

Camila Cornutti Barbosa

**A BOSSA NOVA, SEUS DOCUMENTOS
E ARTICULAÇÕES:
UM MOVIMENTO PARA ALÉM DA MÚSICA**

CENTRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO - UNISINOS
2008

Dados Internacionais de Catalogação na Fonte (CIP)

Biblioteca Pública Municipal Dr. Demetrio Niederauer

Caxias do Sul, RS

B238b Barbosa, Camila Cornutti

A Bossa Nova, seus documentos e articulações: um movimento para além da música / Camila Cornutti Barbosa; orientação de Beatriz Alcaraz Marocco. _São Leopoldo, RS: UNISINOS, 2008.

165 p. : il.

Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) - Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 2008.

1. Música Brasileira - Bossa Nova. 2. Documentos. 3. Rede. 4. Arquivo. Marocco, Beatriz Alcaraz (orientadora) II. Título.

CDU: 78(81)

1 Música brasileira – Bossa Nova 78(81)

Catálogo na fonte elaborada pela bibliotecária

Maria Nair Sodré Monteiro da Cruz CRB10/904

Camila Cornutti Barbosa

**A BOSSA NOVA, SEUS DOCUMENTOS
E ARTICULAÇÕES:
UM MOVIMENTO PARA ALÉM DA MÚSICA**

Texto de dissertação apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos como requisito para obtenção do título de mestre na área de concentração Processos Midiáticos, linha de pesquisa Linguagem e Práticas Jornalísticas.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Beatriz Marocco

CENTRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO – UNISINOS
2008

Camila Cornutti Barbosa

**A BOSSA NOVA, SEUS DOCUMENTOS
E ARTICULAÇÕES:
UM MOVIMENTO PARA ALÉM DA MÚSICA**

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Jose Estevam Gava – UFPEL

Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva – UNISINOS

Prof. Dra. Beatriz Marocco (Orientadora)

AGRADECIMENTOS

No espaço que me cabe aqui alguns agradecimentos especiais têm de ser feitos tendo em vista que a etapa do mestrado se mostrou desafiadora em muitos momentos. Assim, em primeiro lugar fica expressa a gratidão e amor à minha mãe, Cora, e minha irmã Cristina, figuras centrais nos momentos mais bossa nova e nos mais complicados também. Do mesmo modo a alegria de poder compartilhar meus passos com a família que formamos se estende ao Marcelo e ao Celso e, sobretudo, à presença luminosa do Francisco – seja de longe ou de perto.

À grande família, em especial à minha avó Ana Maria e minha dinda Naira o meu muito obrigado por desde cedo me ensinarem a lição de que viver com música sempre foi viver melhor.

Sem o apoio e a amizade do Iotti o andamento deste trabalho também não teria chegado ao fim. Mais que um parceiro de trabalho sempre se mostrou um amigo generoso.

Àqueles amigos que nos fazem querer mais, nem sempre pelo elogio ou pela concordância, mas pelo enfrentamento de nos ajudar a ser quem somos de forma clara. A estes poucos que são aqueles que a gente sabe que pode levar junto pela vida afora, obrigada Bárbara, Cristian, Marina, Augusto, Clarissa, Marcos, Marcelo. Ao Ramon isto tudo e o carinho por termos dividido uma etapa tão importante juntos. Para o Marcon e o Bruno Polidoro ficam abraços sinceros pelas oportunidades e incentivos musicais nestes meses.

Aos professores do PPGCOM agradeço a provocação, os conselhos e a experiência de renovação. Em especial ao professor Alexandre pela leitura atenciosa e os conselhos na banca de qualificação, assim como à professora Christa pelos mesmos motivos, além das dicas e do aprendizado no convívio do grupo de pesquisa.

Aos colegas e novos amigos conquistados em sala de aula fica a cumplicidade e o

carinho deste encontro. Vinícius de Moraes já dizia que “a vida é a arte do encontro, embora haja tanto desencontro pela vida”. Lise, Alan, Lourdes, Daniel, Fred, Ângela, Reges, Eloísa, Luciano – que possamos nos encontrar tantas vezes mais nestes caminhos.

À CAPES pelo suporte de viabilidade da experiência do mestrado.

Por fim, registro meu mais que obrigado à professora e orientadora Beatriz. Por seu entendimento do tempo de cada um e da processualidade de um projeto, pela presença sutil e sempre instigante, pelos conselhos e pela ajuda a definir o que aqui se apresenta.

Pela companhia amorosa e pela possibilidade diária de ser melhor pela presença do outro agradeço ao Marco por tudo – pela chegada na hora certa, pela poesia, pelas trocas musicais, pelo João Caetano, pelo companheirismo de todas as horas, pelo lar que construímos e pelo afeto – que no final das contas é o que faz tudo valer a pena.

"Que teia é esta, a do será, do é e do foi?"

Jorge Luis Borges

RESUMO

A presente dissertação tem como tema “A Bossa Nova, seus documentos e suas articulações: um movimento para além da música”. Trata-se, mais especificamente, de selecionar documentos relativos à Bossa Nova, entre os anos de 1958 e 1964, para a composição do corpus de pesquisa e articulá-los sob o processo metodológico de rede para observação. Assim sendo, faz-se uma retomada de como o movimento da Bossa Nova é formalmente contado, buscando pontuar sua história, bem como o contexto social e político de quando surgiu. Nesta seqüência faz-se uma exploração parcial do arquivo de documentos selecionados da Bossa Nova a partir de anúncios publicitários, materiais jornalísticos, capas de LPs, letras de canções e o som das músicas do movimento, fotografias dos personagens da Bossa Nova e os movimentos artísticos contemporâneos ao gênero, buscando pistas, traços comuns e oposições, partindo do movimento musical, também no Cinema Novo, nas Artes Plásticas, no Design, na Arquitetura e na Poesia Concreta. Já no último capítulo busca-se articular esta série de documentos uns com os outros estabelecendo a visada de rede sobre os documentos da Bossa Nova.

Palavras-chave: Bossa Nova, Arquivo, Documento, Rede, Moderno.

ABSTRACT

The theme of the present work is "Bossa Nova, its documents and unfoldings: a movement beyond the music". More specifically, it is about selecting Bossa Nova related documents from 1958 to 1964 to compose the research corpus and articulate them under a methodological network process for observation. Thus, a recollection is made on how the Bossa Nova movement is formally spoken, aiming at punctuating its history, as well as the social and political context at the time it appeared. In this sequence, a partial exploration is made on the archive of Bossa Nova documents previously selected from the point viewpoint of commercial advertising, journalistic materials, LP covers, song lyrics and the movement sounds, photographs of Bossa Nova personalities and contemporaneous artistic movements, searching for evidences, common and oppositional threads, starting from the musical movement, but also in the Cinema Novo, plastic arts, design, architecture and the concrete poetry. Yet in the last chapter, this series of documents is folded and unfolded, cross-relating them together to establish a network view over the Bossa Nova documents.

Keywords: Bossa Nova, Archive, Document, Network, Modern.

Orientadora: Prof ^ª Dr ^ª Beatriz Marocco	3
5.1.3.5 SOBRE AS CAPAS OBSERVADAS.....	124
Orientadora: Prof ^ª Dr ^ª Beatriz Marocco	3
5.1.3.5 SOBRE AS CAPAS OBSERVADAS.....	124
Orientadora: Prof ^ª Dr ^ª Beatriz Marocco	3
5.1.3.5 SOBRE AS CAPAS OBSERVADAS.....	124
Orientadora: Prof ^ª Dr ^ª Beatriz Marocco	3
5.1.3.5 SOBRE AS CAPAS OBSERVADAS.....	124
Orientadora: Prof ^ª Dr ^ª Beatriz Marocco	3
5.1.3.5 SOBRE AS CAPAS OBSERVADAS.....	124
Orientadora: Prof ^ª Dr ^ª Beatriz Marocco	3
5.1.3.5 SOBRE AS CAPAS OBSERVADAS.....	124
Orientadora: Prof ^ª Dr ^ª Beatriz Marocco	3
5.1.3.5 SOBRE AS CAPAS OBSERVADAS.....	125
Orientadora: Prof ^ª Dr ^ª Beatriz Marocco	3
5.1.3.5 SOBRE AS CAPAS OBSERVADAS.....	125
Orientadora: Prof ^ª Dr ^ª Beatriz Marocco	3

5.1.3.5 SOBRE AS CAPAS OBSERVADAS.....	126
Orientadora: Prof ^ª Dr ^ª Beatriz Marocco	3
5.1.3.5 SOBRE AS CAPAS OBSERVADAS.....	126
Orientadora: Prof ^ª Dr ^ª Beatriz Marocco	3
5.1.3.5 SOBRE AS CAPAS OBSERVADAS.....	126
Orientadora: Prof ^ª Dr ^ª Beatriz Marocco	3
5.1.3.5 SOBRE AS CAPAS OBSERVADAS.....	126
Orientadora: Prof ^ª Dr ^ª Beatriz Marocco	3
5.1.3.5 SOBRE AS CAPAS OBSERVADAS.....	126
Orientadora: Prof ^ª Dr ^ª Beatriz Marocco	3
5.1.3.5 SOBRE AS CAPAS OBSERVADAS.....	126
Orientadora: Prof ^ª Dr ^ª Beatriz Marocco	3
5.1.3.5 SOBRE AS CAPAS OBSERVADAS.....	127
Orientadora: Prof ^ª Dr ^ª Beatriz Marocco	3
5.1.3.5 SOBRE AS CAPAS OBSERVADAS.....	127
Orientadora: Prof ^ª Dr ^ª Beatriz Marocco	3
5.1.3.5 SOBRE AS CAPAS OBSERVADAS.....	127
Orientadora: Prof ^ª Dr ^ª Beatriz Marocco	3
5.1.3.5 SOBRE AS CAPAS OBSERVADAS.....	127
Orientadora: Prof ^ª Dr ^ª Beatriz Marocco	3

5.1.3.5 SOBRE AS CAPAS OBSERVADAS.....127

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Beatriz Marocco3

5.1.3.5 SOBRE AS CAPAS OBSERVADAS.....127

SUMÁRIO

1	ESTRADA BRANCA - INTRODUÇÃO AO UNIVERSO DA BOSSA NOVA	15
2	CHEGA DE SAUDADE - A BOSSA NOVA E SEUS CONTEXTOS	25
2.1	OS ANOS PRECEDENTES	25
2.2	COMO O MOVIMENTO É FORMALMENTE CONTADO	28
2.3	OS PERSONAGENS E OS MENTORES DA BOSSA NOVA	40
2.3.1	Tom Jobim, o Maestro Soberano (1927-1994)	44
2.3.2	João Gilberto, o Inventor do Ritmo (1931)	46
2.3.3	Vinicius de Moraes (1913-1980)	4Erro! Indicador não definido.
3	VIDA BELA - A BOSSA NOVA E SEU PERÍODO HISTÓRICO	49
3.1	O CONTEXTO POLÍTICO	49
3.2	A QUESTÃO DO CONSUMO	55
3.3	A ECONOMIA E O SONHO DOURADO DA PUBLICIDADE	ERRO! INDICADOR NÃO DEFINIDO.1
4	JANELAS ABERTAS - PERCURSO METODOLÓGICO, FUNDAMENTAÇÕES TEÓRICAS E REDE	64
4.1	CORPUS E PROPOSIÇÕES DE ANÁLISE	ERRO! INDICADOR NÃO DEFINIDO.4
4.2	A CONSTRUÇÃO DA METODOLOGIA POR SEUS CONCEITOS-CHAVE: REDE, ARQUIVO E DOCUMENTO	ERRO! INDICADOR NÃO DEFINIDO.7
4.2.1	Um subsídio metodológico: relato cartográfico da Bossa Nova no Rio de Janeiro	Erro! Indicador não definido.1
4.3	EXPLORAÇÃO PARCIAL DO ARQUIVO: A REDE DE DOCUMENTOS DA BOSSA NOVA	75
4.3.1	Anúncios publicitários	Erro! Indicador não definido.6
4.3.2	Matérias e reportagens jornalísticas	Erro! Indicador não definido.8
4.3.3	Capas de LPs	Erro! Indicador não definido.9
4.3.4	Letras de canções e o som das músicas do movimento	82
4.3.5	Fotografias dos personagens da Bossa Nova	83
4.3.6	Movimentos artísticos contemporâneos à Bossa Nova	85

4.3.6.1 Cinema Novo	85
4.3.6.2 Artes Plásticas.....	8Erro! Indicador não definido.
4.3.6.3 Design	90
4.3.6.4 Arquitetura	93
4.3.6.5 Poesia Concreta.....	96
5 OUTRA VEZ - ENSAIOS DE ANÁLISE ACERCA DA REDE.....	99
5.1 O PRINCÍPIO DOS ENSAIOS DE ANÁLISE.....	99
5.1.1 A Bossa Nova a partir dos anúncios publicitários	100
5.1.2 A Bossa Nova a partir de materiais jornalísticos	108
5.1.3 A Bossa Nova a partir das capas dos LPs	115
5.1.3.1 "Chega de Saudade" (1959) e "O amor, o sorriso e a flor" (1960), de João Gilberto	115
5.1.3.2 "Balançamba" (1963), de Lúcio Alves	118
5.1.3.3 "A Bossa Nova de Roberto Menescal e seu conjunto" (1963), de Roberto Menescal e grupo	120
5.1.3.4 "Antonio Carlos Jobim - The Composer of Desafinado Plays" (1964), de Tom Jobim	122
5.1.3.5 Sobre as capas observadas	124
5.1.4 A Bossa Nova a partir das letras das canções, do som e das fotografias do movimento	126
5.1.5 A Bossa Nova a partir dos movimentos artísticos contemporâneos	136
6 SERENATA DO ADEUS - DAS CONSIDERAÇÕES FINAIS	146
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	151
ANEXOS	163

1 ESTRADA BRANCA – INTRODUÇÃO AO UNIVERSO DA BOSSA NOVA

*“Não vou definir música, porque música
não é muito bom da gente definir com palavras,
porque vou restringir, vou empobrecê-la.
A música é um troço bonito demais.”*

Tom Jobim

Escrever sobre música é como dançar sobre arquitetura, já diz uma frase gasta de ditado popular. Tarefa, esta, um tanto árdua pela dificuldade de se materializar em palavras combinações rítmicas e sonoras. Procurar harmonizar em um texto escrito aquilo que vem e é próprio da palavra cantada, ou do timbre de um instrumento musical, muitas vezes leva ao silêncio - e talvez seja esta uma das vontades pulsantes de se realizar esta pesquisa: o encantamento pela junção do som e do silêncio organizados ao longo do tempo, que é o que faz a música ser, enfim, música.

Logo de início pode-se fazer a pergunta: mas, e que interesse há em se tratar de música em um Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação? Este é outro aspecto que funciona como força central para se seguir este caminho, o de reforçar a ligação entre música e comunicação. Enxergar a música como um produto cultural é algo recente na história dos estudos de comunicação. É, sobretudo, a partir da fundação e desenvolvimento das pesquisas dos teóricos da Escola de Frankfurt que a música passa a ser vista sob esse prisma. Para Adorno (1985, p. 118), “o mundo inteiro é forçado a passar pelo filtro da indústria cultural”.

Minha perspectiva de estudar questões que envolvem a interface música e comunicação vislumbra o desejo de trazer abordagens de um campo tão presente em nosso

cotidiano, bem como com poder de influências estéticas, comportamentais e culturais como é o caso da música. Napolitano nos diz que:

A música, e os próprios musicólogos o reconhecem, torna-se tanto mais compreensível quanto mais forem os focos de luz sobre ela. Focos que devem ter origem em várias Ciências Humanas, como a sociologia, a antropologia, a crítica literária, os estudos culturais como um todo. (NAPOLITANO, 2005, p. 8)

É preciso atentar que as pessoas também “consomem” música, ouvem, desejam, buscam fazer parte de um grupo social através dela, mudam de humor, impulsionam o mercado pela abrangência que um movimento musical pode espriar. Tais encadeamentos estão profundamente imbricados com o campo da comunicação, na medida em que uma coisa passa a funcionar na dependência, ou no fortalecimento cúmplice, uma da outra. Como sentir a necessidade de ouvir, de “ter” uma música se ela não toca no rádio, se o artista não aparece na TV, nas revistas, nas páginas da Internet, nos anúncios de produtos, etc? Como um gênero musical pode influenciar gostos, tendências, movimentos estéticos, mudanças sociais nascidas ou influenciadas por um aparecimento explícito nas canções ou num modo novo de se tocar um instrumento?

É no rastro destes questionamentos iniciais que esta pesquisa inicia seus passos, tendo à luz, (e por que não?), uma paixão bastante pessoal: a Bossa Nova. Diz-se que é preciso gostar com afinco dos nossos objetos de pesquisa – seja em uma dica ouvida por algum professor experiente no assunto, seja numa conversa de corredor entre os estudantes. Ainda que a paixão esteja explicitada, fica a preocupação de se manter distanciamento para as análises e, porventura, juízos, críticas ou acusações.

Assim, faz-se importante ter como referência que desde o seu surgimento, a Bossa Nova habita de modo muito presente a nossa memória coletiva. Neste ano de 2008 ela completa cinquenta anos de existência e, ainda hoje, é notório (como veremos no decorrer deste curso) que ela modificou o cenário musical do país. Atribui-se aqui a hipótese da caracterização de um movimento de vanguarda à Bossa Nova. Isto se dá pelo fato dela ter dado lugar e passagem ao novo ao atualizar um tipo de samba desgastado, inovar ao propor uma personalização no canto e no modo de tocar um instrumento, valorizar as letras das canções através da simplicidade e na importância dada à sonoridade de cada palavra interpretada.

Estas mudanças em relação à música são contemporâneas de inúmeras transformações sociais, econômicas e políticas no Brasil. Este período também é frutífero quando muitas outras áreas passam por renovações: pintura, poesia, arquitetura, mobiliário, design gráfico, moda. Tudo, de algum modo, passou a ser realizado e percebido de maneiras diferentes. Daí também decorre a significação especial da comunicação também ter sido não só afetada, mas se alimentar disso, olhando para todo este palco de novidades e ganhando outros contornos, refletindo esta série de possibilidades inauguradas. Em um país que não tem por hábito zelar pela preservação de seu passado parece-nos relevante trazer à tona um período rico para análise e ainda palpável pelo seu legado de elementos inscritos em nossa cultura.

Deste modo, estes apontamentos expostos até aqui têm norteado a busca desta pesquisa. No início dos anos 60, o Brasil encontrava-se no turbilhão do processo de modernidade, da intensidade da chegada das grandes agências de publicidade, do sucesso da televisão e do rádio, da explosão do mercado fonográfico, da importância das revistas semanais e dos grandes jornais. Tudo contribuía para o surgimento e crescimento de um movimento tão notório quanto a Bossa Nova. Sobre isso, Pierre Boulez, em entrevista de 1983 a Michel Foucault (2001, p. 398), diz que “para que a cultura musical, toda a cultura musical possa ser assimilada, basta essa adaptação aos critérios e às convenções, aos quais se submete a invenção de acordo com o momento da história em que ela se localiza”. O maestro Júlio Medaglia (1988, p. 198) aponta que “a Bossa Nova foi um autêntico fruto dos valores de seu tempo e da geração que a cultivou”.

Muitos autores ligados à música popular brasileira invariavelmente apontam para a representatividade de acontecimentos concomitantes na virada dos anos 50 para 60. A maioria destes estudiosos se faz de jornalistas especializados em crítica e cultura musical, tais como Ruy Castro, Sérgio Cabral, Zuzi Homem de Mello, Nelson Motta ou José Ramos Tinhorão. Entusiastas da Bossa Nova ou não, esta questão é sempre presente, mas raramente, dentre a série de textos aos quais se obteve acesso até aqui (escritos, audiovisuais, musicais, etc.), o fato de a Bossa Nova ser um movimento maior do que a própria música é abordado e relacionado de forma mais abrangente.

O que se espera como este texto é ter a possibilidade de trazer uma outra leitura sobre o tema, tanto para a música como para a comunicação, com – quiçá – algum diferencial de não só enumerar e citar tais mudanças ocorrendo junto com a Bossa Nova, mas realizar a

tentativa de averiguar determinados pontos em que isto tudo se relaciona, em que momento estes caminhos se encontram ou se bifurcam, de que modo uma característica fundante de uma área aparece em outra, o que se repete, que marcas e vestígios isto tudo nos indica de modo a reconhecermos tais pistas capturadas ou transmutadas pela própria comunicação – na publicidade ou no jornalismo, por exemplo. Ou seja, acredita-se que vislumbrar um problema de pesquisa encabeçado por este tema também esteja focado no cerne da questão sobre processos midiáticos, aos quais estamos envolvidos neste Programa de Pós-Graduação.

Outro aspecto que se acredita ser relevante para esta pesquisa galga seus pilares no propósito de resguardar o registro de um tempo de fundamental importância na comunicação do Brasil. Para Heloísa de Araújo Duarte Valente (2003, p. 131), “cultura é memória, uma vez que tudo que a coletividade vive se inscreve na memória”. Já para Stuart Hall (2003, p. 75), a cultura “não é uma prática, nem simplesmente a descrição da soma dos hábitos e costumes de uma sociedade. Ela atravessa todas as práticas sociais e constitui a soma de suas inter-relações”. Aqui buscamos as inter-relações às quais a música e a memória estão imbricadas. Duarte Valente aponta que:

A canção, em geral, é dotada de forte poder evocativo, que aumenta à proporção que o distanciamento temporal entre o evento ocorrido e o tempo presente é maior: seja este evento uma experiência pessoal única e efêmera (um acontecimento particular e irrepetível na vida daquele que recorda), seja uma experiência cotidiana que tenha perdurado de forma insistente durante uma fase da vida [...]. Com isto, queremos dizer que a cristalização do tempo tem, por via da música, uma conexão metonímica com o objeto que foi incorporado à memória. (VALENTE, 2003, p. 136)

Assim, imaginamos que resguardar a memória de um lugar através de sua produção artística e cultural é também lançar vistas para o passado e procurar compreender de que modo isto designa outros rumos para o reconhecimento do agora. Que vestígios desta produção ainda são encontrados no arquivo a que nos dispusemos observar para a determinação de um corpus de trabalho? De que modo olhar para este manancial de rupturas e inovações tendo como linha de frente a Bossa Nova?

Acredita-se que a apresentação da dissertação de mestrado seja, entre outras coisas, a memória da trajetória de pesquisa, o momento em que os autores e decisões são selecionados para o cumprimento de um objetivo que está centrado quando lançamos vistas à nossa

problematização. Espera-se, então, que este texto reproduza minimamente o caminho pelo qual este trabalho cruzou durante estes dois anos.

Ingressar na vida acadêmica não é tarefa fácil, ao menos no meu caso particular. Não é fácil pelo fato de que aprender a pesquisar não é exercício pronto, não é jogo ganho facilmente. Há de se ter cautela pelas linhas que conduzem os desafios de se tornar um pesquisador. Neste caminho Clarice Lispector (1973, p. 20) aponta para o ato da escrita, tão fundamental nesta etapa em que nos encontramos, quando diz: “Então escrever é o modo de quem tem a palavra viva como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não-palavra – a entrelinha – morde a isca, alguma coisa se escreveu”. Assim, perseguir o próprio tema de interesse parece nos criar obstáculos, inventar paralelas sobre seus mapas mais claros, trazer indefinições quando se busca soluções nas relações que estabelecemos.

O problema de pesquisa perseguido aqui sofreu alguns deslocamentos ao longo deste curso. Desde o pré-projeto que foi apresentado para ingresso na seleção do PPGCOM – “A Bossa Nova e a mídia impressa brasileira: A espetacularização do movimento musical através de anúncios publicitários”, as idéias foram se modificando, sobretudo, a partir das disciplinas estudadas, das leituras realizadas, do processo da pesquisa empírica e do trabalho orientado pela professora Beatriz Marocco.

Através de diferentes autores associados à música popular brasileira, o desejo de ligar os estudos de Bossa Nova à comunicação se baseou, então, no fato de ter havido, à época da Bossa Nova, uma determinada apropriação, por parte da comunicação, tanto do termo “Bossa Nova” como de características e elementos ligados a ela. Com isto, o que gostaria de pesquisar, até então, se relacionava à lógica pela qual este processo se deu sob o olhar da mídia, tendo como recorte para tal a análise os anúncios impressos da revista O Cruzeiro. Os anúncios seriam selecionados de modo a que tivessem ligação direta com a Bossa Nova – ou por meio de seus discursos ou mesmo através das imagens contidas neles.

Por meio da reflexão sobre o objeto, com o intuito de descobrir caminhos para a construção da problematização, foram surgindo alguns novos aspectos que não tinham aparecido claramente até a proposta do pré-projeto. O interesse real de alterá-lo passou a se mostrar em vias de novas formações, sobretudo, em virtude de meu interesse por materiais relativos à Bossa Nova ter se ampliado.

A idéia inicial foi parecendo deveras fechada ao passo que ambicionava estudar a “espetacularização” da Bossa Nova através da mídia impressa, tendo por base os anúncios da Revista O Cruzeiro. Em estudos de pré-observação é fato que já havia constatado o uso abusivo do termo “Bossa Nova” em anúncios publicitários. Através daí pretendia descobrir pistas que me indicassem o quanto a publicidade e a comunicação se alimentaram não só do termo, mas de características que pudessem se referir à própria Bossa Nova.

O conceito de espetáculo passou a ser visto de modo muito incisivo no começo da pesquisa. Por outro lado, acredito que possamos vir a constatar um tipo de exploração em excesso ao comprovarmos algumas possibilidades de cooptações da Bossa Nova. A idéia de espetacularização pode soar talvez muito impactante, mas de todo modo, vê-se sim que foi um gênero musical e, por consequência um produto cultural, que foi bastante utilizado pela mídia para dar sentidos para outras coisas.

Douglas Kellner (2006, p. 119) diz que “a cultura da mídia não aborda apenas grandes momentos da experiência contemporânea, mas também oferece material para a fantasia e sonho, modelando pensamento e comportamento, assim como construindo identidades”. A isso se soma o fato de que a apropriação de valores e características da Bossa Nova pela publicidade possivelmente está ligada à condição de ter sido a Bossa Nova uma das primeiras manifestações coletivas a pregar idéias simples que, em seu âmago, nada mais queriam dizer do que “saboreie a vida”, “aprecie”, “veja a beleza”. Que melhor mote haveria para a publicidade, num momento em que o país se propunha ao desenvolvimentismo e a juventude se inseria no mercado consumidor do que incutir a mensagem de saborear a vida, aproveitá-la?

Pensando assim, esse “espírito” primordial da Bossa Nova não poderia ser mais adequado para que as propagandas o adotassem, estimulando o consumo, apropriando-se de algo criado pela juventude – descobrindo essa juventude com poder de compra e, em cima disso, agregando valores, transformando, modificando e fazendo uso conforme o que melhor se adequasse aos seus propósitos. Neste sentido é que se busca uma tentativa de tangenciar a Bossa Nova pelas lentes da apropriação por parte da comunicação, além de se articular os documentos da Bossa Nova com outros que consideramos relevantes para observação dentro deste arquivo da história do movimento.

A expansão de interesse da pesquisa voltou-se, então, para outros materiais, mais próximos do meu objeto de estudo, que consideramos interessantes, como, além dos anúncios publicitários de produtos em geral, capas de LPs, as próprias letras e som das canções, fotografias dos personagens da Bossa Nova e relação de movimentos artísticos contemporâneos à Bossa como o Cinema Novo, as Artes Plásticas, o Design, a Arquitetura e a Poesia Concreta.

Uma tomada de decisão importante a partir da banca de qualificação, em relação ao recorte para este corpus, foi a questão de também passar a abordar materiais jornalísticos como documentos desta rede para análise. Ou seja, se levou em consideração matérias e reportagens jornalísticas como documentos para serem articulados na rede. A partir da vivência de manusear e pesquisar os documentos eles passam a ganhar outra vida, o que foi o caso das reportagens e matérias da revista O Cruzeiro. A certa altura do trabalho elas deram a indicação de uma abordagem de tensionamento por estarem atreladas ao campo da comunicação, no interior de um veículo importante para aquele momento histórico.

A partir disto esta dissertação se estrutura em seis capítulos, considerando este texto inicial de introdução bem como as considerações finais - todos nomeados com títulos de músicas do primeiro disco com músicas de Tom e Vinícius, gravado por Elizeth Cardoso em 1958. O texto se dispõe da seguinte maneira: no capítulo 2 temos uma retomada da formação da Bossa Nova e de como ela é formalmente contada, contextualizando o que de importante se considerou para este entendimento. No capítulo 3 se buscou fazer uma contextualização do momento político e econômico pelo qual o país atravessava nestes anos. Vale demarcar que o período determinado para observação se enquadra entre os anos de 1958 e 1964. A maior parte dos estudiosos considera como o período áureo do movimento de 1958 até 1962. Escolhemos estender tal período na medida em que características encontradas nas articulações dos documentos parecem ainda ter ressoado por mais tempo, sem contar marcos importantes ocorridos nesta fase – como a fundação da gravadora Elenco, especializada em Bossa Nova, ou mesmo de movimentos artísticos contemporâneos ainda estarem em plena ebulição de características que consideramos importantes para análise.

Na seqüência, no capítulo 4 trazemos o percurso metodológico da pesquisa, as fundamentações teóricas e os conceitos-chave para nossa proposta de análise, como o arquivo, a rede e o documento. Neste mesmo ponto do texto ainda se conta com um aparato

metodológico que serviu como uma base de compreensão para transitar sobre a temática da Bossa Nova: um relato cartográfico de viagem ao Rio de Janeiro para perceber na cidade as marcas e as pistas do movimento. Além disto, há a presença da exploração parcial do arquivo a partir da estruturação da rede de documentos da Bossa Nova. No capítulo subsequente, de número 5, têm-se então os ensaios de análise sobre tais documentos a fim de articulá-los sob a forma de pensamento em rede. Por fim chegamos às considerações finais, as quais serão abordadas diante do que se investigou durante o processo de pesquisa.

Fazendo uma busca mais apurada de trabalhos e estudos acadêmicos acerca da Bossa Nova, vê-se o quanto materiais como esses são estudados isoladamente. Ou seja, o movimento musical é sempre relacionado a vários acontecimentos artísticos contemporâneos a ele e, no entanto, é difícil perceber, de maneira mais ampla, uma procura por uma articulação entre eles. Assim, tem-se a impressão de que a Bossa Nova é mais raramente estudada em sua dimensão não apenas musical, mas também cultural e social – o que abarca o campo da comunicação.

Na academia, um autor que merece ressaltar é o Prof. José Estevam Gava (UFPEL), que tanto em sua dissertação como em sua tese fez pesquisas que serviram de inspiração para o caminho desta dissertação – pelo fato de trabalhar a música num contexto relevante para uma compreensão social. Gava estabelece como a Bossa Nova aparece na revista *O Cruzeiro*, entre os anos de 1959 e 1962 e acaba por descobrir uma estética bossanovista no que concerne à paginação e diagramação de seu material de análise. Vale ressaltar a contribuição do Prof. Gava para com este trabalho com o envio de sua tese e disponibilidade para discussão de tais temáticas.

Assim, partindo da perspectiva de que a Bossa Nova não foi renovadora apenas como música buscou-se uma base de problematização: pensar a Bossa Nova como um movimento para além da música. O diferencial proposto por este trabalho é, então, enxergar a Bossa Nova a partir da análise de uma rede de documentos ligados a ela – incluindo os materiais citados acima. Com este redesenho da problematização, os objetivos da pesquisa, até então, se encaminham da seguinte maneira:

- a) identificar a dimensão social e cultural pela qual o período da Bossa Nova foi atravessado a fim de procurar estabelecer a relação de seu contexto histórico;

- b) observar os processos que envolvem a Bossa Nova e como (e se) isto passa a influenciar outros campos além da música;
- c) apontar, através do corpus selecionado, quais são os elementos da Bossa Nova que foram “apropriados” pela publicidade ou pelo jornalismo;
- d) analisar os documentos estabelecidos no corpus em ensaios de análise a fim de verificar que traços se repetem, que marcas da Bossa Nova são encontradas, que pistas do gênero musical podem ser vistas em outros movimentos artísticos e se isto se expande para a caracterização de um movimento maior que a música;
- e) investigar como os documentos escolhidos dialogam a fim de entender o que significaram no contexto cultural.

Além disto, trabalhamos com a noção de que a Bossa Nova foi o primeiro movimento musical brasileiro a ser explorado pela comunicação com o enfoque associado ao jovem e a características de modernidade. Em um cenário extenso o *rock* já se encontrava em sua fase inicial, mas não era um movimento nascido no Brasil. Já na fase anterior à Bossa Nova, do auge do samba-canção e dos cantores e cantoras do rádio existia certa mediação em torno dos artistas e do próprio movimento, no entanto ali não havia uma identificação dos jovens com o que era tido como discurso.

Assim, acreditamos ser possível dizer que a Bossa Nova foi um movimento musical nacional bastante precursor na medida em que passou a ser descoberto pela mídia para esta atingir a juventude com aquilo que lhe é possível “inventar” (produtos, “estilos de vida”, etc.). Acrescente-se a isso que em seguida à Bossa Nova a Jovem Guarda adentrou os espaços da comunicação com esta força e poder em torno dos jovens de modo muito incisivo. Daí também decorre a importância de pensar sobre o assunto.

Num contexto social amplo, estes anos representam mudanças fortes na economia e industrialização, na estrutura política e na sociedade. Isto se dá através do governo de Juscelino Kubistchek, nos modos de vida do povo, nos novos perfis de poderes aquisitivos – o jovem, e novamente o foco recai sobre ele, era então finalmente interpelado como consumidor, bem como na formação de movimentos juvenis, tal como foi a Bossa Nova.

A publicidade parece não ter tardado em se apropriar do termo Bossa Nova, pois de repente ela virou uma mania, uma febre, uma “marca” e serviu comodamente ao mercado, fazendo às vezes de chamariz para anúncios, *jingles*, *spots* e comerciais televisivos. Na mídia impressa “os diretores de arte ganharam uma liberdade com que nunca haviam sonhado e fizeram uma festa com o uso do espaço em branco, disposição das fotos, dos títulos transados” (CASTRO, 1991, p. 280). Ainda para Castro, “a Bossa Nova foi transformada num artigo de quitanda e vulgarizada pela propaganda” (*idem*).

Um estudo de comunicação mostra-se relevante para entender esse fenômeno a partir de documentos que possam revelar este processo de relações e interações de uma esfera cultural que se expandiu para outros nortes. Talvez a Bossa Nova seja instigante nesse sentido, a partir do ponto em que ela representa uma época bastante otimista sob o aspecto social do país. Olhar para o passado e poder cooptar um tempo de esperanças, simbolizado por um movimento cultural, é significativo na medida em que seguidamente se vê uma retomada da Bossa Nova, como se fosse uma busca pelo que esta época denotou.

Está posto, enfim, nosso desafio e nosso prazer nesta jornada de troca e compartilhamento de inquietações representadas pela etapa do mestrado. Que possamos trocar mais para, de algum modo, nos sabermos mais e melhor. E que viajemos junto, com muita música, de preferência.

2 CHEGA DE SAUDADE – A BOSSA NOVA E SEUS CONTEXTOS

“O Brasil tem que merecer a Bossa Nova”

Caetano Veloso

2.1 OS ANOS PRECEDENTES

Em relação à música, para procurarmos compreender a formação da Bossa Nova como um gênero, um novo modo de se tocar e cantar, um movimento, é vital olhar para os anos que a antecederam, pois é a partir do que acontece anteriormente que ela passa a ser germinada. A isto, fazemos uma aproximação do gênero musical com a questão dos gêneros de discurso de Bakhtin (2003, p. 282), pois podemos entender o gênero musical da Bossa Nova como um discurso que está inserido no que o autor classifica como um gênero de discurso secundário. Estes são aqueles que “aparecem em circunstâncias de uma comunicação cultural, mais complexa e relativamente mais evoluída, principalmente escrita: artística, científica e sociopolítica” (*idem*).

A palavra “evolução” tende a evocar alguma hierarquia no sentido de linearidade, o que aqui não é a pretensão para se comparar a Bossa Nova com um ou outro gênero – no sentido de se indicar o que pode ser melhor ou pior. O que se quer, sim, é estabelecer parâmetros para marcarmos diferenças e semelhanças – para notarmos o que de novo o gênero realmente fundou. Assim, para esclarecimento inicial aponta-se que o período a que os críticos atribuem como sendo o marco da Bossa Nova é o ano de 1958 – com o lançamento de

dois discos¹ fundamentais para o entendimento do período: “Canção do Amor demais”, de Elizeth Cardoso (em Abril de 1958) e o compacto “Chega de Saudade”², de João Gilberto (em 10 de Julho do mesmo ano). É importante frisar que no disco de Elizeth as canções são todas de Tom Jobim e Vinicius de Moraes e João Gilberto participa do mesmo, tocando violão, em duas faixas: “Chega de Saudade” e “Outra vez”.

O período pré-Bossa Nova³ é fundamental para ser observado, pois através dele foi possível chegar até a uma batida rítmica diferente, inovadora. A Bossa Nova se tornou uma fusão de elementos já existentes, aliada à ânsia de propagação das novidades descobertas pelos jovens músicos daquele tempo, como o acompanhamento do violão, o ritmo moderno e o canto discreto, encaixando-se à melodia e à harmonia⁴.

Esta fusão de elementos, como se fez referência acima, normalmente é associada ao samba tradicional e ao *jazz* norte-americano. Já nas gravações de Noel Rosa, por exemplo, podemos perceber algo comum à Bossa Nova no que diz respeito a um canto mais leve, sem preocupação com uma voz potente, como se notaria mais tardiamente nos anos 50 do sambacantão, além de letras diretas e advindas de uma origem essencialmente urbana. Grande parte de autores que trabalham com a temática da Bossa Nova fazem este apontamento de simbiose de traços formais – seja de forma natural ou mesmo para criticar certo caráter de apropriação estrangeira na música nacional.

Ricardo Cravo Albin (2006, p. 110) fala que a Bossa Nova é considerada “uma nova forma de tocar samba”. O pesquisador acrescenta que a mesma foi “criticada pela forte influência norte-americana traduzida nos acordes dissonantes comuns ao *jazz*” (*idem*). Como tensionamento de opiniões traz-se a fala de José Ramos Tinhorão (1991, p. 230) quando aborda a Bossa Nova para outro extremo: “Não constitui um gênero de música, mas uma maneira de tocar”.

¹ Na época o disco ainda era de 78 rpm (rotações por minuto), com apenas duas faixas.

