

Nota sobre os sentidos da bossa nova: da *musak* no gabinete da Presidência da República à melancolia da modernização

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Música Popular

Walter Garcia
Universidade de São Paulo
waltergarcia@usp.br

Resumo. O objetivo principal desta comunicação é discutir os sentidos da bossa nova no Brasil e no exterior, sobretudo nos EUA. O ponto de partida é a utilização de uma composição de Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli, *Ah! Se eu pudesse*, em versão *musak*, como música de espera do telefone do gabinete da presidenta Dilma Rousseff, em 2016. Em perspectiva interdisciplinar, o trabalho reavalia criticamente quatro fatos que marcaram o início da difusão da bossa nova no exterior, de 1959 a 1962. A seguir, são reexaminados quatro discos gravados por Tom Jobim e por João Gilberto nos EUA, de 1963 a 1973. Finalmente, em viés ensaístico, a utilização da bossa nova como *musak* e como trilha sonora de um Rio de Janeiro idealizado ou de um Brasil estereotipado é contraposta ao processo histórico brasileiro da primeira metade do século XX que daria lastro às obras de João Gilberto e de Tom Jobim.

Palavras-chave. Bossa nova, Tom Jobim, João Gilberto, Música popular brasileira, Sociedade brasileira contemporânea.

Title. Note on the Meanings of Bossa Nova: from the Musak in the Office of Brazil President to the Melancholy of Modernization

Abstract. This paper's main objective is to discuss the meanings of bossa nova in Brazil and abroad, especially in the USA. The starting point is the use of a composition by Roberto Menescal and Ronaldo Bôscoli, *Ah! Se eu pudesse*, in a *musak* version, as the telephone hold music for Brazil President Dilma Rousseff's office in 2016. From an interdisciplinary perspective, the article critically reassesses four events that marked the beginning of the diffusion of bossa nova abroad, from 1959 to 1962. It then re-examines four albums recorded by Tom Jobim and by João Gilberto in the USA, from 1963 to 1973. Finally, in an essayistic bias, the use of bossa nova as a *musak* and as a soundtrack to an idealized Rio de Janeiro or a stereotypical Brazil is contrasted with the Brazilian historical process of the first half of the 20th century that would provide the basis for the works of João Gilberto and of Tom Jobim.

Keywords. Bossa nova, Tom Jobim, João Gilberto, Brazilian Popular Music, Contemporary Brazilian Society.

A música de espera do telefone do gabinete da presidenta Dilma Rousseff, em seu segundo mandato, era a versão *musak* de uma bossa nova, *Ah! Se eu pudesse*. A canção foi

composta por Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli, e gravada por Maysa em 1962, com arranjo de Erlon Chaves, para o LP *Canção do amor mais triste* (MAYSA, 1962). Já a versão *musak* pôde ser escutada nas gravações dos telefonemas entre Rousseff e Luiz Inácio Lula da Silva divulgadas pelo então juiz Sérgio Moro, em março de 2016¹. Não tenho informações sobre a escolha da *musak*. Mas não há dúvida de que a sonoridade no gabinete da Presidência da República reafirmava a noção de que a bossa nova representa um “lado mais moderno e sofisticado da cultura brasileira, espalhado como *soft power* do país no resto do mundo” (BUARQUE, 2019). Como *soft power*, isso é, enquanto capacidade de convencer não pelo emprego da violência, mas pela manutenção de “uma boa imagem com os outros países pela cultura e o povo brasileiro” (GRACO, 2023).

Nos limites deste trabalho, passarei ao largo da ironia contida nos acontecimentos que relato, para a qual a contribuição daquela *musak* não é pequena. Ocorre que o objetivo principal desta comunicação é retomar criticamente a difusão da bossa nova no plano internacional, sobretudo nos EUA, a fim de discutir os sentidos que ela veio assumindo tanto fora quanto dentro do Brasil. Para tanto, de início abordarei quatro fatos que marcaram o início desse processo.

A musical revolution...in the summer of 1958?

O primeiro deles é o lançamento, em 1959, de *Black Orpheus*, adaptação cinematográfica que o diretor francês Marcel Camus realizou da peça teatral *Orfeu da Conceição*, de Vinicius de Moraes. O filme ganhou a Palma de Ouro em Cannes e o Oscar de melhor filme estrangeiro. A trilha sonora trazia canções originais compostas por Antonio Carlos Jobim, Vinicius de Moraes, Luiz Bonfá e Antonio Maria. Entretanto, a recepção do filme no Brasil pode ser ilustrada por um comentário agudo de Caetano Veloso:

