

Nacionalistas em luta contra a “bolerização” do samba (anos 1940-1950)



Os dançarinos, de Fernando Botero, 1987, óleo sobre tela, fotografia, montagem (detalhe).

Adalberto Paranhos

Doutor em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Professor do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Pesquisador do CNPq. Autor, entre outros livros, de *Os desafinados: sambas e bambas no “Estado Novo”*. 4. reimpr. São Paulo: Intermeios/CNPq/Fapemig, 2024. akparanhos@uol.com.br

Nacionalistas em luta contra a “bolerização” do samba (anos 1940-1950)*

Nationalists fighting the “bolerization” of samba (1940s-1950s)

Adalberto Paranhos

RESUMO

A nova dicção musical engendrada pela floração de sambas-canção, principalmente a partir de 1946, desencadeou uma vigorosa reação por parte de setores nacionalistas afinados com o culto da tradição, senha para a afirmação de uma determinada concepção de identidade cultural nacional. Com a supremacia mundial do capitalismo estadunidense, expandiram-se os circuitos internacionais da indústria cultural, constituindo-se um vasto mercado propício à intensificação da penetração dos produtos *made in USA* e, com eles, do *jazz*. No rastro disso, difundiram-se também ritmos e gêneros musicais latino-americanos e caribenhos, em especial o bolero. Em tal contexto, emergiu, em terras brasileiras, um novo samba-canção que, sob vários aspectos, incorporou elementos da linguagem do *jazz* e/ou do bolero. Diante desse cenário, os guardiões da pureza musical nacional partiram para o ataque a essa “invasão cultural” e denunciaram a “desnacionalização do samba-canção”, travando, assim, uma luta que consistiu numa espécie de primeiro *round* do combate sem tréguas que moveriam, anos mais tarde, contra a Bossa Nova.

PALAVRAS-CHAVE: “invasão cultural”; nacionalismo musical; “desnacionalização” do samba-canção.

ABSTRACT

The new musical diction generated by the outcrop of sambas-canção from 1946 onwards elicited a strong reaction from nationalist sectors attuned to the cult of tradition, a password for the assertion of a certain conception of national cultural identity. With the consolidation of American capitalism, international circuits of the cultural industry expanded, constituting a vast market conducive to enhanced penetration of products made in the USA and, with them, jazz. In the wake of this, Latin American and Caribbean rhythms and musical genres, especially bolero, were also disseminated. In this context, a new samba-canção emerged in Brazilian lands that, in various aspects, incorporated elements of the jazz and/or bolero language. Faced with this scenario, the guardians of national musical purity attacked such “cultural invasion” and denounced the “denationalization of samba-canção”, thus waging a battle that was a kind of first round in their relentless combat, years later, against Bossa Nova.

KEYWORDS: “cultural invasion”; musical nationalism; “denationalization” of samba-canção.

* Versão ampliada de comunicação apresentada durante o simpósio Música Popular & Política, no XVI Congresso da IASPM-AL (seção latino-americana da International Association for the Study of Popular Music), realizado em Recife entre 24 e 28 de setembro de 2024. Ela é resultado parcial de investigação que conta com apoio de bolsa de produtividade em pesquisa do CNPq (projeto “Invasão cultural” e reação nacionalista: a “desnacionalização” do samba-canção em questão).



*Noites febris
Tempos gentis
Eu já fui tão feliz
Mais do que eu quis
Mais que eu pude querer
E era Copacabana*

*Loucas paixões
Tantas canções
Eu já tive ilusões
Momentos bons
E hoje com meus botões
Penso que nada mais me engana*

*Foi num tempo em que era tudo demais
Tempos atrás
Quimera fugaz
Sonhos de paz
E promessas banais
Mera fumaça que a vida desfaz
Igual a um puro havana*

*Caminhando pelas ruas assim
Dentro de mim
Nem penso ao que vim
Penso que a vida nem sempre é ruim
É só o enredo de um mau folhetim
A vida é simplesmente humana
("...E era Copacabana"¹)*

Na segunda metade dos anos 1940, soaram com estridência os sinais de alarme, que reverberaram igualmente pela década seguinte. Para os tenazes defensores do nacionalismo musical, um inimigo, entre outros, estava à solta no Brasil. Não bastasse a “deletéria” influência do *jazz* nestes trópicos, agora crescia aos olhos e aos ouvidos de todos a presença de outro “agente do mal”, o bolero, nova face da “invasão cultural” a que muitos assistiam impassíveis. Como quem pega em armas verbais, impunha-se resistir, num combate sem tréguas, àqueles e àquilo que consumaria um movimento de lesa-pátria e de quebra das mais caras tradições nacionais.

Com a supremacia mundial do capitalismo estadunidense que se consolidou no pós-Segunda Guerra Mundial, expandiram-se os circuitos internacionais da indústria cultural. Nesse passo, interligaram-se cada vez mais as diferentes partes do mundo, constituindo-se um vasto mercado propício à intensificação da penetração dos produtos *made in USA*, inclusive os fonográ-

¹ “...E era Copacabana” (Carlos Lyra e Joyce), Joyce e Dori Caymmi. *Rio-Bahia*. CD Pau Brasil/Biscoito Fino, 2006.

ficos. No rastro disso, ao se aclimatarem com relativa facilidade a lugares nunca antes percorridos, ritmos e gêneros musicais oriundos de distintos países da América Latina e do Caribe, em especial o bolero, passaram a se sentir em casa, acomodando-se em terras brasileiras. Em tal contexto, despontou, aqui, um novo samba-canção que chegou a incorporar elementos da linguagem do *jazz* e/ou do bolero, a ponto de dar origem ao que foi designado, depreciativamente, de sambolero ou sambalada. Enraivecidos e sintonizados, de uma ou outra forma, com folcloristas que, desde o início do século XX, associavam as “perversas” influências estrangeiras à modernidade capitalista, os nacionalistas de plantão denunciaram a “desnacionalização do samba-canção”. E a luta que travaram contra a “bolerização” do samba representou como que a preliminar de um jogo de fundo, no qual o nacionalismo musical levantaria bandeiras, com redobrado vigor, ante a emergência da Bossa Nova. Afinal, em que pese certas distâncias que se deve guardar na apreciação de um e outra, eram evidentes umas tantas aproximações que se pode estabelecer entre o samba-canção e a Bossa Nova, algo passível de constatação na comparação da produção musical sob ambas as rubricas.

Este artigo se propõe examinar o confronto entre os nacionalistas e os cultores de novas tendências musicais, que não necessariamente se dispunham a enterrar o passado, mas se recusavam a permanecer atados a ele. Para tanto, serão rastreados escritos, canções e protagonistas das discussões que se desenrolaram sobre os rumos da música popular brasileira. Instituir uma espécie de folclore urbano ou abrir-se em direção à “modernidade”, esta era a questão-chave em torno da qual gravitaram, então, os debates.

O “perigo” que rondava o Brasil²

Em 1946, o pano se ergueu para a entrada em cena de um marco do samba-canção, “Copacabana”³, sucesso imediato na voz aveludada de Dick Farney (batizado Farnésio Dutra e Silva), cujo nome indicava sua admiração por cantores estadunidenses como Bing Crosby. Nele o culto aos encantos da praia de Copacabana – bairro que se converteria em sinônimo da “era do samba-canção” – antecipava algumas das temáticas favoritas da Bossa Nova: “Tuas areias/ teu céu tão lindo/ tuas sereias/ sempre sorrindo”. Ia para o ar uma canção embutida numa moldura harmônico-melódica com a sofisticação bossa-novista, que enaltecia o que já se chamou de “boemia solar”: “Pelas manhãs tu és a vida a cantar”.

Porém o que contava, acima de tudo, nesse quesito, era, efetivamente, a boemia noturna de Copacabana.⁴ O samba-canção, surgido no final dos anos 1920 como samba de meio de ano, passou, aos poucos, a dominar a noite do Rio de Janeiro a partir da segunda metade da década de 1940 e, principalmente, nos anos 50, com sua “música de boate” que iria se espalhar por outros cen-

² Permito-me, nos parágrafos iniciais deste tópico, retomar algumas observações contidas em PARANHOS, Adalberto. *Querelas e aquarelas do Brasil: o jazz na mira do nacionalismo musical (anos 1920-1960)*. *Orfeu*, v. 5, n. 3, Florianópolis, dez. 2020.

³ “Copacabana” (João de Barro e Alberto Ribeiro), Dick Farney. 78 rpm Continental, 1946.

⁴ Ver MELLO, Zuza Homem de. *Copacabana: a trajetória do samba-canção (1929-1958)*. São Paulo: Editora 34/Sesc, 2017, esp. caps. 10-14, e CASTRO, Ruy. *A noite do meu bem: a história e as histórias do samba-canção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

tros urbanos como São Paulo. Uma parcela tida como mais exigente do público consumidor de música, normalmente de extração social de classe alta e média (*"beautiful people"*, frequentadores do *"café society"*), identificava nele uma coisa de "bom-tom", inclusive pela assimilação de determinados componentes da música norte-americana. Apesar de deslizar, por vezes, no plano inclinado de "samboleros" ou "sambaladas" pouco significativos e, em casos extremos, conferir aos dramas humanos um ar de dramalhão e morbidez aguda, com direito a sangue e punhal, a produção mais consistente do samba-canção e o clima de intimidade que ele instalava propiciaram, até certo ponto, a aparição da Bossa Nova.

Música cantada em pequenos ambientes, associada, mais ou menos frequentemente, à cultura de fossa, as casas noturnas em que era ouvida serviram de escola para Tom Jobim⁵ e Johnny Alf⁶, por exemplo, destaques nas noites cariocas. Cantores rotulados como "românticos", principalmente Dick Farney e Lucio Alves, bastante lembrados como "precursores" pelos bossanovistas, marcaram época nesse período. Compositora e cantora cercada de grande admiração, Dolores Duran se permitia até enveredar pelo *scat singing*, no que viria a influenciar Leny Andrade, que a reverenciava como sua "diva".⁷

Simultaneamente, Os Cariocas, um dos emblemas da Bossa Nova, já em 1948 esmeravam-se na ousadia de harmonizações dissonantes. Reprocessando elaborações de grupos vocais norte-americanos (notadamente os Modernaires e os Pied Pipers), eles se consagrariam, na opinião de críticos e apreciadores de música, como o mais criativo conjunto vocal da história deste país. Suas duas primeiras gravações datam de 1948, o samba-canção "Nova ilusão" e o samba "Adeus, América"⁸, e destoam, em larga medida, de como cantavam outros grupos, embora não se deva desconsiderar a relativamente inovadora presença de conjuntos como Os Namorados da Lua, à frente do qual figurava o *crooner* Lucio Alves, familiarizado com as vocalizações de congêneres dos Estados Unidos.

