

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

ANDRÉ ROCHA LEITE HAUDENSCHILD

“A caminho do mar”: a experiência da modernidade na Bossa Nova

Tese submetida ao Programa de Pós-
Graduação em Literatura da
Universidade Federal de Santa
Catarina para obtenção do Grau de
Doutor em Literatura

Área de concentração: Teoria Literária

Linha de pesquisa: Teoria da
modernidade

Orientador: Prof. Dr. Claudio Celso
Alano da Cruz

Florianópolis
2014

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

HAUDENSCHILD, André Rocha Leite
"A caminho do mar" : a experiência da modernidade na
Bossa Nova / André Rocha Leite HAUDENSCHILD ; orientador,
Claudio Celso Alano da Cruz - Florianópolis, SC, 2014.
211 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-
Graduação em Literatura.

Inclui referências

1. Literatura. 2. Canção popular brasileira. 3.
experiência. 4. modernidade. 5. Bossa Nova. I. Cruz,
Claudio Celso Alano da. II. Universidade Federal de Santa
Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura. III.
Título.

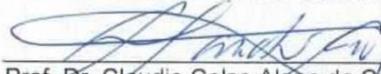
**“A caminho do mar: a experiência da modernidade
na Bossa Nova”**

ANDRÉ ROCHA LEITE HAUDENSCHILD

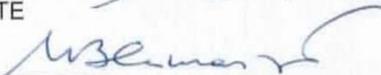
Esta tese foi julgada adequada para a obtenção do título

DOUTOR EM LITERATURA

Área de concentração em Literaturas e aprovada na sua
forma final pelo Curso de Pós-Graduação em Literatura da
Universidade Federal de Santa Catarina.



Prof. Dr. Claudio Celso Alano da Cruz (UFSC)
PRESIDENTE

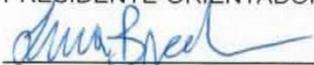


Prof.ª Dra. Maria Lucia de Barros Camargo
COORDENADORA DO CURSO

BANCA EXAMINADORA:



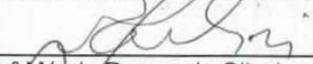
Prof. Dr. Claudio Celso Alano da Cruz
PRESIDENTE-ORIENTADOR



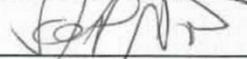
Prof. Dr. Luca Bacchini (Università di Bologna)



Prof. Dr. Adalberto de Paula Paranhos (UFU)



Prof.ª Dr.ª Márcia Ramos de Oliveira (UDESC)



Prof.ª Dr.ª Simone Pereira Schmidt (UFSC)

À pequena Flora,
que no meio dessa caminhada
abriu a pétala na aurora do dia

AGRADECIMENTOS

Aos pesquisadores David Treece, Frank Michel Carlos Kuehn, Luiz Edmundo de Castro e Simone Luci Pereira, que disponibilizaram gentilmente seus estudos sobre a Bossa Nova.

Aos professores do Curso de Pós-Graduação em Literatura da UFSC, Simone Pereira Schmidt e Stélio Furlan, que participaram oportunamente da qualificação desta pesquisa.

Ao auxílio da CAPES, que me concedeu uma bolsa de estudos por três anos.

Ao meu professor e orientador, Claudio Celso Alano da Cruz, pelas palavras sempre norteadoras.

E aos meus familiares, por compartilharem comigo os constantes desafios desta jornada investigativa.

**O mar entra no living
mal a primeira tinta
do dia se define.
Passa pelo vidro
e em pouco submergem
pessoas e tapetes,
poltronas, gestos,
nomes,
quadros,
vozes.**

**O mar tudo recobre
sem nada asfixiar.
No côncavo marinho
o ir-e-vir espelha
a vida costumeira
de peixes adestrados
que observam a lei
de viventes em casa [...]**

“O mar, no living”, em *As impurezas do branco* (1974),
Carlos Drummond de Andrade

RESUMO

Tese de doutorado que almeja realizar uma compreensão da poética da Bossa Nova tomando como objeto de estudo algumas das principais canções deste movimento estético-musical, dando-se ênfase às teorias culturais de Walter Benjamin e de seus mediadores contemporâneos em torno do seu conceito de *experiência*. A hipótese central da pesquisa é entender o etos do sujeito lírico da Bossa Nova como indício de uma *experiência* em transição decorrente da modernização da vida e da cultura nacional de meados do século XX. Portanto, pretende-se entender a experiência da modernidade do etos da Bossa Nova em um campo de forças tensionado mutuamente pela transformação da experiência autêntica (a *Erfahrung*) e pela vivência do mundo moderno (a *Erlebnis*), cujo sujeito poético usufrui de uma singular sociabilidade praiana na Zona Sul do Rio de Janeiro, nos anos 1950 e o início da década de 1960, entre a intimidade dialógica da vida privada e a fruição contemplativa da paisagem à beira-mar: sua boemia solar.

Palavras-chave: experiência; modernidade, Bossa Nova; canção popular brasileira; Walter Benjamin.

ABSTRACT

Doctorate thesis that seeks to arrive at an understanding of the poetics of Bossa Nova taking as a subject of study some of the principal songs of this aesthetic-musical movement and placing emphasis on the cultural theories of Walter Benjamin and his contemporary mediators based on his concept of *experience*. The central hypothesis of this research is to understand the ethos of lyrical subject matter in Bossa Nova as indicative of a transitory experience of the modernisation of national life and culture in the mid-twentieth century. The intention, therefore, is to understand the experience of the modernity of the ethos of Bossa Nova within a field of forces mutually tensioned by the transformation of authentic experience (*Erfahrung*) and through the experience of the modern world (*Erlebnis*), the poetic subject of which explores a unique beach-orientated sociability characteristic of Rio de Janeiro's Zona Sul in the 1950s and at the beginning of the 1960s, which oscillates between the daily intimacy of private life and the contemplative enjoyment of the coastal landscape: its sun-kissed bohemia.

Keywords: experience; modernity, Bossa Nova; popular Brazilian song; Walter Benjamin.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	17
1. A CANÇÃO E A METRÓPOLE	21
INTRODUÇÃO	21
1.1 “UMA CIDADE A CANTAR...”	23
1.1.1 “Só danço samba...”, o compositor popular como um mediador cultural entre o morro e a cidade.....	23
1.1.2 “Copacabana, princesinha do mar...”, uma vivência moderna entre a cidade e o mar	32
2. A EXPERIÊNCIA DA MODERNIDADE SEGUNDO WALTER BENJAMIN	49
3. A MODERNIDADE BRASILEIRA “ABRE A CORTINA” DO FUTURO	67
3.1 INTRODUÇÃO	67
3.2 A CLASSE MÉDIA VAI AO PARAÍSO: UMA “SOCIEDADE EM MOVIMENTO”	70
3.3 A ECLOSÃO DA BOSSA NOVA: ENTRE E O “CARÁTER DESTRUTIVO” E A “TRADIÇÃO DA RUPTURA”	79
4. “ISTO É BOSSA NOVA, ISTO É MUITO NATURAL...”, DESVENDANDO O ETOS DA BOSSA NOVA.....	93
4.1 INTRODUÇÃO	93
4.2 SOBRE O <i>CORPUS</i> E O MÉTODO DA PESQUISA	99
4.3 ANÁLISE DO <i>CORPUS</i> LITEROMUSICAL	102
4.3.1 “Eis aqui este sambinha/ Feito de uma nota só”, a inovação estética da Bossa Nova.....	102
4.3.2 “Um cantinho um violão”, a intimidade dialógica.....	115
4.3.3 A sociabilidade praiana da Bossa Nova: uma boemia solar.....	128
4.3.4 “Pra que tanto céu? Pra que tanto mar?”, a fruição contemplativa.....	135
5. CONCLUSÃO	153

6. REFERÊNCIAS.....	163
6.1 BIBLIOGRAFIA GERAL.....	163
6.2 BIBLIOGRAFIA DA BOSSA NOVA.....	175
6.3 SITES SOBRE A BOSSA NOVA.....	180
6.4 DEPOIMENTO NA INTERNET.....	180
6.5 FILMOGRAFIA EM DVD.....	180
6.6 DISCOGRAFIA EM LP.....	181
6.7 DISCOS DIVERSOS: TRILHAS E COLETÂNEAS.....	182
7. ANEXOS.....	185
7.1 LETRAS DA “SINFONIA DO RIO DE JANEIRO”.....	185
7.2 LETRAS DAS CANÇÕES ELENCADAS NO <i>CORPUS</i> DA PESQUISA.....	189

APRESENTAÇÃO

Como forma de reconhecimento de território, ou melhor, do campo de estudo acadêmico no qual estaremos caminhando daqui para frente, vale ressaltar que este trabalho nasceu das inquietações que permearam nossa pesquisa de mestrado em Literatura na UFSC – *Alegria selvagem, a lírica da natureza em Tom Jobim* – entre 2008 e 2009, quando investigamos a poética da natureza nas canções individuais de Tom Jobim. Por este viés, buscamos cotejar a estética jobiniana com algumas tradições literárias do Ocidente, tais como as poéticas paradigmáticas de Wordsworth, Schiller e Walt Whitman, dando especial atenção ao legado do romantismo inglês do final do século XVIII e início do XIX, mediadas pela teoria de Raymond Williams sobre a busca de uma “harmonia ativa” da paisagem, na antinomia entre “o campo e a cidade” na Europa pré-industrial (WILLIAMS, 1989). Afinal, o sentimento de total pertencimento à natureza na poética da canção jobiniana é uma obsessão prazerosa em movimento crescente: uma onda sensorial que vai se erguer do meio das águas serenas da Bossa Nova no final dos anos de 1950, em direção à concretude desmesurada da Mata Atlântica entre as décadas de 1970 e 80.

Desse modo, pudemos contemplar a configuração de uma “poética da experiência” latente na obra de Tom Jobim, ao tentar responder às questões sobre o modo como essa poética consegue se potencializar em uma experiência autêntica a total contrapelo da “pobreza de experiência” (BENJAMIN, 1975, 1985a) da modernidade, na medida em que o sujeito lírico jobiniano encontra-se no entrelugar da herança de uma experiência autêntica e tradicional (a *Erfahrung*), que pode ser acumulada, transmitida e compartilhada por uma ampla coletividade, e da ruptura dessa experiência que será cada vez mais ameaçada pela vivência individual e privada da vida urbana (a *Erlebnis*). De modo que o impacto do processo civilizatório na paisagem urbana do Rio de Janeiro no decorrer do século XX (aquilo que Benjamin chamaria de “choque da modernidade”), seria capaz de diluir aquela experiência primordial e coletiva. Nesse sentido, o tema da *experiência* foi uma questão central para nossa compreensão da poética da natureza em Tom Jobim, apontando propositivamente para outras reflexões benjaminianas que serão tratadas nesta pesquisa de doutorado.

A hipótese central desta tese é postular a configuração do sujeito lírico da Bossa Nova como um sintoma da transformação da experiência

coletiva – a *Erfahrung* – à experiência individual do mundo moderno – a *Erlebnis*. Ou seja, trata-se de analisar as canções da Bossa Nova inseridas em um campo de forças que aparenta “harmonizar” a antinomia entre a fruição da natureza e a vida cosmopolita na metrópole do Rio de Janeiro do final dos anos de 1950, na medida em que elas deslizam entre a *Erfahrung* – experiência articulada com a “memória”, a “tradição” e o “passado coletivo” – e a *Erlebnis* – experiência associada à “vivência privada”, à “percepção individual” e ao “choque da modernidade” –, elaborando novas relações entre o presente e o passado (BENJAMIN, 2006, 1989, 1985a, 1975). Portanto, pretende-se entender a poética da Bossa Nova como portadora de diversas elaborações estéticas, ideológicas e sociais, e como uma possível tradutora das transformações da experiência na modernidade brasileira entre os anos de 1950 e 60. Vale ressaltar que partilharemos aqui da noção de modernidade postulada por Berman, como sendo um tipo de “experiência vital” iniciada há mais de dois séculos – “de tempo e espaço, de si mesmo e dos outros, das possibilidades e perigos da vida” (BERMAN, 2007, p. 24) –, e que ainda é compartilhada no mundo contemporâneo ao nos projetar em um turbilhão de permanente desintegração e mudança. Sendo que, no caso nacional, vivenciaríamos resistentemente às forças inovadoras da Revolução Industrial em uma forma original de “modernidade reflexa” nos trópicos (RIBEIRO, 1995, p. 250).

Da utopia dos “anos dourados” de JK, no final dos anos 1950, ao trauma do golpe militar de 1964, a Bossa Nova pode apontar para férteis questionamentos sobre o papel da música popular na cultura brasileira do século XX. Nesse sentido, não seria sua poética uma forma de interpelação artístico-cultural que uma determinada classe média assumiu na “tarefa de traduzir uma utopia modernizante e reformista, que desejava ‘atualizar’ o Brasil como nação, perante a cultura ocidental”? (NAPOLITANO, 2007, p. 68-69). Ao invés de elitista e alienante, como boa parte da crítica engajada sempre pregou (principalmente, o maniqueísmo militante de seu principal detrator, o crítico musical José Ramos Tinhorão), a Bossa Nova deve ser entendida como uma postura existencial frente à vida cosmopolita nos trópicos, ou seja, o modo que uma determinada juventude urbana e carioca assumiu na tentativa de traduzir liricamente sua própria *experiência*. Como nos ajuda a entender um de seus principais inventores, o poeta e compositor Vinicius de Moraes: “Bossa Nova é também o sofrimento de muitos jovens, do mundo inteiro, buscando na tranquilidade da música não a

fuga e alienação aos problemas de seu tempo, mas a maneira mais harmoniosa de configurá-los” (MORAES, 2008a, p. 43).

Portanto, no intuito de compreendermos a Bossa Nova além de uma visão reducionista, que pretende justificar sua eclosão e existência como fruto da propalada euforia modernizante da era desenvolvimentista de JK (como boa parte de sua historiografia atual ainda proclama), tomaremos como método de pesquisa a investigação das letras de suas principais canções, na busca de desvendarmos os rastros empíricos e fenomenológicos de seu etos poético.¹ Isto é, tomaremos como premissa que a poética da Bossa Nova sintomatiza não só a vida objetiva do indivíduo moderno de seu tempo, mas também o fluxo de uma experiência subjetiva e relacional – como a intimidade, a fruição da natureza e a vivência do prazer – que se espalha nas canções.

No primeiro capítulo faremos uma abordagem inicial de dois gêneros musicais que foram precursores paradigmáticos da estética bossanovista, o samba e o samba-canção, que contribuíram diretamente para a configuração daquilo que aqui conceituaremos como o “sujeito da bossa”. Com esse intuito, remontaremos à constituição do samba carioca nas primeiras décadas do século XX, assim como aos principais compositores do samba-canção no Rio de Janeiro das décadas de 1940 e 50.

No segundo capítulo delinearemos o conceito de *experiência*, desenvolvido pelo pensador Walter Benjamin, como um conceito transversal para se entender a modernidade no decorrer do século XX. Para tanto, percorreremos os diversos desdobramentos desse conceito apontados por muitos de seus comentadores contemporâneos, que nos ajudarão a configurar um constructo teórico para o desenvolvimento desta tese.

¹ O termo *etos* remonta à antropologia americana, sendo utilizado com a intenção de reunir os traços psicossociais que definem a identidade de uma determinada cultura. “[...] O conceito de *ethos* é usado para criar uma tal condição capaz de observar e sintetizar as qualidades afetivas distintivas que se expressam em diferentes contextos institucionais, em vários tipos de comportamentos sociais e em diferentes produtos culturais. O objetivo dessa abordagem é descrever os aspectos emocionais centrais ou dominantes da consciência, que dão cor e qualidade aos diferentes comportamentos observados em uma comunidade” (HUNTER; WHITTEN, 1976, p. 152). Utilizaremos aqui a expressão *etos poético* com a intenção de delinear o “caráter” e as “qualidades” específicas da poética da Bossa Nova, e que a diferenciam de outros estilos musicais.

No terceiro capítulo, discorreremos sobre o processo de modernização da vida nacional entre os anos 1950 e 60, com a intenção de contextualizar (e “aclimatar”) a *experiência* benjaminiana no âmbito de modernidade brasileira, assim como, problematizaremos o processo de eclosão da Bossa Nova entre seu “caráter destrutivo” (BENJAMIN, 1987) e a “tradição da ruptura” (PAZ, 1984).

No quarto capítulo, faremos uma revisão bibliográfica da crítica da Bossa Nova, que nos ajudará a entender as particularidades de sua poética no panorama musical da cultura brasileira entre as décadas de 1950 e 1960. Além disso, realizaremos a análise do *corpus* da atual pesquisa: as letras das canções da Bossa Nova compostas entre os anos de 1958 e 1962, onde privilegiaremos um determinado conjunto de canções para que possamos compreender a singularidade poética desse movimento musical como o encontro de diversas elaborações estéticas, ideológicas e sociais. Portanto, nesse capítulo serão delineados os principais tópicos da Bossa Nova a serem aqui analisados, tais como sua intimidade dialógica e sua fruição contemplativa, entre outros.

E, por fim, na conclusão tentaremos responder às diversas questões que permearam essa caminhada especulativa, assim como, buscaremos delinear a poética da Bossa Nova como a expressão de uma *experiência* muito particular na modernidade brasileira de meados do século XX: uma antinomia equilibrada entre a *Erfahrung* e a *Erlebnis*.

1. A CANÇÃO E A METRÓPOLE

[...] O âmbito da pessoa é antes constituído pela soma de efeitos que emana dela temporal e espacialmente. Da mesma maneira, uma cidade consiste em seus efeitos totais que se estendem para além de seus limites imediatos (SIMMEL, 1979, p. 21).

INTRODUÇÃO

Vivemos em um país continental onde o papel da música popular como uma grande teia de desejos coletivos e individuais está presente em nossa cultura através de uma longa tradição oral. Desde os tempos imperiais, dos batuques e das modinhas, passando pela era do rádio, berço de inesquecíveis cantoras e seresteiros dos anos 30 e 40 do século passado, à atual era midiática, dos *rappers* e dos arquivos sonoros digitais em mp3, a canção popular brasileira atua como um palimpsesto de subjetividades cujas emoções decantam as mais diversas experiências culturais da vida social brasileira. Como “meio e mensagem do Brasil, pela tessitura densa de suas ramificações e pela sua penetração social, a canção popular soletra em seu próprio corpo as linhas da cultura, numa rede complexa que envolve a tradição rural e a vanguarda, o artesanato e a indústria” (WISNIK, 1987, p. 123), deslizando entre os mais antagônicos meios sociais e assumindo instigantes formas polifônicas. Além disso,

[...] a música tem sido, ao menos em boa parte do século XX, a tradutora dos nossos dilemas nacionais e veículo de nossas utopias sociais. Para completar, ela conseguiu, ao menos nos últimos quarenta anos, atingir um grau de reconhecimento cultural que encontra poucos paralelos no mundo ocidental. Portanto, arrisco dizer que o Brasil, sem dúvida uma das grandes usinas sonoras do planeta, é um lugar privilegiado não apenas para **ouvir** música, mas também para **pensar** a música (NAPOLITANO, 2002, p. 7).

