

6. O fim do samba moderno

6.1. Nara Leão e o fim da bossa nova

No início da segunda metade dos anos 1960 o sucesso da *bossa nova*, gênero que ocupara o centro das atenções musicais no Rio de Janeiro, já dava sinais de esgotamento. A televisão se tornava cada vez mais importante no Brasil, rumo à hegemonia que conquistaria a partir dos anos 1970. A cultura musical do rádio, plena de grandes orquestras que empregavam centenas de músicos e coroava maestros como Radamés Gnattali já estava em decadência, e se tornaria cada vez mais um passado. Surgia uma nova fase da indústria cultural principalmente ligada à televisão e aos *Long-playings hi-fi*, novidade comercial da época.

Começava também o período da ditadura militar brasileira, que a partir de 1964 passou a influenciar a produção de música de diversas formas, seja através da censura, seja pelo incentivo à nova mídia representada pela televisão que substituiu a cultura musical radiofônica. Por outro lado, com o sucesso da música brasileira no exterior, dizia-se comumente que “a saída pro músico brasileiro é o aeroporto”²⁰⁴. O resultado deste cenário foi uma grande migração de músicos para o estrangeiro, a ponto de Ruy Castro, um dos mais destacados cronistas da música da época, empregar o termo “diáspora” para descrever esse movimento (1990), conforme foi visto no capítulo 4.

O “fim da bossa nova”, levantado inicialmente pela cantora Nara Leão, parece ter sido o estopim desse término. Ela era considerada pela imprensa como a mais característica bossanovista, e sua declaração ocasionou uma grande discussão pública pelos jornais. O apartamento de Nara Leão, em endereço nobre no bairro de Copacabana, havia se tornado famoso como o local de nascimento de uma certa bossa nova, feita por jovens músicos amadores da privilegiada Zona Sul do Rio de Janeiro, como Roberto Menescal, Carlos Lyra e ela própria.

²⁰⁴ Conforme o depoimento de Maurício Einhorn, em entrevista para esta tese.

Nara Leão, apesar de, ou justamente porque simbolizava esta bossa nova, fez do lançamento de seu álbum *Opinião*, pela gravadora *Philips*, em 1964, um cavalo de batalha contra o que ela descreveu como o elitismo bossanovista. Ela procurou valorizar o que foi chamado de “samba de morro autêntico”, gravando composições “do povo” como as do sambista carioca Zé Ketí, ou de nortistas e nordestinos que traduziam em canções os problemas sociais brasileiros, como João do Vale. Em entrevista à revista *Fatos e Fotos*, nesta ocasião, em 1964, Nara declarou:

Chega de Bossa Nova. Chega de cantar para dois ou três intelectuais uma musiquinha de apartamento. **Quero samba puro, que tem muito mais a dizer, que é expressão do povo**, e não uma coisa feita de um grupinho para outro grupinho. (...) A bossa nova me dá sono, não me empolga. Pode ser que, no passado, eu tenha sido uma tola, aceitando aquela coisa quadrada, que ainda tentam me impingir. Eu não sou isso que querem fazer parecer que eu sou: uma menina rica, que mora na av. Atlântica, de frente para o mar" (CASTRO 1991, p.348, grifo meu)

O alegado fim da bossa nova deve ser entendido sob o panorama político da época. No início da década de 1960, com a situação internacional extremamente dividida pela guerra-fria e uma crescente radicalização política, o Brasil sofreu um golpe militar de direita, em 1964. Ganhou força então o projeto nacional popular promovido pelo *Instituto Superior de Estudos Brasileiros* (ISEB) e pelo *Centro Popular de Cultura* (CPC) da *União nacional dos estudantes* (UNE), que atraiu diversos músicos ligados à bossa nova, como Nara Leão, Carlos Lyra, Vinícius de Moraes, Sérgio Ricardo e Geraldo Vandré, entre outros. Segundo o compositor Sérgio Ricardo, que lançava um LP com “sambas mesmo” pela gravadora *Elenco*, a bossa nova seria um falso “samba novo”, entreguista, representando a submissão dos músicos brasileiros frente aos norte-americanos.

Por que tão cedo morreu a bossa-nova? Pela total **ausência de autenticidade** como música brasileira. Pela sua **forma rítmica evidentemente híbrida, mais uma contrafação jazzística** e fartamente explorada pelos músicos norte-americanos (o que lhes foi um achado do ponto de vista comercial) do que propriamente um **samba nôvo** com substância para sobreviver. (Sérgio Ricardo)²⁰⁵

²⁰⁵ Fala de Sérgio Ricardo citada pelo jornalista Thor Carvalho em sua coluna “Rio noite e dia” em Última Hora em 23/11/1963. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=386030&PagFis=91437>. Acesso em: 05/02/2014.

A fala de Sérgio Ricardo deixa entrever a oposição interna que surgiu na bossa nova, rachada pela situação política de grandes antagonismos ideológicos. Nara Leão teve importante papel neste dissenso ao seguir o caminho da ala mais à esquerda do movimento que se ligava ao CPC – *Centro popular de Cultura* – como Carlos Lyra, Vinícius de Moraes e outros artistas com quem fez o musical *Pobre Menina Rica*, cuja estreia se deu na boate *Au Bon Gourmet*, no Rio de Janeiro, em 1963. Segundo Santuza Cambraia Naves:

O CPC propôs uma arte engajada, ideologicamente comprometida. O anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura, postulava, em 1962, a ‘atitude revolucionária consequente’ do artista. Rejeitavam-se, nessa proposta, as perspectivas estéticas mais formalistas, por resultarem numa arte consumida por minorias privilegiadas, optando-se por uma estética clara e acessível às massas. Os primeiros anos da década de 60 são, pois, marcados pela busca de uma canção popular participante, em termos políticos e sociais, e ao mesmo tempo afinada com os postulados nacionalistas. **Esse cenário cria a categoria de compositores ‘engajados’, que procuram misturar as informações técnicas da bossa nova com os sons populares considerados ‘tradicionais’ e de certa forma condizentes com o ideal de ‘autenticidade’ comuns às propostas nacionalistas.** (NAVES, 2001, ps. 31 e 32, grifo meu)

O CPC, ligado à *União Nacional de Estudantes*, era formado por artistas de diversas áreas, e pretendia conscientizar o povo de seus problemas sociais através da criação artística direcionada politicamente no conteúdo. Para veicular estas mensagens de libertação utilizou-se a forma popular da *canção*, a fim de penetrar as massas menos favorecidas economicamente. Os atores mais à esquerda da bossa nova, como Nara Leão, abraçaram esta proposta que está na base do gênero que ficou conhecido como a *canção de protesto*, e que se fortaleceu a partir do golpe militar de direita, em 1964, com críticas ao caráter burguês e “alienado” do samba moderno. José Roberto Zan traça um perfil desse ideário:

Idéias como as de povo, nação, libertação e identidade nacional, concebidas em momentos anteriores da história brasileira, foram ressignificadas a partir de referências das esquerdas e marcadas por conotações ‘romântico-revolucionárias’. Buscavam-se no passado as raízes populares nacionais que constituiriam as bases para a construção do futuro (ZAN, 2001, p. 114).

A mudança de posição de Nara com relação à bossa nova provocou a reação de seus colegas, também pelos jornais. Dentre as muitas críticas que Nara recebeu, Roberto Menescal destacou com ironia a *pureza* que a cantora havia mencionado como um ideal para o seu samba: “Quando Nara souber o que é música pura, e conseguir transmiti-la, todos seremos músicos puros e iremos

juntos para o céu (...). Enquanto isso não acontece, continuamos nos apartamentos fazendo bossinha nova para vender” (CASTRO 1991, p.348).