O samba-canção expressava, enfim, como analisou o crítico José Lino Grünwald, um momento de internacionalização do samba "através do abandono da tipicidade dos instrumentos", enquanto "o ritmo se adapta a orques-

⁵ Ver CABRAL, Sérgio. *Antonio Carlos Jobim: uma biografia*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997, esp. cap. O cubo das trevas, e MACHADO, Cacá. *Tom Jobim*. São Paulo: PubliFolha, 2008, esp. cap. Da noite para o dia: caminhos cruzados.

⁶ Ver RODRIGUES, João Carlos. *Johnny Alf: duas ou três coisas que você não sabe*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2012, esp. caps. 3-7.

⁷ Dois exemplos, entre outros tantos: no registro do samba-canção "Fim de caso", Dolores Duran exibiu o seu domínio vocal das improvisações jazzísticas, tipo *scat singing*, do mesmo modo como na rumba "Ave Maria Lola". Ouvir "Fim de caso" (Dolores Duran), Dolores Duran. 78 rpm Copacabana, 1959, e "Ave Maria Lola" (Sergio G. Siaba). Dolores Duran. 78 rpm Copacabana, 1959. Sobre Dolores Duran, ver MATOS, Maria Izilda Santos de. *Dolores Duran: experiências boêmias em Copacabana nos anos 50*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997. Leny Andrade, que por sua vez deglutiu influências de Dolores Duran e Ella Fitzgerald, admitia, implicitamente, haver chegado ao jazz via Dolores, a quem sempre admirou. Ouvir o seu depoimento em "O negócio é amar", música de Carlos Lyra colocada sobre um poema póstumo de Dolores Duran caracterizado pelo texto francamente coloquial, muito ao seu estilo. "O negócio é amar" (Carlos Lyra e Dolores Duran), Leny Andrade. *Leny Andrade*. LP Pointer, 1984.

⁸ "Nova ilusão" (Luiz Bittencourt e José Menezes), Os Cariocas. 78 rpm Continental, 1948. "Adeus, América" (Geraldo Jacques e Haroldo Barbosa), Os Cariocas. 78 rpm Continental, 1948.



trações com predominância de cordas".⁹ E essas influências "estranhas" e "estrangeiras", incidindo sobre certa perda de importância da percussão, iriam, obviamente, suscitar uma enxurrada de críticas.

Não se pense, contudo, que apenas a música *made in USA* se irradiava por estas bandas. O bolero, de procedência latino-americana e caribenha, atingiu a crista da onda. Nas palavras do pesquisador musical Sérgio Cabral, registrou-se, desde meados da década de 1940, uma "invasão dos ritmos latino-americanos, principalmente de Cuba".¹⁰ Nos programas de rádio ecoavam boleros, rumbas e mambos, e as vozes de Lucho Gatica, Gregorio Barrios e Fernando Albuerne, entre outros, se tornaram familiares e frequentavam as paradas de sucesso: "a outra consequência foi a bolerização do samba-canção".¹¹ Por sua vez, outro historiador da música popular brasileira, Jairo Severiano, vincula tal fenômeno à expansão do raio de alcance do cinema mexicano: "à medida que vieram dezenas de filmes, vieram também os boleros [...] E, como nosso gênero musical mais próximo do bolero era o samba-canção, este tipo de música cresceu extraordinariamente". Daí concluir que "a força do bolero, digamos, potencializou a moda do samba-canção" e assinalar que sua segunda vertente "sofisticou-se, desembocando na bossa nova".¹²

Armado esse cenário, com o bolero e a música norte-americana em expansão, levantaram-se muitas vozes, na trincheira nacionalista. Piscaram os sinais de alerta: a cultura pátria estaria exposta a séria ameaça. Almirante, ex-integrante do Bando de Tangarás (na virada dos anos 20 para os 30) e radialista de peso, realimentou seu discurso em defesa das cores nacionais. Sem ser xenófobo, em seu programa "O Pessoal da Velha Guarda", transmitido pela Rádio Tupi, do Rio de Janeiro, entre 1947 e 1952, ele se batia não só pela causa da música nacional de qualidade como, igualmente, pela interpretação que julgava ser a mais correta. Na audição de 15 de outubro de 1947, por exemplo, criticou o canto "afetado" de intérpretes que andavam a imitar Bing Crobys e Frank Sinatras. Essa "macaqueação", decorrente da "preferência pelo 'swing' ou o 'bolero'" era, a seu ver, deplorável, como frisara num programa de 12 de março de 1947.¹³

Para os bons entendedores, essa indireta tinha, sem dúvida, endereço preciso: Dick Farney, que viria a ser exaltado por bossa-novistas pelo seu vocal mais *cool*, distante, anos-luz, do *bel canto*, uma referência marcante na história da música popular brasileira. Ele, todavia, não era, nem de longe o único alvo da ira acesa contra a "invasão dos estrangeirismos". Até "o talentoso maestro e compositor Radamés Gnattali, "uma das bases da bossa", no dizer do

⁹ GRÜNEWALD, José Lino *apud* PARANHOS, Adalberto. Novas bossas e velhos argumentos: tradição e contemporaneidade na música popular brasileira. *História & Perspectivas*, n. 3, Uberlândia, jul.-dez. 1990, p. 25.

¹⁰ CABRAL, Sérgio. *A MPB na era do rádio*. São Paulo: Moderna, 1996, p. 96.

¹¹ *Idem*. Sobre a ressonância da música hispânica no Brasil, ver também VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte, FARIAS, Raphael Fernandes Lopes e PEREIRA, Simone Luci (orgs.). *Uma vereda tropical...: a presença da canção hispânica no Brasil*. São Paulo: Letra e Voz, 2020.

¹² SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 2008, p. 290 e 291 (ver esp. o capítulo A hegemonia do samba-canção na música romântica).

¹³ Cf. PINTO, Theophilo Augusto. *Gente que brilha quando os maestros se encontram: música e músicos da "era de ouro" do rádio brasileiro (1945-1957)*. São Paulo: Alameda, 2014, p. 213 e 214. Sobre o assunto, ver também LIMA, Giuliana Souza de. *Almirante, "a maior patente do rádio"*, e a construção da história da música popular brasileira (1938-1958). São Paulo: Alameda, 2014, p. 84 e 85.

crítico musical Tárík de Souza¹⁴, ficou sob a alça de mira dos conservadores. “A fama de americanizado o perseguiria durante anos, tanto na música popular quanto na de concerto”, relembra o músico Aluísio Didier.¹⁵ Não era por outro motivo que o pesquisador/colecionador Humberto Franceschi lamentou a criação da Orquestra Brasileira, em 1943, pela Rádio Nacional, sob a batuta de Radamés. Para ele, o “tratamento pseudossinfônico” que a caracterizava remetia às formações orquestrais dos Estados Unidos¹⁶, o que feria de morte nossas mais legítimas tradições.

O próprio maestro, por sinal, rememorou, tempos atrás, os problemas com que se deparou ao introduzir, nos seus arranjos, violinos e metais nos sambas, rompendo com a fórmula típica dos conjuntos regionais, à base de violão e cavaquinho.¹⁷ Radamés, que seria um dos mais proeminentes personagens da nova era do samba-canção, já recebera reprimendas inclusive de um dos seus mais entusiásticos admiradores, Mário de Andrade. Não foi ele que, num artigo publicado em 12 de fevereiro de 1939, em *O Estado de S. Paulo*, salientou que “é certo que ‘jazzifica’ um pouco demais para o meu gosto defensivamente nacional”?¹⁸

Todos esses fatores jogavam a favor da suposta perda da identidade musical brasileira. Entre 1954 e 1956, nasceu, sob a direção do jornalista e crítico musical Lucio Rangel, a *Revista da Música Popular (RMP)*, que se atribuiu a missão de assumir a posição de sentinela avançada da defesa da tradição. Nella se acolheram, assiduamente, textos que se colocavam na linha de combate à “modernidade” e à “desnacionalizapão” do samba. Um deles, na edição inaugural da revista, assinado por Vão Gogo (pseudônimo do jornalista e dramaturgo Millôr Fernandes), se insurgia contra o violão elétrico, rasgando o verbo: “Não, amigos, sou um homem antigo. Continuo preferindo o tempo em que o violão era tocado a vapor”.¹⁹

Claudio Murilo, que compunha o rol de colaboradores da *RPM*, não deixava por menos. Seu grito de alerta – ou de guerra – ante a “desnacionalização do samba” ganhava corpo em “Vamos tocar bem alto” (que trafegava na contramão do estilo *cool* em alta):

¹⁴ SOUZA, Tárík de. A Bossa Nova e o Fino da Bossa. In: SOUZA, Tárík de et al. *Brasil musical: viagem pelos sons e ritmos populares*. Rio de Janeiro: Art Bureau, 1988, p. 200.

¹⁵ DIDIER, Aluísio. *Radamés Gnattali*. Rio de Janeiro: Brasiliana, 1996, p. 23.

¹⁶ Cf. PINTO, Theophilo Augusto, *op. cit.* Para o pesquisador e crítico musical José Ramos Tinhorão, por essa época se destacou uma nova safra de maestros cujo pecado capital foi sua absorção de procedimentos da música norte-americana, caso de Radamés Gnattali cuja maior fonte de inspiração seria Gershwin: o *hot jazz* despertaria a “admiração basbaque dos orquestradores semieruditos do rádio brasileiro”. TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: um tema em debate*. Rio de Janeiro: Saga, 1966, p. 48.

¹⁷ Ver seu depoimento em BARBOSA, Valdinha e DEVOS, Anne Marie. *Radamés Gnattali, o eterno experimentador*. Rio de Janeiro: Funarte, 1984, cap. Nos arranjos para Orlando Silva, a primeira reação.

¹⁸ ANDRADE, Mário de. Música nacional. In: *Música, doce música*. 2. ed. São Paulo-Brasília: Martins/INL, 1976, p. 286.