Tal reconhecimento de nossa canção popular como objeto de estudo transdisciplinar vem sendo alvo da crescente interface entre os estudos antropológicos, históricos, literários, linguísticos e

musicológicos, resultando em uma nova compreensão dos efeitos entoativos, rítmicos e fônicos da palavra cantada.² Entretanto, esse interesse contemporâneo pela canção popular contrasta totalmente com o espírito científico de até meados do século XX, que considerava a canção popular como um fenômeno “vulgar” e “frívolo”, como já alertava Edgar Morin, em plenos tempos de efervescência cultural do mundo ocidental: “O estudo dos fenômenos desacreditados é igualmente desacreditado” (MORIN, 1973, p. 143), no ensaio “Não se conhece a canção” (1965).³ Afinal, foram necessárias algumas décadas para que o interesse pelo campo da cultura popular atingisse um novo patamar teórico, como atesta, por exemplo, o “hibridismo cultural” (GARCÍA CANCLINI, 1998) recapitulado pelo historiador Marcos Napolitano: “[...] a música popular constituiu-se, no contexto brasileiro, um grande laboratório de estratégias culturais para ‘entrar e sair da modernidade’. [...] Hibridismo que, no caso da música brasileira, sintetizou os grandes dilemas da dramática modernização capitalista dos anos 60 e 70” (NAPOLITANO, 2005, p. 128).

Nesse mesmo sentido, cabe aludirmos à instigante noção de cultura popular formulada pelo pensamento de Martín-Barbero, para quem a cultura urbana latino-americana é resultado da mestiçagem entre elementos massivos, populares e eruditos, deslocando a análise dos meios de comunicação de massa às suas mediações sociais (MARTÍN-BARBERO, 2009), assim como, aos pressupostos conceituais dos Estudos Culturais que pregam que, para se refletir sobre as formas artísticas, há que se articular as instituições culturais, o mercado, os meios de produção, os processos de reprodução da cultura, e, ainda, suas *performances* e suas linguagens (WILLIAMS, 2008). Mas antes de conhecermos o território da Bossa Nova, faz-se necessário remontarmos

² O estudo contemporâneo da palavra cantada possui uma complexidade própria na integração entre as diferentes dimensões de sua linguagem e sentido: poética, musical e performática. A transformação da palavra poética em palavra cantada é um fenômeno que pode ser chamado de “inversão do foco de incidência da oralidade” cujas entoações da palavra tendem a estabilizar-se em formas musicais, na medida em que instituem novas células rítmicas, curvas melódicas recorrentes, acentos regulares e diversos recursos que asseguram a definição sonora dessa nova obra: a canção (TATIT, 2004, p. 42).

³ O referido ensaio é um dos primeiros a conceituar a canção moderna em sua “multidimensionalidade” fenomenológica sob o impacto da cultura de massa daquele momento sociohistórico. Segundo Morin, em meados dos anos de 1960, a cena musical francesa articulava-se entre o “pós-iê-iê-iê” e o “gênero neofolclórico” (Idem, *ibidem*).

aos primórdios daquilo que iria desaguar nas características germinais de sua estética musical: sua sofisticação harmônica, seu canto intimista, suas letras coloquiais e seu ritmo inovador.

1.1 “UMA CIDADE A CANTAR...”

1.1.1 “Só danço samba...”, o compositor popular como um mediador cultural entre o morro e a cidade

Para melhor compreendermos o processo de constituição da Bossa Nova e de seus criadores, é importante reconhecer o terreno movediço no qual a canção popular brasileira vai se consolidar ao longo do século XX como um dos mais promissores “eixos da nossa moderna vida cultural” (NAPOLITANO, 2007, p. 5). Portanto, devemos compreender o papel dos compositores e sambistas das primeiras décadas desse século como o de “mediadores socioculturais” - entre a herança comunitária do samba e a identidade da nova música popular urbana em formação -, “narradores que se somam às fontes fonográficas para a construção de uma experiência e memória” (BRAGA, 2002, p. 103).⁴ E, ao se entender a perspectiva ambivalente desses autores como a de um cidadão poético e musical que desliza “malandramente” entre o morro e a cidade, deve-se reconhecer a singularidade desses narradores musicais como “sujeitos do samba”, conforme aponta Wisnik sobre os sambistas das décadas de 1930 e 1940:

Enquanto o nacionalismo musical quer implantar uma espécie de república musical platônica assentada sobre o *ethos* folclórico (no que será subsidiado por Getúlio), as manifestações

⁴ A possibilidade de lidar com vários códigos e de transitar comunicativamente entre grupos sociais distintos daria a esses indivíduos específicos a condição de mediadores (VELHO, 1994), e esse conceito refere-se à participação de um mesmo indivíduo em “múltiplos mundos sociais e níveis de realidade” (VELHO; KUSCHNIR, 2000, p. 20). Esse mesmo conceito antropológico é recapitulado por Vianna ao denominar os sambistas cariocas das primeiras décadas do século XX como “mediadores transculturais”: “Mediadores de todos os tipos, e com os projetos mais variados, transitam pela heterogeneidade, colocando em contato mundos que pareciam estar sempre separados, contato que tem as mais variadas consequências, remodelando constantemente os padrões correntes da vida social e mesmo redefinindo as fronteiras entre esses mundos diferentes” (VIANNA, 1995, p. 155).

populares recalçadas emergem como força para a vida pública, povoando o espaço do mercado em vias de industrializar-se com os sinais de uma gestualidade *outra*, investida de todos os moneios irônicos do *cidadão precário*, o sujeito do samba, que aspira ao reconhecimento da sua cidadania, mas a parodia através de seu próprio deslocamento (WISNIK, 1982, p. 161).

Entre muitos desses mediadores germinais estariam Sinhô, Heitor dos Prazeres, Donga, Pixinguinha, Caninha e João da Baiana. Assim como aqueles provindos de uma segunda geração como, por exemplo, os sambistas compositores do bairro do Estácio: Brancura, Baiaco, Nilton Bastos e Ismael Silva. A partir dos anos de 1930, teremos a prolífera manifestação inventiva de outros sambistas, como Wilson Batista, Assis Valente, Noel Rosa e Ataulfo Alves, entre uma lista considerável de outros mediadores culturais, sendo alguns mais e outros menos canonizados pela historiografia musical. Uma canção que ilustra bem a potencialidade criativa desses mediadores culturais como a daqueles que aspiram ao reconhecimento de sua própria cidadania musical é o samba “Não tem tradução” (1933), de Noel Rosa, gravado pelo cantor Francisco Alves:

Não tem tradução (1933) / Noel Rosa

O cinema falado/ É o grande culpado/ Da transformação
Dessa gente que sente/ Que um barracão/ Prende mais que o xadrez

Lá no morro/ Se eu fizer uma falseta/ A Risoleta desiste logo do francês/
E do inglês

A gíria que o nosso morro criou/ Bem cedo a cidade aceitou e usou
Mais tarde o malandro deixou de sambar/ Dando o pinote
E só querendo/ Dançar o fox-trote

Essa gente hoje em dia/ Que tem a mania/ De exibição
Não entende que o samba/ Não tem tradução/ No idioma francês
Tudo aquilo que o malandro pronuncia/ Com voz macia é brasileiro/ Já
passou de português

Amor lá no morro/ É amor pra chuchu
As rimas do samba/ Não são “I love you”

E esse negócio de alô/ Alô boy e alô Johnny/ Só pode ser conversa de telefone

Sua letra consegue concentrar as transformações de identidade de um “sujeito do samba” que sai do morro para “dançar o fox-trote”, realizando um trânsito de mão dupla entre dois espaços sociais: o morro e a cidade (o “barracão” e o “cinema” como metonímias antagônicas). Aqui, o “cinema falado” parece representar o despertar para a grande novidade de uma “cidade de sonho” como um novo fetiche da modernidade, cujos cidadãos se libertariam da concretude cotidiana do “barracão” para o mundo sedutor do “cinema falado” (tal novidade chegaria aos centros metropolitanos de São Paulo e Rio de Janeiro em 1929). Em seguida, o “sujeito do samba” constata que a linguagem da qual ele também faz uso (a “gíria que o nosso morro criou”) está sendo reapropriada pela cidade, enquanto “o malandro” vai deixando de sambar pra “dançar o fox-trote”: a hibridização dos valores culturais do morro e da cidade, de modo que o trânsito entre esses dois territórios aparenta atenuar a luta de classes na metrópole. Entretanto, a linguagem do “sujeito do samba” (sua “voz macia”) não consegue ser reapropriada pelos sujeitos da classe dominante, seja ela brasileira, francesa, ou americana.

Aqui, a fala do sambista mora “lá no morro” e, muito além de “portuguesa”, ela é “brasileira” - vide a onipresente representação do nacionalismo na canção popular desse período -, enquanto as vozes externas só podem ser mesmo uma “conversa de telefone” domesticada pelas convenções sociais, pois na constituição da identidade desse sujeito poético deslizante é preciso sempre reafirmar suas manifestações populares genuínas, esteja ele no morro ou na cidade. É a demarcação musical de um determinado território autenticando uma cidadania cultural. Afinal, “as rimas do samba/ não são *I love you*”.⁵ Nesse

⁵ Vale atentar para o fato de que o caráter nacionalista na música popular, principalmente nos sambas e nos temas carnavalescos desse período, não é apenas fruto do controle e da instrumentalização do Governo Vargas (que, a partir de 1937, iria estabelecer seu “Estado Novo” e implantar o controle crescente do rádio através das ações intervencionistas do DIP, Departamento de Imprensa e Propaganda, criado por ato governamental em 27 de dezembro de 1939), mas corresponde também “a uma estratégia de buscar reconhecimento do samba como paradigma de música popular de ‘bom gosto’, símbolo e síntese da brasilidade musical” (NAPOLITANO, 2007, p. 38). Sobre as tensões culturais que permearam o processo de legitimação do samba nos anos 1930 e 1940, ver: PARANHOS, 2003.

sentido, qualquer representação cultural deve ser pensada através da mediação de um determinado *locus de enunciação*, pois, segundo Homi Bhabha, esse é o lugar onde está posicionado o sujeito discursivo/poético e que é “atravessado por toda a gama heterogênea das ideologias e dos valores socioculturais, que constituem qualquer sujeito” (*apud* SOUZA, 2004, p. 119). Ou seja, um espaço conflitante de elementos linguísticos e culturais que interagem e dão luz a uma forma complexa de hibridismo.⁶

No mesmo ano de autoria desse samba de Noel Rosa, o poeta e cronista Orestes Barbosa lançaria o livro *Samba* (1933), onde afirma que por intermédio do samba o Brasil alcançaria sua identidade “moderna” e “nacional”:

O brasileiro tritura tudo. Não sei por quê. Enquanto em cidades cosmopolitas como Nova York e Paris, os estrangeiros conservam suas feições, aqui imprimem seus traços apenas às zonas que habitam. Mas a alma fica logo do Brasil. A nossa personalidade vai se definindo dia a dia, especialmente a do carioca que, recebendo todas as influências do mundo, impõe a sua natureza a todos, absorvendo e plasmando o que é do Brasil e do exterior.

Um sulista, com seis meses de Méier, muda até o modo de falar. Para o nortista, bastam três meses de Penha para acariocá-lo de uma vez. Assim, judeus de Moscou e de Sofia aparecem no samba onde a ciganagem também já tem seu lugar (BARBOSA, 1978, p. 65).

⁶ Para Bhabha, a construção do sujeito não é apenas uma relação entre um “eu” e um “outro”, mas ela se dá através de um processo de hibridização entre as culturas do sujeito “colonizador” e do “colonizado”, criando um “terceiro espaço” que é inerente ao ato de tradução cultural: o *locus* de enunciação (BHABHA, 2005). Esse conceito pós-colonial deve ser compreendido em convergência com a sociologia proposta por Bourdieu, que a concebe como uma ciência das posições do mundo social: “Os agentes e grupos de agentes são assim definidos pelas suas posições relativas neste espaço. Cada um deles está acantonado numa posição ou numa classe precisa de posições vizinhas, quer dizer, numa região determinada do espaço, e não se pode ocupar realmente duas regiões opostas do espaço - mesmo que tal seja em princípio concebível” (BOURDIEU, 1989, p. 134).

Tem-se aqui uma afirmação que reverbera os ideais dos modernistas da Semana de Arte de 22, pois “o moderno e o nacional se traduziriam no pensamento de Orestes Barbosa na criação de uma espécie de ‘antropofagia carioca’. Com seu ponto de observação centrado no Rio de Janeiro, o poeta passa a apregoar uma suposta característica marcante da cidade que a tudo e a todos ‘devoraria’ na busca de uma singularidade para a cultura brasileira” (FENERICK, 2002, p. 51). Essa suposta “antropofagia carioca” assinala o estado de espírito no qual transita o “sujeito do samba”, e que irá também pautar a alma do “sujeito da bossa”, como ainda veremos. Além disso, tais afinidades entre as obras de Noel e Barbosa só fazem confirmar os sentimentos de afirmação da cultura nacional a partir dos anos 1930.⁷ Como também explicitam ironicamente os versos de outro samba de Noel destes tempos, “São coisas nossas” (1931): “O samba, a prontidão e outras bossas/ São nossas coisas/ São coisas nossas/ Baleiro, jornaleiro/ Motorneiro, condutor e passageiro/ Prestamista e o vigarista/ E o bonde que parece uma carroça/ Coisa nossa/ Muito nossa [...]”⁸.

Com a fúria empreendedora da modernização da capital nacional desde o início do século XX, a cidade do Rio de Janeiro receberia um vigor renovado com o início da Era Vargas, assim como ocorreria uma ampliação desmedida do espaço urbano da metrópole tropical a partir do Estado Novo (1937-1945). Um exemplo sintomático da “vida mental”

⁷ Ao conhecer a canção “Não tem tradução”, Orestes Barbosa afirmou: “Eu trocaria toda minha obra por um verso desse samba” (*apud* MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 244). Para ele, o Rio daqueles tempos era um verdadeiro “laboratório de emoções”, pois a capital nacional teria o dom de refinar os elementos culturais aqui aportados e seria capaz de criar a alma e o ritmo musical de nossa incipiente nacionalidade (BARBOSA, *Op. cit.*). Sobre o “caráter nacional-popular” presente nos sambas de exaltação nacionalista dos anos 1930 e 1940, ver: CAVALCANTE; STARLING; EISENBERG, 2002.

⁸ O termo “bossa” era usado como gíria desde os anos 1930, tendo em seu significado uma qualidade polissêmica: “habilidade especial”, “jeito” e “astúcia” (BÉHAGUE, 1973, p. 211). Seu significado literal é “caroço”, “protuberância”, pois a origem dessa gíria remonta à frenologia médica do século XIX, que supunha que o formato do crânio (e de suas protuberâncias) revelava as tendências e pendores de uma pessoa. No final dos anos 1950, a gíria “bossa” passa também a significar “bacana”, “na moda”, em oposição às coisas “fora da moda”, “quadradas”.

na metrópole carioca é o samba "Praça XI" (1942)⁹, composto por Herivelto Martins e Grande Otelo, que anuncia o fim da antiga Praça XI – *locus* fundador da maior festividade coletiva da Capital Federal, o Carnaval (denominado até o final do século XIX como “entrudo”), cujos desfiles se institucionalizariam somente a partir de 1933 –, para a construção da nova Avenida Presidente Vargas.

Praça XI (1942) / Herivelto Martins e Grande Otelo

Vão acabar com a Praça XI
 Não vai haver mais escola de samba, não vai
 Chora tamborim, chora o morro inteiro
 Favela, Salgueiro, Mangueira, Estação Primeira
 Guardai os vossos pandeiros, guardai
 Porque a escola de samba não sai...

Adeus minha Praça XI, adeus
 Já sabemos que vai desaparecer
 Leva contigo a nossa recordação
 Mas ficarás eternamente em nosso coração
 E algum dia nova praça nós teremos
 E o teu passado cantaremos...

A Praça XI desde o início do novo século passa “a ser o principal território de conagração de classes sociais menos privilegiadas e lugar de eventos e festas musicais majoritariamente negras. [...] É natural que a associação imediata da Praça Onze com algum grupo social seja feita com o grupo negro, já que as ligações da Praça com o processo de formação do samba e das raízes negras do gênero musical são inevitáveis” (ROLIM, 2007, p. 67). O impacto das obras de intervenção na cidade provocou o deslocamento de imensas massas da população mais pobre em direção aos subúrbios, ao Campo de Santana e ao bairro da Cidade Nova, localizado no entorno da Praça XI, localidade que havia resistido às picaretas reformistas de Pereira Passos, no início do século passado. Segundo Muniz Sodré, foi por esse motivo que se reaglutinaram na Praça XI as forças de socialização unificadas com a destruição das outras freguesias de vida comunitária, à maneira de uma

⁹ Em “A metrópole e a vida mental” (1903), Georg Simmel diagnostica as fecundas transformações da vida urbana nas grandes cidades da Europa Ocidental, na passagem do século XIX para o XX (SIMMEL, *Op. cit.*).

polis (apud ROLIM, *Op. cit.*, p. 24), e ela se tornaria, no início do século XX, “ponto de convergência da população pobre dos morros da Mangueira, Estácio, Favela, favorecendo a expansão territorial de blocos e cordões carnavalescos, além de rodas de samba” (MOURA, 2004, p. 107). Ou seja, a Praça XI, assim como a real e hoje mítica “Casa da Tia Ciata”, deve ser entendida também como um *locus* matricial do encontro dos mediadores culturais do samba carioca.

Notável como o tema da remodelação do espaço social seria retomado por essa mesma dupla de mediadores, com o samba “Bom dia Avenida” (1944), cuja letra pede licença para a passagem da “nova avenida” Presidente Vargas que se estenderia do centro nevrálgico da capital em direção à beira-mar:

Bom dia Avenida (1944) / Herivelto Martins e Grande Otelo

Lá vem a nova avenida
Remodelando a cidade
Rompendo prédio e ruas
Dos nossos patrimônios de saudade

É o progresso, e o progresso é natural
Lá vem a nova avenida dizer a sua rival:
- Bom dia, Avenida Central!

A voz do “sujeito do samba” anuncia “civilizadamente” a naturalização do progresso: “É o progresso, e o progresso é natural”. Inaugurada em 1944, a nova avenida já vinha sendo construída desde 1941 com o objetivo de interligar a Avenida Central aos demais acessos à cidade.¹⁰ Literalmente “remodelando a cidade” e “rompendo prédios e ruas”, a avenida ganha ares animados ao proclamar: “- Bom dia, Avenida Central!”. E os patrimônios arquitetônicos e culturais seriam a materialização de uma “saudade” coletiva, dando à canção uma instigante ambiguidade entre os “patrimônios de saudade” e o “progresso natural”. Enquanto no samba “Praça XI” há uma despedida saudosa da paisagem urbana em vias de extinção, aqui essa saudade vira

¹⁰ Entre 1937 e 1945, o então prefeito da Capital Federal, Henrique Dodsworth, promoveu diversas “alterações” na paisagem carioca: a demolição do Cassino e do Teatro do Passeio Público, o alargamento da Rua 13 de Maio, e a criação das avenidas Brasil e Presidente Vargas. Em 1940, o Rio de Janeiro contava com 1 milhão e 750 mil habitantes (VÁRIOS AUTORES, 1980a, p. 94).

uma espécie de euforia, um caráter dialético da “destruição” que também significa “inovação”.

Vale salientar que entre os anos de 1929 e 1945, período denominado como a “época de ouro” pelo “aparecimento de um grande número de artistas talentosos numa mesma geração” e conhecido pela proliferação de “um considerável número de cantores” (SEVERIANO, 2008, p. 107-108), a música popular vai encontrar um canal de difusão que servirá para propagar um dado cultural fundador: a disseminação social da cultura do rádio e a ascensão inicial da indústria nacional do disco. Fenômenos geradores de novas experiências sensoriais de recepção e de consumo que irão compactuar com os ares da constituição de um nacionalismo cada vez mais presente nas letras das canções.¹¹ Aliás, o rádio irá desempenhar um papel crucial no imaginário coletivo brasileiro da primeira metade do século XX, como atesta sua desenfreada popularização desde os anos 1930 e 40 aos primórdios da Bossa Nova.¹²

¹¹ Brian McCann, em *Hello, Hello Brazil: popular music in the making of modern Brazil* (2004), desenvolve com propriedade a tese da incidência fundamental do papel do rádio como veículo de nacionalização do samba, a partir dos anos 1930.

