

As letras da Bossa: linguagem que conta sua história.
Bossa Nova, o Modernismo Musical 30 anos depois.

ETHMAR VIEIRA DE ANDRADE FILHO

Dissertação apresentada ao Centro de
Ciências do Homem, da Universidade Estadual do Norte
Fluminense Darcy Ribeiro, como parte das exigências
para obtenção do grau de Mestre em Cognição e
Linguagem.

Orientadora: Prof^a. Dra. Arlete Parrilha Sendra

Campos dos Goytacazes
Agosto - 2007

As letras da Bossa: linguagem que conta sua história.
Bossa Nova, o Modernismo Musical 30 anos depois.

ETHMAR VIEIRA DE ANDRADE FILHO

Dissertação apresentada ao Centro de Ciências
do Homem da Universidade Estadual do Norte
Fluminense Darcy Ribeiro, como parte das
exigências para obtenção do título de Mestre
em Cognição e Linguagem.

Aprovado em de agosto de 2007

Comissão examinadora:

Suplências:

Dr. Joel Ferreira Mello
Doutor em Letras / FAFIC

Dr. Paula Mousinho Martins
Doutora em Filosofia / UENF

Dr. Paulo César P. Moura
Doutor em Letras / UFRJ

Dra Rita Maria de Abreu Maia
Doutora em Letras / UNESA

Dr. Pedro Lyra
Pós-doutor em Letras / UENF

Dra. Arlete Parrilha Sendra
Pós-doutora em Letras / UENF / Orientadora

“...só privilegiados têm o ouvido igual ao seu.
Eu possuo apenas o que Deus me deu...”

(Desafinado – Tom Jobim / Newton Mendonça)

À minha família, Andréa e Heitor
À escritora Inayá Peixoto,
minha mãe
e ao Maestro Ethmar Vieira de Andrade,
meu pai.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pelo talento e pela vida saudável.

À minha esposa Andréa, pela paciência e compreensão e ao meu filho Heitor pelo sorriso e carinho inigualáveis.

À Professora Arlete Parrilha Sendra, Doutora terna em seu ofício.

RESUMO

Tendo a situação político-cultural do Brasil nos anos 50 e 60 como pano de fundo, tento discutir a Bossa Nova, expressivo movimento cultural e artístico, através de sua história, seus protagonistas e de suas letras musicadas. Minha hipótese é que este movimento tornou-se extensão musical do Modernismo, aproximadamente, trinta anos depois, de estilo carioca, a pesquisa pela nova sonoridade fala mais alto que o preconceito, fazendo com que diferentes classes sociais se visitem e se pesquisem para o enriquecimento da MPB.

A semiótica peirceana é a teoria que embasará os estudos das letras da Bossa Nova e o conceito de semiosfera de Iury Lotman será usado para o entrelaçamento de diferentes, mas complementares, discursos sociais.

O fato é que, se nesse coquetel em que se embriaga a Bossa Nova, o sabor predominante é o Bourbon ou a aguardente, importa menos que a qualidade geral do drink cuja cor é a do sol de Ipanema e o “bouquet” o do mar de Copacabana.

Tim tim !

Palavras chave: Bossa Nova, semiótica, Modernismo, linguagem.

ABSTRACT

DE ANDRADE FILHO, Ethmar Vieira, Universidade Estadual do Norte Fluminense; agosto de 2007; As letras da Bossa, linguagem que conta sua história. Bossa Nova, o Modernismo musical trinta anos depois. Professor Orientador: Prof^a Arlete Parrilha Sendra.

Taking the political cultural situation in Brazil in the fifties and sixties as back stage, I try to discuss the Bossa Nova, expressive cultural and artistic movement, through its history, protagonists and musical poems. My hypothesis is that this movement became the modernism musical extension approximately 30 years later, in the very “carioca” style, in which the research for this new sonority out speaks prejudice compelling different social classes to visit and research each other making MPB richer.

Peirce’s semiotic is a theory which will be the foundation of the Bossa Nova lyrics study and Lury Lotman’s semiosphere concept will be used for the interlacement of different nevertheless complementary social discourses.

The fact is that in this cocktail in which the Bossa Nova inebriates itself, the predominant flavor is Bourbon or sugar cane rum and this is of less importance than the drink general quality in which its color is the Ipanema sun and its “bouquet” the Copacabana Sea.

Cheers!

Key-words: Bossa Nova, Semiotic, Modernism, language.

SUMÁRIO

1 – Introdução.....	10
2 – Metodologia.....	13
3 - Hipóteses: A Semana de Arte Moderna.....	16
4 – A Bossa não é jazz; é samba.....	28
4 – 1 “A bossa da vez” no Brasil dos 60.....	30
4 – 2 A história dita alguns caminhos.....	35
4 – 3 “Ô abre alas” para a Bossa Nova se apresentar.....	41
4 – 4 : “Isso é Bossa Nova, isso é muito natural”.....	45
4 – 5 : As principais personagens da primeira geração da Bossa e um breve histórico sobre cada uma delas.....	54
5– A voz e a vez do morro: “Toda a cidade vai cantar”.....	65
6 – Alas abertas, a Bossa Nova permanece, nacional e internacionalmente.....	75
7 – A Bossa Nova não tem tempo nem idade; é eterna. (O Rio e a nascente da Bossa).....	81
8 – “Há um Brasil que canta e é feliz”.....	86
9 – Bibliografia	88

“...outras notas vão entrar, mas a base é uma só

(Samba de uma nota só. Tom Jobim e Newton Mendonça)

1 - Introdução:

Este trabalho tem por objetivo principal revisitar a história da Bossa Nova, movimento cultural de comprovada relevância para a Música Popular Brasileira. É possível que, de forma dialética, os pesquisadores do assunto, com suas publicações, estabeleçam uma espécie de cinturão de entendimento a respeito da importância de nossa música para o Brasil e para o mundo. A Bossa, revolução musical de repercussão planetária nos colocaria, hoje, certamente, no topo do ranking musical mundial, não fosse a anticultura¹ consumista norte-americana e a inexpressividade artística dos profissionais que detêm o mercado fonográfico brasileiro. Muitas das manifestações culturais brasileiras estão identificadas com a população negra. O samba, caboclinho, maracatu, movimento Mangue Beat, capoeira e muitas outras são lembradas como parte da grande contribuição dos negros para a cultura nacional. Embora o Hip Hop tenha entrado no Brasil travestido de música comercial de baixa qualidade, mostra-se um gênero importante para a discussão social a respeito de maiorias excluídas do processo político que socializa e beneficia o cidadão.

Quando esta música, o Hip Hop, entra no Brasil, para consumo imediato, por exemplo, ela sofre uma transformação comercial que a torna repetitiva, clonada, vulgar e artisticamente empobrecida. Isso tem mostrado uma desaceleração criativa e um entristecimento nacionalista em nossas... Diria massas, por esse esquema comercial que as tornam “massas de manobra”, induzidas ao gosto pasteurizado das músicas e da arte corriqueira e pobre, fazendo com que a tradição oral e documental, em relação à boa música, se perca na nova ordem desta voga considerada, de forma consensual, inútil e antipatriótica.

Sendo assim, o objetivo de revisitar a história da Bossa Nova passa a ser muito mais extenso e urgente que a aparente beatificação de um importante movimento cultural da década de 50. Urge estudá-lo para que possamos provar ser este, o da BN, um momento verdadeiramente revolucionário em nossa história recente. A intenção é dizer que temos uma música própria, de qualidade, inventada

¹ A cultura comercial que não se preocupa com a qualidade e que tem por objetivo atingir as massas

por gente que, embora tivesse muita admiração pelo jazz, amava verdadeiramente o nosso país e perseguia propostas musicais mais pertinentes ao perfil do Brasil, naqueles anos profícuos, década de 50, que se estenderam aos chamados anos de chumbo: idos de 1964.

Este trabalho quer discutir o advento da Bossa Nova e o desenvolvimento da MPB através de suas músicas, da poesia de suas letras e questionamentos sociais, numa abordagem semiótica da linguagem, desenvolvida tanto por letristas como por musicistas, isto é, tecer considerações acerca destes elementos que, embora de matrizes diversas, complementam-se e harmonizam-se: palavra e ritmo, poesia e música.

* * *

“... pois é, tantos versos eu fiz, dizendo a todo mundo o que ninguém diz...”
 (“De palavra em palavra”. Miltoninho, Maurício Tapajós e Paulo C. Pinheiro)

2 - Metodologia:

O trabalho parte de recortes temporais da primeira metade do século vinte, mais as décadas de cinqüenta e sessenta, quando a bossa nova sofre mudanças no conteúdo de suas letras, falando de política, sociedade e sua música, tornando-se mais agressiva, lançando mão do chamado samba-afro, mudanças essas ocasionadas pelo golpe militar de 1964 e tudo o que adveio dele. Fundamenta-se, também, no recolhimento de histórias e casos contados em livros, revistas, capas de discos, depoimentos dos poucos remanescentes do movimento, através de Dvds e CDs. As próprias músicas da época depõem, através de suas letras, a favor do pedaço de história que revolucionou a forma de ouvir música popular brasileira em várias e sucessivas gerações. A bibliografia acerca do tema é escassa para a sua importância e a pesquisa pretende acrescentar novos dados interpretativos aos estudiosos, aos curiosos e, principalmente, aos músicos. Digo “recortes temporais” porque a conquista do ritmo bossa, como uma nova forma de olhar o amor lírico, uma nova atitude musical e poética (letrística), vem encadeada nas interfases musicais e artísticas brasileiras que a antecederam, flagrantemente, como uma conquista difícil, carregada de preconceitos e medos de mudança. Receios de abandonar a cultura européia sólida que embelezava a arte e a tornava requintadamente agradável aos ouvidos que nada atreviam, nada ousavam em busca do som brasileiro e de uma estética própria que contasse em versos e notas a história do nosso povo. Acredito e defendo, nesta pesquisa, a franca possibilidade de a BN ter sido a extensão musical da Semana de Arte Moderna, trinta anos depois.

Artigos de jornais, como “O Globo” e “O Jornal do Brasil” (de 1950 a 1965), depoimentos dos autores e atores sociais envolvidos; livros importantes escritos por pesquisadores do assunto, revistas e matérias investigativas reproduzem o período do movimento com comentários causísticos, baseados em pesquisas, nos anos que antecedem a BN.

Dados importantíssimos da pesquisa na Internet a respeito dos intérpretes, autores, músicos, arranjadores, produtores de disco e artistas envolvidos na era do rádio, nos clubes de fãs e nas novidades fonográficas que foram pesquisadas em

lojas de discos da época. Também foram consultados os chamados filhos e netos da BN, através de seus depoimentos em Dvds e Cds da Coleção “A Música Brasileira deste século por seus autores e intérpretes” (SESC – São Paulo), recolhimentos pessoais para a pesquisa, como foram os casos de Roberto Menescal, Marcos Vale, Wanda Sá e Sérgio Ricardo. Mas, a fonte primária mais importante para o enriquecimento desta pesquisa foi a audição e a observação das músicas que compõem o repertório característico do movimento. Elas contam tudo de si.

Os procedimentos metodológicos incluem análise de textos dos autores eleitos, fichamento e recolhimento de dados teóricos que possam fundamentar as idéias em discussão. Elaboração de um texto monográfico conclusivo acerca do tema pesquisado.

As entrevistas foram direcionadas de forma a captar experiências dos protagonistas do movimento.

“...Olha, é como o verão, quente o coração...”
(Samba de Verão. Marcos e P. Sérgio Vale)

3 - Hipóteses: A Semana de Arte Moderna.

A Semana de Arte Moderna de 22, realizada entre 11 e 18 de fevereiro de 1922 no Teatro Municipal de São Paulo, teve a participação de escritores, artistas plásticos, arquitetos e músicos. O objetivo do movimento era renovar o ambiente artístico e cultural da cidade com "a perfeita demonstração do que há em nosso meio em escultura, arquitetura, música e literatura sob o ponto de vista rigorosamente atual", como informava o Correio Paulistano a 29 de janeiro de 1922. A produção de uma arte genuinamente brasileira, afinada com as tendências vanguardistas da Europa, mantendo o caráter nacional, era uma das grandes aspirações da Semana de 22. Esse era o ano em que o país comemorava o primeiro centenário da Independência. Seria, um movimento pela independência artística do Brasil. Os jovens modernistas da Semana negavam, antes de qualquer coisa, o *academicismo* nas artes. A essa altura, estavam já influenciados esteticamente por tendências e movimentos como o Cubismo, o Expressionismo e diversas ramificações pós-impressionistas. Pretendiam redescobrir o Brasil, libertando-o das amarras que o prendiam aos padrões estrangeiros.

Pretendiam, também, utilizar tais modelos europeus, de forma consciente, para uma renovação da arte nacional, preocupados em realizar uma arte nitidamente brasileira, sem complexos de inferioridade em relação à arte produzida na Europa.

Participavam da Semana os seguintes artistas: Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Zina Aita, Vicente do Rego Monteiro, Ferrignac (Inácio da Costa Ferreira), Yan de Almeida Prado, John Graz, Alberto Martins Ribeiro e Oswald Goeldi, com pinturas e desenhos;

Marcavam presença, ainda, Victor Brecheret, Hildegardo Leão Velloso e Wilhelm Haarberg, com esculturas; Antonio Garcia Moya e Georg Przyrembel, com projetos de arquitetura.

Havia escritores como Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti Del Picchia, Sérgio Milliet, Plínio Salgado, Ronald de Carvalho, Álvaro Moreira, Renato

de Almeida, Ribeiro Couto e Guilherme de Almeida. Na música, Villa-Lobos, Guiomar Novais, Ernâni Braga e Frutuoso Viana.

Em breve revisão histórica, podemos dizer que em 1910, a falta de informação e a ignorância de nosso povo quase nos levam ao pânico, ao olhar para o céu e preconizar um suposto fim de mundo que duraria somente algumas horas: era a passagem do Cometa Halley pela Terra. Já, em 1917/18, este “fim de mundo” quase aconteceria, não no rastro de um cometa, mas na triste realidade de uma violenta gripe que eliminaria milhares de brasileiros quase que do dia para noite: a “Gripe Espanhola”. Dizia-se, com absoluta falta de embasamento científico, que “brancos” morriam com mais facilidade que “negros”. Gente negra, “mais resistente”, começava a ter que tomar o lugar dos profissionais brancos que deixavam lacunas funcionais com suas mortes prematuras. Dessa lamentável oportunidade, beneficiou-se um conjunto de chorões negros chamados de “Os Oito Batutas”, grupo de Alfredo Vianna Filho, o Pixinguinha, para substituir músicos brancos que tocavam nas salas de espera dos cinemas da época.

Pixinguinha, junto com outros intelectuais da época: Heitor Villa-Lobos, Portinari, Monteiro Lobato, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral e Ernesto Nazaré, participou, de forma fugaz, da “Semana de Arte Moderna”, em 1922, um importante movimento pela valorização da cultura brasileira e popular, que teve sua maior concentração na cidade de São Paulo. Mas em que atmosfera social, política e econômica surge a Semana de Arte Moderna ?

O início da Primeira Guerra Mundial abriu um longo ciclo de crises para o capitalismo. Embora a crise não estivesse sendo percebida pela maioria das pessoas, no plano da arte ela já estava presente com intensidade. De fato, a plena consciência da crise só ocorreria em 1929, com a quebra da Bolsa de Nova York. A própria burguesia tomou consciência do estado anárquico do mercado, atribuindo a crise à falta de planificação da produção e distribuição. Teve início, então, a radical crítica da economia liberal: começou-se a falar na crise do capitalismo, na catástrofe iminente do sistema, temendo-se cada vez mais as ameaças revolucionárias de esquerda e o exemplo da União Soviética.

No plano da arte, a crise do capitalismo correspondeu à vigorosa crítica ao impressionismo, o que resultou numa mudança radical da tendência artística. Efetivamente, o impressionismo, cuja origem situa-se na década de 70 do século 19, representado por pintores franceses como Renoir, Monet e Manet, foi a culminância de uma evolução artística iniciada no Renascimento (século XV). Pinturas e desenhos em três dimensões (altura, largura e profundidade), tão comuns entre nós, foram estabelecidos pelos artistas do Renascimento. Esse espaço pictórico renascentista persistiu até o século XIX.

A nova arte pós-impressionista, como o cubismo, construtivismo, futurismo, expressionismo, dadaísmo e surrealismo, foi a mais radical das transformações, pois representou uma ruptura com a tradição renascentista. Nela, criticava-se a representação naturalista, deformando-se deliberadamente os objetos naturais. Assim, criticando o caráter ilusionista da representação, procurava-se não reproduzir a natureza, mas violentá-la. A arte abandonou a mimese e, a partir de então, tentou fazer das obras uma realidade própria, um duplo da realidade.

A nova arte era, por isso mesmo, anti-sensorial e, do ponto de vista renascentista, uma antiarte. Assim como na pintura destruíram-se os valores pictóricos caros à Renascença, na poesia todas as regras herdadas pela tradição, como a métrica e a rima, foram abandonadas em favor da mais completa liberdade criativa. O mesmo ocorreu com a música, na procura da melodia e da tonalidade.

Pixinguinha, Alfredo Viana Filho, estava rapidamente presente a este movimento, mas não precisou desafiar, vamos dizer assim, o ambiente musical europeu vigente porque já tocava, com seu grupo, uma música eminentemente brasileira: o samba e o choro. Talvez tenha sido por isso, dizem os historiadores, que Pixinguinha tenha viajado para o exterior, com seu grupo, em pleno ano da Semana de Arte Moderna.

Em janeiro de 22, em São Paulo, Pixinguinha e Os Oito Batutas ganharam o mundo. Eles foram para Europa como o primeiro regional brasileiro a sair do país para uma excursão. Foram para ficar 30 dias e ficaram seis meses. Tocaram só

música brasileira para os nobres europeus. Só voltaram por saudades do Brasil e para não perder as comemorações do Centenário da Independência.