¹⁹ GOGO, Emmanuel Vão. A pretexto do violão elétrico. *Revista da Música Popular*, n. 1, Rio de Janeiro, set. 1954 (coleção em fac-símile – Rio de Janeiro: Funarte/Bem-te-vi, 2006, p. 37). Um expoente do violão elétrico era, então, Garoto. Falando dele, ao tratar do tema da dominação cultural, José Ramos Tinhorão o desqualificava como cidadão brasileiro. Ressaltava que ele era mais norte-americano do que brasileiro, tendo sido dos primeiros a preterir os violões convencionais, ao optar pelo uso dos violões elétricos provenientes dos Estados Unidos. Ver *O samba agora vai...: a farsa da música popular no exterior*. Rio de Janeiro: JCM, 1969. Não por acaso, a arquitetura harmônico-melódica ousada de Garoto – participante do inovador conjunto Bossa Clube e do Trio Surdina – é considerada como anunciadora das conquistas musicais sedimentadas pela Bossa Nova. Ver MELLO, Jorge. *Gente humilde: vida e música de Garoto*. São Paulo: Sesc SP, 2012, cap. A bossa nova em gestação.

*Quem encarar com um pouco mais de seriedade o panorama da música brasileira chegará à conclusão de que estamos passando por uma fase das mais críticas. Não souberam os nossos músicos reagir às influências estrangeiras [...] Os nossos irmãos “yankees” legaram-nos os clichês “bops”, os sussurros melódicos e as orquestrações “progressivas”. E nós aceitamos. O samba desnacionaliza-se. O que tinha o sabor e a marca do Brasil perdeu o valor para os ouvidos da nova geração. Foi-se o nosso monopólio.*²⁰

E ele seguia por aí afora, escarnecendo dos “cacoetes kentianos”²¹ e de exibicionismos orquestrais que punham à mostra, no seu entendimento, o desejo de imitação dos músicos nacionais e o caos instaurado no universo artístico brasileiro. Como sair do atoleiro em que nos encontrávamos? O caminho era um só: “teríamos que voltar às formas puras, teríamos que revolver o passado, quando o samba não possuía ainda solos ‘cool’ ou mil e outros ‘new sounds’. Então poderíamos produzir com arte, com pureza, sem a consciência a nos tachar de carbonos”.²²

Purismo à parte, uma legenda da música popular brasileira, Ary Barroso, também não se conformava com o estado de coisas reinante. A RMP lhe servia como tribuna apropriada para, sem papas na língua, enunciar seu decálogo nacionalista. Para ele, uma palavra resumia tudo: “decadência”. E como essa situação era passível de constatação? O compositor enumerava seus argumentos, dos quais pinço seis: “2. Antigamente não havia ‘acordes americanos’ em samba. [...] 3. Antigamente não havia ‘boites’, nem ‘night clubs’, nem ‘black tie’ [...] 4. Antigamente não havia ‘fans-clubs’ [...] 5. Antigamente as orquestras [...] eram bandas autênticas [...] 9. Antigamente samba era uma coisa, hoje é outra... 10. Decadência! Decadência! Decadência!”²³

Com seu nacionalismo à flor da pele, Ary Barroso investiu igualmente contra o bolero ou a bolerização da música popular brasileira, ainda que sob o formato de samba-canção. Isso o levou às raias da profunda irritação com o êxito alcançado por seu amigo Antônio Maria (jornalista/radialista), compositor de vários sucessos, a começar pelo “tipo-ideal” do samba-canção associado à fossa, à dor de cotovelo e à depressão, “Ninguém me ama”, que celebrizou Nora Ney, uma intérprete de voz ao mesmo tempo cálida, soturna e de tom confidencial.²⁴

²⁰ MURILO, Claudio. Vamos tocar bem alto. *Revista da Música Popular*, n. 2, Rio de Janeiro, nov. 1954 (coleção em fac-símile – Rio de Janeiro, Funarte/Bem-te-vi, 2006, p. 90).

²¹ Alusão a Stan Kenton, maestro norte-americano que fez a cabeça e os ouvidos de futuros bossa-novistas, como a do acordeonista e, depois, pianista João Donato, que, ao conhecer seus discos, caiu de amores por ele; um caso de amor à primeira audição. Cf. seu depoimento em *Eu toco é samba*. In: NAVES, Santuza Cambráia, COELHO, Frederico Oliveira e BACAL, Tatiana (orgs.). *A MPB em discussão: entrevistas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, p. 102, 108 e 11.

²² MURILO, Claudio, *op. cit.* O fecho do texto era de um ufanismo tingido de verde-amarelo: “Só assim, recusando o que não nos pertence é que poderemos tocar bem alto, para que o mundo inteiro nos escute e fique com água na boca por não poder fazer igual”.

²³ BARROSO, Ary. Decadência. *Revista da Música Popular*, n. 9, Rio de Janeiro, set. 1955 (coleção em fac-símile – Rio de Janeiro, Funarte/Bem-te-vi, 2006, p. 463).

²⁴ “Ninguém me ama” (Antônio Maria e Fernando Lobo), Nora Ney. 78 rpm Continental, 1952. Sobre Antônio Maria e o refinamento de seu texto enxuto e coloquial, que o aproximaria da linguagem da Bossa Nova, ver SANTOS, Joaquim Ferreira dos. *Um homem chamado Maria*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006, cap. Samba-canção cheio de bossa. Sobre Nora Ney, ver LENHARO, Alcir. *Cantores do rádio: a trajetória de Nora Ney & Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo*. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

A história, entretanto, como é sabido, não obedece a traçados lineares. Noutras palavras, como enfatiza a historiadora Michelle Perrot, impõe-se perceber que, “por trás das categorias unificadoras [e da linearidade] de percursos muito simples [delineiam-se] os mil atalhos das intrigas particulares”.²⁵ Tal observação se aplica à história de vida dos indivíduos. Estes não se comportam, sempre e necessariamente, de forma coerente, regidos pelos princípios que declaram professar. Fugindo a qualquer análise enredada nas teias da ingenuidade da “ilusão biográfica”²⁶, Ary Barroso pode ser tomado como exemplo arquetípico dessa afirmação. Cedendo às tentações daquele momento histórico, entre 1948 e 1957, ele compôs nada menos que 10 sambas-canção, e um deles, “Risque”, o de sucesso mais altissonante, contou com a invulgar – para os costumes da época – soma de 7 gravações entre 1952 e 1954.²⁷ E “Risque” não economizava em matéria de desgraça e de “sofrência”: “Risque meu nome do seu caderno/ pois não suporto o inferno/ do nosso amor fracassado/ [...] mas se algum dia, talvez/ a saudade apertar/ não se perturbe/ afogue a saudade/ no copo de um bar”.

Por essas e outras, o artista e produtor musical Haroldo Costa batia numa tecla em que outros articulistas da *RMP* martelavam insistentemente. Ele lamentava os rumos em que se metera a música popular brasileira. Embora se declarasse aberto a contribuições alheias, Haroldo Costa lamentava o modismo dos sambas-canção que “de brasileiro só têm as letras escritas em português”.²⁸ Ao que tudo indica, ele aludia em especial à voga de músicas com ares supostamente de coisas do México.

A “bolerização”, de acordo com o diagnóstico corrente, estava, portanto, na ordem do dia. Até o poeta e diploma Vinicius de Moraes, um dos pilares da Bossa Nova em processo de gestação, não escondia suas reservas diante do quadro em que se inseria a canção popular produzida no país. No “novo samba”, o estoque de estrangeirismos posto em prática nos tempos da “geração coca-cola” ia, do ponto de vista de Vinicius, além do admissível. Em tom de crítica, perpassada por uma fina ironia, ele escreveu, em 9 de agosto de 1953, no suplemento de cultura “Flan”, do jornal carioca *Última Hora*:

Se é verdade que o Brasil está com a tendência a perder a sua velha posição de primeiro país produtor de café do mundo, em comparação está caminhando rápido para conquistar a dianteira como país produtor de boleros. A bolerização, como diria Machado de Assis, é geral. Abre-se o rádio e lá vem o nostálgico ritmo de bacia (bacia pélvica, bem entendido...) [...] Não haja dúvida, os ritmos ouvidos são do melhor bolero: tristezas mil nos bares do Brasil; [...] a narrativa constante do lado mórbido desses grandes e

²⁵ PERROT, Michelle. Mil maneiras de caçar. *Projeto História*, n.17, São Paulo, 1998, p. 61.

²⁶ Ver BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaina (orgs.). *Usos & abusos da História Oral*. 6. ed. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 2005, e DOSSE, François. Ilusão biográfica? In: *O desafio biográfico: escrever uma vida*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2015.

²⁷ Informações coletadas em CABRAL, Sérgio. *No tempo de Ari Barroso*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1993, caps. 10-13. Ouvir “Risque” (Ary Barroso), Linda Batista. 78 rpm RCA Victor, 1953.

²⁸ COSTA, Haroldo. Os rumos da música popular brasileira. *Revista da Música Popular*, n. 13, Rio de Janeiro, jun. 1956 (coleção em fac-símile – Rio de Janeiro, Funarte/Bem-te-vi, 2006, p. 683).

*constantes entreveros que há entre homem e mulher [...] estão xaviergugando*²⁹ a música popular brasileira.³⁰

Sem sectarismo, Vinicius reconhecia, no entanto, que, a exemplo de Antônio Maria, Luís Bonfá, Paulinho Soledade e Fernando Lobo, muita música bela vinha sendo concebida. E, sob a alegação de que não havia como escapar dessa realidade, ele confessava que estava procurando compor esse tipo de samba, porém numa chave mais afirmativa e menos lamurienta.³¹

A fabricação de um novo tipo de folclore urbano

Quaisquer que fossem as diferenças que separassem os protagonistas, um denominador comum entre muitos deles – como Almirante, Ary Barroso e editores e colaboradores da *Revista da Música Popular* – consistia no enaltecimento sobretudo da música criada no Brasil em décadas passadas, com ênfase no samba urbano, majoritariamente carioca, transposto para os discos especialmente nos anos 1930. Num ambiente, como o do pós-1946, em que a música estrangeira se difundia e se mesclava com a produção local, como no caso do samba-canção, urgia reagir a tal investida. Uma como que folclorização daquela música popular exaltada como autêntica, quando não pura, seria tarefa inadiável, em honra da soberania cultural nacional. Daí o esforço da RMP para elevar “um determinado repertório da música popular urbana ao status de música folclórica, reclamando sua preservação [...] agregando valor a uma narrativa que opunha tradição à modernidade”.³²

Como se sabe, pelo menos desde as primeiras décadas do século XX floresceram, Brasil afora, concepções, de fundo folclórico, que firmaram a valorização do regional, calcada em visões particulares do regionalismo nordestino, tomadas como forma de expressão da pretensa essência nacional. Avultaram formulações de natureza romântica, que, indo de encontro à modernidade, por ser encarada como permeável aos estrangeirismos, abria os flancos do país à passagem do processo de mecanização do mundo. E, com ele, certa-

²⁹ Referência ao maestro Xavier Gugat, agente de popularização da música latino-americana nos Estados Unidos e por todo o continente americano. Ouvir gravações originais do músico em *Inesquecível Xavier Gugat*. LP Revivendo, s./d.