Eu e toda a plateia ríamos e nos envergonhávamos das descaradas inautenticidades que aquele cineasta francês se permitiu para criar um produto de exotismo fascinante. A crítica que os brasileiros fazíamos a esse filme pode ser resumida assim: “Como é possível que os melhores e mais genuínos músicos do Brasil tenham aceitado criar obras-primas para ornar (e dignificar) uma tal enganação?”. É notório que Vinicius de Moraes, autor da peça em que o filme se baseou, saiu irado da sala de projeção durante uma sessão promovida pelos produtores antes da estreia. O fascínio, sem embargo, funcionou com os estrangeiros: não só o filme pareceu (a pessoas dos mais diferentes níveis culturais) uma comovedora versão moderna e popular do mito

¹ Não faz parte dos objetivos deste trabalho abordar o grampo telefônico ou a divulgação dessas gravações. Sobre o assunto, consultar Barrucho (2016), Costa (2019) e Greenwald (2021).

grego como também uma revelação do país paradisíaco em que ela era encenada. (VELOSO, 1997, p. 252).

A verdade é que a bossa nova não escapou inteiramente, apesar de toda a sua sofisticação musical, do olhar etnocêntrico que enxerga produtos *Made in Brazil* como exotismos fascinantes que nascem em um Paraíso ensolarado na Terra. Em 2010, o texto de contracapa de uma edição de *Chega de saudade* em CD, no Reino Unido, afirmou que João Gilberto criou, “in the summer of 1958, [...] a musical revolution” (JOÃO GILBERTO, 2010). Não vale a pena entrar na discussão do vínculo entre música e clima, uma das falácias que a colonização europeia forjou. Mas não deixa de ser risível que as primeiras gravações de João Gilberto na Odeon – *Chega de saudade* (Antonio Carlos Jobim/ Vinicius de Moraes) e *Bim Bom* (João Gilberto), acompanhado de orquestra regida por Jobim – tenham sido realizadas em 10 de julho de 1958, quando, como sabemos, é inverno no hemisfério sul.

O segundo fato a atentar é a edição nos EUA, em 1961, do LP *O amor, o sorriso e a flor*, de João Gilberto, com o título *Brazil's Brilliant João Gilberto* (CASTRO, 1990, p. 318). Todavia, “o disco foi praticamente ignorado pelos críticos e pelo público” (DUNN, 2012a, p. 257). Ao mesmo tempo, o intercâmbio musical que os EUA mantinham há décadas com Cuba foi sendo dificultado desde o embargo estadunidense ao qual se seguiram, para citar apenas três momentos cruciais: a tentativa frustrada de invasão da Baía dos Porcos e a declaração de Cuba como Estado socialista, feita pelo governo de Fidel Castro, em abril de 1961 (RODRIGUEZ, 2024); e a crise dos mísseis, em outubro de 1962 (CUETO, 2022). Tenha sido ou não resultado direto das tensões entre os EUA e Cuba, o fato é que, a partir de 1960, apresentações de músicos estadunidenses intensificam-se no Rio de Janeiro e em São Paulo, onde eles conheceram a bossa nova, seus músicos e seus discos (CASTRO, 1990, p. 318-319). Um desses músicos foi o guitarrista Charlie Byrd.

Terceiro fato, em abril de 1962, Charlie Byrd gravou com o saxofonista Stan Getz o disco *Jazz Samba*. Tendo como “carro-chefe” *Desafinado* (Antonio Carlos Jobim/ Newton Mendonça), “*Jazz Samba* vendeu um milhão e meio de exemplares em dezoito meses, chegando a ser o único disco de jazz de todos os tempos a alcançar o primeiro lugar nas paradas na categoria de ‘pop music’ da *Billboard*”, sendo tocado até mesmo “em estações de rock” (DUNN, 2012a, p. 259-260).

Vale a pena examinar, ainda que brevemente segundo os objetivos desta comunicação, alguns traços do processo de composição de *Desafinado*. Por meio do exame, o/a leitor/a saberá avaliar quanto do diálogo dessa canção com a música popular brasileira curiosamente veio se perdendo em meio ao seu sucesso no mercado hegemônico.

Ruy Castro narra que Tom Jobim e Newton Mendonça trabalhavam rindo, “no segundo semestre de 1958”, o que não era habitual. O motivo do riso era a conversa sobre alguns dos cantores da noite que eles acompanhavam ao piano, em boates da zona sul do Rio de Janeiro. Cantores que desafinavam bastante. Então pensaram, “às gargalhadas”, em “escrever um samba que parecesse uma defesa dos desafinados, mas tão complicado e cheio de alçapões” que deixaria “em apuros” aqueles cantores (CASTRO, 1990, p. 204-205).