¹² “O rádio reinou no Brasil como o mais importante veículo de comunicação no período de 1932 – ano da promulgação de uma lei que lhe permitiu a propaganda remunerada – ao início da década de 1960, quando a televisão tomou-lhe o cetro. [...] Isso propiciou à nossa canção popular um extraordinário crescimento. Antes restrita à editoração de partituras, aos jornais de modinhas e a um acanhado mercado fonográfico, a difusão da música passou então a ser amplamente exercida pelas ondas hertzianas, com a apresentação de cantores e músicos ao vivo ou, sobretudo, por meio de discos” (SEVERIANO, *op. cit.*, p. 316). Para Frith, o rádio transformou radicalmente o uso do espaço doméstico ao diluir as fronteiras entre o público e o privado, e ao delinear o “coração da família” como um lugar de conforto e entretenimento: “Foi o rádio que deu forma a uma nova intimidade pública... [...] Aonde ele chegou, a televisão apenas o seguiu. [...] E foi o rádio, mais do que o cinema ou a televisão, que possibilitou que música se tornasse uma trilha-sonora onipresente em nossas vidas” (FRITH, 2003, p. 96). A novidade do rádio sintetiza com primor a “dialética do despertar” benjaminiana: “Levando às últimas consequências a teoria de Freud, Benjamin vê no sonho coletivo o entrelaçamento de duas instâncias, uma que produz imagens de desejo e outra que censura e dissimula essas imagens, uma instância que quer o novo e outra que quer perpetuar o existente, uma que impulsiona em direção ao despertar histórico e outra que eterniza o sono (ROUANET, 1993, p. 68).

Desse modo, como fenômeno cultural alçado à condição de mercadoria “dado o seu caráter de bem cultural cujo consumo por parte das camadas popular e média urbanas é de franco crescimento desde começos do século” (SILVA, 2008, p. 49), a canção popular urbana – leia-se, principalmente, o samba – vai se consolidar como uma catalizadora de tradições antagônicas providas simultaneamente do morro e da cidade:

[...] o samba moderno é o fenômeno cultural de um país que se modernizava, que queria ter um projeto de nacionalidade expresso por meio de um bem cultural moderno, e para tanto, não era possível convocar apenas uma parte da sociedade brasileira para concluir tal tarefa. O samba moderno não poderia ser feito apenas pelo (ou no) *morro*, ou apenas pela (ou na) *cidade*, ele precisava de dois universos culturais agindo mutuamente para sua criação e difusão (FENERICK, *Op. cit.*, p. 13).

Afinal, o “sujeito do samba” estará cada vez mais onipresente na cultura brasileira dos primórdios do século XX aos nossos dias, como já anunciava o samba de Zé Ketí, na abertura do filme *Rio, 40 graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos, em um notável movimento de apagamento da voz do autor pela própria linguagem musical: a potência feliz e redentora do samba.¹³

A voz do morro (1955) / Zé Ketí

Eu sou o samba
A voz do morro sou eu mesmo, sim senhor
Quero mostrar ao mundo que tenho valor
Eu sou o rei do terreiro

Eu sou o samba
Sou natural daqui do Rio de Janeiro

¹³ Octavio Paz anuncia que o verdadeiro autor de um poema não é nem o poeta (seu autor), nem o leitor (seu interlocutor), mas a linguagem que os engloba, pois “a própria linguagem fala através do poeta” (PAZ, *op. cit.*, p. 99). Aqui, o samba “fala” através do cancionista ao se corporificar em sua voz: “Eu sou o samba”.

Sou eu quem levo a alegria
Para milhões de corações brasileiros

Salve o samba, queremos samba
Quem está pedindo é a voz do povo de um país
Salve o samba, queremos samba
Essa melodia de um Brasil feliz

1.1.2 “Copacabana, princesinha do mar...”, uma vivência moderna entre a cidade e o mar

Essa é Copacabana, ampla laguna
Curva e horizonte, arco de amor vibrando
Suas flechas de luz contra o infinito.
Aqui meus braços discursaram à lua
Desabrocharam feras de meus passos
Nas florestas de dor percorriam.
Copacabana, praia de memórias!
Quantos êxtases, quantas madrugadas
Em teu colo marítimo![...]
“Copacabana” (1948), Vinicius de Moraes (1992, p. 37)

Entre o final dos anos 40 e o início dos 50 do século passado, os principais estilos de música popular brasileira que povoavam o ouvido musical do país eram: o samba (como, por exemplo, as divertidas marchinhas de carnaval e os sambas de “meio de ano”), o baião nordestino de Luiz Gonzaga, as canções praieiras de Dorival Caymmi e o samba-canção entoado pelas vozes de Dick Farney, Lupicínio Rodrigues, Dolores Duran, entre outros, sendo este último um gênero de canção ultrarromântica que, desde o final dos anos 20, já destilava as desilusões amorosas de toda uma geração (SEVERIANO, *op. cit.*). Façamos uma reflexão pertinente: as letras desses gêneros musicais não seriam a manifestação dos desejos, alegrias e desilusões de seus criadores e de seus ouvintes? As letras da maioria dessas canções - dos lamentos diaspóricos dos baiões de Luiz Gonzaga às lamúrias sentimentais dos sambas-canções de Lupicínio -, além de serem portadoras de um rico imaginário coletivo, não estariam apontando para uma forma de “narração do cotidiano”, cujos sujeitos poéticos catalizariam diversos sintomas da vida brasileira de meados do século XX? Ao concordarmos com tais premissas, iremos postular o

cancionista popular como um autêntico “narrador” (BENJAMIN, 1975) na modernidade brasileira, conforme aqui veremos.

No intuito de entendermos o enaltecimento da paisagem urbana tropical nas canções da Bossa Nova, faz-se necessário investigarmos alguns indícios daquilo que podemos chamar de uma tradição temática na canção popular brasileira: a valorização das belezas naturais da cidade do Rio de Janeiro, a então capital do Brasil, como símbolo de autenticação de nossa nacionalidade - tópica herdada do sintomático “caráter nacional-popular” da Era Vargas (1930-1945). Nesse sentido, o exemplo mais paradigmático dessa safra de canções de exaltação à paisagem seria o samba “Aquarela do Brasil” (1939), de Ary Barroso, cujos versos legitimam o “mulato inzoneiro” e a “morena sestrosa” como modelos de uma utópica democracia racial, em uma “terra boa e gostosa”. Canção que reflete com clareza o clima dos anos 1930 e início dos 1940, quando, ganhava força o projeto que celebrava a miscigenação nacional como um dos principais vetores que iria definir o Brasil como uma “nação forte” e “morena” (como assim pregava o paradigma sociológico de Gilberto Freyre), sendo o samba carioca o ritmo capaz de representar esse Brasil mestiço.¹⁴

O refrão da conhecida marchinha “Cidade maravilhosa” (1934), de André Filho, gravada em dueto por Aurora Miranda e pelo autor, é apenas um dos exemplos mais conhecidos dessa tópica exaltatória: “Cidade maravilhosa/ Cheia de encantos mil/ Cidade Maravilhosa/ Coração do meu Brasil”. Outra canção notável desse mesmo período é a marcha-rancho de Noel Rosa e Vadico, “Cidade mulher” (1936), composta como música-tema do filme homônimo de Humberto Mauro e gravada na época por Orlando Silva: “[...] Cidade de flores sem abrolhos/ Que encantando nossos olhos/ Prende o nosso coração//

¹⁴ Ao investigar o hábito do bronzeamento nas praias cariocas desde o final do século XIX, Bert Barickman nota que a partir dos anos de 1930 há uma curiosa “coincidência cronológica” entre o surgimento do paradigma freyreano da “nação mestiça” e a maior difusão do bronzeamento nas areias de Copacabana. Entretanto, “o amorenamento de brancos na praia seria completamente compatível com a hierarquia racial”. “Isto é, ao contrário do que acreditava Freyre, o bronzeamento não representaria de modo algum um passo no sentido de apagar as distinções entre raça e cor” (BARICKMAN, 2009, p. 218). Para o autor, o bronzeamento dessa classe média-alta não relativizaria em nada o mito de nossa “democracia racial”, mas a ajudaria a aceitar como cada vez mais “natural” a distinção “entre a cor que se pega” e “a cor que se tem” (Idem, p. 209-221).

Cidade notável/ Inimitável/ Maior e mais bela que outra qualquer/
Cidade sensível/ Irresistível/ Cidade do amor, cidade mulher [...]”.

Nessa canção a paisagem urbana carioca dos anos de 1930 é liricamente sensualizada e já ditava seu “padrão de beleza” para olhos e ouvidos sensibilizados com seus encantos naturais, como uma “cidade de amores sem pecado”, capaz de “encantar os olhos” e “prender o coração”, pois ela aponta para aquilo que Barboza de Araújo denomina como “a vocação do prazer”, que vai se instituir, paulatinamente, a partir do período republicano, na identidade cultural dos cariocas como um novo comportamento social. Segundo essa autora, tal “inclinação natural” ao prazer e ao lazer vai se estabelecer na cultura urbana carioca na medida em que o projeto civilizador da capital da nação, na virada entre os séculos XIX e XX, que, ao transformar a cidade portuária de características ainda coloniais em uma metrópole progressista - com o maior controle dos movimentos sociais e com a ampliação dos meios de transporte e de comunicação -, vai afetar o comportamento familiar das classes mais favorecidas, que passariam, então, a atravessar com mais permeabilidade a fronteira de seus espaços privados (“da casa”) para o espaço público (“da rua”).¹⁵ Nesse processo teria se produzido “uma atmosfera cosmopolita pluricultural, marcada por uma vocação singular para o culto do prazer e da alegria, características reconhecidas da cultura urbana carioca” (ARAÚJO, 1993, p. 25).

Na medida em que se romperia o tradicional isolamento doméstico dos setores mais privilegiados, produziu-se uma maior interação social nas ruas da metrópole, invocando uma ilusória permeabilidade das fronteiras de classe. Entretanto, o ônus dessa nova sociabilidade iria recair sobre os setores mais pobres da população, afetados drasticamente com a crise habitacional gerada pelas demolições e com as restrições impostas ao mercado informal de trabalho. De modo que o estabelecimento gradual de um espaço público diferenciado na metrópole carioca no início do século XX, como território de encontro e de intercâmbio entre distintos grupos e matizes culturais, possa ser tido como responsável pela singularidade da cultura daí decorrente (VELLOSO, 2004).¹⁶

¹⁵ Esta perspectiva sociológica de Barboza de Araújo baseia-se na oposição binária entre os espaços “da rua” e “da casa” estabelecida pelo antropólogo Roberto Damatta (1984).

¹⁶ Para Vianna, a constituição da cultura urbana carioca, na primeira metade do século XX, também vai se dar a partir de um trânsito intenso entre as identidades culturais de grupos sociais distintos, em sintonia com as

Além da citada “Cidade mulher”, há diversas outras canções que, a partir dos anos 30 e 40 do século passado, irão enaltecer os encantos imagéticos e vivenciais da capital nacional. Uma boa amostra dos “motivos edênicos” dessas canções - seguindo a trilha aberta pelo estudo de Sergio Buarque de Holanda, *Visão do paraíso* (1958) -, são os versos iniciais de “Meu Rio de Janeiro” (1948), de Oscar Belandí e Nelson Trigueiro: “Rio, tu és de janeiro/ E do ano inteiro/ Quem há de negar?/ Praias, tens Copacabana/ Que toda semana/ convida a nadar// Teu clima é bem tropical/ E o teu carnaval é uma consagração/ Rio, tu és de janeiro/ E és sempre o primeiro/ Num samba-canção”. Assim como os versos de Antônio Maria, em “Valsa de uma cidade” (1954)¹⁷:

Valsa de uma cidade (1954) / Ismael Neto e Antonio Maria

Vento do mar no meu rosto
E o sol a queimar, queimar
Calçada cheia de gente
A passar e a me ver passar

Rio de Janeiro
Gosto de você
Gosto de quem gosta
Deste céu, deste mar
Desta gente feliz

Bem que eu quis

transformações da cidade “em seu crescimento para os subúrbios” e “no surgimento das favelas em vários morros”. Porém, a partir da década de 1930, a população menos favorecida passaria a viver cada vez mais “separada da população rica” (VIANNA, *Op. cit.*, p. 121).

¹⁷ Tais canções remontam à famosa marchinha “Primavera no Rio” (1934), de João de Barro, gravada por Carmen Miranda no desfecho do filme *Alô, Alô, Brasil* (1935), dirigido por Wallace Downey, João de Barro e Alberto Ribeiro: “O Rio amanheceu cantando/ Toda cidade amanheceu em flor/ E os namorados/ Vêm pra rua em bando/ Porque a primavera/ É a estação do amor!// Rio/ Lindo sonho de fadas/ Noites sempre estreladas/ E praias azuis// Rio/ Dos meus sonhos dourados/ Berço dos namorados/ Cidade da luz!// Rio/ Das manhãs prateadas/ Das morenas queimadas/ Ao brilho do sol// Rio/ És cidade-desejo/ Tens a ardência de um beijo/ Em cada arrebol!”. Para o entendimento de uma “tradição idílica” na temática dessas canções, das marchinhas de Chiquinha Gonzaga ao samba-funk de Fernanda Abreu, ver: MOUTINHO (2010).

Escrever um poema de amor
 E o amor
 Estava em tudo que eu vi
 Em tudo quanto eu amei

E no poema que eu fiz
 Tinha alguém mais feliz
 Que eu
 O meu amor
 Que não me quis

Essa canção prenuncia pontualmente a mediação sensorial das letras da Bossa Nova, na qual a relação do sujeito lírico com a paisagem será constantemente mediada pelo corpo: “Vento do mar no meu rosto/ E o sol a queimar, queimar”, ao mesmo tempo que o fluxo da vida cotidiana segue seu curso: “Calçada cheia de gente/ A passar e a me ver passar”. Outro aspecto relevante é sua filiação emotiva à metrópole tomada como um ser amado coletivamente: “Rio de Janeiro/ Gosto de você/ Gosto de quem gosta/ Deste céu, deste mar...”. Aliás, podemos elencar diversas canções que configuram uma poética pré-Bossa Nova, ao apontarem para a experiência coletiva de um território urbano encravado entre os morros e a areia das praias atlânticas: a Zona Sul carioca.

A invenção da Zona Sul

A ocupação urbana e o desenvolvimento dos bairros da Zona Sul carioca viriam completar a feição de um Rio de Janeiro moderno, que se tornaria o símbolo da República recém-implantada e, também, de sua classe dominante:

[...] Copacabana e, por mimetismo, a “zona sul” seriam a representação do espaço social das novas elites. Entre aquelas representações que passaram a compor o mapa social da cidade foi “inventada” a “zona sul”, depois de haver sido “inventado” o “subúrbio” e em sua oposição. No afã de valorizar seus capitais investidos em terras, proprietários de terrenos em Copacabana começaram a “vender um novo estilo de vida” junto com os imóveis deste bairro. Portanto, ao lado de um forte desejo de distinção pelas novas elites, havia ainda os

interesses de frações importantes do capital. Desta maneira, verifica-se outra importante característica do processo de segregação espacial nas cidades, qual seja, o interesse de uma fração da classe dominante em valorizar determinadas áreas.

Estavam dadas, então, todas as condições para se desenvolver um novo padrão de segregação espacial na cidade. O campo estava fértil para a criação de um novo conceito/símbolo: a “zona sul”, com suas correspondentes representações (CARDOSO, 2010, p. 84).

Nos idos da urbanização de Pereira Passos, o bairro de Copacabana seria beneficiado em 1906 com a construção de uma avenida à beira-mar - a Avenida Atlântica - e com a inauguração de um novo túnel de acesso (o primeiro já datava de 1892). Em sua orla se instalariam casas luxuosas (conhecidas como “palacetes”) pertencentes a uma emergente classe social, composta principalmente por políticos e funcionários públicos dos governos municipais e federais. Já na década de 1920, começa-se a construir os primeiros apartamentos de moradias familiares, cujas campanhas de vendas estavam associadas a um ideal de modernidade e de *status* social (VAZ, 2002). Ao contrário das habitações coletivas como os cortiços, os edifícios de apartamentos estavam relacionados à higiene, à civilidade, ao luxo, ao conforto e a um novo estilo de vida, ou seja, uma forma de distinção social de uma classe emergente.¹⁸

Nesse processo de expansão urbana à beira-mar foi se consolidando a construção de um amplo imaginário que, com o passar do tempo, ganharia força de representação local e nacional, e que estaria plenamente constituído no início dos anos de 1950, reforçando o processo de segregação espacial na metrópole carioca, por obra das ações empreendedoras do capital imobiliário e do Estado. Além disso, o desejo de “ser moderno” e o “viver moderno” de Copacabana,

¹⁸ No início da década de 1920 foi inaugurado o luxuoso hotel Copacabana Palace e foi “nas suas proximidades que surgiram os primeiros edifícios de apartamentos com fins residenciais em Copacabana. Nas décadas seguintes, se instalariam no bairro balneários, cassinos, cinemas, restaurantes, confeitarias, galerias, *night-clubs*, equipamentos de comércio e lazer, que também eram símbolos de modernidade e que as elites demandavam” (CARDOSO, *Op. cit.*, p. 85).

promoveriam um modo de vida calcado em referenciais como funcionalidade, conforto, eficiência e racionalidade, estabelecendo uma espécie de vetor homogeneizador: “Não que todos compulsoriamente tenham passado a viver de acordo com esses padrões e absorvidos às perspectivas de vida que se constituíram em Copacabana, mas a imagem desse novo ideal de vida não deixou de ser sonhada, desejada e incorporada por uns e refutada por outros” (MATOS, 2005, p. 99). Ainda para Cardoso, o termo “zona sul” tomaria função de “topônimo” ao designar uma vasta área da cidade na qual as camadas mais favorecidas da população habitam até hoje, em oposição aos “subúrbios” e à “zona norte”. O conceito de “zona sul” se tornaria uma representação das elites e a própria representação da cidade do Rio de Janeiro moderno (CARDOSO, *Op. cit.*, p. 87).

Outro aspecto sociocultural que se evidencia no Rio de Janeiro dos anos 1940 é a constituição de uma nova boemia que vai se deslocar gradativamente do centro da cidade, principalmente da Cinelândia e da Lapa, para os bairros da Zona Sul. Tal fato seria estimulado, em boa parte, pela expansão imobiliária da metrópole, assim como, pela extinção dos cassinos pelo então presidente Eurico Gaspar Dutra (em 1946), como aponta Edmundo de Castro:

O fechamento dos cassinos na década de quarenta provocou uma onda de desemprego para a classe musical e artística, tendo como consequência a busca de um novo reduto de diversão e de trabalho para este grupo de frequentadores e para os profissionais que ali atuavam e que tiveram como saída a ocupação e fortalecimento de um novo espaço, gerando o florescimento de um novo hábito urbano como ponto de encontro. As boates, exatamente na década de 50, no auge da expansão imobiliária, vão proliferar na Zona Sul, ligando músicos, escritores, jornalistas e os antigos frequentadores dos cassinos, em suma, todos aqueles que atuavam no meio da produção artística, cultural e intelectual urbana. É este o grupo que faz florescer este samba-canção urbano e, no entanto, muito mais voltado para o refinamento da canção, do que propriamente para as raízes do samba (CASTRO, 2000, p. 23-24).