³⁰ MORAES, Vinicius de. *O samba falado*: crônicas musicais. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008, crônicas A bolerização e O novo samba (citações das p. 57 e 51, respectivamente). Como quem entrega os pontos, o sambista Ciro Monteiro, em 1955, cantava/bradava, de olho na “bolерização” do samba: “Mataram o meu samba/ que é que eu vou fazer?/ dar vida ao meu samba/ já não pode ser/ até minha gente do morro/ só canta bolero e versão/ trocaram meu samba, coitado/ por um piano alemão”. “Mataram o meu samba” (Bené Alexandre), Ciro Monteiro. 78 rpm Todamérica, 1955.

³¹ Ver MORAES, Vinicius de, *op. cit.*, p. 58. Um novo samba mais afirmativo seria, por exemplo, “Manhã de carnaval”, feito a quatro mãos por Luís Bonfá e Antônio Maria. Nele a atmosfera deprimente de sambas-canções é substituída pelas boas-vindas dadas à “manhã, tão bonita manhã/na vida uma nova canção/ cantando só teus olhos/ teu riso, tuas mãos/ pois há de haver o dia em que virás/ [...] canta o meu coração/ alegria voltou/ tão feliz a manhã/ desse amor”. Essa canção girou o mundo, tornando-se uma das mais regravadas na história da música popular brasileira. E, nada coincidentemente, foi gravada no alvorecer do movimento bossa-novista por ninguém menos que João Gilberto. Ouvir “Manhã de carnaval” (Luís Bonfá e Antônio Maria), João Gilberto. 78 rpm Odeon, 1959.

³² GARCIA, Tânia da Costa. A folclorização do popular: uma operação de resistência à mundialização da cultura no Brasil dos anos 50. *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*, v. 12, n. 20, Uberlândia, jan.-jun. 2010, p. 12. Sobre o assunto, ver também WASSERMAN, Maria Clara. “Abre a cortina do passado”: a *Revista da Música Popular* e o pensamento folclorista (Rio de Janeiro: 1954-1956). Dissertação (Mestrado em História) – UFPR, Curitiba, 2002, esp. o cap. 4, que aborda os “folcloristas da cidade”.



mente, valendo-se de novos meios de produção e divulgação sonora, da música estrangeira que pairava, ameaçadora, sobre nossas mais profundas tradições.³³ Ao se buscar fundar, nos anos 1950, um folclore urbano na área musical, esse procedimento se nutria, poris – independentemente do grau de consciência de seus formuladores –, de uma tradição folclórica de acento predominantemente rural ou sertanejo.

Senão vejamos, mesmo que por alto, o desdobramento desse pensamento. Um de seus estudiosos, Durval Muniz de Albuquerque Júnior, assinala que a região Nordeste – ideia plasmada na altura dos anos 10 do século passado – foi erigida em símbolo de repositório da nacionalidade. Sua cultura exprimiria as raízes culturais mais autênticas do país, fundamentalmente por haver se conservado à margem dos efeitos perniciosos provocados pela imigração estrangeira.³⁴ Como mostra esse historiador, ao vincular literatura regionalista e nacionalismo, já no célebre livro *Os sertões*, de Euclides da Cunha, se acentuavam as linhas básicas da antinomia litoral versus sertão ou deste com as influências estrangeiras: “o tema do sertão serve para os intelectuais nacionalistas lançarem uma crítica a toda a cultura de importação, à subserviência litorânea, aos padrões culturais externos”. Nesses termos, na oposição entre sertão e civilização, aquele “é um espaço visto como repositório de uma cultura folclórica, tradicional, base para o estabelecimento de uma cultura nacional”.³⁵

Dando, portanto, as costas para o litoral e, acima de tudo, para a Europa, encarnação do agente colonizador, o sertão seria cristalizado como emblema maior de um Nordeste imaginado em conserva. É o que se manifesta, por exemplo, nos escritos jornalísticos reaproveitados nos livros do cearense Gustavo Barroso, que se situa como descendente direto, intelectualmente falando, de Silvio Romero, por sua dedicação pioneira aos estudos folclóricos. A aversão ao estrangeiro professada por Barroso, futuro integrante do movimento integralista, é uma de suas marcas registradas. Para ele, o desaparecimento do brasileiro vinha sendo cozinhado em fogo brando pela invasão contínua e terrivelmente persistente do estrangeiro. Ao estudar sua obra, o historiador Leonardo Carneiro Ventura chama a atenção para o fato de que “o sertão de Gustavo Barroso se ergue, assim, como uma fortaleza para a guarda da essência nacional, bastião contra as forças invasoras”.³⁶ Construção imaginária, logo se vê, de um Norte ou um Nordeste (a denominação variou no decorrer da história), mantidos embalsamados, como se pudessem passar incólumes pela

³³ Sobre a oposição, em nível internacional, entre romantismo e modernidade, ver LÖWY, Michael e SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia: o romantismo na contramão da modernidade*. Petrópolis: Vozes, 1995.

³⁴ Cf. ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2011, e *idem*, *A feira dos mitos: a fabricação do folclore e da cultura popular (Nordeste, 1920-1950)*. São Paulo: Intermeios, 2013.

³⁵ *Idem*, *A invenção do Nordeste e outras artes*, op. cit., p. 67. Uma herança do pensamento brasileiro se evidencia na distinção polar entre cosmopolitismo e brasilidade como elementos excludentes. Cf. OLIVEIRA, Lucia Lippi. *Americanos: representações da identidade nacional no Brasil e nos EUA*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000, p. 78.

³⁶ VENTURA, Leonardo Carneiro. *A trama dos sons: invenção e arquivo na fabricação de uma escuta do Nordeste (1910-1950)*. Tese (Doutorado em História) – UFPE, Recife, 2021, p. 41 (cito, aqui, a versão preliminar da tese, tal qual apresentada à banca examinadora). Nessa elaboração do Nordeste, deparamo-nos com um território não “invadido pelos ruídos do urbano e do capital”. *Idem*, *ibidem*, p. 10.

voragem das transformações sociais. Nele o instrumento musical por excelência não poderia ser outro que não a viola.³⁷

O transcurso do tempo, entretanto, atropela hábitos e maneiras de pensar, por mais que se queira ensaiar um hipotético retorno ao passado. Escrevendo uns tantos anos mais à frente (1934), o consagrado folclorista Câmara Cascudo – que, à semelhança de Gustavo Barroso, se inclinaria na direção do integralismo – desfiava lamúrias e lamentações em *Viajando pelo sertão*. Nos sulcos rasgados pelo “progresso”, que trouxe consigo signos da modernidade como as rodovias, o cinema, o gramofone e a vitrola, o panorama, sob o prisma cultural e, mais especificamente, musical, seria desolador: “Agora é o fox, sincopado, arrítmico, disfônico, a marchinha pernambucana escrita nos nervos elétricos dos moços, o choro carioca, lento, dengoso, remorado e sensual. [...] as vitrolas acabaram matando, numa porcentagem séria, a facilidade criadora do sertanejo em termos musicais”. Como resultado disso tudo, “o Sertão perdeu seus cantadores. A vida transformou-se. [...] As vitrolas clangeram os foxes de Donalson e de Youmans”, o que afetou até o “palavreado das meninas”. Daí a conclusão inapelável: “o Sertão descaracteriza-se. É natural que o cantador vá morrendo também”.³⁸

A modernidade atuaria, conseqüentemente, como corruptora do sertão, cuja sonoridade foi, por assim dizer, engessada como típica ou arquetípica do Nordeste. Pudera! O fox, o charleston, o jazz e assemelhados acabaram convertidos em visitantes indesejáveis, ou melhor, em inimigos, invasores do espaço sertanejo. Na verdade, eles punham a nu que os inventores do Nordeste edificaram um mito com pés de barro que ruía por terra.

Como argumenta Roland Barthes, o mito equivale a uma metalinguagem ou a um sistema semiológico segundo. Recebendo do mundo um real histórico, ele lhe restitui uma imagem natural do mundo. Presta-se ao papel de retirar das coisas a sua qualidade humana, promovendo a perda da memória de sua produção. Ao trabalhar para “evacuar o real” e reduzi-lo à “simplicidade das essências”, reorganiza-o como isento de contradições, “despolitizando-o” ou, acrescentaria, politizando-o numa perspectiva diversa.³⁹

Mas os andaimes que escoravam determinadas mitologias essencialistas, bem como certos hábitos musicais, foram abalados. Ao retroceder àquele tempo, convoco, de novo, Almirante para testemunhar, à sua moda, as mudanças que irrompiam, incontidas pelos brasis, um atestado eloquente da “invasão” de ritmos norte-americanos, acompanhada de “estranhos” instrumentos:

Entre 1923 e 1926, o movimento melódico sofreu intensa modificação no Brasil. Vários ritmos americanos – shimmy, charleston, blue e black-botton – dominaram em

³⁷ BARROSO, Gustavo (João do Norte). *Ao som da viola: folk-lore*. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro, 1921, p. 12.

³⁸ CASCUDO, Luís da Câmara. *Viajando pelo sertão*. 4. ed. São Paulo: Global, 2009, p. 28, 71 e 75. Para um escrutínio mais denso sobre o pensamento de Gustavo Barroso, Câmara Cascudo e outros dos chamados folcloristas do Nordeste, ver VENTURA, Leonardo Carneiro, *op. cit.*, cap. Os herdeiros do silêncio na cidade ruidosa, esp. p. 35-60. A propósito do fox, gênero musical estrangeiro mais gravado no Brasil na década de 1930, ver PARANHOS, Adalberto. *Os desafinados: sambas e bambas no “Estado Novo”*. 4. reimpr. São Paulo: Intermeios/CNPq/Fapemig, 2024, p. 60-70.