Não tenho conhecimento de nenhum relato que indique que Jobim e Mendonça trabalharam a partir de um samba em particular. Seja como for, o segmento melódico inicial de *Desafinado* difere apenas em suas duas notas finais do segmento melódico inicial de *Violão amigo*, composto por Bide e Marçal e gravado por Gilberto Alves em 1942. Ora, Alcebiades Barcelos (Bide) e Armando Marçal são dois dos principais compositores das décadas de 1930 e 1940 no Rio de Janeiro, mais precisamente no bairro do Estácio, e contribuíram diretamente para a consolidação do que conhecemos como samba (MATOS, 2018). Não é um despropósito afirmar que Jobim e Mendonça extraíram de *Violão amigo* o motivo inicial para a composição que criavam.

Entretanto, a construção melódica de *Desafinado* assim como o seu plano harmônico (JOÃO GILBERTO, 2010) são bem diversos do que se escuta em *Violão amigo* (ALVES, 1942). Para ficar em uma só diferença, Jobim e Mendonça tornaram notas dissonantes elementos de estruturação tanto da melodia quanto da harmonia – um traço da bossa nova. Quanto às letras, em ambas há metalinguagem e predomínio de lirismo amoroso. Contudo, em *Violão amigo* o sujeito conversa com seu violão, não com a amada, como em *Desafinado*. Além disso, muito se comentou acerca dos versos “Se você insiste em classificar/ Meu comportamento de antimusical/ Eu mesmo mentindo devo argumentar/ Que isto é bossa nova, isto é muito natural” que, a um só tempo, explicitavam a metalinguagem e propagandeavam a nova vertente do samba. Mas o pesquisador Otávio Filho notou que “Fotografei você na minha *Rolleyflex*” ecoa um verso de *Minha palhoça*, “Uma *Kodak* para tirar nossa fotografia” (FILHO, 2021). Esse samba, composto por J. Cascata, havia integrado, em 1935, “simultaneamente o repertório de dois cantores: Luís Barbosa, que o popularizou no rádio, e Sílvio Caldas, que o gravou” (SEVERIANO; MELLO, 1997, p. 137). E também fora gravado pelo cantor Risadinha, com acompanhamento de Vadico e sua Orquestra, em 1956 (FILHO, 2021).

A gravação de *Desafinado* por Stan Getz e o sexteto de Charlie Byrd não só permaneceu alheia a essa constelação de sentidos, como também foi exemplar na mecanização rítmica da bossa nova. De forma mais ampla, comparar as faixas de *Jazz Samba*

(GETZ; BYRD, 1997) a gravações de João Gilberto e outros cancionistas brasileiros é um bom exercício para apreender, no corpo, a diluição da obra de Jobim e Mendonça (*Desafinado*, *Samba de uma nota só*), Baden Powell e Billy Blanco (*Samba triste*), Ary Barroso e Luiz Peixoto (*É luxo só*), Ary (*Na baixa do sapateiro*), Jayme Silva e Neuza Teixeira (*O pato*). Mesmo assim, ou também por causa disso, o sucesso de *Jazz Samba* estimulou “um verdadeiro boom da bossa nova nos Estados Unidos”. E as “suas múltiplas versões ‘americanizadas’, no mundo do jazz e do pop”, quase sempre venderam “uma novidade dançante, divertida e exótica”, com a ostensiva “intenção de pegar uma onda comercial” (DUNN, 2012a, p. 261-263).

A moda durou até mais ou menos 1964. Antes do seu final, Agostinho dos Santos – um cantor negro, nascido em São Paulo, e que dera voz ao personagem Orfeu na trilha sonora de *Black Orpheus* – se apresentou no Carnegie Hall, em New York, a 21 de novembro de 1962. Esse é o quarto fato a marcar o início da bossa nova no plano internacional e, sem dúvida, é o mais notório.

Naquela noite, também se apresentaram João Gilberto, Tom Jobim, Carlos Lyra, Luiz Bonfá, Roberto Menescal, Sérgio Mendes e outros – no total, foram mais de vinte participantes. A bossa nova era anunciada como *new brazilian jazz*, e o evento fora viabilizado financeiramente por uma parceria da gravadora estadunidense Audio-Fidelity com o Ministério das Relações Exteriores do Brasil, junto do empenho de patrocinadores sediados no Brasil (CASTRO, 1990, p. 320-329) e ainda da revista *Show Magazine* (DUNN, 2012a, p. 263).

A importância desse show, porém, ainda hoje é discutida e permanece difícil de ser avaliada. De todo modo, entre críticos estadunidenses presentes ao Carnegie Hall parece ter havido o consenso de que a produção fora muito mal organizada, prejudicando a recepção da bossa nova nos EUA, embora se fizessem elogios às participações de João Gilberto e de Tom Jobim (DUNN, 2012a, p. 264-265). E, a partir de 1963, os discos que eles gravaram nos EUA corrigiriam, na medida do possível, o curso da bossa nova naquele país. Nos limites desta comunicação, comentarei quatro deles.