A intenção da ex-bossanovista era buscar o samba “puro” em sua “raiz” social, idealizada enquanto “morro”, a exemplo do que Vinícius de Moraes havia feito em *Orfeu da Conceição*, oito anos antes. Trata-se da busca pela *origem* do samba. Uma origem, ainda que idealizada e recriada, não é falsa, mas traz uma verdade que deriva dessa construção.

Esta busca pelo samba “que é a expressão do povo”, em detrimento ao “samba de apartamento”, conforme muitas vezes se disse da bossa nova de forma pejorativa, pode talvez ter sido naturalizada por Nara Leão, mas é tributária de uma construção histórica, da qual Mário de Andrade é um ator central no Brasil. Quero, no entanto, destacar aqui brevemente o entendimento historiográfico sobre esta questão, a partir do estudo de Peter Burke em *Cultura popular na idade moderna* (1989).

Conforme Burke, a ideia de uma *cultura popular*, que através das canções e contos populares deixariam entrever a essência de uma nação, ganha força na Europa, e mais especificamente na Alemanha de J. Herder, em fins do século XVIII. Trata-se de uma reação de países europeus periféricos à centralidade francesa, inglesa e italiana, países cuja cultura nacional fora fundada anteriormente durante o iluminismo, e que exportavam aos demais suas concepções de mundo, sua “cultura”²⁰⁶. A reação dos intelectuais alemães à tendência hegemônica francesa na Europa os levou a reagir afirmando a sua “cultura” regional em oposição à invasora internacional, cosmopolita.

²⁰⁶ Conforme Burke: “(...) a descoberta da cultura popular ocorreu principalmente nas regiões que podem ser chamadas de periferia cultural do conjunto da Europa e dos diversos países que a compõem. A Itália, França e Inglaterra a muito tempo tinham literaturas nacionais e línguas literárias. Seus intelectuais, ao contrário, digamos, dos russos ou suecos, vinham se afastando das canções e contos populares. A Itália, França e Inglaterra haviam investido mais do que outros países no Renascimento, Classicismo e Iluminismo, e portanto demoraram mais a abandonar os valores desses movimentos. Como já existia uma língua literária padronizada, a descoberta do dialeto era um elemento divisor. Não surpreende que, na Inglaterra, fossem principalmente os escoceses a redescobrir a cultura popular, ou que o movimento do cancionário popular tardasse na França, surgindo com um bretão, Villemarqué, cuja coletânea *Barzaz Breiz* foi publicada em 1839.” (BURKE, 1989, ps. 41 e 42)

Trazendo esta problemática ao Brasil do período estudado, a afirmação de um samba “autêntico” e “do povo” pode ser lida como uma reação à ideia sempre reiterada de que a bossa nova e o sambajazz seriam “americanizados”, ou seja, por demais tributários à cultura do país central, os EUA, e por isto mesmo distante do povo, a exemplo das conhecidas acusações sofridas também por Carmem Miranda.

Herder e os irmãos Grimm, muito conhecidos pela sua compilação de contos populares, atribuem três características positivas à cultura popular de seus povos, conforme Burke (1989, p.48). Esta seria *coletiva e comunitária*, pois sua origem estaria perdida em um tempo passado imemorial, impossível de ser rastreado hoje. E sua expressão estaria conservada, portanto, em uma espécie de *inconsciente coletivo*, termo que eles obviamente não usaram por ser posterior, mas que descreve bem o conceito que gerará canções sem autor, contos “populares” editados em livros assinados por estes eruditos. A cultura popular seria, por fim, “pura”, termo que ressoa em Nara Leão, quando diz “Quero um samba puro”:

O terceiro ponto pode ser chamado de ‘**purismo**’. De quem é a cultura popular? Quem é o povo? Ocasionalmente, o povo era definido como todas as pessoas de um determinado país, como na imagem de Geijer sobre todo o povo sueco a cantar como um só indivíduo. Na maioria das vezes o termo era mais restrito. O povo consistia nas pessoas incultas, como na distinção de Herder entre *Kultur der Gelehrten* e *Kultur des Volks*. Às vezes, o termo se restringia ainda mais: Herder escreveu uma vez que ‘o povo não é a turba das ruas, que nunca canta nem compõe, mas grita e mutila’. (...) Para os descobridores *par excellence* compunha-se dos camponeses; eles viviam perto da natureza, estavam menos marcados por modos estrangeiros e tinham preservado os costumes primitivos por mais tempo do que quaisquer pessoas. Mas essa afirmação ignorava importantes modificações culturais e sociais. Subestimava a interação entre campo e cidade, popular e erudito. **Não existia uma tradição popular imutável e pura nos inícios da Europa moderna, e talvez nunca tenha existido.** Portanto, não há nenhuma boa razão para se excluir os moradores das cidades, seja o respeitável artesão ou a ‘turba’ de Herder, de um estudo sobre cultura popular.

A dificuldade em se definir ‘o povo’ sugere que a cultura popular não era monolítica nem homogênea. De fato, era extremamente variada. (BURKE, 1989, p. 49, grifos meus).

Herder diferenciava, portanto, assim como Mário de Andrade, uma cultura popular “pura” de uma outra, decaída e urbana. No entanto, a origem social do samba dito “puro”, almejado por Nara Leão e também por Vinícius de Moraes (que rejeitaram publicamente, ela a *bossa nova* e ele o *sambajazz*, enquanto

inautênticos, dir-se-ia, “impuros”) não coincidia exatamente com a definição de Herder, que via a urbanização da cultura popular de forma negativa, e buscava essa pureza na música rural, conforme Burke.

O modernista Mário de Andrade também fazia a distinção entre a música “popular” (que hoje chamamos comumente por “música folclórica”, de tendência rural) e a música “popularesca” (ANDRADE, 2006), que hoje chamamos de *música popular urbana*, identificando a cultura popular autêntica na primeira. No entanto, com o acentuadíssimo êxodo rural brasileiro no século XX, a representação da pureza rural também se mudou para “o morro”, para as favelas cariocas, onde residiriam talvez os descendentes destes mesmos “populares” que talvez a uma geração anterior estivessem no campo.

Este entendimento romântico do “samba de morro” como origem e essência do samba, e por extensão, da “música popular brasileira”, é portanto devedor deste primeiro romantismo alemão, representado por Herder. Este movimento tinha foco especial na “canção popular”, entendida mormente como uma forma popular de poesia, esta arte que, elitizada, teria perdido o contato com sua base, o povo da nação.

(...) apenas a canção popular conserva a eficácia moral da antiga poesia, visto que circula oralmente, é acompanhada de música e desempenha funções práticas, ao passo que a poesia das pessoas cultas é uma poesia para a visão, separada da música, mais frívola do que funcional. Conforme disse seu amigo Goethe, ‘Herder nos ensinou a pensar na poesia como patrimônio comum de toda a humanidade, não como propriedade particular de alguns indivíduos refinados e cultos’ (BURKE, 1989, p. 32).

As preocupações de Nara Leão, portanto, convergem com as destes primeiros românticos alemães, para os quais a música é um meio de se chegar ao grande grupo nacional - o povo - ao invés de se fechar em pequenos grupos da elite sem representatividade. Se no sambajazz a música funciona também como metáfora do social, onde as questões da sociedade são colocadas e pensadas também musicalmente, para Nara a música se descola do social, sendo principalmente um veículo para “popularizar” uma letra de conteúdo político desejado.

Não ocorre, portanto, no interior desta música a inversão social que vemos, por exemplo, em Moacir Santos, e em grande parte do sambajazz, onde a seção rítmica - tradicionalmente relegada ao segundo plano – deixa o *fundo* e é colocada como *figura*, invertendo musicalmente - mas com reflexos “sociais” - a posição tradicionalmente inferior da seção rítmica e de seus músicos, conforme exposto no capítulo 2.

Segundo Marcos Napolitano, em *A arte engajada e seus públicos* (1955/1968), neste período estudado a literatura penetra o campo da música popular, ocupando na canção de MPB um lugar central.