³⁹ Ver BARTHES, Roland. *Mitologias*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1972, esp. o ensaio O mito, hoje. Minha leitura do mito, segundo Barthes, figura em PARANHOS, Adalberto. *O roubo da fala: origens da ideologia do trabalhismo no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 28-33.

épocas distintas. Surgiu o “jazz band”, orquestras exóticas e instrumentos estrambóticos, tais como seus trombones extensos, seus trompetes com varas de quase dois metros; seus banjos metálicos, seus grotescos violonifones ou violinos de campana e, finalmente, suas baterias com bombos de pedais, absoluta novidade, aliados aos mais esquisitos apetrechos tais como panelas, frigideiras (de cozinha) e latas, apitos, buzinas, sirenes, etc....⁴⁰

Por isso tudo, Almirante estava perto de gritar, em desespero de causa: parem o mundo que eu quero descer...

Laços e enlaces entre o samba-canção e a Bossa Nova

Nenhum crítico foi tão contundente, acre e sarcástico como José Ramos Tinhorão, ao se reportar ao que denominou “a invasão cultural no Brasil”, tema que reponta, à exaustão, ao longo de toda a sua obra. Por sinal, próximo de sua morte, ele, já mestre em História Social pela Universidade de São Paulo, se gabava de sua “coerência ideológica” na introdução de *Música e cultura popular*. Transcorridas décadas de militância no jornalismo e na pesquisa musical, intensificada a partir dos anos 1960, Tinhorão, como uma rocha, se mostrava “seguro de poder reafirmar, tal e qual, todas as conclusões teórico-político-culturais”.⁴¹ Algumas delas ele as expôs no capítulo “O problema da invasão cultural no Brasil”.

Com uma singeleza compatível com seu marxismo ortodoxo, de corte profundamente economicista, sua concepção pode ser resumida com suas próprias palavras: nos “países de economia capitalista dependente, como o Brasil, a própria cultura dominante revela-se uma cultura dominada [...] porque esta cultura dominante não é sequer nacional, mas importada e, por isso mesmo, dominada”. Por tal razão, Tinhorão denuncia “o colonialismo cultural estrangeiro” em que o país mergulhou. Esse colonialismo é, na sua ótica, mera “decorrência do modelo de economia dependente adotado por suas elites dirigentes”. Nessas circunstâncias, “novas ondas e modos [musicais são] fabricados por tais grupos industriais”.⁴²

Para recheiar seu argumento, o autor arrola um sem-número de exemplos em seus livros, como os que constam de *Música popular: teatro & cinema*. Ele aponta aí os resultados irreversíveis ocasionados pela era do cinema falado – desde o primeiro filme rodado no Rio de Janeiro em 1929 –, que reforçou a “invasão do mercado musical brasileiro”, por associar a exibição das fitas à publicidade dirigida “para compra dos discos com as músicas” nelas cantadas.⁴³

Na esteira da “invasão estrangeira”, uma das consequências que escaparam ao controle dos segmentos nacionalistas foi, conforme Tinhorão, o

⁴⁰ ALMIRANTE. *No tempo de Noel Rosa*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1963, p. 30 e 31. Aliás, na série radiofônica de mesmo nome, na Rádio Tupi, no programa de 20 de abril de 1951, Almirante recordou o surgimento do Bando de Tangará e o seu repertório nacionalista, “no qual não se fazia a mais ligeira concessão ao estrangeirismo avassalador”. Apud LIMA, Giuliana Souza de, p. 144.

⁴¹ TINHORÃO, José Ramos. *Música e cultura popular: vários escritos sobre um tema em comum*. São Paulo: Editora 34, 2017, p. 7.

⁴² *Idem*, *ibidem*, p. 29 e 31.

⁴³ *Idem*, *Música popular: teatro & cinema*. Petrópolis: Vozes, 1972, p. 238 e 239.

samba-canção das décadas de 1940 e 1950. Em “Samba de 1946, pior produto da política de boa vizinhança”, ele retoma suas ideias – a despeito de algumas impropriedades factuais – para sublinhar a ocorrência de um “duplo bombardeamento do cinema e dos discos, que então invadiram o mercado brasileiro, impondo o estilo *cool* dos seus cantores sussurrantes”.⁴⁴ Isso propiciaria o aparecimento do marco do novo samba-canção, a composição “Copacabana”, embalada pelo cantor Dick Farney, que, para Tinhorão, expressaria um exemplo de “alienação” de mentalidade, uma quase réplica de Bing Crosby. Pior de tudo, lamenta o crítico, a gravação se converteu em sucesso imediato “junto ao público igualmente alienado”.⁴⁵

Nos anos 1960, ao reescrever a história da música popular brasileira, Tinhorão era inclemente no seu julgamento acerca do samba-canção e, evidentemente, da Bossa Nova. Reavivo, agora, de passagem, determinadas concepções-chave de sua apreciação histórica sobre algo pontuado, aqui e ali, em outros trechos deste artigo. Para esse historiador, o samba-canção, contaminado pela influência do *jazz* e, sobretudo, do bolero, assinala um “período de aviltamento do samba carioca”.⁴⁶ Nascido de alterações produzidas no andamento do samba, que o tornaram mais lento, ele, na linguagem de Tinhorão, “foi progressivamente amolengando o ritmo até transformar-se, no correr da década de 1940, na pasta sonora que o confundiu praticamente com o bolero (samba *Risque*, de Ary Barroso), para gáudio das modernas gerações contemporâneas das ‘oportunidades de guerra’, responsáveis pelo fenômeno do *café Society* e proliferação das boates”.⁴⁷

Para Tinhorão, salvo poucas exceções e situações excepcionais, não era de se esperar que uma música efetivamente representativa do país brotasse das classes médias e altas da sociedade brasileira. Essa seria, isso sim, prerrogativa da “cultura da gente pobre, sem oportunidade de escola e sem recursos”.⁴⁸ A aversão, quando não a ojeriza à classe média extravasa em seus textos. Neles esse segmento social é concebido como um bloco relativamente monolítico, impregnado de um espírito de imitação de “modelos estéticos importados”, o que permitiria compreender sua identificação preferencial com as elites, e não com o povo.⁴⁹ Mesmo um negro como Johnny Alf, apesar de suas origens sociais modestas, no contexto das décadas de 1940 e 1950, pagaria o alto preço daquilo que Tinhorão recrimina como uma “alienação consentida”. Em *Crítica cheia de graça*, ele comenta, deixando escorrer toda a sua bile, que Alf, que fora registrado em cartório como Alfredo José da Silva, e, crescido,

⁴⁴ *Idem*, *Música popular: um tema em debate*, op. cit., p. 44. As impropriedades mencionadas dizem respeito à política de boa vizinhança implementada pelo governo estadunidense entre 1933 e 1945 (e não mais em vigor em 1946) e ao *cool jazz*, que surgiria apenas em fins dos anos 1940.

⁴⁵ *Idem*, *ibidem*, p. 46.

⁴⁶ *Idem*, *Pequena história da música popular: da modinha ao tropicalismo*. 5. ed. São Paulo: Art, 1986, p. 157.

⁴⁷ *Idem*, *Marcha e samba*. *Revista Civilização Brasileira*, n. 8, Rio de Janeiro, jul. 1966, p. 261. O autor ressalta que a difusão desse gênero musical foi alavancada, acima de tudo, por compositores profissionais pertencentes à classe média, ligados aos meios radiofônicos e às fábricas de discos. Ver *idem*, *ibidem*, p. 260 e 261.

⁴⁸ *Idem*, *Música e cultura popular*, op. cit., p. 30.

⁴⁹ *Idem*.

optara por americanizar seu nome, compatibilizando-o com a sua condição de “pianista brasileiro-americano de boate”.⁵⁰

Essa descarga crítica furiosa demonstra, ao fim e ao cabo, a meu ver, que a reação provocada pelo samba-canção dos anos 1940 e 1950, devido, entre outras coisas, ao seu “estrangeirismo”, funcionou como a antessala da crítica pontiaguda movida contra a Bossa Nova. Todavia, convém ponderar que, compreensivelmente, sob certo aspecto, jovens – como os bossa-novistas de amanhã – compartilhavam, ao menos em parte, das restrições aos “samboletos” ou ao que existia de mais depressivo e baixo-astral nos sambas-canção, notadamente os dramas pungentes que recriavam um clima de fossa, de dor de cotovelo e de desalento total. Ronaldo Bôscoli era um dos líderes desse pelotão antifossa.⁵¹

Mas, nesse terreno, é preciso ir devagar com o andor. São comuns as generalizações quanto à oposição da juventude bossa-nova à era dos boleros ou dos sambas-canção lacrimosos, como se lê em uma parcela dos escritos sobre o movimento.⁵² Na contramão dessas formulações, depoimentos mais recentes de dois expoentes da Bossa Nova são bastante esclarecedores. Eles põem em xeque análises cristalizadas. Com a palavra o violonista/guitarrista e compositor Roberto Menescal e o violonista, compositor e cantor Carlos Lyra, dois bossa-novistas da primeira hora:

*A bossa nova é uma mistura do ritmos que a gente ouvia: o samba-canção que se fazia nos anos próximos à bossa nova, que já era um samba-canção um pouco mais moderno em termos de harmonia e melodia; o jazz, porque era uma música jovem na época, feita por músicos norte-americanos bem jovens e que trazia com a música uma nova atitude perante a vida (o modo de vestir, o modo de agir); o samba [...] então começamos a fazer a bossa nova, que era quase um novo samba: o bolero também influenciou muito a gente, porque na época ouvíamos e dançávamos muito bolero.*⁵³

⁵⁰ *Idem*, Não tem jeito mesmo: Alfredo José da Silva continua Johnny Alf. In: *Crítica cheia de graça*. São Paulo: Empório do Livro, 2010, p. 53. Coerentemente com a visão de Tinhorão, na contracapa da edição original de *Música popular: um tema em debate*, *op. cit.*, se advertia, em letras maiúsculas, que ele explica “a filiação jazzística da Bossa Nova pela alienação de toda uma geração de um bairro novo: Copacabana”. Outros pesquisadores, como o colecionador cearense Nirez, irão ainda mais longe na simplificação dos termos dessa equação. Ele é curto e grosso ao lavrar sua sentença condenatória: “em 1959 surge a ‘bossa nova’, samba de características norte-americanas cultuado pelos ricos do Rio de Janeiro”. AZEVEDO, M. A. (Nirez). *A história cantada no Brasil em 78 rotações*. Fortaleza: Edições UFC, 2012.