Assim, toda uma sociabilidade de entretenimento noturno constituída por diversos mediadores culturais (compositores, escritores, poetas, jornalistas, cantores, etc) iria se estabelecer na Zona Sul carioca, principalmente nos bares e nas boates de Copacabana, configurando um novo “espaço social”.¹⁹ Eis um conceito sociológico que irá nos ajudar a desvendar a poética da Bossa Nova: o espaço social é o local onde os agentes sociais se envolvem mutuamente em um sistema de identidades e de volume de acumulação de bens simbólicos, sendo concebido conforme uma ciência das posições do mundo social (PASSERON, 1995). E o espaço físico legitima-se como uma autêntica simbolização do espaço social, como afirma Bourdieu: “A estrutura do espaço social se manifesta, assim, nos contextos mais diversos, sob a forma de oposições espaciais, o espaço habitado funcionando como uma espécie de simbolização espontânea do espaço social” (BOURDIEU, 2001, p. 164). Neste sentido, vale entendermos como se constituiu o espaço social da Zona Sul carioca desde os primórdios do século XX.

Ao se constituir no espaço social da Zona Sul, o samba-canção - uma variante do samba de andamento lento que vai assumir, a partir de 1948, “a hegemonia da música romântica brasileira” (SEVERIANO, *Op. cit.*, p. 289) -, vai apresentar algumas características estéticas que podem ser entendidas como precursoras da Bossa Nova. Com uma harmonia mais complexa que a do samba tradicional, com influências diretas do bolero e da música romântica americana, apresenta em algumas de suas letras o prenúncio de uma fruição estética da metrópole carioca através da contemplação sensorial da natureza. E esse não seria um gesto germinal do etos bossanovista? Um bom exemplo dessas

¹⁹ A prática boêmia em Copacabana, assim como na Lapa e no Estácio, seria pautada também por um modo de lazer musical e dançante (LENHARO, 1995, p. 22). Entretanto, a partir do final dos anos de 1940, irá se configurar uma nova boemia em Copacabana, tecendo uma rede de novas interações e tensões sociais. “A noite da Zona Sul começava a se integrar à vida carioca. [...] A barra na Lapa estava pesada demais, navalhada demais. A polícia do Estado Novo tinha dado uma coça em malandros, prostitutas, boêmios e gigolôs, misturando tudo no mesmo saco de gatos e deixando à mingua, assustados, os grandes cabarés e dancings da Central, da Mem de Sá e da Cinelândia. [...] Quem tinha dinheiro e queria se divertir à noite migrou para Copacabana, com seus hotéis luxuosos, boates na penumbra, uísque escocês, uma música chorosa, romântica e com *couvert*, mas principalmente sem batuque. Não era só uma mudança geográfica. Ficava pra trás uma cidade quase primitiva. Aparecia um estilo de vida charmoso, cosmopolita, os passos iniciais na direção de uma exuberância comportamental que o mundo todo aprecia hoje” (SANTOS, 2006, p. 53).

canções é “Copacabana” (1946), de João de Barro e Alberto Ribeiro, gravada pelo cantor e pianista Dick Farney, pois ela anuncia um estado de espírito poético de total fruição através de uma personificação sensual da praia de Copacabana:

Copacabana (1946) / João de Barro e Alberto Ribeiro

Existem praias tão lindas / Cheias de luz
 Nenhuma tem o encanto / Que tu possuis
 Tuas areias / Teu céu tão lindo
 Tuas sereias / Sempre sorrindo

Copacabana, princesinha do mar
 Pelas manhãs tu és a vida a cantar
 E à tardinha ao sol poente
 Deixas sempre uma saudade na gente

Copacabana / O mar, eterno cantor
 Ao te beijar / Ficou perdido de amor
 E hoje vive a murmurar
 Só a ti, Copacabana / Eu hei de amar

Para Ruy Castro, esse samba-canção é “uma espécie de abertura da música brasileira para as praias amigas. Até então, no samba tradicional do Rio, o cenário das letras era o Centro da cidade – a Lapa, a Gamboa, o Estácio e alguns morros, os bairros da Zona Norte, como Madureira e Vila Isabel, e os subúrbios mais distantes. Todos de costas para o mar” (CASTRO, 2008a, p. 26-27). Uma constatação que, além de revelar a mudança radical do foco narrativo do “sujeito do samba”, aponta para a “invenção da praia” na temática da canção popular brasileira. Uma tópica que também já permeava nessa mesma época as “canções praieiras” de Dorival Caymmi. Porém, neste caso, por um viés quase mítico, em um universo ainda não tocado pela urbanização.²⁰ Tal compositor baiano criaria diversos sambas-canções nesse período, como: “Dora (1946), “Marina” (1947), “João Valentão” (1953), “Não

²⁰ Segundo Domingues, devemos entender as canções praieiras de Caymmi como “estratégias de tradução de experiências exóticas para um entendimento urbano, moderno”, muito além de um mero “universo folclórico baiano” (DOMINGUES, 2009, p. 58).

tem solução” (1952) e “Sábado em Copacabana” (1954), sendo os últimos parcerias com Carlos Guinle.

Sábado em Copacabana (1954) / Dorival Caymmi e Carlos Guinle

Depois de trabalhar toda a semana
 Meu sábado não vou desperdiçar
 Já fiz o meu programa pra esta noite
 E sei por onde começar

Um bom lugar para encontrar: Copacabana
 Pra passear à beira-mar: Copacabana
 Depois num bar à meia-luz: Copacabana
 Eu esperei por essa noite uma semana

Um bom jantar depois de dançar: Copacabana
 Um só lugar para se amar: Copacabana
 A noite passa tão depressa, mas vou voltar se pra semana
 Eu encontrar um novo amor: Copacabana

Essa canção nos revela a dimensão romântica e boêmia desta praia urbana: entre “o passeio à beira-mar” (seu caráter solar) e “o bar à meia-luz” (e outro, lunar), configura-se sensualmente “um só lugar pra se amar”. Ela também nos fornece a configuração do “espaço social” de Copacabana, pois podemos pensar que nesse momento histórico, final dos anos 1940 e início dos 1950, está se constituindo uma nova classe média e alta da burguesia carioca que passa a frequentar e, também, a viver nas praias da Zona Sul, delimitando um novo meio urbano distinto do espaço social do “sujeito do samba”. Pois, assim como “o espaço físico é definido pela exterioridade mútua das partes, o espaço social é definido pela exclusão mútua (ou a distinção) das posições que o constituem, isto é, como estrutura de justaposição de posições sociais” (BOURDIEU, *Op. cit.*, p. 164). E, nos idos de 1950, o espaço social de Copacabana irá se constituir como o *locus* privilegiado do “sujeito da bossa”.²¹

²¹ É notável que o espaço social privilegiado de Copacabana já era tematizado pelo “sujeito do samba” nos idos de 1930, em “O X do problema” (1935), de Noel Rosa, que finaliza com a estrofe: “[...] Nasci no Estácio/ Não Posso mudar minha massa de sangue/ Você pode ver/ Que palmeira de mangue/ Não vive na areia/ De Copacabana”.

Entre os diversos mediadores culturais desse período que podemos considerar como precursores poéticos da Bossa Nova estão Johnny Alf, Billy Blanco, Tom Jobim e, principalmente, o poeta Vinicius de Moraes. Portanto, pode-se elencar algumas de suas composições que aparentam conter os primórdios do etos poético da Bossa. Para Brasil Rocha Brito, o pianista, cantor e compositor Johnny Alf já incorporava procedimentos musicais modernos “emprestados às tendências mais atualizadas do *jazz*” (BRITO, 1986, p. 20), principalmente, as do *bebop* e do *cool jazz*, e que dariam compasso às harmonias bossanovistas (valendo lembrar que Tom Jobim partilhava dessa mesma opinião). Entretanto, não é só nas harmonias de Johnny Alf que se evidenciaria a pré-Bossa Nova, mas também através de suas letras. Como, por exemplo, nos versos das canções “Rapaz de bem” (1953), “[...] Se a luz do sol vem me trazer calor/ E a luz da lua vem trazer amor/ Tudo de graça a natureza dá/ Pra que que eu quero trabalhar?”, e “Céu e mar” (1953), que nos revelam exemplarmente o referido estado lírico de fruição sensorial à beira-mar.²²

Céu e mar (1953) / Johnny Alf

Céu e mar, estrelas na areia
Verde mar, espelho do céu
Minha vida é uma ilha bem distante
Flutuando no oceano na aventura de viver

Céu e mar, estrelas na areia
Verde mar, espelho do céu
Meus desejos são estrelas pequeninhas
Rebrilhando de alegria por alguém que me quer bem
Geralmente o que a gente quer na vida
É preciso esperar pra acontecer
Felizmente a gente encontra alegria
No carinho e devoção de um bem querer

²² “Em 1954, um dos locais mais disputados na noite era a boate do Hotel Plaza, na Av. Princesa Isabel, em Copacabana. Oficialmente, Johnny Alf era o pianista e já tocava suas próprias composições, como “Rapaz de Bem” e “Céu e Mar”. Os frequentadores mais assíduos da boate eram Tom Jobim, João Donato, Baden Powell, Dolores Duran, Carlos Lyra e Sylvinha Telles, entre outros, e o fim da noite era recheado de intermináveis canjas” (OLIVEIRA, 1996, p. 36).

Céu e mar, estrelas na areia
 Verde mar, espelho do céu
 Minha vida, vou passando
 Meu amor, eu vou amando
 E meu barco vou levando a céu e mar

Em uma espécie de existencialismo às avessas - uma vida levada “a céu e mar”, onde “tudo de graça a natureza dá” -, o sujeito lírico dessas duas canções prefigura a fruição prazerosa da paisagem marinha contida na poética da Bossa Nova: o mar como um “espelho do céu” atuando como um imenso “elixir do apocalipse” (parafrazeando a opinião de José Guilherme Merquior sobre a potência redentora da obra benjaminiana). Aliás, a idealização idílica da praia urbana carioca como o *locus amoenus* por excelência da Bossa Nova remete-nos ao fato de que foi a partir de certos modelos poéticos do romantismo literário que se acentua o sentimento passional à beira-mar, renovam-se os procedimentos de contemplação sensorial e abrem-se novos caminhos para o devaneio litorâneo (CORBIN, 1989, p. 176).²³ Como é o caso do samba-canção “Tereza da praia” (1954) e da “Sinfonia do Rio de Janeiro” (1954), ambas de Billy Blanco e Tom Jobim, que são obras imprescindíveis para o entendimento da fase pré-Bossa Nova, sendo a primeira constituída por um diálogo descritivo fora dos padrões literomusicais da época.

Tereza da praia (1954) / Tom Jobim e Billy Blanco

- Lúcio!

Arranjei novo amor no Leblon

²³ Em *O territorio do vazio*, Alain Corbin analisa o processo de transformação das relações culturais do mundo ocidental com a paisagem marinha: o modo como a praia deixou de ser um lugar temido e misterioso, para se tornar, a partir do século XVIII, um espaço contemplativo de prazer. Para esse autor, os criadores românticos foram os primeiros a formular um discurso coerente sobre o mar, fornecendo novos modelos de contemplação e fazendo da beira-mar um lugar privilegiado da descoberta de si: “A consciência da fuga do tempo, ativada pelo espetáculo da beira-mar, associa-se à intensa carga sexual do lugar; o tremor ao contato do pé descalço na areia, a insistente carícia do vento, a flagelação da água violenta, a submersão fantasiada como uma lenta penetração [...] fazem implicitamente da praia um lugar erótico, marcado pelas imagens da feminidade ao mesmo tempo ameaçadora e salvadora” (CORBIN, *Op. cit.*, p. 184).

Que corpo bonito, que pele morena
Que amor de pequena, amar é tão bom!

- O Dick!

Ela tem um nariz levantado?
Os olhos verdinhos bastante puxados,
Cabelo castanho e uma pinta do lado?

- É a minha Teresa da praia!
- Se ela é tua é minha também
- O verão passou todo comigo
- O inverno pergunta com quem

- Então vamos a Teresa na praia deixar
Aos beijos do sol e abraços do mar
Teresa é da praia, não é de ninguém
- Não pode ser tua,
- Nem tua também
- Teresa é da praia,
Não é de ninguém

Essa estetização sensual de uma musa praiana “que não é de ninguém” (pois ela é “da praia”) pode estar relacionada com sua dileta sucessora, a também sensual “Garota de Ipanema” (1962), de Jobim e Vinícius de Moraes. De modo que essa sedução da “Tereza da praia” – como um objeto de desejo comum entre dois interlocutores – deve ser entendida como expressão de um legado cultural do “desejo pela praia” (conforme postulado por Corbin). Isto é, como a representação poética e musical da força exercida pela atração coletiva da paisagem praiana da Zona Sul carioca nos idos de 1950, que se propagará nas letras da Bossa Nova em um processo de identificação entre a paisagem praiana e o corpo sedutor de suas musas.²⁴

Já a “Sinfonia do Rio de Janeiro: sinfonia popular em tempo de samba” (1954), gravada com arranjos de Radamés Gnattali e lançada em

²⁴ Cabe apontar que, em se tratando da canção popular brasileira do início do século XX aos anos de 1960, quase todos seus criadores são do gênero masculino, isto é, a constituição dos sujeitos poéticos das canções aqui citadas, com a exceção de Chiquinha Gonzaga, será sempre mediada pela ótica masculina.

LP no ano seguinte²⁵, além de ser composta sobre o refrão gerador “Rio de Janeiro/ Que eu sempre hei de amar/ Rio de Janeiro/ A montanha, o sol e o mar”, desenvolve-se em treze movimentos musicais²⁶:

1. “Abertura” (“moderato”)
2. “Hino ao sol” (“samba-canção lento”)
3. “Coisas do dia” (“dobrado movimentado”)
4. “Matei-me no trabalho” (“samba a tempo”)
5. “Zona Sul” (“samba vivo”)
6. “Arpoador” (“samba-canção lento”)
7. “Noites do Rio” (“samba-canção”)
8. “O mar” (“mais ritmado”)
9. “Copacabana” (“samba-canção lento”)
10. “A montanha” (“samba-canção a tempo”)
11. “O morro” (“samba-canção lento”)
12. “Descendo o morro” (“samba ritmado”)
13. “Samba do amanhã” (“canção”)

Nessa obra a estetização lírica da Zona Sul carioca como um instigante sintoma da experiência urbana dos anos 1950 renderia uma análise minuciosa de seus versos.²⁷ Entretanto, basta apontarmos alguns de seus aspectos mais relevantes: a referida exaltação da metrópole

²⁵ Essa “segunda obra da dupla [Jobim e Billy Blanco] seria algo bem mais ambicioso do que um faceiro samba-canção sobre a disputa de uma garota e dois rapazes de Copacabana (*sic*). Entusiasmado com as possibilidades oferecidas pelo recém-lançado LP de dez polegadas, Billy Blanco cismou de criar com Tom uma peça sinfônica popular, exaltando, em sucessivas faixas, as belezas do Rio” (JOBIM, 2001, p. 21). Essa “sinfonia carioca” seria inspirada na rapsódia musical *An American in Paris* (1928), de George e Ira Gershwin, que evoca a experiência urbana (visual e sonora) desses compositores na “Cidade-Luz”, nos “frementes anos de 1920”.

²⁶ As letras dos movimentos da “Sinfonia do Rio de Janeiro” encontram-se elencadas no item 7.1 dessa pesquisa. E as notações em aspas após o nome de cada movimento, indicam o andamento rítmico de cada uma delas, conforme os arranjos de Aluisio Didier anotados nas partituras originais do *Cancioneiro Jobim* (JOBIM, *Op. cit.*).

²⁷ Segundo Billy Blanco, a inspiração poética dos versos iniciais dessa sinfonia nasceu quando ele realizava o percurso do centro da cidade em direção à sua casa na Zona Sul, no interior do loteamento “Mauá-Ipanema” (BLANCO, 2001, p. 75). Para um entendimento musicológico da “Sinfonia do Rio de Janeiro” e suas implicações como uma obra precursora da Bossa Nova, ver: KUEHN, 2004.

tropical de sua “Abertura” (“Rio de Janeiro/ Que eu sempre hei de amar/ Rio de Janeiro/ A montanha, o sol e o mar”); o devaneio passional do “Hino ao sol” (“Eu quero morrer num dia de sol/ Na plenitude da vida”); o irrecusável convite ao “lazer/prazer” da praia em “Matei-me no trabalho” (“Lutei semana inteira/ Quero meu lugar ao sol/ Um bom final de semana/ Será Copacabana”) em oposição à lógica produtora da rotina cotidiana e como uma compensação natural – sendo essa mesma tensão dialética entre o “prazer” e o “trabalho” representada nos citados sambas-canções “Sábado em Copacabana” e “Rapaz de bem” – e a personificação sensual do mar, do sol e da praia em “Arpoador”, “Noites do Rio”, “O mar” e “Copacabana” – também presente nos sambas-canções “Copacabana” e “Tereza da praia”. Aliás, a personificação da paisagem tropical é um recurso poético muito usado na canção popular brasileira desse período, como, por exemplo, o “beijo do sol” na “mais bela mulher do país” (em “Arpoador”), o “namoro da praia com as ondas do mar” (em “Noites do Rio”), atuando metaforicamente em um processo sutil de erotização da paisagem atlântica.²⁸

Outro aspecto que nos interessa aqui é o modo como se dá a naturalização do princípio do prazer através da fruição da natureza, como em “Coisas do dia”: “Segue o dia/ Sol bem quente/ Derretendo toda gente/ Calor, calor /Não posso trabalhar/ Com licença/ Vou tomar um cafezinho...”, em “Matei-me no trabalho”: “Talvez com esse sol/ Eu vá ao futebol/ Porém um céu azul/ É um convite à Zona Sul”, e em “Noites do Rio”: “Passeio a pé/ Se estou com frio/ Entro num bar/ Se estou com calor/ Entro num bar”, que são pistas concretas de um sujeito lírico pautado por uma espécie de “lógica sensorial”. Como também atestam os versos de “Samba do amanhã”: “Com esse sol/ A montanha e o mar/ Encontrei/ Três razões de beleza da vida...”. Um sujeito poético que enxerga mais pela lente do *sensorium* do que pela lógica racional.²⁹

Vale notar na “Sinfonia do Rio de Janeiro” a referência ao “morro” como a legitimação de uma genuinidade nacional (“Onde o samba é Brasil de verdade”) marcada por uma boa dose de idealização romântica (pois “o progresso ainda não corrompeu”), conforme alude o

²⁸ Um exemplo pontual dessa natureza erotizada é o samba-canção “Praias desertas” (1958), de Tom Jobim: “As praias desertas/ Continuam/ Esperando por nós dois/ A esse encontro eu não devo faltar / O mar que brinca na areia / Está sempre a chamar/ Agora eu sei que não posso faltar [...]”.

²⁹ Em *Alegria selvagem* buscamos definir o conceito de “lógica sensorial” para se entender a fruição da natureza na obra de Tom Jobim através da experiência sensível (HAUDENSCHILD, 2010).

movimento “O morro”, características que reverberam o mesmo espírito do samba-canção “Ave-maria no morro” (1942), de Herivelto Martins: “Lá não existe/ Felicidade de arranha-céu/ Pois quem mora lá no morro/ Vive pertinho do céu”. Nesse sentido, seria interessante investigarmos como determinados mediadores culturais, provindos de classes sociais médias e letradas, criaram muitos de seus sucessos musicais do ponto de vista da “cidade” ao retratarem os morros cariocas como sendo o *locus* matricial do “verdadeiro samba”, cuja existência genuína se justificaria como uma forma de sublimação coletiva de tamanha miséria e carência social. Como assim ainda nos convidam a pensar os versos de “Descendo o morro”: “Dá licença meu senhor/ Dá licença de passar/ O samba/ Que é verdadeiro/ Que nasce no alto/ Que desce do morro/ Pra vir no asfalto/ Chorar tanta dor”.