² Ouvir música no CD anexo. Cabe frisar que em 1958 foi lançado o compacto de “Chega de Saudade”, disco com apenas duas músicas, uma de cada lado (no lado “B” a outra composição era “Bim Bom”, do próprio João Gilberto). Em 1959 foi lançado o LP de “Chega de Saudade”, o que se tornou conhecido até os dias de hoje.

³ Historicamente, compreende-se tal período como meado das décadas de 40 até metade dos anos 50.

⁴ Entende-se por **melodia** a seqüência de notas organizada sobre uma estrutura rítmica que encerra algum sentido musical. Já a **harmonia** consiste na combinação de notas musicais soando simultaneamente, para produzir acordes e, logo, para produzir progressões de acordes. (DOURADO, 2004, p. 156; 200)

Segundo o que se apreende de Brasil Rocha Brito (*apud* Campos) em um dos primeiros artigos reflexivos sobre o gênero, na década de 60, a Bossa Nova tanto revitaliza questões regionais – no caso, o samba, como incorpora recursos de origem estrangeira.

Temos aqui a compreensão de que a Bossa Nova não nasceu “pronta”, é fruto de uma produção que pouco a pouco foi se sintonizando com aquilo que estava à sua volta – o que nos faz reconhecer o amplo ambiente musical desta gestação, com a presença do *jazz*, da música clássica, do samba, do choro, da obra de Villa-Lobos, da poética de Lupicínio Rodrigues e Dorival Caymmi e tantas outras referências - afinal a cultura não acontece deslocada e descolada do que acontece na realidade do mundo da vida.

Portanto, neste trabalho adotamos a postura de enxergar tais influências sem estranhamentos, afinal “a Bossa Nova não foi, e nem poderia se esperar que fosse, uma coisa surgida do nada, ou fruto de umas poucas mentes brilhantes e criativas, sem vínculos como mundo à sua volta” (GAVA, 2002, p. 25). Este intercâmbio não era uma via de mão única, quando vemos que John Coltrane, por exemplo, um importante saxofonista de *jazz*, em 1958 também já gravava música brasileira com a sua marca própria⁵.

Os precedentes anos 40 e 50 foram caracterizados pela presença maciça do samba-canção⁶, das versões de arranjos remetendo ao bolero e da música estruturada em padrões norte-americanos, tocadas com grandes orquestras e bandas. Nessa época, o rádio era o mais importante veículo de comunicação no país e emissoras como a Tupi e a Rádio Nacional as grandes responsáveis pela difusão cultural, entendendo-se aí as *radionovelas* e os programas de auditório com transmissão ao vivo.

Os conjuntos vocais formavam uma atração à parte, tendo como integrantes intérpretes de grandes vozes, com impostação e emissão vocal potente, como Agostinho dos Santos, Orlando Silva, Dorival Caymmi, Ataulpho Alves, Francisco Carlos, Ângela Maria ou mesmo Isaurinha Garcia e Dalva de Oliveira, entre tantas outras estrelas que faziam com que o rádio tivesse a audiência massiva em todo o país.

As canções, por sua vez, primavam por melodias simples, com os instrumentos fazendo uma “batida quadrada”, e as temáticas eram ligadas a dores de amor, sofrimentos,

⁵ Ouvir música no CD anexo.

⁶ Samba cuja ênfase musical recai sobre a melodia geralmente romântica e sentimental, contribuindo para amolecer o ritmo, que se torna mais contido. Disponível em: www.dicionariompb.com.br – Acesso em 15/04/06.

traições, vinganças, dramas e arrebatamentos. Nara Leão (*apud* ARAÚJO, 2006, p. 74) apontava que “todos esses artistas não tinham nada a ver com a gente”. É possível constatar o negativismo impresso nas letras, de um modo geral, através da canção “Ninguém me ama”⁷, sucesso da época, de autoria de Fernando Lobo e Antônio Maria (1952):

Ninguém me ama, ninguém me quer
Ninguém me chama de meu amor
A vida passa e eu sem ninguém
E quem me abraça não me quer bem
Vim pela noite tão longa
De fracasso em fracasso
E hoje descrente de tudo
Me resta o cansaço
Cansaço da vida, cansaço de mim
Velhice chegando e eu chegando ao fim
Ninguém me ama, ninguém me quer⁸

Diante de tanto pessimismo é compreensível a falta de identificação dos jovens com a música que se ouvia naquele tempo. Com versos doídos, soturnos e sem esperança nos parece evidente que a juventude que viria a se sintonizar com a Bossa Nova não se enxergasse em canções como esta. Para termos uma idéia da dimensão da letra de “Ninguém me ama”, Joaquim Ferreira dos Santos (2002, p. 5) nos diz que com ela Antônio Maria “deu um padrão novo ao drama amoroso nacional”. O que se percebe como desejo dos jovens da época é que era preciso modernizar. Tanto as músicas, quanto as letras.

2.2 COMO O MOVIMENTO É FORMALMENTE CONTADO

Para que possamos ingressar na tentativa de se contar uma outra história da Bossa Nova, expandindo-a para um movimento mais que musical, acreditamos ser fundamental lembrar o modo como comumente a Bossa Nova é contada. O exercício de averiguar um resgate formal acerca da Bossa Nova também pode trazer a compreensão do que se vê como lacuna nos estudos sobre o assunto.

⁷ Ouvir música no CD anexo.

⁸ CANÇADO, 1994, p. 223.

Com a necessidade de modernização da música, como apontamos acima, algumas figuras importantes do momento começaram a valorizar as canções, sofisticando-as com uma maneira de cantar e/ou tocar que se aproximavam do *jazz*, pela suavidade da voz, complexidade dos arranjos e sem a utilização dos exageros do samba-canção. Um dos intérpretes que passou a adotar esse estilo mais contido, que lembrava o *cool jazz*⁹, foi Dick Farney, que ficou conhecido por cantar “Copacabana”¹⁰. Sobre esta canção Severiano (1997, p. 246) aponta que “o sucesso de ‘Copacabana’ iria chamar a atenção dos críticos para a modernidade do arranjo, que encantou os novos e desagradou os conservadores”.

Havia, nessa época, uma grande concentração de jovens músicos tocando nas boates e esses realizavam um intercâmbio de informações de seus estudos individuais, fazendo com que houvesse uma renovação por onde passassem. Tais músicos concentravam-se, principalmente, na Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro e, em especial, no bairro de Copacabana. Nessa região havia muitos bares e boates, como no “Beco das Garrafas”, uma rua sem saída, com os estabelecimentos mais freqüentados deste tipo e que veio a ter esse nome em função das garrafadas que os moradores dos prédios vizinhos tentavam acertar nos boêmios em meio às madrugadas. As fotos abaixo ilustram o Beco, o qual ainda conta com a fachada semelhante da Boate Bacarat dos anos 50:

Figura 01: O pequeno Beco das Garrafas



Fonte: Arquivo pessoal (2006)

⁹ Modalidade do *jazz* que se caracteriza por ser uma música anticontrastante, mais calma, lenta e controlada, com total integração da voz do cantor à orquestra.

¹⁰ “Copacabana” é uma das canções mais apontadas como precursora da Bossa Nova, gravada, pela primeira vez, no ano de 1946. Ouvir música no CD anexo.

Com isso, músicos como Tom Jobim, Johnny Alf e João Gilberto começaram a sua busca por uma música que viesse ao encontro dos anseios pela tal modernidade. Para Zuza Homem de Mello (2001, p. 14), “cada compositor desse respeitável grupo passou por um momento em que se definiu o destino de sua vida”. Tom Jobim, por exemplo, começou a compor com Vinícius de Moraes em 1956, para a trilha do espetáculo “Orfeu da Conceição”¹¹. Em 1955 Johnny Alf já dava novos ares à música com a gravação de “Rapaz de Bem”¹², com uma marcação completamente alterada – com o piano desvinculado à marcação do contrabaixo, por exemplo. Mas foi somente com a gravação de “Chega de Saudade” (1958) que o Brasil descobriria a Bossa Nova, com o canto e o violão de João Gilberto e a canção da dupla Tom e Vinicius.

Por influência das rádios, dos conjuntos musicais ou mesmo pelo fato do Brasil ainda possuir características interioranas, até 1958 o instrumento mais difundido nas escolas e nos lares era o acordeão. O país deixava de ser essencialmente agrário e passava a ser constituído por uma população urbana – o que ajuda a justificar o abandono do instrumento (ligado ao folclore e aos regionalismos) a partir de então. Até esse momento, o violão era considerado um instrumento de baixa categoria, do qual os jovens de boas famílias não deveriam chegar perto. Estava associado à boêmia, malandragem e subúrbio. Ao passo em que a juventude foi descobrindo a modernidade desvendada pelos primeiros passos rumo à Bossa Nova, o acordeão foi sendo deixado de lado. A fala de Carlos Lyra expressa esta ruptura – bastante ligada aos arranjos executados para os cantores ligados ao rádio – e o caráter elitista dos jovens da Zona Sul carioca:

Politicamente eu sou socialista, mas esteticamente sou aristocrata. Isto é muito confuso, é realmente um choque, mas faz parte da minha história. Eu nunca gostei da música do rádio; eu sempre gostei da música do disco, principalmente da canção americana. O rádio brasileiro sempre foi medíocre, em todas as épocas. E eu detestava aquilo, achava de baixo nível, aquela música de povão, de consumo que era a música da Rádio Nacional. Aqueles cantores do passado nunca fizeram a minha cabeça. Francisco Alves era desafinado, Orlando Silva tinha uma voz horrorosa, Carlos Galhardo, Marlene, Emilinha, Dircinha Batista, eu tinha pavor disso tudo. Eu gostava dos musicais do Fred Astaire, de Frank Sinatra, dos cantores de jazz. E eu não sou diferente de outros caras da Bossa Nova. Eles gostavam das mesmas coisas que eu e foi isto que nos uniu e aglutinou a Turma da Bossa Nova: o gosto pelo jazz, pela música fina de classe média. (ARAÚJO, 2006, p. 74)

¹¹ Vinícius de Moraes escreveu o texto teatral de “Orfeu da Conceição” – adaptação para a história mitológica de Orfeu e Eurídice no cenário do Rio de Janeiro. Na ocasião, das músicas compostas junto com Tom Jobim viria o primeiro sucesso da dupla: “A Felicidade”.

¹² Ouvir música no CD anexo.

O novo era agora o violão e aquela batida ritmicamente tão diferente e encantadora. Essa passagem do acordeão para o violão nos parece bastante importante tanto no sentido de rompimento musical como de comportamento demográfico – no movimento rural e urbano. Associamos a isto o que Theodor Adorno (1985, p. 113) fala sobre os projetos de urbanização em “apartamentos higiênicos” quando diz que “os moradores são enviados para os centros, como produtores e consumidores, em busca de trabalho e diversão”.

O lançamento de “Chega de Saudade” na voz de João Gilberto foi um impacto muito grande para toda aquela geração, concentrada nos jovens de classe média e classe média alta carioca. No entanto, o disco compacto¹³, com apenas duas canções (além de “Chega de Saudade”, o lado B continha “Bim-Bom”, canção de autoria do próprio João Gilberto) demorou algum tempo até ser desvendado e ouvido à exaustão. O consumo do disco primeiramente intensificou-se em São Paulo, onde a modernidade era absorvida com mais facilidade, até em função da diversidade cultural que a cidade oferecia em comparação com o Rio de Janeiro.

Ao contrário daqueles que formaram o núcleo da Bossa Nova, jovens de classe média e alta da cidade do Rio de Janeiro, João Gilberto “mascou o rádio dos anos 30 e 40 (e não apenas o samba, mas também o jazz, músicas tradicionais, conjuntos vocais, samba-canção, música sertaneja, choro, música de fossa e o batuque) traduzindo-o para o mundo com uma sonoridade (...) que mais tarde chamaríamos apenas de ‘bossa nova’” (ROLLING STONE, Outubro de 2007). Isto parece explicar em parte o achado de João para a reinvenção do violão.

Para demarcar o estranhamento frente à modernidade de “Chega de Saudade” Gilberto Gil (*apud* ARAÚJO, 2006, p. 65) declara: “Aquilo era como se fosse um canto de sereia, você começava a olhar para a cara dos outros perguntando: você está ouvindo também? É isso mesmo o que eu estou ouvindo? Eu não estou maluco?”. Paulo César de Araújo (*idem*) diz que o mesmo aconteceu “com Chico Buarque, que morava em São Paulo, com Caetano Veloso em Santo Amaro, com Jorge Ben e Marcos Valle, no Rio, e com Edu Lobo que estava de férias em Recife quando ouviu ‘Chega de Saudade’ pela primeira vez”.

Gava (2002, p. 52-53) apresenta a importância histórica deste disco para a música brasileira, citando elementos tipicamente ligados à Bossa Nova, de fácil reconhecimento para

¹³ Disco compacto é um disco de vinil de tamanho reduzido que geralmente trazia apenas uma faixa por lado.

o enquadramento do gênero, como “a impostação vocal natural e relaxada; o acompanhamento camerístico¹⁴, econômico, sutil e transparente, com equilíbrio e clareza entre as vozes e integração discreta entre instrumentos e canto”.

O autor ainda expressa “a atenção aos pequenos detalhes e sutilezas; a negação do estrelismo solista, resultando em maior discrição e intimismo; linguagem poética tendendo para o cotidiano e integrada como parte inseparável da composição¹⁵” (*idem*).

Para Caldas (2000), “o novo modo de ‘cantar falando’, informal, muito diferente do estilo grandiloquente do samba-canção, havia criado uma nova estética musical. Nem pior nem melhor que a anterior (o samba-canção), apenas diferente e revolucionária”. O autor ainda diz que “o refinamento musical, principalmente na harmonia e instrumentação, diferenciava a bossa nova de tudo o que já havia sido feito em música no Brasil”.

É preciso pontuar uma das fortes ascendências que já nos anos 30 iria ressoar na maneira delicada de se cantar na Bossa Nova: o cantor Mario Reis. Ao se escutar João Gilberto, por exemplo, logo se faz alguma associação com a voz de Mario. Isto se explica quando Luís Antônio Giron (2001, p. 13) diz que “em contraposição ao canto lírico da escola italiana, (...) Mario Reis impunha um canto falado, um sotaque carioca, uma maneira ‘brasileira’ de abordar a canção. Seu estilo colaborou para mudar o jeito de cantar na música brasileira”. Caetano Veloso (1997) aponta outra influência de João Gilberto a que ele mesmo considera um de seus maiores mestres: Orlando Silva. Ainda que com voz muito potente e repleta de ornamentos em relação ao que João desenvolve como canto, Caetano (1997, p. 226) aborda em um de seus textos que à sua maneira tanto Orlando Silva quanto João Gilberto são “supercantores” que modernizaram o canto brasileiro.

É provável que um dos pontos mais latentes de identificação do movimento seja justamente a importância que a Bossa Nova deu ao equilíbrio: a música era tão importante quanto o canto e vice-versa. Os dois deveriam estar juntos, no mesmo grau de importância, deixando de lado aquela idéia das orquestras se sobreporem ao canto ou mesmo do canto exagerado deixar com que a harmonia das canções passasse despercebida. A letra de “Chega de Saudade”, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, datada do ano de 1958, revela uma maior

¹⁴ O acompanhamento camerístico refere-se à música de câmara, que é o rótulo dado a qualquer obra composta para um grupo de até oito músicos. A música de câmara é o instrumento perfeito para os sentimentos mais íntimos, mais pessoais, o que também explica a aproximação da Bossa Nova com a música erudita.

¹⁵ Obra musical.

leveza e positividade em comparação com o samba-canção. Isto se dá na medida em que mesmo falando da distância de um amor, da inquietude de se estar longe do ser amado, a letra exalta esperança, a alegria de se pensar nesta relação de um modo feliz, o que até então não era comumente encontrado nas canções.

Vai minha tristeza
E diz a ela
Que sem ela não pode ser
Diz-lhe numa prece
Que ela regresse
Porque eu não posso mais sofrer
Chega de saudade
A realidade
É que sem ela não há paz
Não há beleza
É só tristeza
E a melancolia
Que não sai de mim
Não sai de mim, não sai

Mas se ela voltar, se ela voltar
Que coisa linda, que coisa louca
Pois há menos peixinhos a nadar no mar
Do que os beijinhos
Que eu darei na sua boca

Dentro dos meus braços
Os abraços
Hão de ser milhões de abraços
Apertado assim
Colado assim
Calado assim
Abraços e beijinhos
E carinhos sem ter fim
Que é prá acabar com esse negócio
De viver longe de mim
Vamos deixar desse negócio
De você viver sem mim¹⁶

¹⁶ Disponível em www.tomjobim.com.br - Acesso em 27/02/07.

Os rapazes e as moças passaram a se reunir em grupos para tentarem entender a divisão rítmica adotada por João Gilberto. Ainda sobre o momento em que “Chega de Saudade” foi gravada trazemos o seguinte depoimento:

Foi inesquecível, afirmariam anos depois. Muitos se lembram dele até hoje, onde estavam, o que faziam e o que pararam de fazer, maravilhados que ficaram. Tão inacreditável como quando se viu o homem pisar na Lua. Tão chocante como a notícia da morte do presidente Kennedy. Ninguém esquece: todos se lembram com detalhes de quando ouviram João Gilberto pela primeira vez. (MELLO, 2001, p. 15)

Quando a “turma”, então, aprendeu a maneira de tocar a Bossa Nova começou a alçar vôos e passou-se a produzir música em rodas de violão, em parcerias, em mesas de bares e, principalmente, tendo como fundo o cenário de Copacabana. Segundo Ruy Castro:

“Chega de Saudade” oferecia, pela primeira vez, um espelho aos jovens [...]. Os garotos podiam se ver naquela música, tão bem quanto nas águas de Ipanema, muito mais claras que as de Copacabana. Na época não se tinha consciência disso, mas depois se saberia que nenhum outro disco brasileiro iria despertar em tantos jovens à vontade de cantar, compor ou tocar um instrumento. Mais exatamente, violão. E, de passagem, acabou também com aquela infernal mania nacional pelo acordeão. (CASTRO, 1991, p. 197)

O movimento ainda não tinha a alcunha de “Bossa Nova” em seu início. Existem algumas versões diferentes para o surgimento do termo sendo uma das principais a de que o jornalista Moysés Fuks, editor de um caderno de variedades para o jornal Última Hora, ao organizar uma noite musical no Grupo Universitário Hebraico do Brasil, acabou redigindo o programa das atrações que seriam apresentadas e no texto prometia que aquela haveria de ser “uma noite bossa nova”. Sobre o assunto, Castro esclarece:

A origem da expressão nunca ficou esclarecida de todo e gastou-se mais papel e tinta com este assunto do que ele merecia. O fato é que cerca de duzentas pessoas que foram ao acanhado Grupo Hebraico [...] depararam-se ao chegar com um quadro-negro onde se lia, escrito a giz por uma secretária: “Hoje, Sylvinha Telles e um grupo bossa nova”. Não um grupo *de* Bossa Nova [...] - a indicar que, pelo menos até aquela noite, *bossa nova* era apenas um adjetivo em minúsculas, não um nome de movimento. (CASTRO, 1991, p. 201)

O que aconteceu, por fim, foi que os rapazes que agora estavam inseridos neste meio e fazendo esta música, acabaram por gostar do termo, pois Bossa Nova significava ao certo

aquela nova batida do violão. Homem de Mello (2001, p. 15) aponta que para a juventude da época “o som que ouviu num certo momento tinha a ver com sua vida. Era uma realidade”.

A consolidação da Bossa Nova, em seus primeiros anos, também se deu em um ambiente bastante restrito. Os jovens se agrupavam para cantar juntos nos apartamentos – o que também deu origem à idéia de que a Bossa nasceu como uma “música de apartamento”, pois se subentendia assim que era uma música para ser tocada baixinho, em um volume suave; passaram a se articular para reunir mais pessoas envolvidas com aquele estilo, realizando os primeiros shows oficiais da Bossa Nova na Faculdade de Arquitetura e na PUC do Rio de Janeiro.

Tais shows foram determinantes para que a Bossa Nova se consagrasse como um gênero musical. Nesses encontros é que se entendeu com certa exatidão que havia mais gente querendo ouvir músicos ou cantores como Roberto Menescal, Carlinhos Lyra e João Donato, ou a musa da época, Nara Leão. Através desses encontros é que produtores olharam para aquele público notando um novo filão comercial também: vender música para os jovens. Em artigo de 1968, o maestro Julio Medaglia (*apud* CAMPOS, 2005, p. 74) já afirmava que “o sucesso, o consumo e a militância cada vez maiores delinearão com clareza as pretensões artísticas do movimento, dando-lhe presença estável no cenário brasileiro”.

Sobre tal efervescência da Bossa Nova, Jobim diz:

As universidades abriram seus *campi* para a nova música. Era discutida apaixonadamente pelos estudantes. A juventude foi imediatamente contagiada. Depois de muito tempo aparecia uma música inteiramente brasileira, com uma nova estética, que correspondia aos seus sentimentos. Suas angústias, suas verdades, seus apelos, E os talentos musicais se manifestaram em todo o país. O movimento Bossa Nova foi como um rastilho de pólvora aceso. (JOBIM, 1996, p. 98)

A partir disso, o que era levado como um *hobby* por aquela geração percorreu o caminho do amadorismo à profissionalização, pela chance de apresentações, gravações e contratos com gravadoras. A este respeito Oliveira comenta:

A Bossa Nova logo se profissionalizou. O movimento deixara de ser um episódio carioca e tomava conta das rádios e televisões de todo o Brasil. Por todo o país violões começaram a ser vendidos como nunca. Músicos e compositores começaram a aparecer nas grandes e pequenas cidades, alegrando a música brasileira com a mensagem do amor, do sorriso e da flor. (OLIVEIRA, 1995, p. 90)

Pode-se dizer que o período áureo da Bossa Nova compreende os anos de 1959 até 1962. Como já mencionado antes, nesta pesquisa focaremos a atenção no período de 1958 a 1964, para abarcar o movimento desde o princípio até sua fase de maior dissolução. Em 1962, realizou-se o concerto histórico da “turma da Bossa” em Nova Iorque, no Carnegie Hall, uma das mais cobiçadas casas de espetáculos da cidade. Muitas das principais personalidades envolvidas com a Bossa rumaram aos Estados Unidos, com o intuito de apresentar ao mundo aquela batida brasileira e aquele novo jeito de encarar o canto.

Esta apresentação nos Estados Unidos é controversa na medida em que teve uma organização bastante confusa e apresentações que parecem ter se alternado entre boas e duvidosas. Ruy Castro (1991) faz um relato detalhado desde o surgimento do convite para os brasileiros fazerem uma noite na casa até a repercussão da imprensa logo na seqüência do acontecimento. Para o autor (1991, p. 329), “nos dias seguintes, alguns dos nomes mais influentes da imprensa brasileira deliciaram-se em fazer picadinho do show no Carnegie Hall”. Dentre os ataques mais contundentes está o de José Ramos Tinhorão, que escreveu a matéria “Bossa Nova Desafinou nos EUA” na Revista O Cruzeiro de 08 de Dezembro de 1962. A reportagem, na verdade, levava a assinatura de Orlando Suero, que tanto para Ruy Castro como para José Estevam Gava (2006), na verdade, nem estava presente ao show. Suero, ao que tudo indica, enviou anotações colhidas de outrem para Tinhorão redigir o que estava estampado na revista. Um excerto do texto publicado diz que:

20 cantores, compositores e instrumentistas da chamada bossa nova brasileira levaram à cena, no Carnegie Hall, o maior fracasso da música popular do Brasil. Quase 3 mil pessoas, atraídas ao Carnegie Hall para conhecer a bossa nova autêntica, começaram a abandonar a sala quando Antonio Carlos Jobim passou a cantar, em mau inglês, os mesmos sambas que as orquestras norte-americanas já haviam gravado, muito melhor. (O CRUZEIRO, 08 de Dezembro de 1962, p.7)

Figura 02: Abertura da reportagem de O Cruzeiro sobre a noite da Bossa Nova no Carnegie Hall



Fonte: Revista O Cruzeiro, 08 de Dezembro de 1962

A distorção entre o que veio à tona na imprensa e as versões de quem participou do concerto se dá no vídeo da apresentação exibido pelas Tvs Continental e Tupi, pois “mostrava uma visão bem diferente da que foi passada a Tinhorão por Orlando Suero, nas anotações à mão, em papel de carta, que o cubano mandou para a redação da revista. Mostrava, por exemplo, a platéia aplaudindo entusiasticamente”(CASTRO, 1991, p. 330).

A reportagem do jornal O Globo colhida abaixo expressa bem a confusão em torno da apresentação e o desejo dos músicos explicarem o que houve frente ao que foi divulgado na grande imprensa. Sob o título de “Bossa Nova Nova vende discos e vira capa de revista nos EUA” parte do texto aponta que:

Enquanto os discos da “Bossa Nova” estão alcançando os primeiros lugares nas paradas de sucessos nos Estados Unidos, João Gilberto será capa das revistas “Time” e “Life”. É indiscutível o êxito da nova música popular brasileira na América do Norte, e a apresentação no Carnegie Hall não constituiu fracasso mas foi mal organizada o que é outra coisa – declararam a O GLOBO os compositores Roberto Menescal e Maurício Marconi, ao desembarcar, ontem no Galeão. (O GLOBO, Novembro de 1962, s/ dia especificado)

Abaixo segue a imagem de onde se extraiu o fragmento jornalístico disposto acima, ilustrada pela foto de Roberto Menescal e Maurício Marconi, ambos com provas em punho para “mostrar que a bossa nova fez sucesso nos EUA”:

Figura 03: Repercussão no jornal O Globo



Fonte: www.antoniocarlosjobim.org – Acesso em 25/10/07

Assim, vê-se que havia uma frente dos artistas que sentiu a necessidade de justificar o burburinho em torno da questão (além, talvez, de aproveitarem esta brecha para a divulgação da Bossa Nova em si). De todo modo, estes anos foram de intensa produção musical, sendo que praticamente todas as composições elaboradas nesse espaço de tempo são aquelas que até hoje reconhecemos como sendo as grandes canções da Bossa Nova. Talvez o Brasil nunca tenha recebido tantas músicas inesquecíveis como “Desafinado”, “O Barquinho”, “Minha namorada”, “Corcovado”, “Meditação”, “Inútil Paisagem”, “Garota de Ipanema”¹⁷ - entre tantas dezenas, em um período tão curto.

Os *jazzistas* já tinham notado tal fenômeno de qualidade musical quando compareceram ao show em Nova Iorque, interessados no ritmo que estavam procurando decifrar. Tal fato serve para comprovar a derrota da teoria dos ultra-nacionalistas, que diziam que a Bossa Nova era uma pura cópia do *cool jazz*.

¹⁷ Ouvir música no CD anexo.

A este respeito Gava comenta que “se a Bossa Nova fosse mera imitação do *jazz*, os músicos norte-americanos não teriam demonstrado tanto entusiasmo e tampouco interesse em promover aproximações com o grupo bossanovista¹⁸”. Ainda sobre este ponto, Medaglia diz que:

Ainda que muitos afirmem o contrário, a BN foi um movimento que provocou a nacionalização dos interesses musicais no Brasil. Como se sabe, a BN reavivou e reformulou um sem-número de antigas formas musicais brasileiras; trouxe para a prática musical urbana uma série de motivos do nosso folclore; refeou, após o seu sucesso popular, a importação de artistas do exterior e assim por diante. (*apud* CAMPOS, 2005, p. 107)

Tárik de Souza (*apud* ROSSI, 2007, p. s/ nº.) diz que a Bossa Nova “não iria aos Estados Unidos ensinar inglês, mas sem dúvida faria o jazz engolir de volta a influência”. Assim, o interesse dos norte-americanos pela Bossa Nova fez com que muitas portas se abrissem para que o gênero fosse disputado no mercado internacional. Esse fato culminou com o desgaste natural da Bossa Nova no Brasil, em função de vários fatores, entre os principais, a ruptura de alguns integrantes do movimento, como Nara Leão e Carlinhos Lyra – que abandonaram a leveza da Bossa para se integrarem aos grupos que agora faziam música com forte cunho político e, sobretudo, social.

Com isso, Tom Jobim, João Gilberto e muitos outros que o seguiram foram tentar as suas carreiras longe do Rio de Janeiro. O mercado americano estava ávido pela Bossa Nova e o descontrole no número e na qualidade das gravações era tal que os compositores necessitavam acompanhar aquela efusão de perto. Tal acontecimento serviu para que, durante muitos anos, a crítica musical brasileira acusasse os bossanovistas de se renderem aos Estados Unidos, fazendo então uma música para os “gringos” ouvirem.

Assim, no Brasil dos primeiros anos da década de 60, além do desgaste natural de um movimento tão intenso como foi a Bossa Nova e da corrida pelo mundo a fim de divulgá-la e acompanhar seus passos, o espaço do cenário musical foi invadido pela música de protesto, pela Jovem Guarda, por alguns ícones do que hoje chamamos de “música brega” e, algum tempo depois, pelo que veio a ser denominado como MPB (Música Popular Brasileira).

Era o fechamento de um ciclo, de um tempo que enraizou para sempre a música brasileira e, por que não dizer, influenciou músicos e artistas de todas as partes.

¹⁸ O termo “bossanovista” refere-se a quem fazia ou participava direta ou indiretamente da Bossa Nova.

A história musical da Bossa Nova trilhou um caminho muito contagiante, à medida que suas canções sempre cumpriram o brilhante papel de exaltar as belezas e as coisas simples do cotidiano, como o próprio emblema das temáticas abordadas pelo movimento já era intitulado: o amor, o sorriso e a flor.

Nos anos que se seguiram, a América do Norte, a Europa, o Japão se renderam ao charme e a simpatia esbanjada pela Bossa. De Frank Sinatra a Stan Getz, muita gente se deixou levar pela batida brasileira, enquanto que nas décadas de 70 e 80 a própria Bossa foi um tanto deixada de lado em sua terra natal. Mas, como que em um processo circular, ao final dos anos 90 a Bossa Nova viria a ser, novamente, como diz Castro, “a trilha sonora de um Brasil ideal” (2001, p.19).

2.3 OS PERSONAGENS E OS MENTORES DA BOSSA NOVA

Ainda que se busquem as memórias de como a Bossa Nova surgiu como música, trazendo influências desde o samba de Noel, do canto de Mario Reis, do piano descompassado de Johnny Alf e João Donato, do violão de músicos como Laurindo de Almeida e Luiz Bonfá (importantes divulgadores da música brasileira nos Estados Unidos), de harmonias suscitando inspirações *jazzísticas*, o que pode vir a ser um consenso na “história oficial” da Bossa Nova é a atribuição dos responsáveis pela sua consolidação. O triângulo de personagens que a sustentou, desde seu início, foi formado por Tom Jobim, João Gilberto e Vinícius de Moraes.

Não se pretende aqui inventar uma filiação direta da Bossa Nova, atribuindo o nome de seus pais de forma definitiva, mas apontamos sim os personagens que formam o sustentáculo do que o gênero viria a se desdobrar. Ou seja, a escolha da palavra mentor é associada àqueles que foram seus guias. Tom Jobim foi o grande compositor da Bossa Nova, João Gilberto difundiu a “batida diferente” e abriu caminho para uma nova maneira de interpretar, e Vinícius foi o poeta e letrista de toda a geração que os seguiu.

Só isso já bastaria para que seus nomes ficassem gravados como os mestres da Bossa, mas a relevância do trabalho dos três permitiu que suas criações perpetuassem no imaginário

coletivo até os dias de hoje. Johnny Alf, um precursor da Bossa Nova, resumiu muito bem o papel dos três ao dizer:

Acho que quem quiser conhecer a verdadeira linguagem da Bossa Nova tem que conhecer as letras do Vinícius, um grande poeta. Em relação ao Tom, repito a mesma coisa que disse do Vinícius, só que no lugar da letra a gente passa a falar da música. Vinícius mudou a letra, Tom mudou a música. E João Gilberto mudou a interpretação. Aquela maneira clara de João tocar exige concentração e desprendimento. Não é fácil cantar daquele jeito não. (JOHNNY ALF *apud* CHEDIAK, p. 24)

Aqui pontuaremos brevemente a trajetória de cada um para frisar esse papel de mentores do movimento, no entanto, é preciso lembrar de figuras que não poderiam ser deixadas de fora quando falamos de Bossa Nova. Dentre elas, por primeiro, cito o pianista e compositor Newton Mendonça, parceiro mais antigo de Tom Jobim, com quem fez a primeira gravação em 1953¹⁹. Newton é considerado um dos mais ilustres desconhecidos da Bossa Nova, ignorado pelo grande público e sujeito de uma série de injustiças, como o esquecimento de seu nome em canções que fazem parte do grande repertório do gênero. Talvez isto se dê muito em função de sua morte precoce, aos 33 anos em 1960 – apesar de sua obra ser um marco na Bossa Nova. Com Tom Jobim possui 17 parcerias, entre elas “Desafinado”, “Samba de uma nota só” e “Meditação” – todas consideradas canções-hino do gênero. Marcelo Câmara (2001, p. 70) diz que “se há músicas matrizes na Bossa Nova, clássicos que foram os primeiros ou se tornaram modelos de composição da ‘nova música’, elas são composições de Newton e Tom”.

A seguir menciono aqueles que, segundo Ronaldo Bôscoli (*apud* Maciel, 1994, p. 58), formariam o “núcleo básico da Bossa Nova”: o próprio Bôscoli, Nara Leão, Carlinhos Lyra e Roberto Menescal. Ronaldo Bôscoli foi mais do que um compositor (letrista) para a Bossa Nova e sim um grande articulador do movimento – organizava shows, circulava entre as rodas de músicos e cantores, centralizava contatos da turma envolvida com a música da época. Conhecido por personalidade forte do grupo e grande galã (namorou Nara Leão, Maysa, além de mais tarde ter se casado com Elis Regina), é co-autor, dentre tantas músicas, de “Se é tarde me perdoa”, “O barquinho”, “Telefone”, “Você”, “Vagamente” e “Canção que morre no ar”²⁰.

¹⁹ Ouvir música no CD anexo.

²⁰ Ouvir músicas no CD anexo.

Nara Leão só estreou profissionalmente como cantora em 1963, mas muito antes disso já era protagonista basilar da Bossa Nova ao promover encontros e reuniões musicais dos jovens músicos, cantores, compositores e simpatizantes da Bossa Nova no apartamento da família, em Copacabana (segue foto da fachada do edifício abaixo). Conforme Oswaldo Mendes (*apud* Rossi, 2007, p. s/ nº.): “O seu apartamento no posto 4 em Copacabana se tornou ponto de encontro desse pessoal cansado de canções chorosas e acordes surrados”. A partir de seus 14 anos, quando começou a ter aulas de violão com Carlos Lyra e Roberto Menescal, Nara foi, pouco a pouco, se tornando a grande musa da Bossa Nova.

Figura 04: Av. Atlântica, 2856 - um dos principais pontos de encontro da Bossa Nova



Fonte: Arquivo pessoal (2006)

Carlinhos Lyra e Roberto Menescal são, ainda hoje, dois dos maiores divulgadores da Bossa Nova pelo mundo afora. Lyra era considerado por Vinícius de Moraes o grande desenhista da Bossa, o ponto alto da melodia. Tanto ele como Menescal são dois dos violonistas que mais levaram à frente a batida de João Gilberto em suas canções, o que também está associado à academia de violão que ambos mantinham juntos no começo do movimento – um centro importante para divulgação da Bossa. Carlos Lyra foi um dos pioneiros a apontar a influência do *jazz* na música brasileira quando de seu rompimento, por algum tempo, com a turma da Bossa Nova, com a canção “Influência do Jazz²¹”:

²¹ Ouvir música no CD anexo.

Pobre samba meu
Foi se misturando,
Se modernizando
E se perdeu
E o rebolado, cadê?
Não tem mais
Cadê o tal gingado, que mexe com a gente
Coitado do meu samba, mudou de repente
Influência do jazz

Quase que morreu
E acaba morrendo, está quase morrendo
Não percebeu
Que o samba balança de um lado pro outro
O jazz é diferente pra frente, pra trás
E o samba meio morto, ficou meio torto
Influência do jazz

No afro-cubano
Vai complicando
Vai pelo cano, vai
Vai entortando, vai sem descanso
Vai, sai, cai... do balanço!

Pobre samba meu
Volta lá pro morro
E pede socorro onde nasceu
Pra não ser um samba com notas demais
Não ser um samba torto
Pra frente e pra trás
Vai ter que se virar pra poder se livrar
Da Influência do jazz²²

²² Disponível em www.carloslyra.com– acesso em 20/11/2007.

A letra de 1963 revela a acidez contra a influência dos bossanovistas (a qual, na verdade, ele também sofria) e aponta o desejo pela procura de um samba mais ligado às raízes brasileiras – o que configuraria esta busca quando tanto ele como Nara Leão rompem com as temáticas da Bossa Nova e fazem uma incursão pelos caminhos associados ao samba e à música regionalista – muito em função da inquietação política para se discursar canções com este cunho. Diz-se que Carlinhos é “a pedra fundamental, o alicerce, a estrutura a fachada, a cumeeira e os fogos de artifício da inauguração da Bossa Nova – junto com Menescal, Tom, Vinícius e João Gilberto” (MENDES *apud* ROSSI, 2007, p. s/ n°).

O encontro de Lyra com Menescal se cruza ainda na adolescência de ambos, no Colégio Mallet Soares, no Rio de Janeiro. O maior parceiro de Roberto Menescal foi justamente Ronaldo Bôscoli, pois o primeiro fazia a música e o segundo trabalhava como letrista. Um dos maiores harmonistas da Bossa Nova, Menescal tem sua obra marcada, sobretudo, pela temática do mar – uma de suas paixões, tendo como carro-chefe destas canções “O barquinho”.

É fato que a lista de cantores, articuladores e, sobretudo, músicos da Bossa Nova é vasta e já bastante explorada na literatura a respeito. Rememoramos aqui personagens centrais e a seguir demarcaremos os seus principais mentores, como já mencionamos:

2.3.1 Tom Jobim, o Maestro Soberano (1927 - 1994)

Desde a sua infância Tom Jobim demonstrou a inclinação pela música, estudando piano sozinho ou com o auxílio de professores. No começo da carreira ele trabalhou como pianista na noite, em restaurantes, bares e casas noturnas, estudou orquestração, transcreveu obras de compositores para partituras em pequenas editoras, harmonizou vozes nas rádios e foi assistente de direção artística na gravadora Continental. A esta época, já havia composto algumas canções, e em 1953 teve sua primeira música (“Incerteza”) gravada em disco.