⁵¹ Sobre o assunto, ver, por exemplo, CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 131 e 132, e SANTOS, Joaquim Ferreira dos, *op. cit.*, p. 113. Nada disso significa afirmar que, sob as asas da Bossa Nova, não se abrigasse a desilusão amorosa. Ela, no entanto, como regra geral, era entoada de maneira não dramática e em letras que não assumiam o tom de gravidade de suas congêneres dos sambas-canção. É o caso, entre outros, de “Inútil paisagem”, interpretada à base de um fio de voz por Wanda Sá: “Mas pra quê? pra que tanto céu? pra que tanto mar? pra quê?/ de que serve essa onda que quebra/ no vento da tarde?/ de que serve a tarde?/ inútil paisagem”. “Inútil paisagem” (Antonio Carlos Jobim e Aloysio de Oliveira), Wanda Sá. *Wanda vagamente*. LP RGE, 1964.

⁵² Como em CASTRO, Ruy. *Chega de saudade*, *op. cit.*, *passim*, e em Augusto de Campos e em Julio Medaglia em CAMPOS, Augusto de (org.). *Balanço da bossa e outras bossas*. 4. ed. São Paulo: Perspectivas, 1986, *passim*. Mesmo aí, há diferenças de apreciação, como em relação a Lupicínio Rodrigues, tido como um paradigma do samba à moda de dor de cotovelo. Enquanto um se refere às suas “letras horrendas” (CASTRO, Ruy, *Chega de saudade*, *op. cit.*, p. 132), outro, com perspicácia, aponta o uso incomum do lugar-comum das letras do compositor e atenta para seu modo de cantar destoante das grandes vozes do período aqui estudado (CAMPOS, Augusto, org., *op. cit.*, p. 219-231).

⁵³ MENESCAL, Roberto. In: FONTE, Bruna. *O barquinho vai...: Roberto Menescal e suas histórias*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2010, p. 18.



As influências marcantes eram o impressionismo, o jazz e o bolero romântico [...]. Entre aqueles que considero precursores da Bossa Nova [...] tenho um lugar reservado no coração para o bolero mexicano de compositores como Agustín Lara, Gonzalo Curiel e María Griver, sobretudo na interpretação de Lucho Gatica, que, nos anos 50, lançou um disco de boleros, Inolvidable, acompanhado por um violão surpreendente de Arturo Castro, que mexeu com a cabeça de tantos quantos amavam o instrumento e esse gênero de música [...] antes do 'samba bossa-nova' havia um outro tipo de música que, ao evitar, por exemplo, o bolero e, por outro, o samba "quadrado" tradicional, refugiava-se na elegância do samba-canção, que, no meu entender, nada mais é do que o bolero brasileiro.⁵⁴

Para os familiarizados com a História Oral, talvez seja admissível supor que tais memórias afluam com mais facilidade depois de transpostos 50 anos ou mais, fora dos campos de batalha para a afirmação da Bossa Nova. Seja como for, esses depoimentos em primeira pessoa se revestem de importância vital para acordar lembranças adormecidas que teimam em impedir que se opere um corte radical entre o presente da Bossa Nova e o seu passado imediato, como se ela inaugurasse o novo a partir de um pretensso marco zero da modernidade musical brasileira.

Nessa perspectiva, dá-se um passo além ao se proclamar, em alto e bom som, como o faz Carlos Lyra, que “seria um equívoco considerar a Bossa Nova uma forma de samba e nada mais”. E ele arrola os diversos formatos que ela adquiriu, perpassando o samba, o samba-canção, o choro, a valsa, a marchinha, a marcha-rancho, a modinha, a toada, o baião etc. (para os iniciados, não será difícil empilhar exemplos de cada um desses gêneros revividos sob roupagem bossa-novista). Por fim, emenda: “afinal, foi como samba-canção, e não como samba, que nasceram as primeiras canções da Bossa Nova”.⁵⁵

Na produção mais sofisticada do samba-canção que antecede a Bossa Nova, o nome que abre a lista é, indiscutivelmente, Tom Jobim. O levantamento realizado pelo musicólogo Walter Garcia é, também do ponto de vista numérico, revelador: entre 1953 e 1956, gravaram-se 23 sambas-canção desse mestre no gênero, o que evidencia sua “preferência pelo samba-canção como modernizador da canção brasileira”.⁵⁶ Boa parte desse material sonoro foi primorosamente condensado em CD lançado pelo selo Revivendo na década de 1990. Nele se documenta – mediante a recuperação dos fonogramas originais –

⁵⁴ LYRA, Carlos. *Eu & a Bossa: uma história da Bossa Nova*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008, p. 14 e 34. A propósito, ouvir “...E era Copacabana”, de Carlos Lyra e Joyce, *op. cit.* na epígrafe deste texto, canção de delicada feitura na qual se temperam, na justa medida, bolero e Bossa Nova, gerando um bolero bossa-novista ambientado, nada casualmente, na Copacabana dos “anos doutorados”. Para uma análise musicológica sobre o impacto do bolero no Brasil, ver ARAÚJO, Samuel. The politics of passion: the impact of bolero on Brazilian musical expressions. *Yearbook for Traditional Music*, v. 31, Cambridge, 1999. Ver ainda FARIAS, Raphael Fernandes Lopes. Bolero, samba-canção e sambolero: matrizes, nomadismo e hibridismo de gêneros musicais latino-americanos no Brasil, anos 1940 e 1950. *Revista Brasileira do Caribe*, v. 18, n. 36, São Luís, jan.-jun. 2018.

⁵⁵ LYRA, Carlos, *op. cit.*, p. 34.

⁵⁶ GARCIA, Walter. *Bim bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Paz e Terra, 1999, p. 29. O autor procede a um exame detalhado sobre o que identifica como “samba-canção moderno” e “samba-canção jazzificado”, bem como sobre algumas tentativas que desaguardariam em *Chega de saudade* às p. 28-38, 52-57, 64-66 e 82-86.

os passos iniciais de Antonio Carlos Jobim como compositor e arranjador, que deixavam antever um futuro promissor.⁵⁷

Filho, porém, de seu tempo, o principal compositor da Bossa Nova, como frisa o maestro Julio Medaglia, entremostrava seus vínculos (às vezes pouco bossa-novistas) com o estilo dos arranjos da época, numa fase anterior à de sua aproximação com João Gilberto, o “baiano bossa-nova”. Isso vinha à tona, por exemplo, no LP *Canção do amor demais*, de Elizete Cardoso⁵⁸, que reunia composições da dupla Tom Jobim e Vinicius, com arranjos do “maestro soberano”. Nele, observa Medaglia, sem nenhuma complacência, “os arranjos são melachrinianos [menção à orquestra de George Melachrino], cheios de glissandos de harpas, violinadas furiosas, tudo muito ao sabor das orquestrações bolerescas e kitsch dos anos 50”.⁵⁹ Com ou sem exageros nesse julgamento, era absolutamente audível que se cavava uma enorme distância entre esse disco e os que a ele se seguiriam, com a assinatura musical de João Gilberto e com arranjos econômicos, de feição camerística, do próprio Tom Jobim, sob a orientação de Joãozinho.⁶⁰

O cenário musical da década de 1950 era permeável às mais distintas manifestações artísticas. Desde a segunda metade dos anos 1940, o baião – com sua comissão de frente formada pelo compositor, cantor e acordeonista Luiz Gonzaga, natural de Exu, Pernambuco, e pelos compositores Humberto Teixeira e Zé Dantas, nascidos, respectivamente, em Iguatu, Ceará, e em Carnába, Pernambuco – fazia furor no mundo do rádio e do disco. Ele foi instituído pelos seus cultores como novo marcador cultural da nacionalidade, uma retomada da antiga concepção dos folcloristas sobre o interior do Nordeste como chancela exemplar de brasilidade.⁶¹ Paralelamente, correndo em outra raia e referenciada a outros rincões rurais, assistia-se à consolidação, no mercado fonográfico, da música chamada sertaneja, o que coincidia com a convivência com outras influências externas. Era o momento de assimilação de guarânias e polcas paraguaias à vertente mais tradicional desse tipo de canção, que adicionaria ainda outros ingredientes à sua receita de sucesso, como o cancionero mexicano, o bolero e até, na sequência, o *rock*.⁶² Dispensável dizer que tal fato acrescentou outras camadas de debates sobre a oposição entre o que seria ou não, musicalmente, um artefato cultural autêntico, com a discussão deslocada, nesse caso, para o universo rural.

⁵⁷ Antonio Carlos Jobim: meus primeiros passos e compassos, vários intérpretes. CD. Revivendo, s./d.

⁵⁸ *Canção do amor demais*. Elizeth Cardoso. LP Festa, 1958.

⁵⁹ MEDAGLIA, Julio. *Música impopular*. São Paulo: Global, 1988, p. 207. Ele reitera aqui o que escrevera em 1996 em *idem*, Balanço da Bossa Nova. In: CAMPOS, Augusto de, *op. cit.*, p. 80 e 81.

⁶⁰ Na contracapa do primeiro LP de João Gilberto (que foi antecedido por seus dois 78 rpm bossa-novistas), Tom Jobim reconheceu modestamente: “João Gilberto é um baiano ‘bossa-nova’ de vinte e sete anos. Em pouquíssimo tempo influenciou toda uma geração de arranjadores, guitarristas, músicos e cantores. [...] Nos arranjos contidos neste ‘long-playing’, Joãozinho participou ativamente; seus palpites, suas ideias estão todas aí. Quando João Gilberto se acompanha, o violão é ele. Quando a orquestra o acompanha, a orquestra também é ele”. JOBIM, Antonio Carlos em *Chega de saudade*. João Gilberto. LP Odeon, 1959.

⁶¹ Ver ALVES, Elder P. Maia. *A sociologia de um gênero: o baião*. Maceió: Edufal, 2012, e SOUZA, Paulo Higor Duarte de. *(Re)cantos de saudade da terra natal: a construção sonora do Nordeste na obra de Luiz Gonzaga (1941-1968)*. Dissertação (Mestrado em História) – UFRN, Natal, 2022, esp. cap. Um museu de grandes novidades: a Rádio Nacional, os artífices do baião e a construção sonora do sertão nordestino no programa “No mundo do baião” (1950-1951).