Por esse viés podemos olhar para as primeiras composições de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, que juntos formaram uma das parcerias mais criativas da música popular brasileira, quando, em 1956, compuseram as canções do espetáculo teatral *Orfeu da Conceição*.³⁰ Como, por exemplo, a canção “Se todos fossem iguais a você” (1956), conhecida como a primeira obra dessa parceria:

Se todos fossem iguais a você (1956) / Tom Jobim e Vinicius de Moraes

Vai tua vida/ Teu caminho é de paz e amor
 A tua vida/ É uma linda canção de amor
 Abre os teus braços e canta/ A última esperança
 A esperança divina/ De amar em paz

Se todos fossem/ Iguais a você
 Que maravilha viver/ Uma canção pelo ar
 Uma mulher a cantar/ Uma cidade a cantar

³⁰ *Orfeu da Conceição*, “tragédia carioca” de Vinicius de Moraes, ambientada nos morros cariocas dos anos 50, estreou no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 25 de setembro de 1956, com cenografia de Oscar Niemeyer, figurinos de Lila Bôscoli, direção de Léo Jusi, regência de Léo Peracchi e música de Tom Jobim (a trilha sonora seria lançada no mesmo ano pela gravadora Odeon). Em 1959, a peça foi adaptada ao cinema por Marcel Camus sob o nome *Orfeu Negro*, recebendo diversos prêmios internacionais (a “Palma de Ouro”, e em 1960, o “Globo de Ouro” e o “Oscar” de melhor filme estrangeiro), projetando o lirismo musical da Bossa Nova em nível mundial, cuja trilha sonora incluía “Manhã de carnaval”, de Luiz Bonfã e Antônio Maria, “O nosso amor” e “A felicidade” (ambas de Jobim e Vinicius).

A sorrir, a cantar, a pedir/ A beleza de amar
 Como o sol, como a flor, como a luz/ Amar sem mentir, nem sofrer

Existiria a verdade/ Verdade que ninguém vê
 Se todos fossem no mundo/ Iguais a você

Com seu lirismo nutrindo-se de um sentimento afirmativo em relação à existência na metrópole (“Que maravilha viver”), esse samba-canção exalta a vida em harmonia com a paisagem urbana mediada pela estetização do “amor em paz”. Como na estrofe inicial “Vai tua vida/ Teu caminho é de paz e amor/ A tua vida/ É uma linda canção de amor” e em “Uma canção pelo ar/ Uma mulher a cantar/ Uma cidade a cantar/ A sorrir, a cantar, a pedir/ A beleza de amar...”. Essa potencialidade amorosa estará manifesta em muitas das canções da Bossa Nova em sintonia com o romantismo intimista e a fruição da paisagem marinha.

E essas serão algumas das principais características bossanovistas que irão nos conduzir à teoria da experiência de Walter Benjamin para analisarmos o modo pelo qual uma parcela da classe média urbana carioca vivenciou e soube expressar, liricamente, uma muito particular experiência da modernidade ao buscar harmonizar as tensões do asfalto com a leveza da praia. Como assim nos sugere Treece, ao apontar que, ao invés da construção fictícia e ideológica da unidade nacional-popular propalada pelo samba-exaltação dos anos 1930 e 40, a Bossa Nova propôs como alternativa “uma harmonização estética do eu no mundo, que pode ser vista como uma tentativa de articular um tipo mais autêntico e autônomo de comunidade” (TREECE, 2000, p. 137).

2. A EXPERIÊNCIA DA MODERNIDADE SEGUNDO WALTER BENJAMIN

Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas ao redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos. A experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia: nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana. Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia (BERMAN, *Op. cit.*, p. 24).

A obra benjaminiana percorre um terreno investigativo onde as indagações sobre as transformações da percepção humana e de suas consequentes práticas estéticas na modernidade são o *leitmotiv* de um instigante arcabouço teórico. O tema da *experiência* permeia praticamente toda a obra de Walter Benjamin, desde seus textos estudantis “Experiência” (1913) e “Sobre o programa da filosofia futura” (1918), passando pelos ensaios da década de 1930, “Experiência e pobreza” (1933), “O narrador” (1936), “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1936) e “Sobre alguns temas em Baudelaire” (1939), chegando até às teses “Sobre o conceito de história” (1940).

Ao comentar sobre as críticas que Benjamin sofreu em vida de seus pares da Escola de Frankfurt, como Adorno, que o acusava de “não dar conta das mediações” e “de saltar da economia à literatura e desta à política fragmentariamente”, Martín-Barbero é taxativo: “E acusam disto a Benjamin, que foi o pioneiro a vislumbrar a mediação fundamental que permite pensar historicamente a relação da transformação nas condições de produção com as mudanças no espaço da cultura, isto é, as transformações do *sensorium* dos modos de percepção, da experiência social” (MARTÍN-BARBERO, *Op. cit.*, p. 80). Para Benjamin, “pensar a experiência é o modo de alcançar o que irrompe na história com as massas e a técnica”, pois ao contrário do que ocorre na “alta cultura”, “cuja chave está na obra”, na cultura de massas

a chave está na percepção e no uso, de modo que “não se pode entender o que se passa culturalmente com as massas sem considerar sua experiência” (Idem, *ibidem*). Mas, não teriam sido essas as lacunas fundamentais da “dialética esclarecida” de Adorno e Horkheimer, a interpretação negativa e aristocrática da cultura de massa, assim como o fato de não terem entendido suficientemente a constituição fenomenológica e as transformações da experiência moderna?³¹

No ensaio “Experiência” (BENJAMIN, 1984a, p. 23-25), sua argumentação “remete à exigência de se constituir um novo conceito de experiência que a reconcilie com o novo, recuperando a sua dimensão original de tentativa e risco” (MURICY, 1998, p. 181), de modo que ele vai criticar o mascaramento dos adultos pela experiência, ou seja, a experiência paralisante do passado (“aquilo que é eternamente-ontem”) e a resignação absoluta “do sempre igual”, em oposição a uma experiência renovada pelos olhos da juventude, conforme citação de um dos mais conhecidos versos de Schiller: “Diga-lhe / Que pelos sonhos da juventude / Ele deve ter consideração, quando for homem...” (*apud* BENJAMIN, *Op. cit.*, p. 25). Notável como que esse primeiro ensaio benjaminiano sobre a experiência já aponta para a ideia do “eterno-retorno da história”, tema que será desenvolvido em seu trabalho sobre as *Afinidades eletivas*, de Goethe, e nas teses “Sobre o conceito de história” (1940), assim como para a necessidade de se buscar uma experiência redentora do presente, tema que irá aprofundar a partir dos ensaios da década de 1930.

[...] Nós, porém, conhecemos algo que nenhuma experiência pode nos proporcionar ou tirar: sabemos que existe a verdade, ainda que tudo que foi pensado até agora seja equivocado... [...] Mas será que em um ponto os pais teriam razão com seus gestos cansados e sua desesperança arrogante? É necessário que o objeto de nossa experiência seja sempre triste? Não podemos fundar a coragem e o sentido senão daquilo que não pode ser experimentado por nós? (Idem, p. 24).

³¹ “A intenção de Benjamin era colocar o materialismo histórico a serviço da teoria da experiência. [...] A atualidade de Benjamin não reside numa teologia da revolução. Sua atualidade torna-se clara, ao contrário, quando tentamos, num procedimento inverso, colocar sua teoria da experiência a serviço do materialismo histórico” (HABERMAS, 1993, p. 202)

Em “Sobre o programa para uma filosofia futura” (1918), Benjamin vai reformular o conceito kantiano de experiência, ao postular que “a tarefa da filosofia depois de Kant seria a de libertar o projeto crítico dos limites impostos por uma conceituação matemático-mecânica da experiência, que a aprisionara na dicotomia mítica do sujeito-objeto, pela relação do conhecimento com a linguagem” (MURICY, *Op. cit.*, p. 182). Sendo assim, será “pela retomada da questão da linguagem que a filosofia poderá elaborar um conceito amplo de experiência, a que Benjamin chama de religiosa” (Ibidem). Essa proposição vem ao encontro de se pensar uma nova noção de linguagem, cujo assunto já vinha sendo desenvolvido desde o seu ensaio “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana” (1916), marcando a sua renúncia às posições pragmáticas e utilitaristas em torno da mesma.

Já em “Experiência e pobreza” (1933), Benjamin recupera uma antiga parábola de Esopo sobre um pai de família já bem idoso que, em seus últimos momentos de vida, revela a seus filhos a existência de um tesouro enterrado em seus vinhedos. Mas ao cavarem suas terras e não encontrarem tal tesouro seus filhos descobrem que, deste modo, suas vinhas acabaram produzindo mais do que qualquer outra da região, e “só então compreenderam que o pai lhes havia transmitido uma certa experiência” (BENJAMIN, 1985a, p. 114).³² A partir da constatação da incapacidade do homem moderno transmitir uma “experiência” ancestral, entendida como uma sabedoria coletiva compartilhada de geração em geração, é que Walter Benjamin vai delinear o surgimento de uma nova experiência moderna, a *Erlebnis*, em oposição à experiência autêntica do passado, a *Erfahrung*. Essa nova experiência será compreendida como uma despersonalização generalizada do

³² Segundo Gagnebin: “A distância entre os grupos humanos, particularmente entre as gerações, transformou-se hoje em abismo porque as condições de vida mudam em ritmo demasiado rápido para a capacidade humana de assimilação. Enquanto no passado o ancião que se aproximava da morte era o depositário privilegiado de uma experiência que transmitia aos mais jovens, hoje ele não passa de um velho cujo discurso é inútil” (GAGNEBIN, 1994, p. 10). Em “Experiência e pobreza” está também formulada uma indagação seminal da teoria benjaminiana: “Pois qual o valor de todo nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós?” (BENJAMIN, *Op. cit.*, p. 115). Trata-se de uma reflexão que antecipa a conhecida proposição estética de Benjamin sobre o “declínio da aura” da arte na modernidade, que será elaborada em seus dois ensaios redigidos em 1936: “O narrador” e “A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica”.

indivíduo urbano que, ao sofrer múltiplas “experiências de choque” na vida cotidiana, vai empobrecer sua capacidade de transformar sua própria experiência em memória e, deste modo, acaba automatizando sua forma de responder aos estímulos da percepção sensorial.³³ E assim, afirma: “[...] Sim, é preferível confessar que essa pobreza de experiência não é mais privada, mas de toda a humanidade. Surge, assim, uma nova barbárie” (Idem, p. 115).

A partir desta constatação, Benjamin vai nos conduzir a “um conceito novo e positivo de barbárie”, e indaga: “Pois o que resulta para o bárbaro dessa pobreza de experiência? Ela o impele a partir para a frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, sem olhar para a direita nem para a esquerda. Entre os grandes criadores sempre existiram homens implacáveis que operaram a partir de uma tábula rasa. Queriam uma prancheta: foram construtores” (Idem, p. 116). E acrescenta: “Algumas das melhores cabeças já começaram a ajustar-se a essas coisas. Sua característica é uma desilusão radical com o século e ao mesmo tempo uma total fidelidade a esse século” (Idem, *ibidem*), delineando uma ambivalência desta “nova barbárie” em franca sintonia com a potência iconoclasta do seu *Angelus Novus* da história: a conhecida e enigmática alegoria benjaminiana das teses “Sobre o conceito de história.”³⁴ Ou seja, a noção de “nova bárbarie” é

³³ A dicotomia conceitual, *Erfahrung-Erlebnis*, remonta principalmente a três fontes da teoria benjaminiana: a obra *Matéria e memória* (1896), de Henri Bergson, a conferência “A metrópole e a vida mental”, de Georg Simmel (1903), e o ensaio “Além do princípio do prazer” (1920), de Sigmund Freud. Sendo, principalmente, os estudos sobre os traumas neuróticos dos ex-combatentes da Primeira Guerra Mundial os principais tributários da teoria benjaminiana sobre o “choque da modernidade”. Esse conceito baseia-se no estreito vínculo entre memória involuntária e consciência, desenvolvido por Freud no ensaio citado, pois “os resíduos da memória são, frequentemente, mais intensos e mais duradouros quando o processo que os depositou (na mente) não chegou a atingir o limiar da consciência. [...] Para o organismo vivo, é quase mais importante proteger as sensações que recebê-las. [...] A ameaça representada por essas energias externas se faz sentir sob a forma de choques. Quando estes são registrados pela consciência, seu efeito traumatizante fica reduzido. O choque vira estímulo. A ausência deste estímulo pode levar à neurose” (MERQUIOR, 1969, p.119).

³⁴ Segundo Sérgio Paulo Rouanet: “O homem novo tem que emergir das ruínas do antigo. A cultura tem sido, historicamente, a cultura dos vencedores. O esvaziamento da tradição não é necessariamente um mal, pois enquanto arquivo da injustiça, ela contribui, de certo modo, para perpetuá-la. Anjo da destruição, o *Angelus Novus* não é somente um redentor, mas também um iconoclasta, que

fundamentalmente ambígua, podendo ser negativa e positiva ao mesmo tempo – destruidora e redentora -, ao se manifestar na constituição dialética de uma nova experiência:

Pobreza de experiência: não se deve imaginar que os homens aspirem a novas experiências. Não, eles aspiram a libertar-se de toda experiência, aspiram a um mundo em que possam ostentar tão pura e tão claramente sua pobreza externa e interna, que algo decente possa resultar disso. Nem sempre eles são ignorantes ou inexperientes. Muitas vezes, podemos afirmar o oposto: eles “devoraram” tudo, a “cultura” e os “homens”, e ficaram saciados e exaustos. [...] Ao cansaço segue-se o sonho, e não é raro que o sonho compense a tristeza e o desânimo do dia, realizando a existência inteiramente simples e absolutamente grandiosa que não pode ser realizada durante o dia, por falta de forças (BENJAMIN, 1985a, p. 118)

Por esse viés, tal vivência efêmera e fragmentária dos acontecimentos do mundo moderno cobra um alto preço a seus indivíduos – a diminuição da memória coletiva associada à tradição cultural, como um sintoma da atrofia da percepção individual – reelaborando nossas relações cognitivas com o espaço e o tempo. Assim, o indivíduo moderno encontra-se cada vez mais desamparado de sua experiência autêntica e, através de um mecanismo de defesa (ao “cansaço segue-se o sonho”), busca refúgio em seu mundo interior desenvolvendo uma vida cada vez mais domesticada; cultuando seus objetos pessoais, sua família, sua casa, etc, naquilo que Jeanne Marie Gagnebin chama de um duplo processo de “interiorização psicológica”:

para recompor os escombros que se acumulam à sua frente tem que reduzir a escombros os monumentos dos vencedores. Ele tem afinidades com o ‘caráter destrutivo’, que segundo Benjamin, ‘transforma o existente em ruínas, não por causa das ruínas, mas por causa dos caminhos que nelas se formam. O fim da experiência pode ser o início de uma nova barbárie: mas a barbárie não é, para Benjamin, necessariamente negativa. Os novos bárbaros, desprovidos de passado, vazios de experiência, têm sobre os civilizados a vantagem de se contentarem com pouco, de poderem começar sempre de novo apesar de toda sua pobreza interna e externa’ (ROUANET, 1981, p. 52-53).

Essa interiorização psicológica é acompanhada por uma interiorização especificamente espacial: a arquitetura começa a valorizar, justamente, o “interior”. A casa particular tornou-se uma espécie de refúgio contra um mundo exterior e hostil. O indivíduo burguês, que sofre de uma espécie de despessoalização generalizada, tenta remediar este mal por uma apropriação pessoal e personalizada redobrada de tudo o que lhe pertence no privado. [...] Despossuído do sentido da sua vida, o indivíduo tenta, desesperadamente, deixar a marca de sua possessão nos objetos pessoais. [...] Embora compreensível, esta reação só faz produzir a ilusão de estar em casa num mundo alienado; não consegue mascarar e, ainda menos, resolver essa separação entre público e privado que a sociedade exacerba (GAGNEBIN, 2007, p. 59-60).

Tal processo de despessoalização gradual do indivíduo moderno irá nos conduzir aos “anos dourados” da euforia desenvolvimentista de JK e da verticalização quase total da praia de Copacabana dos anos 50 aos 70.³⁵ De modo que, ao seguirmos os rastros dessa dicotomia benjaminiana da experiência em ambiente nacional, poderemos entender a poética da Bossa Nova como o modo que uma determinada classe média urbana assumiu na tentativa de atenuar a vivência fragmentária e individualizante que vinha se impondo paulatinamente na realidade brasileira, resistindo assim à “nova barbárie” da vida vertiginosa da metrópole carioca. Como Benjamin já anunciava ao intuir a chegada da Segunda Guerra Mundial: “Em seus edifícios, quadros e narrativas a

³⁵ Devemos atentar para essa perspectiva alimentada pela memória social, que é a imagem da década de 1950 como “anos dourados”, pois tal noção tende a congelar um momento histórico sem levar em conta suas contradições específicas: “No caso, a segunda metade da década de 1950 passou a representar uma breve e fugaz promessa de felicidade para uma nação traumatizada por dois grandes eventos históricos: o suicídio de Getúlio Vargas e o golpe militar de 1964. O medo da dissolução nacional e social momentaneamente superado pela habilidade política de Juscelino Kubitschek, bem como suas implicações culturais, não pode ser reduzido aos ‘anos dourados’ perdidos para sempre e seguidos pelo ‘anos de chumbo’. Se esse imaginário cumpre uma função necessária e compreensível no plano da memória, ele representa um obstáculo ao conhecimento historiográfico” (NAPOLITANO, 2010, p. 71).

humanidade se prepara, se necessário, para sobreviver à cultura. E o que é mais importante: ela o faz rindo. Talvez esse riso tenha aqui e ali um som bárbaro. Perfeito. No meio tempo, possa o indivíduo dar um pouco de humanidade àquela massa, que um dia talvez retribua com juro e com os juro dos juro” (BENJAMIN, *Op. cit.*, p. 119). E, por acaso, não seria esse anunciado “indivíduo bárbaro” alguém como os sujeitos líricos e musicais da Bossa Nova que souberam “dar um pouco de humanidade” ao processo de transformação da experiência urbana nos trópicos?

Ao cotejarmos a experiência da sociedade europeia, que voltara em estado de choque da Primeira Grande Guerra em meados da década de 1910, com a da classe média ensolarada da Zona Sul carioca, dos anos 1950, reconheceremos que elas foram potencialmente antípodas.³⁶ Ao invés de sentir o peso do “céu aberto” em seus ombros, essa geração que vivenciou os ventos modernizantes dos anos 50 no Rio de Janeiro nascera embalada pelas vozes da “era do rádio”, na infância foi à escola de bonde elétrico, e na juventude assistiu à chegada dos primeiros televisores. E ainda, na maioridade, namorou nos bancos dos primeiros Fuscas fabricados no país. Uma classe média urbana que, ao invés de experienciar o choque traumatizante de duas guerras mundiais, iria vivenciar a fruição periódica da paisagem tropical entre os morros, os edifícios recém-construídos e as areias das praias atlânticas. Mas, por outro lado, ela seria assolada pela gradual ascensão da cultura de consumo provocada pela industrialização nacional dos anos 50. Uma sociedade que seria a “testemunha ocular da história” – conforme pregava, desde 1941, o bordão do programa *Repórter Esso* da Rádio Nacional – do pleno processo de modernização da capital da República. De modo que, ao contemplarmos essa geração da Bossa Nova, estaremos diante de uma sociedade que transitaria prazerosamente entre a percepção de seu gradual individualismo, como fruto de uma mercantilização crescente que se refletia em suas relações sociais – indícios do estabelecimento de uma *Erlebnis* –, e a fruição coletiva de uma tranquila sociabilidade à beira-mar – indícios de uma *Erfahrung*

³⁶ Em “O narrador” (1936), é notório o diagnóstico benjaminiano sobre a experiência de choque de uma sociedade que voltava emudecida da catástrofe da Primeira Guerra Mundial: “Uma geração que ainda usara o bonde puxado por cavalos para ir à escola encontrou-se sob o céu aberto em uma paisagem em que nada continuara como fora antes, além das nuvens e debaixo delas, num campo magnético de forças de correntes devastadoras e explosões, o pequenino e quebradiço corpo humano” (BENJAMIN, 1975, p. 64).

ainda possível. Uma sociedade que vivenciaria entre as décadas de 50 e 60 do século XX um processo civilizatório singular, como uma vez sinalizou Tom Jobim sobre a experiência urbana de sua geração: “Os americanos jamais entenderiam essa nossa ‘civilização de praia’” (JOBIM, 2002, p. 77).