Quando “Chega de Saudade” foi lançada em disco, Tom já era reconhecido por suas canções e já havia feito coisas importantes como a trilha sonora para “Orfeu da Conceição”, junto com Vinícius de Moraes, a “Sinfonia de Brasília” – a pedido de Juscelino Kubistchek, para inauguração da nova capital, em parceria com Billy Blanco, e mesmo um disco inteiro

com canções suas e do poeta (Vinícius) na voz de Elizeth Cardoso, uma das maiores vozes do samba-canção.

Entre 1958 e início dos anos 60, Tom Jobim compôs a maioria de suas melhores músicas e era visto pela garotada iniciante na Bossa Nova como uma usina de som. Trabalhava muito e burilava cada canção até à perfeição. Nesse período tinha todo o prestígio como músico e compositor, mas isto não era o suficiente para que pudesse se dar ao luxo de ficar parado.

Quando da ocasião do show de Bossa Nova nos Estados Unidos, em 1962, os americanos já ouviam falar de Tom e associavam a sua produção ao melhor da música brasileira. Assim, ele acabou residindo em Nova Iorque para dar seguimento à sua carreira em terras estrangeiras.

Sempre foi perfeitamente encaixado à maneira Bossa Nova de fazer música, tocando com preciosismo, cantando com delicadeza e em completa harmonia e integração com aquilo que as canções contavam. Havia crescido em Ipanema, de onde veio a tirar boa parte de inspiração para toda a sua obra. Sem a presença de Tom a Bossa Nova, provavelmente, não teria acontecido.

Já de volta ao Brasil, em 1967, Tom recebeu um telefonema de Frank Sinatra que o convidou para fazer um disco inteiro com suas canções. Esse foi um dos fatos mais marcantes tanto da sua trajetória, como da propagação da Bossa Nova na voz do cantor mais popular do planeta.

Em 1974 gravou um dos álbuns mais importantes para a história da música brasileira, “Tom e Elis”, juntamente com Elis Regina. Ainda assim, nos anos 70 e 80 a situação de Jobim ficou complicada no Brasil, pois as gravadoras não lhe davam espaço, por não mais o considerarem um músico fácil de vender comercialmente. Isto acabou sendo um dos motivos pelos quais Tom passou algum tempo fora do país e excursionou com sua nova banda pelo mundo todo.

Em meados da década de 80 voltou a se estabelecer no Brasil e as temáticas antes abordadas na Bossa Nova, como o mar, as montanhas e as praias foram aos poucos sendo enquadradas sobre um prisma mais bucólico, mais ligado às matas, aos rios, aos pássaros. Quando ninguém ainda falava de ecologia, Tom já antevia suas preocupações em relação ao tema. Assim, nos anos que se seguiram o Brasil voltou a descobrir o “homem da Bossa”.

Castro (2001, p. 53) afirma que “nenhum outro compositor construiu uma obra mais amplamente brasileira do que Tom Jobim”.

Em depoimento sobre o compositor, o jornalista e escritor Sérgio Cabral resume:

Ele traçou o melhor rumo para a música popular brasileira, a partir de 1950. Pra lá de um magnífico criador, foi um inovador. Se somarmos a essas virtudes o personagem encantador das mesas de bar, o pioneiro e insistente na defesa da ecologia, o apaixonado pelo Rio de Janeiro e pelo Brasil, o criador de frases, o homem bonito e charmoso, o declamador de poesias e o cidadão do mundo, o resultado será Antônio Carlos Jobim. (CABRAL, 1997, p. 05)

2.3.2 João Gilberto, o Inventor do Ritmo (1931)

João Gilberto saiu de sua cidade natal, Juazeiro (Bahia), aos 18 anos, rumo a Salvador. Com essa idade já intencionava ficar famoso à custa de sua voz. Poucos sabem, mas João tinha uma voz potente, imitava até Orlando Silva, tanto que a sua ida para o Rio se deu, justamente, porque foi chamado para ser *crooner* de um conjunto vocal. Foi por escolha e identificação que acabou optando, algum tempo depois, pelo canto mais contido, suave, em equilíbrio com os sons que extraía do violão.

Nos anos 50 vagou, durante quase sete anos, entre o Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre e Diamantina (MG). Chegou a gravar um compacto no início da década, mas passou despercebido pelo público, ainda os ouvintes do samba-canção. Neste tempo intensificou os estudos sobre o violão e sobreviveu à custa dos amigos e conhecidos – ou de alguns trabalhos que vez ou outra conseguia emplacar.

Como já dissemos aqui, a revolução da batida diferente descoberta por ele chegou aos ouvidos dos jovens quando “Chega de Saudade” foi lançada. Antes, já havia até participado de alguns discos como violonista, mas ainda não tinha conseguido a façanha obtida com a música de Tom e Vinícius. Em poucos meses, a sua trajetória mudou radicalmente de curso. Todos queriam tê-lo por perto, escutar sua voz e, principalmente, ver como tocava nas cordas do instrumento.

Os jovens queriam ser João Gilberto, tocar violão como ele e cantar daquele jeito novo. Segundo Giron (2001, p. 240), a Bossa Nova defendeu “o canto sem vibrato, doce,

falado, sintético, capaz de dizer a letra na melodia, e cantavam quase sem voz, sem a protuberância de um timbre”.

Assim como Tom Jobim, João também acabou migrando para os Estados Unidos e gravou muitas canções por lá, sendo uma referência para toda uma geração que estava ligada ao *jazz* moderno. Nas décadas seguintes passou a ser cada vez mais preciosista com sua música e a gravar cada vez mais raramente. Hoje, vive no Rio de Janeiro e ainda é uma das figuras mais importantes da música brasileira.

2.3.3 Vinicius de Moraes, o Poeta Camarada (1913 - 1980)

Assim como Tom Jobim, Vinicius sempre demonstrou o talento para as artes desde cedo. Aos 20 anos já havia lançado seu primeiro livro, “O Caminho para a Distância”, no mesmo ano em que se formou bacharel em Direito. Ao longo de sua vida, ficou conhecido por suas atividades como poeta, compositor e diplomata, chegando também a trabalhar como censor e crítico de cinema e cronista.

Em 1938 foi estudar literatura em Oxford e em 1943 ingressou no Itamaraty, servindo como cônsul e diplomata. A partir daí passou anos fora do país e, em seu regresso, em 1953, compôs seu primeiro samba.

Vinicius sempre foi uma figura dedicada a áreas diversas como o teatro e o cinema, além da própria literatura e da música. Teve reconhecido papel na literatura, sendo um dos poetas mais importantes do modernismo pós-1930, escreveu peças teatrais, compôs trilhas para o cinema, mas de todas as formas a música sempre esteve envolvida a ele. Distinto por ser exímio letrista, Vinicius também se revelou como compositor - fato este que é desconhecido do grande público (compôs sozinho canções como “Medo de Amar”²³, “Pela luz dos olhos teus” e “Serenata do Adeus”, entre outras).

Transitou por gêneros diversos da música, como o bolero, as peças de câmara, a marcha-rancho, as canções infantis, os sambas e, em especial, a Bossa Nova. Chegou a ela juntamente com Jobim, quando estabeleceram a parceria musical que acabou mudando os rumos de ambos. Firmaram essa parceria intensa durante os primeiros anos da Bossa Nova e

²³ Ouvir música no CD anexo.

depois de “Garota de Ipanema”, em 1962, passaram mais a fazer apresentações juntos do que compor.

Publicou diversos livros de poesia (como os seus famosos sonetos) e sempre foi visto com muito respeito, pelo intelectual que era, e carinho pelos jovens da Bossa Nova. Teve períodos intensos de criação, como em 1962, por exemplo, quando se trancou em apartamento com o violonista Baden Powell durante três meses e nasceram daí vinte e quatro canções, entre elas os *afrosambas*²⁴ da dupla.

Em 1969 encontrou no violonista Toquinho o novo parceiro para a música. Foram quase dez anos de criações, shows e apresentações da dupla, até a morte do “poetinha”, como era chamado, em 1980. Sua trajetória foi marcada pelo seu estilo de vida, autêntico de um músico e poeta. Sobre isso, Francisco Bosco escreve:

Vinícius faz parte de uma linhagem de artistas que continuam, sob suas diversas condições históricas, o projeto romântico de unir arte e vida. No ato de escrever esteve em jogo, para ele, a aventura de escrever a própria vida. Era um artista que criava formas de vida, e que, como todo artista, engajou-se na luta de tentar dar vida às suas formas. (BOSCO: Revista Cult, nr. 73, 01 de Outubro de 2003)

²⁴ Designação dada, por Vinícius e Baden, aos sambas com temáticas africanas, do negro e de religiões como o Candomblé.

3. VIDA BELA - A BOSSA NOVA E SEU PERÍODO HISTÓRICO

“A sociedade da metade do séc. XX, com os problemas que se colocam diante de nós, como a atitude diante da vida, a atitude diante da morte, os contraceptivos, etc., são para mim fontes históricas. Não posso fazer abstrações das observações que faço quando saio na rua. A vida de todos os dias é apaixonante e quanto mais ela for cotidiana mais ela é apaixonante. Talvez seja essa, para mim, a maneira de entrar na História. Não digo que seja o fundamental. O fundamental é mais, como já disse, o desejo de encontrar um mistério central, mas nunca estamos diante do mistério central, estamos no meio da rua. Então eu caminho por um mundo que é um mundo de curiosidade, algumas vezes maravilhando-me: por que tal ou qual coisa? E é isso que me faz pular para o passado: eu penso que nunca segui um comportamento histórico que não tivesse como ponto de partida uma questão colocada pelo presente.”

Philippe Áries

3.1. O CONTEXTO POLÍTICO

O período de contextualização política que mais nos interessa diante do foco estudado é aquele que corresponde à coincidência do mandato de Juscelino Kubitschek²⁵ no cargo de presidente do país, em função de ser o período em que a Bossa Nova é formada, por assim dizer, e atinge seu momento mais intenso. Este período de tempo se enquadra no final da República Nova, que vai de 1945 até 1964, quando a ditadura militar se instaura no comando do país e a Bossa Nova também se dilui – ao passo em que alguns de seus

²⁵ O tempo de governo de Juscelino foi de 31 de janeiro de 1956 até 31 de janeiro de 1961.

integrantes vão em busca de cantar músicas que tenham uma ligação de cunho político e social, tal como Nara Leão e Carlos Lyra, por exemplo.

Sobre esta migração de músicos e cantores para outros estilos e gêneros vê-se que há um reforço desta informação com a criação do Centro Popular de Cultura, em 1961. Diz-se isso porque a União Nacional dos Estudantes passa a discutir sobre o que acontecia no país de forma a agregar jovens para fortalecer este movimento, o que ajuda a atrair personalidades das artes, no caso da música, para a conformação de um panorama de músicos engajados para com a política e o contexto social do Brasil.

Juscelino acabou por herdar tanto os problemas políticos como as importantes implantações geradas pela era de comando de Getúlio Vargas. O Brasil saía conturbado da “Era Vargas”, com o suicídio de Getúlio em 1954 e o governo provisório até a eleição de Juscelino, e entrava numa experiência de eleição democrática de um presidente civil. Naquele momento nos parece que a adequação de Juscelino ao poder serviu como uma passagem da incerteza à promessa de um futuro melhor – tudo isto ocorrendo ao mesmo tempo em que havia um novo ânimo ainda proporcionado pelo final da Segunda Guerra Mundial em 1945.

Cláudio Bojunga aponta de modo comparativo as personalidades e condutas de Getúlio e Juscelino, sendo que de forma pontual já nos mostra o quanto isso influenciava para que o Brasil ingressasse em um processo de mudanças. Segundo o autor,

Getúlio havia sido um nacionalista nos anos 30, isolacionista e sedentário. JK era fraternal, casual, cosmopolita, adorava avião. O velho caudilho preferia distribuir favores a conceder direitos e governava com os defeitos alheios. A “ditadura republicana” era, para ele, a melhor maneira de forçar a marcha da história – de cima para baixo –, mediante grupos “esclarecidos” de homens encastelados no poder. JK era obsessivo respeitador da Constituição, manipulava as qualidades alheias, negociava, persuadia, contornava, seduzia adversários, ouvia, levava em conta as bases, não tinha personalidade autoritária – gostava de tirar coelhos de cartolas inexistentes. Getúlio era anticapitalista, confiava mais no Estado do que na sociedade e dava precedência à política sobre a economia. JK aceitava de bom grado a desordem capitalista, nunca teve preconceito contra o lucro, era aventureiro, adaptável, preferia a nação ao Estado e sobrepunha a economia à política. (BOJUNGA, 2001, p. 467)

Vale observar que ao trazermos este tipo de cotejamento o fazemos não para levantar bandeiras de um ou outro, mas sim para estabelecer a marca de como imaginamos que pela diferença a sociedade passou a concentrar este espírito empreendedor adotado por Juscelino.

Também é fundamental frisar que, ainda que polêmico até hoje, no governo de Getúlio ocorre a abertura da série de modernizações que Juscelino tem como herança. Este feito começa a ganhar corpo na era Vargas a partir da criação, entre outros, do código das águas, do código florestal, da Ordem dos Advogados do Brasil (OAB), da Petrobrás, do Banco do Brasil, do BNDES, da propaganda comercial nas rádios e a lei da usura (um decreto que proibia juros abusivos e que não chegou a ser revogado). A partir disto, de forma ampla, podemos dizer que o governo de Juscelino foi marcado por sua imagem de hábil negociador, que soube canalizar as questões do povo e se relacionar com as massas, com um estilo sofisticado e, ao mesmo tempo, cordial e generoso. O presidente chegou a ficar conhecido como “Presidente Bossa Nova”, título atribuído através de um samba²⁶, de mesmo nome, de autoria de Juca Chaves:

Bossa-nova mesmo é ser presidente
Desta terra descoberta por Cabral.
Para tanto, basta ser, tão simplesmente,
Simpático, risonho, original.
Depois, desfrutar da maravilha
De ser o presidente do Brasil.
Voar da Velhacap pra Brasília,
Ver Alvorada e voar de volta ao Rio.

Voar, voar, voar,
Voar, voar pra bem distante,
Até Versalhes, onde duas mineirinhas
Valsinhas
Dançam como debutante.
- Interessante!
Mandar parente a jato pro dentista,
Almoçar com tenista campeão.

Também poder ser um bom artista,
Exclusivista,
Tomando com Dilermando
Umas aulinhas de violão.
Isto é viver como se aprova,
É ser um presidente bossa-nova.
Bossa-nova, muito nova,
Nova mesmo, ultranova²⁷

²⁶ A letra do samba faz alusão a uma série de características de Juscelino, além de satirizar algumas de suas ações, como ter aulas particulares de violão com o músico Dilermando Reis. Ouvir música no CD anexo.

²⁷ CANÇADO, 1997, p. 233

Assim, nesse tempo o Brasil passava por uma fase de profundas transformações, tanto políticas como sociais. O que contribuiu para que grandes mudanças acontecessem foi um imenso projeto econômico, concentrado no “Plano de Metas” de Juscelino.

Conforme Barros (1999, p. 44), o “Plano de Metas” consistia em trinta itens, agrupados em cinco setores: Energia, Transportes, Alimentos, Indústrias de Base e Educação. A construção de Brasília, originalmente não incluída no programa, se tornaria a chamada “meta-síntese”.

O *slogan* do governo era *50 anos em 5*, ficando claro em sua mensagem a pretensão de um intenso crescimento em todas as áreas contempladas pelo plano. Assim, foi instaurado o modelo desenvolvimentista, que promoveu, principalmente, a industrialização do país. Foram anos de estabilidade e de abertura de caminhos, como a criação da indústria automobilística nacional, eletrodoméstica e siderúrgica, bem como o desenvolvimento das comunicações, agricultura e fornecimento de energia.

Para Renato Ortiz (2003, p. 80), “os economistas mostram que a partir do governo de Juscelino se instaura uma segunda revolução industrial no Brasil na medida em que o capitalismo atinge formas mais avançadas de produção”.

Assim, na esteira deste processo, “a década de 50, como fizera a de 20, recoloca de maneira particularmente enfática, para políticos, intelectuais e para a sociedade em geral, as questões da construção de um Estado moderno no Brasil” (GOMES, 1998, p. 542). O país ganhava ares de democracia com uma imprensa livre em relação ao governo de Getúlio Vargas e houve a explosão de diversos movimentos artísticos, tal como a Bossa Nova. Além disso, o futebol da seleção brasileira saía vitorioso da Copa de 1958, Maria Ester Bueno despontava como um expoente no tênis, Éder Jofre era a sensação no boxe e essa constância de promessa de conquistas, é claro, respaldava em cheio sobre a figura de Juscelino.

Ângela Castro Gomes aponta que:

é interessante observar como foi Juscelino, o JK, o presidente que não foi e não é identificado como exemplo típico de líder “populista”, que se tornou um nome referencial da República assim adjetivada. Como Vargas, o GV, é considerado, com as mesmas discordâncias, nacionalista e progressista. É o construtor de Brasília; o homem do “plano de metas”, que foi nome de automóvel e adorava dançar. Enfim, o presidente “bossa-nova”. (*apud* GOMES, 1998, p. 549)

É importante salientar que as iniciativas de Juscelino colaboraram para um crescimento real do país, mas, no curto prazo, trouxeram a inflação e uma carga enorme de dívidas públicas. Com isto, “embora associados a um certo descontrole das contas públicas, os anos JK foram fundamentalmente marcados por altas taxas de crescimento e por uma boa dose de otimismo” (FARO; SILVA, 1991, p. 44). No entanto, na era de Juscelino Kubitschek o clima que envolvia o país era justamente a concretização de um “sonho dourado”, da prosperidade, da construção de uma capital nacional e isso refletiu diretamente na sociedade da época.

O que reflete bem este paradoxo de euforia e um caminho em direção ao endividamento dos cofres públicos é a idealização de Brasília. Brasília foi pensada por Juscelino e efetivada através do trabalho do urbanista Lucio Costa e do arquiteto Oscar Niemeyer, tendo sua inauguração em 21 de abril de 1961. A simbologia de erguer uma capital no “meio do nada”, em lugar inabitado, além de significar uma outra oportunidade para o Brasil do futuro, conforme interpretamos, também está ligada à idéia de Juscelino de haver uma integração nacional – na medida em que a localização geográfica da nova capital estava no centro de nosso território.

Brasília foi, em sua medida, quase um projeto faraônico – diante da tarefa de se projetar uma cidade inteira e construí-la de forma grandiosa, sobretudo pela responsabilidade da inovação arquitetônica de Niemeyer em dominar o concreto de maneira a dar-lhe vida de modo nunca antes visto. De outro lado a persistência e o pensamento fixo de Juscelino em construir a capital de forma tão impactante e sem fugir dos prazos “fez com que Juscelino mantivesse sua postura nada ortodoxa de emissão de moeda e gastos públicos” (PIRES, 2006, p. 117).

Jose Estevam Gava (2002, p. 29) nos diz que “aos poucos e valendo-se de uma entusiástica fé no futuro do país, Kubitschek logrou ganhar a simpatia de parcelas significativas da sociedade, dentre elas os intelectuais e as camadas médias urbanas”. O autor ainda complementa que “o sorriso de JK transmitia sentimentos de conforto, sonho e prazer e irradiava otimismo. Sentimentos que, nos governos seguintes, seriam paulatinamente varridos do imaginário popular, e que viveriam seus momentos finais às vésperas de 1964” (*idem*).

Sobre esta simpatia das camadas médias urbanas e de intelectuais por Juscelino fazemos uma relação, então, de como integrantes importantes da Bossa Nova se aproximaram

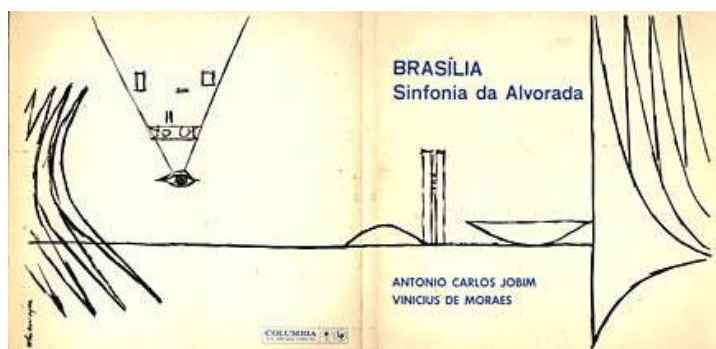
do mesmo – tanto por, normalmente, pertencerem à classe média e alta quanto pela identificação cultural que percebiam no novo presidente. Como exemplo maior temos Tom Jobim e Vinícius de Moraes na realização de composição da Sinfonia da Alvorada, que por muitas vezes é citada como se tivesse sido encomendada por Juscelino como trilha inaugural da capital federal.

Na verdade o que ocorreu é que já em 1958 a dupla de compositores teve esta idéia e começou a criá-la quando tempos mais tarde Juscelino entrou em contato sim para que ambos a terminassem e apresentassem em espetáculo na Praça dos Três Poderes – o que só acabou acontecendo com a execução do disco e não de maneira ao vivo. Parte do extenso texto de Vinícius de Moraes para a contracapa do disco diz:

A cidade empreendida por Kubitschek e criada por Niemeyer sôbre o plano-pilôto de Lúcio Costa, outro grande e caro amigo, erguia suas brancas e puras empenas nas antigas solidões do planalto central de Goiás, em extensões apascentadas pela vetustez da terra e pela proximidade do infinito, numa paisagem de oxigênio, silêncio e saudade das origens. O lugar mais antigo da terra, como gosta de dizer Jobim, povoava-se rapidamente; e malgrado as pragas de um grupo de ressentidos, os que preferem governar o país nas proximidades das buates, a cidade crescia num ritmo alegre de trabalho e confiança, com turmas a se revezarem de sol a sol . De nada valia o pio das aves de mau agouro da imprensa e de alhures, contra o ímpeto maravilhoso do trabalhador brasileiro, que acorreu de todos os cantos do país, sobretudo do Norte, para erguer aquelas estruturas adiante do Tempo e para coabitar pacificamente numa "cidade-livre" levantada do dia para a noite com restos de material de construção: uma autêntica cidade de "far-west", só que sem os tiros e bandidos do cinema.

A seguir está a capa e contracapa deste LP, com desenhos de Oscar Niemeyer ilustrando todo o suporte, de maneira limpa, clara, apresentando com sutileza as suas formas inovadoras, sintéticas, assim como a música de Tom e Vinícius:

Figura 05: Capa do LP Brasília - Sinfonia da Alvorada



Fonte: www.jobim.com.br – Acesso em 13/12/07.

Carlos Heitor Cony resume bem o que buscamos captar deste tempo quando fala que:

Os brasileiros tiveram a certeza que nascia um novo país, surgia um Brasil diferente, um Brasil que dava certo. Trabalhava-se em todos os Estados. Eram barragens que estavam sendo iniciadas; centrais elétricas cujos projetos ficavam concluídos; estradas que começavam a ser rasgadas por toda parte. O perfil psicológico do brasileiro começou a mudar, reinava um clima de euforia, clima este que se espalhou pela vida nacional, aos poucos sim, mas seguramente. (CONY, 2002, p. 85)

Assim, muito mais do que fazer alguma análise ou julgamento do governo de Juscelino Kubitschek, que em seu final já demonstrava o quanto o investimento em tantos setores já trazia o endividamento e os sinais de inflação, nos importa olhar para este período de eclosão do novo para identificar que todo este clima de transformações políticas e econômicas estabeleceu um novo patamar para a sociedade. O Brasil estava refletindo as mudanças nesta seara e isto se irradiou para muitas outras áreas, inclusive na música, no caso, na Bossa Nova.

3.2. A QUESTÃO DO CONSUMO

Com o aumento considerável da população nas cidades no país, até então com tradição agrária, o Brasil passou a ganhar ares de urbanidade e modernização citados anteriormente por esta potencialização de progresso e industrialização ocorrida no período de Juscelino. A classe média se solidificou e, em consequência direta, os padrões de consumo foram

alterados. Em relação à modificação das estruturas sociais nesse período, Dantas e Doratioto colocam que:

A modernização na estrutura industrial consolidou transformações sociais importantes. Aumentou a classe operária, introduzindo também mudanças qualitativas em sua composição, uma vez que os novos operários deviam contar com uma preparação diferente para lidar com as novas tecnologias. Os operários, com isso adquiriram uma importância maior no quadro político e econômico. Ao mesmo tempo, a economia mais complexa exigia um quadro maior de trabalhadores burocráticos e de serviços, reforçando as camadas médias urbanas, que também ganharam novas possibilidades de consumo com as novas indústrias. (DANTAS; DORATIOTO, 1991, p. 8)

Sob a influência do estilo de vida norte-americano, o *american way of life*, difundido fortemente pelos meios de comunicação de massa, como a televisão – que se tornou um fenômeno com sua chegada ao país nos anos 50; os jovens pertencentes a essas camadas médias urbanas também assimilaram o desejo pela modernidade que pairava sobre o Brasil. Uma maneira de inserção dentro deste contexto foi justamente ganhar e assumir a postura de se poder consumir.

Renato Ortiz (1996, p. 147), ao refletir sobre o pensamento de Raymond Williams diz que “nada há de mais corriqueiro do que tratar os membros da sociedade contemporânea como ‘consumidores’. Nos acostumamos a tal ponto a percebê-los desta maneira que dificilmente conseguimos imaginá-lo de outro jeito”. É fato que a fala de Ortiz se dirige ao nosso tempo atual, no entanto, tal base de implantação e difusão do consumo no Brasil passou a ser semeada com mais afinco na década de 50 – tanto pelas condições de divulgação que passaram a existir, com a própria TV ou anúncios publicitários, como pela possibilidade de crescimento da economia também fazer girar esta roda. Frente a essa materialização dos “novos tempos”, Gava diz que:

Sob o governo JK e o clima de otimismo instaurado é que floresceria o movimento Bossa Nova - envolto pelas cativantes ondas de relativa tranqüilidade econômica e entusiástica fé no futuro do país. Nessa onda de positividade, o movimento bossanovista proporcionou, acima de tudo, outras possibilidades de interpretar a música popular – trouxe à tona novos mecanismos expressivos. (GAVA, 2002, p. 29)

Assim, diante de todo o clima de favorecimento indo ao encontro do poder de consumo das camadas médias urbanas e, por conseqüência, da juventude que fazia parte dela,

com a explosão da venda de bens de consumo no Brasil uma das grandes novidades foi a chegada de produtos que até então não eram fabricados no país ou não chegavam até aqui por meio das importações, tais como os eletrodomésticos dos mais variados. Vale salientar que a abertura de importações passava a ser facilitada em virtude de o país ter crédito por ter guardado capital quando exportou matéria-prima para a Segunda Guerra Mundial.

No governo de Getúlio as eletrolas²⁸ já haviam sido um tanto difundidas em função da Era do Rádio e da vontade dos ouvintes comprarem os discos dos ídolos da época. Entretanto, com um novo mercado estabelecido a partir de Juscelino, isso ocasionou a proximidade dos toca-discos com a juventude, tornou-os mais acessíveis para compra.

Se a indústria cultural, os meios de comunicação de massa e a cultura de massa “surgem como funções do fenômeno da industrialização” (COELHO, 1980, p. 10), é deste modo que o mercado fonográfico logo se instalou com maior propriedade no território nacional e fez, justamente, com que os discos se tornassem os novos objetos de desejo por parte dos jovens.

Ainda, segundo Gava, “os jovens, impulsionados pela ânsia de serem representados por um novo produto cultural, passaram ‘naturalmente’ a comprar discos de música bossanovista” (2002, p. 52). Essa colocação é importante, pois a época culmina com o fato de os jovens ingressarem, de maneira mais efetiva, no mercado consumidor brasileiro. Pela primeira vez eles exerciam seu poder de compra adquirindo itens como discos e livros, indo a shows e concertos, enfim, consumindo bens gerados pela indústria cultural.

Para Sodré (1989, p. 102), “cedo ficou constatado que música, além de arte, era também mercadoria, precisava receber determinado tratamento, adequado à sua colocação no mercado”. O autor ainda coloca que “o desenvolvimento do mercado do disco foi lento, a princípio; o triunfo esmagador da música popular ficou assinalado desde que a pequena burguesia a aceitou e adotou” (*idem*).

Sobre a propagação dos meios de comunicação de massa aliados aos bens culturais ao alcance dessa juventude, faz-se uma relação com o que Freitag expõe a respeito da reprodutibilidade dos meios envolvidos pela cultura:

²⁸ Aparelho elétrico para reproduzir sons gravados em disco.

Os bens culturais, concretizados em obras literárias, sistemas filosóficos e obras de arte são derrubados dos seus pedestais, deixam de ser bens de consumo de luxo, destinados a uma elite burguesa, para se converterem em bens de consumo de massa. Esse processo de dissolução da obra de arte e da cultura é viabilizado pela revolução tecnologia-industrial, que permitiu promover a reprodução em série da obra de arte ou de sua cópia (imprensa, fotografia, cinema, disco, cassete, vídeo, etc.). (FREITAG, 1994, p. 70-71)

Para Paviani (1996, p. 42), “a cultura de massa surge dentro da nova ordem econômica e social que o pensamento capitalista impôs ao mundo e se caracteriza como uma cultura homogeneizada”. Ou seja, a cultura é engendrada pela indústria cultural e adquire caráter lucrativo. A Bossa Nova, dentro desse contexto, também foi pasteurizada – principalmente pela mídia, e se tornou mais próxima do público pela sua difusão através do disco. No entanto, essa “massa” atingida ainda era muito específica e constituída de ouvintes muito seletos. Naquela época, como “produto” comercialmente vendável em discos e LPs, a música de Bossa Nova era consumida pelos jovens de classe média a alta cariocas.

Pelo fato de ter sido gerada em um ambiente bastante restrito, a Bossa chegou a receber diversas críticas, as quais apontavam para a sua falta em poder representar um Brasil novo, já que o movimento, em princípio, estava associado a esta juventude da Zona Sul do Rio de Janeiro.

A isso, é importante acrescentar a concentração do grupo idealizador da Bossa Nova no bairro de Copacabana, pois, tempos depois, o *boom* do mercado imobiliário nesse bairro aconteceu devido à explosão da própria Bossa. Também se faz necessário acrescentar o quanto, até hoje, Copacabana²⁹ ainda faz parte de um ideário coletivo quando se fala da cidade do Rio de Janeiro e, em específico, da Bossa Nova como gênero musical.

Sobre esse tópico, do quão forte é este imaginário em relação a lugares que a Bossa provoca, pode-se até fazer uma proximidade com as telenovelas de hoje em dia. Manoel Carlos, autor de novelas, é um exemplo: em suas tramas sempre há uma trilha sonora com enfoque na Bossa Nova (vide o caso de folhetins como “História de Amor”, “Laços de Família”, “Mulheres Apaixonadas” e “Páginas da Vida”) e faz com que isso remeta a um clima leve, *cool*, típico do Rio de Janeiro e das paisagens nobres dos bairros da Zona Sul.

²⁹ O bairro de Ipanema, tão conhecido através da canção “Garota de Ipanema” (Tom Jobim e Vinícius de Moraes, 1962), viria a ser um reduto e ponto de encontro de músicos e apreciadores da Bossa Nova algum tempo mais tarde.

Reside aí, também, o fato de que um som normalmente faz evocar uma imagem e a trilha cumpre uma função de também legitimar e identificar núcleos específicos dos folhetins, sobretudo aqueles mais nobres, cultos e de maior poder aquisitivo quando a mesma é conduzida pela Bossa Nova.

Cabe fazer uma aproximação do quanto o otimismo gerado pelos anos JK e o aspecto nacionalista vindouro disto nos dão a entender que a própria beleza do Brasil acaba sendo eleita como um valor importante para inflar as pessoas com este espírito de que o país daria certo, como um projeto comum de todos, e como isto é vinculado às canções da Bossa Nova. De algum modo os planos do Estado e do governo pareciam convergir com aquilo que acontecia na cultura, numa confirmação do estreitamento de laços entre estas duas esferas, tal como se apreende de Renato Ortiz (2003).

Conforme Tinhorão (*apud* GAVA, 2002, p. 46), ferrenho crítico musical da Bossa Nova, “ela constituiu uma reação culta, partida de jovens de classe média branca das cidades, contra a ditadura do ritmo tradicional”. Tal assertiva condiz com a realidade de tais jovens, corroborando a afirmação de que a Bossa Nova nasceu elitizada e distante das manifestações populares. A esse respeito Gava comenta:

A Bossa Nova significava a imposição de limites muito bem definidos, uma linha divisória de classes. Exigia dos ouvintes um certo nível cultural que possibilitasse a apreensão de signos musicais altamente sofisticados, restringindo, portanto, sua mais ampla aceitação e consumo. (GAVA, 2002, p. 50)

Assim, também é possível verificar a ausência de compromisso com as questões políticas, por exemplo. A Bossa Nova exaltava temas como “o amor, o sorriso e a flor”, o que, de certa forma, confirma certo caráter alienado ao movimento, em função da não preocupação com as questões sociais.

Além do fato da maioria dos participantes da Bossa Nova pertencer à classe média, o que em parte explica tal distanciamento, paradoxalmente ela acabou por proporcionar um contato mais estreito entre o erudito e o popular, já que se fixou no meio deste caminho.

A obscuridade constatada na música popular no período anterior à Bossa Nova também pode ser relacionada ao contexto político e social do qual o Brasil se despedia. O país

dera adeus à Era Vargas e acenava para um novo futuro, com Juscelino e suas ações rumo ao desenvolvimento e ao progresso da nação.

A música parecia ser um reflexo daquela sociedade, pois ilustrava seus sentimentos ao passo que havia um forte fator de identificação cultural com aquilo que se tocava e cantava. Essa carga de sentimentos provocados pela Bossa Nova fez com que as pessoas se reconhecessem em relação a sua cultura de uma forma diferente. O Brasil, antes visto sob aspectos caricatos, como o país de Carmen Miranda ou de Zé Carioca, passou a ser notado com um novo olhar. Para Ortiz (2003, p. 128), “identidade nacional e cultura popular se associam aos movimentos políticos e intelectuais nos anos 50 e 60”. Sobre isso, Castro afirma que:

A Bossa Nova, produzindo quase sempre uma música de nível internacional, e rivalizando em qualidade com o que de melhor se fazia na época e em qualquer lugar, levou a imagem de um Brasil diferente, não mais aquele ingênuo e caipira de salamaleques de Carmen Miranda, mas o de uma nação em que o processo de industrialização começa a acordar o povo para a sua real condição. (*apud* SODRÉ, 1989, p. 107-108)

Outro ponto importante é que o Rio de Janeiro passa a ser a grande imagem de cartão-postal do país muito em função do quanto a Bossa Nova solidifica esta informação a partir do que expressa sobre a cidade nas canções. Se a Bossa “conquistou o mundo, muito antes de ele ser globalizado”³⁰ esta imagem de exportação que se tem do Brasil em muito deve créditos à Bossa Nova.

Desse modo, a Bossa Nova inspirava uma série de idéias, através de suas canções e estrutura, que estavam associadas ao momento de progresso e renovação pelo qual o país atravessava. Ela, além de estabelecer essa ligação com o período histórico ao qual pertenceu, também trouxe grandes contribuições em relação ao prestígio da música brasileira, que permanece intacto até os dias de hoje, especialmente nos Estados Unidos, na Europa e no Japão (o maior país “consumidor” do gênero).

No Exterior, a música brasileira passou a ser evidenciada, principalmente, a partir da Bossa Nova – surgindo daí uma visão mais positiva dos estrangeiros em relação ao Brasil. Isso só veio a validar essa construção de nova identidade, confirmando o fato de que a cultura dialoga de modo atávico com a sociedade da qual faz parte.

³⁰ Fascículo número 1 da Coleção BRAVO! 50 anos de Bossa Nova – Janeiro de 2008.

3.3. A ECONOMIA E O SONHO DOURADO DA PUBLICIDADE

Com a abertura do mercado para as empresas estrangeiras, as estratégias de Juscelino acabaram atraindo grandes multinacionais e refletiram transformações no mercado publicitário do país. Agências americanas e, mais tarde, européias instalaram-se em território brasileiro a fim de abocanhar uma fatia dessa onda de capital e consumo gerados pelos projetos do desenvolvimentismo.

Muitas agências nacionais também acirraram a concorrência e passaram a competir por contas recém-criadas. Quadros (2001) cita como exemplo a Alcântara Machado/Periscinoto, “fundada em 1956 para atender a Volkswagen, a primeira montadora de automóveis a se instalar no Brasil”.

Sobre este período Robert Merrick diz:

Estes foram os anos de ouro das agências no Brasil. Foram anos de aprendizado, de ampliação do conceito de *marketing*, de introdução das técnicas de pesquisa e dos programas de treinamento de pessoal. As agências merecem o reconhecimento público pelo importante papel que desempenharam na criação do império industrial do Brasil. (*apud* REIS, 1990, p. 72)

Além da geração de capital e da explosão da classe média como classe social dominante em relação ao poder de compra, a publicidade se solidificou de maneira a fomentar e estimular o consumo de forma desenfreada e isso, de certo modo, também acabou afetando a Bossa Nova. A esse respeito, Gava comenta:

Um certo desprendimento *cool* pairava no ar. Cartazes e capas de discos Bossa Nova, é claro, não se furtariam a incorporar isso. Matérias jornalísticas também adotariam posturas bossanovistas, perseguindo um ideal de leveza e desprendimento. Tudo o que fosse diferente passaria sistematicamente a ser designado Bossa Nova. (GAVA, 2002, p. 33)

Já no *site* “Sambossa” há exemplos da onda da Bossa Nova gerada na época:

A Brastemp criou a geladeira 'Príncipe Bossa Nova'. Produtores gráficos abusavam das letras vermelhas e pretas sobre fundo branco e das fotos em p&b, definindo uma programação visual para o movimento. O carnaval ganhou a marchinha 'Garota bossa nova' (Garota bossa nova/ Caiu no Hully Gully/ E só dá ela/ Iê iê iê, iê iê iê iê iê/ Na passarela..."). O cineasta do Cinema Novo, Leon Hirszman, rodou 'Garota de Ipanema', com a atriz Márcia Rodrigues, com uma trilha repleta de canções de Bossa Nova. E se alguém usava uma roupa mais extravagante, comentava-se: 'Bossa nova, hein?' Até a política entrou na dança: ala renovadora da UDN virou 'a Bossa Nova da UDN' (Disponível em www.sambossa.com.br – Acesso em 15 de Abril de 2006).

Tal como veremos nos próximos capítulos, somente com esta citação já temos uma idéia do poder da publicidade para o esgarçamento de um conceito ou de um movimento advindo da cultura. Neste sentido de euforia, a economia do país em consonância com o fôlego da comunicação e da publicidade - envoltas nesta maré de novidade e consumo, parece ter colocado o país em um clima de feriado nacional, de certa alienação para a compreensão deste contexto da época. De toda forma imagina-se que é somente com o decorrer da história, com o distanciamento diante do arquivo é que seja possível se estabelecer critérios mais críticos destes períodos.