Foi também na década de 20, durante algumas apresentações em São Paulo, que Pixinguinha conheceu Mário de Andrade, uma das maiores personalidades da Semana de Arte de 22. Mário queria conversar com alguém que lhe contasse coisas da “macumba” – uma generalização terminológica do umbanda e do candomblé – de maneira que pudesse sintetizar a cerimônia, colocando as diversas formas como se apresentava no país. O resultado desse encontro está no sétimo capítulo de *Macunaíma*, onde o “negrão filho de Ogum, bexiguento e fadista de profissão” do texto, não é outro senão Pixinguinha.

A vanguarda paulista elegeu, como maior expressão da música modernista brasileira, Villa-Lobos, que já havia ganhado notoriedade como um músico controverso e “diferente”. Convidado por Ronald de Carvalho e Graça Aranha, o maestro ficou muito entusiasmado com a idéia de ser o representante musical daquele acontecimento. Foi assim que ele estreou como “modernista”, entre vaias e urros de uma platéia atrelada aos modelos tradicionais, apresentando *Sonata Nº2*, *Danças Características Africanas*, *Quarteto Simbólico* e *Impressões da Vida Mundana*.

O poeta, jornalista, romancista, autor de textos consagrados na literatura como “Macunaíma”, “Paulicéia Desvairada”, o modernista Mário de Andrade, era também um pesquisador de música do Brasil e estudioso da música universal. Formado em canto e piano pelo Conservatório Dramático e Musical de São Paulo tinha, no magistério da Música, seu ganha-pão mais constante. Professor de instrumento, História e Estética, só se distanciou do ofício entre 1936 e 1941, quando esteve à frente do Departamento de Cultura ou quando se mudou para o Rio de Janeiro. No início da década de 20, recém-formado, já se interessava pela música do povo, aquela música que é ensinada de pai para filho, de vizinho para vizinho. Entre outros motivos de seu interesse estava a crença de que estes cantos poderiam servir de matéria-prima para que nossos compositores eruditos reelaborassem suas obras buscando uma linguagem de feição nacional.

O movimento modernista correspondeu às profundas transformações por que passava a sociedade brasileira, na qual a tradicional oligarquia agrária era ainda dominante, apesar do surto industrial e urbano que aos poucos colocava em xeque esse domínio. Nesse quadro, o movimento representou o mais radical esforço de atualização da linguagem, procurando dar conta da nova realidade que se estava implantando. Foi precisamente esse contexto que sensibilizou a nova elite intelectual em formação para as revoluções estéticas que estavam ocorrendo na Europa.

Os novos ideais estéticos, que o modernismo pôs em circulação em 1922, foram introduzidos no Brasil no período imediatamente anterior à Primeira Guerra. Os contatos entre intelectuais e artistas brasileiros e europeus intensificaram-se nesse período.

Apesar da incorporação de valores estéticos que iniciaram sua vigência na Europa pós-impressionista, de modo algum o modernismo brasileiro pode ser reduzido à mera cópia do modelo europeu. E isso, precisamente, porque o movimento de 1922 não foi apenas uma revolução estética, mas, sobretudo, uma importante mudança de atitude mental. Nesse sentido, tomar o partido da nova estética tinha, em verdade, um significado político, pois era voltar-se contra a arte tradicional – representada pelo parnasianismo e pelo simbolismo – que estava comprometida com a ordem social em vias de superação e que a nova concepção artística veio combater.

É curioso notar que as várias correntes de vanguarda em que se desdobrou a reação antimpressionista não eram conhecidas, cada qual em sua peculiaridade. O que se chamou, no período, de futurismo tinha um sentido desestabilizador da arte bem-comportada e acadêmica, e não um conjunto coerente de princípios estéticos. Em nome do futurismo rejeitou-se toda regra a que estava submetido o fazer artístico, de modo que a sua importância histórica reside, precisamente, na denúncia das convenções artísticas alheias à realidade.

A data-chave que marca o confronto entre o velho e o novo é 1917, com a exposição das pinturas de Anita Malfatti, em São Paulo. A pintora, que realizara viagens de estudo pela Alemanha e pelos Estados Unidos, possuía uma formação

antiacadêmica e estava plenamente sintonizada com as vanguardas européias (cubismo e expressionismo). As polêmicas e incompreensões foram imediatas, culminando com uma severa crítica de Monteiro Lobato no jornal O Estado de S. Paulo, num artigo intitulado "Paranóia ou mistificação?". Mas era uma crítica de quem se apegava ainda ao passado, recusando com rispidez o novo. Não faltaram, entretanto, manifestações de simpatia e admiração por parte de um grupo de jovens artistas, entre os quais Oswald de Andrade, Menotti Del Picchia e Mário de Andrade. A importância da exposição de Anita está no fato de ter polarizado as opiniões entre os partidários de uma nova estética e os tradicionalistas.

De 1917 a 1922, os jovens artistas de São Paulo intensificaram contatos com as vanguardas européias, aparelhando-se para o grande evento que viria a ser a Semana de Arte Moderna. Ao mesmo tempo, através de jornais foram divulgadas as novas idéias estéticas. A combatividade dos jovens intelectuais e artistas foi criando uma coesão no grupo, formado por artistas plásticos, poetas e críticos: Di Cavalcanti, Brecheret, Anita Malfatti, Mário de Andrade, Menotti Del Picchia, Oswald de Andrade. Além disso, a articulação com intelectuais do Rio de Janeiro, como Ribeiro Couto, Manuel Bandeira, Guilherme de Almeida, Villa Lobos e Ronald de Carvalho e a adesão do prestigioso Graça Aranha significavam que o Modernismo poderia lançar-se como um movimento.

Assim, entre 11 e 18 de fevereiro de 1922, no Teatro Municipal de São Paulo, com a participação dos artistas que, segundo a notícia veiculada no jornal "O Estado", "representam as mais modernas correntes artísticas", deu-se o grande evento, destinado a marcar época: a "Semana de Arte Moderna", também conhecida como a "Semana de 22".

A verdade é que no Brasil do início do século, a influência européia e a permanência do espírito conservador do fim de século incomodavam a juventude, que reagiu a tudo isso. Convidado por Graça Aranha, Villa-Lobos aceitou participar dos três espetáculos da "Semana", apresentando, dentre outras obras, as "Danças Características Africanas".

Anos antes, em 1915, Villa-Lobos realizou, no Auditório do Jornal do Comércio, o primeiro concerto dedicado às suas composições. Por essa época, já tinha composto suas primeiras peças para violão *Suíte Popular Brasileira*, inúmeras peças para música de câmara, sinfonias e os bailados *Amazonas* e *Uirapuru*. Seus concertos passaram a ser alvos da crítica, que os considerava "modernos demais" para o público brasileiro. As reações negativas partiram principalmente dos críticos Vincenzo Cernicchiaro e Oscar Guanabara, destacando-se este como o crítico mais reacionário da obra de Villa-Lobos e da música moderna em geral. À medida que se apresentava em teatros no Rio e São Paulo, suas composições ganhavam notoriedade, passando a ser conhecido como um compositor "moderno e diferente". Na verdade, Villa-Lobos destacava-se como um iconoclasta, um revolucionário que provocava um rompimento definitivo com a música acadêmica, ou "música papel", como ele mesmo denominava. Em 1919, a Associação Wagneriana de Buenos Aires organizou um concerto de música de câmara brasileira. Villa-Lobos esteve presente com o Quarteto de Cordas Nº 2, sendo recebido muito bem pela crítica especializada do Jornal La Prensa. A partir daí, a carreira do maestro ganhou impulso e projeção nacional.

A Semana de Arte Moderna, em 1922, mudou os rumos da estética na arte e na cultura, de forma quase que definitiva, mas não se mostrou tão revolucionária na música como o foi na literatura, na pintura, arquitetura, teatro e cinema. Apesar da contribuição de nomes como Villa-Lobos, Pixinguinha, Ernesto Nazaré, Francisco Mignone, Arthur Rubinstein e Darius Milhaud, a reforma musical da semana de 22 não alcançou êxito nem cruzou tantas fronteiras como a Bossa Nova, a partir dos anos 50 e começos dos 60.

A BN foi o clímax de um processo que já vinha se acentuando na música brasileira desde a década de trinta, como uma necessidade de modernização. Enquanto uma parte dos músicos brasileiros resgatava a nacionalidade, alguns já sentiam necessidade de modernizar a nossa música. Nesse contexto de modernização, temos uma música de Ary Barroso, cujo título sugestivo é "Inquietação", que data de 1933 e que já apresentava estruturas harmônicas e melódicas bem modernas para a época. Já empregava acordes dissonantes, que são encontrados, principalmente, no Jazz norte-americano. Ary Barroso inicia, com

essa música, uma nova forma de compor. Até então não se tinha ouvido nada parecido.

Acordes dissonantes são, como o próprio nome diz, acordes que dissonam ou não soam bem. Acontece que muitas vezes, dependendo dos ouvidos presentes e da música onde se aplicam, pode acontecer exatamente o contrário; eles podem soar extremamente bem. Como isso acontece? A questão cognitiva ou a forma como o nosso cérebro “inventa” os sons do mundo exterior, reconhece as notas e acordes dissonantes como uma nova estética, estranha a princípio, porém agradável e bela com a repetição e o costume.

Ao analisar tecnicamente os acordes dissonantes, podemos dizer que um acorde maior é formado por três notas, 1^a, 3^a e 5^a e os menores com a terceira meio tom abaixo.

Os acordes dissonantes são formados de quatro ou mais notas. Tomamos as notas normais do acorde, maior ou menor e adicionamos uma nota da escala cromática que vai criar neste mesmo acorde uma sensação auditiva diferente e nova. Assim, por exemplo, um acorde de Sol maior com as notas normais, adicionado de uma nota Lá.

Existem milhares de acordes dissonantes e se formos contar todas as inversões ainda mais. Para identificar um acorde dissonante, usamos a mesma notação dos acordes convencionais, mas adicionando à frente o número da nota da escala desse acorde. Um acorde de Sol com a nota Lá escreveríamos G9 e leríamos Sol com nona.

Acordes dissonantes, quando inseridos numa música, são bonitos e úteis. Quando bem usados são capazes de "consertar" a mais mal feita das melodias. Estes acordes dão uma impressão de leveza, suavidade e continuidade às composições.

Conforme foi dito acima, o ouvido humano precisa se ambientar a qualquer novo tipo de som para que se crie um reconhecimento da nova estética.

Se pesquisarmos Noel Rosa e sua poesia sonora, veremos que ele é vanguarda e ainda é atual nos dias de hoje. Vejamos um exemplo de letra de Noel

com música de André Filho, o compositor de “Cidade Maravilhosa”, gravado por Chico Buarque nos anos oitenta, mais atual do que nunca, quando descreve as desigualdades sociais do país. É importante lembrar que foi gravada com acordes dissonantes.

“Filosofia”

O mundo me condena e ninguém tem pena
 Falando sempre mal do meu nome.
 Deixando de saber se eu vou morrer de sede
 Ou se eu vou morrer de fome.
 Mas a filosofia hoje me auxilia a viver indiferente assim.
 Nesta prontidão sem fim
 Vou fingindo que sou rico pra ninguém zombar de mim...
 (Noel Rosa e André Filho)

Custódio Mesquita, compositor dito “das antigas”, já se mostrava moderno, aderindo às novas harmonizações que vinham do jazz e Garoto, se analisada a sua obra, pode-se dizer dele ser um dos precursores da BN. Pela sua precocidade, como item contextual, cumpre lançar mão de um pequeno histórico sobre o genial Garoto.

Falar de Aníbal Augusto Sardinha, compositor e instrumentista, conhecido artisticamente pelo nome de Garoto, é retratar o surgimento da Bossa Nova, bem antes do advento de João Gilberto, em 1958, interpretando a música “Chega de Saudade” de Tom Jobim e Vinícius de Moraes.

Aníbal, o “Garoto”, dominava com técnica invulgar quase todos os instrumentos de corda, especialmente o violão acústico, violão elétrico, violão tenor, banjo, contrabaixo, violoncelo, guitarra havaiana, guitarra portuguesa, cavaquinho, bandolim e até o piano.

Nascido em São Paulo, a 28 de junho de 1915 e falecido no Rio de Janeiro, a três de maio de 1955, Garoto fez da música o sentido maior de sua vida e, da perfeição, o objetivo a ser alcançado. Foi um dos pioneiros a incorporar, principalmente ao samba, ao choro e à valsa, elementos “jazzísticos” e eruditos.

Essa síntese é bem perceptível no dissonante “Nosso Choro”, composto em 1937 e gravado em 1950, para o arquivo particular do professor Ronoel Simões, seu amigo.

A partir de 1946, Garoto passa a integrar, sob a regência do maestro Radamés Gnattali, uma pequena orquestra composta por Chiquinho do Acordeão, José Meneses, Luís Bonfá, Ari Ferreira, Luciano Perrone e Vidal. Em 1950, compõe dois choros antológicos: “Sinal dos Tempos” e “Jorge do Fusa”. Desse encontro com o maestro Radamés novas concepções de arranjo são introduzidas nas gravações de Dick Farney, principalmente no samba-canção “Nick Bar” (Garoto e José Vasconcelos), de 1951, considerado por muitos compositores da época uma autêntica Bossa Nova; Garoto sola com violão tenor um improvisado choro, antecipando-se à entrada de Dick Farney. Na seqüência, troca o violão tenor pelo violão acústico, para timbrar novos sons e acordes. Só a psicoacústica poderia explicar tantas nuances sonoras. Em 1952, com a formação do Trio Surdina, integrado por Garoto ao violão, Chiquinho ao acordeão e Fafá Lemos ao violino, começa a se sedimentar o período embrionário da Bossa Nova. O nome do trio se deve ao fato de seus elementos não poderem gravar com seus próprios nomes, pois pertenciam a gravadoras diferentes. Alguns discos do trio são lançados em 1953 pelo selo Musidisc, destacando-se a primeira gravação de “Duas Contas”, a única música que é cantada. Fafá Lemos é quem canta. Os três instrumentistas surpreendem pelo apuro técnico. Ainda em 1952 registra-se o encontro de Garoto ao violão, Johnny Alf ao piano e Vidal ao contrabaixo. Gravam “Falsete” de Johnny Alf e “De Cigarro em Cigarro” de Luís Bonfá. Para muitos é a gravação pioneira da Bossa Nova. Na música “Falsete”, os instrumentos travam entre si duelos melódicos entrecortados por contrapontos. Ou seja, pequenas frases melódicas, introduzidas na música, que preenchem com “respostas” musicais os intervalos vazios sem voz ou sem solos. Nessas gravações outro gênio começava a despontar: Johnny Alf. Em 1952, o artista começou a mostrar seu talento em diversas casas noturnas, começando sua carreira profissional. Foi então ganhando o reconhecimento merecido por mestres da Bossa Nova, como João Gilberto e Dolores Duran. Antes disso houve a criação de um clube de intercâmbio musical Brasil / Estados Unidos, um dos membros sendo Dick Farney. O clube foi batizado de Sinatra / Farney Fan Club e teve membros como Tom Jobim, João Donato e Bebeto Castilho (baixista e

flautista do “Tamba Trio”). Johnny Alf é considerado um dos precursores da Bossa Nova. Perguntam os estudiosos: o que seria da Bossa Nova sem “Rapaz de Bem”, canção que veio antes do grande movimento? Abro um pequeno espaço para transcrever a letra de “Rapaz de bem”, que tem um significado muito importante, como uma espécie de tradução do modo de vida daqueles tempos dourados:

“Rapaz de Bem” (Jonny Alf)

Você bem sabe, eu sou um rapaz de bem
 E a minha onda é do vai e vem
 Pois co'as pessoas que eu bem tratar
 Eu qualquer dia posso me arrumar
 Vê se mora no meu preparo intelectual
 É no trabalho a pior moral
 Não sendo a minha apresentação
 O meu dinheiro só de arrumação
 Eu tenho casa, tenho comida
 Não passo fome, graças a Deus
 E no esporte eu sou de morte
 Tendo isso tudo eu não preciso de mais nada
 É claro!
 Se a luz do sol vem me trazer calor
 E a luz da lua vem trazer amor
 Tudo de graça a natureza dá, pra quê que eu quero trabalhar.

Seu LP, de mesmo nome, lhe rendeu convites para tocar no exterior, com versão gravada lá, até que o sucesso lhe rendesse o álbum “Ele é Johnny Alf”. Ainda lançou “Olhos Negros”, com participações de Gilberto Gil, Chico Buarque, Caetano Veloso, Roberto Menescal, Marcio Montarroyos, Emílio Santiago, Gal Costa, Zizi Possi, Sandra de Sá e Leny Andrade, “Noel Rosa - Letra e Música” e “Da Fossa à Bossa”, um disco comemorando 500 anos do Brasil. No ano seguinte foi lançado “Eu e a Bossa”.

Pelas evidências, a justificativa deste trabalho torna-se a hipótese de que a Bossa Nova seja a revolução musical da semana de 22, atrasada alguns anos, para que, de alguma forma, pudesse acontecer no lugar certo, na hora certa e com os protagonistas necessários ao movimento que se tornaria um dos mais nobres cartões postais da nossa cultura musical e de nosso orgulho brasileiro. O tempero jazístico torna o samba mais moderno e mais adaptado à estética internacional. Assim como a poesia inova, na “Semana de 22”, apresentando caminhos da vanguarda, a música nos anos 50, através da Bossa Nova, descobre novas formas de se apresentar ao

mundo, criando uma embalagem fundamentada na modernidade do jazz e no ritmo do samba. A partir disso podemos, de certa forma, afirmar que a BN é a revolução musical da semana de 22, trinta anos depois.

* * *

4 – A Bossa não é jazz; é samba.

“...Quem, de dentro de si, não sai, vai morrer sem amar ninguém...”