Em “O narrador” (1936), Walter Benjamin vai explicitar melhor sua dicotomia conceitual entre *Erfahrung* e *Erlebnis* ao remontar ao declínio da tradição oral dos antigos mestres da “arte de narrar”: o marinheiro que atravessa o espaço tornando o distante próximo – “aquele que viaja tem muito a contar” – e o agricultor que está preso à sua própria terra, aproximando seus ouvintes ao tempo mítico (BENJAMIN, 1975, p. 64).³⁷ Temos aqui duas experiências formativas (a do marinheiro e a do agricultor) entendidas como uma ação arriscada, pois o termo *Erfahrung* (“experiência”, em alemão) contém o radical *fahren*, “viajar”, e também *Gefahr*, “risco, perigo” – que oferece a seus autores uma originalidade narrativa, afinal “a experiência transmitida oralmente é a fonte de que hauriram todos os narradores” (Idem, ibidem). Eis, então, um fenômeno sintomático do desaparecimento de tais narradores: “A arte de narrar caminha para o fim [...]. É como se uma faculdade, que nos parecia inalienável, a mais garantida entre as coisas seguras, nos fosse retirada. Ou seja, a de trocar experiências” (Idem, p. 57). Assim, Benjamin vai situar as narrativas orais (principalmente, a das antigas formas épicas) em oposição às do romancista moderno, cujo processo de assimilação das narrativas pela memória dos ouvintes “necessita de um relaxamento íntimo cada vez mais raro”:

O ócio é o pássaro onírico a chocar o ovo da experiência. Basta um sussurro na floresta de folhagens para espantá-lo. Seus ninhos – as atividades, ligadas intimamente ao ócio – já foram abandonados nas cidades e no campo estão decadentes. Assim a capacidade de ouvir atentamente se vai perdendo e perde-se também a comunidade dos que escutam. [...] Quanto mais

³⁷ Conforme também aponta Konder, “*Erfahrung* é o conhecimento obtido através de uma experiência que se acumula, que se prolonga, que se desdobra, como uma viagem; o sujeito integrado numa comunidade dispõe de critérios que lhe permitem ir sedimentando as coisas com o tempo. *Erlebnis* é a vivência do indivíduo privado, isolado, é a impressão forte, que precisa ser assimilada às pressas, que produz efeitos imediatos” (*apud* BENJAMIN, 1989, p. 146).

natural a atividade com que a narração é seguida, tanto mais profundamente cala aquilo que é transmitido. (Idem, p. 68).

Trata-se de uma afirmação que pretende denunciar o impacto da modernidade na arte narrativa em sua execução e recepção, cujo “ovo da experiência” só pode ser gerado em condições de muita tranquilidade e distração de seus ouvintes. De modo que, graças a essa “distração desinteressada” é que os indivíduos seriam capazes de reter na memória as narrativas que escutam e com as quais se identificam, pois

[...] só raramente nos damos conta do fato de o interesse de guardar na memória as histórias narradas ser dominante no relacionamento ingênuo entre ouvinte e narrador. O ouvinte desapaixonado interessa-se antes de tudo, pela possibilidade de assegurar para si a retransmissão daquilo que lhe contem. Sendo assim, a memória é, em primeiro lugar, a capacidade épica (Idem, p. 73).

Desse modo, a crítica benjaminiana opõe a “recordação interessada do narrador” à “memória eternizante do romancista”: a primeira “dedicada a um herói e uma viagem ou uma luta”; e a segunda, “consagrada a muitos eventos esparsos”. Sendo a função do romancista moderno uma forma de “procura de valores autênticos na sociedade inautêntica, (que) aspira àquela comunhão ética que ressoava no mundo do epos”, e que se insere naturalmente “entre o antigo universo da *sagesse*” da narração e “o moderno império da ‘neutralidade’ noticiosa” da informação (MERQUIOR, *Op. cit.*, p. 126).³⁸

³⁸ Segundo esse ensaio benjaminiano, o narrador tradicional deve ser entendido como aquele “que conjuga o relato do maravilhoso – do extraordinário, ‘das coisas nunca vistas’ que justificam a narrativa como novidade e mistério – com a capacidade de tirar uma lição do narrado, uma regra de vida para si e para os ouvintes” (Idem, p.123). Ou seja, sua narração oral conjuga “valor artesanal” (“a mão do oleiro” deixa sua marca “no vaso de argila”) e “valor exemplar” (“os antigos provérbios são ruínas de velhas histórias”). Assim, Benjamin irá enxergar a “autoridade” e a “sabedoria” do narrador como constituindo um “aspecto épico da verdade”, e como a daquele que é capaz de, por intermédio do vínculo de sua narrativa com sua própria experiência individual, recolher, elaborar e compartilhar múltiplas experiências coletivas, em franca oposição ao romancista moderno, como afirma: “O local de origem do romance é o

Tal proposição benjaminiana nos estimula a pensar que, assim como ocorreu o “declínio da experiência” na transformação do narrador épico em romancista moderno, teria ocorrido também uma ruptura com a tradição da transmissão da experiência na passagem da poesia oral para a poesia escrita, de modo que podemos vincular a canção popular como herdeira direta de uma milenar tradição oral: “as grandes narrativas épicas, desde as sagas islandesas até os *nibelungen* nórdicos e o romanceiro ibérico, passaram de geração em geração graças às canções que sempre ajudaram aos poetas guardarem suas histórias em verso” (SPINA, 2002).³⁹ Ou seja, ao entendermos que “a experiência transmitida oralmente é a fonte de que hauriram todos os narradores” (BENJAMIN, 1975, p. 64), podemos pensar por analogia que essa *experiência* - entendida como uma autêntica tradição oral coletiva - era a matriz poética da tradição oral das canções populares. Por esse viés, pode-se especular: não seria o cancionista popular ainda uma espécie de narrador benjaminiano ameaçado de extinção pelo turbilhão da vida moderna? Não estariam latentes na poética da Bossa Nova os estilhaços de uma experiência tradicional paradoxalmente potencializada e fragilizada pelo processo de transformação da metrópole carioca?

Em seu ensaio “Sobre alguns temas em Baudelaire” (1939), o filósofo berlinense irá retomar essa análise da experiência moderna ao diagnosticar que a lírica de Charles Baudelaire sinalizaria uma radical alteração em sua estrutura, em pleno processo de enfraquecimento dos laços históricos dos indivíduos com as tradições culturais de meados do

indivíduo na sua solidão, que já não sabe discutir, de forma exemplar, os assuntos mais prementes, que precisaria de ajuda, sem tê-la, e que ele próprio não sabe transmitir conselhos de qualquer natureza. Escrever um romance significa chegar ao ponto máximo do incomensurável na representação da vida humana” (BENJAMIN, 1975, p. 66).

³⁹ Essa constatação sobre a “arte de narrar” será desdobrada por Benjamin em seu ensaio “Sobre alguns temas em Baudelaire” (1939), ao diagnosticar que a atrofia crescente da experiência está pautada pela substituição da antiga forma narrativa pela informação, cuja narração oral não tinha apenas a função de transmitir um mero acontecimento (como na informação jornalística), mas estava integrada à vida do próprio narrador como uma experiência a ser transmitida, pois “nela ficam impressas as mãos do narrador como os vestígios das mãos do oleiro no vaso de argila” (BENJAMIN, 1989, p. 107). E tal substituição da antiga forma de narrar estaria diretamente relacionada com a degradação do trabalho artesanal pelo trabalho maquinico do operário: “Se o trabalho se torna alheio a qualquer experiência, nele a prática não serve para nada” (Idem, p. 126).

século XIX: “Se as condições de receptividade de obras líricas se tornaram menos favoráveis, é natural supor que a poesia lírica, só excepcionalmente, mantém contato com a experiência do leitor. E isto poderia ser atribuído à mudança na estrutura da experiência” (BENJAMIN, 1989, p. 104). E, por fim, indaga: “De que modo a poesia lírica poderia estar fundamentada em uma experiência para a qual o choque se tornou a norma?” (Idem, p. 110). Por esse viés, Benjamin acredita que a “experiência autêntica” se constitui “menos com dados isolados e rigorosamente fixados na memória, do que com dados acumulados, e com frequência inconscientes, que afluem à memória” (Ibidem, p.105), sendo a memória uma espécie de fiel depositária dessa experiência. De modo que a atrofia da experiência no mundo moderno decorreria de um estado quase permanente de alerta da consciência perceptiva às múltiplas e constantes experiências de choques existentes no cotidiano das massas urbanas, como, por exemplo, entre os transeuntes em meio à multidão das metrópoles, ou entre os operários, ao submeterem seus movimentos ao automatismo das máquinas. “É essa percepção do choque que, incorporada ao inventário da lembrança consciente, transforma-se em vivência (*Erlebnis*) e é, como escreve Benjamin, ‘esterilizada para a memória’” (MURICY, *Op. cit.*, p. 191), naquilo que Susan Buck-Morss denomina como uma “experiência anestésica”: “Sob uma tensão extrema, o ego emprega a consciência como um pára-choques, bloqueando a abertura do sistema sinestésico e isolando a consciência presente da memória do passado. Sem a dimensão da memória, a experiência se empobrece” (BUCK-MORSS, 1996, p. 22).⁴⁰

Essa experiência imediata – a *Erlebnis* – seria mediada pela consciência como forma de resistência individual aos choques externos da vida moderna: “Quanto maior a participação do fator do choque em cada uma das impressões, tanto mais constante deve ser a presença do consciente no interesse em proteger contra os estímulos; quanto maior for o êxito com que ele operar, tanto menos essas impressões serão incorporadas à experiência, e tanto mais corresponderão ao conceito de vivência” (BENJAMIN, 1989, p. 111). Ou seja, quanto mais intenso for

⁴⁰ A teoria benjamiana sobre a experiência moderna está duplamente pautada pelo materialismo histórico de Karl Marx e pela visão fenomenológica de Husserl, já que ambos propunham que a especialização técnica, a divisão do trabalho e a racionalização dos procedimentos modernos estavam transformando radicalmente as práticas sociais (BUCK-MOORS, *Op. cit.*, p. 32).

o registro desses choques na consciência, menores efeitos traumáticos provocarão em seus indivíduos e tornar-se-ão apenas vivências efêmeras e sem capacidade de se depositarem na memória para se transformar em experiências autênticas. Assim, Benjamin busca entender a poética baudelaireana como uma forma de “experiência do choque” da vida moderna, na Paris de meados do século XIX, e seu *spleen* sintomatizaria uma aguda consciência da dimensão destrutiva da passagem do tempo: “A experiência do choque é uma das que se tornaram determinantes para a estrutura de Baudelaire” (Idem, p. 112). E a imagem do esgrimista, presente em seu poema “O sol”, em *As flores do mal*, representa com perfeição o trânsito do poeta entre “os tetos” da metrópole e os “trigais” de suas regiões periféricas: entre sua *Erlebnis* e sua *Erfahrung*.⁴¹

Mas Benjamin também vai nos ajudar a entender que a especificidade da poesia de Baudelaire é que, contrariamente a sua condição de “homem moderno”, ele não está completamente “espoliado em sua experiência”: sua experiência “procura se estabelecer ao abrigo de qualquer crise” (Idem, p. 132). Uma boa amostra disso são os sonetos “Correspondências” e “A vida anterior”, que remetem a uma experiência que já não era mais possível existir naquela modernidade parisiense de meados do século XIX, ao denotarem “um conceito de experiência que engloba elementos culturais”. Pois “somente ao se apropriar desses elementos é que Baudelaire pode avaliar inteiramente o significado da derrocada que testemunhou em sua condição de homem moderno”

⁴¹ A estrofe inicial desse poema de Baudelaire nos ajuda a entender a consciência do dilaceramento entre o poeta e seu poema, entre o sujeito e o mundo: “Ao longo dos subúrbios, onde nos pardieiros/ Persianas acobertam beijos sorrateiros,/ Quando o impiedoso sol arroja seus punhais/ Sobre a cidade e o campo, os tetos e os trigais,/ Exercerei a sós minha estranha esgrima,/ Buscando em cada canto os acasos da rima,/ Tropeçando em palavras como nas calçadas,/ Topando imagens desde há muito já sonhadas [...]” (BAUDELAIRE, 2006, p. 170). Octavio Paz se refere a essa contradição existencial do ato poético na modernidade, como em Poe, Baudelaire, Coleridge e Mallarmé: “Todos se debateram numa contradição sem saída. Renunciar à inspiração era renunciar à própria poesia, isto é, ao único fato que justificava a presença deles sobre a terra; para eles, afirmar a sua existência era um ato incompatível com a ideia que tinham de si e do mundo. Eis por que, com frequência, esses poetas rechaçam e condenam o mundo. Sem dúvida, sob um ponto de vista moral, os ataques de Baudelaire, o desdém de Mallarmé, as críticas de Poe possuem total justificação: o mundo que lhes tocou viver era abominável” (PAZ, 1982, p. 205-206).

(Idem, *ibidem*).⁴² Cabe conhecermos, no segundo desses sonetos, o contraste da fruição sinestésica da paisagem marinha com o sentimento angustiante de seu sujeito lírico:

A vida anterior (1855) / Charles Baudelaire

Muito tempo habitei sob átrios colossais
Que o sol marinho em labaredas envolvia,
E cuja colunata majestosa e esguia
À noite semelhava grutas abissais.

O mar, que do alto céu a imagem devolvia
Fundia em místicos e hieráticos rituais
As vibrações de seus acordes orquestrais
À cor do poente que nos olhos meus ardia.

Ali foi que vivi entre volúpias calmas
Em pleno azul, ao pé das vagas, dos fulgores
E dos escravos nus, impregnados de odores.

Que a frente me abanavam com suas palmas
E cujo único intento era o de aprofundar
O oculto mal que me fazia definhar
(BAUDELAIRE, *Op.. cit.*, p. 114)

Apesar de sua aparência nostálgica e paradoxal, pois o eu lírico parece estar simultaneamente envolvido pelo prazer da fruição e pela consciência dolorosa de um tempo cronológico que o “faz definhar”, o poema remete à rememoração de um passado mítico a ser resgatado para

⁴² Benjamin reconhece que há nesses poemas de Baudelaire uma “arquitetura secreta” que perpassa toda *As flores do mal*: a busca de “algo irremediavelmente perdido” (Idem, p. 132) como consciência de um tempo mítico que não voltará mais. Para Marcuse, do mito de Orfeu à novelística de Proust, a felicidade e a liberdade estão associadas à ideia de uma reconquista do tempo. “A recordação recupera o *temps perdu*, que foi o tempo de gratificação e plena realização. Eros, penetrando na consciência, é movido pela recordação; assim, protesta contra a ordem da renúncia, usa a memória em seu esforço para derrotar o tempo num mundo dominado pelo tempo. Mas, na medida em que o tempo retém o seu poder sobre Eros, a felicidade é essencialmente uma coisa do passado. [...] O tempo perde o seu poder quando a recordação redime o passado” (MARCUSE, 1975, p. 201).

a memória como uma experiência coletiva (*a Erfahrung*), pois, “onde há experiência no sentido estrito do termo, entram em conjunção, na memória, certos conteúdos do passado individual com outros do passado coletivo. Os cultos com seus cerimoniais, suas festas, [...] produziam reiteradamente a fusão desses dois elementos da memória. Provocavam a rememoração em determinados momentos e davam-lhe pretexto de se reproduzir por toda a vida” (BENJAMIN, *Op. cit.*, p. 107). Assim, a memória passa a ser não só a recordação de uma experiência vivida no passado, mas sua atualização no presente. De modo que “seria esse o contato com o passado almejado pelas correspondências de Baudelaire. Elas manteriam resquícios da verdadeira experiência através da evocação de um passado no qual a separação rígida entre indivíduo e coletividade não teria sentido” (GATTI, 2002, p. 130-131).

Esse instigante processo histórico da experiência moderna manifesta na lírica de Baudelaire em meados do século XIX – entre a ascensão de um individualismo citadino e a extinção de uma arraigada coletividade ancestral –, poderia corresponder, em certa medida, à experiência moderna latente na poética da Bossa Nova em meados do século passado. Afinal, não haveria nessa “civilização de praia”, entre os anos 1950 e 1960, um processo social singular no qual a separação entre o indivíduo e a coletividade ainda não havia se estabelecido totalmente? Além disso, a Bossa Nova não seria atualmente uma forma de afirmação positiva da memória de uma experiência coletiva – a sociabilidade da vida praiana – redimida para o momento presente? Uma espécie de farol litorâneo de meados do século XX, luzindo frente à iminente degradação de uma experiência evanescente?

As diferenças entre os contextos sociais e históricos da Paris do Segundo Império, da segunda metade do século XIX, e do Rio de Janeiro, dos anos de 1950 e 60 do século passado, são notadamente conhecidas. Entretanto, ao cotejarmos as tópicas poéticas de Baudelaire e Vinicius de Moraes encontraremos diversas “afinidades eletivas”, como, por exemplo, as divagações oriundas da paisagem urbana (as transformações da metrópole, os cidadãos passantes, a beleza das mulheres, etc.), assim como o sentimento de angústia do mundo, que vai se manifestar no poeta carioca não como um “spleen” baudelaireano, mas na forma da “paixão” que manifesta como um dolorido e incontornável aprendizado mediado pela experiência amorosa.⁴³ Mas

⁴³ Dentre as inúmeras canções de Vinicius de Moraes, “Como dizia o poeta” (1971), em parceria com Toquinho, sintetiza o legado dessa experiência amorosa: “Quem já passou/ Por esta vida e não viveu/ Pode ser mais, mas sabe

enquanto Baudelaire tem seus pés nos bulevares de Paris, Vinicius, como um dos cancionistas mais expressivos da Bossa Nova, vai transitar entre os apartamentos, os bares e as areias das praias da Zona Sul carioca. Sua “estranha esgrima” – poética e musical – não seria solitária como a do poeta parisiense (“Exercerei a sós minha estranha esgrima/ Buscando em cada canto os acasos da rima...”), mas pautada pela convivência da “arte do encontro” entre músicos, cantores e poetas, como atestam suas parcerias bossanovistas com Tom Jobim e Carlos Lyra, realizadas em Ipanema e Copacabana.⁴⁴

E por que não confrontarmos especularmente a experiência moderna dos bulevares da Paris de Haussmann com a das praias da Zona Sul carioca dos anos 50? Afinal, no contexto parisiense havia também uma forma de “alegria privada” que brotava diretamente da modernização do espaço público:

Os bulevares criaram uma cena primordial: um espaço privado em público, onde eles (os amantes) podiam dedicar-se à própria intimidade, sem estar fisicamente sós. Movendo-se ao longo do bulevar, capturados no seu imenso e interminável fluxo, podiam sentir seu amor mais intenso do que nunca, como ponto de referência de um mundo em transformação. [...] Nesse ambiente, a realidade facilmente se tornava mágica e encantadora. As luzes ofuscantes da rua e do café apenas intensificavam a alegria: nas

menos do que eu/ Porque a vida só se dá/ Pra quem se deu/ Pra quem amou, pra quem chorou/ Pra quem sofreu, ai.../ Quem nunca curtiu uma paixão/ Nunca vai ter nada não”. E essa característica também se manifesta em sua produção poética, pois, simultaneamente ao período da Bossa Nova (1958-62), o poeta lançaria uma coletânea de poemas e crônicas produzidas entre 1957 e 1960, *Para viver um grande amor* (1962), onde fazia uma advertência aos leitores de que tais poemas foram escritos “dentro da experiência do grande amor” (MORAES, 2008b, p. 3).