“Bossa nova é mais um olhar que um beijo”

O primeiro é *Antônio Carlos Jobim, The composer of “Desafinado”, plays*, gravado em 9 e 10 de maio de 1963, no estúdio A & R, em New York (JOBIM, 1997). Com produção de Cred Taylor e lançado pela Verve, o LP deu início ao trabalho de Jobim com o maestro

alemão Claus Ogerman, que duraria anos. O baterista era o brasileiro Edison Machado. Pete Welding escreveu para a *Down Beat* uma crítica que destacava a beleza das melodias, dizendo que pareciam ter sido criadas sem esforço e que, enganosamente simples, falavam sobre o coração humano com uma alegria flutuante e um profundo traço de melancolia, sem nunca se renderem ao trivial. E Welding concluía lamentando não dispor de mais estrelas para premiar o LP (apud CABRAL, 1997, p. 207-210).

É importante refletir sobre o profundo traço de melancolia das melodias *jobinianas* destacado pelo crítico. No sentido oposto, afirma-se que, na virada dos anos 1950 para a década seguinte, os compositores da bossa nova se voltaram com frequência para “o amor, a fantasia e o deleite” (TATIT, 1996, p. 161), cantando o “universo ideológico (comportamentos, consumo, educação) da classe média urbana” (SODRÉ, 1998, p. 111). E ainda se afirma que, expressando uma utopia que tinha como cenário a zona sul do Rio de Janeiro, esses jovens “sonharam com um tipo de música que pairasse sobre o tempo, que os tornasse sempre jovens – e tornasse jovem quem a ouvisse em qualquer época” (CASTRO, 2001, p. 14).

Na avaliação de Caetano Veloso (2005, p. 50), porém, não faltaria densidade a essa utopia: “O otimismo evidente da bossa nova não é tolo [...], é o otimismo que parece inocente de tão sábio: nele estão – resolvidos provisória mas satisfatoriamente – todos os males do mundo”. Pode-se concordar com a ideia a partir de uma série de exemplos: *Garota de Ipanema* (Antonio Carlos Jobim/ Vinicius de Moraes); *O amor em paz* (Antonio Carlos Jobim/ Vinicius de Moraes); *Sem você* (Antonio Carlos Jobim/ Vinicius de Moraes); *Corcovado* (Antonio Carlos Jobim); *Fotografia* (Antonio Carlos Jobim); *Meditação* (Antonio Carlos Jobim/ Newton Mendonça); *Você e eu* (Carlos Lyra/ Vinicius de Moraes); *O barquinho* (Roberto Menescal/ Ronaldo Bôscoli); e, não surpreendentemente, *Ah! Se eu pudesse* (Roberto Menescal/ Ronaldo Bôscoli).

Contudo, a resolução provisória/satisfatória dos “males do mundo” deve ser pensada à luz de outro sentimento: o lirismo da bossa nova também se caracteriza pela melancolia, e a dor da solidão é ostensiva até mesmo na plenitude amorosa de *Corcovado*, *O amor em paz* e *Sem você*, ou na contemplação de *Garota de Ipanema*, assim como na experiência relatada em *Meditação*. Na mesma linha, *Ah! Se eu pudesse* projeta uma possibilidade, não celebra uma realização. E a própria passagem do tempo ou o seu peso são cantados em *Fotografia*, *Você e eu* e *O barquinho*. Talvez o estado d’alma da bossa nova esteja sintetizado no verso “É melhor viver do que ser feliz”, de *Só me fez bem* (Edu Lobo/ Vinicius de Moraes). A esse respeito, veja-se uma declaração de Tom Jobim:



Sadness is the story of Brazil. It is in our music, this sadness of the Africans, the Portuguese, and the Indians; three races who understand the human condition. This is not a negative philosophy. But only people without soul cannot understand what there is to be sad about in life... our music is beautiful because sadness is more beautiful than happiness. (*Apud* HARAN, 1993, p. 4)

Adiante retomarei essa declaração. Passemos ao segundo disco que, sem dúvida, é o mais consagrado dentre os quatro que aqui destaco. Também gravado no estúdio A & R, com produção de Cred Taylor e lançado pela Verve, *Getz/ Gilberto* reuniu a voz e o violão de João Gilberto, o sax tenor de Stan Getz, o piano de Tom Jobim, o contrabaixo de Sebastião Neto, a bateria de Milton Banana e, em duas faixas, a voz de Astrud Gilberto (GETZ; JOÃO GILBERTO, 1989).