No teatro, a articulação com a tradição literária até poderia ser considerada ‘natural’, na medida em que a sua linguagem opera com a palavra como material básico de expressão ao lado do gesto, palavra esta voltada para o drama, para o ato da encenação, e não para a leitura. Mas na música (popular) e no cinema, a relação com a literatura (em seus diversos níveis), até então, fora mais episódica e incomum, e suas articulações com a literariedade parece ser um dos pontos mais marcantes da renovação dessas duas artes no Brasil dos anos 60 (NAPOLITANO, 2001, p.104 e 105).

Por este motivo a audição atenta do segundo álbum de Nara Leão imediatamente posterior ao seu rompimento com a bossa nova - *O canto de livre de Nara* (1965) - surpreendentemente *não revela ruptura musical com o samba moderno*, estando a mudança contida principalmente nas letras e na presença de compositores populares “autênticos”, como Zé Ketti e João do Vale²⁰⁷.

Segundo o poeta Ferreira Gular, em texto para a contracapa deste álbum:

Este segundo disco de Nara é um passo adiante (...). Esse caminho, que ela segue **conscientemente**, acrescenta à sua função de cantora a de intérprete dos problemas e aspirações do seu povo. Nara quer levar, na sua voz livre, ao maior número de pessoas, uma compreensão atual da realidade brasileira (...) ²⁰⁸ (grifo meu).

Nara via no *conteúdo* das letras, o acesso à “consciência” direta dos problemas sociais, que ela tinha a fornecer ao povo “alienado”, a partir de sua posição de “musa da bossa nova”, com acesso à grande imprensa.

²⁰⁷ A segunda faixa deste álbum de Nara Leão (1965), o *Samba da legalidade* (Zé Keti e Carlos Lyra), pode ser ouvida no DVD de áudio em anexo.

²⁰⁸ Disponível no sítio oficial de Nara Leão em www.naraleao.com.br, na seção de discografia. Acesso em: 16/07/2014.

O foco se deslocou da música, entendida então como mero jogo estético desvinculado do social, para as letras, ou para a sociedade expressa diretamente em palavras. O interesse de Nara Leão pelo estudo da sociologia vai neste sentido, em entrevista concedida por ela em 1967:

Eu era professora de violão (62 ou 63), estudava música e fazia jornalismo: era repórter do Última Hora.

Parei de cantar definitivamente para fazer vestibular de sociologia, mas no meio das provas fui convidada pela Rhodia para ir ao Japão com Sérgio Mendes e fazer uma excursão pelo Brasil. (...)

Depois da excursão ao Japão com Sérgio Mendes, fui convidada por ele mesmo para ir aos Estados Unidos cantar. **Mas acontece que cantar para mim não tinha muito sentido; queria fazer uma coisa maior, mais útil, queria estudar sociologia.** Aí veio a revolução de 64, e eu, que já sentia uma inclinação para cantar coisas políticas (como no meu primeiro disco), achei algum sentido em cantar. Não fui para os Estados Unidos, fui fazer o show *Opinião*, e minha carreira tomou outro sentido: protestando contra as coisas que achava que estavam erradas, eu podia ajudar a melhorá-las. Só cantava coisas nesse gênero.

Mais tarde comecei a cantar também outras coisas. Fiquei menos radical e começou então um período de desânimo. Concluí que protestar cantando não resolvia problema algum. Inclusive porque o que fazia sucesso popular não eram mesmo as músicas de protesto. Eram as músicas alienatórias: o público ia para o teatro para se alienar e não para tomar consciência das coisas.” (MELLO, 1976, p. 50, grifos meus)

Nara, ao fim do trecho citado, conclui que “protestar cantando também não resolvia problema algum”, mostrando sua decepção com o fato de que as músicas que tinham “sucesso popular” não eram as “canções de protesto”. A sua decepção deixa entrever sua aproximação com os artistas da *Tropicália*, movimento liderado por Caetano Veloso que no fim desta década representaria uma reação às tendências de esquerda da *canção do protesto*, caracterizando-se pela denúncia da “patrulha ideológica” deste grupo²⁰⁹. A letra de protesto, segundo Nara Leão, não foi capaz de atrair a atenção do grande público da época, que permaneceu voltado para canções que ela considerava “alienatórias”, as mesmas que seriam enaltecidas pelos *Tropicalistas*, produzidas pela *Jovem Guarda* e por Roberto Carlos, por exemplo. É importante notar que o diálogo de Nara Leão com os tropicalistas se dá justamente nesta valorização do entendimento intelectual da “canção”, devedor das ideias estéticas provenientes das esferas literárias, como o

²⁰⁹ Termo cunhado pelo cineasta Cacá Diegues, em fins dos anos 1970.

concretismo de São Paulo, e menos ocupado com questões consideradas simplesmente “musicais” ou “técnicas” por eles.

Na *opinião* de Nara, no entanto, havia outra forma de revolucionar as coisas. A questão do gênero sexual não é lateral nesta ruptura de Nara Leão com a bossa nova. Nara nasceu em janeiro de 1942 e tinha apenas 22 anos em 1964. Durante o período da bossa nova havia namorado o letrista e jornalista Ronaldo Boscoli, que tivera um importante papel no movimento. Mas em 1963 ela havia rompido com ele e começara a namorar Rui Guerra, um cineasta membro do *Centro Popular de Cultura*, que havia declarado recentemente que:

A bossa nova estava destinada a viver pouco tempo. (...) Era apenas uma forma musicalmente nova de repetir as mesmas coisas românticas e inconsequentes que vinham sendo ditas há muito tempo. **Não alterou o conteúdo das letras.** O único caminho é o nacionalismo. Nacionalismo em música não é bairrismo (CASTRO, 1990, p.344).

Após o rompimento com Boscoli ela se aliara a este lado mais esquerdista da bossa nova que geraria a *canção de protesto*, representada por Carlos Lyra, por exemplo. E contra a vontade de seu pai, atuou no já referido espetáculo *Pobre menina rica*, de Lyra e Moraes, ao lado de Moacir Santos.

Uma leitura tradicional das idas e vindas ideológicas de Nara Leão poderia atribuir aos seus namorados, Boscoli e Guerra, e logo em seguida, Cacá Diegues, estas fases conflitantes entre si que ela atravessou. No entanto Nara Leão fazia questão de ter “opinião” própria, e não se deixar dobrar pelo mundo evidentemente masculino que a cercava, seja da bossa nova, seja da canção de protesto. Por pertencer à elite intelectual carioca, ela tinha acesso aos meios de comunicação e de produção musical, e Nara Leão fez uso pleno de suas condições de possibilidade para afirmar sua própria voz, enfrentando um mundo masculino onde as mulheres eram muitas vezes cantoras apassivadas, cujas palavras lhes eram colocadas na boca por compositores quase sempre homens.

Se algumas mulheres da época, como Dolores Duran ou Maysa, faziam mais do que simplesmente preencher o lugar feminino que lhes era destinado, expressando seus pontos de vista e opiniões pessoais, e afirmando sua potência e inteligência, isso não era absolutamente a regra. Muito menos nesta bossa nova

que cercava Nara, onde a mulher aparece intimista e educada, uma “coisinha” “toda minha”, como na canção *Minha namorada*, de Carlos Lyra e Vinícius de Moraes.