(Berimbau. Baden Pawell e Vinícius de Moraes)

4 – 1 “A bossa da vez” no Brasil dos 60

A Bossa Nova, muito mais um movimento cultural e intelectual do que um simples ritmo começa a surgir no final dos anos cinqüenta e princípio dos anos sessenta, quando a situação política do Brasil se mostrava conflitante. Com o licenciamento do presidente Café Filho, em 1955, “por motivos de saúde”, o país teve dois outros Presidentes – Carlos Luz e Nereu Ramos – num período relâmpago que se estendeu até a posse de JK (1956). Eleito, democraticamente, o Presidente Juscelino Kubitschek só foi empossado por imposição e pelo prestígio de que o general “legalista” Teixeira Lott gozava junto às Forças Armadas.

Interferências internacionais e interesses políticos das forças armadas, calcados na defesa da democracia e do capitalismo contra a chamada “ameaça comunista”, movimentavam o país, enquanto a classe média descobria a orla de Copacabana para morar e desfrutar de um Rio de Janeiro bem mais ensolarado que aquelas disputas políticas.

É nesse cenário de “sol, de sal e de mar” que alguns jovens criam o movimento artístico mais expressivo desde a “Semana de 22”. Não que os protagonistas do movimento estivessem alienados em relação à situação política do país, mas a BN começa a surgir no governo JK, uma fase de expansionismo intelectual, artístico, esportivo e social. É preciso salientar que a Bossa Nova, muda sua letra e música, nos anos sessenta, tentando criticar a truculência do regime militar instalado no Brasil a partir de 1964, a despeito dos que acham que ela sempre representou, alienantemente, a filosofia intitulada “O amor, o sorriso e a flor”.

A palavra “bossa”, segundo verbete dos dicionários, era um termo da gíria carioca que, no fim dos anos cinqüenta, significava “jeito”, “comportamento”, “modo”. Quando alguém fazia algo de modo diferente, original, de maneira fácil e simples, dizia-se que esse alguém tinha “bossa”. Se o fulano desenhava bem, dizia-se que tinha “bossa de arquiteto”. Se o beltrano escrevia, redigia bem, tinha bossa de jornalista. E a expressão “Bossa Nova”, na música, surgiu para designar uma nova forma de se expressar, de se comportar e principalmente uma nova forma de tocar, caracterizada pela renovação rítmica, melódica e harmônica do samba. Mimetizando

a “Semana de 22”, os nossos jovens artistas rompem com toda música cuja cadência destoasse dos novos tempos que se abriam para um diálogo internacional.

Mas o que era considerado superado e arcaico na música popular brasileira? Tudo, dizia a mocidade bronzeada de Copacabana. A tristeza e melancolia das letras, a repetição dos ritmos “abolerados” e dos “sambas-canção”. Era tudo a mesma coisa, não obstante os grandes compositores da época: Custódio Mesquita, Herivelto Martins, Lamartine Babo, Peterpan, Dorival Caymmi, Nelson Cavaquinho, Orestes Barbosa, Fernando Lobo, Braguinha, Ataulfo Alves, Cartola, Silvino Neto e Ary Barroso. E os intérpretes: Nelson Gonçalves, Linda e Dircinha Batista, Orlando Silva, Emilinha Borba, Francisco Alves, Isaura Garcia, Carlos Galhardo, entre outros. A música importada das grandes orquestras norte-americanas e a adaptação do bolero argentino e cubano ao nosso cancionário virava o Brasil de costas para si mesmo, reproduzindo uma arte que, embora tivesse seus encantos, não era nossa e não retratava nossa cultura.

Alguma coisa tinha que ser feita no sentido de modernizar melodias e harmonias, tornando a MPB² uma música mais agradável, diferente e com a cara daquela moçada talentosa que “combinou nascer”, ao mesmo tempo e no mesmo lugar, para o bem da nossa música, integrando a ela uma “outra bossa” que já existia no morro.

Diferentes harmonias, letras mais simples, novos ritmos batizam a Bossa Nova. Ritmo é batida, como do relógio, do pulso, do coração. Bossa Nova é batida diferente do violão, poesia diferente nas letras, cantores diferentes dos velhos mestres. A Bossa Nova seria completamente distinta de tudo: mais intimista, mais refinada, mais alegre, mais otimista. Ou seja, diferente. A rigor, ela não é nem um gênero musical. O gênero é o samba. Ela é um tratamento que se dá à música. A Bossa Nova é um movimento da emergência urbana do país na fase desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek.

Antes disso, em 1953, João Donato, ainda muito jovem, tocava um novo arranjo em seu acordeão onde

² A Música Popular Brasileira será citada com a sigla MPB

Os baixos, fraturando o ritmo como uma metralhadora de síncofes, produziam uma batida que antecipava, quase sem tirar nem por a do violão de João Gilberto, cinco anos antes de “Chega de Saudade”. Era tão moderno que na época ninguém entendeu.

(CASTRO, Ruy: 1990, 58)

Ao fraturar o ritmo com aquela sanfona (acordeão), João Donato imprime uma estranheza e uma vanguarda tão modernas quanto ‘às britadeiras do desenvolvimento urbano e arquitetônico dos anos JK. Nesta fratura está toda a gênese de uma nova forma de sentir a música, ou seja, o primeiro sinal do balanço inovador da BN.

A Bossa Nova dava sinais prematuros, querendo estourar a bolsa d’água, a bolsa da estagnação e a bolsa de “valores”. Havia uma inquietação natural que brotava do novo ritmo empreendido pelo governo JK, no qual novas perspectivas culturais, sociais e políticas acompanhavam o deslocamento da nova capital do país.

Podemos afirmar, baseando-nos em dados históricos, que, da pioneira gravação em cordas do samba “Copacabana” pelo maestro Gnattali nos anos 40, na voz acetinada de Dick Farney, passando pelos balões de ensaio de Jonny Alf e da dupla Jobim & Billy Blanco e pelas reuniões intimistas de jovens músicos cariocas, a BN aporta, oficialmente nos toca-discos brasileiros em 1958, com João Gilberto e o seu “Chega de Saudade”.

Fusão do samba com o jazz, recheada de matizes eruditos, a bossa aos poucos ganha espaço no gosto dos que admiravam a boa música e desejavam uma nova abordagem artística. Frequentava novos assuntos e soava mais moderna em sua estrutura musical. Assume, perto do golpe militar de 64, características políticas de protesto e se projeta definitivamente no exterior.

Outras bússolas musicais sintonizaram com as inovações que seriam regulamentadas pela BN antes mesmo de se estabelecer o rótulo que mais tarde ganharia consumo internacional. Pode-se adiantar, entretanto, que –pelo menos oficialmente – a BN começou a girar nos toca discos brasileiros em agosto de 1958, a partir do lançamento do 78 rotações, “Chega de Saudade” (Gravadora Odeon nº 14360), de João Gilberto, composição assinada por Tom e Vinícius.

Os antecedentes da Bossa Nova retrocedem a 1946, quando Radamés Gnattali – um maestro e compositor erudito com ativa militância nas hostes populistas da Rádio Nacional do Rio – vestiu de cordas o samba “Copacabana”, de João de Barro (Braguinha) e Alberto Ribeiro, para a voz acetinada de Dick Farney. Nada é ocasional neste encontro. Nem a ode ao bairro,

“Copacabana princesinha do mar.
Pelas manhãs tu és a vida a cantar.
E, à tardinha, o sol poente,
deixa sempre uma saudade na gente.”

símbolo da ascensão da burguesia emergente e de seu deslocamento para a zona sul do Rio, nem a participação de Braguinha, um dos integrantes do bando dos tangarás, junto com o seu parceiro Noel Rosa a quem se deve a urbanização e boa parte da face cosmopolita e metafísica, por assim dizer, do samba.

A BN nasceu em sincronicidade com o cinema novo de Nelson Pereira dos Santos (“Rio Zona Norte”, “Rio 40 Graus”). Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Paulo César Sarraceni e, mais adiante, Glauber Rocha. Com o teatro de Gianfrancesco Guarnieri (“Eles não usam Black Tie”) e de Augusto Boal (“Revolução na América do Sul”). Na literatura, o concretismo dos irmãos Augusto e Haroldo Campos, Décio Pignatari e Ferreira Gullar (que mais tarde se engajaria numa ramificação neoconcreta, associada às artes plásticas de Hélio Oiticica, Lúcia Clark e Lúcia Pape).

Este movimento cultural de simultaneidades ativadas operava dentro das propostas desenvolvimentistas do governo Juscelino Kubitschek (1956-60), breve hiato de plenitude democrática entre ditaduras, renúncia e golpes de estado. Uma síntese desta confluência artística pode ser observada na montagem da peça “Orfeu da Conceição” em 1956, de autoria de Vinícius de Moraes com música de Tom Jobim (trabalho inicial da depois consagrada dupla) e cenários do arquiteto Oscar Niemeyer o que construiria a nova capital, Brasília. A curta permanência da peça no Teatro Municipal carioca (esqueceram de marcar o teatro por mais de uma semana) não impediu sua continuidade num filme, “Orfeu Negro” (1959), do diretor francês

Marcel Camus, plataforma internacional da bossa. Outro de seus precursores, o violonista Luis Bonfá, um dos autores (com Antônio Maria, de “Ninguém me ama”) de “Manhã de Carnaval”, “Mania de Maria” e “Bossa Flor”, acabou por se projetar nos Estados Unidos, surfando a onda internacional da BN junto com muitos outros artistas brasileiros. Tudo isso se constituiu no embrião multimídia de uma reforma completa das artes no país. Havia um clima de modernidade no Brasil daqueles anos. O traço arquitetônico de Oscar Niemeyer era moderno ao fugir das linhas retas. O pessoal da BN não só queria compor novas músicas como tocar as antigas de uma forma moderna. Dar-lhes uma nova roupagem e isto é possível de se fazer até com “Atirei o pau no gato”, que pode ser tocada da forma tradicional ou modernizada, em sua abordagem instrumental, com re-harmonizações jazísticas e dissonantes.

Antônio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim, o Tom Jobim, com formação clássica, inspiração impressionista de Ravel e Debussy e influência jazística, inventou uma forma de ultrapassar os limites melódicos e harmônicos da música brasileira. Oscar Niemeyer e Tom Jobim são artistas que fogem da simetria, mas que não abrem mão da estética e da beleza. Por isso é que há que associar a geração que fez a semana de 22 com o pessoal da BN, como se a BN estivesse cumprindo o restante do “dever de casa” da “Semana de Arte moderna”.

“A BN era um movimento da juventude brasileira universitária tomando o poder”. Este depoimento de Tárík de Souza, crítico e pesquisador da BN, nos faz discutir o movimento, dentro do contexto político da época, final dos anos 50 e início dos 60, no qual seria bastante viável afirmar, como simples hipótese, que a BN pode ter contribuído, junto com outros movimentos sociais e acontecimentos políticos, para a deflagração do golpe militar em 1964. Até 1960 a bossa tinha um “sorriso Juscelino”. Era investida de poesia lírica (Vinícius de Moraes) ou descrição jornalística das belezas do Rio (Ronaldo Bôscoli). A partir de 1961, com o engajamento político de alguns dos protagonistas da BN, as letras já não faziam “cara bonita” para a tendência direitista dos militares e para a ideologia elitista das classes dominantes, embora muitos de seus autores se originassem dessas mesmas classes.

* * *

4 – 2 A história dita alguns caminhos

O apoio dos principais líderes políticos civis favoráveis ao golpe de 64 e planos bem traçados por um grupo de oficiais pró-Castelo foram decisivos para que Castelo Branco assumisse a presidência da República, eleito por um Congresso já bastante expurgado, no dia 15 de abril de 1964. A produção intelectual e/ou artística do país, naquele momento, sabe bem, mesmo sem querer, interpretar o regime de exceção, a seu modo: denunciando as arbitrariedades com poesia e música de protesto. Humberto de Alencar Castelo Branco assumiu o poder prometendo o retorno do país à "normalidade democrática" e a retomada do crescimento econômico. E isso não ocorreu senão vinte e um anos depois. É por isso que 1964 representa um marco e uma novidade na história política do Brasil: diferentemente do que ocorreu em outras ocasiões, desta vez militares não apenas deram um golpe de Estado; permaneceram no poder por mais de vinte anos. A Bossa Nova se manifestou e se expressou contra este poder por todos esses anos.

Desde o início havia uma nítida diferenciação entre, de um lado, militares que clamavam por medidas mais radicais contra a "subversão" e apoiavam uma permanência dos militares no poder por um longo período e, de outro lado, aqueles que se filiavam à tradição de intervenções militares "moderadoras" na política – como havia acontecido, por exemplo, em 1930, 1945 e 1954 – seguidas de um rápido retorno do poder aos civis. Os mais radicais aglutinaram-se em torno do general Costa e Silva; os outros, em torno do general Humberto de Alencar Castelo Branco.

Ocorre que, na madrugada do dia 31 de março de 1964, um golpe militar foi deflagrado contra o governo legalmente constituído de João Goulart e isto tem que ser levado em consideração ao ser tecido qualquer comentário ou pesquisa a respeito da "guinada" que nossa cultura e arte, especificamente, deram, por ocasião deste evento traumático para a liberdade de expressão de nosso povo.

A falta de reação do governo e dos grupos que lhe davam apoio foi notável. Não se conseguiu articular os militares legalistas. Fracassou uma greve geral proposta pelo Comando Geral dos Trabalhadores em apoio ao governo. João Goulart, em busca de segurança, viajou no dia 1º de abril do Rio, para Brasília, e em seguida

para Porto Alegre, onde Leonel Brizola tentava organizar a resistência com apoio de oficiais legalistas, a exemplo do que ocorrera em 1961. Apesar da insistência de Brizola, Jango desistiu de um confronto militar com os golpistas e seguiu para o exílio no Uruguai. Antes mesmo de Jango deixar o país, o presidente do Senado, Auro de Moura Andrade, já havia declarado vaga a presidência da República. O presidente da Câmara dos Deputados, Ranieri Mazzilli, assumiu interinamente a presidência, conforme previsto na Constituição de 1946, como já ocorrera em 1961, após a renúncia de Jânio Quadros. O poder real, no entanto, encontrava-se em mãos militares. No dia 2 de abril foi organizado o autodenominado "Comando Supremo da Revolução", composto por três membros: o brigadeiro Francisco de Assis Correia de Melo (Aeronáutica), o vice-almirante Augusto Rademaker (Marinha) e o general Artur da Costa e Silva, representante do Exército e homem-forte do triunvirato. Essa junta permaneceria no poder somente por duas semanas.

Nos primeiros dias após o golpe, uma violenta repressão atingiu os setores politicamente mais mobilizados à esquerda no espectro político como, por exemplo o CGT, a União Nacional dos Estudantes – onde estava a maioria dos artistas jovens assim como compositores, músicos e artistas plásticos, as Ligas Camponesas e grupos católicos como a Juventude Universitária Católica, além do grupo organizado denominado “Ação Popular”. Milhares de pessoas foram presas de modo irregular, e a ocorrência de casos de tortura foi comum, especialmente no Nordeste. O líder comunista Gregório Bezerra, por exemplo, foi amarrado e arrastado pelas ruas do Recife. A junta baixou um "Ato Institucional" – uma invenção do governo militar que não estava prevista na Constituição de 1946 nem possuía fundamentação jurídica. Seu objetivo era justificar os atos de exceção que se seguiram. Ao longo do mês de abril de 1964 foram abertos centenas de Inquéritos Policiais Militares. Chefiados em sua maioria por coronéis, esses inquéritos tinham o objetivo de apurar atividades consideradas subversivas. Milhares de pessoas foram atingidos em seus direitos: parlamentares tiveram seus mandatos cassados, cidadãos tiveram suas prerrogativas políticas suspensas e funcionários públicos civis e militares foram demitidos ou aposentados. Entre os cassados encontravam-se personagens que ocuparam posições de destaque na vida política nacional como João Goulart, Jânio Quadros,

Miguel Arraes, Leonel Brizola e Luís Carlos Prestes. Entretanto, o golpe militar foi saudado por importantes setores da sociedade brasileira. Grande parte do empresariado, da imprensa, dos proprietários rurais, da Igreja católica, vários governadores de estados importantes (como Carlos Lacerda, da Guanabara, Magalhães Pinto, de Minas Gerais, e Ademar de Barros, de São Paulo) e amplos setores de classe média pediram e estimularam a intervenção militar como forma de pôr fim à ameaça de esquerdização do governo e de controlar a crise econômica. O golpe também foi recebido com alívio pelo governo norte-americano, satisfeito de ver que o Brasil não seguia o mesmo caminho de Cuba, onde a guerrilha liderada por Fidel Castro havia conseguido tomar o poder, em janeiro de 1959. Os Estados Unidos acompanharam de perto a conspiração e o desenrolar dos acontecimentos, principalmente através de seu embaixador no Brasil, Lincoln Gordon e do adido militar, Vernon Walters e haviam decidido, através da secreta "Operação Brother Sam", dar apoio logístico aos militares golpistas, caso estes enfrentassem uma longa resistência por parte de forças leais a Jango. Os militares envolvidos no golpe de 1964 justificaram sua ação afirmando que o objetivo era restaurar a disciplina e a hierarquia nas Forças Armadas e deter a "ameaça comunista" que, segundo eles, pairava sobre o Brasil. Uma idéia fundamental para os golpistas era que a principal ameaça à ordem capitalista e à segurança do país não viria de fora, através de uma guerra tradicional contra exércitos estrangeiros; ela viria de dentro do próprio país, através de brasileiros que atuariam como "inimigos internos" – para usar uma expressão da época. Esses "inimigos internos" procurariam implantar o comunismo no país pela via revolucionária, através da "subversão" da ordem existente – daí serem chamados pelos militares de "subversivos". Diversos exemplos internacionais, como as guerras revolucionárias ocorridas na Ásia, na África e principalmente em Cuba, serviam para reforçar esses temores. Essa visão de mundo estava na base da chamada "Doutrina de Segurança Nacional" e das teorias de "guerra anti-subversiva" ou "anti-revolucionária" ensinadas nas escolas superiores das Forças Armadas. Os militares que assumiram o poder em 1964 acreditavam que o regime democrático que vigorara no Brasil desde o fim da Segunda Guerra Mundial havia se mostrado incapaz de deter a "ameaça comunista". Com o golpe, iniciou-se à implantação de um regime político marcado pelo "autoritarismo", isto é, um sistema que privilegiava a autoridade

do Estado em relação às liberdades individuais e o Poder Executivo em detrimento dos poderes Legislativo e Judiciário. Já no início da "Revolução" ficou evidente uma característica que permaneceria durante todo o regime militar: o empenho em preservar a unidade por parte dos militares no poder, apesar da existência de conflitos internos nem sempre bem resolvidos. O medo de uma "volta ao passado" (isto é, à realidade política pré-golpe) ou de uma ruptura no interior das Forças Armadas estaria presente durante os 21 anos em que a instituição militar permaneceu no controle do poder político no Brasil. Mesmo desunidos internamente em muitos momentos, os militares demonstrariam um considerável grau de união sempre que vislumbravam alguma ameaça "externa" a "Revolução", vinda da oposição política. A falta de resistência ao golpe de 1964 não deve ser vista como resultado da derrota diante de uma bem articulada conspiração militar. Foi clara a falta de organização e coordenação entre os militares golpistas. Mais do que uma conspiração única, centralizada e estruturada, a imagem mais fidedigna é a de "ilhas de conspiração", com grupos unidos ideologicamente pela rejeição da política pré-1964, mas com baixo grau de articulação entre si. Não havia um projeto de governo bem definido, além da necessidade de se fazer uma "limpeza" nas instituições e recuperar a economia. O que diferenciava os militares golpistas era a avaliação da profundidade necessária à intervenção militar. Desde o início havia uma nítida diferenciação entre, de um lado, militares que clamavam por medidas mais radicais contra a "subversão" e apoiavam uma permanência dos militares no poder por um longo período e, de outro lado, aqueles que se filiavam à tradição de intervenções militares "moderadoras" na política, seguidas de um rápido retorno do poder aos civis. Os mais radicais aglutinaram-se em torno do general Costa e Silva. Os outros, ao redor do general Humberto de Alencar Castelo Branco.