Antes que o LP chegasse ao mercado, Taylor lançou um *single* com *The Girl from Ipanema* em versão reduzida: sem a voz de João Gilberto cantando em português, com Astrud Gilberto, que cantava a versão da letra para o inglês (de autoria de Norman Gimbel), e com solos de Getz e de Jobim. O *single* ganhou a categoria “Record Of The Year” no *7th Annual Grammy Awards*, em 1964. Já o LP ganhou três Grammys: “Album Of The Year”; “Best Instrumental Jazz Performance – Small Group Or Soloist With Small Group”, concedido a Stan Getz; e “Best Engineered Recording – Non-Classical”, concedido a Phil Ramone, que também havia sido o engenheiro de gravação em *Antônio Carlos Jobim, The composer of “Desafinado”, plays*. E, em 2004, *The Girl from Ipanema* seria “incluída no Registro Nacional de Gravações da Biblioteca do Congresso” dos Estados Unidos (McCURDY, 2019).

O terceiro disco é *Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim*, lançado em 1967, com arranjos de Claus Ogerman e, na bateria, novamente um músico brasileiro, Dom Um Romão. Das dez faixas, sete trazem composições de Jobim (SINATRA; JOBIM, s.d.). Todavia, penso que a faixa mais interessante seja *Change Partners*. Compará-la à cena do filme *Carefree* (1938) quando Fred Astaire interpreta essa composição de Irving Berlin pode nos levar a compreender uma das diferenças entre o lirismo dos grandes *songwriters* estadunidenses e o lirismo da bossa nova.

A voz de Fred Astaire (2018) não esconde o êxito que deseja, como se alcançá-lo fosse só uma questão de tempo, o que a ironia da sua expressão facial reforça. Já a voz de Frank Sinatra, acompanhando a atmosfera criada por Jobim e Ogerman, declara tudo o que deseja sabendo, no fundo, que nunca irá alcançá-lo, mas com a tranquilidade e a melancolia de quem sente que há mais beleza no desejo que na sua realização (SINATRA; JOBIM, s.d.).

Pois, como definiu Vinicius de Moraes, “bossa nova é mais um olhar que um beijo; mais uma ternura que uma paixão; mais um recado que uma mensagem” (MORAES, 2008, p. 143).

O último disco que comentarei seria gravado já na década seguinte, em 1973, nos EUA. Mas lamentavelmente não foi lançado à época naquele país (DUNN, 2012b, p. 106). Trata-se do chamado álbum branco de João Gilberto. Uma das sonoridades já escutada no primeiro LP de João, *Chega de saudade*, era agora mantida no disco inteiro: voz, violão e percussão². Porém, ao contrário da curta extensão das faixas daquele LP de 1959, as dez faixas do álbum branco se prolongam como mantras³. Na última delas, a cantora Miúcha dividiu os vocais com João Gilberto. A produção foi de Rachel Elkind, e Wendy Carlos foi a engenheira de som (JOÃO GILBERTO, 1973). Na percussão, “Sonny Carr, um baterista americano pouco conhecido que frequentava os saraus informais dos ‘jazz lofts’ em Nova Iorque nos anos 1960” (DUNN, 2012a, p. 269).

Carr, que havia começado a escutar gravações brasileiras “por volta de 1960 ou 61”, sentiu e tocou como poucos o ritmo da bossa nova. Levando para o estúdio o resultado de “horas, horas e horas tocando” junto com João Gilberto, ele utilizou *bruches* no *hi-hat* e em uma lixeirinha de vime encontrada por acaso “no quarto de hotel em que João se hospedava” (DUNN, 2012b, p. 107-109). O repertório reunia quatro sambas das décadas de 1930 e 1940 (de Ary Barroso, Geraldo Pereira, Haroldo Barbosa e Janet de Almeida, Herivelto Martins e Roberto Roberti), quatro canções dos anos 1960 e 1970 (de Tom Jobim, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Carlos Coqueijo e Alcivando Luz) e dois temas compostos por João Gilberto, uma toada e uma valsa.

LP *João Gilberto* (JOÃO GILBERTO, 1973)

Lado A

“Águas de março” (Tom Jobim)

“Undiú” (João Gilberto)

“Na baixa do sapateiro” (Ary Barroso)

“Avarandado” (Caetano Veloso)

“Falsa baiana” (Geraldo Pereira)

Lado B

“Eu quero um samba” (Haroldo Barbosa/ Janet de Almeida)

“Eu vim da Bahia” (Gilberto Gil)

“Valsa (Como são lindos os seus youguis) (João Gilberto)

“É preciso perdoar” (Carlos Coqueijo/ Alcivando Luz)

“Izaura” (Herivelto Martins/ Roberto Roberti)

² Foram três as faixas do LP *Chega de saudade* gravadas por João Gilberto com sua voz, seu violão e acompanhamento de percussão: *Maria ninguém* (Carlos Lyra); *Aos pés da cruz* (Marino Pinto/ Zé Gonçalves); *É luxo só* (Ary Barroso/ Luiz Peixoto). (JOÃO GILBERTO, 2010)

³ O comentário foi feito pelo cantor Marcelo Pretto em conversa pessoal, em 2011.