⁶² Ver ARAÚJO, Lucas Antonio. *Tensões e ajustes entre tradição e modernidade nas definições de padrões da música sertaneja entre os anos 50 e 70*. Tese (Doutorado em História) – Unesp, Franca, 2014, caps. 1 e 2.

Em meio a essa miscelânea sonora, todavia, os caminhos do samba-canção mais elaborado se alargavam em direção à Bossa Nova. Um amigo de infância e parceiro de Tom Jobim, outro pianista da noite, Newton Mendonça, atraía igualmente a atenção dos que se ligavam à maior inventividade harmônico-melódica de uma das vertentes desse gênero pré-Bossa Nova. O casamento musical entre ambos renderia frutos extraordinários, como, entre outros, duas canções-símbolo da Bossa Nova, “Desafinado” e “Samba de uma nota só”. As duas correram mundo, transformando-se em *standards* do movimento, quando mais não seja pela estreita integração entre música e letra, linguagem e metalinguagem.⁶³ Mas, antes disso, eles compunham, predominantemente, sambas-canção. E, na avaliação dos biógrafos e de muitos dos contemporâneos de Newton Mendonça – cuja carreira foi interrompida precocemente pela morte súbita –, já na década de 1950, ele era um compositor e um pianista de vanguarda, cujas harmonias não combinavam com o convencional.⁶⁴

A relação dos inovadores do samba-canção é longa. Seria despropositado estender-me sobre eles neste artigo. Um nome, contudo, não pode passar em branco, ele que se constituiu num elo da cadeia que unia o passado ao presente da música popular brasileira materializado na Bossa Nova. Trata-se de outro baiano, Dorival Caymmi, que adentrara na galeria de ícones nacionais com sua produção iniciada nos anos 1930. O ensaísta e compositor Francisco Bosco sintetiza, pela negativa, uma das facetas de sua obra: “foi sempre, assumidamente, um homem avesso ao amargor” que imperava, muitas vezes, nas canções das décadas de 1940 e 1950. E mais: “os sambas-canção de Caymmi trazem em si a marca da concisão do compositor, que os resgata do excessivo derramamento e dos ‘estertores do dó de peito’, como observa o crítico Tárík de Souza”. Ao que complementa: são “preciosos melodicamente, justos na perfeita adequação melodia-letra, inovadores no encadeamento harmônico”.⁶⁵

Não à toa, entre os maiores admiradores de Dorival Caymmi estava Tom Jobim. Consonantes no amor pela dissonância, mais adiante, juntariam seus talentos no LP *Caymmi visita Tom* e leva seus filhos Nana, Dori e Danilo, cuja abertura coube a uma valsa-bossa-nova, “Das rosas”.⁶⁶ Compositor de peças delicadas do samba-canção dos anos 40/50, como “Marina”, “Sábado em Copacabana” e “Só louco”⁶⁷, todas elas bem-sucedidas comercialmente, Caymmi se sentia vibrando na mesma frequência musical de violonistas diferenciados como Aníbal Sardinha, o Garoto, e Laurindo de Almeida. Ele tam-

⁶³ Inúmeros estudiosos se debruçaram sobre elas, dedicando-lhes uma atenção toda especial. Eu as analiso sinteticamente em PARANHOS, Adalberto. Novas bossas e velhos argumentos, *op. cit.*, p. 52-54. As gravações matriciais das duas composições são de João Gilberto. Ouvir “Desafinado” (Antonio Carlos Jobim e Newton Mendonça), João Gilberto. *Chega de saudade*, *op. cit.*, e “Samba de uma nota só” (Antonio Carlos Jobim e Newton Mendonça), João Gilberto. *O amor, o sorriso e a flor*. LP Odeon, 1960.

⁶⁴ Ver CÂMARA, Marcelo, MELLO, Jorge e GUIMARÃES, Rogério. *Caminhos cruzados: a vida e a música de Newton Mendonça*. Rio de Janeiro: Mauad, 2001, esp. p. 39-46.

⁶⁵ BOSCO, Francisco. *Dorival Caymmi*. São Paulo: PubliFolha, 2006, p. 8, 71 e 75.

⁶⁶ “Das rosas” (Dorival Caymmi), Dorival Caymmi. Tom Jobim e Dorival Caymmi. *Caymmi visita Tom* e leva seus filhos Nana, Dori & Danilo. LP Elenco, 1964.

⁶⁷ “Marina” (Dorival Caymmi), Dick Farney. 78 rpm Continental, 1947; “Sábado em Copacabana” (Dorival Caymmi e Carlos Guinle), Lúcio Alves. 78 rpm Continental, 1951; “Só louco” (Dorival Caymmi), Dorival Caymmi. 78 rpm Odeon, 1955.

bém buscava uma harmonia diferente: “prefiro sempre as sétimas, nonas, inversões de acordes. Desde pequeno acho que o som deve ter outra beleza além do acorde perfeito”.⁶⁸

O reconhecimento da sua musicalidade incomum viria inclusive de João Gilberto. Atesta-o, a presença de nada menos do que três canções de autoria de Caymmi nos três primeiros discos de João Gilberto, que definiriam a plataforma de lançamento da Bossa Nova. Neles, para além disso, fornecia-se o argumento básico para a tese de que ela representava, a um só tempo, dialeticamente, continuidade e ruptura em relação à tradição musical brasileira.⁶⁹ Ao lado de Caymmi, lá se alojavam ainda canções de compositores de outra época, uns mais outros menos consagrados, como Antonio Almeida, Ary Barroso, Geraldo Pereira, Lauro Maia, Luiz Peixoto, Zé da Zilda e Marino Pinto, este, aliás, parceiro de Tom Jobim em sambas-canção.⁷⁰

No período inicial da Bossa Nova, as cartas se embaralhavam frequentemente. As dificuldades (como de rotulação dos gêneros a que se vinculavam as composições) típicas de um momento de transição de regimes musicais se explicitavam, por exemplo, no primeiro LP de Carlos Lyra, intitulado *Bossa Nova*.⁷¹ Aproximações e distanciamentos, quanto ao que, tomando por base João Gilberto, passou a consistir ou não em uma expressão artística bossa-novista, eram audíveis. “Menina”⁷² é um caso que assinala a distância. Neste samba-canção, expressamente denominado como tal na etiqueta do disco, a letra chega a exibir características do gênero no que toca às desgraças que ele esmiuça, culminando com o verso “menina, eu não presto”. O acompanhamento, sob a direção musical de Carlos Monteiro de Souza, conjuga acordeão, vibrafone e sax, na recriação de uma atmosfera de “música de boate”. E assim vai. “Quando chegares” é apresentada como samba, quando se trata, indiscutivelmente, de um samba-canção. De resto, um violão rítmico de pulsação bossa-novista convive, em diversas faixas, com um violão-solo que remete a uma sonoridade, que se aparta da tessitura timbrística da Bossa Nova. De mais a mais, diversas composições de Carlos Lyra aí presentes refletem um outro tempo, mesmo que apontem para um passado imediatamente anterior.

Nessa época, como que atirados na pista de uma corrida de obstáculos, não foram poucos os intérpretes que, premidos pelas novas circunstâncias ou não, se lançarão, com maior ou menor compatibilidade, ao encontro da Bossa Nova. Surgidos antes da sua aparição de corpo inteiro, cantores e cantoras da “era do samba-canção” procurarão, de alguma maneira, ajustar seus passos e compassos com a recém-criada tendência musical que se impunha nacional e, logo em seguida, internacionalmente. Foi o que se verificou com Agostinho

⁶⁸ CAYMMI, Dorival *apud* SOUZA, Tárík. Em constante busca da simplicidade. *Caymmi*. LP/fascículo História da Música Popular Brasileira, Abril Cultural, 1982. Sobre o assunto, ver BOSCO, Francisco, *op. cit.*, p. 70-77, RISÉRIO, Antonio, *Caymmi: uma utopia de lugar*. São Paulo-Salvador: Perspectiva/Copene, 1993, p. 11-20, e CAYMMI, Stella. *Caymmi e a Bossa Nova: o portador inesperado – 1938-1958*. Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2008, esp. cap. 4, no qual o foco se volta, entre outros temas, para a “fase de transição ou pré-Bossa Nova”.

⁶⁹ Tese que atravessa PARANHOS, Adalberto. Novas bossas e velhos argumentos, *op. cit.*

⁷⁰ A trindade joão-gilbertiana inaugural da Bossa Nova é composta por *Chega de saudade*, *op. cit.*, *O amor, o sorriso e a flor*, *op. cit.*, e *João Gilberto*. João Gilberto. LP Odeon, 1961.

⁷¹ *Bossa Nova*. Carlos Lyra. LP Philips, 1960.

⁷² “Menina” (Carlos Lyra), Carlos Lyra. *Bossa Nova*, *op. cit.*

dos Santos, Dick Farney, Dóris Monteiro, Lúcio Alves, Maysa⁷³, Pery Ribeiro⁷⁴, Sylvia Telles, Tito Madi e outros mais. Examinar suas *performances* antes e depois de *Chega de saudade* será, por certo, um exercício analítico bastante revelador, da mesma forma como a comparação entre distintas interpretações de uma mesma canção.

Por ora, resalto que um compositor e um intérprete refinado como Tito Madi dará um salto adiante e, como se fosse um bossa-novista nato, concebeu uma canção de larga ressonância, “Balanço Zona Sul”⁷⁵, gravada em 1963 e regravada até hoje. Numa conjugação certa entre música, letra e marcação rítmica, adequada à simulação de um andar, seu autor se permitiu surfar alegremente na onda da Bossa Nova: “Balança toda pra andar/ balança até pra falar/ balança tanto/ que já balançou meu coração/ balance mesmo que é bom/ do Leme até o Leblon/ [...] balance os cabelos seus/ balance, cai mas não cai/ e se cair, vai caindo/ nos braços meus”.