Há que se considerar também que acontecimentos como o discurso de esquerda do presidente João Goulart, na Central do Brasil, assustou os conservadores de modo determinante. O comício da Central, promovido em 13 de março de 1964, soou como uma espécie de alerta aos militares ultraconservadores: se tentassem consumir algum golpe de estado, enfrentariam a esquerda finalmente unida, pronta para o combate e apoiada na vontade popular. Talvez para assegurar a condição de chefe, Jango tenha feito, naquela sexta-feira, o discurso do general a

caminho do combate. Mesmo líderes muito experientes – e não era esse o caso do presidente João Goulart – costumam iludir-se com manifestações de massa. Multidões excitadas provocam uma espécie de miopia que induz oradores a ignorar evidências. Jango não parece ter percebido, por exemplo, que os adversários apanharam de imediato a luva atirada do palanque. Enquanto procissões de brasileiros apavorados com a hipótese de um regime comunista marchavam e oravam nas ruas, políticos clamavam pela queda do governo. Nas sombras, moviam-se militares e empresários igualmente prontos para o duelo muitas vezes adiado.

Ao sentir a atmosfera de fechamento do regime e que as garantias constitucionais corriam perigo, a arte brasileira, principalmente a música, tornava-se cada vez mais ácida e crítica, explorando desigualdades sociais e defendendo minorias excluídas. A BN, com Nara Leão, Edu Lobo, Gianfrancesco Guarnieri, Marcos Vale, Carlos Lira, Ronaldo Bôscoli, Vinícius de Moraes, Sérgio Ricardo, Baden Páwell e outros novos autores que chegavam à Música Popular como Chico Buarque, Gilberto Gil, Geraldo Vandré e Caetano Veloso, mudava de cara e de humor, exibindo letras sócio-políticas, com melodias mais fortes – a partir do samba afro – abandonando aquele jeito lírico do “Amor, o sorriso e a flor”. As tonalidades menores, de características austeras, tristes e pesadas, assumidas, a partir daí, mais freqüentemente, deixavam o samba com um jeito político, assim como um guarda-chuva que serve a diversos propósitos, inclusive ao de furar como uma arma se for preciso.

Alguns exemplos:

“Maria Moita”

(Carlos Lyra e Vinícius de Moraes, interpretada por Nara Leão).

Nasci lá na Bahia, de mucama com feitor.
 Meu pai dormia em cama, minha mãe no pisador.
 Meu pai só dizia assim venha cá.
 Minha mãe dizia sim, sem falar.
 Mulher que fala muito perde logo o seu amor.
 Deus fez primeiro o homem, a mulher nasceu depois.
 Por isso é que a mulher trabalha sempre pelos dois.

Homem acaba de chegar “ta” com fome
 e a mulher tem que olhar pelo homem.
 E é deitada, em pé, mulher tem é que trabalhar.

Esta letra musicada descreve um sistema existente, não só na época em questão, como nos dias atuais, naturalmente sem as terminologias “mucamas” e “feitor”, que são termos usados na época da escravatura institucional.

Upa neguinho

(Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri, interpretada pelo coreógrafo Lennie Dale e, posteriormente, gravada por Elis Regina).

Obs: Sua introdução é uma típica prosódia da Bossa: “Padápapi pipi pipibadubá.”

Upa neguinho na estrada
 Upa pra lá e pra cá.
 “Vije” que coisa mais linda
 Upa neguinho começando a andar
 Começando a andar
 Começando a andar
 E já começa a apanhar.
 Cresce neguinho e me abraça
 Cresce e me ensina a cantar.
 Eu vim de tanta desgraça
 Mas muito te posso ensinar:
 Capoeira posso ensinar.
 Ziquizira posso tirar.
 Valentia posso emprestar.
 Mas, liberdade só posso esperar.

“Começando a andar e já começa a apanhar”. Quando as classes mais pobres tentam comandar o seu destino, vem a repressão e as impedem com truculência. O “Neguinho” representa as aspirações populares, tendo esta comparação, como pano de fundo, o período da escravidão em nosso país, onde o inalcançável é a liberdade.

* * *

4 – 3 “Ô abre alas” para a Bossa Nova se apresentar

A MPB passou por fases de evolução. No final da década de 20, no princípio do rádio, já começou a definir certos caminhos que seriam marcantes. Tocar violão ou cantar samba, nesta época, não recomendava ninguém. Isto era coisa de seresteiro e de malandro. A divulgação das músicas era feita, somente, através do Teatro de Revistas. Nas vozes de Francisco Alves, Vicente Celestino, Aracy Cortes, Silvio Caldas e outros, esse tipo de teatro lançava os sucessos da época. Com o progresso do rádio nasceu uma maneira considerada como mais digna e discreta de um novo intérprete lançar as músicas dos novos compositores. Até então, nossos artistas eram vistos como marginais. Gente que não tinha o que fazer e que, sem trabalho decente, ocupava seu tempo com a boêmia e a malandragem.

Nessa época a vitrola e os discos, tornados instrumentos de cultura, iniciavam uma nova incrementação em suas vendas e, assim, esses dois aliados, o disco e o rádio, começavam a comandar os destinos da nossa Música Popular.

Uma avalanche de novos talentos despontou proveniente de várias camadas sociais e contou, até mesmo, com a presença de membros da “alta sociedade”, na figura do cantor Mário Reis que, com sua voz pequena e intimista, dizendo mais do que cantando, talvez tenha esboçado uma espécie de Bossa Nova da década de trinta.

Compositores, como o médico Joubert de Carvalho, com suas marchinhas brejeiras, lançavam uma nova cantora: Carmem Miranda. Quando Carmem Miranda, em 1939, embarcou no Rio de Janeiro e chegou ao porto de Nova Iorque, era uma ilustre desconhecida do público norte americano. Bastou-lhe, porém um mês para conquistar a Feira Mundial, a Broadway e extraordinária popularidade. Logo veio o convite do cinema. Era o seu triunfo na América e em todo o mundo. Triunfo que permanece até hoje, pois seus trajes, sua graça, sua personalidade e sua voz são uma marca única. O que ninguém sabia na América do Norte é que Carmem já tinha 10 anos de carreira no Brasil como cantora do disco, do rádio e do cinema. Era a mulher mais famosa e amada do Brasil, recordista absoluta de vendagem de discos e também a “Embaixatriz do Samba” já que, nos anos 30, fez oito excursões à Argentina para cantar nas rádios de Buenos Aires e de passagem em Montevideú.

Era verdadeiramente o símbolo da alma brasileira. Por isso a ida de Carmem aos EUA, se provocou o orgulho nacional, trouxe depois alguns ressentimentos nos brasileiros pelos 14 anos consecutivos de sua ausência do Brasil. A "íngrata Carmem" nos havia abandonado!

Noel Rosa, estudante boêmio, com sua palavra e seu violão, iniciava uma nova fase que seria marcante na MPB. Com ele aparece o primeiro conjunto, o Bando dos Tangarás. Conjunto vocal e instrumental organizado no Rio de Janeiro em 1929. Seus integrantes: Almirante (pandeiro e vocal), Braguinha (violão e vocal), Henrique Brito (violão, o melhor), Noel Rosa (violão) e Alvinho (violão e vocal).

Wilson Batista compositor campista que começou na música ainda menino tocando triângulo na "Lira de Apolo", banda centenária dos coretos de praça da cidade de Campos dos Goytacazes, tornou-se um dos mais renomados autores desta época e estabeleceu com Noel Rosa uma rivalidade histórica onde os dois compunham sambas em seqüência para desafiar as opiniões, um do outro. As desavenças artísticas entre compositores sempre ocorreram, resultando em grandes contribuições para a MPB. Noel Rosa e Wilson Batista protagonizaram o maior duelo musical da música popular brasileira. Noel Rosa, que dispensa maiores apresentações, nasceu no Rio de Janeiro em 1910 e faleceu em quatro de maio de 1937 com apenas 27 anos incompletos. Wilson Batista começou sua vida artística muito cedo vindo a se tornar um dos nossos mais respeitados compositores, assinando obras como "Pedreiro Valdemar", "Acertei no milhar", "Emília" e muitas outras. A disputa musical entre esses dois grandes artistas começou no ano de 1933 quando Sílvio Caldas gravou um samba intitulado "Lenço no pescoço", de Wilson Batista, que fazia a apologia da malandragem. A composição fez sucesso. Só quem não gostou muito foi Noel Rosa, pois achava que ela fazia uma defesa muito veemente da vadiagem e resolveu, então, compor outro samba em que refutava Wilson Batista conclamando as pessoas a trabalhar e deixar a malandragem. Surgiu então "Rapaz folgado", gravado por Aracy de Almeida. É evidente que Wilson Batista não gostou nada da resposta de Noel, e resolveu então compor "Mocinho da Vila", em que faz uma dura crítica ao bairro de Vila Isabel, berço de Noel Rosa. Esta música, porém, não teve muita repercussão e a polêmica parecia terminada, não

fosse o sucesso do samba "Feitiço da Vila", de Noel Rosa e Vadico, gravado por João Petra de Barros, cuja letra fazia uma verdadeira defesa e apologia ao bairro de Vila Isabel. Dessa feita foi Wilson Batista quem retrucou, pois, devido ao grande sucesso obtido por "Feitiço da Vila", compôs um samba intitulado "Conversa fiada", desmentindo Noel, lançado em rádio por Luiz Barbosa, Mário Moraes e Léo Vilar, porém, não gravada em disco. Achando que não tinha sentido a reclamação de Wilson Batista, Noel Rosa, numa atitude elegante, resolveu fazer uma música homenageando outros bairros e defendendo Vila Isabel. Surgiu, então, o célebre samba "Palpite infeliz", gravado também por Aracy de Almeida. Diante de tal resposta, Wilson Batista perdeu as estribeiras e fez então um samba denominado "Frankenstein da Vila" em que falava do defeito físico de Noel Rosa, que tinha o maxilar inferior atrofiado. Tal samba não foi gravado na época, visto ser por demais ofensivo. Contudo, foi divulgado nas rádios pelo conjunto Os Quatro Diabos.

Para pôr fim à polêmica, que já durava três anos, Noel Rosa escreveu uma letra em cima da melodia de "Terra de cego" de Wilson Batista, dando-lhe o título de "Deixa de ser convencido", fazendo as "pazes" e fechando com chave de ouro esta grande polêmica musical que é um dos capítulos mais belos de nossa música popular.

Em 1956, a gravadora Odeon presta uma homenagem aos dois grandes compositores e convida dois intérpretes que faziam muito sucesso na época: Francisco Egydio e Roberto Paiva, para juntos gravarem todas as músicas da famosa polêmica, mais o samba canção de Noel Rosa "João ninguém", erroneamente atribuído a uma referencia a Wilson Batista. Tudo foi reunido num esquema de revezamento, como se um tivesse realmente respondendo ao outro e obedecendo a cronologia das canções. O disco fez um enorme sucesso e resgatou para o grande público as músicas que não haviam sido gravadas na ocasião e que eram desconhecidas da grande maioria das pessoas. Os arranjos obedecem fielmente aos padrões da época em que as músicas foram feitas e o disco ainda traz na capa um belo trabalho de Antonio Nássara, um dos maiores caricaturistas brasileiros, que atuava também como compositor e que ainda assina o texto na contracapa. Trata-se, portanto de um disco histórico e imprescindível para se conhecer e admirar o talento desses compositores e intérpretes, representantes da

fase de ouro de nossa canção popular, período que precede o estabelecimento embrionário da BN.

Muita coisa nova surgia. Os próprios intérpretes ainda não se sentiam profissionais e, muitas vezes, não cobravam por suas apresentações. Não havia ainda uma condição institucional que os levasse a considerar seu trabalho algo sério e merecedor de remuneração. Esta espécie de interface da mudança, recheada de insegurança e de novos surgimentos, levava os conjuntos a uma postura amadorística.

Em 1932, César Ladeira inaugura uma nova fase na Rádio Mayrink Veiga e, pela primeira vez, dá um cunho verdadeiramente profissional ao trabalho de intérpretes e autores. Contrata os melhores profissionais da música popular com exclusividade para a rádio.

O disco acompanhava essa evolução bem de perto e muitas outras fases decorreram deste movimento. Ary Barroso, Custódio Mesquita e outros compositores caminhavam com novas harmonias e novos estilos na composição de melodias. Podemos exemplificar. De Custódio “Nada Além”, “Mulher”, “Saia do Caminho” e “Como os rios que correm para o mar”. De Ary Barroso “Rio de Janeiro”, “Camisa Amarela”, “Na Baixa do Sapateiro” e “No Rancho Fundo”.

Radamés Gnattali, exímio pianista e arranjador chegou do Rio Grande do Sul e iniciou, no Rio de Janeiro, no final da década de 30, no rádio e no disco, uma nova fase na vestimenta da Música Popular. A esse homem a música deve muito. Criou, na orquestração, um estilo inteiramente novo, adaptando para os saxofones e metais as batidas do samba.

Todas essas fases, porém, não teriam nenhum título ou nenhum nome. Era a seqüência natural da evolução da nossa música. O primeiro movimento batizado seria o da Bossa Nova.

* * *

4 – 4 “Isso é Bossa Nova isso é muito natural”

A Bossa Nova se caracterizou, definitivamente, por apresentar uma nova modalidade de execução, tanto no violão como na bateria.

A batida do violão que talvez se deva a João Gilberto apresentou um “balanço”³ totalmente diferente na maneira como se tocava até então. Foi uma escola a forma de se executar a Bossa Nova na bateria. O samba era levado, geralmente, por um grupo de instrumentos de percussão: pandeiros, tamborins, cuíca, afoxé, agogô etc., e quando a bateria aparecia sozinha, procurava dar a sensação desses instrumentos, todos ao mesmo tempo. A batida da Bossa Nova simplificou isso tudo. Tornou-se mais suave numa combinação de bumbo, caixa, pratos e aro da caixa. Essa nova forma de tocar bateria, junto com a batida do violão, provocava um balanço jamais ouvido em nossa música. Isso fez com que, mais tarde, pela sua simplicidade, ela fosse de fácil reprodução no exterior (pandeiros, tamborins e cuícas, instrumentos de percussão que só brasileiros dominam, eram difíceis de serem executados por músicos estrangeiros. Já a bateria era um instrumento conhecido e estudado por músicos do mundo inteiro).

A linha melódica também sofreu uma transformação radical. A melodia passou a ser mais dependente de seqüências harmônicas novas e, por conseguinte, o fraseamento melódico caminhou para outras direções. Um exemplo típico é o samba “Desafinado”, em que a música de Tom Jobim, habilmente manipulada entre acordes correlatos e perfeitamente lógicos em sua seqüência, procura criar uma atmosfera, seguindo o sentido da letra, na qual propositadamente a melodia, às vezes, dá a impressão de desafinação. No entanto, para quem conhece um pouco de música e de harmonia, a seqüência melódica está perfeita. Esse é o mais pertinente exemplo do significado semiótico da melodia em relação à letra que tem sido visto nos últimos cinquenta anos.

3 Estou chamando de jeito de corpo o molejo e o “sabor”. Os Estadunidenses chamam essa postura de swing, o que deu origem a um estilo do jazz. Os Caribenhos a chamam de “sabor”, designando algo diferenciado no tempero da música

Desafinado

Se vo cê dis ser que eu de sa fi no, amor

Sai ba queissoem mim, proyo cai men sa dor. Só pri vi lê gi a

dos têm o ou vi dói gual ao seu. Eu pos suo a pe nas o que Deus me deu...