Talvez esse disco se torne mais difícil de escutar quanto mais nos acostumemos à fragmentação e à instantaneidade das redes sociais. Ou quanto mais consolidada fica a noção da bossa nova como *musak*. De fato, o chamado álbum branco de João Gilberto é um trabalho exigente, que nada tem da simplificação musical que, facilitando o reconhecimento, afaga o consumidor com aquilo que já conhece (RODRIGUES, 2011, p. 118). Nas suas repetições que nunca são exatamente iguais, mas diferentes por nuances, cada faixa desse disco talvez seja a mais perfeita realização de uma forma musical que prolonga o tempo até o limite, buscando conciliar, aparentemente sem tensões, o passado e o futuro.

Menos que conclusão, algumas questões: modernidade e melancolia

Sabe-se que a bossa nova se tornou “uma síntese e um lema” da “euforia desenvolvimentista” do governo de Juscelino Kubitschek (ALENCAR; CAPRI; RIBEIRO, 1981, p. 294), presidente do Brasil no período de 31 de janeiro de 1956 a 31 de janeiro de 1961. No plano simbólico, a música de João Gilberto, Tom Jobim, Vinicius de Moraes foi posicionada junto da construção de Brasília, do primeiro título da Copa do Mundo de futebol quando da disputa na Suécia, em 1958, do “consumo de grandes marcas estadunidenses ou europeias”, da “instantaneidade de eletrodomésticos que ainda não eram acessíveis à maioria da população”, do “maiô de duas peças”, do conforto e da “sofisticação da moda” (GARCIA, 2012, p. 216). Além disso, certa “memória seletiva” acalentaria, nas décadas seguintes, a crença de que “o melhor do Rio ocorreu por volta dos anos 50, os *anos dourados*” (VENTURA, 1994, p. 50; grifo do autor), esquecendo que então já havia “violência e corrupção” e ignorando que, ao longo do século XX, “a cidade civilizou-se e modernizou-se expulsando para os morros e periferia seus cidadãos de segunda classe” (VENTURA, 1994, p. 11-13) – um processo que, não sendo condizente com o efetivo progresso social, coloca em xeque as duas noções, a de civilização e a de modernidade.

Seja como for, essa “memória seletiva” cristalizou a bossa nova como fundo musical para carpete de apartamento, gelo no copo de uísque ou passeio seguro à beira-mar, no calçadão carioca. Simultaneamente, aeroportos, elevadores e salas de espera de médicos e dentistas não só no Brasil, mas nos EUA e em países da Europa, passaram a tocar bossa nova em versão *muzak*.

Com toda certeza, é difícil para alguém que escuta a “bossa nova” desse modo – seja como a trilha sonora de um Rio de Janeiro idealizado e excludente ou de um Brasil estereotipado, seja como uma música suave que apenas nos distrai – aceitar que a sua criação

sintetiza décadas de tensões raciais e sociais. Tensões que resultaram, em última análise, da passagem de uma economia predominantemente agrário-exportadora, cujas bases se assentaram no escravismo, para o modelo de uma economia “industrial-retardatária”, com urbanização e industrialização aceleradas (DELGADO, 2002, p. 209).

Em mais de um texto, Lorenzo Mammì comparou a bossa nova ao jazz. Em um deles, escrevendo sobre Tom Jobim, o filósofo partiu da utilização da bossa como *musak*:

A Bossa Nova é transmitida com tanta frequência em elevadores e em aviões não apenas porque é agradável, mas porque expressa perfeitamente uma ascensão sem esforço. No entanto essa facilidade de movimento é impregnada de melancolia, porque quem corre assim, sem que ninguém o empurre, é o tempo. O jazz rejuvenesce a cada volta do giro harmônico, porque ele faz o tempo – é um triunfo sobre o tempo. (MAMMÌ, 2017a, p. 45)

“Tempo” aqui deve ser entendido em sua dimensão cronológica e, portanto, universal. No entanto, podemos contrapor a essa perspectiva a noção de “tempo histórico”, o que nos levará a investigar mais a fundo o porquê da melancolia da bossa nova. O mito das “três raças tristes” evocado por Tom Jobim (*apud* HARAN, 1993, p. 4) na citação que fiz acima, é uma crença do século XIX que cairia em descrédito ao longo do século XIX. Vejamos então mais detidamente – ainda que nos limites desta comunicação, é importante reiterar – a dinâmica da qual a bossa nova participou.