⁴⁴ A canção “Carta ao Tom” (1974), de Toquinho e Vinícius, remete a esses encontros musicais no apartamento de Tom Jobim em Ipanema, no final dos anos de 1950: “Rua Nascimento Silva, 107/ Você ensinando pra Elizete/ As canções de *Canção do amor demais*// Lembra que tempo feliz/ Ah, que saudade/ Ipanema era só felicidade/ Era como se o amor doesse em paz...”. Como veremos, a Bossa Nova foi um movimento estético que envolveu entre seus intérpretes e criadores uma coletividade musical da Zona Sul carioca que compartilhava de um mesmo espaço social à beira-mar.

gerações seguintes, o advento da eletricidade e do néon só faria aumentar tal intensidade. [...] Quem quer que já tenha estado apaixonado em uma grande cidade conhece bem a sensação, celebrada em dezenas de canções. De fato, essa alegria privada brota diretamente do espaço público urbano. Desse momento em diante, o bulevar será tão importante como a alcova na consecução do amor moderno (BERMAN, *Op. cit.*, p. 182).

E a poesia de Baudelaire nos revelaria esse “novo mundo” – o privado em público – “no instante exato em que este surge” (Idem, *ibidem*). E a Bossa Nova, como uma *promessa de felicidade*⁴⁵ na metrópole tropical, não parece também conjugar a alegria da vida íntima com uma coletiva sociabilidade litorânea na forma de canção? Pois sua poética não vai recusar o processo civilizatório, muito pelo contrário. Ela pretende contemplar a paisagem urbana com a tranquilidade daqueles quem têm “tempo pra sonhar” (conforme os versos de “Corcovado” (1960), de Tom Jobim: “Muita calma pra pensar/ E ter tempo pra sonhar/ Da janela vê-se o Corcovado/ E o Redentor, que lindo...”) e, também, com a idílica realização do “amor em paz” (como em “Amor em paz” (1961), de Jobim e Vinícius de Moraes: “Eu amei/ E amei, ai de mim, muito mais/ Do que devia amar... [...] Encontrei em você a razão de viver/ E de amar em paz/ E não sofrer mais, nunca mais...”).

Ainda em seu ensaio “Sobre alguns temas em Baudelaire”, Walter Benjamin vai se referir à obra de Marcel Proust fazendo alusão à sua noção de “memória involuntária” como uma dimensão adormecida da memória e associada às experiências autênticas, guardadas no inconsciente, pois “somente a memória involuntária consegue extrair do reservatório do inconsciente as impressões realmente significativas. As informações transmitidas pela memória voluntária não dizem nada sobre o tempo perdido e são do domínio da mera vivência” (ROUANET,

⁴⁵ Stendhal, em *Do amor* (1822), afirma: “*La beauté n'est que la promesse du bonheur*” – “a beleza é só a promessa de felicidade” (2007, p. 36). Nessa mesma obra, o romancista francês vai denominar como “cristalização amorosa” o estado ilusório da pessoa apaixonada que, ao ficar paralisada, perde a capacidade de agir e raciocinar. Lorenzo Mammi vai recuperar o aforisma acima, ao entrever a singularidade melódica da Bossa Nova em relação ao estilo essencialmente harmônico do jazz: “Se o jazz é vontade de potência, a bossa nova é promessa de felicidade” (MAMMI, 1992, p. 70).

1981, p. 48). De modo que a memória involuntária é aquela que nos permite “reencontrar o tempo perdido” porque está enraizada na verdadeira experiência. Assim, o par conceitual benjaminiano de *Erfahrung-Erlebnis* pode ser entendido como um espelhamento da dicotomia proustiana entre a “memória involuntária” e a “memória voluntária”, elaborada em seu romance *Em busca do tempo perdido*.⁴⁶ Contudo, a potência da teoria benjaminiana está em querer visualizar a possibilidade de uma nova experiência como forma de superar a dialética existencial do homem moderno. Ou seja, uma forma de “reconstrução” da própria *Erfahrung*:

[...] a ideia de uma reconstrução da “*Erfahrung*” deveria ser acompanhada de uma nova forma de narratividade. A uma experiência e uma narratividade espontâneas, oriundas de uma organização social comunitária centrada no artesanato, opor-se-iam, assim, formas ‘sintéticas’ de experiência e de narratividade, como diz Benjamin, referindo-se a Proust, frutos de um trabalho de construção empreendido justamente por aqueles que reconheceram a impossibilidade da experiência tradicional na sociedade moderna e que se recusam a se contentar com a privacidade da experiência individual (“*Erlebnis*”) (GAGNEBIN, 1994, p. 9-10).

Ora, como já nos perguntamos algumas vezes: não haveria na Bossa Nova sintomas de uma alteração na experiência do sujeito poético da canção popular de até então? Não estaria ali a expressão de uma “nova forma de narratividade” oriunda de uma peculiar “organização social comunitária” à beira-mar daqueles que aparentam equacionar uma experiência sensorial coletiva com “a privacidade da experiência solitária” da metrópole, como pode apontar a coexistência do hedonismo, da sensualidade e do alto teor intimista de suas canções? Como nos sugere o maestro Júlio Medaglia, suas letras representam “as

⁴⁶ Como notado anteriormente, essa correspondência direta entre a “memória voluntária” e a “memória involuntária” com a *Erlebnis* e a *Erfahrung* de Benjamin, é tributária das teorias freudianas sobre a constituição dos traumas aludindo respectivamente à dicotomia freudiana entre “consciente” e “inconsciente”. Assim, a *Erlebnis* estaria associada a uma experiência assistida pela consciência e a *Erfahrung* a uma experiência sem intervenção da consciência.

aspirações afetivas e humanas” de uma determinada juventude carioca, “como que tentando uma reação, a fim de não sucumbir ao determinismo da técnica, à aridez do asfalto, à luta aflitiva pela sobrevivência material, problemas que enfrenta no cotidiano a faixa mais ‘civilizada’ da população, a imaginação poética BN foi encontrar na simbologia do ‘amor, o sorriso e a flor’ a sua fonte de inspiração e energia espiritual” (MEDAGLIA, 1986, p. 87).

Afinal, em sua linguagem lírica e musical não haveria uma forma paradoxal de resistência à extinção de um saber ancestral e, ao mesmo tempo, de aceitação plena do momento presente, ao conciliar uma “experiência autêntica” da fruição da natureza com a “vivência” fragmentária do mundo moderno, entre a areia e o asfalto?

3. A MODERNIDADE BRASILEIRA “ABRE A CORTINA” DO FUTURO

Se olharmos para o conjunto da história da humanidade – tentando apreendê-la através de uma espécie de grande-angular –, veremos a cidade aparecer, em geral, como algo simultaneamente centrípeto e centrífugo, atraindo e liberando populações que nela se encontram de modo quase episódico e transitório, como se fosse um centro cerimonial para onde os homens se dirigissem em busca de maiores e mais intensos prazeres coletivos, de prazeres que pudessem ser momentaneamente propiciados por uma vida social mais efervescente, pelos contatos humanos mais numerosos, pelas festas e pela liberação do imaginário, pelo consumo e pela consumação de alimentos e produções estéticas... (RODRIGUES, 2008, p. 100).

3.1 INTRODUÇÃO

Para entendermos a Bossa Nova como uma possível tradutora das transformações da experiência na modernidade brasileira entre os anos de 1950 e 60, faz-se necessário remontar ao contexto social, político e econômico desse período histórico, mas antes precisaremos delimitar uma noção de modernidade para melhor alcançarmos tais objetivos. Para Marshall Berman, a modernidade deve ser postulada como um tipo de “experiência vital” – “de tempo e espaço, de si mesmo e dos outros, das possibilidades e perigos da vida”–, e que ainda é compartilhada no mundo contemporâneo ao nos projetar em um “turbilhão de permanente desintegração e mudança” (BERMAN, *Op. cit.*, p. 24).⁴⁷ Nesse sentido, a apreensão da vida moderna deve ser tomada em dois níveis simultâneos: o “modernismo” imaterial, entendido como uma espécie de “puro espírito”, que se desenvolve em função de imperativos artísticos e

⁴⁷ Segundo Berman, a modernidade possui três fases históricas: do início do século XVI ao fim do século XVIII (quando “as pessoas estão apenas começando a experimentar a vida moderna e mal fazem ideia do que as atingiu”), da Revolução Francesa a suas reverberações no século XIX (“em um mundo que não chega a ser moderno por inteiro”), e uma última fase, o século XX (quando “o processo de modernização se expande a ponto de abarcar virtualmente o mundo todo”) (Idem, p. 25-26).

intelectuais autônomos (sendo os artefatos culturais um de seus frutos mais latentes e dinâmicos), e a “modernização” material, entrevista como uma complexa estrutura de processos materiais, políticos, econômicos e sociais. E esse dualismo germinal da modernidade vai estar cada vez mais generalizado na cultura ocidental – “a interdependência entre o indivíduo e o ambiente moderno” -, e seria a fusão dessas duas forças espirituais e materiais que daria vida à primeira grande safra de obras que se dedicaram à modernidade (de Goethe, Hegel, Marx, Stendhal, Baudelaire, Carlyle, Dickens e Dostoiévski, entre outros), pois tais autores tinham uma percepção intuitiva dessa interdependência fundamental, o que lhes conferia riqueza e profundidade artísticas (Idem, p. 158-159). Por fim, essa interdependência entre o indivíduo e a sociedade nos levará a uma reflexão sempre polêmica: até que ponto podemos acreditar na “autonomia da arte” nos anos criativos e tumultuados do século XX?⁴⁸

Por outro lado, García Canclini ainda vai nos ajudar a entender um novo modo de interpretar a modernização latino-americana em sua específica “etapa histórica”, concebendo a “modernização” como “um processo socioeconômico que vai construindo a modernidade”,

⁴⁸ Para Raymond Williams, foi certamente um erro supor que as obras de arte poderiam ser adequadamente estudadas sem nenhuma referência à sociedade na qual elas foram expressas, mas é um também um erro supor que a explicação social é determinante, ou que os valores e as obras são meros subprodutos da sociedade. “Temos o hábito, uma vez que percebemos o quão profundamente as obras e seus valores podem ser determinados pela situação na qual elas são expressas, de nos perguntarmos: Qual é a relação desta arte para esta determinada sociedade? Mas a sociedade, nesses termos, é uma conjunção ilusória. Se a arte é parte da sociedade, não há um conjunto sólido fora desta, para a qual se possa conceder maior ou menor prioridade.” (WILLIAMS, 1965, p. 61). Segundo sua teoria, a criatividade individual é uma parte essencial do processo social, isto é, a criatividade e a sociabilidade não seriam antitéticas, mas mutuamente necessárias para o desenvolvimento da cultura. A sociologia musical desenvolvida por autores alinhados aos Estudos Culturais propõe uma abordagem da música popular que vai além do formalismo estruturalista cujas implicações culturais e sociais seriam, por natureza, arbitrárias, defendendo que as qualidades internas de um estilo musical são, em si mesmas, significantes: “Pode-se afirmar que, porque as pessoas criam música, elas reproduzem nas qualidades básicas de sua música as qualidades básicas de seus próprios processos de pensamento. Se aceitarmos que os processos de pensamento das pessoas são socialmente mediados, então podemos dizer que as qualidades básicas de diferentes estilos de música também são socialmente mediados e, assim, socialmente significativos” (SHEPHERD, 1991, p. 12).

enquanto os “modernismos” podem ser pensados como “projetos culturais que renovam as práticas simbólicas com um sentido experimental ou crítico” (GARCÍA CANCLINI, *Op. cit.*, p. 23). Desse modo, tais processos de modernização das culturas latino-americanas podem ser vistos não mais como “uma força alheia e dominadora, que viria substituir o típico e o tradicional”, mas “como as tentativas de renovação com que diversos setores se encarregam da *heterogeneidade multitemporal* de cada nação” (Idem, p. 19). Sua tese baseia-se em um olhar transdisciplinar dos cruzamentos socioculturais na América Latina, no qual o tradicional e o moderno não se separam totalmente, mas se misturam em um processo de “hibridação”.⁴⁹

Seguindo esse viés, García Canclini propõe “a demolição em três pavimentos do mundo da cultura” (“cultura”, “popular” e “massiva”), alertando-nos para a urgência de ciências transdisciplinares e “nômades”, que possam circular livremente por tais universos culturais do “culto”, do “popular” e do “massivo”. Sendo, o primeiro, a chamada cultura hegemônica e elitizada (objeto principal da história da arte, da literatura e do conhecimento científico), o segundo, o universo da cultura popular (objeto de estudo da antropologia e do folclore, assim como do populismo político), e o último, a cultura de massa, gerada, principalmente, pelas indústrias culturais e pelos meios massivos de comunicação, a partir das décadas de 1960 e 1970, principalmente, no contexto latino-americano. Tal trânsito investigativo entre esses três universos culturais denota uma visão mais abrangente sobre tradição e modernidade, pois a modernização, e a recorrente industrialização de seus bens culturais, não suprime o papel do culto nem do popular no conjunto do mercado simbólico, apenas redimensiona a arte, o folclore, o saber acadêmico e a cultura massiva sob condições semelhantes (Idem, p. 22).⁵⁰ Portanto, essa *heterogeneidade multitemporal* da cultura

⁴⁹ García Canclini prefere o termo “hibridismo” para designar os “processos de hibridação” cultural, ao invés de “sincretismo” e “mestiçagem”, pois “abrange diversas mesclas interculturais – não apenas raciais, às quais costuma limitar-se o termo ‘mestiçagem’ – e porque permite incluir as formas modernas de hibridação melhor do que ‘sincretismo’, fórmula que se refere quase sempre a fusões religiosas ou de movimentos simbólicos tradicionais” (Idem, *ibidem*).

⁵⁰ Essa reflexão nos instiga a olhar para nosso objeto de estudo com uma visão mais panorâmica, pois se a Bossa Nova nasceu como fruto do hibridismo da cultura urbana carioca – o samba – com as influências seminais das harmonias do jazz (que, em sua origem, também era “popular”) e de outras fontes “cultas” (como, por exemplo, a música impressionista de Debussy, como propalava Tom Jobim), vale afirmar que ela é a expressão plena do cruzamento dos universos

latino-americana moderna pode ser entendida como consequência de um processo histórico no qual a modernização operou raramente mediante a mera substituição do tradicional e do antigo (Idem, p. 74). De modo que, no caso da modernização brasileira, também não teria se produzido uma distinção tão clara entre a cultura artística e o mercado massivo, e suas contradições não teriam uma forma tão antagônica como nas sociedades europeias (ORTIZ, 1988, p. 29).⁵¹

Na busca de nos apropriarmos dos sentidos da modernidade, podemos tentar entendê-la inserida no tempo histórico que nos interessa particularmente: a experiência urbana brasileira de meados do século XX. E a experiência da modernidade da qual trataremos daqui em diante deve ser entendida como a experiência de um estrato social específico - a classe média urbana da Zona Sul da, então, capital do país, a cidade do Rio de Janeiro -, que vivenciava as contradições, utopias e tensões sociais de uma sociedade em plena transformação. Aliás, uma experiência urbana que eclodia de dentro dessa mesma sociedade na qual vivenciamos ainda hoje as forças renovadoras da modernidade na forma de uma “modernidade reflexa” nos trópicos (RIBEIRO, *Op. cit.*, p. 250). Uma modernidade bastante desigual e heterogênea, construída sob o impacto de uma incipiente cultura massiva na vida urbana nacional. Pois, como veremos a seguir, há uma relação intrínseca entre a modernização cultural de nossos bens simbólicos e o desenvolvimento urbano e industrial do país, que vai se consolidar, paulatinamente, a partir de meados do século XX.

3.2 A CLASSE MÉDIA VAI AO PARAÍSO: UMA “SOCIEDADE EM MOVIMENTO”

A industrialização brasileira, segundo Octavio Ianni, pode ser dividida em três grandes etapas de desenvolvimento histórico conforme

culturais cultos e populares. Além disso, sua difusão atual no mundo globalizado a aproxima da cultura massiva (um exemplo notável de sua massificação é a inclusão do nome “bossa nova” entre os ritmos disponíveis nos teclados japoneses e americanos, a partir da década de 1980).

⁵¹ Cabe apontar que Martín-Barbero (2009) vai relativizar a análise negativa da comunicação de massa concebida pelos pensadores da Escola de Frankfurt, defendendo a ideia de que o processo comunicacional deixaria de ser uma relação de mera imposição da indústria cultural dominante. Sua teoria, articulada ao conceito gramsciano de hegemonia, postula o conceito de mediação social configurado como o lugar da interação entre os meios de comunicação de massa e suas apropriações pela cultura cotidiana.

os seguintes padrões: o modelo agroexportador de tipo colonial, da Proclamação da República até 1930 (uma etapa crucial para a formação do setor industrial no Brasil); o modelo de “substituição de importações”, que se estenderia de 1930 a 1964 (uma etapa de crescentes medidas estatais destinadas a diversificar e expandir a economia nacional e a fortalecer o próprio poder estatal, através do populismo getulista e de suas variantes); e o modelo de “desenvolvimento associado” da economia, iniciado com o Golpe Militar de 1964 (uma etapa em que as condições de desenvolvimento econômico passam a depender amplamente da associação direta e indireta dos capitais nacionais e estrangeiros) (IANNI, 1988, p. 31-35). De fato, o processo de modernização nacional iniciado nos idos republicanos só se efetivaria após a Revolução de 1930, quando é colocada em prática uma política ativa de desenvolvimento através da industrialização nacional, viabilizada, em boa parte, pela intervenção das empresas multinacionais. Nesse período, o descompasso entre o crescimento econômico e as lentas mutações na mobilidade social, manifestas nas condições precárias da vida cotidiana – tanto no mundo rural, como no urbano –, estende-se até meados do século XX. “Entre 1945 e 1964, vivemos os momentos decisivos do processo de industrialização, com a instalação de setores tecnologicamente mais avançados que exigiam investimentos de grande porte, as migrações internas e a urbanização ganham um ritmo acelerado” (MELLO; NOVAIS, 2002, p. 560).

No âmbito latino-americano, entre os anos 1950 e 1970 ocorrem mudanças estruturais que irão demarcar uma modernização irreversível: um desenvolvimento econômico mais sólido e diversificado, com o crescimento das indústrias nacionais com tecnologia avançada e o aumento de emprego de assalariados; a consolidação do crescimento urbano, já iniciado nas décadas de 1930 e 1940; a ampliação do mercado de bens culturais com a substancial diminuição do analfabetismo; a introdução de novas tecnologias comunicacionais, como a televisão, que colaboram com a venda dos produtos e com a massificação das relações culturais; e o avanço dos movimentos políticos radicais (GARCÍA CANCLINI, *Op. cit.*, p. 85). No cenário político brasileiro, a década de 1950 seria marcada pela migração de um nacionalismo integrador e ufanista, como resquício da Era Vargas, para um nacionalismo crítico e politizado, pois “o nacionalismo construído à direita, nos anos de 1930, seria apropriado pela esquerda dos anos de 1950, fazendo migrar o sentido político da cultura nacional-popular” (NAPOLITANO, 2010, p. 68).