(“Desafinado” – Tom Jobim e Newton Mendonça, 1957,
 “A arte de Tom Jobim” CD Philips - Poligram)

As últimas notas, em cada compasso, se estendem ao outro por intermédio de uma ligadura (linha abaulada que liga uma nota à outra e que, no caso, é a sua repetição), fazendo com que a nota forte que deveria estar no princípio do compasso seja antecipada, criando um fenômeno musical chamado “síncope”. Isto causa uma sensação de “balanço”, “swing”, ou, até mesmo, “bossa”. Sem dizer que algumas notas usadas na música fogem à sua escala original lógica, dando a impressão de desafinação.

A partir desse momento, em um novo vocabulário muito mais moderno, a letra da Bossa Nova passou a refletir um estado de espírito mais positivo, mais feliz. O amor passou a ser descrito de maneira diferente. As ultrapassadas letras de música que descreviam o amor seresteiro e o amor boletístico faziam-no de forma sofredora. Era a “dor de cotovelo” que direcionava a paixão. Os amores não davam certo e as poesias musicais se queixavam disso de forma exaustiva, cansativa, bocejante. Antônio Maria e Dolores Duran, parceira de Tom Jobim na música “Por causa de você”, cultivaram esse estilo no começo da Bossa Nova, como um resquício final do jeito letrístico que a bossa enterraria de vez.

Olha, você está vendo só,
 o jeito que eu fiquei
 e que tudo ficou.
 Uma tristeza tão grande
 nas coisas mais simples que você tocou.
 A nossa casa querido já estava acostumada,
 aguardando você
 e, as flores na janela,
 sorriam cantavam por causa de você.

(“POR CAUSA DE VOCÊ” de Antônio Carlos Jobim e Dolores Duran)

A Bossa Nova inaugurou um novo jeito de falar de amor. A presença de Vinícius de Moraes marcou uma contribuição das mais importantes: o poeta se identificou inteiramente com o movimento e, junto com Tom Jobim, Carlos Lyra e Baden Powell, deixou-nos poemas musicais que marcaram a verdadeira e definitiva troca de ambiente poético em nossa música. O cenário da Zona Sul do Rio passou a ser forte motivação para as letras. O mar, o barquinho, a manhã, a garota da praia, todos esses signos tornaram-se temas indispensáveis, criando o ambiente semiótico da nova arte musical.

Desafinado

“O que você não sabe e nem sequer presente
 é que os desafinados também têm um coração.
 Fotografei você na minha roleyflex
 revelou-se a sua enorme ingratidão”
 (Newton Mendonça e Tom Jobim),

Corcovado

“Um cantinho e um violão,
 este amor, uma canção
 pra fazer feliz a quem se ama...”
 (Vinícius de Moraes e Tom Jobim),

Rio

“É sol, é sal, é sul.
São mãos se descobrindo em tanto azul.
Sorrio pro meu Rio da mulher-beleza
que acaba num instante com qualquer tristeza.
Meu Rio que não dorme porque não se cansa,
meu Rio que balança, sorrio...”
(Ronaldo Bôscoli e Roberto Menescal),

Garota de Ipanema

“Olha que coisa mais linda mais cheia de graça”
é ela menina que vem e que passa
seu doce balanço a caminho do mar...”
(Vinícius de Moraes e Tom Jobim).

Exemplos de letras consideradas ultrapassadas:

O Ébrio

“Tornei-me um ébrio, na bebida,
Custo a esquecer
aquela ingrata que me amava
E que me abandonou...”
(Letra e música: Vicente Celestino).

Caminheiros

Não, eu não posso lembrar que te amei
Não, eu preciso esquecer que sofri
Faça de conta que o tempo passou
E que tudo entre nós terminou
E que a vida não continuou pra nós dois
Caminheiros, talvez nos vejamos depois

Vida comprida, estrada alongada
Parto à procura de alguém
Ou à procura de nada...

Vou indo, caminhando

Sem saber aonde chegar
Talvez que na volta
Te encontre no mesmo lugar

(Letra e música: Herivelto Martins)

Na visão do pessoal da Bossa, tudo isso era muito triste, lamuriante e antigo. O escritor Ruy Castro, em seu livro "Chega de Saudade" 1990 (p.131-132), consegue se aproximar de uma das melhores definições a respeito da liberdade poética e musical ensolaradas da BN, quando descreve o momento em que Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli se conhecem, em 1956, na casa do compositor Breno Ferreira, na Gávea: "Breno era o autor de Andorinha Preta, uma toada do remotíssimo ano de 1925 e que também seria gravada por Nat King Cole. O hit de suas rodas de violão era a inevitável Andorinha Preta, que fora recentemente ressuscitada pelo Trio Irakitan. Àquela noite, na casa de Breno, depois de ouvir andorinhas pretas suficientes para vários verões, Menescal passou por uma porta e saiu numa varanda onde os integrantes da roda eram bem mais jovens e o repertório também. Um dos rapazes estava cantando coisas como "Duas Contas", "Nick Bar", "Uma Loura" – enfim, os Dick-Farneys. Menescal ficou sabendo que o rapaz era um repórter do Jornal Última Hora, chamado Bôscoli e devia ser ótimo Jornalista para cantar mal daquele jeito. Os dois conversaram e descobriram que, além da paixão pelo mar, também pensavam igual sobre o estado de coisas da música popular, antiquado e de mau gosto. Ambos cultivavam uma não aceitação por aquele tipo de letra penumbrosa que era o forte da época, como a de um samba-canção chamado "Bar da Noite": "Garçom apague essa luz / Que eu quero ficar sozinho". Em outra música, um bolero chamado "Suicídio", o cantor simplesmente dava um tiro na gravação. Menescal e Bôscoli não tinham paciência nem para com Antônio Maria, admiradíssimo pelos quarentões por ter escrito:

"Ninguém me ama

ninguém me quer
ninguém me chama
de meu amor”

“Se eu morresse
amanhã de manhã
minha falta
ninguém sentiria.

(Letra: Antônio Maria / música: Fernando Lobo)

Na flor da juventude, fazendo esporte e vendendo saúde, os dois moleques de praia achavam impossível identificar-se com o clima pesado daqueles sambas-canção, cheios de mulheres perversas, que traíam os homens e os levavam à morte. E aquilo ainda não era o pior. Havia também as horrendas letras de Lupicínio Rodrigues, como a de “Vingança”, com seu ódio à mulher:

“Enquanto houver força em meu peito eu não quero mais nada
só vingança, vingança, vingança aos santos clamar.
Você há de rolar como as pedras que rolam na estrada
sem ter nunca um cantinho de seu
pra poder descansar”.

(Letra e música: Lupicínio Rodrigues – 1951)

Mas nem Lupicínio com o seu mau gosto de tango, conseguia superar a descrição de Wilson Batista em “Mãe Solteira”, descrevendo o drama da portabandeira que “ateou fogo às vestes”, quando se descobriu grávida:

“Parecia uma tocha humana
rolando pela ribanceira.
A pobre infeliz teve vergonha
de ser mãe solteira”.

(Letra e música: Wilson Batista - 1954)

Era o que mais se ouvia no rádio, e não era para menos que Menescal e Bôscoli não se identificassem com isso. Aqueles dramalhões não faziam parte das

suas biografias. Estavam muito mais próximos das canções de Tito Madi, Jobim e Newton Mendonça. Das letras de Billy Blanco, Marino Pinto, algumas de Dolores. Das harmonias ousadas de Radamés Gnatalli, Garoto, Valzinho, Donato, Jonny Alf. Muito mais afinados com as vozes de Dick Farney, Lúcio Alves, Sylvinha Telles e das estrepolias vocais de Os Cariocas. Dos mais velhos, gostavam de Custódio Mesquita, Caymmi e Vadico, mas achavam que a música brasileira podia ter um pouco mais de Cole Porter, George Gershwin ou Jimmy Van Heusen. Achavam também que o único defeito de Frank Sinatra era não ser brasileiro.

Desde a década de 20 a música brasileira já sofria uma enorme influência da música norte-americana. Pode-se, ao pesquisar, ver Pixinguinha escrevendo fox-trot, um gênero de lá. Custódio Mesquita, já citado, é o autor de um genuíno fox chamado “Nada além”. Era natural que a BN tivesse adquirido influências musicais estadunidenses. O “Sinatra-Farney-fã-club” foi um clube de fãs, feito em uma casa da Tijuca, bairro da zona norte do Rio de Janeiro, composto de adolescentes, entre eles João Donato e Jonny Alf, para ouvir novidades do jazz, gravadas em 78 RPM. Também se ouvia rádio neste clube e quando acabava o programa do Sinatra entrava imediatamente o programa do Dick Farney, cantor brasileiro que começou sua carreira nos Estados-Unidos imitando Frank Sinatra.

Tudo conspirava para que a música brasileira tomasse outros rumos mais claros a partir da consciência e gosto requintado daquela nova “rapaziada” que se negava a transigir com o antigo. O Próprio Vinícius de Moraes afirmava, em forma de trocadilho, que “...a BN mudou a música brasileira da noite para o dia...” Ao mesmo tempo em que mudou rapidamente, transformou a filosofia pesada e noturna das boates em canções diurnas e leves que falavam de sol e de mar.

Essa ruptura com os antigos padrões não só na poesia como na música, indicaria, dali por diante, alguns novos caminhos para o ritmo que estava surgindo e para a MPB como um todo, definitivamente.

Enquanto a classe média, consumidora e admiradora da “Bossa” ganhava o litoral do Rio, a especulação imobiliária empurrava as classes menos favorecidas morro acima. A topografia do Rio de Janeiro facilitou a acomodação destas classes nos morros da Tijuca, Copacabana, Botafogo e Centro (até então bairros nobres da cidade), sem que, a exemplo de outras topografias, tivessem que se mudar para as

periferias. O chamado samba autêntico, das populações pobres, se já não estava, mudou-se, então, definitivamente para o morro. Muitos artistas da “Bossa” reconheceram a importância e a qualidade desse veio, pesquisando, estabelecendo intercâmbio com sambistas e atravessando fronteiras, neste trabalho denominadas “margens semiosféricas”, um conceito de Iury Lotman para definir divisas de diferentes, mas complementares universos semióticos. Nara Leão, apelidada de “a musa da Bossa Nova”, trouxe para o movimento e para as gravadoras da época (RCA Victor, Continental, Copacabana, Todamérica e Sinter), sambistas autênticos como Cartola, Zé Kéti e Geraldo Pereira. Um dos mais expressivos resultados destas rupturas, de que falamos anteriormente, é a construção de uma terceira margem semiosférica. Nem o asfalto nem o morro, mas um resultado desta dialética e destes intercâmbios, como ingrediente fundamental na formação de uma nova música.

“A Nara Leão, com toda a sua calma e tranqüilidade fez um barulho enorme na música brasileira. Nara dava um “banho” na gente. Com onze anos ela me ensinou a gostar de jazz e a gente começou a tocar violão por causa dessas coisas que ela me mostrava.”

(Roberto Menescal – “Coisa mais linda” - DVD)

Roberto Menescal faz um comentário sobre a precocidade e a genialidade de Nara Leão. Ela realmente tinha um jeito meigo de falar, mas sabia o que queria e, basicamente sozinha, fez com que a Bossa Nova subisse o morro para intercambiar conhecimentos e idéias com o samba dito autêntico.

“A Nara não era só uma cantora. Ela era, antes de tudo, uma pessoa que pensava a cultura brasileira e que tinha uma extraordinária intuição. Um rigor muito grande na seleção das coisas que ela fazia.

Ela tinha uma capacidade muito grande de farejar as coisas boas. Foi praticamente Nara quem cantou pela primeira vez Chico Buarque e Caetano Veloso. Outra coisa de Nara que é muito importante e até mais reconhecida: ela foi a primeira mulher brasileira (desde Chiquinha Gonzaga) que se sentou num banquinho e começou a tocar violão. Violão na mão de mulher era muito mal visto, assim como falar de política, que não era do interesse feminino. Ela criou uma atitude nova da mulher produtora de cultura, que não existia antes dela.

(Cacá Diegues – Cineasta – “Coisa mais linda” - DVD)

Aqui, na opinião de Cacá Diegues, Nara é citada como precursora da produção musical feminina. Uma pessoa que descobria, com olhar e ouvidos clínicos, novas tendências e novos autores que viriam a ser consagrados mais tarde.

* * *

4 – 5 As principais personagens da primeira geração da Bossa Nova e um breve histórico sobre cada uma delas.

João Gilberto: A voz baixinha, de pé de ouvido e o ritmo quebrado do violão de João Gilberto deram o tom dissonante nas obras e interpretações da segunda geração da Bossa Nova. Não há quem não toque ou cante com o deboche sutil, fingindo desafinado, imitando o baiano João que detonou o sucesso da Bossa no Brasil e no exterior.

João Gilberto do Prado Pereira de Oliveira nasceu no dia 10 de junho de 1931 em Juazeiro da Bahia. Após atuar como crooner em Salvador BA, chegou ao Rio de Janeiro em 1949, onde passou a atuar como solista do conjunto vocal Garotos da Lua. Costumava apresentar-se na boate Plaza (onde Johnny Alf era titular), ponto de encontro de músicos cariocas interessados em aprimoramentos técnicos, refinamento de harmonização, enfim, de nova estética musical, numa época em que imperavam o samba-canção e gêneros de extração rural. Os músicos que se apresentavam gratuitamente no Plaza absorviam as novas harmonias do cool-jazz e do bebop.

Em abril de 1958, Eliseth Cardoso gravou para a etiqueta Festa o LP "Canção do Amor Demais". Em duas faixas desse disco - "Chega de saudade" e "Outra vez" – acompanhou Elizete ao violão, lançando o estilo que viria a caracterizar a bossa nova: acentuação no tempo fraco e alteração de acordes de passagem, que no samba e no choro sempre eram característicos da harmonização. Em julho desse ano, o cantor João Gilberto gravou na Odeon um 78 rpm, com "Chega de saudade" (Tom Jobim e Vinícius de Moraes) e "Bim-Bom" (de autoria do próprio João). O disco chamou atenção imediatamente, pois o estilo de cantar, intimista, contrastava totalmente com a maneira da época. Em novembro, lançou outro 78 rpm, com "Desafinado" (Tom Jobim e Newton Mendonça) e "Ho-ba-lá-lá" (de autoria de João Gilberto). "Desafinado" seria uma espécie de hino da Bossa Nova, pois fazia referência direta ao novo estilo e já combatia as críticas que afirmavam que os cantores de Bossa Nova desafinavam ao cantar. Produzido por Aluísio de Oliveira, arranjado por Tom Jobim e gravado na Odeon, saiu em março de 1959 o LP "Chega de saudade".

O cantor João Gilberto seguiu com a comitiva que se apresentou no Carnegie Hall, em 1962, fixando residência em New York, EUA. Gravou com Stan Getz um LP na gravadora estadunidense Verve, que ficou nas prateleiras da fábrica por um ano. Acompanhado por João Donato (piano), Gusmão (baixo) e Milton Banana (bateria), excursionou pela Europa, quando então se manifestou o espasmo muscular que iria impedi-lo de tocar por algum tempo.

Em 1964 a Verve lançou, afinal, o disco de João Gilberto gravado com Stan Getz, que se tornou um dos 25 Lps mais vendidos do ano, atingindo depois a casa de um milhão de exemplares vendidos. Pelo disco, recebeu seis Grammys (importante prêmio no mundo do disco) e passou a ser considerado como um dos violonistas mais respeitados dos EUA. Em 1965 retornou ao Brasil para curta temporada, que se limitou a uma apresentação no programa "O Fino da Bossa".

Roberto Menescal: Compositor que canta o mar, o barquinho e as montanhas do Rio de Janeiro. Violonista de categoria e produtor musical foi ele quem uniu pela primeira vez Chico Buarque e Caetano Veloso, em disco, no show Gravado na Bahia em 1972. Foi um show memorável na volta deles do exílio, durante o regime militar.

Compositor da primeira leva da Bossa Nova, Roberto Menescal estudou piano por imposição familiar durante a infância em Vitória (ES). Também aprendeu acordeom, gaita e violão, instrumento no qual se especializou. Teve aula de harmonia, arranjo e composição com os maestros Guerra-Peixe e Moacir Santos. Radicou-se no Rio de Janeiro, onde fundou com Carlos Lyra uma academia de violão. Lá deu aulas, entre outros, para Nara Leão. Em 1958 e 59 deu os primeiros passos como compositor e participou da gravação do disco "Os Garotos da Bossa Nova". Fez amizade com Ronaldo Bôscoli, com quem compôs um de seus maiores sucessos, que também é uma das músicas-ícone da bossa nova: "O Barquinho", de 1961. Com ela participou do Festival de Bossa Nova do Carnegie Hall, em Nova York, 1962, num raro momento como cantor. Além do "Barquinho", compôs com o parceiro Ronaldo Bôscoli "Você", "Vagamente", "Ah, Se Eu Pudesse", "Errinho à-toa", "Nós e o Mar" e outras. Formou o Conjunto Roberto Menescal, que

acompanhou shows de Dorival Caymmi, Aracy de Almeida, Maysa, Silvinha Telles e outros. Gravou com muitos artistas e excursionou pelo mundo inteiro tocando os clássicos da bossa nova, atividade que pratica até hoje. Nos anos 80 e 90 teve destacada atuação como diretor – produtor musical, descobrindo, lançando e relançando talentos.

Vinícius de Moraes: O poeta Vinícius de Moraes, parceiro inseparável de Tom Jobim, andava cheio de ciúmes quando Tom começou a compor com os primeiros autores da segunda geração da bossa. A verdade é que o poetinha seguiu o mesmo caminho. Buscou neles os parceiros mais constantes. O amigo Toquinho, Chico Buarque, Edu Lobo e Francis Hime. Dizia Vinícius em entrevista ao Jornal da Tarde: A garotada está aí mesmo para botar nós, os velhos, pra correr. Mas não há de ser nada, o importante é que se trata de uma mocidade sadia, que quer fazer boa música. Fazê-la consciente dos problemas do tempo em que vivem.