O próprio jornalismo acabou trazendo para o público uma argumentação sobre a importância da publicidade no momento em que a economia dava vôos altos e desmedidos durante o governo Juscelino. Abaixo constatamos um destes exemplos de corroboração do protagonismo da publicidade no cotidiano das pessoas a partir de um trecho de matéria jornalística apreendido da revista O Cruzeiro sob o título "Você vive melhor graças à publicidade":

Novos hábitos vão sendo formados à base de anúncios: antigamente se falava em geladeiras, liquidificadores, enceradeiras e aspiradores de pó, como um privilégio das classes abastadas. Hoje, são uma necessidade natural em todos os lares. Por quê? Porque a publicidade incutiu novas idéias do conforto, disseminou padrões mais elevados de vida, impelindo maior número de pessoas a se esforçarem mais, produzirem mais e ganharem mais. Resultado: a publicidade incentivou o progresso de cada um, em particular, e o progresso do País, em geral (O CRUZEIRO, 1 de Novembro de 1958, p. 34).

É interessante perceber o quanto a lógica progressista aliada ao capital já estava engendradora neste tipo de discurso, tentando, já naquele momento, justificar o excesso de anúncios para o seu público. Santuza Cambraia Naves (2004, p. 30) fala que o aspecto solar

da Bossa Nova “harmonizava-se com o otimismo que marcou o governo Juscelino Kubistchek e sua utopia desenvolvimentista representada pela construção de Brasília, a ‘capital do futuro’”.

Em uma tentativa de trazermos este sentido de imbricação que a economia e a publicidade emergiam naquele tempo temos o que a autora ainda aponta quando relaciona outros documentos arrolados neste trabalho ao dizer que “a arquitetura de Oscar Niemeyer era informada pela mesma concepção construtivista que orientava o concretismo e o neoconcretismo nas artes plásticas e na poesia, no sentido de buscar uma integração estética com o mundo da indústria e da comunicação de massa” (*idem*). Ou seja, a partir de um modelo de sociedade nitidamente inserida no processo industrial, as artes parecem assumir este ar de contemporaneidade e modernidade para equacionarem as suas mensagens a questões do seu tempo vivido.

De mais a mais, não nos parece a Bossa Nova ter sido a culpada, em algum momento, por esta diluição de aspectos gerados pela música terem sido adotados como significantes para designar outras coisas - em função da economia e da lógica de mercado, da publicidade. Neste cenário a Bossa Nova nos dá a impressão de estar sim impregnada deste espírito de renovação sobre o qual o país decolava e aí sim ter sido abordada por parte da comunicação para reforçar a publicidade com esta positividade exalada nas canções. Também para a comunicação “formalmente, a linguagem cristalina e econômica da Bossa Nova enquadrava-se como uma luva no espírito de seu tempo” (MEDAGLIA, 1988, p. 201).

4. JANELAS ABERTAS – PERCURSO METODOLÓGICO, FUNDAMENTAÇÕES TEÓRICAS E REDE

“La historia es una red y no una vía.”

Jorge Drexler

4.1. CORPUS E PROPOSIÇÕES DE ANÁLISE

A partir do problema central desta pesquisa, de se pensar a Bossa Nova como um movimento para além da música e os desdobramentos e articulações vindouros desta questão, definiu-se, então, a seleção de materiais que parecem ser relevantes para se constituir como um corpus de trabalho. Desde o princípio do mestrado foi possível perceber, enquanto consultávamos uma infinidade de registros relativos à Bossa Nova, o quanto estes materiais estavam inscritos em uma espécie de arquivo de uma época – na medida em que os movimentos de análise que são entendidos como um “jogo de relações num discurso” (VEIGA NETO, 2003, p. 114) fazem referência específica a um dado momento histórico e dele não podem ser dissociados.

Jacques Derrida (2001, p. 14) nos fala que o princípio do arquivo é também “um princípio de consignação, isto é, de reunião”. Assim, para analisar a Bossa Nova não só em sua dimensão musical, mas histórica, social e cultural, o elemento do arquivo pode ser indicado hoje como o repositório e o sistema que abriga materiais e documentos de origens distintas e que tem, igualmente, uma mecânica de funcionamento ao promover relações dialógicas entre esses elementos. Ou seja, o arquivo correspondente ao que se compreende

pela história da Bossa Nova em si, tem uma dimensão abrangente para se limitar. Neste caminho Michel Foucault aponta que:

O arquivo não é descritível em sua totalidade; e é incontornável em sua atualidade. Dá-se por fragmentos, regiões e níveis, melhor, sem dúvida, e com mais clareza na medida em que o tempo dele nos separa: em termos extremos, não fosse a raridade dos documentos, seria necessário o maior recuo cronológico para analisá-lo. (FOUCAULT, 2007, p. 148)

Para fixar um recorte selecionamos documentos que corresponderiam a uma “região privilegiada” (FOUCAULT: 2007, p. 148) deste arquivo de modo a tornar mais fácil a compreensão do percurso metodológico. Sobre a determinação de uma região privilegiada, atuando tal como a formação específica do corpus, Foucault diz:

A análise do arquivo comporta, pois, uma região privilegiada: ao mesmo tempo próxima de nós, mas diferente de nossa atualidade, trata-se da orla do tempo que cerca nosso presente, que o domina e que o indica em sua alteridade; é aquilo que fora de nós, nos delimita. (FOUCAULT, 2007, p. 148)

Assim, a seguir estão pontuados os documentos que dão corpo e forma a este corpus de pesquisa localizado no período entre 1958 e 1964:

- a) Anúncios publicitários em geral que fizeram referência à Bossa Nova. Tais anúncios se constituem de material impresso - veiculados na revista O Cruzeiro;
- b) Matérias e reportagens jornalísticas que também tenham algum vínculo com a Bossa Nova – seja pelo período histórico, temática direta associada à música ou aos seus personagens. A fonte de pesquisa também se deu no interior de O Cruzeiro, a fim de desvendar as pistas do movimento em associação com o jornalismo da época;
- c) Capas dos LPs do primeiro selo brasileiro especializado em Bossa Nova, chamado Elenco;
- d) Letras de canções e o som das músicas do movimento - pensados na heterogeneidade dos compositores da época e participantes dos mesmos discos que possuem suas capas analisadas;
- e) Fotografias dos personagens da Bossa Nova durante o mesmo período;

- f) Relação de movimentos artísticos contemporâneos à Bossa Nova, buscando pistas e traços comuns, partindo do movimento musical, no Cinema Novo, nas Artes Plásticas, no Design, na Arquitetura e na Poesia Concreta.

O corpus é formado por documentos heterogêneos, mas que buscam semelhança a partir de sua polifonia. Ou seja, estes textos não serão vistos isoladamente, como percebemos ser o que ocorre em grande parte de trabalhos ligados ao tema, e sim se procurará o processo de interação entre eles, correlacionando os discursos próximos e similares. Nesta direção, se buscará nestes discursos o que Mikhail Bakhtin define como uma relação dialógica, entre sentidos, “se há entre eles uma convergência de sentidos, por mínima que seja” (*apud* BRAIT, 2005, p. 197).

A rede será evocada metaforicamente para aventar a possibilidade de como estes documentos vinculados à Bossa Nova podem ser articulados entre si e enxergados num processo maior do que o envolvimento musical.

Com isso, o problema de pesquisa volta a se explicitar como centralizador no momento em que se quer saber como estes documentos dialogam, sejam eles pertencentes à esfera das mídias comunicacionais – como anúncios de propaganda (publicidade) e reportagens (jornalismo) – ou não. O objetivo proveniente daí é verificar que relações podem ser observadas neles, como eles podem demonstrar uma ruptura ou uma unidade com uma concepção estética proveniente da música, quais são as interações sociais mediadas por estes documentos e quais são as marcas daquela época possíveis de identificação nesta rede.

Com base no pensamento de Michel Foucault (2007), propomos, igualmente, observar como os documentos da Bossa Nova podem ter elementos recorrentes, que reaparecem, se dissociam e se recompõem. É a partir das regularidades e rupturas a serem notadas nos documentos do corpus que se pretende observar um percurso perceptivo em relação à Bossa Nova, como o seu discurso, de alguma forma, perpassa por outras instâncias que não só a musical, como ela penetra e é penetrada no “rosto de uma época” delimitada (FOUCAULT, 2007, p. 10).

Se para Foucault (1992, p. 21) “nenhum olhar é estável, (...) o sujeito, o objeto, o espectador e o modelo invertem seu papel ao infinito”, cabe ressaltar a importância da observação de documentos e como o caminho do pesquisador se faz sim durante a pesquisa. Isto se dá no encontro de soluções no próprio arquivo, ou seja, estudando esta “rede” com maior detalhamento, assim como o método de trabalho se faz na própria ação do pesquisar, de modo fluído. Somando-se a isto é preciso fazer referência à importância da pesquisa de contextualização histórica e social presente nos capítulos anteriores.

4.2. A CONSTRUÇÃO DA METODOLOGIA POR SEUS CONCEITOS-CHAVE: REDE, ARQUIVO E DOCUMENTO

A idéia de rede é algo que sustenta este trabalho desde o seu início na medida em que a proposição conceitual de observação acerca de diferentes materiais que se cruzam está fortemente associada ao conceito de rede. Para Virgínia Kastrup (2004, p. 80), a rede “não é definida por sua forma, por seus limites extremos, mas por suas conexões. Por isso a rede deve ser entendida como base numa lógica de conexões”.

Em um trabalho que se destina a olhar para materiais distintos e ao mesmo tempo em possibilidade de conexão nos pareceu coesa esta idéia de rede que está cada vez mais presente em disciplinas variadas. Pierre Musso (2004, p. 31) toma o conceito de rede como “estrutura de interconexão instável, composta de elementos em interação, e cuja viabilidade obedece a alguma regra de funcionamento”. Explicando o porquê de a rede ter se tornado um pensamento bastante utilizado o autor ainda diz que “a rede é um receptor epistêmico ou um cristalizador, eis por que tomou, atualmente, o lugar de noções outrora dominantes, como o sistema ou a estrutura” (2004, p. 17).

Para cercar a noção de rede procuramos também pensar no modelo epistemológico de “rizoma”, proveniente do pensamento de Gilles Deleuze e Felix Guattari. Tais autores trazem à tona conexões interessantes a respeito da trama e da heterogeneidade sugeridas num rizoma. Para eles, no rizoma, “cadeias semióticas de toda natureza são aí conectadas a modos de codificação muito diversos, cadeias biológicas, políticas, econômicas, etc., colocando em jogo não somente regimes de signos diferentes, mas também estados de coisas” (1995, p. 15).

No rizoma os elementos são organizados de modo a que não sigam nenhuma subordinação hierárquica, sendo que um elemento pode afetar qualquer outro. Para Deleuze e Guattari “o rizoma conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços de mesma natureza; ele põe em jogo regimes de signos muito diferentes, inclusive estados de não-signos” (1995, p. 32).

Deste modo, ainda que a busca pelo estabelecimento de um conceito para rede evoque o rizoma, se tentou nesta direção verificar em que um se diferenciava do outro, até para se ter a segurança da escolha da rede feita nesta pesquisa. Virgínia Kastrup (2004, p. 84) aponta de modo claro que “a rede é uma encarnação, uma versão empírica e atualizada do rizoma. É já um campo visível de efetividade, onde ocorrem agenciamentos concretos entre os elementos que a compõem”. Assim, com a leitura de “Mil Platôs” se entendeu que o rizoma é uma espécie de devir do que possa vir a ser a rede, no sentido do princípio conceitual de rede nos indicar marcas do rizoma, mas mostrar-se mais amplo para este tipo de análise e construção de corpus.

A escolha de trabalharmos os documentos da Bossa Nova, fazê-los funcionar no elemento do arquivo, olhando-os todos numa angulação ampla e como se formassem uma rede, tem muito a ver com o fato de se dar a ver estes materiais de maneira orgânica, tal como aponta Lucien Sfez (1994, p. 53): “O pensamento humano é uma história e faz parte de uma história. O que é pertinente num pensamento é aquilo que se relaciona com a própria história”. Para Bruno Latour (1994, p.12), a rede é “real, coletiva e discursiva”. Estudar a rede numa perspectiva foucaultiana diz respeito ao que Rosa Maria Bueno Fisher (2004, p. 1) aponta como uma “produção de pensamento sobre o que se pode ver e o que se pode dizer numa determinada época, sobre continuidades e discontinuidades das coisas ditas num certo tempo e lugar, sobre modos de subjetivação desviantes e modos capturados pelas redes de poder e saber”.

Afonsina Rezende³¹ aponta que tanto Barthes quanto Foucault exploram a noção de rede e de teia, para falar da textualidade, ou melhor, da intertextualidade, que cerca o discurso, a linguagem e o pensamento humano. No prefácio do livro “As palavras e as coisas” Michel Foucault dá a entender argumentos sobre a rede quando diz:

³¹ REZENDE, Afonsina Maria Guersoni. HIPERTEXTO: tramas e trilhas de um conceito contemporâneo. Disponível em www.ies.ufpb.br

Em que “tábua”, segundo qual espaço de identidades, de similitudes, de analogias, adquirimos o hábito de distribuir tantas coisas diferentes e parecidas? Que coerência é essa – que se vê logo não ser nem determinada por um encadeamento *a priori* e necessário, nem imposta por conteúdos imediatamente sensíveis? Pois não se trata de ligar conseqüências, mas sim de aproximar e isolar, de analisar, ajustar e encaixar conteúdos concretos. (FOUCAULT, 1992, p. 9)

Judith Revel (2005, p. 18) interpreta o conceito de arquivo a partir da obra de Foucault ao escrever que o arquivo representa “o conjunto dos discursos efetivamente pronunciados numa época dada e que continuam a existir através da história”. Em sua “Arqueologia do saber” (2007, p. 161-162) Foucault fala que “o arquivo é de início, a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares”. O autor ainda acrescenta que “o arquivo define um nível particular: o de uma prática que faz surgir uma multiplicidade de enunciados como tantos acontecimentos regulares, como tantas coisas oferecidas ao tratamento e à manipulação” (*idem*). Ou seja, assim retomamos a idéia explicitada no início do capítulo quando remontamos ao arquivo com uma dimensão abrangente, dando conta de tudo o que cerca a Bossa Nova e seus contextos no curso da história.

Em uma outra abordagem, Derrida (2005) trata o arquivo sob a ótica da psicanálise, a partir de uma impressão freudiana. Para o autor, sofreremos do “mal de arquivo”, de um desejo de memória por meio do conceito. A trajetória do autor para explorar esta abordagem é tanto perturbadora quanto instigante, sobretudo quando diz que:

Estamos com mal de arquivo (*en mal d'archive*). Escutando o idioma francês e nele, o atributo “en mal de”, estar com mal de arquivo, pode significar outra coisa que não sofrer de um mal, de uma perturbação ou disso que o nome “mal” poderia nomear. É arder de paixão. É não ter sossego, é incessantemente, interminavelmente procurar o arquivo onde ele se esconde. É correr atrás dele ali onde, mesmo se há bastante, alguma coisa nele se anarquiva. (DERRIDA, 2005, p. 118)

Derrida ainda postula que para os sujeitos que ainda não foram tomados por esta “impaciência absoluta”, “nenhum desejo, nenhuma paixão, nenhuma pulsão, nenhuma compulsão, nem compulsão de repetição, nenhum “mal-de”, nenhuma febre, surgirá para aquele que, de um modo ou outro, não está já com mal de arquivo” (*idem*).

Neste caminho, no processo de uma pesquisa, é preciso se cercar de cuidados frente à imposição que o arquivo se dá, pois conforme Elisabeth Roudinesco (2006, p. 9) existe “em toda pessoa apaixonada pelo arquivo uma espécie de culto narcísico do arquivo, uma captação especular da narração histórica pelo arquivo, e é preciso se violentar para não ceder a ele”.

Michel Foucault (2001, p. 95) indica o arquivo como um “jogo de regras que, numa cultura, determinam o aparecimento e o desaparecimento de enunciados, sua permanência e seu apagamento, sua existência paradoxal de acontecimentos e de coisas”. Daí a noção de que a partir do arquivo selecionamos documentos do mesmo para a constituição de um corpus delimitado para se investigar e observar as relações ali existentes.

Estas relações serão buscadas no interior dos documentos, a partir da observação dos mesmos, de suas leituras. Neste sentido de como olhar o documento, Foucault (2007) considera que a história mudou o seu posicionamento de não mais querer interpretá-lo ou procurar ver se o mesmo diz a verdade, por exemplo, mas que agora busca trabalhar o mesmo em seu interior. Nos dizeres do autor,

O documento, pois, não é mais para a história essa matéria inerte através da qual ela tenta reconstituir o que os homens fizeram ou disseram, o que é passado e do qual apenas permanece o rastro: ela procura definir no próprio tecido documental das unidades, conjuntos, séries, relações. (FOUCAULT, 2007, p. 7)

Assim, o que se busca agora com os documentos é ordená-los, trabalhar com seus diferentes níveis e séries, distinguir aquilo que se mostra pertinente ou não, estabelecer relações entre eles, tal como tomamos por compreensão a noção de trabalho com os documentos da Bossa Nova. Esta compreensão se dá, então, pelo que Foucault (2007, p. 7) denomina como “materialidade documental”, que nos aponta para uma dimensão discursiva a respeito de “livros, textos, narrações, registros, atas, edifícios, instituições, regulamentos, técnicas, objetos, costumes, etc.” (*idem*), tal como tentamos fazer aqui com a escolha de um corpus que nos fale, que nos sirva de exemplo ou amostra para procurar entender a dimensão discursiva dos documentos da Bossa Nova.

A partir destas indicações iremos articular os elementos de análise em torno do objeto de pesquisa, permitindo então construir uma teia de possibilidades para vislumbrar como estes documentos vinculados à Bossa Nova podem ser articulados entre si.

4.2.1 Um subsídio metodológico: relato cartográfico da Bossa Nova no Rio de Janeiro

Um aspecto difícil de lidar quando estudamos um tema que pode soar distante, em vista de ser um trabalho que é nitidamente perpassado pela questão da memória, trata-se de como se tornar próximo daquilo que se está pesquisando. Assim, com a vontade de querer dedicar-me a um movimento solidificado na cultura brasileira (mas pouco desvendado sob aspectos amplos diante de seu grande leque de possibilidades de significados) e para que a pesquisa pudesse se revitalizar com um olhar externo sobre o tema é que, em Dezembro de 2006, fiz um percurso de 15 dias na cidade do Rio de Janeiro. Com isto decidimos incluir este relato como um subsídio metodológico da pesquisa.

Se temos por idéia que cartografar é acompanhar um processo, sobretudo no sentido de não se separar o ato de pesquisar em relação ao objeto, esta viagem se deu a fim de procurar buscar traços e pistas da Bossa Nova que ainda existem ou persistem no lugar de sua origem. A partir de Rolnik (1989) entendemos que a cartografia em muito está associada com a noção de visitar e revisitar marcas e afetos numa associação com o território em que isto se constrói ou se vivencia.

Outro aspecto que corroborou para esta viagem se solidificou com a leitura dos estudos de Jéder Janotti Júnior (2000) sobre como Rock “pesado” é apropriado em Porto Alegre e como isto se dá no tecido urbano. Deste modo se pensou justamente no paralelo de observar a Bossa Nova em seu seio, a cidade do Rio.

Chegar ao Rio de Janeiro pelo Aeroporto Internacional Tom Jobim já indicia o reconhecimento da Bossa Nova através do nome de seu principal compositor. Até aí, para buscar lugares e espaços ligados à Bossa Nova, havia feito uma pesquisa por meio dos principais livros que contam a sua história, bem como lido e separado dicas de ouvintes em *sites* e comunidades virtuais.

Dois dias após o desembarque na cidade, em 5 de dezembro de 2006, li a notícia de lançamento de um livro do escritor Ruy Castro (o “biógrafo oficial” da Bossa Nova): “Rio Bossa Nova – um roteiro lítero-musical” (Casa da Palavra, 2006). Com a aquisição do mesmo resolvi seguir o roteiro sugerido pelo autor, passando por 17 bairros da cidade (Ilha do Governador, Tijuca, Centro, Lapa, Flamengo, Botafogo, Urca, Jardim Botânico, Gávea, Alto da Boa Vista, Barra da Tijuca, São Conrado, Copacabana, Leme, Ipanema, Arpoador e

Leblon), com as indicações de locais que contam a história e a geografia da Bossa Nova (onde ainda hoje se pode ouvir o gênero ao vivo, lugares com a evocação de momentos importantes do movimento e sítios históricos da Bossa Nova que não mais existem).

Nesta seqüência fotografei a maioria destes lugares e fiz anotações que acredito serem úteis para este percurso metodológico em que a pesquisa se alimenta da própria pesquisa, se constitui ao longo do trabalho, aponta nuances não esperadas enquanto fazemos tanto outras perguntas como descobrimos respostas. Assim, esta coleta se mostrou de grande importância e até mesmo dinâmica quando, a partir dela pude estabelecer relações com os próprios documentos do arquivo.

Com a viagem pude verificar *in loco* como a Bossa Nova ainda está presente, pulsa na cidade, de modo a vermos como há muitos músicos tocando e cantando o gênero, bem como há a formação de um público novo, mais jovem, constante nas apresentações e shows.

Dentre os inúmeros lugares visitados podemos citar desde os locais onde se situavam os bares e boates mais significativas da época da Bossa Nova, como o Beco das Garrafas e a Casa Villarino até as casas de Vinícius de Moraes, Tom Jobim, João Gilberto e o cemitério São João Batista (onde estão enterrados os maiores ícones do movimento).

É fato que alguns destes lugares cartografados neste percurso se mostraram mais instigantes ou mesmo mais passíveis de trazer emoções à tona - ao passo em que estão intrinsecamente ligados à Bossa Nova. Neste caso citamos, por exemplo, o Bar Villarino, onde Tom e Vinicius foram apresentados em 1956. Ali, um ponto de encontro da intelectualidade dos anos 50, na esquina da Academia Brasileira de Letras, a uma ou duas quadras do Museu de Arte Moderna, pertinho dos estúdios da antiga gravadora Odeon, tem-se a nítida impressão de que algo da Bossa Nova ficou cristalizado entre as mesas com cadeiras antigas e um grande painel dos dois compositores exatamente no lugar em que os mesmos costumavam se sentar. Vide a fachada do mesmo na imagem abaixo:

Figura 06: Um dos pontos iniciais da Bossa Nova



Fonte: Arquivo pessoal (2006)

Normalmente estes territórios mais curiosos estão, então, ligados aos marcos da Bossa Nova em seu início. As casas dos cantores, compositores, aquelas que serviam como verdadeiros redutos da música (como o apartamento do pianista Bené Nunes, o de Nara Leão, as primeiras residências de Tom Jobim ou o simpático edifício em que João Gilberto “morava” no sofá da sala de Ronaldo Bôscoli em Copacabana). Neste circuito me guiei por mapas comuns da cidade – os quais foram criando em minha memória um verdadeiro circuito da Bossa Nova entre as ruas e avenidas da cidade.

A visita mais estranha do roteiro foi sem dúvida a da tarde em que passei no Cemitério São João Batista, em Botafogo. Lá tive de burlar a segurança para poder procurar os túmulos que gostaria de ver (entre eles o de Tom Jobim, Vinícius de Moraes, Nara Leão, Ronaldo Bôscoli, Sylvinha Telles, etc.), além de fotografá-los de maneira a me esconder dos trabalhadores do local – já que o ato não é permitido no recinto. A imagem do túmulo de Tom Jobim é provavelmente a que traduz melhor o sentido que muitos destes personagens imprimiram em seu caminho – em sua lápide traz inscrito um de seus versos da canção “Querida”: “Longa é a arte, breve é a vida”.

Durante o percurso foi fundamental perceber o quanto a geografia do Rio, ainda hoje (que dirá há 50 anos, num tempo mais tranquilo, com menos poluição, trânsito e fluxo de

peessoas), de algum modo propicia a nos colocarmos em um estado de falar do belo, de ver as coisas com encantamento, tal como eram os motes da Bossa Nova. A cidade acaba sendo um tema vivo, em processo, para a criação musical. A isto se acrescenta o que nos aponta Eric Hobsbawm (1996) quando fala das necessidades urbanas de entretenimento e do quanto isto está associado à produção musical.

A Bossa Nova sempre provocou o pensamento sobre entrelaçamento entre o erudito e o popular incrustado em sua música. Joaquim Ferreira dos Santos (1998, p. 134) diz que com o lançamento de “Chega de Saudade”, em 1958, “o samba tinha saído das mãos do povão e caído pela primeira vez nas artes da classe média sofisticada”. E o que a cidade mostra sobre esta linha tênue entre estes dois universos? Um dos caminhos tortuosos que me fizeram perceber o quanto isto é claro nas marcas da cidade foi justamente ter caminhado por bairros muito diferentes entre si, bem como ter observado a relação entre as pessoas da Zona Sul do Rio de Janeiro (a região das praias e de moradores de maior poder aquisitivo).

Olhar para a cidade mostra nitidamente que estas duas medidas de se lidar com o erudito e o popular também se presentificam no modo como a população se distribui: na região considerada de classe média alta há bairros imensos de camadas populares. Há uma grande imbricação, em relação ao consumo cultural (a frequência aos mesmos lugares, a audição de músicas semelhantes, etc.), entre pessoas de níveis sócio-econômicos distintos convivendo num mesmo espaço (ainda que, claro, haja delimitações entre as áreas de um e de outro e que os olhares sejam distintos diante das mesmas coisas). A hibridação cultural mostra-se mais clara e serve de argumento ou justificativa para um movimento genuíno da cidade do Rio lidar com estas questões pela primeira vez.

Outro ponto importante desta viagem foi a visita ao Instituto Cultural Cravo Albin, onde fui recebida por Ricardo Cravo Albin, criador e supervisor geral do Dicionário Ilustrado Houaiss da Música Popular Brasileira (2006), bem como criador e mantenedor do maior site de referências a verbetes de música brasileira (www.dicionariompb.com.br). No instituto pude participar de uma reunião com os pesquisadores responsáveis por gêneros distintos (Geraldina Magela da Purificação Longhi – folclore; Paulo Luna – choro e raridades; Euclides Amaral – samba, funk e hip hop e Heloísa Tapajós – Bossa Nova e MPB contemporânea), que se dispuseram a conversar comigo a respeito da Bossa Nova e me alertaram para a dissolução da fase áurea do movimento a partir da migração de Nara Leão, Carlinhos Lyra e outras figuras

centrais para a realização da música de protesto. Ainda que já soubesse esta informação, é interessante verificar como os pesquisadores de música brasileira marcam essa dissolução da Bossa Nova no cenário da MPB. Vale lembrar que este período já ultrapassa meu interesse de estudo para a pesquisa de mestrado, mas é relevante na medida em que faz entender o que veio antes dele.

Este contato com a cidade do Rio de Janeiro se mostrou deveras proveitoso no sentido de experienciar a Bossa Nova de uma forma dinâmica, viva, se fazendo presente no cenário musical do lugar. Além disso, foi possível perceber como vivenciar o arquivo da história da Bossa Nova de uma maneira ativa nos dá uma dimensão diferente do que a leitura dos livros nos mostra, bem como ver o quanto o ambiente de origem de um movimento cultural diz muito sobre ele.

4.3. EXPLORAÇÃO PARCIAL DO ARQUIVO: A REDE DE DOCUMENTOS DA BOSSA NOVA

Frente ao estabelecimento do corpus e dos conceitos que cercam a sua observação faz-se necessário, portanto, apurarmos cada um dos documentos para, no capítulo seguinte, podermos analisá-los sob o contexto do arquivo e da rede.

Com o intuito de desenvolver esta exploração seguindo o método arqueológico, a partir do marco referencial de Michel Foucault, é possível seguir o trajeto de compreensão das condições que possibilitaram a emergência da Bossa Nova a partir das pistas deixadas na produção discursiva relativa a seus documentos. A arqueologia, assim, “descreve os discursos como práticas especificadas no elemento do arquivo” (FOUCAULT, 2007, p. 149).

Sob essa ótica entendemos que uma época é entendida como “um emaranhado de continuidades e discontinuidades, de formações discursivas que aparecem e desaparecem” (GREGOLIN, 2004, p. 77). A exploração parcial do arquivo se dá pela abertura dos documentos que constituem o nosso corpus, conforme segue.

4.3.1 Anúncios publicitários

Os anúncios publicitários pertencentes à rede se constituem de material impresso veiculado na revista O Cruzeiro. Neste caso, a revista se apresenta como uma fonte interessante para resgate dos anúncios que façam alguma menção à Bossa Nova em 3 categorias estabelecidas a partir do manuseio dos mesmos, conforme segue:

- a) anúncios que empregam o termo Bossa Nova pela temática da modernidade evocada pela música aplicada a produtos diversos;
- b) anúncios que estabelecem vínculo com o movimento através do uso constante das palavras novo e nova;
- c) anúncios que referenciam a Bossa Nova pelo viés de seus personagens (músicos, cantores, etc.).

Pelo fato de que se constitui como uma revista magazine, com a característica de informações gerais, O Cruzeiro dedicava “considerável espaço à publicidade comercial, sua fonte de renda por excelência” (GAVA, 2006, p. 29). A revista teve sua fundação em 1928 (teve circulação até 1975), possuía periodicidade semanal e teve, sobretudo, como fórmula de seu sucesso o fato de abordar um leque muito variado de assuntos. A mesma pertencia ao grande grupo de comunicação chamado Diários Associados, pertencente a Assis Chateaubriand. Para Sergio Vilas Boas (1996, p. 71), a revista magazine “compreende uma grande variedade de estilos. Sem dúvida que é uma prática jornalística diferenciada”.

O período de coleta dos anúncios (de 1958 a 1964) é um importante marco para a publicidade nacional; coincide com a instalação de grandes agências de comunicação e com a escalada do processo de industrialização e modernização do país. Consequentemente, isto fez com que tudo o que estava chegando a nosso território como forma de produto ou serviço pela primeira vez coubesse no formato de um anúncio publicitário plenamente “vendável” para as páginas da revista de maior circulação nacional da época. Diante disto é que a virada da década de 50 para a de 60 se depara com o crescimento da classe média e da concentração da população em centros urbanos maiores, o que abre espaço para a instauração do consumo de

bens em uma escala progressiva – junto com todo o trabalho de comunicação e publicidade feito justamente para corroborar esta possibilidade de mercado. É assim que “entre 1945 e 1964, vivemos os momentos decisivos do processo de industrialização, com a instalação de setores tecnologicamente mais avançados, que exigiam investimentos de grande porte; as migrações internas e a urbanização ganham um ritmo acelerado” (MELLO: 1998, p. 561).

Para José Estevam Gava (2006, p. 29), além de a revista dedicar muitas de suas páginas para o espaço de anunciantes ela “marcou época na publicidade brasileira”. A comercialização dos anúncios para o tempo de doze meses já era vendida no princípio do mês de Janeiro e isto se mostra factível quando, ao estudarmos as revistas, verificamos a repetição dos mesmos anunciantes ao longo de várias edições durante as 52 que compõem um ano. Segundo Chico Homem de Melo (2006, p. 100), “foi nas páginas de O Cruzeiro que as imagens começaram a ganhar um destaque antes só reservado ao texto”.

Renato Ortiz (1999) avalia que os comerciais de televisão nos anos 50 traziam anúncios que não convenciam o consumidor pelas qualidades do produto em contraposição ao de algum concorrente já que não havia concorrentes. Ou seja, as empresas estavam lançando seus produtos de modo inédito em searas diferentes em virtude da modernização vivida no país.

Figura 07: Óculos Bossa Nova



Fonte: O Cruzeiro, 30 de Abril de 1960, p.14

Pela observação dos anúncios impressos na revista em questão também podemos dizer que se encontram em sintonia com o pensamento de Ortiz sobre os anúncios para TV. Estes anúncios, de modo geral, apresentam um “discurso pedagógico que se fundamenta na necessidade da construção da modernização da sociedade brasileira” (ORTIZ, 1999, p. 60). Com isto, o que muitas vezes se vê nos anúncios é a chamada para venda, algum *slogan* do produto e um texto que soa explicativo, no sentido de apresentação aliada à descrição. No caso acima temos um exemplo em que a única referência indicativa do produto é o “Óculos Bossa Nova”, sem nem mesmo constar marca ou ponto de venda.

4.3.2 Matérias e reportagens jornalísticas

Tal como nos anúncios publicitários buscamos observar matérias e reportagens jornalísticas de O Cruzeiro que referenciassem ou evocassem a Bossa Nova em algum aspecto. Já em 1958 é possível observar nas páginas da revista o seguinte *slogan*: “A maior e melhor revista da América Latina” e, apesar da hipérbole da frase, daí também se reforça a escolha de incluí-la no arquivo, por sua força de circulação em todo o país.

De partida, já possuíamos o estudo de José Estevam Gava (2006), intitulado “Momento Bossa Nova”, para auxiliar na investigação. Nele, Gava trabalha com O Cruzeiro, de modo a identificar o que seria este momento Bossa Nova no jornalismo da revista. Assim, o autor aponta uma série de matérias em que verifica uma paginação Bossa Nova, no sentido de descobrir nelas um intercâmbio em que “as informações e conceitos percorreram caminhos circulares, reforçaram-se mutuamente e assumindo, em campos diferentes, semelhantes colorações” (GAVA, 2006, p. 198). Deste modo o autor enfoca o jornalismo, sobretudo, por suas mudanças nos aspectos gráficos, de design e de fotojornalismo em confluência com o movimento musical.

Para esta pesquisa intencionamos olhar este tipo de transformação, bem como procurar nas matérias e reportagens o que os discursos ali presentes também estavam denotando algum caminho cruzado frente à Bossa Nova. O jornalismo se mostra como uma contribuição nesta rede na medida em que ele não pode ser dissociado das nossas realidades, faz parte delas. A partir de Maria Betânia Moura (2006, p. 23) apreendemos que o jornalismo “assim como

outras formas instituídas de saber, participa do processo de atribuição de sentidos aos acontecimentos sociais”.

Deste modo, se o jornalismo dá a ver o mundo e as coisas que nele acontecem, tais como nas cidades, na vida dos sujeitos, na cultura – como é o caso da Bossa Nova, torna-se necessário investigar como ele apresenta estas coisas e, principalmente, como nos mostra determinado período histórico, com suas modificações para um entendimento daquele tempo hoje. Ao apresentarem a importância da obra de Max Weber para o jornalismo Beatriz Marocco e Christa Berger (2006, p. 11) apontam que “o estudo do jornalismo exige estabelecer relações entre a prática jornalística e o comportamento da sociedade”.

Ao procurar pistas da Bossa Nova no interior da revista, por meio do jornalismo e de seus discursos se procurará o processo de interação entre eles, correlacionando os discursos próximos e similares. Para Eduardo Meditsch (1997, p. 9), “o texto só adquire sentido dentro de um contexto”. Se para Berger (1998, p. 188) o discurso jornalístico é “um discurso de mediação dos campos sociais”, fica claro o quanto a questão da cultura, de um movimento da música, também vai perpassar pelo discurso jornalístico – o que denota uma complexidade multidisciplinar que suscita grande curiosidade para pesquisa.

Encontramos, assim, as paginações Bossa Nova indicadas por Gava (2006), matérias falando sobre os personagens da Bossa Nova, sobre o movimento em si e também aquelas que, por seu contexto mais amplo da época, dão a entender similitudes com a Bossa Nova ainda que tratem de outras temáticas.

4.3.3 Capas de LPs

A capa de disco tem uma função tão importante quanto de um anúncio publicitário. Além de ela ser, efetivamente, a cara, a estampa de um produto comercialmente vendável, ela traz em si a simbologia de algo mais abstrato, de um conceito, de uma idéia associada a determinado tipo de intérprete e gênero musical. Assim, ela possui o poder de representar graficamente toda a mensagem sonora contida no disco. Roland Barthes (1987, p. 165) diz que “toda a publicidade é uma mensagem”. Entendendo a capa de disco como uma forma de

publicidade, ela traz consigo um discurso próprio e de suma importância para a comunicação. Logo, ela pode ser vista como um “objeto de um processo comunicativo que comporta um contexto – cultural e situacional” (DUARTE, 2000, p. 45).

O anúncio de um produto, por exemplo, necessita estar diretamente conectado com elementos que correspondam a ele. Já o disco vende sensações distintas, sendo que são complexos os motivos que levam uma pessoa a adquiri-lo. Ao vermos uma capa de disco acabamos estabelecendo a imagem disco-música, e é por isso que uma capa não pode ser inflexível e limitada.

Para Villela (2004, p. 41), “não é preciso que alguém entenda a capa de um disco, mas sim que se sinta atraído por ela”. Por isso é que uma capa não pode ser tão somente um envoltório comum, ela deve provocar uma reação imediata, um impulso, um apelo. Sobre isso, Cesar (2000, p. 135) diz que “tratar uma capa de disco com qualidade gráfica, no que se refere à criação, é agregar ainda mais valor ao conteúdo; no caso, à música e ao artista”.

No Brasil, os LPs eram fabricados desde 1951, no entanto, não existia no país uma cultura relativa às capas dos discos. Estas eram realizadas de maneira muito comum, contando-se apenas com a foto do intérprete, de vez em quando com alguma imagem de paisagem ou modelos, e apelava-se para toda a espécie de floreios, tornando o visual poluído, de modo que não existia uma sincronia entre o estilo de música contida no disco e o tipo de capa aplicada no mesmo. Para Egeu Laus (*apud* CARDOSO, 2006, p. 317), “de modo geral, a estética das primeiras capas, à parte os trabalhos extremamente autorais dos ilustradores, ou era muito tosco ou refletia uma nítida influência das capas norte-americanas mais populares, invariavelmente com um trabalho fotográfico de qualidade inferior”.

A partir da Bossa Nova, essa prática passou a se diferenciar, culminando com modificações visuais em várias áreas. A série de modernizações pelas qual o país atravessava no período da Bossa Nova também atingiu transformações em um aspecto fundamental para a comunicação: a área gráfica. Justamente entre 1958 e 1962 grandes mudanças puderam ser verificadas, como o novo visual dos jornais, tendo como exemplo o Jornal do Brasil, os anúncios, as revistas e, conseqüentemente, as capas de disco também.