Nara, que fora inicialmente enquadrada por jornais como a “musa da bossa nova” rechaçou esse lugar com veemência e indignação que pareceu se voltar contra seus ex-colegas da bossa nova e contra seu ex-namorado Boscoli, em especial, que foram no mínimo coniventes com sua posição objetificada de musa do movimento. Nara Leão rejeitou o rótulo, queria escolher seu repertório, e afirmou compositores como Zé Keti, Cartola, e os “sambistas de morro” contra o gosto de produtores e arranjadores que queriam prosseguir com o sucesso da bossa nova, mantendo sua musa elegante e apassivada, de voz pequena. Se era obrigada a interpretar a *Garota de Ipanema* eternamente, Nara fazia questão de cantar também as músicas do povo, por decisão intelectual própria. Segundo ela, em depoimento a Zuza Homem de Mello:

Aloísio de Oliveira disse que eu não podia fazer isso; que eu tinha uma imagem de Garota de Ipanema e que não podia cantar esses problemas porque não os tinha. Por isso saí da Elenco. E ele só gravou isso (as músicas “novas” Berimbau, Consolação e O sol nascerá) porque passei 6 meses chateando ele. Na Philips aconteceu a mesma coisa: muitas brigas, parei o disco no meio, fiz greves. Faço isso até conseguir o que quero. E sempre demonstro aos meus contratantes que não faço a menor questão de ser cantora. Se eu não puder dizer o que tenho vontade naquele momento não me interessa. Não me interessa ganhar dinheiro, tudo isso é secundário. Sempre cantei o que me interessa. Menos na televisão. A televisão engole a gente, se a gente não toma cuidado, passa de cantora a vedete. Televisão é muito perigosa. Quando você vê, já não sabe mais onde está, já perdeu o pé (MELLO, 1976, p.51).

Nara concedeu uma entrevista em 1967 à jornalista Teresa Barros, na *Revista Feminina*, edição dominical do suplemento do *Diário de Notícias*. A revista trazia matérias sobre decoração e moda voltadas para o público feminino, mas em um tom moderno que deixa ver, ainda que nas entrelinhas, uma posição mais avançada com relação ao papel da mulher na sociedade. Uma destas matérias, por exemplo, trazia o título, em letras grandes: “Viva a antiboneca”. Era dedicada ao jovem figurinista de 23 anos, José Augusto, que deu este nome aos seus modelos, reproduzidos na revista junto a dicas de moda.

A manchete da entrevista com Nara, anunciada na capa em letras garrafais era “Cantar sim, casar não”, e trazia o subtítulo: “Num bate-papo ultra-simpático,

no qual durante toda a conversa não confirmou nem afirmou seu casamento com o cineasta Cacá Diegues, Nara se nos revelou. (...). E nesta conversa me deu uma: não é uma garotinha que canta por cantar. É uma mulher livre, serena, cantando em liberdade...”²¹⁰ Abaixo, um trecho da entrevista:

- Certa vez, você disse que a nossa música está mais popular agora do que antes. Eu não acredito nisso. Você acha que nossa música está mesmo 'popular'?
- Olha, eu também acho isso. De 'popular' ela só tem o nome. Mas que está falando mais ao povo, que êle a canta muito mais que antes...
- Antes quando? No tempo da bossa-nova?
- É isso mesmo. A bossa-nova não tinha tanta comunicação com o grande público. Falava apenas a uns poucos.
- Ah, por falar em bossa-nova. Se lembra daquela história que ficou meio confusa? Aquela briga Nara x Bossa?
- Deixa eu explicar. Não briguei com a bossa-nova. Apenas quis valer a minha liberdade. (...) Fui para a Elenco e **nesta época eu queria falar de coisas diferentes que começavam a surgir: canções falando de terra, de liberdade. Pois êles acharam que eu era 'musa da bossa-nova' e não podia cantar outras coisas extras. Pois gravei um só disco e fui embora. Não sou musa, sou repórter da realidade.**
- Então, você só faz o que quer?
- Quando canto quero mostrar aos outros a verdade, uma verdade atual. Quero 'reportar' alguma coisa que está acontecendo. Seja o amor, a política, a liberdade, a vida, enfim...²¹¹ (grifo meu).

6.2.

O divórcio entre o social e o musical

Observa-se, portanto, a partir de 1964, um descolamento entre os problemas “sociais” e os problemas “musicais” no interior da canção de MPB. A formula modernista contida no procedimento de polir a pedra bruta da música popular com as ferramentas artísticas eruditas, conforme Mário de Andrade, e continuada por Vinícius de Moraes ao apresentar “negros da favela”, tocando sambas com sofisticados arranjos orquestrais no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, no *Orfeu da Conceição*, respondia à questão da identidade social/musical por excelência de um país de desigualdade tão grande quanto a brasileira: como

²¹⁰ Revista feminina de 11/06/67 Diário de notícias. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_04&pesq=cantar%20sim%20casar%20nao&pasta=ano%20196 Acesso em: 21/07/2014.

²¹¹ Revista feminina de 11/06/67 Diário de notícias. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_04&pesq=cantar%20sim%20casar%20nao&pasta=ano%20196 Acesso em: 21/07/2014.

juntar os Brasis de cima e de baixo, dando-lhe uma unidade cultural nacional através da música? Como os integrantes da elite nacional, intelectuais plenos de capital simbólico e financeiro, poderiam se dizer tão brasileiros quanto os “sambistas de morro”, criando uma identidade nacional convincente que contemplasse os de baixo e os de cima? Aí se insere a aproximação dos modernistas à arte popular, do samba, do baião, dos “ritmos nacionais” que vão ser por eles “vestidos” com sofisticados arranjos musicais.

Esta ponte entre a elite intelectual e o “povo” esteve presente nas diversas estilizações do samba que vinham sendo feitas pioneiramente por Pixinguinha, Donga, Ary Barroso e tantos outros, desde os anos 1920, teve continuidade na bossa nova de Tom Jobim e João Gilberto, que se mostram também como reinvenções do samba. Esta continuidade forma algo que se assemelhava para muitos a uma “linha” de “evolução” do gênero nacional. A *batucada*, prática entendida como espontânea, intuitiva, natural do brasileiro - cidadão comum popular - era “arranjada”, ou “estilizada” no samba quando apresentado através da indústria cultural. Embora seja absurdo admitir uma evolução progressiva em arte (conforme quiseram as vanguardas do século XX), mesmo se essa evolução for pensada em termos de “complexidade” – pois nada indica que os sambas de Jobim sejam mais complexos que os de seus antecessores, Pixinguinha ou Radamés Gnattali, por exemplo - pode-se admitir esta “evolução” em um sentido puramente temporal, como a sucessão das músicas no tempo.

Neste sentido é possível visualizar uma “linha evolutiva” do samba, que é muito importante na tradição brasileira, e que liga os primeiros sambistas das comunidades baianas da Praça XI, no Rio de Janeiro, aos bossanovistas e sambajazzistas, em suas continuas reinvenções do ritmo²¹², mas que será interrompida, ou perderá esta centralidade em movimentos como a Jovem Guarda ou a Tropicália, pouco interessados em ressintetizar o ritmo nacional.

O samba enquanto um gênero musical vem sendo continuamente reinventado, ou “estilizado”, longo do século XX. Desde os tempos em que era

²¹² Segundo NAPOLITANO: “Portanto aquilo que passou a ser conhecido como samba autêntico nasceu de uma sensível ruptura com o conceito de samba imediatamente anterior (dos anos 20). (2005, p.51).

chamado de maxixe no Rio de Janeiro do início do século, passando pela complexificação e profissionalização com Ismael Silva e o samba do Estácio²¹³, atravessando a sua adaptação às orquestras de rádio operadas por músicos como Pixinguinha Radamés Gnattali e Carmem Miranda, chegando à bossa nova e ao sambajazz, com os modernizadores João Gilberto e Édison Machado, o samba, no seu aspecto rítmico, e portanto musical, foi uma tradição continuamente reinventada.