Marcus Vinitius da Cruz e Mello Moraes aos nove anos de idade parece que pressente o poeta: vai, com a irmã Lygia, ao cartório na Rua São José, centro do Rio, e altera seu nome para Vinicius de Moraes. Nascido em 19 de outubro de 1913, na Rua Lopes Quintas 114, bairro da Gávea, na Cidade Maravilhosa, desde cedo demonstra seu pendor para a poesia. Sua mãe, Lydia Cruz de Moraes, dentre outras qualidades, era exímia pianista, e ao lado do pai, Clodoaldo Pereira da Silva Moraes, poeta bissexto, Vinicius cresce morando em diversos bairros do Rio. Infância e juventude depois contadas em seus versos, que refletiam o pensamento da geração de 1940 em diante. Forma-se em Direito e termina o Curso de Oficial da Reserva, em 1933. Estimulado por Otávio de Faria, publica seu primeiro livro, “O caminho para a distância”, na Schimidt Editora. “Forma e exegese”, seu livro de poesias lançado em 1935, ganha o prêmio Felipe d'Oliveira. Em 1936, substitui Prudente de Moraes Neto como representante do Ministério da Educação junto à Censura Cinematográfica. Publica, em separata, o poema "Ariana, a mulher". Conhece o poeta Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, dos quais se torna amigo. O ano de 1940 marca o nascimento de sua primeira filha, Suzana. Torna-se amigo de Mário de

Andrade. Estréia como crítico de cinema e colaborador no Suplemento Literário do jornal "A Manhã", em companhia de Cecília Meireles, Manuel Bandeira e Afonso Arinos de Melo Franco, sob a orientação de Múcio Leão e Cassiano Ricardo, em 1941. Em 1945, um grande susto: sofre grave desastre de avião na viagem inaugural do hidro "Leonel de Marnier", perto da cidade de Rocha, no Uruguai. Em sua companhia estavam Aníbal Machado e Moacyr Werneck de Castro. Colabora com vários jornais e revistas, como articulista e crítico de cinema. Escreve crônicas diárias para o jornal "Diretrizes". Faz amizade com o poeta chileno Pablo Neruda. Em 1953, nasce sua filha Georgiana. Compõe seu primeiro samba, música e letra, "Quando tu passas por mim". Faz crônicas diárias para o jornal "A Vanguarda" e colabora no tablóide semanário "Flan", de "Última Hora". Parte para Paris como segundo secretário de Embaixada. Escreve "Orfeu da Conceição", obra que seria premiada no Concurso de Teatro do IV Centenário da Cidade de São Paulo com montagem teatral em 1956, com cenários de Oscar Niemeyer. Posteriormente transformada em filme (com o nome de Orfeu negro) pelo diretor francês Marcel Camus, em 1959, a peça obteve grande sucesso internacional, tendo sido premiada com a Palma de Ouro no Festival de Cannes e com o Oscar, em Hollywood, como o melhor filme estrangeiro do ano. Nesse filme acontece seu primeiro trabalho com Antônio Carlos Jobim (Tom Jobim). A peça Orfeu da Conceição é encenada no Teatro Municipal, e aparece também em edição comemorativa de luxo, ilustrada por Carlos Scliar. As músicas do espetáculo são de autoria de Antônio Carlos Jobim, dando início a uma parceria que, tempos depois, com a inclusão do cantor e violonista João Gilberto, daria início a este movimento de renovação da música popular brasileira: a Bossa Nova. Retorna ao posto, em Paris, no final do ano. Em 1958, sofre um grave acidente de automóvel.

Parte para Montevideú. Sai o LP "Canção do amor demais", de músicas suas com Antônio Carlos Jobim, cantadas por Elizete Cardoso. No disco ouve-se, pela primeira vez, a batida da Bossa Nova, no violão de João Gilberto, que acompanha a cantora em algumas faixas, entre as quais o samba "Chega de saudade", considerado o marco inicial do movimento. 1959 marca o lançamento do LP "Por toda a minha vida", de canções suas com Jobim, pela cantora Lenita Bruno. Começa

a compor com Carlos Lyra e Pixinguinha. Aparece "Orfeu negro", na tradução italiana de P. A. Jannini, em 1961. Dá início à composição de uma série de afro-sambas, em parceria com Baden Powell, entre os quais "Berimbau" e "Canto de Ossanha". No início da revolução de 1964, retornou ao Brasil e colaborou com crônicas semanais para a revista "Fatos e Fotos", ao mesmo tempo em que assinava crônicas sobre música popular para o "Diário Carioca". Começa a compor com Francis Hime. Com Dorival Caymmi, participa do show "Muito sucesso", na boate Zum-Zum, onde lança o Quarteto em Cy. Desse show é feito um LP. Em 1976 escreve as letras de "Deus lhe pague", em parceria com Edu Lobo. Participa de show na casa de espetáculos "Canecão", no Rio, com Tom Jobim, Toquinho e Miúcha. Grava um LP em Paris, com Toquinho, em 1977.

Tom Jobim: O Maestro Tom Jobim é considerado o maior compositor popular de um país de compositores populares. Tom deixou de herança o romantismo das paixões e das belezas naturais brasileiras e mais de quatrocentas canções, consagrando a Bossa Nova pelo mundo. Segundo Paulo Jobim, seu filho mais velho,

"Tom teve uma influência muito grande sobre todos os músicos da época e de outras gerações como Caetano, Gil, Chico... Eu acho que até gente mais moça também pegou essa influência, assim como ele teve de Pixinguinha, Noel, Ary Barroso. Ele conhecia muito a música brasileira, tocava em boate e isso dá uma bagagem muito grande. Acho que ele foi um compositor brasileiro incrível e é por isso que ele influencia tanto assim". (DVD - documentário "Coisa mais linda")

Tom Jobim é um dos nomes que melhor representa a música brasileira na segunda metade do século XX. Pianista, compositor, cantor, arranjador, violonista às

vezes, é praticamente uma unanimidade quando se pensa em qualidade e sofisticação musicais.

Nasceu no bairro da Tijuca, no Rio de Janeiro, mudando-se logo com a família para Ipanema. A ausência do pai durante a infância e adolescência lhe impôs um contido ressentimento, desenvolvendo no maestro uma profunda relação com a tristeza e o romantismo melódico, transferido peculiarmente para as construções harmônicas e melódicas. Aprendeu a tocar violão e piano tendo aulas, entre outros, com o professor alemão Hans-Joachim Koellreutter, introdutor da técnica dodecafônica no Brasil. Pensou em trabalhar como arquiteto e chegou a se empregar em um escritório, mas logo desistiu e resolveu ser pianista. Tocava em bares e inferninhos em Copacabana, como no Beco das Garrafas no início dos anos 50, até que em 1952 foi contratado como arranjador pela gravadora Continental. Além dos arranjos, também tinha a função de transcrever para a pauta as melodias de compositores que não dominavam a escrita musical. Data dessa época o primeiro conjunto de composições.

A primeira canção gravada foi “Incerteza” (com Newton Mendonça), na voz de Mauricy Moura. “Tereza da Praia”, parceria com Billy Blanco, gravada por Lúcio Alves e Dick Farney pela Continental (1954), foi o primeiro sucesso. Depois disso participou de gravações e compôs com Billy Blanco a “Sinfonia do Rio de Janeiro”, além de outras parcerias com a cantora e compositora Dolores Duran (Se é por Falta de Adeus, Por Causa de Você).

Em 1956 musicou a peça Orfeu da Conceição com Vinícius de Moraes, que se tornou um de seus parceiros mais constantes. Dessa peça fez bastante sucesso a canção antológica “Se Todos Fossem Iguais a Você”, gravada diversas vezes. Tom Jobim fez parte do núcleo embrionário da BN. O LP “Canção do Amor Demais” (1958), em parceria com Vinícius e interpretações de Elizeth Cardoso, foi acompanhado pelo violão de um baiano até então desconhecido, João Gilberto. A orquestração é considerada um marco inaugural da BN, pela originalidade das melodias e harmonias. Inclui, entre outras, “Canção do Amor Demais”, “Chega de Saudade” e “Eu Não Existo sem Você”. A consolidação da BN como estilo musical

veio logo em seguida com o 78 rotações “Chega de Saudade”, interpretado por João Gilberto, lançado em 1959, com arranjos e direção musical de Tom e selou os rumos que a música popular brasileira tomaria dali para frente. No mesmo ano foi a vez de Sílvia Telles gravar “Amor de Gente Moça”, um disco com 12 canções de Tom, entre elas “Só em Teus Braços”, “Dindi” (com Aloysio de Oliveira) e “A Felicidade” (com Vinícius).

Tom foi um dos destaques do Festival de Bossa Nova do Carnegie Hall, em Nova York em 1962. No ano seguinte compôs, com Vinícius, um dos maiores sucessos e possivelmente a canção brasileira mais executada no exterior: “Garota de Ipanema”. Nos anos de 1962 e 1963 a quantidade de “clássicos” produzidos por Tom é impressionante: “Samba do Avião”, “Só Danço Samba” (com Vinícius), “Ela é Carioca” (com Vinícius), “O Morro Não Tem Vez”, “Inútil Paisagem” (com Aloysio) e “Vivo Sonhando”. Nos Estados Unidos gravou discos (o primeiro individual foi “The Composer of Desafinado Plays”, de 1965), participou de espetáculos e fundou sua própria editora, a Corcovado Music.

O sucesso fora do Brasil o fez voltar aos EUA, em 1967, para gravar com um dos grandes mitos americanos, Frank Sinatra. O disco “Francis Albert Sinatra e Antônio Carlos Jobim”, com arranjos de Claus Ogerman, incluiu versões em inglês das canções de Tom (“The Girl From Ipanema”, “How Insensitive”, “Dindi”, “Quiet Night of Quiet Stars”) e composições americanas, como “I Concentrate On You”, de Cole Porter. No fim dos anos 60, depois de lançar o disco Wave (com a faixa-título, “Triste”, “Lamento” entre outras instrumentais), participou de festivais no Brasil, conquistando o primeiro lugar no III Festival Internacional da Canção (Rede Globo), com “Sabiá”, parceria com Chico Buarque, interpretado por Cynara e Cybele, do Quarteto em Cy. “Sabiá” conquistou o júri, mas não o público, que vaiou ostensivamente a interpretação diante dos constrangidos compositores.

Aprofundando seus estudos musicais, adquirindo influências de compositores eruditos, principalmente Villa-Lobos e Debussy, Tom Jobim prosseguiu gravando e compondo músicas vocais e instrumentais de rara inspiração, juntando harmonias do jazz (Stone Flower) e elementos tipicamente brasileiros, fruto de suas

pesquisas sobre a cultura brasileira. É o caso de "Matita Perê" e "Urubu", lançados na década de 70, que marcam a aliança entre a sofisticação harmônica de Tom e sua qualidade de letrista. São desses dois discos "Águas de Março", "Ana Luiza", "Lígia", "Correnteza", "O Boto", "Ângela". Também nessa época grava discos com outros artistas, casos de "Elis e Tom", com Elis Regina, "Miúcha e Tom Jobim" e "Edu e Tom". "Passarim", disco de 1987, é a obra de um compositor já consagrado, que pode desenvolver seu trabalho sem qualquer receio, acompanhado por uma banda grande, a Nova Banda. Além da faixa-título, "Gabriela", "Luiza", "Chansong", "Borzeguim" e "Anos Dourados" (com Chico Buarque) são os destaques. É difícil escolher os mais significativos entre os mais de 50 discos de que participou como intérprete ou arranjador. Todos eles têm algo de inovador, de diferente e especial. Seu último CD, "Antônio Brasileiro", foi lançado em 1994, pouco antes da sua morte, em dezembro, nos EUA. O Aeroporto Internacional do Rio de Janeiro foi renomeado "Aeroporto Internacional do Rio de Janeiro/Galeão - Antônio Carlos Jobim" por pressão junto ao Congresso Nacional de uma comissão de notáveis, formada por Chico Buarque, Oscar Niemeyer, João Ubaldo Ribeiro, Antônio Cândido, Antônio Houaiss e Edu Lobo, criada e pessoalmente coordenada pelo crítico Ricardo Cravo Albim.

Nara Leão: Nara era dessa turma que criou a BN. Enfim foi madrinha e musa da Bossa. Com um jeito simples e tímido, voz bem cool (jeito de cantar baixinho, inaugurado pelo trompetista norte americano Chet Baker), despertava musicalidade. Era a frágil Narinha das canções afetivas. E Leão no repertório agressivo de contestação social.

Talvez o experiente cantor Patrício Teixeira nunca tenha imaginado que, ao ser contratado para dar aulas de violão à filha caçula do casal capixaba Jairo e Altina Leão, estaria iniciando a formação musical de uma das mais virtuosas cantoras do Brasil. Difícil deduzir que a tímida Nara Loffego Leão, então com 12 anos, estava destinada a registrar seu nome na história da MPB como a intérprete que abriu

caminhos para Chico Buarque, Martinho da Vila, Edu Lobo, Paulinho da Viola e Fagner, entre outros, e, é claro, como a eterna musa da Bossa Nova. O título que a acompanhou por toda vida foi adquirido nos tempos em que o apartamento dos seus pais na Avenida Atlântica era o ponto de encontro dos meninos que criavam "sambas modernos". Nara entregou-se de corpo, alma - e joelhos! - à iniciante Bossa Nova, mas surpreendeu ao interpretar sambistas esquecidos no seu disco de estréia. No segundo trabalho, apostou tudo nas canções de protesto. A partir daí, popularizou-se como a mulher corajosa, diva do Show Opinião e ícone da juventude brasileira engajada contra a ditadura nos anos 60. E, não satisfeita, ainda teve tempo de participar do divino Tropicalismo de Caetano e Gil! Após passar três anos em Paris, refugiou-se dos holofotes. Cuidou de sua vida particular, estudou Psicologia na PUC, e só voltou pra valer à carreira quando se viu doente e sem possibilidades de estudar. Nos últimos anos, levou ao mundo a Bossa Nova em sua voz doce e emocionada. Quando morreu, na manhã de sete de junho de 1989, deixou pronto um disco de versões dos clássicos americanos que embalaram sua adolescência nos musicais exibidos pelo Cinema Metro Copacabana. A capricorniana nascida em 19 de janeiro de 1942 em Vitória, ES, nos deixou aos 47 anos com marca registrada de seu signo astrológico: o retorno à juventude, fechando o ciclo da vida e do signo principal deste trabalho: a Bossa Nova.

Carlos Lyra: É um dos pais bossanovistas. Trouxe a ideologia política da chamada música de pé no chão. Foi um dos líderes do movimento musical de resistência à ditadura.

Carlos Lyra teve sua infância sempre permeada pela música, arriscando-se num piano de brinquedo e depois em uma gaita. E esse sangue acompanhou sua adolescência, quando teve contato com o público ainda na escola.

Profissionalizou-se e trocou o curso de Arquitetura pela música. Suas primeiras composições foram na linha samba-canção, na década de 50, mas a Bossa rompeu também suas veias, quando Silvinha Telles gravou "Menina" em 56,

trazendo a gravação precursora do movimento na outra face do disco, “Foi a Noite”, de Tom Jobim e Newton Mendonça. A partir daí, encantado com a nova mistura, Carlos Lyra e suas composições chegaram ao representante maior do movimento, João Gilberto.

Como ele próprio dizia, todos entoavam suas músicas, mas ninguém conhecia seu autor. Tem também uma forte participação no teatro e no cinema. Com o militarismo, a censura e a repressão, envolveu-se com sua segunda paixão, a Astrologia. E foi com ela que quis ser reconhecido na década de 70, pois para ele a BN já tinha passado.

Mas o público lá dos tempos de escola juntou-se ao público dos colégios nos anos 80. A Bossa renasceu, sua música voltou a soar, dessa vez por todo o país, e com seu autor devidamente conhecido e reconhecido.

* * *

“...O morro não tem vez e o que ele fez já foi demais, mas olhem bem vocês...”
(O morro não tem vez – Tom e Vinícius)

5 – A voz e a vez do morro: “Toda a cidade vai cantar”

Tudo é signo. Para que haja um signo é preciso um objeto e um interpretante. Signo é tudo o que comunica alguma coisa. Signo é tudo que produz significado.

Os signos, segundo a teoria semiótica de Charles Sanders Peirce, possuem três subdivisões: Ícones, Índices e Símbolos.

O Ícone é um signo cujas condições de significação não necessitam da existência de seu objeto. O Ícone não necessita do objeto para significar. Toda hipótese é Icônica. A hipótese deste trabalho, de que a Bossa Nova seria a expressividade musical do movimento modernista, não despreza os baluartes da música da década de vinte. Até porque são ícones de seus universos criadores que independem dos objetos da semana de 22, quando contextualizados nela.

O Índice é o signo que só possui significado por intermédio de seu vínculo existencial com o seu objeto. Desta forma é a existência do objeto que determina a possibilidade interpretante do Índice. O Índice necessita do objeto para significar. Peirce está se referindo diretamente aos objetivos da Bossa Nova, em sua época, ou seja, na década de cinqüenta, tanto sociais quanto artísticos. Sociais porque nascem da necessidade de transformar toda uma sociedade impulsionada pelos caminhos políticos desenvolvimentistas do período JK e artísticos porque pretende inventar uma nova estética musical a partir de um novo ritmo, mesclando o samba com o jazz no embalo de uma nova batida ao violão.

O símbolo representa através de uma lei geral, convencional ou semiconvencional. O Símbolo refere-se ao que possa concretizar a idéia ligada à palavra. Tanto Vinícius de Moraes quanto Ronaldo Bôscoli, letristas mais comemorados do movimento Bossa Nova, descrevem os signos do Rio de Janeiro tais como o mar, a montanha, a linda mulher que passa e a própria cidade através da palavra, ou seja, a idéia concretizada na poesia, finamente semiotizada pela música revolucionária que não representa o jazz e sim o samba.