Evidentemente, nas batalhas culturais então desenroladas, com a Bossa Nova ganhando mais e mais terreno junto a parcelas significativas da juventude urbana, as vozes destoantes não se calavam. Evaldo Gouveia e Jair Amorim, que compunham boleros, sambas-canção e empilhavam sucessos, satirizaram os modismos dos jovens. Seus hábitos “americanizados” e a adesão ao violão, símbolo do movimento de renovação da música popular brasileira, foram criticados em “Garota moderna”.⁷⁶ Canção estruturada em diapasão ironicamente bossa-novista, Wilson Simonal a interpretou com ligeiro ar de deboche por. Ela descrevia o protótipo da menininha Zona Sul: “Tão bonita que ela é/ cabelos lisos como eu nunca vi/ camisa esporte sobre a calça lee/ um ar esnobe de quem nada quer/ lá vai ela e pensa que é mulher/ cigarrinho aceso em sua mão/ toda moderninho o violão [...]”.

Nada de mais, poderia dizer Tinhorão. Pudera! Noves fora, no seu entendimento a Bossa Nova era música americana feita para americano ouvir... Diante da repercussão da obra dos bossa-novistas nos Estados Unidos – o que incluía o *show* realizado no Carnegie Hall em novembro de 1961, que ele, brigando com as evidências, insistia em classificar como “farsa” –, Tinhorão acionava sua metralhadora giratória contra o movimento: “João Gilberto, Luís Bonfá e Caetano Zamma aceitaram contratos para demonstrar aos norte-americanos – de violão em punho – as virtudes de sua própria música”.⁷⁷

Antes disso, porém, numa espécie de *avant-première* de “Influência do jazz” (uma canção de melhor acabamento sob todos os aspectos), um dos cabeças da Bossa Nova, Carlos Lyra, quem diria?, demonstraria sua parcial contrariedade com os gêneros musicais estrangeiros que circulavam por estas terras, entre os quais o bolero e o jazz. Em “Critizando”⁷⁸, numa interpretação

⁷³ Primeira a gravar o clássico da Bossa Nova “Barquinho” (Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli), Maysa. *Barquinho*. LP Columbia, 1961.

⁷⁴ Um dos dois primeiros (o outro foi o Tamba Trio) a registrar em disco um dos maiores sucessos da música popular brasileira de todos os tempos: “Garota de Ipanema” (Antonio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes), Pery Ribeiro. *Pery é todo bossa*. LP Odeon, 1963.

⁷⁵ “Balanço Zona Sul” (Tito Madi), Wilson Simonal. *Wilson Simonal tem “algo mais”*. LP Odeon, 1963.

⁷⁶ “Garota moderna” (Evaldo Gouveia e Jair Amorim), Wilson Simonal. *Wilson Simonal*. LP Odeon, 1965.

⁷⁷ TINHORÃO, José Ramos. *O samba agora vai...*, op. cit., p. 105.

⁷⁸ “Critizando” (Carlos Lyra), Os Cariocas. 78 rpm Continental, 1957. Sobre “Influência do jazz”, uma das mais gravadas composições de Carlos Lyra, seja no Brasil, seja além-fronteiras, ver PARANHOS, Adalberto. A dança dos sentidos: distintas faces do mesmo. *ArtCultura*, n. 9, Uberlândia, jul.-dez. 2004. Nesse texto



propositalmente caricatural, Os Cariocas eram os porta-vozes de Lyra, que reafirmava a suposta superioridade do samba: “O bolero tem cadência/ para muitos sem igual/ mas não tem tanta influência/ quando chega o carnaval/ [...] É mania dessa gente/ que o *bebop* faz vibrar/ mas o samba é bem mais quente/ é bem melhor de se dançar”.

O “estrangeiro”, afinal, sempre representou um fator de preocupação para muitos dos combatentes na esfera cultural. Até um aguerrido defensor da Bossa Nova como Julio Medaglia tentou dissociá-la desse “outro” incômodo, a ponto de subestimar, quando não zerar a influência do *jazz* na conformação das variadas dicções bossa-novistas. Em seu texto-síntese sobre o movimento, ele faz pouco, por exemplo, de Johnny Alf e Leny Andrade, relega ao esquecimento diversos pequenos conjuntos instrumentais (muitos deles trios) nos quais a presença dos componentes jazzísticos é mais ostensiva, além de silenciar sobre a obra da dupla Durval Ferreira e Mauricio Einhorn, fortemente ancorada no *bebop* e no samba. Tais manifestações, para Medaglia, não se enquadravam nos moldes do figurino bossa-novista, por não expressarem a “autêntica bossa nova”. Ser ou não “autêntico” era algo obsessivo para os nacionalistas. E o maestro se valia desse dilema para alimentar suas reflexões sobre as “verdadeiras raízes da BN”, que ele vai localizar “numa outra música, também urbana, popular e cem por cento brasileira”, identificada, entre outros, na inflexão vocal despojada de Noel Rosa e Mário Reis.⁷⁹

Girando o compasso, Augusto de Campos, sem negar o óbvio ululante – a convergência entre a Bossa Nova e o *jazz* – recolocava o problema em outros termos. Como um efeito *boomerang*, de certo momento em diante, ela passaria a ser, isso sim, influenciadora do *jazz*:

E foi justamente por não temer as influências e por ter tido a coragem de atualizar a nossa música com a assimilação das conquistas do jazz, até então a mais moderna música popular do Ocidente, que a bossa nova deu a virada sensacional na música popular brasileira, fazendo com que ela passasse, logo mais, de influenciada a influenciadora do jazz, conseguindo que o Brasil passasse a exportar para o mundo produtos acabados e não mais matéria-prima musical (ritmos exóticos), “macumba para turistas”, segundo a expressão de Oswald de Andrade.⁸⁰

Aparentemente indiferente a esses debates, João Gilberto, uma das duas figuras nucleares da Bossa Nova (a outra, claro, é Tom Jobim), seguia, com passos seguros, sua caminhada. Compreende-se. Situado acima de preconceitos nacionalistas, ele já gravara “Bim bom”⁸¹, composição bissexta de sua autoria, no lado B de “Chega de saudade”. Na etiqueta do disco, ela consta como

ênfase como diferentes *performances* na interpretação de uma mesma canção promovem a resignificação e/ou dessignificação de seu significado original, num processo de migração de sentidos.

⁷⁹ MEDAGLIA, Julio. Balanço da bossa nova. In: CAMPOS, Augusto de, *op. cit.*, p. 81. Da produção de Durval Ferreira e Mauricio Einhorn, ouvir uma das peças obrigatórias do repertório de Leny Andrade: “Estamos aí” (Durval Ferreira e Mauricio Einhorn), Leny Andrade. *Estamos aí*. LP Odeon, 1965.

⁸⁰ CAMPOS, Augusto de, *op. cit.*, p. 143.

⁸¹ “Bim bom” (João Gilberto), João Gilberto. 78 rpm Odeon, 1958. Nessa composição a linguagem musical camerística se associa radicalmente à depuração formal da letra ou à economia verbal. Ela praticamente se resume aos versos que traduzem a batida diferente de um coração bossa-novista: “Bim bom bim bom/ bim bom bim bom bim bom/ bim bom bim bom bim bom/ bim bom bim bom bim bom/ é só isso meu baião/ e não tem mais nada não/ o meu coração pediu assim/ [...] só bim bom bim bom bim bom”.

“samba”. Seu criador, contudo, a batizou como “baião” (por certo um baião redefinido e atualizado pela Bossa Nova, com direito à utilização de triângulo no acompanhamento, um dos instrumentos do conjunto-padrão do baião, ao lado da sanfona e da zabumba).

E como se isso não fosse suficiente, talvez para espanto de muita gente, no seu segundo 78 rpm, ele gravaria, no verso de “Desafinado”, mais uma de suas raridades autorais, “Hô-bá-lá-lá”.⁸² No selo do 78 rpm, ninguém ousou enquadrar as duas canções em qualquer gênero. Na realidade, como bem percebeu Gilberto Gil, trata-se de “um bolero, um *béguin*”.⁸³ Provavelmente, o desconcerto gerado por “Hô-bá-lá-lá” explique por que, ao ser regravada por Valdir Calmon e seu conjunto⁸⁴, ela surja na etiqueta do disco como inauguradora de um novo e surpreendente gênero musical, “hô-bá-lá-lá”... A Bossa Nova tinha, de fato, muito de desconcertante para os ouvidos educados de modo convencional. Basta exemplificar com “Chega de saudade”: pensada em princípio como choro, ela acabou sendo identificada como “samba-canção”, tamanha foi a dificuldade de rotular o que veio ao mundo em 10 de julho de 1958 para ser lançado no mês seguinte no mercado.

Alguns anos mais tarde, João Gilberto, de desconcerto em desconcerto, gravaria, entre outras composições consagradas do repertório latino-americano, “Farolito”, um fox dos anos 1930 de Agustín Lara.⁸⁵ Duas décadas depois, ele registraria em disco um dos grandes êxitos do bolero, notabilizado na voz de Gregorio Barríos, “Una mujer”.⁸⁶ Borravam-se, novamente, as fronteiras entre gêneros musicais, sem abdicar do estilo bossa-novista com que os reveste. Nada de novo. Não foi ele que, com uma postura interpretativa bastante diferente da que o consagrou, gravou, em 1952, em seu primeiro 78 rpm solo, dois sambas-canção aparentados com os foxes-canção?⁸⁷ Ele estava, portanto, de volta ao começo, embora repaginado, sob o impacto da Bossa Nova, da qual foi um dos inventores-chave.

Artigo recebido em 15 de janeiro de 2025. Aprovado em 28 de fevereiro de 2025.

⁸² “Hô-bá-lá-lá” (João Gilberto), João Gilberto. 78 rpm Odeon, 1959.

⁸³ GIL, Gilberto. Conversa com Gilberto Gil. In: CAMPOS, Augusto de, *op. cit.*, p. 190.

⁸⁴ “Hô-bá-lá-lá” (João Gilberto), Valdir Calmon e seu conjunto. 78 rpm Copacabana, s./d (possivelmente 1959).

⁸⁵ “Farolito” (Agustín Lara), João Gilberto. *João Gilberto en México*. LP Philips, 1974. Nesse disco, João Gilberto incursiona também por uma canção de Consuelo Velásquez e outra de Ernesto Lecuona.

⁸⁶ “Una mujer” (Paul Misraki, Sixto Pondal Ríos e Carlos Olivari), João Gilberto. *João*. CD Philips, 1991.

⁸⁷ “Quando ela sai” (Alberto Jesus e Roberto Penteadó) e “Meia-luz” (Hianto de Almeida e João Luiz), João Gilberto. 78 rpm Copacabana, 1952.