Ruy Castro faz um retrospecto de como tudo isso era visto e tratado até então:

O impacto desse novo visual só pode ser avaliado se souber como era antes. Os jornais, até então, eram uma bagunça gráfica e suas páginas pareciam um coquetel de palavras cruzadas; as revistas, mesmo a maior delas, O Cruzeiro, não diferiam muito das dos anos 40; os anúncios eram de uma cafonice atroz, e não apenas por só falarem de produtos contra caspa ou mau hálito; e as capas dos livros e LPs às vezes usavam ilustrações de artistas importantes, mas não tinham um conceito gráfico, muito menos design. Era tudo excessivo: visual poluído, com mais desenhos do que fotos, e texto rebarbativo, com palavras demais. As páginas não respiravam, a chamada mensagem se perdia. (CASTRO, O Estado de São Paulo, 8 de abril de 2000)

A Bossa Nova acabou contribuindo para esse “novo visual” adotado pela imprensa e pela comunicação. Desse modo, também houve uma renovação nas capas de disco produzidas pelas gravadoras. O primeiro selo brasileiro a adotar uma política visual chamava-se Elenco, e através das capas ali idealizadas foi que a Bossa Nova ganhou uma estética própria para os discos do gênero.

A Elenco foi fundada em 1962 por Aloysio de Oliveira³² e desde o seu início era possível reconhecer as suas capas, através do trabalho do artista gráfico Cesar Villela³³ e do fotógrafo Francisco Pereira³⁴. Elas eram sempre nas cores preto e branco, com um desenho ou uma foto em alto contraste e pequenos detalhes em vermelho. Essa idéia casou com a falta de verba para a realização de impressões a quatro cores juntamente com a percepção de que era preciso “limpar” as capas, tornando-as atrativas e destacando-as das demais pela simplicidade no visual.

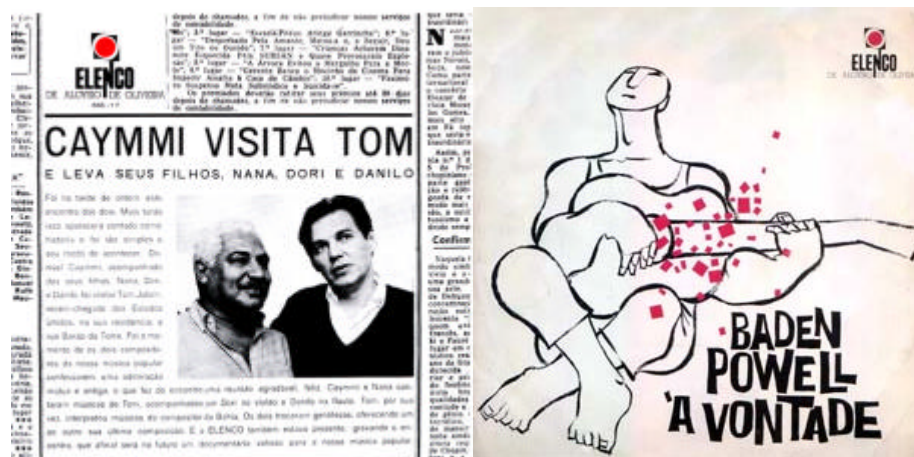
A forma econômica, direta, era uma proposta revolucionária. Assim como a música, contida e sem excessos, as capas da Elenco também passaram a soar como uma espécie de representação gráfica da expressão sonora contida nos discos.

³² Aloysio foi uma personalidade reconhecida pela jovem turma da Bossa Nova principalmente por sua atividade como produtor dos grandes discos daquele período. Também chegou a atuar como cantor e compositor no "Bando da Lua" - grupo de Carmem Miranda. Nos Estados Unidos foi consultor de Walt Disney, ajudou a criar o personagem Zé Carioca e participou de trilhas e dublagens para os desenhos animados.

³³ Cesar Villela trabalhou como ilustrador para jornais, revistas e agências de publicidade. Foi um dos principais responsáveis por desenvolver uma estética para as capas de disco no país, assim como trabalhou com desenhos animados no exterior. Hoje, vive no Rio de Janeiro e ainda atua como artista gráfico para eventuais trabalhos. Diz que a base para seu trabalho tem inspiração em Mondrian, as leis de proporções áureas e o conceito de ruído visual, de Marshall McLuhan.

³⁴ Francisco Pereira, ou Chico Pereira - para o pessoal da Bossa Nova, foi o principal fotógrafo dos artistas da Bossa, além de amigo pessoal da maioria deles.

Figura 08: Exemplos de capas de disco da Bossa Nova pelo selo Elenco



Fonte: Acervo pessoal e www.bizarremusic.com.br/elenco/sobre.htm - Acesso em 03/04/07

4.3.4 Letras de canções e o som das músicas do movimento

No próximo capítulo iremos abordar as letras de canções e o som das músicas do movimento - pensados na heterogeneidade dos compositores da época, bem como de anos distintos e integrantes dos mesmos discos que possuem suas capas analisadas, conforme segue:

- a) Rio (Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli) – disco “Balançamba”, de Lúcio Alves (1963);
- b) Meditação (Tom Jobim e Newton Mendonça) – disco “Antonio Carlos Jobim – The Composer of Desafinado plays”, de Tom Jobim (1964);
- c) Você e eu (Carlos Lyra e Vinícius de Moraes) – disco “A Bossa Nova de Roberto Menescal e seu conjunto”, de Menescal e músicos convidados (1963);
- d) O pato (Jayme Silva e Neuza Teixeira) – disco “O amor, o sorriso e a flor”, de João Gilberto (1960);
- e) Desafinado (Tom Jobim e Newton Mendonça) – disco “Chega de Saudade”, de João Gilberto (1959).

Estas cinco gravações se encontram no CD anexo para propiciarmos a escuta das mesmas no momento de análise (no capítulo a seguir).

4.3.5 Fotografias dos personagens da Bossa Nova

Instituir a fotografia dos personagens da época como documentos deste arquivo se dá pelo fato de a fotografia não só nos propor uma espécie de memória da visualidade, mas uma memória da cultura em si. Segundo a professora Maria Eliza Linhares Borges, da Universidade Federal de Minas Gerais, “a fotografia não é da ordem de nenhum campo, é indomável, tem interfaces com diferentes áreas”³⁵. Daí também decorre o entendimento que a fotografia pertence à modernidade, por se constituir no diálogo com outros campos que a nomeiam, que dão a ver a idéia de progresso.

Douglas Kellner (1995, p. 109) aponta que “é preciso deslindar as relações entre imagens, textos, tendências sociais e produtos numa cultura”. Assim, buscando a compreensão tanto do período histórico da Bossa Nova quanto das marcas desde movimento à época e nos dias de hoje, entendemos que procurar ler tais fotografias dos personagens pode se mostrar também um modo de decodificação da rede.

Com o crescimento da televisão no país ao longo dos anos 50 e 60, com a chegada incisiva das agências de publicidade (e por conseqüência, do número de anúncios e propagandas), com os movimentos artísticos entrando num novo momento (arquitetura, design, artes plásticas, cinema), imagina-se que o modo de se lidar e tratar com questões relativas à imagem foi um ponto de partida para um caminho diferente dos processos socioculturais com a comunicação.

Neste sentido, acreditamos que esta proliferação de imagens fosse o ambiente propício para o que Jean Baudrillard (1981) chama de uma transição da sociedade metalúrgica (associada como uma sociedade de produção) para uma ordem semiúrgica, essencialmente ligada por esta disseminação de simulacros, signos e imagens.

³⁵ Apontamentos a partir da palestra “Fotografia, memória e história” na Pontifícia Universidade Católica do RS em 19 de Outubro de 2006.

Vilém Flusser (2002, p. 09) expõe esta inversão da preponderância da imagem como mediação entre o homem e o mundo da seguinte maneira:

Imagens têm o propósito de representar o mundo. Mas, ao fazê-lo, interpõem-se entre mundo e homem. Seu propósito é serem mapas do mundo, mas passam a ser biombos. O homem, ao invés de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver em função das imagens. Não mais decifra as cenas da imagem como significados do mundo, mas o próprio mundo vai sendo vivenciado como conjunto de cenas. (FLUSSER, 2002, p. 9)

De certa maneira, olhar para este cenário do passado, ao refletir sobre a fotografia e a centralidade da imagem na modernidade nos sugere o que aquele futuro da década de 60 apontava como direção até os dias de hoje. É aí também que o arquivo nos possibilita este reconhecimento do presente.

No contexto da Bossa Nova nos interessa, sobretudo, a percepção de uma nova fotografia dos personagens quando comparamos, por exemplo, as fotografias dos personagens do samba-canção – o gênero predominante de escuta no país no período anterior à Bossa. Em um primeiro momento desta observação verificamos que, assim como a música estava trabalhando com questões de mudança da forma, a fotografia também passou a olhar para este aspecto no sentido de que nos parece passar a enquadrar tais personagens de um modo novo.

Na Bossa Nova temos muito mais registros de seus líderes, cantores e grupos em imagens em conjunto, sem necessitar de um foco para a estrela, para o solista. É claro que isto também ocorre, mas, de maneira geral, acabamos achando fotos dos jovens bossanovistas em grandes grupos ou, no caso de músicos, de instrumentistas cantando e tocando todos juntos, sem que o “astro” principal precise aparecer em primeiro plano, tal como se nota nas imagens advindas do samba-canção.

Se por um lado há esta mudança na forma de enquadramento, por outro isto também denota que o conteúdo a que estas imagens se referem e estão comunicando igualmente dá indícios de novidade, numa associação, por exemplo, de como a música tanto mudava a estrutura da forma musical quanto do conteúdo, das temáticas e da poesia das canções.

4.3.6 Movimentos artísticos contemporâneos à Bossa Nova

Abaixo pontuamos os movimentos artísticos contemporâneos à Bossa Nova escolhidos no arquivo para constituição do corpus a fim de no próximo capítulo, a partir de suas referências, podermos estabelecer relações entre eles e o movimento musical. Assim, buscaremos pistas e traços comuns, além de distinções e rupturas do Cinema Novo, das Artes Plásticas, do Design, da Arquitetura e da Poesia Concreta em aproximação com a Bossa.

4.3.6.1 Cinema Novo

Na passagem dos anos 50 para os 60 o cinema brasileiro surge com a grande novidade que é tentar focar suas temáticas e personagens em uma realidade mais ligada à identidade brasileira, de seu povo, distanciando-se do universo *hollywoodiano* do modo de se fazer cinema ou mesmo da chanchada e pornochanchada, gêneros de sucesso no país até então.

A produção cinematográfica brasileira passa a dar visada para questões sociais, expondo nossas mazelas e feridas como sociedade, de um modo que ainda não havia sido mostrado para o grande público. Além de referências como o cinema de vanguarda russo ou mesmo do expressionismo alemão, os realizadores brasileiros sofrem a profunda influência do Neo-Realismo – na medida em que este movimento contava com poucos recursos, com filmes de baixo orçamento, atores desconhecidos, tomadas longas e que abarcavam assuntos que remetiam a questões mais reflexivas do que comumente era visto no cinema.

Na esteira deste processo, talvez o primeiro nome de destaque deste período seja Néelson Pereira dos Santos, que em 1955 lançava seu primeiro filme: “Rio 40 Graus”. Sua estréia se dá exatamente naquele momento de afirmação da vida nas metrópoles, com a migração da zona rural para a urbana, fatores favoráveis para o florescimento do cinema, uma arte essencialmente ligada à urbanidade. Para os críticos, Néelson Pereira dos Santos é o primeiro diretor a falar sobre a pobreza no Brasil de forma contundente. Em 1957 Néelson lança outro filme importante chamado “Rio Zona Norte”, que conta a história de um compositor que é obrigado a vender as suas músicas e criações para sobreviver.

Neste mesmo ano a Vera Cruz, grande companhia de realização de cinema no país vai à falência e a partir daí muitos outros jovens cineastas passam a vestir esta vontade de falar do nosso país, através do cinema, de uma forma mais crua, com forte tradição literária e questionamentos acerca da sociedade vivida.

Enquanto a Bossa Nova era germinada também estavam sendo embrionadas as idéias centrais do chamado “Cinema Novo”, capitaneado, principalmente, por Glauber Rocha. Ismail Xavier (*apud* ROCHA, 2003, p. 9) aponta que, por volta de 1958, Glauber Rocha chamava este movimento como “a bossa nova do cinema brasileiro”. Em 1959 o Brasil foi representado no festival de Cannes com “Orfeu”, dirigido pelo francês Marcel Camus e baseado na obra de Vinícius de Moraes. Ainda que a verve européia tenha se sobrepujado à maneira brasileira da história, ficava nítido que havia um novo gás e incentivo para que mais gente se engajasse na produção do cinema nacional.

O cineasta Paulo Saraceni dizia em 1961 (*apud* ROCHA, 2003, p. 129) que “o cinema hoje é livre como a pintura, a música, a escultura, a arquitetura, a dança e a poesia”.

Segundo Cacá Diegues (1991),

O Cinema Novo é o processo de transformação da sociedade brasileira atingindo enfim o cinema [...]. Cinema Novo é um cinema comprometido, um cinema crítico, {...} é antes de tudo liberdade. Liberdade de invenção, liberdade de expressão. Porque o Cinema Novo não é uma ‘escola’, não tem um ‘estilo’. [...] No Cinema Novo as expressões são e têm de ser experiências e pesquisas inéditas e inventivas, porque fruto de uma manifestação original [...]. (DIEGUES *apud* GERBER, 1991, p.15)

Em 1961 Glauber lança seu primeiro filme de longa metragem, “Barravento”, sendo do mesmo ano “Os cafajestes” de Ruy Guerra, e “Arraial do Cabo”, de Paulo César Saraceni. “O pagador de promessas”, de Anselmo Duarte, vence em Cannes em 1962, no ano seguinte vem à tona “Vidas Secas”, também de Néelson Pereira dos Santos, em 1964 a grande obra do Cinema Novo, “Deus e o Diabo na Terra do Sol”, é exibida – isto só para citarmos alguns marcos do período. É paradoxal notarmos que ao mesmo tempo em que esta estética deseja mostrar a crueza da realidade de um país de terceiro mundo (e tenha sido – e ainda o é – tão respeitada como movimento) o Cinema Novo tenha ficado tão isolado no sentido de que foi um movimento endógeno, feito muito em função do entendimento entre seus pares, com certo distanciamento do grande público.

Para Pedro Simonard³⁶ “os únicos que compreendiam suas propostas e objetivos, em sua totalidade e complexidade, eram os próprios cinemanovistas ou aqueles setores identificados com eles. Assim, criou-se um processo de isolamento do público, muito embora desejassem intensamente alcançá-lo”. Esta lacuna entre a produção do Cinema Novo e o público talvez explique a sua dissipação entre o final dos anos 60 e início dos 70.

Um ponto de convergência entre cinema e música parece se dar nos primeiros filmes do Cinema Novo, quando a cidade do Rio de Janeiro é abordada de maneira a ser apresentada não pelo seu lado de cartão-postal, tal como a música fazia e sim de tornar visível a sua pobreza, a favela, a vida difícil do cidadão comum que também cerca a Zona Sul da Bossa Nova por meio de seus morros e periferias. Ou seja, ambos os movimentos, à sua maneira, em algum momento lidam com a cidade como personagem central de suas narrativas.

Em um primeiro momento, pensando o Cinema Novo e a Bossa Nova, podemos dizer que ambos os movimentos possuíam públicos específicos, por um lado jovens intelectualizados buscando uma maneira diferente de crítica social e, por outro, jovens da classe média alta carioca desenvolvendo um ritmo novo para a música.

4.3.6.2 Artes Plásticas

O ambiente das artes plásticas no Brasil, no início da década de 50, já decola para o atravessamento destes anos com a I Bienal Internacional de São Paulo em 1951. Este fato passa a sintonizar o país com as tendências de universalização da arte ao redor de todo o globo e se dá de modo contemporâneo ao concretismo nas artes plásticas. A partir daí as formas abstratas irão ganhar cada vez mais espaço em relação à arte figurativa.

Esta transição, a partir do que compreendemos, se deu de forma brusca, no sentido de os artistas rapidamente mudarem suas posturas sem que houvesse estudos para pesquisas de vanguardas, por exemplo. O concretismo (que aponta para este abandono das artes figurativas) buscava uma organização lógica e abstrata, lidando com figuras e formas geométricas, sendo que seus princípios estão distanciados de conotações mais líricas ou

³⁶ Disponível em www.achegas.net/numero/nove/pedro_simonard_09.htm - Acesso em 01/12/2007.

simbólicas. Deste modo, “o quadro, construído exclusivamente com elementos plásticos – planos e cores –, não tem outra significação senão ele próprio”³⁷. Para Daniel Piza,

Cínicos atribuem essa produção intensa e ampla das décadas de 50 e 60 à sua proximidade material e histórica com o design ou à maior facilidade que existiria em criar uma obra que recusa a expressão pessoal e informal. Mas essa é uma meia-verdade. Há ali todo um espírito de época, otimista quando não ingênuo, que parece se autocongratular pelo relativo pioneirismo, pela sensação de estar criando algo inédito e capaz de mudar não só a arte como o país e o mundo, à maneira da Bauhaus. Não por acaso a grande maioria de seus membros era comunista. (PIZA, BRAVO!, Junho de 1999)

Este movimento foi lançado oficialmente com a I Exposição Nacional de Arte Concreta, em 1956 no Museu de Arte Moderna de São Paulo. A descoberta do concretismo divide a classe artística ligada às artes plásticas, pois alguns ainda se sentem extremamente enraizados com o modernismo e com os princípios de identidade e brasilidade que ali haviam explorado. Em contrapartida, outros se sentem atraídos pela nova proposta em voga que culmina com o grande desejo de modernização também nas artes. Este segundo grupo é formado a partir do grupo Ruptura, de São Paulo, que incluía nomes como Valdemar Cordeiro, Hermelindo Fiaminghi, Geraldo de Barros, Luís Sacilotto, e o poeta Décio Pignatari juntamente com os irmãos Augusto e Haroldo de Campos.

Neste tempo os desejos dos concretistas coincidiam com a intensa industrialização no país, desta aura de modernização em função dos novos tempos, em perfeito encaixe também com a procura mais racional nas artes plásticas – a qual vinculamos, então, com certo processo mecanicista ao qual a sociedade brasileira passava a se atrelar. Com o passar do tempo, em 1957, alguns artistas pertencentes ao movimento acabam se desvinculando do mesmo muito em função do cansaço em relação à tamanha necessidade lógica e rigor na expressividade dos concretistas. Ilustramos esta passagem com Lígia Clark – figura que despontava nas artes – em carta a Hélio Oiticica quando diz que:

Estou mais do que convencida sobre a crise do plano (retângulo) – Mondrian, o maior de todos, fez com o retângulo o que Picasso fizera da figura. Esgotou-o de vez. [...] É crise de estrutura – não estrutura formal como sempre houve mas *estrutura total*. (CLARK; OITICICA, 1998, p. 17-18)

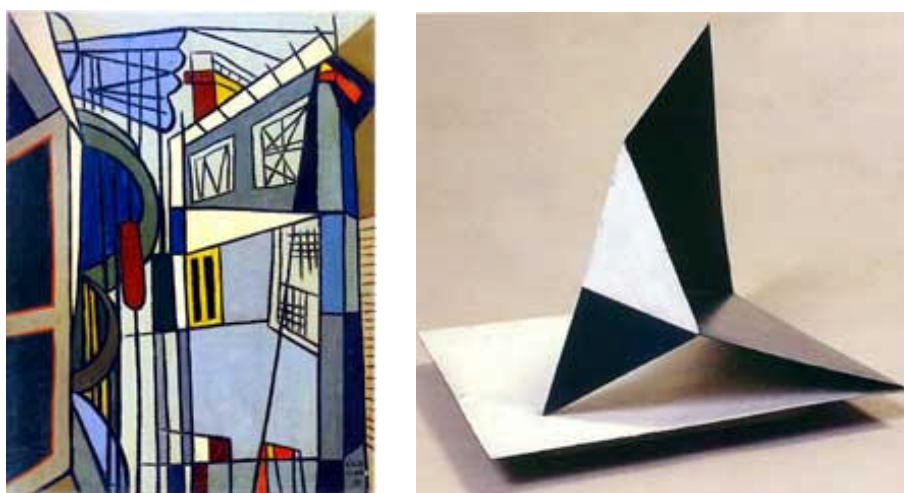
³⁷ Disponível em www.itaucultural.org.br - Acesso em 28/10/2007.

Assim, além de Lúcia Clark e Hélio Oiticica, artistas como Ferreira Gullar, Lúcia Pape, Ivan Serpa (entre outros) rompem com o concretismo e divulgam o manifesto neoconcretista, mais centrado em experimentações e fruição, com maior apelo simbólico e intuitivo. Em um dos trechos do Manifesto Neoconcreto de 1959 há a indicação de que “o neoconcreto, nascido de uma necessidade de exprimir a complexa realidade do homem moderno dentro da linguagem estrutural da nova plástica nega a validade das atitudes científicas e positivistas em arte e repõe o problema da expressão” (*apud* AMARAL, 1998, p. 270).

Deste modo, o neoconcretismo “promove a desconstrução da construção concreta [...] Postulando uma arte não objetual, efêmera, não compromissada com a produção, envereda pelos caminhos da antiarte³⁸ entendida como componente do fluxo contracultural em ascensão no final dos anos 60” (MILLIET, 1992, p.100).

Para termos idéia da diferença entre as visualidades mais influenciadas pelo concretismo e pelo neoconcretismo apontamos duas obras de Lúcia Clark em períodos distintos. A primeira se refere ao ano de 1952 e a outra ao ano de 1959, mais próxima à efervescência da Bossa Nova.

Figuras 09 e 10: “Vista da Janela” e “Casulo”



Fonte: <http://www.bolsadearte.com/cotacoes/clark.htm>- Acesso em 11/10/07

³⁸ O Dada é a primeira manifestação de antiarte do século XX, muito como reflexo do sentimento de saturação cultural, de crise moral e política. Mais tarde, Oiticica proclama: “Chegou a hora da anti-arte. Com as apropriações descobri a inutilidade da chamada elaboração da obra. Tanto faz que seja uma coisa ou uma pessoa” (MORAIS, 1991, p.142).

Pode-se dizer que ambos os trabalhos se definem pelos traçados geométricos, no entanto, o primeiro está objetivo, apresentando a tal “vista da janela”, como o próprio nome se refere – trabalhando linhas retas, quadrados, retângulos. A segunda obra, “Casulo” já nos transmite uma sensação diferente, ainda que também traga este aspecto direto, sobretudo por emergir um conceito mais orgânico, reflexivo.

Neste contexto das artes plásticas a Bossa Nova nos parece ter andado em conjunto tanto no sentido de inserção num plano sócio-cultural quanto de desejos em associação com o que os próprios artistas possuíam como busca. Tal entrelaçamento será contemplado no capítulo seguinte, quando procuraremos desatar os nós da rede sobre os documentos da Bossa Nova.

4.3.6.3 Design

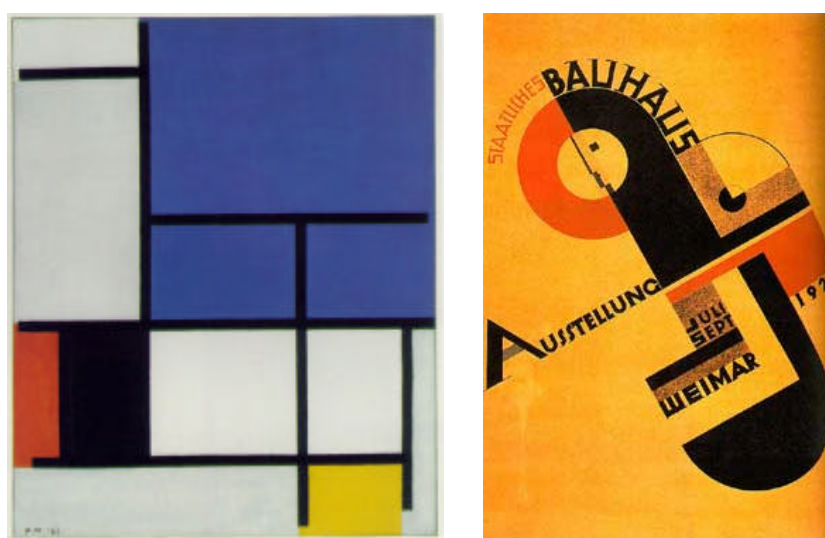
O design contemporâneo à época de estudos da Bossa Nova em muito possui similitudes com os movimentos de maior expressividade nas artes plásticas – aos quais nos referimos anteriormente. No Brasil dos anos 50, segundo João de Souza Leite, com o mundo liberto à desordem da guerra,

Um design ancorado sobretudo no neoplasticismo holandês e derivado da manifestação da abstração geométrica na América Latina – arauto de uma linguagem supranacional – foi instituído como a possibilidade moderna de uma educação voltada aos desafios da industrialização no Brasil. (*apud* HOMEM DE MELO, 2006, p. 252)

Assim, o design brasileiro deste final de década e início dos anos 60 também é fortemente marcado pela arte concretista, que acaba corroborando para a formação de um novo modelo do próprio design. Entendemos que tanto as artes plásticas como o design que emergiu no Brasil sob essa égide concretista possuía fortes raízes europeias – ainda no início do século XX, como os artistas ligados à revista *De Stijl*. Tal revista foi criada na Holanda e postulava uma estética essencialmente estruturada por linhas e cores planas – tendo como seu expoente Piet Mondrian (que denominou o movimento como neoplasticismo).

Outra referência a que podemos nos remontar é a Bauhaus, uma escola de design, arquitetura e artes plásticas que funcionou na Alemanha entre os anos de 1919 e 1933, com um caráter extremamente vanguardista e funcionalista e que é, até hoje, fundamental para a compreensão do Modernismo no design. Segundo Charlotte e Peter Fiell (2005, p. 6), o alvo da Bauhaus era “produzir trabalho que unisse aspectos intelectuais, práticos, comerciais e estéticos através de um esforço artístico que explorasse novas tecnologias”.

Figuras 11 e 12: “Composition with Large Blue Plane, Red, Black, Yellow, and Gray” (Mondrian, 1921) e “Pôster da Escola Bauhaus” (Joost Schmidt, 1923)



Fontes: www.artchive.com e www.portaldearte.cl – Acesso em 13/10/07

Num panorama amplo, após a I Guerra Mundial as artes e o design se voltam para estéticas mais realistas, talvez tentando compreender as crueldades da guerra pelo choque de imagens voltadas ao humano e mesmo ao retorno pelo figurativo. Por outro lado, depois da II Guerra Mundial novamente há esta influência mais racional, de certa eliminação do real e encontro no abstracionismo e em formas geométricas. É assim que “no clima desenvolvimentista da década de 50, a abstração geométrica estabelecia-se como vanguarda, contrapondo ao velho modernismo nacionalista uma linguagem internacional, pretensamente universal” (*apud* HOMEM DE MELO, 2006, p. 258).

Ao pesquisarmos o momento do design coevo à Bossa Nova é curioso notarmos que entre os anos de 1958 e 1964 encontramos quatro grandes tendências que abarcam o período (FIELL, 2005, p. 752-753), conforme segue:

- a) International Style (Estilo Internacional) – de 1920 a 1980;
- b) Organic Design – de 1930 a 1960;
- c) Pós-Guerra – de 1945 a 1958;
- d) Pop – de 1958 a 1972.

Neste sentido é importante, então, considerar o contexto de produção do design destes anos em função do local, da cultura, da sociedade em que as criações estavam inseridas. Para o design no Brasil um dos fatos de maior importância para a formação de uma cultura e um mercado nacional neste caminho foi a criação da Escola Superior de Desenho Industrial no Rio de Janeiro. Isto só acontece em 1963, mas destacamos a data na medida em que nos anos anteriores a formação autodidata dos profissionais ligados ao design (desenhistas, ilustradores, artistas plásticos, etc.) foi se dando com a participação cada vez mais ativa no mercado.

Com a industrialização a pleno vapor, o desejo de modernidade pairando no ar do país, o uso intensificado de materiais que começavam a se disseminar em nosso cotidiano, tal como o plástico, tudo isto foi agregando valor para que aqueles que estivessem envolvidos com a atividade do design passassem a ser reconhecidos socialmente pela especificidade de sua profissão.

Deste modo, a instalação de indústrias e agências de propaganda culmina com a criação de identidades visuais para todas estas marcas que apareciam no mercado, as próprias propagandas ganhavam uma roupagem nova, o mobiliário era desenvolvido de uma forma a querer traduzir o movimento e a fluidez que aqueles anos representavam e as influências do design da época a qual lançamos vistas são sentidas muito fortemente até hoje. Assim, no próximo capítulo iremos constatar as imbricações do design na virada da década de 50 com a Bossa Nova – e que marcas discursivas deste design percebemos na música.

4.3.6.4 Arquitetura

Desde o princípio deste trabalho a arquitetura que mais nos interessou para associarmos à Bossa Nova se baseava em aspectos da arquitetura da cidade do Rio de Janeiro, em especial às edificações e soluções arquitetônicas muito modernas para a época, e – principalmente – àquela ligada à construção de Brasília e ao trabalho de Oscar Niemeyer e Lucio Costa.

Em primeiro lugar, pela localização bastante específica do movimento da Bossa Nova, o que mais nos chama a atenção são os prédios da Zona Sul do Rio construídos por volta de 1950. É curioso notar que muitos dos personagens pertencentes à Bossa Nova possuíam algum relacionamento com a arquitetura, como Tom Jobim, que chegou a frequentar o início desta faculdade, ou mesmo Roberto Menescal, que vem de uma família ligada à engenharia e à arquitetura (na foto abaixo podemos notar o prédio construído para a família com uma galeria comercial em seu andar térreo no bairro de Copacabana):

Figuras 13 e 14: Prédio da família Menescal



Fonte: Arquivo pessoal (2006)

Muitos dos prédios que estão marcados na história da Bossa Nova têm esta característica de serem construções modernas, grandes, com janelas extensas, tais como vemos nas imagens acima, com a sensação de amplos apartamentos e duas grandes colunas

sustentando a base estrutural, ou mesmo quando pude observar o prédio de Nara Leão, onde grupos da música se encontravam para tocar. Ricardo Othake (2007, p. 34) aponta que este é “também um período de grande expansão da arquitetura moderna, com dezenas de profissionais exercendo a construção, criando lajes planas de cobertura e amplos espaços, até mesmo com colunas soltas no meio, grandes panos de vidro, lajes em balanço”.

Em virtude da juventude que formava a Bossa Nova estar inserida no circuito estudantil e universitário e pelo fato de muitos deles estarem associados ao curso de arquitetura algo interessante a se observar é que os primeiros shows de Bossa Nova ocorreram no pátio da Faculdade de Arquitetura do Rio de Janeiro, na Praia Vermelha. A apresentação inaugural do gênero em 20 de Maio de 1960, ocorreu nestas condições, com um público de aproximadamente duas mil pessoas e tendo o nome de “A noite do amor, do sorriso e da flor”.

Em outro sentido, pode-se dizer que Oscar Niemeyer já se aproximava da Bossa Nova ainda em 1956, quando Vinícius de Moraes resolveu montar a peça teatral Orfeu da Conceição e chamou Tom Jobim para compor a trilha e Oscar para projetar o cenário. Na estréia da peça em 1956, Niemeyer declarou:

Convidado por Vinicius para fazer o cenário de sua peça Orfeu da Conceição, minha primeira atitude foi de recusa, pois nunca trabalhei para teatro e o assunto era, portanto, novo e difícil para mim. Depois, pela insistência do amigo, acabei aceitando a incumbência que, felizmente, em poucos dias transformou-se em atraente preocupação. Ao iniciar os desenhos do cenário de Orfeu da Conceição, deliberei que o faria sem compromissos, atendendo somente às conveniências da marcação das cenas e ao sentido poético de que a peça se reveste. Daí a falta de elementos realistas e a leveza do cenário que visa manter o clima de lirismo e drama, tantas vezes fantástico, que Vinicius criou, e que procura deixar as personagens como que soltas no espaço, inteiramente entregues à fúria de suas paixões. A peça que hoje se apresenta, Orfeu da Conceição, é de grande beleza e poesia. Conta com a dedicação e o talento de companheiros como Leo Jusi, Lila de Moraes, Lina de Luca, Antonio Carlos Jobim, Carlos Scliar e de todos os seus atores e pessoal da produção. Que meu trabalho não a comprometa, é o que desejo. (OSCAR NIEMEYER, material gráfico da peça observado no Instituto Antonio Carlos Jobim)

Oscar fez parte, então, daquele processo embrionário da Bossa Nova, na ocasião em que Vinícius de Moraes e Tom Jobim iniciaram as primeiras parcerias e o primeiro grande projeto de ambos. Quase 50 anos depois, em 2007, no ano de centenário de Oscar Niemeyer, é interessante notar que as obras que mais identificam seu trabalho no Brasil continuam se

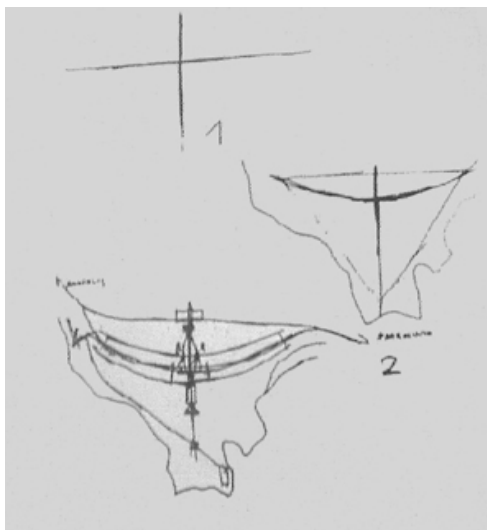
referindo à construção de Brasília e o quanto isto também tem a ver com a primeira fase da Bossa.

Nos anos 50 as metrópoles são formadas no país e, assim, as cidades passam a ser construções de concreto armado, abandonando a base da alvenaria que predominava até então. As ruas ficam mais largas com avenidas mais amplas e, de alguma forma, o espírito cosmopolita se insere na vida cotidiana de quem vive nestas grandes cidades.

A idéia de transferência da capital federal e implantação de uma cidade inteiramente nova se dá pelos planos do presidente Juscelino que desejava cumprir tal tarefa em tempo recorde. O governo lançou um concurso nacional para eleger o Plano Piloto da nova capital e o vitorioso foi Lucio Costa, com um projeto simples e claro para uma tarefa inédita como a de criar uma cidade inteira, de grandes proporções, a partir do zero.

Para Lucio Costa o desenho imaginado da cidade se refere a um símbolo simples de uma cruz. A isto somamos a interpretação de que Juscelino buscava uma espécie de (re)fundação do Brasil, marcando o sinal de novos tempos, imbuindo a população com a aura de modernização que pretendia trazer ao país com o seu Plano de Metas.

Figura 15: O plano piloto desenhado por Lucio Costa



Fonte: www.guiadebrasil.com.br – Acesso em 15/12/07

Assim, esta cruz surge no Planalto Central como que para materializar uma nova cruz Cabralina, um novo ponto de inauguração do país para o seu próprio povo. É, sobretudo, por

esta via que se impõe a importância da nova arquitetura em todo este grande movimento de fazer fluir uma outra condição de esperança no Brasil.

O trabalho de Oscar se une ao de Lucio Costa quando este último o chama para ajudá-lo nesta “missão”. Para Livia Pedreira (2007, p. 33), “Niemeyer sempre teve como ideal uma arquitetura que fosse também arte, que não se limitasse a ser funcional, como pregava a ortodoxia de uma época determinada pelas idéias do franco-suíço Le Corbusier”. A liberdade de formas proposta por Niemeyer numa obra de visibilidade como a construção de Brasília trouxe reflexões novas para a arquitetura vigente. O arquiteto diz que:

Antigamente quando se termina uma estrutura via-se apenas lajes e apoios. A arquitetura vinha depois, como uma coisa secundária e eu queria o contrário, essa junção das estruturas com a arquitetura, queria que elas nascessem juntas e fossem bastante sem nenhum detalhe para demonstrar o projeto de arquitetura. (OSCAR NIEMEYER – disponível em www.niemeyer.org)

Oscar sentencia que “quem vai a Brasília, eu estou tranquilo, pode gostar ou não dos palácios, mas não pode dizer que viu antes coisa parecida. E pra nós, na arquitetura, isso é o máximo” (CAROS AMIGOS, 22 de Julho de 2006, p. 35). Nos ensaios de análise propostos na seqüência pretendemos, por fim, buscar as conexões de formas entre a música da Bossa Nova e a arquitetura de Oscar Niemeyer na medida em que enquanto esta última ia modificando a fisionomia das construções a música transformou a fisionomia cultural no contexto em que se inseria.

4.3.6.5 Poesia Concreta

Trazer a Poesia Concreta para o arquivo de documentos partiu da leitura do livro “Balanço da Bossa e outras bossas” organizado por Augusto de Campos. Augusto, juntamente com seu irmão Haroldo e Décio Pignatari, inaugura um movimento de vanguarda na poesia brasileira denominado Concretismo.

O livro a que fizemos menção é uma das principais obras de referência no estudo da música popular brasileira, principalmente no que tange a dois movimentos: a própria Bossa Nova e o Tropicalismo. Assim, é fato que o experimentalismo poético proporcionado pela

poesia concreta em muito nos faz lembrar, na verdade, o Tropicalismo – em função de estes fazerem um tipo de apropriação dos concretistas para a composição de algumas músicas.

Caetano Veloso, anos mais tarde faria tal ligação quando na música “Sampa”, de 1975, aponta “Quando eu cheguei por aqui / Eu nada entendi / Da dura poesia concreta de tuas esquinas”. No entanto, a escolha pela inclusão de documentos da poesia concreta reside no fato de ela ter sido um dos grandes expoentes literários da época (ainda que gerando muita discussão) e também porque na rede não buscamos tão somente a similitude, mas sim pontos de divergência ou diferenças.

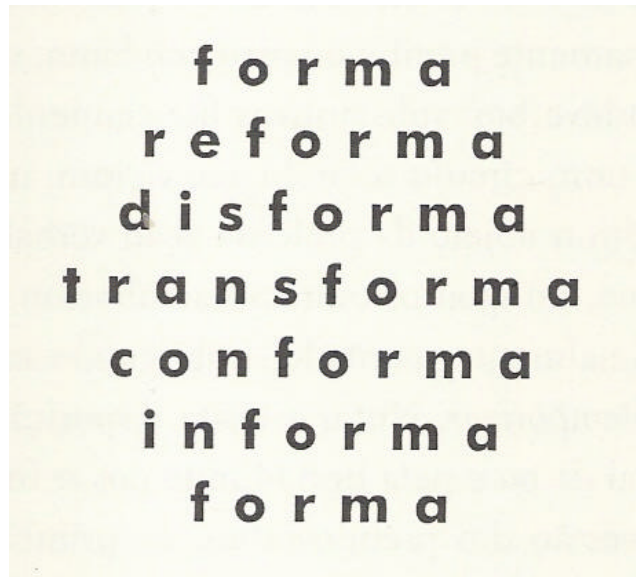
Além de abandonar o lirismo da geração literária anterior, de 1945, entre os “preceitos” dos concretistas constava gerar uma poesia mais objetiva, sintética, feita quase somente de verbos e substantivos, com a repetição e a valorização da palavra de forma solta, dando importância à sua capacidade de significado, sonora e também visual. Os poemas eram feitos para serem lidos e vistos.