Peirce será citado aqui para melhor contextualizar o que está sendo dito:

“Uma progressão regular de um, dois, três pode ser observada nas três ordens de signos, Ícone, Índice e Símbolo. O Ícone não tem conexão dinâmica alguma com o objeto que representa; simplesmente acontece que suas qualidades se assemelham às do objeto e excitam sensações análogas na mente para a qual é uma semelhança. Mas, na verdade, não mantém conexão com elas. O Índice está fisicamente conectado com seu objeto; formam, ambos, um par orgânico, porém a mente interpretante nada tem a ver com essa conexão, exceto o fato de registrá-la, depois de ser estabelecida. O Símbolo está conectado a seu objeto por força da idéia da mente-que-usa-o-símbolo, sem a qual essa conexão não existiria”.

A arte musical é icônica. É um discurso letrístico, harmônico e melódico cuja significação resultante não necessita da realidade. O artista constrói ícones; na arte o ser humano cria. A arte constrói universos exequíveis. O jogo da arte é a construção de possibilidades. O ícone é possibilidade. A música é aberta, faz uso da liberdade, para descrever situações existentes ou fictícias. A música possui várias possibilidades, vivendo sempre de renovação, novos arranjos, novas versões e contextos. Os objetos do mundo se expressam de diversas maneiras. O ícone é um signo que se assemelha formalmente ao objeto. O ícone ao se constituir acaba constituindo o próprio objeto. O fundamento da arte é a liberdade; o signo da arte, da música na Bossa Nova, determina a forma do objeto, cosmopolita e distinto, embora habitando a mesma semiosfera.

A música de Tom Jobim e Vinícius de Moraes lida, semióticamente, traz em sua poesia uma evocação ao que o pessoal da BN chamou de “beber na fonte”.

Esta citação metafórica que, em se tratando de alusão à arte, chamaremos de licença poética, traz um significado tão fantástico como “Água de Beber” e “...coqueiro que dá coco...”. Como nos exemplos citados, veste-se de redundância na forma, mas de verdadeira concepção histórica no conteúdo. “Beber na fonte” significa pesquisar o samba onde o samba nasce. Subir o morro, esquecer do whisque e provar da aguardente.

“O MORRO NÃO TEM VEZ” (Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes)

“O morro não tem vez
E o que ele fez já foi demais
Mas olhem bem vocês
Quando derem vez ao morro
Toda a cidade vai cantar

Morro pede passagem
Morro quer se mostrar
Abram alas pro morro
Tamborim vai falar
É um, é dois, é três
É cem é mil a batucar
O morro não tem vez
Mas se derem vez ao morro
Toda a cidade vai cantar”

Quando a burguesia emergente do Rio de Janeiro descobria Copacabana como bairro próprio para sua moradia, nos anos cinqüenta, a turma que inventou a Bossa Nova, jeito novo de cantar, tocar violão e de se comportar através da arte, estabeleceu, também, uma relação amistosa com os compositores dos morros cariocas fazendo, durante muito tempo, o que se podia chamar de “trocar figurinhas” do ritmo, das letras e da melodia com samba autêntico.

Enquanto o movimento da Bossa era descrito por alguns historiadores como uma simples mistura de jazz e samba, seus protagonistas, alheios a tudo isto, pesquisavam nos morros e nas mesas de bar da Zona Norte, a raiz do movimento que se tornaria internacional daquele momento em diante.

“Eu acho que o jazz bebeu muito mais na BN do que a BN nele. Tem muita gente que diz: - Ah! A BN é o jazz. É mentira. A BN é o samba. Porque o jazz também tem essa de mamar em todo mundo. O Jazz pegou a música cubana e disse: -Isso é jazz latino!”

(Paulinho Jobim – Músico, filho do Tom – “Coisa mais linda” - DVD)

A letra da canção “O morro não tem vez” fala, através da sensibilidade de seus autores, dessa consideração e respeito que os músicos e compositores da época nutriam em relação ao que chamaremos de pesquisa de raiz na semiosfera do morro.

A poesia em questão, no universo semântico, queixa-se, de forma quase indignada, que o papel que o morro desempenha na música popular não está sendo devidamente reconhecido e que seu potencial criativo é muito maior, como se fosse um “gigante adormecido” e que, quando acordar, vai surpreender a todos, menos aos autores que já reconhecem esta competência, este atributo do morro.

A música de Tom adapta-se tão bem à letra de Vinícius e/ou vice-versa, que consegue criar altos e baixos, significando as subidas e descidas das escadarias, inerentes a este reconhecimento e a essa contínua pesquisa, feita por quem, apesar de viver rodeado de costumes francamente elitistas, entendia que o morro era o nascedouro do samba e conseqüentemente berço dessa terceira margem semiosférica, resultado do intercâmbio democrático entre o morro e o asfalto: a Bossa Nova. Essa intersemiose, em que a melodia veste o signo lingüístico, apropria-se dele e representa o seu sentido, colocando a música a serviço da letra, pode ser notada flagrantemente em muitas outras músicas da época como “Samba de uma nota só”, que é considerado por muitos como o modelo de música perfeita. “Tudo o que a letra diz acontece na música: Vou voltar pra minha nota como eu volto pra você; e volta pra nota. Eis aqui este sambinha feito de uma nota só; e, até ali, é feito de uma nota só, realmente. Outras notas vão entrar; e entram outras notas”. (Sérgio Cabral)

Samba de uma nota só

“Eis aqui este sambinha feito de uma nota só
 Outras notas vão entrar mas a base é uma só
 Esta outra é conseqüência do que acabo de dizer
 Como eu sou a conseqüência inevitável de você...”
 (Samba de uma nota só – Tom Jobim / Newton Mendonça)

e “O Barquinho”:

“Dia de luz, festa do sol
E o barquinho a deslizar no macio azul do mar
Tudo é verão, o amor se faz
Num barquinho coração, deslizando na canção
Tudo isso é paz, tudo isso traz uma calma de verão e então...”
(O Barquinho - Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli)

Retomando a abordagem analítica da música de Tom e Vinícius, “O morro não tem vez”, descobre-se que ela traz à tona a ideologia do desdém que é oferecida ao morro, marginalizado pela cidade que o circunscreve. Esse “morro” (signo) não deseja significar seu espaço físico, não quer traduzir suas vielas e sua pobreza. O “Morro que não tem vez” é representado pelo não reconhecimento da arte que ele traduz através de seus compositores, passistas, instrumentistas e alegoristas. O “Morro que não tem vez” é aquele que é sufocado pela força das grandes gravadoras internacionais que enfiavam “ouvido abaixo” dos brasileiros, nessa época, a música das grandes orquestras norte-americanas, seus cantores, seus compositores de trilhas sonoras de cinema e musicais da Broadway. Frank Sinatra, Tony Bennet, Stan Kenton e Billy Eckstine estão em evidência e o morro é muito humilde e pobre para exigir seu lugar nas paradas de sucesso do país nesse embate com gigantes fonográficos multinacionais.

“E o que ele fez já foi demais”. Já existe uma história de reconhecimento dos autores em relação ao samba autêntico. “Mas olhem bem vocês, quando derem vez ao morro toda a cidade vai cantar” significa que existe uma perspectiva de sucesso do samba do morro, latente em todos. Mas repare que, no final da letra, o autor expressa sua incerteza quanto a esta oportunidade quando diz “...mas se derem vez ao morro”, colocando em dúvida este reconhecimento.

“Morro pede passagem,
 Morro quer se mostrar,
 Abram alas pro morro
 Tamborim vai falar...”

Vinícius de Moraes pede um voto de confiança de uma forma quase imperiosa terminando o verso com uma metáfora que expressa a força dessa perspectiva, através de um instrumento de percussão muito usado no samba de morro: “... tamborim vai falar”. Na voz, o canto, o som e a fala. O direito à audição e à expressão. Nota-se que o autor chama a atenção para o preconceito e a discriminação social; o não reconhecimento de uma outra cultura que não a letrada. De uma outra semiosfera até então pouco conhecida, pouco estudada e, na época, totalmente isolada pelo preconceito.

Esta semântica da influência e da persuasão, chamando para o que deveria ser evidente e que pelo jeito não é, convida a uma leitura semiótica dos versos que se aplica a todo o movimento artístico usando palavras muito próprias do vocabulário da Bossa Nova e da comunicação através da música.

“INFUÊNCIA DO JAZZ” (Vinícius de Moraes e Carlos Lyra)
 Bossa Nova – Leny Andrade – 1975-Philips/Poligram -Direto

“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 e não percebeu.
 O samba balança de um lado pro outro
 O jazz é diferente: pra frente pra trás.

E o samba meio torto, ficou meio morto:
Influência do jazz !

E o afro-cubano vai, complicando vai
Pelo cano vai.
Vai entortando, vai sem descanso,
Vai, sai, cai do balanço.

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

Existem interpretações desta música de Vinícius e Carlinhos Lyra que emprestam ao poema um significado especial desde o primeiro verso, quando diz: “Pobre samba meu”. Repare bem: pobre, harmônica e melodicamente, o samba nunca foi. “Coitadinho”, para quem conhecia o poeta, não era palavra que passasse pela boca de Vinícius. Este “pobre” remonta mesmo é a ascendência do samba, que nasceu e se criou nos guetos do Rio de Janeiro, depois de freqüentar o colo morno da mãe África.

“Foi se misturando,
Se modernizando e se perdeu.
E, o rebolado, cadê ?
Não tem mais...”

São perguntas que levantam a tese de que o samba moderno, como uma autocrítica da Bossa Nova, abandonou as rodas de samba do morro e tornou-se elitista, caminhando para a zona-sul. Esse verso em forma de “puxão de orelha” (dado em todos por Vinícius de Moraes – decano da Bossa), levou muitos autores à

reflexão e, conseqüentemente, à pesquisa junto às rodas do samba autêntico. Isso vitalizou o universo sonoro da MPB, relacionando temas e composições. Essa relação é flagrante no décimo oitavo verso da segunda música: “Volta lá pro morro e pede socorro onde nasceu”.

Outra observação importante a respeito do signo Bossa Nova está relacionada com a própria terminologia. Por exemplo: quem é o autor do título que assim a batizou? Ninguém sabe exatamente. Apareceram vários “padrinhos” com teorias confusas e não se sabe se a letra de “Desafinado” teria sido feita antes ou depois do batismo. “...que isso é Bossa Nova, que isso é muito natural”. Existem registros de brasileiros que moravam nos Estados Unidos, na década de trinta, que se referiam à iluminação de mercúrio das estradas de lá como “iluminação bossa nova”. Chamar alguma coisa de bossa nova me parece uma gíria daquele tempo e está relacionado, intimamente, com a forma “balançante” de viver e caminhar de nosso povo. Parece-me, mais que uma simples gíria, um jeito de corpo brasileiro. Uma forma de se expressar culturalmente e de lidar com os problemas cotidianos.

A verdade é que, sem se saber como, imortalizamos o nome “Bossa Nova”. Um título que situa e classifica, com dois simples nomes, uma das fases mais importantes da Música Popular Brasileira. E o herdamos de tal maneira que já faz parte do acervo cultural do nosso povo. Ele trouxe o seu lado positivo, principalmente, no exterior, em maior escala nos Estados Unidos, onde a Bossa Nova é, hoje, parte integrante do repertório musical daquele país.

Uns definiram a Bossa de um modo pitoresco ou poético, dizendo que ela nasceu em virtude da estrutura física dos apartamentos da zona sul do Rio, construídos com paredes muito finas. Como as reuniões musicais eram feitas à noite e, em geral, duravam até tarde, o canto e o violão eram forçados a serem feitos em tom macio e baixinho para não incomodar os vizinhos. A respeito de se dizer que a BN era intimista e tocada baixinho no apartamento da Nara Leão, Rui Castro, em seu livro “Chega de Saudade” (p.p. 129) esclarece:

...e, quanto ao famoso apartamento de Nara, não tinha nada de tímido. Ocupava todo o terceiro andar do Edifício Palácio Champs

Elysée, na Avenida Atlântica, sobre pastilhas e pilotis típicos dos anos 50, bem em frente ao posto quatro. Sua sala esparramava-se por 90 metros quadrados com janelões que se abriam para o mar. Ou seja, nada que obrigasse a se tocar música baixinho “para não incomodar os vizinhos”, como se diria depois para explicar a BN – principalmente porque não havia vizinhos: o prédio ao lado, de esquina com a Rua Constante Ramos, ainda não existia. Era um terreno baldio”.

O que se pode retirar desta discussão do cantar baixinho e dos vizinhos incomodados com a música é que este cantar baixinho democratizou o canto, que até então era exercido por donos de “vozeirões”. A partir da BN mais cantores surgiram apoiados pela democratização da forma de se cantar.

Outros ainda diziam que a Bossa Nova era “um estado de espírito”, teoria que corroboramos para explicar a ginga da nossa gente.

* * *

“... Tem mais é que ser bem cara-de-tacho, não ver a multidão sambar contente...”
(Corrente. Chico Buarque de Holanda)

6 – Alas abertas, a Bossa Nova permanece, nacional e internacionalmente.

“Ô paraense, sou seu fã!” Assim saudava Tom Jobim, toda vez que encontrava Leila Pinheiro, a revelação dos anos oitenta que continua fazendo sucesso, cantando a Bossa Nova. Tom ficava impressionado com a versatilidade da morena de voz grave, afinadíssima, capaz de embalar um blues, encarar um samba e viajar pelos tons da Bossa.

Leila foi, praticamente, descoberta por Roberto Menescal fazendo dupla com ele a partir dos anos oitenta. Quando resolveu “bater asas” para a carreira solo foi substituída, na dupla, por Cris Delano que canta com Menescal até hoje.

Joyce é outra cantora-compositora, atual, que fez muitos discípulos pela forma libertária com que interpreta a nossa música.

Joyce é doce como a Bossa. Os gestos, no violão, ponteiam o canto intimista e os olhos cor de verde-água parecem sorrir. Com toda a suavidade Joyce, moça liberada da Zona Sul do Rio, de opiniões próprias e mentalidade aberta, é uma grande guerreira, defensora das causas da mulher. Suas composições têm um toque misto da Bossa Nova, do jazz e do samba autêntico. Neta da Bossa (filhos são: Gil, Caetano, Chico, Milton, Edu Lobo e outros), gravou no Japão um disco ao vivo chamado “Live at the Mojo’Club”, depois de constituir uma extensa discografia própria no Brasil. Diz a Joyce, sobre o Japão, em entrevista ao programa “Sem censura” (TV educativa, em 08/06/2001):

O Japão é um país muito peculiar em relação à música brasileira. Talvez porque a gente seja, exatamente, a antípoda, estando diametralmente do outro lado do planeta. Isso deve criar algum tipo de vibração interna, planetária que nos liga de alguma maneira porque existe uma coisa muito forte entre os japoneses e a Bossa Nova...”

A beleza da Joyce e o swing das suas composições encantam, não só os olhos apertados, como os ouvidos bem abertos dos japoneses. As japonesas, por exemplo, viajam em sonhos quando ouvem as letras da compositora sobre as causas da mulher.

Em qualquer canto do Japão as músicas de Tom Jobim são sagradas. Volta e meia artistas brasileiros e japoneses fazem tributos ao inesquecível maestro.

Miúcha, Wanda Sá, Roberto Menescal e Cris Delano ganharam o mundo e o fazem, junto com outros netos e filhos da BN, até hoje com invejável sucesso.

Leila Pinheiro vendeu 200 mil cópias do álbum “Bênção Bossa Nova” encomendado especialmente pelos japoneses. A bossa estoura as paradas de sucesso européias e não há um instrumentista de jazz norte-americano que não inclua, pelo menos, uma música da Bossa Nova em seu repertório de show ou de disco.

A BN pegou o seu banquinho e o seu violão e andou um tempo fora de casa. Nos anos oitenta renasceu nos Estados Unidos e em muitos países da Europa. Monstros sagrados do jazz norte americano interpretam a BN brasileira, especialmente a de Antonio Carlos Jobim. Frank Sinatra dedicou dois discos a Tom Jobim gravados com ele em Nova York. “Francis Albert Sinatra and Antonio Carlos Jobim” (1967) e “Sinatra and Company” (1970). Ella Fitzgerald dedicou um álbum duplo a Tom Jobim. Stan Getz, no sax e Charlie Bird, na guitarra, deram projeção a desafinado, de Tom, com um milhão de cópias. Sarah Vaughan, Gerry Mulligan, Bill Evans, Miles Davis, Nat King Cole, Tony Benetti e outras feras do jazz, gravaram os maiores sucessos de Tom nos Estados Unidos. O roqueiro inglês Sting passou a cantar BN nos anos oitenta e é brilhante a gravação dele de “How Insensitive” (Insensatez) no álbum “Antônio Brasileiro de Almeida Jobim” (1994).

No Japão temos a Lisa Ono, que é como se fosse a nossa Gal Costa japonesa. A cantora e compositora Lisa Ono, nascida no Brasil e criada no Japão se apaixonou pela BN, influenciada pelo pai Toshiro Ono, primeiro empresário do violonista e compositor Baden Pawel. Lisa Ono é embaixatriz da música brasileira no Japão, ela mesma só compõe BN. Já vendeu seiscentas mil cópias de seis discos lançados por lá, uma dessas músicas dedicou a João Gilberto; “Um Abraço no João”. Lisa teve o privilégio de ter participado da última gravação de Tom Jobim, na casa dele, aqui no Brasil, foi em abril de 1994. Lançou, há pouco tempo, no Japão, o disco, cujo destaque é “A volta”, de Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli (1996). Lisa Ono acredita que os japoneses gostem tanto da música brasileira por causa da riqueza dessa música que se traduz pelo ritmo, pela melodia e pela harmonia sofisticada. O equilíbrio que a bossa tem entre a melodia, o ritmo e a harmonia é uma coisa que atrai muito os japoneses. Agente sente que os japoneses, através da

música brasileira, gostam de ver essa mistura racial e cultural que produz este resultado bonito.