No entanto, após o proclamado “fim da bossa nova” (que foi também o ocaso do sambajazz), esta linha que ligava as diversas estilizações do samba desde os anos 1920 perderá a importância para movimentos como a Jovem Guarda, voltada para o nascente mercado do público jovem e o Tropicalismo, mais interessado no relacionamento com as *massas* através da indústria cultural e no diálogo com as músicas *pop* importadas do que em realizar esta ponte com o *povo* através dos ritmos brasileiros. Estes podiam eventualmente emergir - ritmos populares veiculando letras inteligentes, ideias cantadas - mas sua solução rítmica não era o cerne da problemática musical/social para estes artistas

Serão principalmente as recriações elaboradas pela música negra de músicos como Banda Black Rio, Luis Melodia, Jorge Ben, João Donato ou Tim Maia que darão continuidade a esta linha de continua reinvenção do samba que o caracteriza. São estes músicos, entre outros, ligados à expressão musical negra e às recriações do samba e dos ritmos afro-brasileiros que podem ser chamados com justiça de os continuadores de uma “linha evolutiva” da tradição do samba no Rio de Janeiro da década de 1970.

Na música de Moacir Santos - um compositor negro de origem humilde que se tornou um erudito através do estudo musicológico - esta estilização atingiu um dos pontos altos em sofisticação e concisão na música brasileira, conforme se viu. Moacir Santos se valeu de pequenos motivos musicais constituintes da “levada” de acompanhamento executada pela seção rítmica, para construir a melodia e a orquestração (FRANÇA, 2007). As melodias muitas vezes tendem a se confundir ao baixo, sendo frequentemente apresentadas por instrumentos

²¹³ Ver *O Feitiço Decente*, SANDRONI, 2001.

graves, como o clarone ou o sax barítono, sendo característica em Moacir Santos essa orquestração que tende aos tons graves, passando a ideia de descer ao solo sonoro, à origem afro-brasileira onde música e sociedade, ritmos negros e escravidão, se confundem.

O fim do *samba moderno*, portanto, trouxe uma discussão conceitual ao ambiente musical que pode ser flagrado pelas críticas de jornal da época: afinal, o que é *bossa nova*, e o que é *sambajazz*, qual a diferença entre eles, a que músicas e músicos, a que ambientes e ideias se referem?

A categoria *bossa nova*, conforme foi demonstrado, estava ainda em uma fase inicial em fins dos anos 1950 e não tinha as especificidades que ganhou posteriormente: designava qualquer samba fosse considerado “novo”. O termo era usado principalmente para nomear as experimentações musicais que se fazia então entre o jazz e o samba, e era chamada genericamente também de *samba moderno*. Neste sentido era um sinônimo de *sambajazz*.

Ocorreu então, conforme se afirmou, uma discussão pública entre músicos, cantores, jornalistas, produtores culturais e público sobre estas categorias - sobre o significado de *sambajazz*, *bossa nova*, *samba* e *jazz* – suas características, seu escopo, suas interseções e suas diferenças inconciliáveis. E essa é uma discussão que prossegue até os dias de hoje. Pois as preferências musicais contidas em tais análises se ligam a estilos de vida, visões de mundo, ou perspectivas, expressas nas preferências de quem as formula, de acordo com valores atribuídos a estas categorias.

6.3. A construção da categoria bossa nova

Vinícius de Moraes, em matéria para o periódico *Correio da Manhã*, do ano de 1960, explicava “o que significa bossa nova”: “Bossa Nova é samba bom, samba novo. A onda de bossa nova veio provar uma afirmativa que faço há bastante tempo, isto é, que a música deve ser sempre renovada”²¹⁴. Em 1960 sua definição de “bossa nova” era ainda bastante genérica e coincide com as de Jobim

²¹⁴ Vinícius de Moraes no *Correio da Manhã*, 31/03/1960. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_07&PagFis=3317. Acesso em 22/04/2014.

e Ari Barroso, vistas anteriormente: deve-se sempre “renovar”. Mas 5 anos depois, o poeta já trazia um conceito mais definido de “bossa nova”, através das relações que definiriam a categoria, citando o “samba-jazz” e o “afro-samba” (grafados com hífen). E anunciava o fim do movimento, no artigo “O legado de uma bossa que passou”, referindo-se ao êxodo dos músicos para o exterior: “O pouco que ganham os compositores no Brasil os obriga a procurar outros países, onde a música é mais valorizada. É o caso de Sérgio Mendes, Carlinhos Lira, Tom e outros. Mas esse êxodo é terrível, porque o compositor tem de estar em contato com sua terra, com sua gente”²¹⁵ Vinícius fala então que os antigos bossanovistas estão cada qual seguindo seu rumo. “Sérgio Mendes já está na base do samba-jazz – diz Vinícius. E o nosso Baden Powell escolheu o caminho do afro-samba”²¹⁶.

Note-se que Vinícius de Moraes pensa a categoria *sambajazz* (e também afro-samba) como um desdobramento da bossa nova. Nesse entendimento, o *sambajazz* não se opõe à bossa nova, como dois iguais opostos, mas é uma consequência desta, estabelecendo-se como um campo musical diverso, embora nascido dela. Em matéria de 1965 no *Jornal do Brasil*, a “crítica e compositora” Regina Werneck reforça o entendimento de Vinícius, e traz a seguinte definição do termo *sambajazz*: “é filho direto da bossa nova, que por sua vez surgiu do jazz, da necessidade de improvisar. A batida e a harmonia funcionam mais que a temática.”

Aqui temos então um entendimento que inicia o processo de *purificação* ou decantamento dos termos, separando o *sambajazz* da bossa nova; e formula-se um significado que a palavra *sambajazz* ganharia posteriormente. A categoria foi entendida desta forma como a música instrumental com forte influência do jazz que surge a partir da bossa nova, sendo diferente dela: uma espécie de “filho” da bossa nova. Nesse sentido, o *sambajazz* estaria mais próximo do jazz, enquanto a bossa nova seria mais próxima ao samba, e portanto, mais brasileira.

Se pensarmos na oposição natureza/cultura, que parece frequentemente embasar os discursos sobre identidade nacional, o samba estaria do lado da natureza, sendo ‘natural’ ao brasileiro. Enquanto, por oposição, o jazz estaria do

²¹⁵ Idem.

²¹⁶ Idem.

lado da cultura, sendo implantado no Brasil artificialmente, a partir do país colonizador, os EUA. O samba seria a mãe enquanto o jazz seria um pai distante, norte-americano²¹⁷. Assim, o sambajazz foi entendido por vezes como um rebento americanizado da bossa nova, que talvez tenha se distanciado demais da sua natureza nacional, se “modernizado” e se jazzificando em demasia.

No entanto, como já foi assinalado, a ideia de que o sambajazz se caracteriza por ser “instrumental”, em oposição a bossa nova, “vocal”, é problemática, e por isto mesmo importante nesta discussão. Pois uma parcela do sambajazz foi também vocal, a exemplo da música de Leny Andrade, Johnny Alf, ou Elis Regina. Esta categoria pôde incluir até o Jorge Ben, conforme se viu, se pensarmos nos seus três álbuns iniciais, com J.T. Meireles, como saxofonista e arranjador a frente de um grupo de sambajazz²¹⁸. Ou ainda se tomarmos os que seriam “os casos híbridos” entre música vocal e instrumental, como o *Tamba Trio*, o *Jongo Trio* e *Os Cariocas*. Esta categorização foi bem resumida pelo crítico musical, Tarik de Souza, em entrevista para esta tese, por email. Note-se que ele não deixa de problematizar a oposição instrumental/vocal, à qual atribui o caráter de parâmetro, a época:

O dito ‘samba jazz’ era reconhecido apenas como **a ala instrumental da bossanova**. Mas há casos híbridos como os do Tamba Trio, Jongo Trio, Os Cariocas, **que juntavam instrumental & vocal. São samba jazz?**

Quando se usa este rótulo ninguém fala no **verdadeiro inventor do samba-jazz, que foi Johnny Alf**. Só que ele era, essencialmente, **cantor e pianista**. Mas foi o primeiro a conseguir sucesso na fusão.