Em uma reflexão sobre a poesia concreta Augusto de Campos em 1955 já dizia que:

Em sincronização com a terminologia adotada pelas artes visuais e, até certo ponto, pela música de vanguarda (concretismo, música concreta), diria que há uma poesia concreta. Concreta no sentido em que, postas de lado as pretensões figurativas da expressão (o que não quer dizer: posto à margem o significado), as palavras nessa poesia atuam como objetos autônomos. Se no entender de Sartre, a poesia se distingue da prosa pelo fato de que para esta as palavras são signos enquanto para aquela são coisas, aqui essa distinção de ordem genérica se transporta a um estágio mais agudo e literal, eis que os poemas concretos caracterizam-se por uma desestruturação ótico-sonora irreversível e funcional e, por assim dizer, geradora da idéia, criando uma entidade todo-dinâmica, “verbivocovisual” – é o termo de Joyce – de palavras dúcteis, moldáveis, amalgamáveis, à disposição do poema. (CAMPOS, 2006, p. 55)

Neste sentido, na poesia concreta a palavra ganha um destaque onde se torna quase que uma imagem, com capacidade expressiva que nos parece ir além já que transmite sensações sonoras e tácteis com bastante objetividade. Trazemos como exemplo um poema de Décio Pignatari (originalmente publicado no Correio Paulistano em 17 de Abril de 1960):

Figura 16: Um poema com movimento recíproco



Fonte: CAMPOS: 2006, p. 178

Assim como vimos nas artes plásticas o acontecimento de uma ruptura por parte de alguns artistas que abandonaram o concretismo e lançaram o manifesto neoconcretista também aconteceu na poesia. Ferreira Gullar, por exemplo, neste rompimento expõe que o concretismo: “Trata-se de uma poesia artificiosa, imposta pela teoria. Uma novidade que logo passou”³⁹.

A dissidência veio do mesmo modo como nas artes plásticas, por boa parte dos poetas quererem partir para outro formato que não este que se mostrava com rigor e, de certa forma, abolia qualquer outra maneira do fazer poético. Nosso interesse aqui se baseia pela questão de que por ser

Concebida no calor do empreendimento mais geral de construção de um Brasil moderno, como um projeto em desenvolvimento, esta poesia coloca em jogo formas renovadas de sensibilidade e de experiência. Alarga, ao mesmo tempo, os parâmetros de discussão de poesia, ultrapassando o âmbito literário. (Disponível em: www.poesiaconcreta.com.br – Acesso em 08/12/07)

É por este caminho que procuraremos abordar e colocar a poesia concreta frente à Bossa Nova.

³⁹ Disponível em www.terra.com.br/educacao - Acesso em 06/12/07.

5. OUTRA VEZ – ENSAIOS DE ANÁLISE ACERCA DA REDE

“A língua tem indicado inequivocamente que a memória não é um instrumento para a exploração do passado; é antes, o meio. Um meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio no qual as antigas cidades estão soterradas. Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava. Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo. Pois ‘fatos’ nada são além de camadas que apenas à exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação. (...) Mas é igualmente indispensável a enxadada cautelosa e tateante na terra escura. E se ilude, privando-se do melhor, quem só faz o inventário dos achados e não sabe assinalar no terreno de hoje o lugar no qual é conservado o velho.”

Walter Benjamin

5.1 O PRINCÍPIO DOS ENSAIOS DE ANÁLISE ACERCA DA REDE

A partir do momento em que passamos a pensar a rede de documentos da Bossa Nova como uma estrutura articulada a partir do corpus previamente explicitado é possível concatenar tais documentos numa tentativa de dimensionar como a Bossa Nova está associada a outros contextos que não só dizem respeito à esfera da música. Assim sendo, pensamos buscar e observar conexões nesta rede partindo dos documentos do modo como encontramos ser o mais apropriado para abordar estes cotejamentos aqui, estas relações na rede: sob a forma de pequenos ensaios de análise.

Denominamos ensaios de análise porque se mostram como textos numa tentativa para examinar, apreciar e, de alguma forma, experienciar um olhar articulador frente à Bossa Nova

a fim de verificar os objetivos desta pesquisa. Vale ressaltar que em um dos itens agrupamos as letras e os sons das canções com as fotografias dos personagens da época de modo a tornar um destes pontos ainda mais marcado com a referência de polifonia, na medida em que trazemos elementos da palavra, da música em si e da imagem. Abaixo seguem os ensaios de análise, conforme segue:

5.1.1 A Bossa Nova a partir dos anúncios publicitários

A primeira referência que encontramos sobre a apropriação do termo Bossa Nova e de características da música pela publicidade para designar outras coisas proveio da leitura do livro “Noites Tropicais”, de Nelson Motta, quando o autor fala que:

Tudo virou bossa nova, do presidente à geladeira, do sapato à enceradeira, a expressão ficou muito maior do que a música que a originara. Amplificada pela publicidade, caiu na boca do povo para designar tudo que era (ou queria ser) novidade: eventos e promoções, comidas e bebidas, roupas e veículos, imóveis, serviços e pessoas que nada tinham a ver com música e muito menos com a música de João Gilberto e Tom Jobim. (MOTTA, 2000, p. 35)

A expressão “nova(o)” sempre foi largamente utilizada em comerciais e propagandas, com o intuito de atribuir o caráter de novidade a qualquer espécie de coisas ou produtos e, naquele tempo, “bossa” também ganhou o significado de tendência, de algo moderno. Ouvir Bossa Nova ou fazer parte do movimento, dos grupos que a formavam, dos encontros ao som de violão, era considerado algo “*cult*”, atual, associado a estar “antenado” de alguma forma.

Neste sentido registramos aqui uma série de anúncios que se utilizam das palavras novo, nova, novidade, no momento em que a publicidade se imbuía deste espírito de modernidade. Nos três primeiros a figura central se concentra na mulher, sobretudo na imagem da mulher mais moderna, confiante de sua beleza e segura por ser desejada ou invejada em função dos produtos que usa/consome.

Nos anúncios seguintes se vê um destinado a um produto para os pais comparem para seus filhos (Toddy) e os outros dois são de eletrodomésticos para o proveito de toda a família. Vejamos que no caso do televisor Philips quem o carrega parece ser o “chefe da casa”, em tamanho bastante destacado e sendo observado, admirado por outras pessoas, por ser

possuidor de um televisor “realmente colossal”. Abaixo segue estes exemplos para observação:

Figuras 17, 18, 19, 20, 21 e 22: Anúncios empregando as palavras novo e nova



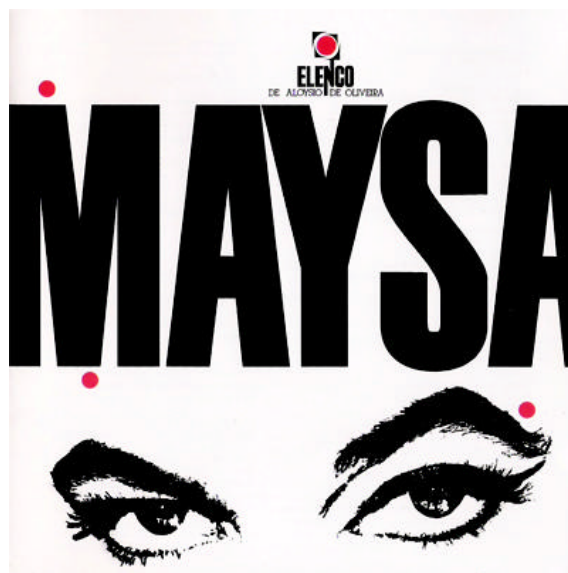
Fonte: Acervo da revista O Cruzeiro – 1958 - 1964

Ao olharmos para anúncios publicados em anos anteriores ao período definido para esta pesquisa notamos uma transformação no que se refere à hierarquia de texto e imagem. Nesta época da Bossa Nova vê-se que os anúncios priorizam a imagem de forma mais enfática, a sociedade parece ingressar numa etapa em que a questão da imagem indica mais impacto, traduz os produtos, os serviços, de modo a substituir maiores blocos de texto no que anteriormente se via como anúncios mais explicativos. A isto associamos o pensamento de Tom Jobim frente à sua música quando o mesmo fala: “Eu creio que a minha música é

bastante visual”⁴⁰. A Bossa Nova, de fato, é formada por uma série de músicas que evocam imagens de maneira muito emblemática – seja pela utilização de temas ligados à natureza, ao mar, à cidade do Rio de Janeiro ou mesmo por contar histórias de modo narrativo (vide o caso destas últimas no CD anexo, como “Lobo Bobo” e “Bolinha de Papel”).

Pensando esta questão da imagem nos anúncios ligamos isto a outros documentos da rede, como a capa do LP e a própria letra de música. Assim, captamos um anúncio de 1958 veiculado em O Cruzeiro e associamos a grande parecença da imagem do olhar feminino contido no mesmo com a capa do LP da cantora Maysa, lançado pela Elenco em 1964. Em ambas as imagens o olhar se fixa diretamente ao seu leitor, sendo trabalhadas em alto contraste, com o delineamento do olho bem marcado, assim como com as sobrancelhas grossas e arqueadas. Ainda que o anúncio seja mais colorido chama a atenção a sintonia das cores branco e vermelho empregadas junto a este contraste preto dos olhos. No LP a imagem dos olhos é da própria cantora Maysa, que os tinha como distinção pessoal justamente por serem marcantes e profundos.

Figuras 23 e 24: Anúncio de enceradeira ARNO e Capa do LP Maysa



Fontes: Revista O Cruzeiro, 8 de Novembro de 1958 e acervo pessoal

⁴⁰ Fala retirada do documentário “Tom Jobim – 80 anos”, de Marco Altberg, exibido no Canal Brasil em 25/01/07.

Cruzamos ainda estas informações com a letra de Tom Jobim, datada de 1959, para a canção “Este seu olhar”:

Este seu olhar
Quando encontra o meu
Fala de umas coisas
Que eu não posso acreditar
Doce é sonhar
É pensar que você
Gosta de mim
Como eu gosto de você!
Mas a ilusão
Quando se desfaz
Dói no coração
De quem sonhou
Sonhou demais
Ah!, se eu pudesse entender
O que dizem os teus olhos...⁴¹

Diante dos três documentos vemos uma conexão da imagem na Bossa Nova, dos intercâmbios entre a questão gráfica da publicidade transposta para as capas de disco e a consonância com o que a música da época estava dizendo. Note-se, ainda, a utilização do emprego “Nova” em fonte destacada junto ao nome do produto, em caixa alta com fio médio – como na capa do LP. Há ainda a semelhança dos círculos vermelhos na chamada do anúncio (“Dupla haste – Dupla firmeza”), tal como os círculos utilizados pelo designer César Villela na capa de Maysa. Já a letra traz explícita a indagação sobre o olhar, provavelmente feminino, buscando a compreensão do mesmo através do “Ah!, se eu pudesse entender o que dizem os teus olhos”, numa sintonia com a expressão do olhar de Maysa – que, por sua vez, lembra muito aquele estampado no anúncio publicitário.

Grande parte dos anúncios publicitários da época, observados no interior da revista O Cruzeiro, nos transmite a noção de um levante de novidades, sobretudo por causa da chegada da industrialização com maior poder de força, bem como do próprio mercado da comunicação ser propulsado nesta engrenagem (como procuramos exemplificar com as imagens anteriores). Na medida em que os bens de consumo chegaram a uma escala maior era necessário anunciá-

⁴¹ Disponível em www.tomjobim.com.br – Acesso em 21/12/07. Ouvir música no CD anexo.

los, vendê-los para um público sedento por consumir o que até então não conheciam ou que passava a se tornar conhecido justamente por algum aspecto novo.

No rastro deste processo torna-se curioso verificar que muitos destes anúncios são destinados para o público feminino e, em especial, para as modernas donas-de-casa do período – que “deveriam” possuir o que de melhor e mais contemporâneo houvesse como equipamento para casa ou mesmo das novidades em relação a produtos de beleza, cosmética e moda. De todo modo, ainda que em menor quantidade, também encontramos muitos anúncios destinados ao público masculino – muitos deles relativos a automóveis e produtos associados à moda, e mesmo às crianças – nestes casos muito mais uma orientação aos pais para comprarem determinado produto para os filhos ou para família como um todo. A questão da família é outro ponto interessante a ser percebido na medida em que a publicidade trata da família como um destinatário valoroso, ou seja, marcando a idéia de união familiar e felicidade por meio da aquisição de algo comum a todos os seus membros.

Vale ressaltar que a imagem da mulher dona-de-casa também vai se modificando ao passo que a mesma passa a ser tratada como mulher moderna, possuidora de uma beleza auxiliada por estes produtos, cosméticos e moda citados acima. Neste sentido vê-se que os padrões estéticos passam por uma transição, pois agora a mulher tinha aparatos para poder ficar cada vez mais bonita, quiçá sensual como a verificação de alguns anúncios mostra – com a mulher em primeiro plano sendo olhada, cortejada, desejada por seu homem que aparece em segundo plano. Esta idéia também se fortalece pela linha editorial da revista que tinha como praxe trazer em suas capas mulheres que eram sinônimos de beleza e de modelo a ser seguido por suas leitoras.

Além das palavras novo, nova, novidade, a publicidade não tardou em se apropriar do termo Bossa Nova para aplicar onde lhe fosse conveniente, pois ela designava tudo o que era diferente e, mesmo que não fosse, que comportasse uma interpretação nova. Ela trazia em si a idéia intrínseca do novo e a propaganda logo passou a rotular toda a espécie de coisas, extrapolando o campo musical, atingindo áreas como moda e comportamento e passando a evidenciar a vanguarda da Bossa.

Tal como mencionamos no capítulo anterior, procurando encontrar a Bossa Nova nos anúncios publicitários de O Cruzeiro chegamos a três categorias mais comumente observadas: anúncios que empregam o termo Bossa Nova pela temática da modernidade evocada pela

música e aplicada a produtos diversos, anúncios que estabelecem vínculo com o movimento através do uso constante das palavras novo e nova – assim como os mostrados anteriormente e anúncios que referenciam a Bossa Nova pelo viés de seus personagens (músicos, cantores, etc.). Tendo em vista já termos exemplificado a segunda categoria apontamos aqui anúncios da primeira e da terceira:

Figura 25: Anúncio com o emprego da expressão outras bossas



Aproveite ao máximo o direito de ser jovem:
Compre uma Monareta portátil neste Natal.

Se alguém perguntar qual é a tua ambição na vida, responde bem sério: uma Monareta da Monark. Se disserem que bicicleta não é ambição séria, dê a bronca. A Monareta é uma bicicleta seríssima, a melhor do mundo. Diga que a Monareta é uma bicicleta pêso-pena, gostosa pra correr. As cores são infernais. O selim e o guidão são ajustáveis. Tem mini-rodas moderninhas, pneus super-balão e outras bossas. Monareta Shazam é a única que cabe em qualquer carro. Neste Natal, saiba defender o seu direito de ser jovem, pó! Ó, seu, passe já num Revendedor Monark.

Vamos brindar pelos
Natal e depois!
Monark
Monareta Monareta Shazam - Tige - Popita

Fonte: GRACIOSO, Francisco; PENTEADO, J.; Roberto W., 2001, pg. 133

A imagem luminosa da fotografia de três jovens vestidos com roupas modernas (shorts, jeans, tênis, etc.) é associada ao conceito de juventude que o produto busca estar agregado, como visto na chamada do anúncio. O bloco de texto na parte inferior esquerda traz os seguintes dizeres:

Se alguém perguntar qual é a tua ambição na vida responda bem sério: uma Monareta da Monark. Se disserem que bicicleta não é ambição séria dê a bronca. A Monareta é uma bicicleta seríssima, a melhor do mundo. Diga que a Monareta é uma bicicleta pêso-pena, gostosa pra correr. As cores são infernais. O selim e o guidão são ajustáveis. Tem mini-rodas moderninhas, pneus super-balão e **outras bossas**. Monareta Shazam é a única que cabe em qualquer carro. Neste Natal, saiba defender o seu direito de ser jovem, pó! Ó, seu, passe num Revendedor Monark (*Grifo da autora*).

A expressão “outras bossas” nos dá a idéia de que além do que é mencionado como algo novo ao produto ela ainda possui outros atributos que também têm este caráter de originalidade, do desconhecido justamente por estar chegando ao público pela primeira vez. É interessante remontarmos ao uso da expressão “outras bossas” pela primeira vez na música brasileira quando Noel Rosa o faz já em 1932 na letra do samba “São Coisas Nossas”:

(...) Baleiro, jornaleiro, motoneiro,
Condutor passageiro, prestamista e vigarista
E o bonde que parece uma carroça
Coisa nossa, coisa nossa
O samba a prontidão e outras bossas
São outras coisas, são coisas nossas (*segue...*)⁴²

Trazemos esta referência pelo fato de que na letra de Noel a idéia de “outras bossas” também transmite uma noção de modernidade – principalmente neste trecho escolhido quando o autor aponta cenas e personagens típicos da paisagem urbana do Rio de Janeiro de sua época. Noel Rosa, anos depois, servirá como influência para Tom Jobim, por exemplo – o que nos permite articular esta aura de modernidade dialogando com a própria urbanidade da música da Bossa Nova.

Na seqüência trazemos um anúncio publicitário veiculado em O Cruzeiro para exemplificar como os artistas da Bossa Nova passaram a ser identificados com toda uma sorte de produtos, associando a imagem de um expoente da música para vendê-los.

No caso abaixo se tem o anúncio das Sardinhas Coqueiro com a imagem da cantora Silvinha Telles – uma das intérpretes da Bossa Nova naquele tempo, como uma atestadora do produto, num sinal de qualificação e indicação do mesmo quando junto à sua foto se vê um balão desenhado de forma pontilhada como se a mesma estivesse proferindo a frase “Gostasas... a qualquer momento!”.

⁴² Disponível em www.brasilemvinil.com – Acesso em 23/12/07.

Figura 26: Estrelas da Bossa, como Silvinha Telles, figurando em anúncios



Fonte: CASTRO, 1991, pg. 155

Nesta tentativa de articular a rede de documentos priorizando os anúncios publicitários atrelados à Bossa Nova tomamos por base o que Oliveira (1998, p. 107) fala quando diz que a Bossa Nova passou a ser “a força motriz e reflexo de um tempo deliberadamente otimista”. De algum modo, assim como a música parece dar conta de captar uma mudança, de um progresso ao qual a sociedade se mostra inserida, a publicidade também se relaciona e se aproxima a estas questões em uma via de mão dupla. De um lado ela nos parece trazer idéias para a própria música – no caso mostramos a semelhança gráfica de um anúncio com a capa de um LP da Elenco, e de outro se apropria da concepção de novidade que o movimento musical trazia em si. Deste modo, por fim, esta “tendência” aos poucos foi se desgastando e Motta (2000, p. 35) sentencia que não havia mais possibilidade de qualquer controle sobre este cooptar da Bossa pela comunicação: “Se tudo era bossa nova, então nada mais era bossa nova”.

5.1.2 A Bossa Nova a partir do jornalismo

Ao entendermos a Comunicação como a dimensão constituinte da espécie humana logo temos a noção de que é por meio da linguagem que existimos e interagimos socialmente. Assim, há de se dizer que a linguagem é a causa de todos nós, que nos compõe enquanto seres, fazendo uma clara e breve associação de como o jornalismo se apropria dela, através da singularidade de poder mediar a experiência humana por seus textos e discursos. Somos seres relacionais, resultados do que lemos, vemos, ouvimos dos outros. Daí a forte presença e relevância do jornalismo para o mundo da vida.

É com isso que tomamos como porto de partida documentos jornalísticos, como matérias ou reportagens, com um destes elementos documentais do corpus. Para tal, primeiramente observamos uma reportagem da revista O Cruzeiro intitulada “No Rio o lirismo é de graça”. A mesma está inserida na edição de 25 de Outubro de 1958, tendo texto e fotos de Flávio Damm. É importante lembrar o fato de 1958 ser considerado o ano-chave para o começo da Bossa Nova como movimento musical, na medida em que Eliseth Cardoso lançou o LP de 12 polegadas “Canção do amor demais”, somente com músicas de Tom Jobim e Vinícius de Moraes.

Figura 27: Canção do Amor demais (1958), gravadora Festa



Fonte: RODRIGUES; GAVIN, 2006, p. 37

Este LP ainda não possui a identidade gráfica da Bossa Nova planejada por César Villela e adotada pela Elenco. Nesta capa temos idéia de como eram boa parte das capas vinculadas ao samba-canção, por exemplo: com o artista em primeiro plano, de modo a figurar quase que na totalidade do espaço, com uma foto bastante maquiada, o título do disco destacado sendo seguido pelo nome de seu intérprete. A esta informação é curioso somar que, anos mais tarde, em 1974, Vinícius de Moraes e Toquinho viriam a mencionar a época da gravação deste disco de Eliseth em uma canção intitulada “Carta ao Tom” quando a mesma diz:

Rua Nascimento Silva 107
Você ensinando pra Eliseth
As canções de Canção do Amor Demais
Lembra que tempo feliz
Ai, que saudade
Ipanema era só felicidade
Era como se o amor morresse em paz (...)⁴³

Abaixo se pode ver o endereço mencionado no Rio de Janeiro – uma das primeiras residências de Tom Jobim enquanto músico profissional, lugar aonde compôs grandes clássicos da música brasileira.

Figura 28: O apartamento de Tom Jobim – Rua Nascimento e Silva, 107



Fonte: Acervo pessoal (2006)

⁴³ Disponível em: www.viniciusdemoraes.com.br - Acesso em 20/09/2007

Concomitante ao acontecimento do disco de Elizeth, ensaiado quase que em totalidade neste antigo apartamento de Tom Jobim, o texto mencionado na revista aborda o Rio de Janeiro como uma cidade essencialmente urbana, agitada, com seus habitantes envolvidos em compromissos que fazem parte desta realidade de uma metrópole (trabalho, tráfego, grandes distâncias, etc.). A seguir segue a abertura fotográfica e um excerto da reportagem:

Figura 29: No Rio o lirismo é de graça



Fonte: Revista O Cruzeiro, 25 de Outubro de 1958, pg. 12-13

Os habitantes do Rio de Janeiro vivem nos dias atuais uma vida atribulada e mal vivida. A cidade lhes é hostil porque por eles mesmos foi assim transformada: corre-corre, calor, tráfego, distâncias, necessidade de trabalhar mais para sobreviver, promissória vencida, problemas mil que fazem da vida de uma população um sem fim de preocupações, que a obrigam andar de cabeça baixa, pensativa, absorvida. A despeito de tudo isto, o Rio continua a ser uma das mais lindas poéticas cidades do Brasil. Esta reportagem foi feita para mostrar que isto é verdade.

A escrita de Flávio Damm aponta para a necessidade de um olhar de contemplação para a própria paisagem urbana da cidade, diante do que o Rio de Janeiro oferece como beleza natural, como um lugar propício para se enxergar coisas belas – assim como as canções da Bossa Nova passavam a ofertar como mensagem. Na seqüência o autor atenta para a importância de se olhar para o que de belo e mais encantador há na paisagem do Rio:

Os que aqui vivem se acostumaram a utilizar fórmulas que repetem que o Rio é difícil, antipático, ruim de viver mesmo. Não é. A bela cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro é cheia de cores, de poesia, de encanto, de lirismo, de lugares tranqüilos e agradáveis. Para que a gente se encante das coisas bonitas desta cidade não é preciso que se *esteje** em lua de mel com a vida, eufórica ou desocupada. Basta que tenhamos um pouco de vontade de ver o que está ao nosso alcance, a pouca distância das muralhas de cimento e aço em formas grandiosas e ameaçadoras e das avenidas cheias de atropelo. É preciso olhar para outras direções para descobrir que há lirismo, tranqüilidade e beleza nas coisas às vezes mais simples que fazem uma cidade (O CRUZEIRO, 25 de Outubro de 1958, p. 13) - * *sic*.

É interessante notar que ainda que a revista fosse semanal e com o público-alvo focado nos leitores gerais o texto parece se dirigir às leitoras mulheres, em virtude do emprego dos adjetivos na forma feminina, como na passagem: “Para que a gente se encante das coisas bonitas desta cidade não é preciso que se *esteje* (*sic*) em lua de mel com a vida, eufórica ou desocupada”. Neste sentido torna-se curioso que, pensando na Bossa Nova, a gente veja como as músicas da época tinham sim, um cunho mais delicado, de algum modo tocante às sutilezas que normalmente são atribuídas ao universo feminino.

Também é possível encarar o texto (e a música?) como uma fala mais machista, como se só às mulheres coubesse a tarefa de andar pela cidade mais despreocupadamente, dando atenção àquilo que de tranqüilo e agradável ela pode oferecer. Daí talvez decorra um dos motivos pelos quais críticos mais mordazes do movimento musical, tal como José Ramos Tinhorão, em alguns momentos o tarjem como preconceituoso/machista.

A espécie de convite, de convocação feita pelo jornalista para que se atente às belezas da cidade também pode ser notada na música “Estrada do Sol”, composta no mesmo ano por Tom Jobim e Dolores Duran:

É de manhã vem o sol
Mas os pingos da chuva que ontem caiu
Ainda estão a brilhar
Ainda estão a dançar
Ao vento alegre
Que me traz esta canção
Quero que você me dê a mão
Vamos sair por aí
Sem pensar no que foi que sonhei
Que chorei, que sofri
Pois a nossa manhã

Já me fez esquecer
Me dê a mão vamos sair prá ver o sol⁴⁴

Neste caso específico é possível dizer que o discurso do jornalismo e a música da época estavam sintonizados em uma mesma mensagem. A reportagem da revista menciona de maneira bastante incisiva como a cidade já se encontrava construída nos moldes de uma urbanização adiantada, com as “muralhas de cimento e aço em formas grandiosas e ameaçadoras e das avenidas cheias de atropêlo” (*sic*) ao mesmo tempo em que traços de urbanidade eram tremendamente instaurados pela influência modernista na arquitetura do país, como é o exemplo de Oscar Niemeyer. Esta articulação se dá no fluxo dos acontecimentos de todo este período, tal como Eucanaã Ferraz reflete:

Também no Brasil, o século XX assistiu ao nascimento de manifestações artísticas excepcionais. A canção popular avizinhou-se da arquitetura, das artes plásticas, do teatro, do cinema e da literatura com vigor semelhante ao dessas áreas e injetou, por sua natureza híbrida, uma inequívoca complexidade na vida cultural do país. (*apud* VELOSO, 2005, p. 9)

Tal como vimos nos anúncios publicitários, o jornalismo da época também dá ares de querer dizer e apontar para uma modernidade latente, de uma elaboração em analogia ao novo, utilizando-se, para isso, de uma gramática própria – como lhe é habitual, para ordenar o seu campo. De acordo com Mayra Rodrigues Gomes (2004, p. 13), “o uso pelo jornalismo de uma palavra ou outra determina uma visada, um olhar específico sobre a situação, ordena o campo (...), é comunicado, (...), de palavra de ordem”. Deste modo, além da presença da escolha de palavras associadas ao moderno, ao novo, à urbanidade da cidade do Rio, o jornalismo de O Cruzeiro passa a adotar uma espécie de linha editorial Bossa Nova em relação à sua diagramação e temas, tal como configura José Estevam Gava (2006) a partir de sua tese doutoral.

Gava (2006, p. 15) aborda o movimento da Bossa Nova “em sua vertente não-musical, especialmente um tipo peculiar de paginação explorado pela revista O Cruzeiro nos anos de 1959 e 1960”. Para o autor “o termo bossa nova (...) teve diversas utilizações, infiltrando-se em muitos campos, definindo e adjetivando um variado leque de situações, coisas e personagens” (*idem*). Assim, a partir do estudo de Jose Estevam também

⁴⁴ Disponível em www.tomjobim.com.br – Acesso em 21/09/07.

relacionamos o que o mesmo pontua como a “bossa nova no jornalismo” – em função desta nova estética e renovação para a paginação e fotojornalismo da revista.

Em 1959 O Cruzeiro passou a veicular matérias que quebraram o paradigma estético até então adotado pelo veículo. Tais matérias traziam um novo conceito em relação à distribuição do texto na página, ao uso do espaço em branco, ao trabalho de contraste com as cores e mesmo com a utilização das fotos de uma maneira diferente. De forma sintética o que se percebe a partir do “Momento Bossa Nova” (2006) é que:

A “bossa nova no jornalismo” totalizou um conjunto de 27 matérias distribuídas por mais de 100 páginas da revista ao longo de 1959 e 1960. Elas significaram uma quebra radical no modelo de fotorreportagem, com exploração de ambientes construídos graficamente e dotados de uma maior unidade formal atingida pela economia de elementos significantes, uso generoso dos espaços vazios e fotomontagens. (GAVA, 2006, p. 108)

É fato que ainda havia as mudanças em relação ao projeto gráfico dos editoriais deste período (da diferenciação do espaço e do texto dedicado aos editoriais), as inovações de mais respiro no texto, limpeza do espaço, reportagens que se referiam aos personagens da Bossa Nova, tal como vimos um exemplo no capítulo 2 com a imagem das páginas da revista sobre os personagens da Bossa no show do Carnegie Hall, além de simplesmente as matérias que destacavam as palavras “novo” e “nova” em suas chamadas – da mesma forma que nos anúncios publicitários, conforme os exemplos abaixo:

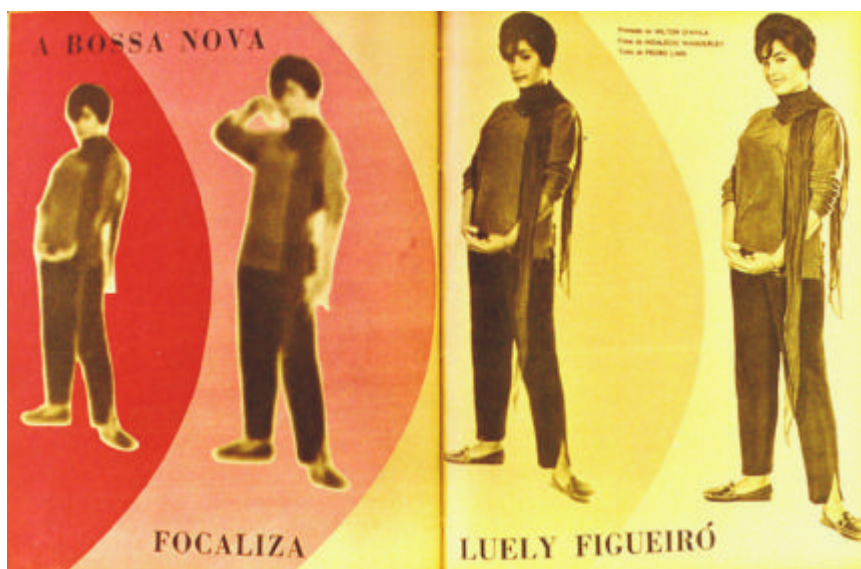
Figuras 30 e 31: Destaque para o uso de Novo e Nova em chamadas de matérias diversas



Fonte: Acervo da revista O Cruzeiro – 1959- 1960

No caso das reportagens bossanovistas as mudanças ficam muito mais evidentes quando olhamos para as mesmas e podemos perceber a modernidade e busca de equilíbrio estético, como pregava o movimento musical em seu interior. Para título de ilustração segue exemplo abaixo de uma fotomontagem referenciando a Bossa Nova:

Figuras 32 e 33: A Bossa Nova de O Cruzeiro



Fonte: O Cruzeiro, 11 de Junho de 1960 e 02 de Julho de 1960

Se o jornalismo dá a ver o mundo e as coisas que nele acontecem, tais como nas cidades, na vida dos sujeitos, na sociedade como um todo, entende-se que ele também nos mostra as mudanças contemporâneas para um novo entendimento e reflexão dos processos pelos quais atravessamos. A partir de Maria Betânia Moura (2006, p. 23) apreendemos que o jornalismo “assim como outras formas instituídas de saber, participa do processo de atribuição de sentidos aos acontecimentos sociais”.

Sendo assim, imaginamos que o relacionamento mais estreito do jornalismo de O Cruzeiro com a Bossa Nova se mostra como contribuição no campo da comunicação para este entendimento das mudanças que ocorriam naquele período – de padrões estéticos, de uma abordagem mais leve no próprio texto, com o enxugamento de blocos mais pesados de texto sendo substituídos por um trabalho de fotomontagem.

Além disto, havia as inovações gráficas, com uma diagramação mais cuidadosa - de maior leveza, com a transposição destes elementos tão associados à música da Bossa Nova para a idealização e construção de um estilo jornalístico novo. Daí decorre a idéia de que o jornalismo não pode ser dissociado da realidade a sua volta, pois faz parte dela.

5.1.3 A Bossa Nova a partir das capas de LPs

Com a finalidade de explorarmos as capas de disco como documentos da Bossa Nova referimos aqui três capas de LPs da Elenco juntamente com as duas primeiras capas dos discos de João Gilberto, ainda não inseridas no contexto de identidade gráfica do selo. Assim, este ensaio de análise se baseia na tentativa de estabelecer uma ligação dos *layouts* à música da Bossa Nova. A ordenação das mesmas se dá de acordo com a data de lançamento original de capa um dos LPs:

5.1.3.1 “Chega de Saudade” (1959) e “O amor, o sorriso e a flor” (1960), de João Gilberto

Figuras 34 e 35: Capas de “Chega de Saudade” e de “O amor, o sorriso e a flor”



Fonte: Acervo pessoal

Os dois primeiros discos de João Gilberto foram lançados pela gravadora Odeon e em ambos a arte das capas foram feitas por César Villela com fotografias de Francisco Pereira. No primeiro deles, ainda que a estrutura formal ainda nos recorde às capas ligadas ao samba-canção, um dos aspectos que mais chama a atenção é a inversão da postura do intérprete em relação a um estado de humor. Normalmente o cantor, cantora ou grupo se apresentava em uma capa de disco comercial com poses demonstrando ou alegria, ou altivez, ou sorrisos sedutores, ou olhares misteriosos, por exemplo. Ou seja, se apresentava de modo a criar um estreitamento de simpatia com seu público, criando algum laço de atração para que a compra do disco se desse efetivamente.

No caso de “Chega de Saudade” João aparece em um plano médio, sendo focado desde seu busto, com a mão direita levantada à altura do queixo, segurando a cabeça, com os dedos fechados no punho, nos transmitindo uma sensação de cansaço, chateação ou um humor enfadonho talvez. Tal imagem junto ao título “Chega de Saudade” parece criar um enunciado de ainda mais impacto na medida em que o modo imperativo expresso no título se junta com o ar melancólico do cantor e violonista, denotado na fotografia. Cabe o comentário de a Bossa Nova fazer uma correspondência intrínseca à cidade do Rio – quente, calorosa, cheia de sol, e João estar vestido com uma blusa de lã (emprestada de Ronaldo Bôscoli), distanciando-se ainda mais desta construção que hoje habita nosso imaginário.

A segunda capa já dá a entender que se encontra numa fase de transição ou busca por aquela identidade visual depois encontrada nos *layouts* da Elenco. Diz-se isso pelo fato da fotografia não mais estar em foco central, da imagem passar a ser trabalhada num tipo de contraste parecido à solução depois adotada para a maioria das capas (neste caso a imagem está em contraste, mas com efeito luminoso e de menor definição sobre a foto) e, sobretudo, pela grande área de espaço em branco, numa escolha por um visual mais limpo, mais arejado.

Este caráter experimental da capa do LP também reflete no conteúdo musical do disco – em que pese João gravar autores tanto da Bossa Nova sem si quanto aqueles distintos – no sentido de trazer à tona compositores menos reconhecidos, do campo mais próximo ao samba ou samba-canção e tocar tais músicas no ritmo da Bossa Nova – assim como Trevo de Quatro Folhas, O Pato e Amor Certinho. Quanto aos elementos que completam a capa percebemos a utilização do nome “João Gilberto” de forma repetida – no título principal, na assinatura do próprio João no canto inferior direito e mais cinco vezes distribuídos como numa procura por dialogar com o espaço em branco e de fixação do nome do intérprete. A limpeza também sintoniza com a economia verbal e com uma contenção formal de letras como “Outra vez” - que, de algum modo, até pode ser aproximada com o jogo rápido de palavras que a poesia concreta também trabalhava. Segue um trecho da letra para pensarmos:

Outra vez
Sem você
Outra vez
Sem amor
Outra vez
Vou sofrer
Vou chorar
Até você voltar
Outra vez
Vou vagar
Por aí
Pra esquecer
Outra vez
Vou falar
Mal do mundo
Até você voltar (...)⁴⁵

⁴⁵ De Antonio Carlos Jobim – letra disponível na contra-capas do LP referido (Acervo pessoal). Ouvir música no CD anexo.

Em ambos os casos vê-se uma transgressão na maneira como as capas eram realizadas, com uma inovação visual (muito mais na segunda do que na primeira, é verdade), que sinaliza uma busca pelo reconhecimento dos discos do gênero através de uma diferença já percebida na forma gráfica de apresentação do disco, como viriam a ser as capas do selo especializado em Bossa Nova – a Elenco.

5.1.3.2 “Balançamba” (1963), de Lúcio Alves

Figura 36: Capa de “Balançamba”



Fonte: Acervo pessoal

Na capa dedicada ao disco “Balançamba”, de Lúcio Alves, encontramos a unidade e a síntese do trabalho do designer Villela para a maioria dos trabalhos lançados na Elenco. Vale lembrar que a fundação da mesma se deu somente em 1962 o que traduz um espaço de tempo entre o começo da Bossa Nova e de seus anos mais fecundos e da captação e entendimento da música em um contexto visual. Sendo assim, elegemos a capa do LP de Lúcio pelo fato da mesma ser extremamente simples e, ainda deste jeito, muito moderna.

O predomínio do espaço em branco é nítido e, mais uma vez, o trabalho sutil de expressar o olhar mais presente do artista é mostrado – assim como refletimos sobre a questão do olhar na capa do LP Maysa. A capa apresenta o rosto de Lúcio Alves tomando o lado

esquerdo do retângulo, numa fotografia em alto-contraste, do mesmo modo como vemos artistas gráficos trabalharem fotos com cores invertidas em efeitos de *softwares* como o *Photoshop*, por exemplo.