O crescimento vigoroso do setor industrial na década de 1930, impulsionado sobretudo durante o governo ditatorial de Getúlio Vargas, no chamado Estado Novo (1937-1945), bem como a consequente expansão dos grandes centros urbanos brasileiros responderam à crise econômica deflagrada pelo *crash* da bolsa de valores de Nova Iorque, em 1929. No bojo dessa dinâmica, as tensões raciais e sociais estiveram presentes tanto na implantação das novas tecnologias de comunicação (rádio, disco e cinema) quanto na construção ideológica do samba como emblema da nação brasileira.

Esses dois processos estavam diretamente implicados no trabalho que João Gilberto e Antonio Carlos Jobim desenvolveram ao final da década de 1950. Ambos empreenderam uma forte revisão de parte do cancionário popular-comercial que marcara a primeira metade do século XX das grandes cidades do Brasil, tendo por centro o samba que se consolidara no Rio de Janeiro. Ou, como observou Luiz Tatit (1996, p. 175), “João Gilberto e Tom Jobim tiveram, naquele momento, a canção brasileira nas mãos. Debulharam-na e mostraram a medula”.

Assim, dores de amor à parte, da observação da vida que se modificou tão velozmente no Brasil, a partir de 1929, é que se originou a melancólica euforia das gravações de João Gilberto e de Tom Jobim. Esse é o processo histórico que deu lastro à “ascensão sem esforço” da bossa nova, para retomar a formulação de Lorenzo Mammì (2017a, p. 45). Ou, no caso específico de João, esse é o processo histórico no qual se ancora a “sensação de temporalidade suspensa” (MAMMÌ, 2017b, p. 27): atravessada de tensões em nuance, a sua obra sempre equilibrou a euforia (sem efusão) da modernidade com o lamento (sem lamúria) de um mundo em ruína (GARCIA, 2012, p. 231).

Mas é lógico que nada disso interessa às versões *musak* que tocam na espera telefônica de consultórios e empresas – ou, até mesmo, do gabinete da Presidência da República. O “otimismo evidente” (VELOSO, 2005, p. 50) se tornou com tal intensidade predominante na recepção da bossa nova, dentro ou fora do Brasil, que acabou por eclipsar a sua melancolia. Com isso, também a sua crítica à modernização se diluiu. Ou se perdeu.

Referências

ALENCAR, Francisco; CAPRI, Lúcia; RIBEIRO, Marcus Venício. *História da sociedade brasileira*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1981.

ALVES, Gilberto. Violão amigo. Marçal; Bide (compositores). Rio de Janeiro, Odeon, 12189, 1942. Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/en/music-recording/56850/violao-amigo>. Acesso em: 7 ago. 2024.

ASTAIRE, Fred. Fred Astaire - Change Partners - Carefree (1938). Publicado em: 4 de jul. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6ca9ZSfvstU>. Acesso em: 7 ago. 2024.

BARRUCHO, Luís. Rumor de que telefone de Dilma foi grampeado não faz sentido, dizem peritos. *BBC Brasil em Londres*, 17 de março de 2016. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/03/160317_grampo_lula_dilma_moro_lgb. Acesso em: 29 jun. 2024.

BUARQUE, Daniel. João Gilberto ajudou a promover o soft power e a imagem do Brasil no mundo. *UOL*, 08 de julho de 2019. Disponível em: <https://brasilianismo.blogosfera.uol.com.br/2019/07/08/joao-gilberto-ajudou-a-promover-o-soft-power-e-a-imagem-do-brasil-no-mundo/>. Acesso em: 29 jun. 2024.

CABRAL, Sérgio. *Antônio Carlos Jobim: uma biografia*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997.

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

CASTRO, Ruy. *A onda que se ergueu no mar: novos mergulhos na Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

COSTA, Petra. *Democracia em vertigem*. Netflix, 2019.

CUETO, José Carlos. Crise dos Misseis de Cuba: o evento que quase levou à guerra nuclear entre EUA e URSS. *BBC News Brasil*, São Paulo, 21 de outubro de 2022. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-63309793>. Acesso em: 7 ago. 2024.

DELGADO, Guilherme. Capital e política agrária no Brasil: 1930-1990. In: SZMRECSÁNYI, Tamás; SUZIGAN, Wilson (org.). *História econômica do Brasil contemporâneo*. 2ª ed. revista. São Paulo: Hucitec/ Associação Brasileira de Pesquisadores em História Econômica/ Edusp/ Imprensa Oficial SP, 2002. p. 209-226.

DUNN, Christopher. Por entre máscaras cool, twists mornos e jazz fervente: a bossa nova no cenário norte-americano, 1961-64. In: GARCIA, Walter (org.). *João Gilberto*. São Paulo: Cosac Naify, 2012a. p. 251-270.