Já a bossa nova foi o movimento amplo que possibilitou todas essas tendências (inclusive o samba jazz) aflorarem: da nordestinidade reelaborada de Geraldo Vandré (“Fica mal com Deus”, “Canção nordestina”), Edu Lobo (“Canção da terra”, “Borandá”, “Ponteio”) e Quarteto Novo (“O ovo”, “Vim de Santana”, “Misturada”) aos afro sambas de Baden e Vinicius e a afrobossa de

²¹⁷ Esta metáfora não era incomum na época, vide José Ramos Tinhorão ao escrever sobre a bossa nova ou Vinicius de Moraes em artigo citado anteriormente, publicado no *Correio da Manhã*, 31/03/1960.

Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_07&PagFis=3317. Acesso em 22/04/2014.

²¹⁸ Aqui vemos em um artigo de jornal Jorge Ben e Wanda Sá, além de Rosinha de Valença, em uma excursão do *sambajazzista* Sérgio Mendes, em 1965: “Agora volta **Sérgio Mendes** de uma vitoriosa excursão pelos Estados Unidos com uma parada inicial na capital do México onde, com muita sabedoria, plantou para colher. Havendo organizado um show musical a que denominou **Brasil- 65** (trio, com Tião Neto no contrabaixo e Chico na bateria, além do seu piano; **a cantora Wanda; o cantor e compositor Jorge Ben** e a sensacional violonista Rosinha de Valença) apresentou-se Serginho Mendes, para princípio de conversa, no Simpósio de Arte Sul-Americana (...)” em *Diário Carioca*, “A excursão de Sérgio Mendes”, não assinado, 04/01/1965.

Dom Um Romão e o afro erudito Moacir Santos, com seus Opus, agrupados no disco "Coisas". Até a erudita de vanguarda Jocy de Oliveira fez um disco de bossa nova ("A música do século XX", onde há um "Samba gregoriano").

Cabia tudo lá, porque a bossa nova instaurou os procedimentos de vanguarda na MPB (acordes alterados, dissonâncias e até atonalismos) a partir de temas de metalinguagem como "Desafinado" (Tom Jobim/Newton Mendonça), "Mamadeira atonal" (Ronaldo Bôscoli/ Mario Castro Neves), "Samba cromático" (Jair Amorim/Carlos Cruz). Até sambistas ditos "do povo" tentaram entender e praticar estes novos conceitos como Caco Velho ("Tonalidade original") e Padeirinho da Mangueira ("Já não se fala mais no sincopado/ desde quando o 'Desafinado'/ aqui teve grande aceitação/ e eu também gostei daquilo/ modificando o estilo/ do meu samba tradição").

Ao mesmo tempo, inúmeros jazzistas gravaram discos de bossa nova: Stan Getz, Charlie Bird, Dizzy Gillespie, Miles Davis, Herbie Mann, Coleman Hawkins, Cannonball Adderley, Paul Winter e até Charlie Parker. Seriam, no rótulo invertido, discos de jazz-samba?

Caro Gabriel, como você vê, é difícil dar nome aos fugidios bois da estética. O Tom Jobim já dizia que quando se nomeia uma coisa ela deixa de ser aquilo do qual se está falando.

A bossa nova seria, portanto, uma categoria ampla, “que instaurou os procedimentos de vanguarda na MPB”, e que abrigaria diversas outras subcorrentes da época, como os *afrosambas* de Baden Powell e Vinícius de Moraes, ou a corrente nordestina de Geraldo Vandré, Hermeto Paschoal e o *Quarteto Novo*. O que os une é que são contemporâneos e tinham a inovação como valor central, utilizando “procedimentos de vanguarda” nesse sentido. Então o que caracteriza esta categoria é o uso de determinados meios para se fazer “música moderna”, algo que não pode ser creditado a um único ator, e nem mesmo pode ser fechado em um único grupo. Dir-se-ia, com Ion Muniz, que a bossa nova “já estava pra nascer”, e brotou como cogumelos, em “vários lugares”²¹⁹, conforme citado anteriormente.

Podemos dizer que este grupo de ideias expostas por Tarik de Souza representam uma perspectiva *coletivista* da bossa nova, entendida como um movimento de uma época, de meados dos anos 1950 a meados dos 1960, composta por diversos atores que, ainda que com diferentes níveis de importância e projeção, não podem ser resumido em uma corrente principal ou em uma única “linha evolutiva”, para usar um termo de Caetano Veloso (CAMPOS, 1974).

²¹⁹ “Pessoalmente eu acho que quando algo está para surgir (no caso a batida da Bossa Nova), ela brota como os cogumelos, em vários lugares”. (Ion Muniz, *Crônicas*, s.d.)

Esta perspectiva sobre a bossa nova poderia ser considerada como mais próxima do entendimento original dos anos 1960, perdendo lugar posteriormente para uma outra corrente, que identifica a música de João Gilberto como modelo inescapável da “verdadeira” bossa nova. É a *perspectiva intelectualista*, que tendeu a ganhar a hegemonia, onde um determinado procedimento estilístico autoral foi tomado como modelo do movimento, que derivaria principalmente desse criador. Se os elementos para o surgimento da bossa nova já estavam dados, somente o gênio, em sua solidão, pôde reuni-los a contento, e dar o “salto” epistemológico que caracteriza sua bossa nova ideal, da qual todas as outras seriam derivações decaídas. Segundo escreveu em 1965 o poeta Vinícius de Moraes, precursor desta corrente:

Bossa nova é mais a solidão de uma rua de Ipanema que a agitação comercial de Copacabana. Bossa nova é mais um olhar que um beijo; mais uma ternura que uma paixão; mais um recado que uma mensagem. **Bossa nova é o canto puro e solitário de João Gilberto eternamente trancado em seu apartamento, buscando uma harmonia cada vez mais extremada e simples nas cordas de seu violão e uma emissão cada vez mais perfeita para os sons e palavras de sua canção.** (MORAES, 1981, p.117, grifo meu)

Esta perspectiva entende que o sambajazz seria demasiado permeável à influência do jazz, sendo a bossa nova considerada mais próxima do ritmo do samba. Este entendimento teria seu manifesto maior no livro *Balanço da bossa*, publicado em 1968, e organizado pelo poeta Augusto de Campos, com textos de poetas e musicólogos paulistas. E seria também defendida pelo artista/intelectual Caetano Veloso, formulador da tese de uma “linha evolutiva”²²⁰ na música brasileira, que ligaria o samba à bossa nova, e em seguida ao tropicalismo.

Este será um grupo que lutará com êxito pela hegemonia do seu conceito purificado de bossa nova. Trata-se de uma corrente intelectualizada, ligada ao campo da “alta literatura” nacional, ao contrário da maioria dos músicos da época. A bossa nova tendeu a ser descrita por este grupo como uma receita de ingredientes específicos do estilo, como a concisão, o *isomorfismo* entre letra e

²²⁰ Sobre o conceito de “linha evolutiva” em Veloso ver o livro *Balanço da bossa* (1974), em artigo de Augusto de Campos, à p.143, por exemplo.

música²²¹, idealizado na canção, e também os referidos procedimentos de vanguarda.