O nome do intérprete está todo em caixa alta, numa fonte sem serifa, com o nome Lúcio estampado na própria testa de seu rosto e o sobrenome ao lado, ocupando a área branca. Já o título do disco traz um jogo de palavras ao juntar “balanço” com “samba”. Aloysio de Oliveira, diretor da Elenco, na contra-capa do disco diz que “Lúcio Alves é o cantor eterno, é o cantor romântico, é o cantor que mais balança. ‘Balançamba’ explica tudo isso”. A disposição gráfica do título também é curiosa na medida em que dá justamente a idéia de balanço, de movimento, ao se utilizar de letras em caixa alta e baixa ao mesmo tempo, com um “a” grafado de modo um pouco mais forte, assim como a letra “n”.

Figura 37: Imagem do logotipo da Elenco junto à foto de Aloysio de Oliveira



Fonte: VILLELA, 2004, p. 30.

Ocupando toda uma linha invertida à direita encontra-se numa caligrafia à mão os dizeres “músicas de Menescal e Bôscoli” e “arranjos e regência de Carlos Monteiro de Souza”. Outro ponto importante é o logotipo da gravadora/selo – no canto superior direito. O mesmo também foi criado por Villela, que se baseou na figura de um *spotlight*, com o círculo vermelho transmitindo a sensação de que estivesse aceso, já que a Elenco deveria se sobressair na guerra comercial contra as multinacionais. A haste da letra “N”, de Elenco, serve como sustentação do *spotlight*. Abaixo do símbolo, há a assinatura “De Aloysio de Oliveira”, especificando a propriedade do selo por parte do produtor.

Acrescidos ao círculo central do *spotlight* estão outros três dispostos ao lado do nome de Lúcio, no começo do título – em cima, e ao final do título – embaixo. Esses círculos vermelhos são encontrados em várias outras capas da Elenco. Tal cenário, com a movimentação do título, dos círculos e das disposições escolhidas configura que a transposição visual da música para imagem também nos diz que há balanço nas canções que se encontrarão no disco por trás da capa.

5.1.3.3 “A Bossa Nova de Roberto Menescal e seu conjunto” (1963), de Menescal e músicos convidados

Figura 38: Capa de “A Bossa Nova de Roberto Menescal e seu conjunto”



Fonte: Acervo pessoal

Esta capa é de 1963, lançada pela Elenco no álbum “A Bossa Nova de Roberto Menescal e seu conjunto”. Mesmo não estando ao centro do quadro, o ponto de maior atenção recai sobre a figura do próprio Roberto Menescal, à esquerda. A foto, em alto contraste, mostra o músico vestido com uniforme de caça submarina e, ao invés do arpão na mão, ele tem como “arma” o violão. A imagem recebe atributos conforme a personalidade de Menescal. Nela, ele “encara o espectador” de maneira sorridente, transmitindo o espírito alegre de sua música e o estilo descontraído de um jovem bossanovista.

A caça/pesca submarina era um esporte bastante praticado pelos jovens da Bossa Nova, o que também relaciona o contato marítimo com as músicas sobre o tema. O mar não era apenas rima para amar, e sim fazia parte do cotidiano daquela turma. Abaixo segue uma das canções mais conhecidas de Roberto Menescal (em parceria com Ronaldo Bôscoli, de 1961), “O barquinho”, que explora esse universo ligado ao mar, praias, sol e verão:

Dia de luz
Festa de sol
E o barquinho a deslizar
No macio azul do mar
Tudo é verão
O amor se faz
Num barquinho pelo mar
Que desliza sem parar
Sem intenção nossa canção
Vai saindo desse mar
E o sol beija o barco e luz
Dias tão azuis

Volta do mar
Desmaia o sol
E o barquinho a deslizar
E a vontade de cantar
Céu tão azul
Ilhas do sul
E o barquinho é um coração
Deslizando na canção

Tudo isso é paz

Tudo isso traz

Uma calma de verão e então

O barquinho vai

A tardinha cai

O barquinho vai⁴⁶

Ao lado da foto, estão as imagens de quatro peixes, cada um com a boca virada para um lado, sendo que o primeiro está direcionado para a própria foto de Menescal, bem na linha de seu ombro esquerdo. Dentro destes peixes há o nome dos músicos participantes do conjunto, começando pela ordem: Eumir (Eumir Deodato, piano), Ugo (Ugo Marotta, vibrafone e arranjos), Sérgio (Sérgio Barroso Neto, baixo) e João Palma (bateria). Vale ressaltar que na época os músicos atendiam pelo prenome somente. Abaixo da foto de Menescal está outro peixe, um pouco deslocado para esquerda, o quinto peixe, menor que os demais. Nele consta o nome de Henri, o flautista do grupo. O tamanho diferenciado e o posicionamento distante dos outros talvez possa fazer alusão ao fato de que Henri tinha apenas 15 anos, sendo o caçula dos “peixes” do conjunto⁴⁷.

A presença de quatro fios pretos serve como linha divisória para dar equilíbrio à composição. É interessante notar que cada um destes fios parte da boca dos quatro peixes maiores, como se eles estivessem sendo fígados. O *lettering* (título/intérpretes), feito em nanquim, reflete ares de modernidade e desprendimento. Nota-se que a fonte é mais chamativa para “A Bossa Nova de Roberto Menescal”, sendo que o restante do título, “e seu conjunto”, já aparece com menos destaque.

Novamente Villela incorporou a idéia do círculo vermelho no centro do logotipo, com o acréscimo de outros três, distribuídos em pontos distintos da capa. Assim, totaliza-se o número de quatro círculos (que o artista gráfico acreditava simbolizar harmonia), formando uma linha curva, gerando o conceito de movimento. As cores utilizadas, como já foram

⁴⁶ CANÇADO, 1995, p. 24.

⁴⁷ Em função da idade Henri nunca pode atender os compromissos do conjunto à noite, por exemplo.

mencionadas anteriormente, são, essencialmente, o fundo branco, o conjunto principal de elementos em preto e pequenos detalhes em vermelho.

5.1.3.4 “Antonio Carlos Jobim – The composer of Desafinado Plays” (1964), de Tom Jobim

Esta capa é de 1964, lançada pela Elenco no álbum “Antonio Carlos Jobim”. Este foi lançado primeiramente nos Estados Unidos, em 1963, com o título “The Composer of Desafinado plays”. É considerado um marco na carreira de Tom, pois foi o seu primeiro disco como solista e o consagrou em território estrangeiro, recebendo a cotação máxima pela mais conceituada revista de Jazz norte-americana, a “Down Beat”.

Figura 39: Capa de “Antonio Carlos Jobim – The Composer of Desafinado Plays”



Fonte: Arquivo pessoal

Esta capa é de 1964, lançada pela Elenco no álbum “Antonio Carlos Jobim”. Este foi lançado primeiramente nos Estados Unidos, em 1963, com o título “The Composer of Desafinado plays”. É considerado um marco na carreira de Tom, pois foi o seu primeiro disco

como solista e o consagrou em território estrangeiro, recebendo a cotação máxima pela mais conceituada revista de Jazz norte-americana, a “Down Beat”.

A capa tem como ponto central a figura de Tom Jobim, em foto de alto-contraste, valorizando a sombra que lhe cai sobre o rosto. O olhar de Jobim é sério, quiçá sereno ou mesmo pensativo, deixando implícita a idéia de concentração e reflexão para com o seu próprio trabalho. A esta altura, ele era considerado um mestre dos integrantes mais jovens do movimento e, talvez por isso, a imagem escolhida tenha um ar mais limpo e tranqüilo.

No lado inferior esquerdo estão sobrepostas algumas partituras de músicas contidas no disco: “How Insensitive” (Insensatez), “The Girl from Ipanema” (Garota de Ipanema), “The Window” (Corcovado) e “One note samba” (Samba de uma nota só⁴⁸), assim como uma crítica de apresentação da versão americana do álbum.

Desse modo, também se pode pensar que Tom Jobim pode estar lançando um olhar sobre a sua própria música – as doze composições contidas no LP são de sua autoria, sendo que sete são em parceria com Vinícius de Moraes e outras três com Newton Mendonça. O título do álbum é objetivo, “Antonio Carlos Jobim”, imprimindo o conceito de simplicidade e síntese. Ele está centralizado na parte superior do quadro, tendo ao lado o logotipo do selo Elenco. Assim como na análise anterior, neste caso Villela também adotou os círculos vermelhos, fazendo com que haja o deslocamento dos olhos para vários pontos de atenção.

5.1.3.5 Sobre as capas observadas

Pensando em processos comunicativos e nas relações da mídia – no sentido dela procurar sempre o melhor jeito de vender seus produtos, é com a realização da leitura destas capas de disco da Bossa Nova que começa a ficar claro que as capas produzidas pela Elenco, através do trabalho de César Villela e Chico Pereira, parecem traduzir uma estética própria e bastante imbricada com a música que representavam.

Estabelecendo aproximações de sentido entre a música que se fazia e as capas de disco da época, pode-se dizer que musicalmente a Bossa Nova trouxe uma preocupação definitiva sobre a forma. Ou seja, ela deu valor à forma musical, com o emprego do equilíbrio entre

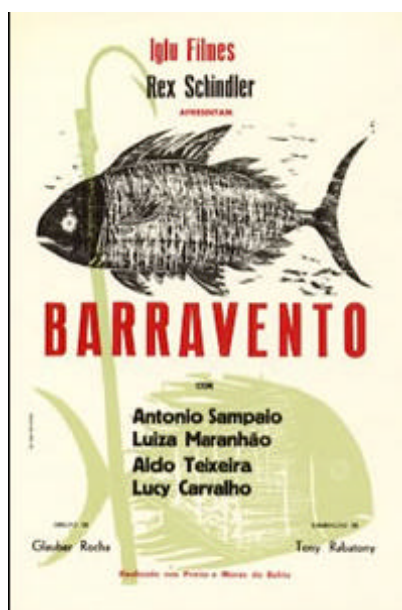
⁴⁸ Ouvir música no CD anexo.

harmonia, melodia, letra da canção e voz do intérprete. Daí nota-se neste primeiro momento que tanto a música como o “registro visual” dela estavam de acordo, de maneira que a imagem construída através do som também primou pela economia de elementos e enfeites.

Esse conceito de atenção para com o equilíbrio dos *layouts* foi cooptado e transposto para as capas de disco, dando luminosidade através do uso de poucas cores e da apropriação do espaço em branco, pela criatividade na exposição das fotos e dos *letterings* e pela inventividade com elementos simples, tal como a música fazia.

Pensando no design da época cabe levantar que os modelos simples encontrados por César Villela e pelo fotógrafo Francisco Pereira estavam à frente de seu tempo - quando vemos, por exemplo, que muito tempo depois projetos semelhantes em proposição conceitual ganhavam a denominação de estilo “*clean*” – isto já na década de 90. O despojamento gráfico das capas dos LPs da Elenco também pode ser associado a outros documentos do *design* da época, como, por exemplo, o cartaz do filme “Barravento”, de Glauber Rocha, lançado em 1961:

Figura 40: Cartaz de “Barravento”



Fonte: http://www.dvdversatil.com.br/images/dvd_114g.jpg Acesso em 23/11/2007

Em uma aproximação com as capas vemos a mesma valorização do espaço em branco, com imagens trabalhadas de modo contrastado, sendo que a figura central, que mais chama a atenção do leitor, está em preto e branco. Também há o predomínio das fontes utilizadas nas

cores preto e vermelho. Se o filme de Glauber “rompe definitivamente com o convencional” (*apud* VELOSO, 2005, p. 235), a sua expressão por meio do cartaz de divulgação reflete também que o design se mostra parte integrante dos processos de mudança de uma cultura visual neste começo dos anos 60.

A linguagem gráfica se equilibra com a cinematográfica, quando um anzol atravessa duas imagens de peixes em oposição – talvez em uma alusão à história de justiça para a classe e a raça dos pescadores, bem como trazendo este anzol de modo a escancarar que os peixes têm de ser pescados pelos homens – mostrando, no cartaz, espaço para fruição dos elementos que compõem o documento (tal como no filme). Relacionamos assim a expressão gráfica das capas dos LPs da Elenco com a expressão gráfica de um cartaz cinematográfico – ambos emergindo um mesmo estilo de construção e inseridos num processo de traduzir visualmente as suas referências de trabalho em suportes que carregam imagens – capa e cartaz.

Para Chico Homem de Mello (2006, p. 40), “se considerarmos a música como sendo a mais forte expressão da cultura brasileira, e sendo o disco um produto consumido pelos mais diversos segmentos da população, o exame de suas capas cumpre um papel privilegiado como fonte de reflexão”. Assim, acreditamos que o registro visual da Bossa Nova promoveu a música em consonância com o que o movimento de jovens pregava, impregnando essa estética de leveza e marcando graficamente o caráter vanguardista, o qual já estava associado às canções. Os caminhos para se compreender este registro (e mesmo da transição para uma identidade própria por meio da observação das capas dos dois primeiros discos de João Gilberto) são buscados justamente na materialidade dos documentos apresentados aqui.

5.1.4 A Bossa Nova a partir das letras das canções, do som e das fotografias do movimento

Como visto no capítulo anterior as letras e o som das canções foram selecionados a partir dos discos escolhidos para análise de suas capas. Além deste critério se pensou em contemplar músicas que fossem representativas para a Bossa Nova – no período que a pesquisa abrange, bem como até os dias de hoje, e que dessem uma noção de composição de seus autores e intérpretes. Deste modo as músicas “Desafinado”, “O pato”, “Rio”, “Você e

eu” e “Meditação” são as apontadas aqui para serem articuladas como documentos do *corpus* juntamente com fotografias da época.

Na processualidade de enxergar estas músicas na rede pretendemos observá-las em uma ligação com três fotografias referentes à Bossa Nova. Ou seja, desejamos combinar as canções com as experiências vividas nas imagens. Assim, dentre elas estabelecemos três cenários distintos no que tange ao movimento musical:

- a) Cenário urbano: uma fotografia de jovens cantando e tocando no apartamento de Nara Leão tendo em primeiro plano a própria cantora e Roberto Menescal;
- b) Cenário do ambiente universitário: uma fotografia em show de Bossa Nova ocorrido no pátio da faculdade de arquitetura no Rio de Janeiro;
- c) Cenário de praia, típico da cidade do Rio de Janeiro: uma fotografia de Luiz Bonfá, João Gilberto e Tom Jobim tocando violão para moças na praia, em cena do filme “Copacabana Palace”, de 1962 (de Stefano Vanzina).

Estes três ambientes identificados aqui mostram, de alguma forma, os ambientes mais associados à música da Bossa Nova – sejam eles expressos nas canções ou denotados a partir de seu contexto de produção. No LP inaugural de João Gilberto, “Chega de Saudade”, em 1959, figuram canções centrais da Bossa Nova, dentre elas uma das parcerias mais importantes de Tom Jobim e Newton Mendonça intitulada “Desafinado”. A sua letra é quase como auto-referencial em relação à Bossa Nova ao passo que um personagem narra à sua amada num tom coloquial, característico das letras do movimento, que seu o “comportamento antimusical” definido por ela é “bossa nova”, é “muito natural” – numa alusão explícita ao estranhamento inicial quando do surgimento da Bossa, numa expressão nova para o canto. A letra, em sua extensão, diz assim:

Quando eu vou cantar você não deixa
E sempre vem a mesma queixa
Diz que eu desafino, que eu não sei cantar
Você é tão bonita
Mas toda beleza
Também pode se acabar

Se você disser que eu desafino amor
Saiba que isso em mim provoca imensa dor
Só privilegiados têm ouvido igual ao seu
Eu possuo apenas o que Deus me deu
Se você insiste em classificar
Meu comportamento de antimusical
Eu, mesmo mentindo devo argumentar
Que isto é bossa nova
Que isto é muito natural
O que você não sabe, nem sequer pressente
É que os desafinados também têm um coração
Fotografei você na minha Rolleiflex
Revelou-se a sua enorme ingratidão

Só não poderá falar assim do meu amor
Este é o maior que você pode encontrar, viu
Você com a sua música esqueceu o principal
Que no peito dos desafinados
No fundo do peito bate calado
Que no peito dos desafinados
Também bate um coração⁴⁹

A espécie de explicação em relação ao seu modo desafinado nos soa também como uma justificativa àqueles que ouviam a Bossa Nova e não compreendiam a proposta de contenção do gênero, de modo a se afirmar na letra que “no peito dos desafinados também bate um coração”. A gravação de João Gilberto já começa com o seu violão fazendo marcação para a entrada dos sopros e dos instrumentos seguintes, com sua divisão de acentuação distribuída de forma diferente sobre as notas – o que marca justamente a batida rítmica descoberta por ele e que é um dos traços marcantes de sua obra. Zuza Homem de Mello (2001, p. 44) aponta que na época do lançamento de “Desafinado” houve quem pensasse que João Gilberto fosse realmente desafinado pelo fato de que “nas notas da palavra ‘desafino’ na letra da canção, havia um intervalo musical estranho para aquela época, dando aos menos familiarizados uma falsa sugestão de que havia qualquer coisa errada”.

⁴⁹ CÂMARA, 2001, p. 152-153.

Enxergamos esta canção no cenário urbano identificado na observação das fotografias tanto pelo esclarecimento do comportamento bossanovista quanto pelo verso “Fotografei você na minha Rolleiflex” na penúltima estrofe da letra. Se “o universo fotográfico nos habitua ao ‘progresso’” (FLUSSER, 2002, p. 61), também associamos tal progresso à modernidade de um possuidor de uma máquina fotográfica que era novidade naquele tempo. Dizem os críticos que tal verso chegou a ser censurado por Tom Jobim, mas que Newton Mendonça gostava muito e o mesmo era quase autobiográfico, quando depois de uma discussão Newton tirou uma foto de sua mulher e ao fazer a revelação analisou sua expressão, tendo a mesma até como inspiração para a letra.

Outro ponto de aproximação com o ambiente urbano, dos encontros do pessoal da Bossa Nova no apartamento de Nara Leão, como na fotografia classificada no item “a”, se dá pela figura de Roberto Menescal próximo à própria Nara. O enxergamos sentado no chão com seu violão e Nara postada como se o estivesse escutando atentamente. Isto dá margem à interpretação para imaginarmos o encaixe da letra de “Desafinado” com a foto, quando a imagem dos dois também poderia sugerir que Menescal estivesse cantando para a sua musa com sua maneira “bossa nova e muito natural”, ao mesmo tempo em que ambos se olham de forma cúmplice. Vale lembrar que o ingresso de Nara Leão para a Bossa Nova se deu pela aproximação com Roberto Menescal quando este a abordou para um convite de sua festa de aniversário (ambos estudavam no Colégio Mallet Soares, no Rio de Janeiro) e daí se iniciou um rápido namoro.

Figura 41: Cenário urbano da Bossa Nova



Fonte: OLIVEIRA, 1995, p. 53

A fotografia, de todo o modo, reflete este período rico para a história da Bossa Nova, de quando músicos e simpatizantes se reuniam para cantarem e tocarem juntos. Nesta seqüência partimos para o cenário do ambiente universitário que consideramos qualificar muito importante neste contexto em virtude da Bossa Nova parecer ser o primeiro movimento musical a agregar um conjunto de jovens em torno deste cenário universitário e, em alguns casos, partindo dele mesmo – pela formação educacional e boa condição econômica e social destes jovens. José Ramos Tinhorão, mordaz contra a Bossa Nova, se refere ao aparecimento de João Gilberto quando diz que:

Estavam tais jovens de nível universitário nessa preocupação de encontrar uma “saída” para o samba – que acusavam de “quadrado”, e de, parado em sua evolução, “só saber falar de morro e barracão” – quando surgiu na *bôite* Plaza, de Copacabana, um estranho violonista que balançava o ritmo com uma combinação de acordes compactos, que acabava por estabelecer uma clara bitonalidade em relação ao fundo instrumental (TINHORÃO, 1998, p. 312)

Tinhorão fala que “o aparecimento da bossa nova na música urbana do Rio de Janeiro marca o afastamento definitivo do samba de suas fontes populares” (1991, p. 223), de modo que define a própria bossa não como um gênero, mas como uma maneira diferente de se tocar samba. Entre críticos e músicos que concordam ou discordam de tal afirmação, vemos que independente da formação de um gênero novo (que é o que acreditamos, por fim) este distanciamento do samba tradicional nem poderia ter maiores justificativas na medida em que estes jovens que inauguraram a Bossa Nova pertenciam a outro contexto social e cultural. Em uma cidade de “carnavais de fogo”, como diz Ruy Castro (2003) sobre o Rio de Janeiro, com características expansivas, de extroversão é curioso entender a Bossa Nova como “gênero de revolução via introspecção”, como define o maestro Julio Medaglia (1988, p. 199).

Este panorama nos soa próximo à formação e repercussão de um movimento musical advindo deste espectro universitário, associado a um processo de modificações intensas naquela década que se iniciava. Para Medaglia (*idem*), a Bossa Nova “além de uma nova música, ela refletia dados do comportamento espiritual do jovem da Zona Sul carioca, que, na época não contava com um repertório musical que se identificasse com suas aspirações e maneiras de ser”. Neste viés a canção “Meditação”, de Tom Jobim e Newton Mendonça, datada de 1959, afigura-se como sendo uma espécie de hino destes valores entoados pelo movimento e que, à sua maneira, também marcam alguma reciprocidade com o que jovens ao

redor do mundo viriam a dizer algum tempo depois ao pregar a expressão “paz e amor”, de modos que nesta letra vê-se o verso que seria utilizado para a divulgação de shows na faculdade de arquitetura do Rio de Janeiro quando se vê o cartaz que diz: a noite “do amor’, do sorriso e da flor”. Abaixo se encontra a letra na íntegra:

Quem acreditou
No amor, no sorriso, na flor
Então sonhou, sonhou...
E perdeu a paz
O amor, o sorriso e a flor
Se transformam depressa demais

Quem, no coração
Abrigou a tristeza de ver
Tudo isto se perder
E, na solidão
Procurou um caminho e seguiu
Já descrente de um dia feliz

Quem chorou, chorou
E tanto que seu pranto já secou
Quem depois voltou
Ao amor, ao sorriso e à flor
Então tudo encontrou
Pois, a própria dor
Revelou o caminho do amor
E a tristeza acabou⁵⁰

Na interpretação escolhida para “Meditação” no anexo deste trabalho temos Tom Jobim tocando a mesma de modo instrumental somente, sem a presença de letra, em seu primeiro disco solo, de 1964 – o qual já teve sua capa observada aqui.

Na gravação se têm elementos bem característicos de seus arranjos, como uma introdução de sopros (flauta e trombone), corda delicada e a bateria compassada e sutil da Bossa Nova para dar entrada ao seu piano que faz a linha melódica acompanhado de uma harmonização de cordas que segue num crescente durante a música, atuando com algumas pausas.

⁵⁰ Disponível da contra-capas do LP “O Amor, o sorriso e a flor”, de João Gilberto (1960) – Arquivo pessoal.

Ao final a mesma seqüência da introdução se repete dando uma leveza cíclica e, sobretudo, trazendo à tona um encadeamento paradoxalmente equilibrado e sereno. Nesta interpretação também podemos pensar nos diálogos da Bossa (principalmente de Tom Jobim) com o Jazz.

Ligamos esta música ao cenário de ambiente universitário tanto pela definição de seus versos justamente para apresentações neste espaço quanto pelo despojamento da distribuição dos artistas no lugar – o que vai se mostrando em aparência com a descontração de apresentações *jazzísticas*.

Figura 42: Cenário do ambiente universitário



Fonte: OLIVEIRA, 1995, p. 59

Esta imagem ainda nos faz associá-la a uma segunda canção, “Você e eu”, de Carlos Lyra e Vinícius de Moraes, escolhida pela interpretação de Roberto Menescal, de 1963, no anexo apresentado nesta pesquisa. Dizemos isto no sentido desta subversão dos artistas deixarem de subir a um palco para tocarem e cantarem, nestes shows da faculdade de arquitetura. Ou seja, eles descem ao nível de boa parte do público, criando uma proximidade com os espectadores, trazendo à tona a idéia contrária do samba-canção (em que o intérprete é uma estrela, focada num plano principal, atrás de grandes microfones e sempre à frente de sua banda acompanhante). Quando os bossanovistas se integram aos seus ouvintes, propõem uma

escuta diferenciada, mais conectada com quem os via, mais íntima, mais “você e eu”, como diz a letra de Vinícius:

Podem me chamar
E me pedir e me rogar
E podem mesmo falar mal
Ficar de mal que não faz mal
Podem preparar
Milhões de festas ao luar
Que eu não vou ir
Melhor nem pedir
Eu não vou ir, não quero ir

E também podem me obrigar
Até sorrir, até chorar
e podem mesmo imaginar
O que melhor lhes parecer
Podem espalhar
Que eu estou cansado de viver
E que é uma pena
Para quem me conheceu
Eu sou mais você
E... eu

A interpretação de Roberto Menescal e seu conjunto traduz uma levada que inspira ares de jovialidade, sobretudo pela linha melódica produzida pelo vibrafone, num tom mais agudo e marcado, condizendo com a fala de Aloysio de Oliveira sobre o disco no qual esta canção está inserida quando diz que os músicos estão “representando o que há de melhor na expressão da nossa juventude interpretando Bossa Nova” – isto também indo ao encontro das reuniões repletas da energia para se fazer música nova, como dos shows na faculdade de arquitetura.

O último cenário identificado na classificação das fotografias é apontado como o cenário de praia, típico da cidade do Rio de Janeiro. Pelo fato do movimento se concentrar na Zona Sul do Rio é bastante localizado no lugar em que a orla marítima é mais privilegiada – o que explicita a frequência dos bossanovistas nas praias e a utilização desta temática tão presente que é a própria cidade cercada por belezas naturais, o mar, o céu limpo, aquilo que

fala do belo. Para Tom Jobim, por exemplo, “a bossa nova veio para levar a pessoa à vida” ⁵¹. Por esta sentença apreendemos a idéia do panorama do que o gênero propaga com sua música.

Neste caso a fotografia escolhida traz a imagem do violonista Luiz Bonfá (mais ligado ao samba-canção, influência importante para instrumentistas do movimento, autor do clássico “Manhã de Carnaval”, em parceria com Antônio Maria) junto a João Gilberto e Tom Jobim cercados por três mulheres que parecem estar escutando a música dos três. Ainda que seja uma imagem a partir de um filme para cinema, “Copacabana Palace”, de 1962, acreditamos que a mesma é representativa ao passo que mostra este emblema de um lugar tão ligado às músicas da Bossa Nova: a praia e, neste caso, a praia de Copacabana.

Figura 43: Cenário de praia, típico da cidade do Rio de Janeiro



Fonte: OLIVEIRA, 1995, p. 188

Articulamos este documento numa conexão com a música “Rio”, de Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli. Vejamos a letra da mesma, conforme segue abaixo:

Rio que mora no mar

Sorriso pro meu Rio

Que tem no seu mar

⁵¹ Disponível em www.tomjobim.com.br – Acesso em 30/12/07.

Lindas flores que nascem morenas

Em jardins de sol

Rio, serras de veludo

Sorriso pro meu Rio

Que sorri de tudo

Que é dourado quase todo dia

E alegre como a luz

Rio é mar, eterno se fazer amar

O meu Rio é lua

Amiga branca e nua

É sol, é sal, é sul

São mãos se descobrindo em todo azul

Por isso é que meu Rio da mulher beleza

Acaba num instante com qualquer tristeza

Meu Rio que não dorme porque não se cansa

Meu Rio que balança

Sou Rio, sorriso

Sou Rio, sorriso

Sou Rio, sorriso

Sou Rio, sorriso

Ronaldo Bôscoli, como letrista, imprime com maestria a imbricação da cidade do Rio com as canções do movimento, como vemos neste caso. De maneira pontual a letra toca nos pontos mais sensíveis que fizeram a geração de jovens da Zona Sul, do final dos anos 50, aderir à Bossa Nova como a música que falava aquilo que tinha a ver com eles, que estava presente em seu mundo, que dizia algo ao seu cotidiano.

A interpretação especificada aqui é de Lúcio Alves, cantor mais velho do que os jovens ligados à Bossa Nova e advindo da tradição do samba-canção. Por este fato talvez possamos pensar como a voz de Lúcio é mais grandiloquente que a dos cantores típicos da Bossa, de maior potência na emissão.

Outro aspecto nesta interface da gravação de uma música típica da Bossa Nova por um intérprete com bases no samba-canção é que na música percebemos a presença bastante marcada de um instrumento que acreditamos ser um acordeão. Isto já transporta esse veio do samba-canção de um modo novo, na medida em que Lúcio canta de um jeito muito balançado, no andamento moderno dos bossanovistas, sem o alongamento exagerado das frases musicais ao fim de cada nota, como no caso do samba-canção, com acompanhamento de um coro jovem que nos lembra o que Ruy Castro diz sobre Lúcio Alves quando aponta: “Quando a Bossa Nova surgiu, encontrou o moderníssimo Lúcio Alves esperando por ela e perguntando por que demorara tanto”⁵³.

A última canção escolhida, “O pato”, interpretada por João Gilberto em seu segundo LP, de 1960, se faz presente para fixarmos a capacidade de João em pegar uma música singela, de compositores mais desconhecidos ao grande público e torná-la em uma espécie de “clássico”, ao passo que reverbera até hoje a sua letra em tom bem humorado, coloquial, como marco não só na obra do violonista, mas no arquivo da Bossa Nova, na história dinâmica do movimento. Walter Garcia (1999, p. 80) diz que “para que a Bossa Nova se apresente como um padrão estético e um novo produto no mercado, a batida de João é decisiva, de fato, por representar uma mudança qualitativa no estilo da canção”.

⁵² Disponível no encarte do disco “Balançamba” (1963), de Lúcio Alves – Acervo pessoal.

⁵³ Disponível na contra-capa do disco “Balançamba” (1963).

“O pato” era uma canção que João cantava quando ainda fazia parte do grupo vocal chamado “Garotos da Lua”, no final dos anos 40, e até então não havia sido gravada. Ruy Castro (1991, p. 270) afirma que “‘O pato’, foi no princípio, o grande *hit* do segundo LP de João Gilberto. Na sua aparente gratuidade, era colorido como um desenho animado e muito bem construído ritmicamente”.

É curioso perceber, em determinado trecho da letra, que o personagem do Pato pode até ser associado ao próprio João, de modo irônico, pois “a voz do pato era mesmo um desacato” – a qual se faz aqui uma interpretação ao estranhamento que grande parte do público acostumado às vozes do samba-canção possuía diante da emissão de João Gilberto:

(...) A voz do pato era mesmo um desacato
Jogo de cena com o ganso era mato
Mas eu gostei do final
Quando caíram n'água
Ensaizando o vocal, quen, quen.⁵⁴

Procuramos, assim, estabelecer vínculos, pontos de encontro nos documentos relativos às letras, ao som das canções e às fotografias da época. Pensamos que por meio de uma definição de categorias para as fotografias, de modo a olharmos no arquivo aquilo que nos chama a atenção como elementos-chave no que tange aos lugares representativos da Bossa Nova, de algum modo, ainda criam tal ambiência no nosso imaginário. Ouvir tais músicas, pelo forte entrelaçamento das mesmas com cenários demarcados, nos conecta para este tempo, nos reporta de maneira mais direta para o período escolhido como recorte para observarmos a rede de documentos da Bossa Nova.

5.1.5 A Bossa Nova a partir dos movimentos artísticos contemporâneos

A partir dos estudos para perceber as conexões da rede entre os documentos da Bossa Nova e de movimentos artísticos contemporâneos a ela (o Cinema Novo, as Artes Plásticas, o Design, a Arquitetura e a Poesia Concreta) podemos estabelecer algumas relações que nos

⁵⁴ Disponível na contra-capas do LP “O amor, o sorriso e a flor” (1960) – Acervo pessoal.

servem de pistas para encontrarmos marcas ou rastros da Bossa Nova que os perpassam ou, em alguns casos, que se mostram como caminhos distintos.

Em se falando do Cinema Novo, por exemplo, as aproximações mais fortes com a Bossa Nova se dão pela experimentação de um novo formato de se fazer cinema, assim como um outro modelo proposto para a música. Como foi dito no capítulo 4 percebeu-se uma conexão entre o cinema brasileiro, no princípio do Cinema Novo, com a Bossa, na medida em que, em alguns filmes, como no caso de Néelson Pereira dos Santos (“Rio 40 Graus” e “Rio Zona Norte) o diretor lida com questões da cidade do Rio de Janeiro de modo a que a própria cidade, para o telespectador, é de alguma forma também encarada como personagem das narrativas. Isto converge com letras da Bossa Nova, tal como “Rio”, por exemplo, de Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli, quando a cidade e aquilo que a cerca são dimensionadas de tal maneira a que a enxergamos como protagonista do discurso da canção.

Distanciando-se deste ponto comum o cinema vai cercear esta abordagem de maneira crítica, levando em conta aspectos sociais muito fortes, como fazer refletir sobre a desigualdade de distribuição de renda, a favela, a pobreza, aquilo que de mais duro o progresso e o crescimento urbano ofertam a seus moradores. Já a Bossa Nova possui abordagens e enfoques mais ligados à estética, à beleza, à sensibilidade, sem grandes preocupações de cunho social até o ano de 1964.

Glauber Rocha, em 1964 aponta a importância da música para o cinema quando fala:

Acho que o cinema brasileiro tem, nas origens de sua linguagem, um grande compromisso com a música - o nosso triste povo canta alegre, uma terrível alegria de tristeza. O samba de morro e a bossa nova, o romanceiro do nordeste e o samba de roda da Bahia, cantiga de pescador e Villa-Lobos - tudo vive desta tristeza larga, deste balanço e avanço que vem do coração antes da razão. Uma das mais belas imagens do nosso cinema é, por isso, aquela de Grande Othelo, em "Rio Zona Norte", cantando um samba de Zé-Keti. É assim que nossa música no cinema funcionará sempre como a explicação profunda da alma brasileira. (ROCHA, 1964, p. 111)

Neste viés de pensamento de Glauber Rocha, sobre a música como uma explicação profunda da alma brasileira, percebemos uma ligação da utilização da Bossa Nova no cinema. Explica-se: ao procurar observar a presença de trilhas que contém músicas de Bossa ao longo da história (e aí seja no cinema nacional ou estrangeiro), entendemos que a música da Bossa

Nova é transportada para a narrativa fílmica em muitos momentos em que a direção parece optar por legitimar alguma situação relativa à classe social, estilo de vida, intelectualidade.

Entendemos que a Bossa Nova é trazida para o filme para reforçar uma idéia ou de que determinado personagem pertence a alguma condição abastada, ou que tem bom gosto, classe, *finesse* ou que precisa estar referendado por um clima *cool*, tanto despojado quanto inteligente. Outra utilização mais comum se dá pelo ar de leveza, delicadeza e com tonalidade alegre, positiva.

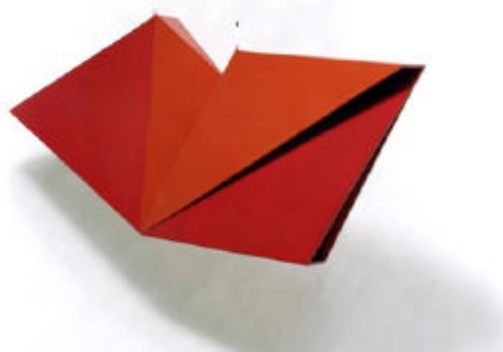
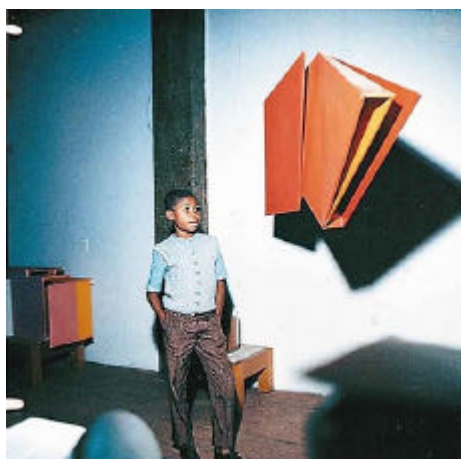
Assim, creditamos algumas referências que vão desde “Um homem, uma mulher” (1966), de Claude Lelouch, “Bossa Nova” (1999), de Bruno Barreto – com trilha de Eumir Deodato, “Closer” (2004), de Mike Nichols, “O que é isso companheiro?” (1997), de Bruno Barreto, “Desconstruindo Harry” (1997), de Woody Allen até desenhos de animação como “Procurando Nemo” (2003) e “Shrek” (2001).

Voltando-se para a mudança sobre a forma e a preocupação com a busca de equilíbrio entendidas a partir da Bossa Nova tem-se aí uma grande imbricação com os outros quatro movimentos artísticos determinados como documentos do corpus. Em primeiro lugar vemos que as Artes Plásticas passam a dar vazão para formas concretas, captando estruturas diferentes e adentrando num processo de diálogo maior com o público – ao passo em que muitas das obras dos artistas começam a ter a característica de interação junto ao espectador.

Este novo pensar sobre as obras de arte se configura sintonizado com o processo de industrialização ocorrido no Brasil naquele período, de modo a que ligamos este acompanhamento das Artes Plásticas numa corrida para falar do pensamento de seu tempo com o carregamento de modernidade que ao longo deste estudo tem nos parecido tão atávico à Bossa Nova.

Para ilustrar, principalmente, esta preocupação sobre a forma trazemos como ilustração duas obras do artista Hélio Oiticica – participante deste processo e figura importante por não só ser muito ativo nestes anos como depois ser um dos maiores influenciadores do movimento musical subsequente à Bossa Nova: o Tropicalismo.

Figuras 44, 45 e 46: Alguns trabalhos de Hélio Oiticica entre 1959-1960



Fonte: www.studio-international.co.uk – Acesso em 21/12/07

Percebe-se no trabalho de Oiticica um desenvolvimento a partir de formas de caráter conceitual. Ainda que aqui não se identifique a introdução da curva, como iremos notar a partir do design e da arquitetura, faz-se uma conexão com a Bossa Nova pelo ponto de leveza e de suspensão a que atribuímos para a música do movimento. A partir de cores vibrantes como o vermelho e o amarelo – que nos induzem a pensar na cidade do Rio, vibrante, calorosa, cheia de sol, Hélio atua com elementos suspensos e ao mesmo tempo em pleno equilíbrio entre si, como se víssemos por meio de uma instalação a concretização do ideal da música bossanovista.