Nas idas e vindas ao Brasil, Ray Gilbert, um agitado norte americano, lançou e consagrou as obras de Tom Jobim e de outras pessoas da BN no exterior. Foi Gilbert que, junto com Tom Jobim, fez a maior parte das versões das músicas brasileiras para o inglês. Em qualquer lugar civilizado do mundo você sempre ouvirá duas coisas: Frank Sinatra e Antônio Carlos Jobim. Nos anos sessenta Tom Jobim era o autor mais ouvido no mundo, depois dos Beatles. “Garota de Ipanema”, “Corcovado”, “Desafinado”, “Wave”, “Insensatez” e “Meditação”, tiveram quatro milhões de execuções. Foi nos Estados Unidos, onde essas obras-primas se consagraram, que Tom passou boa parte de sua carreira. Sérgio Cabral, crítico e estudioso da MPB diz que: “O que consagrou a música Brasileira como um todo foi a BN. Especialmente Tom Jobim. Tom Jobim, sem dúvida, é o melhor compositor do mundo na Segunda metade do século XX. No disco “The Wonderfull Word of Antônio Carlos Jobim”, Tom cantou pela primeira vez. Frank Sinatra ouviu, gostou e chamou Tom Jobim para gravar. Os norte-americanos se renderam ao balanço moderno da BN. A grandiosidade da obra de Tom teve muitos momentos de glória como esse: o álbum, "Antonio Brasileiro Jobim", o último CD gravado por ele ganhou o prêmio Grammy, de 1996, recebido pela viúva Ana Lontra Jobim. Um caso de Tom, contado pelo filho dele, Paulinho Jobim:

“Uma vez, em Nova York, foi engraçado. Agente estava lá, eu e ele, um dia de noite, de repente ele saiu para assistir um show do Sinatra, porque não se viam havia anos, desde aquela história em que o Sinatra esteve no Brasil, não encontrou o Tom e disse: “Ele está escondido nas montanhas...”, o Tom foi ao Carnegie Hall, entrou pelos fundos, a segurança foi barrando ele, até que ele viu um sujeito que ele lembrava da época, o cara lembrou dele, botaram o Tom pra dentro do teatro e já estava acontecendo o show do Sinatra. No meio do show entrava um garçom com um copo de whiskey, ele pegou o copo da mão do garçom e entrou para oferecer a bebida ao Sinatra no palco. Depois, no dia seguinte, o Sinatra nos convidou, a todos para ir ao show e jantar com todos aqueles italianos,

muito macarrão. Eu ficava olhando eles e parecia que eu estava num filme.

João Gilberto conquistou para sempre os norte-americanos com a BN em vários shows novayorquinos como o “Village Vanguard”. Às vezes fazia “tabelinha” com o pianista Bill Evans ou o trompetista Art Farmer, em outras cidades Norte Americanas. Com o saxofonista Stan Getz gravou alguns discos. A Cantora Astrud Gilberto, mulher de João, se impôs no mercado norte americano, nas gravações em inglês e português. O compacto “Garota de Ipanema”, cantado em inglês, por Astrud, vendeu mais de dois milhões de cópias. Uma grande curiosidade com a Astrud é que, contam que o João Gilberto foi gravar com o Stan Getz, chegou lá, ela estava cantarolando uma parte da música “Garota de Ipanema” e o Stan disse para a ela: “canta, canta aí Astrud !” e foi o primeiro lugar em vendas no mundo. Por acaso, na primeira vez que a Astrud gravou alguma coisa na vida aconteceu esta coisa inédita em toda a história da música universal.

O balanço do conjunto “Brasil 67” de Sérgio Mendes, se tornou uma potência do mercado Norte Americano, com a combinação do samba-pop-Bossa Nova. A banda estourou pelo mundo e Sérgio Mendes está até hoje nos “States”. Segundo Roberto Menescal, várias das músicas da BN que estouraram aqui no Brasil, estouraram antes nos Estados Unidos. “Garota de Ipanema, por exemplo, eu conheci com as gravações que vieram de fora. Vê como essa música foi para o mundo e perdemos o controle dela!”

O cantor Pery Ribeiro fez boas turnês com a banda de Sérgio Mendes nos Estados Unidos. A voz quente de Vanda Sá também levou calor para a Banda “Brasil 67”. Fala-nos a Vanda Sá:

“Eu acredito que o sucesso internacional da BN, nos Estados Unidos, quando começou, tem muito haver com a própria influência do jazz na BN. A BN incorporou a harmonia, as linhas melódicas do jazz, juntou o ritmo brasileiro do samba, com um molho especial e devolveu para o jazz aquilo que o jazz mais queria e precisava naquele momento. No instante em que a BN chegou aos Estados Unidos o jazz estava completamente frio e perdido

e a BN, além de vir na hora certa, caiu como uma luva para aquele novo e difícil momento do jazz. Um filho que retornou com um novo tempero e acredito que a partir daí eles se apaixonaram pela BN, como são apaixonados até hoje. Não tem um disco de músico de jazz que não tenha uma bossa brasileira.”

Marcos Valle fez a América do Norte com seu “Samba de Verão” em parceria com o irmão Paulo Sérgio. Ocupou os primeiros lugares nas paradas de sucesso de várias cidades norte americanas com oitenta arranjos diferentes e mais de trinta gravações de feras do jazz.

“The Girls from Bahia”, assim ficaram famosas, nos EUA, as meninas baianinhas do “Quarteto em Cy”. Depois do sucesso do programa de TV de Andy Williams, foram convidadas pelo presidente Lindon Johnson para cantar num porta-aviões, vindo do Vietnã em 1967.

“A Banda” de Chico Buarque estourou nas paradas de sucesso no Brasil e nos quatro cantos do mundo, especialmente nos Estados Unidos. Quinhentos mil discos vendidos em menos de um semestre em 1966.

Carlos Lyra lançou seus sucessos nos Estados Unidos, mas durante cinco anos de carreira no exterior ele se dedicou ao México. Os mexicanos se encantaram com o compositor bossanovista, influenciado pelo jazz em suas românticas canções como: “Minha Namorada” e “Primavera” em parceria com Vinícius de Moraes.

* * *

“...Tem mais samba no pranto que na espera, tem mais samba a maldade que a ferida...”
(Tem mais samba. Chico Buarque de Holanda)

7 – A Bossa Nova não tem tempo nem idade; é eterna. (O Rio e a nascente da Bossa)

Depoimentos.

João C. Pecci (Irmão de Toquinho):

O Campo da BN foi o Rio de Janeiro, porque as pessoas que protagonizaram o movimento viviam lá. E viviam numa cidade linda, cheia de sol, de mar, de montanhas e de mulheres famosas por sua beleza em todo o mundo. Eles eram garotos de praia que começaram a sentir, no violão, um caminho que só poderia dar nessa beleza que deu. O útero da BN foi o Bar do Plaza, onde o Jonny Alf, um dos mais antigos compositores do movimento, tocava piano. Tocou de 1952 a 1954 e todos esses meninos, Baden, Menescal, Bôscoli, iam até lá para ouvir o Jonny. “Rapaz de Bem”, talvez a mais antiga composição do gênero bossa, foi composta em 1953, muito antes de esse movimento explodir. O piano dele já tinha o DNA da BN, desde o princípio da década de 50 e ele é considerado, por muitos a grande centelha desta revolução musical e poética.

“Porque o samba nasceu lá na Bahia
e se hoje ele é branco na poesia
ele é negro demais no coração.”

(cantarolando o “Samba da Bênção” – Vinícius de Moraes e Baden Powell) Estes versos conseguem sintetizar a origem da BN e sua interação com o samba negro. A BN surgiu de uma juventude, da classe média, que tinha uma estrutura familiar, emocional e cultural bem alicerçada. Todos eram estudantes de faculdade.

O Brasil dos anos 50 e princípio dos 60 explodia nos esportes. Tanto nos esportes coletivos, basquete, futebol (campeões mundiais seguidamente em 58 e 62), como no atletismo.

Complementaram tudo isso com a letra do Vinícius que era uma letra positiva. Uma letra que segundo ele próprio mudou a música brasileira “da noite para o dia”.

Em setembro de 62, acontece um outro show, não no Brasil, mas no Carnegie Hall de Nova York, marca o início da BN para o mundo. Foi outro acontecimento fundamental para a disseminação desse movimento fora do Brasil. Daí pra frente o mundo começou a curtir a BN.

J.Carlos Pecci desenvolve, em suas observações, a atmosfera criada pela BN e o perfil artístico que envolvia o Brasil e o Rio de Janeiro quando o movimento se instalou de vez. O Rio era uma cidade linda e calma. Praiana e muito musical. Centro cultural e turístico do Brasil, fato que incentivou visitantes e intelectuais a se instalarem na “Cidade Maravilhosa” o que muito contribuiu para este momento histórico da MPB.

Carlos Lyra:

O Rio de Janeiro era a capital do Brasil e aqui se reunia toda a inteligência, toda a política, todos os melhores músicos, pintores, escultores e escritores.

O Brasil foi campeão em tudo o que se pode imaginar: salto em distância, box, pesca submarina...e a miss universo era uma brasileira do Rio Grande do Sul. A data marco para o nascimento da BN foi 1958, quando o João Gilberto gravou o seu primeiro LP (long play – tipo de disco feito em acetato) Chega de Saudade, onde estavam representadas todas as correntes da primeira geração da BN.

Pra mim, a melodia é o principal da música. Comparando com a pintura, a melodia seria como se fosse o desenho e a harmonia seriam as cores. Então pra nós o desenho é muito importante; a linha melódica por onde a música vai.

Vinícius de Moraes é o poeta da BN. E o Vinícius é definitivamente o grande poeta da BN. Você vê que as principais letras do Vinícius têm toda uma postura clássica: “...crava as garras no meu peito em dores, esvai em sangue todo amor...” Então tem uma coisa quase parnasiana de poeta brasileiro. Enquanto que o Ronaldo Bôscoli já tem um estilo diferente. Ele não é o poeta da BN. O Ronaldo é o jornalista da BN. As letras dele não têm, por vezes, nem artigo: “Lobo canta promete tudo até amor”, “O barquinho vai, a tardinha cai”. São frases cortadas, rápidas. Rapidamente editadas. Por isso é que eu chamo o Ronaldo de o jornalista da BN; o repórter do movimento.

A “Marcha da Quarta-feira de cinzas” já tem uma postura diferente da música romântica brasileira. Ela já faz parte de uma fase mais política da BN. Foi quando o Vinícius começou a reclamar, “nos anos de 1963”, quando já se aproximava a ditadura. O Brasil Passava por uma crise político-econômica difícil. Então o Vinícius se inspirou numa canção que eu fiz; uma marcha-rancho. Uma marcha-rancho é uma música quase que de funeral dos antigos negros. Um ritmo que se encaixa na BN mas que não tem haver com o sambinha. E eu fiz com o Vinícius essa marcha-rancho que dizia assim: “Acabou o nosso carnaval, não se houve cantar canções, saudades e cinzas foi o que restou...” É um lamento que quer dizer que acabou o tempo bom. Que o tempo bom estava se esvaindo e iriam acontecer coisas desagradáveis. E Vinícius, como todo grande poeta... Como dizia o Esdra Pounds, “os poetas são a antena da raça”. O Vinícius tinha uma antena muito grande. Ele antenou as coisas que aconteceriam no ano seguinte: o golpe militar.

Carlos Lyra tenta explicar a transformação poética da BN, quando o regime militar está por se instaurar. Comenta também os diferentes estilos dos dois mais famosos letristas do movimento: Vinícius de Moraes e Ronaldo Bôscoli.

Roberto Menescal :

O Rio trazia uma coisa assim de felicidade ligada à natureza e a nossa música nasceu, justamente nesse ambiente feliz. Porque a gente achava que a música que existia antes da BN era feita de letras muito pesadas. Falava muito da noite, das mulheres que traíam, do homem que bebia. Os temas eram sempre ligados a “Ninguém me ama, ninguém me quer...”

(“Ninguém me ama” – Dolores Duran).

Já o músico Roberto Menescal tece comentários exclusivamente líricos sobre a BN. Citando a transformação das letras “pesadas” dos boleros em poemas leves que falavam de coisas da natureza e do amor.

* * *

“... Copacabana princesinha do mar. Pelas manhãs tu és a vida a cantar...”

(Copacabana. João de Barro e Alberto Ribeiro)

8 - “Há um Brasil que canta e é feliz”

O que são a música e a poesia senão o retrato do desenvolvimento cultural de um povo ?

Quando, na “Semana de Arte Moderna”, os artistas brasileiros cansaram-se dos padrões estéticos europeus, estabelecendo uma nova ordem nacional para o comportamento artístico, pensavam, não em retratar um Brasil colonizado pelos detentores desses padrões, plenos de interferências culturais alienígenas, mas um país que pudesse falar de seus costumes e crenças através da análise da grande miscigenação, que é a situação que melhor traduz a nossa gente e a nossa história.

Mesmo que o movimento da Bossa Nova tenha começado a surgir trinta anos depois da importante Semana de Arte Moderna, fica a reflexão de que ela possa ser um flagrante apêndice e um prolongamento natural da “Semana de 22”.

O que os norte-americanos e europeus queriam vivenciar nos anos em que a Bossa os visitou, não era a influência que nossa música sofreu dos boleros argentinos e cubanos, não era música “taticabum”, levada a eles por Carmem Miranda que, em vez de samba, carinhosa ou cinicamente, passaram a chamar de rumba. A impressão que se tem é de que os estrangeiros que consumiam a nossa Bossa não queriam, nem mesmo, conhecer o samba de morro, porque esse eles não conseguiriam reproduzir. O que eles queriam era tocar, ouvir e até mesmo dançar – vejam só– uma música diferente que se assemelhasse ao jazz, “establishment” planetário que pertencia a eles, mas, que esse entretenimento também tivesse um tempero exótico. Algo vindo dos trópicos, assim como o Zé Carioca dos desenhos do Disney. Algum novo sopro de modernidade que viesse socorrer o jazz naquele momento difícil pelo qual passava o gênero musical norte americano.

Através de algumas das principais poesias musicadas da Bossa Nova abordadas neste trabalho, como exemplos de intersemiose, pois que letra e música se completam quase que numa encenação das histórias, podemos reconhecer um importante intercâmbio social exercido, ingenuamente – em nome da arte, pelos protagonistas da Bossa Nova e, até então, negado pelos promotores do preconceito e da discriminação.

Pesquisadores internacionais da música se perguntam: influência do Jazz, sim! E por que não? Para que servem esses purismos quando a arte nem sempre se nutre de elementos puros? Quando as notas do alfabeto musical, todos sabem, são somente doze notas? Talvez seja impossível criar sem que se recorra aos clichês.

Se este trabalho puder demonstrar, que existiram músicos pesquisadores naqueles tempos dourados da Bossa, preocupados com a reprodução verdadeira da nossa cultura através da música, e, que, promovendo a ruptura das fronteiras sociais e estabelecendo uma importante dialética entre os criadores, viriam a construir uma “terceira margem”, a partir de duas semiosferas, que não fosse nem morro nem asfalto, mas um resultado genial dessa fusão, então terei atingido o meu objetivo que também, de forma dialética, não se distancia muito dos iluminados rapazes da Bossa Nova.

* * *

9 - Bibliografia

ARAÚJO, Lucinha; ECHEVERRIA, Regina. *Só as mães são felizes*. Rio: Globo, 1998.

BAHIANA, Ana Maria. *Nada será como antes – MPB nos anos 70*. Rio: Civilização Brasileira, 1980.

CALADO, Carlos. *Tropicália – A história de uma revolução musical*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

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

CHEVALIER, Scarlet Moon de. *Areias escaldantes*. Rio: Rocco, 1999.

DAPIEVE, Arthur. *BRock – O rock brasileiro dos anos 80*. São Paulo: Ed. 34, 1996.

ECHEVERRIA, Regina. *Furacão Elis*. Rio: Globo, 1994.

ECO, Umberto. E SEBEEK (orgs.) *O signo de três. Dupin, Holmes, Peirce - Estudos*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

ECO, Umberto. *Tratado Geral de Semiótica. Estudos*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

GALVÃO, Luiz. *Anos 70 – Novos e baianos*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

HEIDEGGER, Martin. *A Caminho da Linguagem*. Tradução: Márcia Sá Cavalcante Schuback - Petrópolis, RJ: Editora Vozes. 2003.

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

JOYCE. *Fotografei você na minha Rolleiflex*. Rio: MultMais Editorial, 1997.

LOTMAN, Iuri. *La Semiosfera de la Cultura y del Texto* (Vol. I) Desidério Navarro, (org.) Madrid: Cátedra, 1998.

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

MELLO, Zuzana Homem de. SEVERIANO, Jairo. *A canção no tempo. 1958 / 85*. São Paulo: Ed. 34, 1999.

MOTTA, Nelson. *Noites Tropicais – Solos, improvisos e memórias musicais*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.

NOVAES, Adauto (organização). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano: Editora Senac Rio, 2005.

PEIRCE, C.S. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

SANTAELLA, Lúcia. *Matrizes da Linguagem e do Pensamento*. São Paulo: Iluminuras, 2001. ----- "Texto". In. *Texto e Intertexto*. São Paulo: Iluminuras, 1992.

SOUZA, Tárík de. *O som nosso de cada dia*. Porto Alegre: L&PM, 1983.

TROTTA, Felipe Mendes. *Titânicos caminhos*. Rio: Gryphus Editorial, 1995.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

WERNECK, Humberto. *Chico Buarque – Letra e música*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

* * *