O *Balanço da Bossa* (1974) é um livro que reúne textos diversos publicados principalmente em suplementos literários abordando o fenômeno amplo da bossa nova, mas com foco em conceitos convergentes ao da *poesia concreta*. Segundo Augusto de Campos, em texto introdutório, o livro apresenta:

(...) trabalhos de diferentes autores e que – excetuadas obviamente as minhas próprias incursões e tentativas – julgo dos mais relevantes para a compreensão do que aconteceu com a nossa música, ou a parte mais conseqüente e inteligente dela. Publicados quase todos em 'suplementos literários', muitos desses estudos passaram despercebidos ao público aficionado de música. (CAMPOS, 1974, p.11)

Interessava ao autor, portanto, uma categorização a fim de separar o que ele considerava “a parte mais conseqüente e inteligente” da bossa nova, justamente a que converge com os seus ideais estético-literários de “evolução” artística, assumindo-se como uma “visão parcial” contra o nacionalismo em arte:

Embora escritos em épocas diversas e por autores diversos, esses estudos – de um musicólogo, um regente, um compositor e um poeta “eruditos” mas entusiastas da música popular – **têm uma perspectiva comum que os solidariza. Estão, todos, predominantemente interessados numa visão evolutiva da música popular, especialmente voltados para os caminhos imprevisíveis da invenção.**

Nesse sentido, estou consciente de que o resultado é um livro parcial, de partido, polêmico. Contra. Definitivamente contra a Tradicional Família Musical. **Contra o nacionalismo-nacionalóide em música. O nacionalismo em escala regional ou hemisférica, sempre alienante. Por uma música nacional universal.** (CAMPOS, 1974, ps. 14 e 15, grifos meus).

O citado “posicionamento parcial” não se deu, portanto, ao menos explicitamente, contra uma visão mais musical ou menos literária de música. Os instrumentistas sequer são citados, a bossa nova é assumida sem maiores discussões como um movimento de cantores e compositores-lettristas apenas. A canção será a via única desta perspectiva onde o texto parece sintetizar a música.

Por outro lado, esta alegada posição radical contra o nacionalismo musical não encontrará sempre ressonância perfeita nesta corrente. Pois será considerado por muitos atores influentes nesta perspectiva e em diálogo constante e típico da

²²¹ O conceito de *isomorfismo* conforme colocado pelos concretistas seria a complementariedade entre forma e conteúdo na obra de arte.

época com as críticas nacionalistas, que a bossa nova de João Gilberto teria encontrado o bom termo entre a importação do jazz e a presença da música brasileira, ao contrário de outros sambas modernos precursores, como os de Johnny Alf. Este, que foi considerado por muitos como o “pai da bossa nova”, seria por demais “americanizado”, conforme se viu nas críticas de Caetano Veloso ao músico negro, citadas no capítulo anterior.

Augusto de Campos atribui ao musicólogo afinado com os ideais concretistas, Brasil Rocha Brito, o pioneirismo desta perspectiva sobre a bossa nova, em artigo, segundo ele, “Divulgado meio clandestinamente na página literária “Invenção” do jornal *O Correio Paulistano*” em 1960. Este texto “tem uma importância histórica: é a primeira apreciação técnica fundamentada que se faz da bossa-nova.” (CAMPOS, 1974, p.12).

Rocha Brito confirma a ideia de uma separação entre os precursores da bossa nova e seus praticantes que seriam “por demais americanizados” e os bossanovistas, “verdadeiramente nacionais”, por terem alcançado uma “elaboração coerente”.

Deve-se observar aqui, de passagem, que Dick Farney, pianista de grandes méritos, passou mesmo a tratar as novas composições brasileiras como se fossem *be-bops*. **Disto não resultariam obras verdadeiramente nacionais**, pois não havia a intenção precípua de integrar novos processos, **metamorforseando-os se necessário, dentro de uma elaboração coerente** (CAMPOS, 1974, p.19)

Apesar da relativa negação do jazz norte-americano, há este trecho interessante em Rocha Brasil, reproduzido abaixo, onde se entende a gênese dos critérios de separação operados entre a bossa nova e outras práticas da época, como o sambajazz. Estes seriam análogos aos que foram estabelecidos por músicos do movimento norte-americano do *cool jazz*, que traz a idéia de renovação, por oposição ao jazz da época, o *bebop*, de características mais expansivas e virtuosísticas:

Dos Estados Unidos ainda, pouco depois dessa época, procederia uma nova maneira de conceber a interpretação: **o *cool jazz*, designação usada em contraparte a *hot jazz*. No *cool jazz*, ao contrário do que sucedia no *hot*, os intérpretes são músicos de conhecimento técnico apurado (...).**

O *cool jazz* é elaborado, contido, anticontrastante. Não procura pontos de máximos e mínimos emocionais. O canto usa a voz da maneira como

normalmente fala. Não há sussurros alternados com gritos. Nada de paroxismos. Dick Farney, ao surgir em nossa música popular, já canta quase propriamente *cool*, derivando seu estilo do de Frank Sinatra (CAMPOS, 1974, ps.18 e19, grifo meu)

João Gilberto que “criou um estilo pessoal de cantar, porém não personalista” (CAMPOS, 1974, p.36) é apresentado então como o cantor “que melhor tipifica” a bossa nova, mas há uma valorização, por outro lado, da “diversidade de estilos representativos”, ainda que esta se restrinja aos cantores do movimento, sem jamais alcançar instrumentistas:

Insistimos no estudo de João Gilberto por nos parecer o intérprete-cantor **que melhor tipifica a concepção da BN.** De notar que nem todos os cantores da BN, conseguem, a exemplo de Sérgio Ricardo e alguns mais, uma libertação completa do operismo, da pirotécnica interpretativa. **Há de outro lado, uma diversidade de estilos interpretativos na quase generalidade dos cantores do movimento, o que representa um fator de enriquecimento para a BN** (CAMPOS, 1974, p.37, grifo meu)

Ao final do texto, no entanto, ao apresentar o que seria “um elenco dos principais nomes que se alinham no movimento de renovação musical BN (até 1960)” Rocha Brito cita alguns nomes divididos em três categorias: compositores, letristas e cantores. Estranhamente, não há a categoria “músicos” ou “instrumentistas”, que não são citados como bossanovistas. Não são mencionados, por exemplo, Johnny Alf, João Donato, Paulo Moura, Édison Machado, Milton Banana, Cipó, nem qualquer instrumentista. (CAMPOS, 1974, p.40). Estes seriam alocados à categoria contrastante, *sambajazz*.

Esta visão é contrária à que apresentavam os festivais nomeados como de bossa nova que ocorriam então, onde diversos instrumentistas se apresentavam como solistas e líderes de conjunto, conforme se viu no capítulo anterior. A despeito dessa prática, Rocha Brito, ao comentar o papel do piano na bossa nova, por exemplo, o entenderá como instrumento que tende a ser “acompanhador”, embora assuma furtivamente a existência de solistas instrumentistas: “O piano surge em geral acompanhando cantor, instrumentista ou integrando um conjunto, Poucas vezes desempenha a função de instrumento solista, não tendo assim sob sua responsabilidade, necessariamente, a melodia.” (CAMPOS, 1974, p.34).

Trata-se, portanto, de uma perspectiva que exclui tanto os instrumentistas quanto a chamada *música instrumental* da bossa nova, reforçando esta oposição à *canção*. A letra, texto literário, é vista como essencial, por convergir às “manifestações da vanguarda poética”. Neste sentido, Rocha Brito cita Campos, mostrando seu alinhamento já neste texto de 1960: “Assim, algumas letras da BN configuram uma tendência que, de certa forma, numa faixa de atuação própria - **a da canção popular** – corresponde às manifestações da vanguarda poética, participando com ela de um mesmo processo cultural.” (CAMPOS, 1974, p.39, grifo meu). Note-se a restrição do comentário à “canção popular”, termo que exclui, neste caso, a chamada “música instrumental”.

O paradigma da bossa nova seria a canção *Desafinado*, de Jobim e Mendonça, o “verdadeiro manifesto da BN”, por apresentar o conceito concretista do “isomorfismo” transportado à canção, onde se daria em uma espécie de conjunção ideal entre a letra e música. A “palavra” teria aqui papel central, portando o “valor musical”: “Aqui, música e letra caminham quase *pari passu*, criticam-se uma a outra, numa auto-definição recíproca” (CAMPOS, 1974).