Em relação ao design diante das artes plásticas, pode-se dizer que o que foi conquistado a partir da arte construtiva dos anos 50 continuou a render bons resultados para o

design, ao passo que “além da incorporação do apuro formal alcançado pelo movimento, muitos artistas acabaram tendo uma dupla atuação nos campos da arte e do design” (HOMEM DE MELO, 2006, p. 34). Outra vertente que é notada no design desta época se refere à aproximação com a arte pop e que irá marcar o design de forma definitiva. Nas próprias capas de César Villela podemos ver tanto o uso das formas geométricas, de uma racionalização do espaço branco do suporte na procura por equilíbrio quanto daquelas imagens contrastadas – que seria um recurso utilizado pela arte pop.

Ao analisarmos livros e catálogos sobre o design do século XX um dos maiores pontos de encontro se deu sobre as transformações no design para mobiliário urbano. Os móveis passaram a ser projetados de modo a abandonar as tendências da linha reta, daquilo que era visto e sentido como “quadrado”, sem movimento pela ausência da curva, da linha que dá outra vida e estilo por seu poder de contorno, de balanço. Têm-se como imagens algumas fotografias destes novos mobiliários, além de moderno tecido estampado, de padrões elementares que reflete bem o uso da figura geométrica num entrelaçamento com esta possibilidade da curva (todas as imagens se enquadram entre os anos de 1958 e 1964).

Figuras 47 e 48: Têxtil “Kaivo”, de Maija Isola (1964) e Cadeiras de Verner Panton (1960, 1958 e 1959)



Fonte: FIELL, 2005, p. 351, 544

Figuras 49 e 50: Cadeira “Globo” ou “Bola, de Eero Aarnio (1963) e Cadeira “Modelo Nº BA 1171”, de Helmut Batzner (1964)



Fonte: FIELL, 2005, p. 18, 82.

Vê-se com clareza o emprego de cores bastante associadas ao design identificado como sendo o registro visual da Bossa Nova, o das capas de disco da Elenco. Há novamente o impacto do trio vermelho, preto e branco, que paradoxalmente podem transitar como escolhas sóbrias, clássicas ou como modernas e arrojadas – o que, de certa maneira, transmite o que a Bossa Nova parece representar hoje.

A presença da curva, tal como colocamos, denota uma compreensão mais orgânica e sensível para o projeto e concretização de um design de vanguarda, como demonstra ser o que é pertencente a este período. A Bossa Nova, por exemplo, expressa esta presença da curva por não ser mais uma música tão dura, com acordes mais parcos e enrijecidos, com um ritmo linear, sem quebras, como o samba-canção, mas sim do modo sincopado⁵⁵ como faz a nova batida de João Gilberto, fugindo da “regularidade na acentuação do tempo forte” (HOMEM DE MELLO, 2001, p. 24).

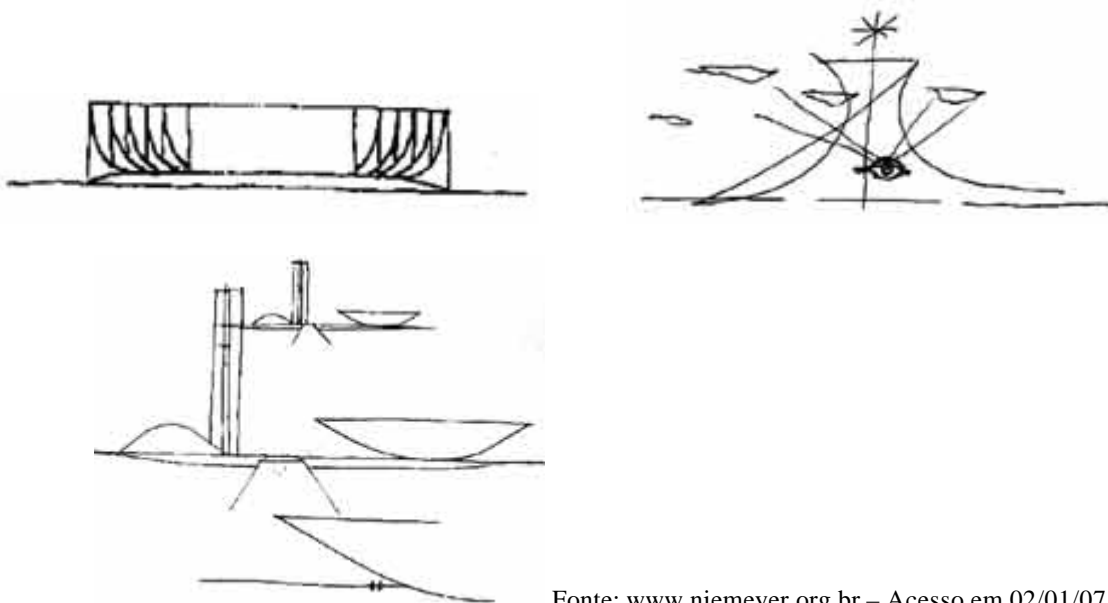
Tal como no design, na arquitetura fica bem visível esta questão, principalmente quando Oscar Niemeyer a explica dizendo assim:

⁵⁵ Diz respeito à síncope, que é o “deslocamento do acento de um tempo ou parte dele para antes ou depois do tempo ou da parte dele que deveria ser naturalmente acentuada” (DOURADO, 2004, p. 304).

Não é o ângulo reto que me atrai.
Nem a linha reta, dura, inflexível,
criada pelo homem.
O que me atrai é a curva livre e sensual.
A curva que encontro nas montanhas
do meu país,
no curso sinuoso dos seus rios,
nas ondas do mar
nas nuvens do céu,
no corpo da mulher preferida.
De curvas é feito todo o Universo.
O Universo curvo de Einstein⁵⁶

A flexibilidade que Niemeyer imprime ao concreto armado, trabalhando as estruturas para serem sustentadas com princípio de leveza (tal como vimos nas obras de Hélio Oiticica) ganha outra dimensão para uma arquitetura que lida com o volume de maneira inédita, bastante conceitual no que se refere à utilização das formas geométricas e abstratas, como, por exemplo, se vê em alguns desenhos planejados para a construção de Brasília:

Figuras 51, 52 e 53: Edifício do Supremo Tribunal Federal, Catedral de Brasília e Congresso Nacional



Fonte: www.niemeyer.org.br – Acesso em 02/01/07

⁵⁶ Disponível em www.niemeyer.org.br – Acesso em 02/01/07.

Conectando esta arquitetura enxuta, de aspecto limpo e amplo, como os espaços permitidos pela música da Bossa Nova, com respiro, com suavidade para que as coisas aconteçam em consonância (a música tocada, a voz do cantor, os instrumentos, os tempos de pausa e retomada), um texto de Chico Buarque – quando da ocasião dos 90 anos de Oscar Niemeyer, retrata esta imbricação musical da arquitetura. Quando Chico faz uma analogia da música de Tom Jobim se parecer com a idealização de projetos de Niemeyer uma outra compreensão sobre a arquitetura se faz – tanto a arquitetura da música quanto àquela de concreto armado de Oscar. Abaixo segue o texto:

A casa de Oscar era o sonho da família. Havia um terreno para os lados do Iguatemi, havia o anteprojeto, presente do próprio, havia a promessa de que um belo dia iríamos morar na casa do Oscar. Cresci cheio de impaciência porque meu pai, embora fosse dono do Museu do Ipiranga, nunca juntava dinheiro para construir a casa do Oscar. Mais tarde, num aperto, em vez de vender o Museu com os cacarecos dentro, papai vendeu o terreno do Iguatemi. Deste modo, a casa do Oscar, antes de existir, foi demolida. Ou ficou intacta, suspensa no ar, como a casa do beco de Manuel Bandeira. Senti-me traído, tornei-me um rebelde, insultei meu pai, ergui o braço contra minha mãe e sai batendo a porta da nossa casa velha e normanda – só volto para casa quando for a do Oscar! Pois bem, internaram-me num ginásio em Cataguases, projeto do Oscar. Vivi seis meses naquele casarão do Oscar, achei pouco, decidi-me a ser Oscar eu mesmo. Regressei a São Paulo, estudei geometria descritiva, passei no vestibular e fui o pior aluno da classe. Mas ao professor de topografia, que me reprovou no exame oral, respondi calado – lá em casa tenho um canudo com a casa do Oscar. Depois larguei a arquitetura e virei aprendiz de Tom Jobim Quando minha música sai boa, penso que parece música do Tom Jobim. Música do Tom, na minha cabeça, é casa do Oscar. (CHICO BUARQUE DE HOLLANDA, “A vida é um sopro” – documentário sobre Oscar Niemeyer)⁵⁷

Se a música de Tom Jobim redefine a cidade do Rio (só para citar duas canções clássicas do período focado aqui - sem pensar no que a obra de Jobim marca neste sentido em sua atuação pós-64 – “Garota de Ipanema”, 1962, com Vinícius de Moraes e “Corcovado”, 1960) é curioso notar que a arquitetura de Niemeyer não somente redefine Brasília (de modo que a definiu, por si só), mas sim a própria arquitetura moderna, já que passa a ser uma referência constante ao redor de todo o globo. O desenho insinuante de Oscar Niemeyer, como se projetasse a imagem das montanhas cheias de curvas do Rio de Janeiro – um dos maiores pontos de inspiração para as temáticas bossanovistas, inspira em muito a reflexão

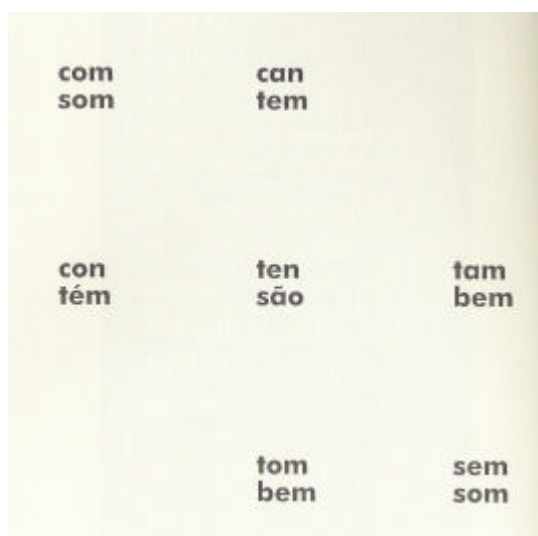
⁵⁷ No contexto de entendimento do texto fica expresso que Sérgio Buarque de Hollanda, pai de Chico, era o diretor do Museu do Ipiranga em São Paulo.

sobre a forma do mesmo jeito como a poesia Concreta o faz quando singulariza a forma para a escrita através da valorização gráfica da palavra.

Esta economia do verbo, da palavra inscrita sob um conceito tradicional de texto nos faz perceber uma forte proximidade com o que se viu aqui a despeito da mudança dos textos publicitários nos anúncios quando os mesmos passaram a ficar mais leves, com menos informações - que antes ali estavam para preencher espaço; intencionando uma objetividade para a emissão da mensagem. Na música vemos esta mesma confluência com Vinícius de Moraes, por exemplo, quando o poeta subverte os preceitos de sua poesia mais ligada ao formalismo e busca a concisão para as letras das canções da Bossa Nova.

Abaixo trazemos um poema concreto de Augusto de Campos que atrela o universo da palavra ao da música, sobretudo pela exploração sonora que faz com os termos escolhidos:

Figura 54: A sonoridade da poesia concreta



Fonte: CAMPOS, 2006, p. 104

Ainda que os poetas concretistas estejam hoje muito mais associados ao movimento musical Tropicalista, pela forte ascendência de desconstrução sobre os que o fizeram, se crê importante este tipo de articulação por este modo de fruição criativa no que tange à mudança e a preocupação com a forma do mesmo modo como a Bossa Nova inspira. Neste caminho José Miguel Wisnik (1989, p. 154) sentencia que “música e literatura são artes que se procuram”.

Encerramos esta etapa de articulações com o que Caetano Veloso (1997, p. 218) ilustra bem sobre este período de modo a enxergar estes documentos vistos aqui também em forma de rede quando diz que: “aos vinte anos, em Salvador, eu fazia uma ligação entre João Gilberto, o cool jazz, os poemas de João Cabral, a arquitetura de Niemeyer em Brasília e o uso de letras tipo “futura” sobre generosos espaços brancos nas páginas do suplemento cultural do *Diário de Notícias*”. Assim, é deste modo, à procura de regularidades específicas no que diz respeito aos documentos da Bossa Nova estabelecidos aqui que a compreensão destes ensaios de análise foi embasada.

6. SERENATA DO ADEUS – DAS CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Do lugar onde estou já fui embora.”

Manoel de Barros

A elaboração deste trabalho fez com que eu me movesse por muitos caminhos distintos para buscar a compreensão (ou trazer à tona ainda mais questionamentos) de um tempo passado, mas que, ao longo do entendimento do que é o arquivo e de como ele se apresenta, esta noção de passado se transformou – já que ele não está estancado em um tempo remoto e sim vivo, presente, percorrendo a estrada do tempo e criando novos espectros dependendo do ângulo de observação lançado para o mesmo.

A partir da identificação do contexto de formação da Bossa Nova, de seu surgimento e de como isto estava inserido na realidade do país – no que apreendemos com uma busca do ambiente político e social dentro do período de análise, vimos que o Brasil passou por uma série de transformações profundas. No encadeamento do plano da música, até então inflado pelas canções voltadas para o bolero, de vozes rasgadas, de letras tristes, sem esperança, de males de amor, vimos que este cenário ganhou novos ares para dar lugar a mensagens positivas, de renovação, de um espírito de sol, de uma alma mais alegre e confiante.

Pensar a Bossa Nova como um movimento para além da música, como foi proposto na problematização desta pesquisa, se mostrou um processo necessário de estudo na medida em que ao longo das articulações efetivadas entre os documentos selecionados fomos percebendo que muitas das características da Bossa Nova, como música, perpassaram outras instâncias. De algum modo notamos que o que é próprio da Bossa Nova também pode ser enxergado nos documentos da rede que aqui se deu. É fato que nem sempre se pôde

identificar se estes atributos foram irradiados da música em si para outros contextos ou se os percebemos em outros documentos pelo poder permeador, emanador e multiplicador que a música carrega consigo.

Diante destas articulações dos documentos da Bossa Nova corroboramos com o que Pierre Musso (*apud* PARENTE, 2004, p. 26) diz sobre a rede quando fala que “a rede não é apenas um conceito, mas um operador para a ação. A rede permite a passagem ao ato, a realização da rede é ‘um trabalho’”. Ou seja, lançar vistas para esta série de documentos apanhados do arquivo para construirmos e definirmos um corpus de trabalho se mostrou que diante da rede de documentos da Bossa Nova tem-se a própria Bossa como um operador para a ação – no sentido de que é a partir dela que observamos convergências ou discontinuidades, como aponta Foucault (2007), nas proposições eleitas nestes ensaios de análise. Buscar sentidos da Bossa Nova em documentos tão heterogêneos indicou um caminho de percepção do que já alinhávamos no título desta pesquisa, de como as coisas são articuladas entre si, não existem de forma isolada.

Neste rastro de pensamento, cremos que a observação de um arquivo da Bossa Nova e a constatação de tentar explorar documentos pertencentes a ele, de uma maneira estruturada sob o sentido da rede, também vai ao encontro do que Michel Foucault (2007, p. 146) aponta sobre o entendimento da questão do arquivo. O autor fala que o surgimento do arquivo se dá “graças a todo um jogo de relações que caracterizam particularmente o nível discursivo; que em lugar de serem figuras adventícias e como que inseridas, um pouco ao acaso, em processos mudos, nasçam segundo regularidades específicas”.

Durante esta pesquisa trabalhou-se de forma integral com a noção de que a Bossa Nova foi um movimento. Não somente um gênero musical, mas um deslocamento destas características na rede de documentos que pertencem à Bossa Nova. Em um texto comemorativo aos 50 anos da Bossa Nova neste ano de 2008 Carlos Lyra reflete:

Afinal de contas, o que é mesmo Bossa Nova? Talvez seja mais fácil começar pelo que a Bossa Nova não é. Por exemplo: Bossa Nova não é um movimento, como se costuma dizer. É diferente do Tropicalismo, esse sim, um movimento que até manifesto tinha (apud ROSSI: 2007, p. 9).

Sobre isto, é fato que a Bossa nos dá a grande impressão de ter sido formada de maneira espontânea, sem que para isso tivesse que concorrer a escrita de um regimento e um

manifesto que contivesse preceitos daquilo que rechaçava ou fazia emergir como ideal. Assim, buscamos contrapor o que Carlos Lyra coloca como sendo aquilo que a Bossa Nova não é: um movimento. Levantamos a idéia de que sim, a Bossa Nova é um movimento em função desta afluência provocada pela música ou notada em outras esferas ainda que sem ligações mais profundas com o gênero, mas com uma sustentação daquilo que a música suplantava como mudança e transformação.

É na retomada dos objetivos expostos na Introdução desta dissertação, quando da resolução de observar os processos que envolvem a Bossa Nova, que se toma por base uma definição estabelecida ao final desta trajetória, que é o que aqui se denomina de “fluxo Bossa Nova”. Ou seja, toda a série de convergências e aproximações que determinamos com os ensaios de análise, numa procura por identificar questões da Bossa Nova em outros documentos e associá-los entre si, serviu para nos colocar frente ao pensamento de que o que houve naquela época foi sim um movimento e um movimento para além da música.

Esta noção de “movimento para além” é o que entendemos por fluxo, por nos dar a idéia de ser mais fluido, que se espraia, se repete no tempo e está mais desvinculado ao fato de que deva ser algo comprometido com alguma causa, ou com limitações em suas origens em função de regras ou estatutos.

O “fluxo Bossa Nova” corresponde então a esta comunicação por irradiação das idéias que estavam imbricadas com preceitos de modernidade, da busca de equilíbrio e sensíveis mudanças em conceitos de idéias sobre a forma – como vimos nos anúncios publicitários, nos novos moldes do jornalismo, na vanguarda gráfica para as capas de LP, nas letras e som das canções e nos movimentos artísticos contemporâneos à música da Bossa Nova, tais como o Cinema Novo, as artes plásticas, o design, a arquitetura e a poesia concreta.

Mesmo que tenha sido gerada em um ambiente hermético, com a concentração de um público jovem da Zona Sul do Rio de Janeiro, com o devido distanciamento desde a sua formação, vê-se como o gênero acabou perpetuando o acervo musical e o ideário brasileiro até os dias de hoje. A mensagem que a música leva e traz em seu interior é de fundamental importância em função de que ela, como uma manifestação da cultura de determinado lugar, reflete o conjunto de tendências de onde foi originada.

Outro aspecto relevante a se pontuar é que a leveza e a sutileza diante do som concebido pela Bossa Nova foram percebidas pela comunicação, sobretudo pela publicidade e

o jornalismo. Tanto um como outro adotou características da Bossa Nova, utilizando o termo de designação do gênero, sem qualquer discriminação, e, ao mesmo tempo, valorizando uma estética mais limpa, com igual atenção em relação à forma – o que foi bastante disseminado pela música.

Além disso, da exploração da Bossa Nova como “marca”, sugerindo uma agregação de valores àquilo que o movimento musical representava e como isso atingia o público ouvinte, logo foi percebido também um filão de mercado com o qual ainda não se conseguira estabelecer um diálogo: o público jovem. Isso culminou com a entrada do jovem no mercado consumidor, em especial, dos bens da cultura de massa. A compra de discos pela juventude se tornou um hábito e o chamariz para que fossem adquiridos nas lojas – as capas dos LPs – também foi reestruturado com especial cuidado.

É interessante perceber como mesmo depois do declínio de seus anos iniciais a Bossa Nova continue permanentemente sendo revisitada com o passar do tempo. Vê-se que no que faz referência à música há uma série de releituras que a evocam, desde Elis Regina e Jair Rodrigues com o Fino da Bossa nos anos 60, com o disco clássico de Elis e Tom Jobim na década de 70 frente a uma outra sonoridade para o gênero.

Nos anos 80 têm-se artistas da MPB retomando as músicas mais clássicas do movimento, como Nara Leão, ou mesmo um expoente do *rock*, como Cazuza, tendo como inspiração a poética promovida pela Bossa Nova. Já na chegada da década de 90 se vê tanto um resgate de canções fundadoras da Bossa, como por parte de Leila Pinheiro em disco com produção de Roberto Menescal, bem como com o avanço dos anos 2000 surge uma nova safra de jovens investigando uma das principais características da Bossa Nova, que é o fato de ser uma música extremamente acústica.

Neste caminho, então, se percebe tanto um filão que de tempos em tempos traz à tona o lado mais nostálgico ou formal da Bossa Nova, como o fazem com beleza Rosa Passos ou Fátima Guedes, como este outro que tem influências da Bossa Nova e de algum modo busca reinventá-la com a incorporação de misturas com outros gêneros, com batidas eletrônicas e com o próprio samba. Neste segundo grupo temos vários exemplos como Bebel Gilberto, Bossacucanova, Fernanda Takai, DJ Marcelinho da Lua, Adriana Calcanhoto, Jorge Drexler, Lisa Ono, Luciana Souza, Céu, Celso Fonseca ou Adriana Maciel⁵⁸.

⁵⁸ Ouvir exemplos no CD anexo.

Esta recuperação da Bossa Nova no atravessamento de décadas também nos soa como uma constante visita àquele tempo em que as pessoas estavam tomadas por um sonho de país de ideal, de concretização de um novo futuro, de se lançar o olhar para o belo, de modo a se querer trazer para o presente, através da música, resquícios desta positividade diante do mundo da vida. Tal como expõe o compositor Robert Jourdain (1998, p. 415), “a música dá os meios para experimentarmos relações muito mais profundas do que as encontradas por nós no cotidiano”.

Assim como a partir de 1958 a Bossa teve seu início como movimento de vanguarda, também hoje descobrir e incorporar o valor do “novo”, em uma busca por elementos muito parecidos ao que os bossanovistas de 50 anos atrás procuraram, sustenta a conclusão de que um “fluxo Bossa Nova” a caracteriza como movimento. O impacto provocado pela sutileza da Bossa Nova sugere que ela ainda terá vida longa, num constante efeito circular deste fluxo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *A Indústria Cultural: o esclarecimento como mistificação das massas*. In: *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- ALBIN, Ricardo Cravo (org.). *Dicionário Houaiss ilustrado (da) música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Instituto Antônio Houaiss / Instituto Cravo Albin – Pacatatu, 2006.
- AMARAL, Aracy (org.) *Arte Construtiva no Brasil*. São Paulo: Gaudi, 1998.
- ARAÚJO, Paulo Cesar. *Roberto Carlos em detalhes*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2006.
- ARIÈS, Philippe. *História social da infância e da família*. Rio de Janeiro: LTC, 1981.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARROS, Edgard Luiz de. *O Brasil de 1945 a 1964*. São Paulo: Contexto, 1999.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
- BAUDRILLARD, Jean. *Para uma Crítica da Economia Política do Signo*. Lisboa: Edições 70, 1981.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas – Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BERGER, Christa. *Campos em Confronto: a terra e o texto*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1998.
- BOJUNGA, Cláudio. *JK – O artista do impossível*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- BOSCO, Francisco. *Vinícius de Moraes – O poeta da paixão*. In: *Revista Cult*, nr. 73, 01 de Outubro de 2003.
- BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005.
- CABRAL, Sérgio. *Antônio Carlos Jobim. Uma Biografia*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997.
- CALDAS, Waldenyr. *Iniciação à Música Popular Brasileira*. São Paulo: Ática, 2000.

- CÂMARA, Marcelo; MELLO, Jorge; GUIMARÃES, Rogério. *Caminhos Cruzados – A vida e a música de Newton Mendonça*. Rio de Janeiro: Mauad, 2001.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; Pignatari, Décio. *Teoria da poesia concreta - textos críticos e manifestos: 1950 – 1960*. Cotia: Ateliê Editorial, 2006.
- CANÇADO, Beth (org.). *Aquarela brasileira*. Brasília: Corte, 1994. v. 1.
- _____. *Aquarela brasileira*. Brasília: Corte, 1995. v. 2.
- _____. *Aquarela brasileira*. Brasília: Corte, 1997. v. 3.
- CARDOSO, Rafael (org.). *O design brasileiro antes do design*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- CASTELO, José. *Vinícius de Moraes – O poeta da paixão: Uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- CASTRO, Ruy. *A onda que se ergueu no mar – Novos mergulhos na Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____. *Carnaval de Fogo – Crônica de uma cidade excitante demais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. *Chega de Saudade. A história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- _____. *Rio Bossa Nova – um roteiro lítero-musical*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2006.
- CESAR, Newton. *Direção de arte em propaganda*. São Paulo: Futura, 2000.
- CHEDIAK, Almir. *Songbook Bossa Nova*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1990. v. 5
- CLARK, Lygia; OITICICA, Hélio. *Lygia Clark – Hélio Oiticica: Cartas, 1964-74*. Organizado por Luciano Figueiredo. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.
- COELHO, Teixeira. *O que é indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- CONY, Carlos Heitor. *JK – Como nasce uma estrela*. São Paulo: Record, 2002.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Lexikon Editora Digital, 2007.

- DANTAS, José; DORATIOTO, Francisco Fernando Monteoliva. *A República Bossa-Nova - A democracia populista (1954 - 1964)*. São Paulo: Atual, 1991.
- DEBORD, Guy. *A Sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia. Vol. 1*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de Arquivo: Uma impressão Freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz – Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.
- DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- DUARTE, Elizabeth Bastos. *Fotos & Grafias*. São Leopoldo: Unisinos, 2000.
- FARO, Clóvis; SILVA, Salomão. *A década de 50 e o Programa de Metas*. In: GOMES, Ângela Castro (org.). *O Brasil de JK*. Rio de Janeiro: Editora da FGV/CPDOC, 1991.
- FIELD, Charlotte; Peter. *Design do Século XX*. Lisboa: Taschen, 2005.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Petrópolis: Editora Vozes, 2007.
- _____. *A ordem do discurso – Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de Dezembro de 1970*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- _____. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- _____. *Ditos e escritos. Michel Foucault – 1926 – 1984. Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.
- FREITAG, Bárbara. *A teoria crítica ontem e hoje*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- GARCIA, Walter. *Bim-Bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

- GARCÍA, Raúl. *El Archivo de Occidente – Recorrido por la arqueología foucaultiana*. Buenos Aires: Editorial Universitária de Buenos Aires, 1998.
- GAVA, José Estevam. *A linguagem harmônica da bossa nova*. São Paulo: Unesp, 2002.
- _____. *Momento bossa nova*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2006.
- GERBER, Raquel. *Glauber Rocha*. São Paulo: Paz e Terra, 1991.
- GIRON, Luís Antônio. *Mario Reis: o fino do samba*. São Paulo: Editora 34, 2001.
- GOMES, Ângela Castro. *A política brasileira em busca da modernidade: na fronteira entre o público e o privado*. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O populismo na política brasileira: o dilema reencenado - História da vida privada no Brasil – Vol. 4 – Contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- GRACIOSO, Francisco; PENTEADO, J. Roberto W. *Cinquenta anos de vida e propaganda brasileiras*. São Paulo: Mauro Ivan Marketing Editorial Ltda, 2001.
- GREGOLIN, Maria do Rosário; BARONAS, Roberto (orgs.). *Análise do discurso: as materialidades do sentido*. São Paulo: Claraluz, 2001. (Coleção Olhares Oblíquos).
- GREGOLIN, Maria do Rosário. *Foucault e Pêcheux na construção da análise do discurso*. São Carlos: Claraluz, 2004.
- HALL, Stuart. *Da diáspora – identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- HOBSBAWM, Eric J. *História Social do Jazz*. Rio De Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- _____. *A era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- JANOTTI, Jr. , Jeder. *Dos gêneros musicais aos cenários musicais: uma viagem da Cidade de Deus à Lapa a partir das canções de MVBill e Marcelo D2*. Texto apresentado no NP Comunicação e Culturas Urbanas, durante o XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, realizado na UERJ, entre 05 e 09 de setembro de 2005, 14p.
- _____. *“Rock and roll all nite. Notas sobre rock pesado, tecido urbano e sua apropriação em Porto Alegre”*. In: HAUSSEN, Dóris Fagundes (org.). *Mídia, imagem & cultura*. Porto Alegre – RS: EDIPUCRS, 2000.

JOBIM, Helena. *Antonio Carlos Jobim. Um homem iluminado*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

JOURDAIN, Robert. *Música, cérebro e êxtase – Como a música captura nossa imaginação*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.

KASTRUP, Virgínia. *A rede: uma figura empírica da ontologia do presente*. In.: PARENTE, André (org.). *Tramas da Rede – Novas dimensões filosóficas, estéticas e políticas da comunicação*. Porto Alegre: Sulina, 2004.

KELLNER, Douglas. *Cultura da mídia e triunfo do espetáculo*. In: MORAES, Denis (org.). *Sociedade Midiatizada*. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.

_____. *Lendo imagens criticamente: em direção a uma pedagogia pós-moderna*. In: SILVA, Tomaz (org.). *Alienígenas na sala de aula: uma introdução aos Estudos Culturais em Educação*. Petrópolis: Vozes, 1995.

LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos*. Rio de Janeiro: Ed. 34 Letras, 1994.

LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. São Paulo: Círculo do Livro, 1973.

MACIEL, Luiz Carlos Maciel; CHAVES, Ângela. *Eles e eu: memórias de Ronaldo Bôscoli*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

MAROCCO, Beatriz; BERGER, Christa (orgs). *A era glacial do jornalismo – teorias sociais da imprensa: pensamento crítico sobre os jornais*. Porto Alegre: Sulina, 2006.

MATTAR, Denise (org.). *O olhar modernista de JK*. São Paulo: FAAP, 2006.

MEDAGLIA, Júlio. *Música impopular*. São Paulo: Global, 1988.

MEDITSCH, Eduardo. *O Jornalismo é uma Forma de Conhecimento?* Conferência feita nos Cursos da Arrábida – Universidade de Verão (1997). Disponível em: www.bocc.ubi.pt/pag/meditsch-eduardo-jornalismo-conhecimento.html

MELO, Chico Homem de. *O design gráfico brasileiro – Anos 60*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

MELLO, João Manuel Cardoso; NOVAIS, Fernando A. *Capitalismo tardio e sociabilidade moderna*. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O populismo na política brasileira: o dilema reencenado - História da vida privada no Brasil – Vol. 4 – Contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MELLO, Zuzi Homem de & SEVERIANO, Jairo. *A canção no tempo. 85 anos de músicas brasileiras*. Vol. 1: 1901-1957. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. *João Gilberto (Coleção Folha Explica)*. São Paulo: Publifolha, 2001.

MILLIET, Maria Alice. *Lygia Clark: Obra-trajeto*. São Paulo: EDUSP, 1992.

MONTANHA, Ivan. *Teoria 1 - Método Escola Pró-Música*. Caxias do Sul: Pró Música, 2002.

MOTTA, Manoel Barros da (org.). *Michel Foucault – 1926 – 1984. Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

MOTTA, Nelson. *Noites tropicais. Solos, improvisos e memórias musicais*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

MOURA, Maria Betânia. *Os nós da teia – desatando estratégias de faticidade jornalística*. São Paulo: Annablume, 2006.

MUSSO, Pierre. A Filosofia da Rede. In.: PARENTE, André (org.). *Tramas da Rede – Novas dimensões filosóficas, estéticas e políticas da comunicação*. Porto Alegre: Sulina, 2004.

NAPOLITANO, Marcos. *História e Música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

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

OLIVEIRA, Maria Cláudia. *Bossa Nova, história, som e imagem*. Rio de Janeiro: Spala, 1995.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira – Cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

_____. *Cultura Brasileira & Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

_____. *Mundialização e Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

OHTAKE, Ricardo. *Oscar Niemeyer (Coleção Folha Explica)*. São Paulo: Publifolha, 2007.

PAVIANI, Jayme. *Estética Mínima*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996.

PIGNATARI, Décio. *Poesia Pois é Poesia*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2004.

PINTO, José Milton. *Comunicação e discurso: introdução à análise de discursos*. São Paulo: Hacker Editores, 1999.

PIRES, Lucas Rodrigues da Motta. *O Brasil de Juscelino Kubitschek*. São Paulo: Landy Editora, 2006.

PIZA, Daniel. *A poesia concreta de Lygia Clark*. Bravo! Junho de 1999.

QUADROS, Itanel Bastos de. *A propaganda no Brasil: uma brevíssima resenha do século XX*. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2001 (disponível no site do INTERCOM).

REIS, Fernando (org.). *História da Propaganda no Brasil*. São Paulo: T.A. Queiroz Editor, 1990.

REVEL, Judith. *Foucault – conceitos essenciais*. São Carlos: Claraluz, 2005.

REZENDE, Afonsina Maria Guersoni. *Hipertexto: tramas e trilhas de um conceito contemporâneo*. Disponível em: www.ies.ufpb.br

REZENDE, Manuela de Souza. *A Estética Visual Bossanivista*. Texto apresentado no 7º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design, realizado na UFPR em 2006.

ROCHA, Glauber. *Deus e o diabo na terra do sol* (roteiro). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

_____. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

RODRIGUES, Caetano; GAVIN, Charles (orgs.). *Bossa Nova e Outras Bossas – A Arte e o Design das Capas dos LPS*. Rio de Janeiro: Vivo Rio, 2005.

ROLNIK, Suely. *Cartografia Sentimental, transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

ROSSI, Fred (Org.). *50 anos de Bossa Nova – anotações com arte 2008 – Edição Especial*. São Paulo: Anotações com Arte, 2007.

ROUDINESCO, Elisabeth. *A Análise e o Arquivo*. Rio de Janeiro: Jorge ZAHAR, 2006.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. *Música Popular e Moderna Poesia Brasileira*. Rio de Janeiro: Vozes, 1972.

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

_____. *O Diário de Antônio Maria*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

SFEZ, Lucien. *Crítica da Comunicação*. São Paulo: Edições Loyola, 1994.

SIMONARD, Pedro. *Origens do Cinema Novo: a cultura política dos anos 50 até 1964*.

Disponível em: http://www.achegas.net/numero/nove/pedro_simonard_09.htm

SODRÉ, Nelson Werneck. *Síntese de História da Cultura Brasileira*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

TATIT, Luiz. *O cancionista*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

_____. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

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

_____. *Pequena história da música popular*. São Paulo: Círculo do Livro, 1991.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. *As vozes da canção na mídia*. São Paulo: Via Lettera/Fapesp, 2003.

VEIGA-NETO, Alfredo. *Foucault & a Educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

VELOSO, Caetano. *O mundo não é chato*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VERÓN, Eliseo. *A produção de sentido*. São Paulo: Cultrix, 1980.

VILAS BOAS, Sergio. *O Estilo Magazine – O texto em revista*. São Paulo: Summus Editorial, 1996.

VILLELA, Cesar G. *A História Visual da Bossa Nova*. Rio de Janeiro: 2AB, 2004.

WISNIK. *O som e o sentido – Uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

DVDs:

Bossa Nova entre amigos – um encontro com Marcos Valle, Wanda Sá e Roberto Menescal.

CID DVD.

Coleção Especial Chico Buarque – 9 DVDs. EMI.

Jobim Sinfônico. Biscoito Fino.

Musicalmente – Show histórico reunindo Vinícius de Moraes, Toquinho, Tom Jobim e Miúcha. Studio Guanabara / Televisione Svizzera.

Programa Ensaio (TVE) - Nara Leão. Biscoito Fino.

Roberto Menescal – 40 anos de Bossa Nova. CID DVD.

Tom Jobim – Ela é carioca. Jobim Music.

Toquinho – Tributo à Bossa Nova. EMI.

Filmes:

BRESSANE, Julio. *O Mandarim*. 1995.

CAMUS, Marcel. *Orfeu Negro*. 1959.

DIEGUES, Cacá. *Orfeu*. 1999.

DUARTE, Anselmo. *O pagador de promessas*. 1962.

FARIA JR., Miguel. *Vinícius*. 2005.

FARIA JR., Miguel. *Para viver um grande amor*. 1984.

INSTITUTO ITAÚ CULTURAL; FUNDAÇÃO ROBERTO MARINHO. *História para o Brasil: Os anos da Era JK*. 1993.

MACIEL, Fabiano. *A vida é um sopro*. 2007.

THIAGO, Paulo. *Coisa mais linda - Histórias e Casos da Bossa Nova*. 2005.

PEREIRA DOS SANTOS, Nelson. *Rio 40 Graus*. 1955.

___ . *Rio Zona Norte*. 1957.

ROCHA, Glauber. *Barravento*. 1962.

___ . *Deus e o Diabo na terra do sol*. 1964.

Programas televisivos:

Por toda a minha vida (TV Globo) – especial Nara Leão (gravação).

Sem Censura (TVE), 24 de Janeiro de 2007 – com Ruy Castro

Tom Jobim 80 anos (de Marco Altberg para Canal Brasil), 25 de Janeiro de 2007.

Sites:

www.achegas.net

www.antonioscarlosjobim.org

www.artchive.com

www.avidaeumsopro.com.br

www.bizarremusic.com.br/elenco/sobre.htm

www.bocc.ubi.pt

www.bolsadearte.com.br

www.brasilemvinil.com.br

www.cpdoc.fgv.br

www.dicionariompb.com.br

www.discosdobrasil.com.br

www.dvdversatil.com.br

www.gafieiras.com.br

www.google.com.br
www.guiadebrasil.com.br
www.iccultural.com.br
www.ies.ufpb.br
www.imdb.com
www.intercom.org.br
www.interrogacaofilmes.com
www.itaucultural.com.br
www.loronix.blogspot.com
www.memoriaviva.com.br
www.memorialjk.com.br
www.museoscarniemyer.org.br
www.niemeyer.org.br
www.poesiaconcreta.com.br
www.portaldearte.cl
www.sambossa.com.br
www.studio-international.co.uk
www.terra.com.br/educacao
www.tomjobim.com.br
www.umquetenha.blogspot.com
www.viniciusdemoraes.com.br
www.youtube.com
www.wikipedia.org

Outras Fontes:

Acervo da revista O Cruzeiro – 1957 – 1964 (Disponível no Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa, biblioteca da UNISINOS e biblioteca da Universidade de Caxias do Sul).

Coleção BRAVO! 50 anos de Bossa Nova – Janeiro de 2008 – Fascículo 1.

O Estado de São Paulo, 8 de abril de 2000.

ANEXOS

ANEXOS

:: O desenho que ilustra a identidade visual da abertura deste trabalho e dos CDs anexos foi retirado da capa do LP “Bossasession” (1964), da Elenco.
Esta dissertação foi escrita ao som de Bossa Nova e concluída no Verão de 2008. ::