DUNN, Christopher. Procurando Sonny. In: GARCIA, Walter (org.). *João Gilberto*. São Paulo: Cosac Naify, 2012b. p. 106-110.

FILHO, Otávio. [Samba do J. Cascata e *Desafinado*]. Direct, 26. nov. 2021, 13:31. Instagram.

GARCIA, Walter. Cordialidade, melancolia, modernidade. In: GARCIA, Walter (org.). *João Gilberto*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 207-231.

GETZ, Stan; BYRD, Charlie. *Jazz Samba*. New York, PolyGram/ Verve, 314 521 413-2, 1997. 1 CD.

GETZ, Stan; JOÃO GILBERTO. *Getz/Gilberto*. Rio de Janeiro, Verve, V-8546, 1989. 1 CD.

GRACO, Caio. [Entrevista concedida a Filipe Capela]. *Jornal da USP*, Ribeirão Preto, 27 de setembro de 2023. Disponível em: <https://jornal.usp.br/radio-usp/soft-power-e-estrategia-para-paises-conquistarem-poder-e-prestigio-sem-o-uso-da-forca/>. Acesso em: 29 jun. 2024.

GREENWALD, Glenn. Sergio Moro é mais do que um juiz corrupto. *Carta Capital*, 24 de junho de 2021. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/opiniaio/sergio-moro-e-mais-do-que-um-juiz-corrupto/>. Acesso em: 29 jun. 2024.

HARAN, Mary Cleere. Reissuing Getz/Gilberto #2. In: GETZ, Stan; JOÃO GILBERTO. *Getz/Gilberto #2*. Recorded Live at Carnegie Hall on October 9, 1964. New York, Verve, 1993. 1 CD. Encarte, p. 3-4.

JOÃO GILBERTO. *Chega de Saudade*. London, Él/ Cherry Red Records, ACMEM179CD, 2010. 1 CD.

JOÃO GILBERTO. *João Gilberto*. Rio de Janeiro, Polydor, 2471 037, 1973. 1 LP.

JOBIM, Antonio Carlos. *Antônio Carlos Jobim, The composer of "Desafinado", plays*. New York, PolyGram/ Verve, 314 521 431-2, 1997. 1 CD.

MAMMÌ, Lorenzo. Prefácio ao *Cancioneiro Jobim*. In: MAMMÌ, Lorenzo. *A fugitiva: ensaios sobre música*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017a. p. 38-47.

MAMMÌ, Lorenzo. João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova. In: MAMMÌ, Lorenzo. *A fugitiva: ensaios sobre música*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017b. p. 17-28.

MATOS, Cláudia Neiva de. Sofrer e sorrir – cantar: os sambas de Bide e Marçal. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 70, p. 21-43, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i70p21-43>. Acesso em: 29 jun. 2024.

MAYSA. *Canção do amor mais triste*. São Paulo, RGE, XRLP-5.180, 1962. 1 LP. [Nesse LP, o nome da cantora é escrito com a letra i, “Maisa”. Preferi manter a grafia dos demais álbuns da artista.]

McCURDY, Brian. The Blog from Ipanema. *NLS Music Notes*, 7 de novembro de 2019. Disponível em: <https://blogs.loc.gov/nls-music-notes/2019/11/the-blog-from-ipanema/>. Acesso em: 29 jun. 2024.

MORAES, Vinicius de. O que é bossa nova. In: MORAES, Vinicius de. *Samba falado: crônicas musicais*. Org. Miguel Jost; Sérgio Cohn; Simone Campos. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008. p. 143-144.

RODRIGUES, Rodrigo Fonseca e. O Muzak e as indústrias culturais: os hábitos da escuta e da experiência contemporânea com a criatividade musical. *Logos*, Rio de Janeiro, v. 34, n. 1, p. 117-125, 2011. Disponível em: http://www.logos.uerj.br/PDFS/34/09_logos34_rodrigues_musak.pdf. Acesso em: 29 jun. 2024.

RODRIGUEZ, Raúl. [Entrevista concedida a Gabriel Vera Lopes]. *Brasil de Fato*, São Paulo, 22 de abril de 2024. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2024/04/22/cuba-por-que-fidel-castro-demorou-2-anos-para-declarar-a-revolucao-socialista>. Acesso em: 7 ago. 2024.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras* (vol. 1: 1901-1957). São Paulo: Editora 34, 1997.

SINATRA, Frank; JOBIM, Antonio Carlos. *Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim*. Rio de Janeiro, Warner Music Brasil, M 759927041 2, s.d. 1 CD.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996.

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

VELOSO, Caetano. Diferentemente dos americanos do norte. In: VELOSO, Caetano. *O mundo não é chato*. Org. Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 42-73.

VENTURA, Zuenir. *Cidade partida*. 2ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.