Ao comentar o *Balanço da bossa* (1974), Naves assinala o caráter canônico destas análises que fundam esta perspectiva *intelectualista* da bossa nova como *canção-concisa*, e que “acabam absolutizando o período inicial da bossa nova”:

Assim, tal como os poetas concretos, que teriam rompido com as tradições retórico-discursiva e subjetivista na literatura, os músicos da bossa nova, notadamente João Gilberto, pautariam o seu trabalho pela rejeição dos sambas-canções e dos boleros melodramáticos do período anterior, e da maneira operística de interpretar estas canções, ao estilo de Dalva de Oliveira e outros cantores do período.

Este tipo de interpretação, desenvolvida pelos poetas e musicólogos paulistas, tornou-se, de certa forma, canônica, passando a constituir uma referência imprescindível para os estudiosos da música popular no Brasil. Mas observa-se que, a despeito da profundidade e pertinência destas análises, elas acabam absolutizando o período inicial da bossa nova, em que, de fato, sob a batuta de João Gilberto, parte-se para um tipo de experimentação musical bastante afinada com as propostas da poesia concreta” (NAVES, 2000, p.1)

Caetano Veloso, em entrevista publicada em 1976, explicita sua filiação a esta corrente. Ele posiciona a cantora Elis Regina (e também o sambajazz, embora não citado explicitamente, mas através de seus músicos mais conhecidos como o

Tamba Trio e a própria Elis) como um fenômeno “culturalmente anterior” à bossa nova. Elis e o sambajazz seriam um retrocesso em comparação a João Gilberto que “revolucionou as coisas em termos de música do Brasil”. Aqui está presente a concepção da “linha evolutiva” que entendeu o exemplo de João Gilberto como um marco maior do qual não é possível escapar na música brasileira, mas apenas se filiar.

O que veio depois, na verdade estava antes: acho que musicalmente o Zimbo Trio, Elis Regina, o Quarteto, o Tamba Trio, O Simonal daquela época, **todos eram culturalmente anteriores ao João Gilberto, pré-Bossa Nova**. Isso não é absurdo porque a gente vê isso em filosofia, vê essa possibilidade na estória de todas as artes: às vezes um determinado ramo da cultura se desenvolve até certo ponto, mas depois ainda aparecem pensamentos e criações que culturalmente são anteriores, ainda não assumiram esse momento. (...)

O caso do João Gilberto, tem a violência da própria genialidade que superou esse meiozinho de atmosfera fechada que o Rio propicia. E ele realmente **revolucionou as coisas em termos de música do Brasil**. O que a Elis não fez depois, do ponto de vista musical. Mas do ponto de vista de colocação social do trabalho artístico, a Elis é um acontecimento maravilhoso, complicado, talvez triste sob alguns aspectos – as pessoas sofrem, é verdade – mas é uma coisa violenta. É uma artista jogada na sua venda. (Caetano Veloso em MELLO, p.120, 1996)

6.4.

A conjunção entre a mão e a cabeça

A partir desta declaração de Caetano Veloso, onde uma visão evolutiva da história da filosofia é evocada, gostaria de trazer o pensamento do filósofo Richard Sennett. Em *O artífice* (2009) ele apresenta um entendimento do trabalho e do saber que se dispõe a superar a tradicional dicotomia entre corpo e intelecto, ou entre trabalho braçal e trabalho intelectual. Reformulando as distinções de Hannah Arendt, de quem foi aluno, análogas às descritas acima, entre *Animal Laborens* e o *Homo Faber*, Sennett afirma que “fazer é saber”.

Não haveria, portanto, uma atividade puramente “técnica” que seria a do *Animal Laborens*, um “ser humano equiparado a uma besta de carga, o trabalhador braçal condenado à rotina”, alguém alienado, isolado do mundo absorto em uma tarefa, que se opõe a do *Homo faber*, “um juiz do labor e da prática materiais, não um colega do *Animal Laborens*, mas seu superior”. Segundo Sennett:

Esta divisão me parece falsa porque menospreza o homem prático – ou a mulher – que trabalha. O animal humano que é *Animal Laborens* é capaz de pensar; as discussões sustentadas pelo produtor podem ocorrer mentalmente com materiais, e não com outras pessoas; as pessoas que trabalham juntas certamente conversam a respeito do que estão fazendo. Para Arendt, a mente se ativa uma vez realizado o trabalho. Uma outra visão, mais equilibrada, é a de que **o pensamento e o sentimento estão contidos no processo do fazer**. (SENNETT, 2009, p17 grifo meu).

Entenda-se aqui o músico como um *Animal laborens* que é, ao mesmo tempo, um *Homo faber*. Não como o típico letrado especialista em MPB, que considera a atividade dos músicos como um trabalho manual alienado de uma realidade social e artística mais alta, reservada aos mais intelectualizados e possuidores de voz junto à indústria cultural. Ao contrário, a técnica é entendida aqui como parte do pensamento musical.

Sennett cita diretamente a atividade musical quando conceitua “o artífice” que, segundo o filósofo: “focaliza a **relação íntima entre a cabeça e a mão**”. Prosseguindo com Sennett:

Todo bom artífice sustenta um **diálogo entre práticas concretas e idéias**; esse diálogo evolui para o estabelecimento de hábitos prolongados, que por sua vez criam um ritmo entre a solução de problemas e a detecção de problemas. A relação entre a mão e a cabeça manifesta-se em terrenos aparentemente tão diferentes quanto a construção de alvenaria, a culinária, a concepção de um *playground* ou **tocar violoncelo**. A capacitação para a habilidade nada tem de inevitável, assim como **nada há de descuidadamente mecânico na própria técnica**. (2009, p. 20, grifos meus).

A partir deste referencial teórico podemos rever os conceitos formulados por esta corrente de Campos e Veloso sobre a música dos anos 1960 no Rio de Janeiro. Ocorreu ali uma purificação conceitual de um conjunto de práticas musicais diversas entre si, mas ligadas pelo contexto comum da época, chamadas então, genericamente, de *bossa nova* ou de *samba moderno*. Esta era uma categoria ampla, mas posteriormente promoveu-se uma separação entre as músicas. De um lado, alocou-se a um novo conceito de bossa nova as músicas consideradas concisas e elegantes, em afinidade com conceitos da arquitetura modernista e da literatura concretista. O canône maior desta bossa nova é João Gilberto. O que restou dessa purificação conceitual seriam diversos movimentos que seriam posteriores cronologicamente à fundação da bossa nova por este cantor em 1958, mas que “na verdade estavam antes”, conforme Veloso.

Observa-se, nesta declaração citada, que ela não admite diferentes leituras ou perspectivas da história da MPB. A superioridade, ou “avanço”, de João Gilberto nesta “linha evolutiva” única é apresentada como um dado absoluto pelo qual tudo mais deve referenciar-se. A partir deste ponto fixo – a grandeza da bossa nova de João Gilberto - avalia-se as outras expressões, mesmo a música de uma grande cantora como Elis Regina.

No cerne deste entendimento, que tenderá a hegemonia posteriormente, repousa a ideia de que os músicos de sambajazz (como Elis Regina, ou o *Tamba Trio*, citados por Veloso), agora entendidos como não-bossanovistas, estariam ligados ao mundo da “técnica”, sem “consciência” artística. Pensando com Sennett – ou melhor dizendo, contra ele -, estes músicos, ao contrário dos intelectuais letristas e poetas, seriam apenas “mão”, sem “cabeça”, técnica sem pensamento. Ou para usar outros termos comuns usuais neste entendimento, seriam apenas “virtuosos”, inferiores à João Gilberto e à bossa nova do ponto vista artístico ou intelectual. Conforme Veloso:

Realmente isso tudo que aconteceu depois, veio abrir novas perspectivas, **não pela consciência** que essas obras tinham do universo musical criado pela BN, **mas pelo tipo de elaboração de arte final do produto. É muito mais virtuosismo do Zimbo, a técnica da Elis, a técnica inicial do Simonal, a técnica do produto, a técnica industrial que abrem certas exigências.** (MELLO, p.120, 1996, grifos meus)