Com o aumento da oferta de empregos como resultado imediato dessa notável expansão industrial, passaria a existir uma maior mobilidade social na vida nacional: “Os trinta anos que vão de 1950 a 1980 – anos de transformações assombrosas, que, pela rapidez e profundidade, dificilmente encontram paralelo neste século – não poderiam deixar de aparecer aos seus protagonistas senão sob uma forma: a de uma sociedade em movimento” (MELLO; NOVAIS, *Op. cit.*, p. 584-585). Havendo tanto um movimento migratório – “da sociedade rural abafada pelo tradicionalismo para o duro mundo da concorrência da grande cidade, ou para o duro mundo da fronteira agrícola”; como um movimento social – “de um emprego para o outro, de uma classe para outra, de uma fração de classe para outra, de uma camada social para outra; da pacata cidadezinha do interior para a vida já um tanto agitada da cidade média ou verdadeiramente alucinada da metrópole” (Idem, p. 586). E se configurando como um movimento de ascensão social, maior ou menor, para quase todos, porém persistiria ainda uma profunda desigualdade social.⁵²

Um dado demográfico relevante desse período é que, em 1950, a maior parte da população nacional era rural, com mais de 41 milhões de pessoas que ainda viviam no campo, enquanto apenas um quinto do total, aproximadamente 10 milhões de habitantes, residia em cidades pequenas, médias e grandes. Já em 1980, as cidades brasileiras abrigavam 61 milhões de pessoas, contra os quase 60 milhões que ainda moravam no campo, em vilarejos e pequenas cidades. Outro dado marcante desse período é que a população citadina e “moderna” já enxergava a população rural com olhos de “gente atrasada” e “inferior”. Ou seja, já havia nesta “sociedade em movimento” dos anos 50 uma força latente da modernidade que a atraía compulsivamente para a vida nas grandes cidades, em uma forma de utopia da vida urbana: “A vida da cidade atrai e fixa, porque oferece melhores oportunidades e acena um futuro de progresso individual, mas, também, porque é considerada uma forma superior de existência. A vida no campo, ao contrário, repele e expulsa” (Idem, p. 574).

Em 1950, a cidade do Rio de Janeiro tinha 2,4 milhões de habitantes, em 1960 chegaria a 3,3 milhões, e passaria para quase 9

⁵² Tais autores reconhecem que a desigualdade social no país do início da década de 1950 era extraordinária, bastando, para isso, “comparar os 3 tipos sociais que foram os protagonistas da industrialização acelerada e da urbanização rápida: o imigrante estrangeiro, o migrante rural e o negro urbano e seus descendentes” (Idem, p. 582).

milhões na década de 1980.⁵³ Um indício musical desse vertiginoso movimento migratório em direção às duas principais metrópoles do país – Rio de Janeiro e São Paulo – está em diversas canções de Luiz Gonzaga, como nos baiões “Asa branca” (1947), com Humberto Teixeira, “Adeus Pernambuco” (1952), com Manezinho Araújo e Hervê Cordovil, e “A triste partida” (1964), com Patativa do Assaré, entre outras obras do “rei do Baião” que revelam o sentimento coletivo de ter que abandonar a terra natal – o agreste nordestino fustigado há décadas pela seca e pelo coronelismo político –, em busca de uma vida melhor nas capitais do sudeste do país. Um dos fatores determinantes do volumoso êxodo rural nesse período seria o acentuado desenvolvimento urbano das principais capitais do país, sendo o Rio de Janeiro um modelo vivo dessa ampla modernização nacional.⁵⁴

⁵³ O crescimento acelerado da capital da República na década de 1950 manifesta-se na construção de diversas obras monumentais, como, por exemplo, o Estádio do Maracanã (1950), “o maior do mundo”, com capacidade para quase 200 mil pessoas, e o Aterro do Calabouço (1955), em Botafogo, onde 2 milhões de metros cúbicos de terra foram deslocados do morro de Santo Antônio para formar um aterro com capacidade para mais de 1 milhão de pessoas (VÁRIOS AUTORES, 1980b, p. 152). Aliás, o desmante do morro de Santo Antônio serviria de material para o Aterro do Flamengo: projeto de urbanização de uma faixa litorânea de 1,5 quilômetros compreendida entre o Aeroporto Santos Dumont e o Túnel do Pasmado, abrangendo o Aterro do Calabouço, Glória, Flamengo, Morro da Viúva e Botafogo. Sua execução, como um dos mais importantes projetos urbanísticos da capital nacional, com a colaboração do paisagista Roberto Burle Marx, levaria mais de uma década, desde sua aprovação e implantação em 1953 a sua inauguração em 1965 (LEME, 2001).

⁵⁴ A antropologia aponta para a desenfreada verticalização de Copacabana a partir dos anos 50, como resultado de uma busca crescente por prestígio e ascensão social de diversos setores da classe média urbana carioca: “Copacabana passou a ser um bairro de prédios, com o quase total desaparecimento de outros tipos de habitação. Já em 1969, 98,8% das moradias eram apartamentos. [...] A indústria de construção civil associa-se à nova imagem do bairro e promove grandes campanhas de lançamentos imobiliários, mantendo durante mais de 25 anos um intenso ritmo de obras. O período que vai do término da Segunda Grande Guerra até o final dos anos 60 é de grande desenvolvimento demográfico, acompanhando o crescimento físico-espacial. Sua população salta de meros 18 mil, em 1920, para mais de 160, em 1960, chegando perto de 250 mil, em 1970. [...] Nesse período a sociedade brasileira cresce, diferencia-se e complexifica-se em termos ocupacionais de atividades e

Além disso, os trinta anos que vão do início da década de 1950 ao final dos anos 1970 seriam permeados pela sensação otimista de que o país finalmente se tornaria uma nação moderna: “Na década dos 50, alguns imaginavam até que estaríamos assistindo ao nascimento de uma nova civilização nos trópicos, que combinava a incorporação das conquistas materiais do capitalismo com a persistência dos traços de caráter que nos singularizavam como povo: a cordialidade, a criatividade, a tolerância” (MELLO; NOVAIS, *Op. cit.*, p. 560). Os proclamados “anos dourados”, que se iniciaram em 1956 com a posse de Juscelino Kubitschek, já anunciavam o tamanho dessa utopia desenvolvimentista, como pregava o seu *slogan* de campanha: “50 anos de progresso em 5 de governo”. Entre 1955 e 1961, a produção industrial nacional cresceria em 80 por cento, e durante a década de 50, “o crescimento *per capita* efetivo do Brasil seria aproximadamente três vezes maior que o do resto da América Latina” (SKIDMORE, 1982, p. 204).⁵⁵ E, à custa de volumosos capitais e empréstimos estrangeiros, a era de JK seria pautada por uma efêmera expansão econômica, pois tal crescimento industrial não conseguiria se manter apenas com as receitas advindas da balança comercial, agravando-se, a partir da década de 1960, um quadro que já era delicado em decorrência do déficit orçamentário herdado dos governos anteriores.

O “período otimista” de JK engendraria um aumento numérico da classe média urbana brasileira, com o conseqüente incremento de seus padrões de consumo que se disseminariam com vigor ao longo das décadas seguintes.⁵⁶ A implantação das indústrias nacionais –

de estilos de vida, sendo Copacabana o *locus* mais evidente dessas transformações” (VELHO, 2006, p. 13-15).

⁵⁵ Juscelino Kubitschek ficaria conhecido como “Presidente bossa-nova”, apelido cunhado pelo cantor e compositor carioca Juca Chaves em canção de sua autoria que leva esse nome: “Presidente bossa nova” (1957): “Bossa nova mesmo é ser presidente/ Desta terra descoberta por Cabral/ Para tanto basta ser tão simplesmente/ Simpático, risonho, original// Depois desfrutar da maravilha/ De ser o presidente do Brasil/ Voar da Velhacap pra Brasília/ Ver a alvorada e voar de volta ao Rio [...]”.

⁵⁶ A designação “classe média” é bem problemática, pois, conforme diversos autores, essa camada social jamais apresentou alguma coesão ou homogeneidade de classe, tendo sempre atuado no cenário político brasileiro de forma bastante fracionada e, com raras exceções, agiu de uma maneira uniforme e, assim mesmo, em consequência de uma aglutinação temporária em torno de certos problemas pontuais (FIGUEIREDO, 1998, p. 20). Segundo Saes, nunca houve entre nós a existência de uma “classe média”, entendida como um

siderúrgica, petroquímica, hidroelétrica, entre muitas outras – e a escalada crescente das multinacionais em diversos setores da economia – como, por exemplo, nos setores automobilístico, alimentar e o de eletrodomésticos –, geraria um processo de diferenciação e generalização do consumo de mercadorias (principalmente, nos ramos da alimentação, vestuário, higiene pessoal e limpeza doméstica). Assim sendo, a vida privada nacional passaria por uma revolução de costumes domésticos, que atingiria, primeiramente, as classes urbanas mais privilegiadas e iriam se incorporando verticalmente às menos favorecidas. Além disso, a via de transmissão do valor do progresso material seria, no caso brasileiro, a imitação dos padrões de consumo e dos estilos de vida reinantes nos países desenvolvidos. Fato que se explicitaria a partir dos anos de 1950, cujo modelo a ser copiado passa a ser cada vez mais o *American way of life* (MELLO; NOVAIS, *Op. cit.*, p. 604).⁵⁷ Aliás, graças à “influência do jazz” é que a música popular brasileira sofreria uma bem-vinda renovação harmônica que iria desaguar na estética concisa da Bossa Nova, pois havia nesse momento preciso – o período do pós-guerra – uma crescente disseminação da produção cultural americana em escala industrial através, principalmente, do cinema e do mercado mundial do disco.⁵⁸

conjunto unificado por uma disposição ideológica e uma orientação política comum (SAES, 1985, p. 22).

⁵⁷ Essa influência estrangeira na vida nacional remonta aos primórdios do Brasil colonial e vai se instituir ao longo de nossa história. Cabe aludirmos mais uma vez ao samba “Não tem tradução”, de Noel Rosa, que aborda ironicamente a influência dos modismos franceses e americanos na vida cultural dos morros cariocas nos anos de 1930. Assim como ao samba “Café soçaite” (1955), de Miguel Gustavo, gravado pelo cantor Jorge Veiga, com grande sucesso: “Doutor de anedota e de champanhota/ Estou acontecendo no café soçaite/ Só digo *enchanté*, muito *merci*, *all right*/ Troquei a luz do dia pela luz da Light [...]”.

⁵⁸ A difusão do *American way of life* através do rádio, da imprensa e do cinema, a partir da segunda metade da década de 1940, assim como as possibilidades de elevação dos padrões de consumo e do bem-estar social que se impunham às camadas altas e médias dos grandes centros urbanos nacionais, estimularam nesses segmentos da sociedade uma considerável identificação com os valores culturais norte-americanos (BANDEIRA, 1978, p. 309). Ao comentar esse fenômeno de internacionalização da cultura americana, Tatit afirma que, após a Segunda Guerra, “o povo norte-americano disparou à frente de todos os outros, canalizando as manifestações populares de seu *ethos* heterogêneo para formas de produção, ainda indefinidas do ponto de vista estético, mas certamente rendosas no mercado cultural. O ponto de equilíbrio e de eficácia era a

Exposta gradativamente ao impacto da incipiente indústria cultural nacional –através da imprensa, do cinema, do rádio e, posteriormente, da televisão – a sociedade brasileira transitaria entre as décadas de 1950 e 60 do século passado, “de iletrada a massificada, sem percorrer a etapa intermediária de absorção da cultura moderna” (Idem, *ibidem*). Nesse sentido, caberia remontarmos ao papel central da indústria cultural na eclosão da Bossa Nova no final dos anos 50, ao compreendermos o longo processo no qual a indústria fonográfica soube capitalizar os lucros de sua reprodutibilidade técnica. Pois nas décadas de 1930 e 1940, com a revelação de um expressivo número de músicos e cantores populares pelas ondas do rádio, o mercado da música popular brasileira amplia-se ano após ano, e seria a partir desse momento que a música popular passaria a ser um negócio altamente rentável, atraindo diversas multinacionais para o Brasil, como a Columbia, a RCA Victor, a Phillips e a Odeon. Em 1956, o novo formato “em alta fidelidade” do *long-play* de dez polegadas começa a ser fabricado no Brasil, em substituição aos discos de 78 rotações por minuto, inaugurando uma nova etapa da ampla reprodutibilidade dos discos como um produto de consumo nacional cada vez mais intenso (MIDANI, 2008).⁵⁹

adequação da perícia individual do artista ao meio técnico escolhido para sua expressão”. Muitos dos artistas e músicos americanos desse período (como Glenn Miller, Cole Porter e Frank Sinatra) estariam engajados em um “projeto de arte conjugada ao avanço tecnológico em função de uma criação definitiva: um mundo ideal, acima dos conflitos terrenos, voltado para o amor, a fantasia e o deleite, mundo este projetado nas telas dos cinemas como extensão do imaginário do povo, sob um clima musical catalisador das emoções eufóricas”. E esse projeto estético, como a caracterização de uma “nova arte criada no espaço tecnológico como um reduto destinado à fantasia”, iria se revelar na estética das canções bossanovistas (TATIT, 1996, p. 160-161).

⁵⁹ Em seu ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1936), Benjamin pretende mostrar que a obra de arte foi perdendo sua “aura” e sua “autenticidade” na medida em que o culto à beleza de sua imagem se secularizou progressivamente, desde o Renascimento até o advento das técnicas de reprodução da modernidade (como a imprensa, a fotografia, o disco fonográfico e o cinema), perdendo assim seu “valor de culto”. “Essa capacidade de distanciar seu espectador marca a autenticidade da obra de arte e é o que Benjamin qualifica criticamente de seu ‘valor de culto’” (CAYGILL, 1997, p.39). Ao mesmo tempo, esse desenvolvimento tecnológico engendra uma nova recepção auditiva, tátil e visual do objeto artístico: “[...] a reprodução técnica pode colocar a cópia do original em situações impossíveis para o próprio original. Ela pode, principalmente, aproximar do indivíduo a obra, seja sob a forma da fotografia, seja do disco. A catedral abandona seu lugar para instalar-

Não seria esse momento histórico uma “etapa intermediária de absorção da cultura moderna” – entre a diluição da “era do rádio” e a assunção da televisão –, na qual a gestação cultural da Bossa Nova estaria sendo pavimentada?⁶⁰ Será que seus criadores e ouvintes nesse momento preciso não estariam ainda ilesos à avassaladora progressão do individualismo de massas que assolaria a vida privada nacional, a partir de meados da década de 1960?⁶¹ Como aqui veremos, o universo gestacional da Bossa Nova pertence a uma sociabilidade praiana praticamente imune à penetração crescente da televisão na vida privada nacional; no entanto, os hábitos domésticos da escuta do rádio e, principalmente, da cultura do disco – seu consumo cultural e sua audição – eram largamente praticados através da fruição das ondas sonoras de uma arte musical ainda aurática.⁶²

se no estúdio de um amador; o coro, executado numa sala ou ao ar livre, pode ser ouvido num quarto” (BENJAMIN, 1985b, p. 168). Para Benjamin, o processo da “perda da aura”, entendida como o conteúdo de experiência da obra de arte, está diretamente associado ao declínio da experiência na vida moderna.

⁶⁰ Para McCann, “a Bossa Nova surgiu justamente no momento no qual o rádio declinava e a televisão tomava o seu lugar”, fato “que demonstra a passagem de um período fundacional para um período de experimentação, porém com base em formas existentes e dentro de padrões previamente estabelecidos” (McCANN, 2004, p. 233).

⁶¹ Mesmo após dez anos da inauguração da primeira emissora nacional de televisão – em 1950 é inaugurada a TV Tupi, por iniciativa de Assis Chateaubriand –, em 1960 apenas em 4,61% dos domicílios brasileiros havia um televisor. E, no final dessa década, esse número subiria para meros 24,11% (HAMBURGER, 2002, p. 448).

⁶² Cabe notarmos que o referido processo benjaminiano de “perda da aura” do objeto artístico – em nosso caso, a canção popular brasileira –, opera ambigualmente na prática da escuta musical fonográfica, pois a disseminação nacional intensa dos novos aparelhos de reprodução de discos nesse período, parece fomentar uma renovada recepção “aurática” a seus ouvintes. Como observa o músico e compositor Tom Zé sobre essa experiência em sua adolescência, nos idos de 1954, ao escutar os sambas-canções de Antonio Maria na voz de Nora Ney: “E com a radiola e o CS 16363 [modelo de vitrola dos anos 50], eu sentia o que um menino de quinze anos sente ao folhear sua primeira *Playboy*. [...] Eu, morto de vergonha, apanhado naquela ‘tecnolorastia’ (ato sexual com tecnologia), com se tivessem me surpreendido dizendo: “Shh... ai minha vitrolinha, shh... mexa, querida,shhh...” [...] A nova engenharia de som resgatava o tato. ‘Artificava’ um sentido e humanizava o corpo. [...] Ora, acontece que a Vitrola-Nora-Maria, sendo uma tecnologia que produzia sons

Por outro lado, ao invés de entendermos a década de 1950 como um mero “entrelugar” na história da canção popular brasileira, entre os gloriosos anos 1930 e a revolucionária década de 1960, precisamos considerar o seu “lugar social” e a “experiência cognitiva” associada a esse período de modernização nacional. Aliás, haveria desde meados dessa década “uma espécie de demanda cultural” que dialogava com as diversas “facetas e faturas do projeto moderno brasileiro: despojamento, síntese, melancolia, fusão do ‘local’ com o ‘universal’ e uma encoberta melancolia. Enfim, uma certa promessa de felicidade traída pela melancolia perene de nossa condição moderna e periférica que parece paralisar o tempo entre a saudade do que nunca fomos e a ansiedade pelo que ainda seremos” (NAPOLITANO, 2010, p. 70).⁶³ E as letras da Bossa Nova não parecem querer abolir prazerosamente essa passagem do tempo através de um estado lírico de contemplação da paisagem? Essa etapa de transição da vida brasileira rumo a uma paradoxal modernidade estará evidenciada em diversos setores culturais. Em 1955 e 1957 estreavam, respectivamente, os filmes *Rio, 40 Graus* e *Rio Zona Norte*, de Nelson Pereira dos Santos, antecipando aquilo que, em breve, seria chamado de Cinema Novo. Em 1956, seria lançada a obra *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, ao mesmo tempo em que eclodia, na poesia nacional, o movimento concretista liderado pelos irmãos Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Mário Faustino e Ferreira Gullar. Em 1958, estrearia no Teatro de Arena, em São Paulo, um dos marcos da linguagem teatral brasileira, *Eles Não Usam Black Tie*, de Gianfrancesco Guarnieri. No ano seguinte, seria lançado o movimento neoconcreto nas artes plásticas, do qual faziam parte Lygia Clark, Hélio Oiticica e Lígia Pape. E, em 1960, JK finalmente inaugurava a nova capital da República no interior do país.⁶⁴

não alcançados pelos pequenos alto-falantes dos rádios, ampliou o meu corpo-ouvido” (TOM ZÉ, 2003, 91-93).

⁶³ Essa constatação está calçada na “dialética rarefeita” apontada por Paulo Emílio Salles Gomes, ao discorrer sobre a crise da construção da identidade nacional, na virada das décadas de 1960 e 70: “Não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro” (SALLES GOMES, 1973, p. 58).

⁶⁴ A Bossa Nova compactou diretamente com a “invenção” de Brasília, sendo encomendada, em 1958, a Tom Jobim e Vinícius de Moraes, a composição da *Sinfonia da Alvorada*, pelo então presidente JK. Por supostos problemas financeiros, sua execução na inauguração da nova capital não pôde ser realizada, porém sua gravação seria lançada em LP, em 1961: *Brasília, Sinfonia*

Assim, o país vivia uma criativa ebulição cultural, como testemunha um dos principais compositores da Bossa Nova, Carlos Lyra: “O período das sete vacas gordas (de 1957 a 1963) teria sido, talvez, para nós, que dele participamos, o mais feliz de nossa vida” (LYRA, 2008, p. 100). Entretanto, enquanto a Bossa Nova nascia na Zona Sul carioca de frente para o mar, o cronista Rubem Braga já alertava, em janeiro de 1958, para a iminente degradação de sua paisagem matricial:

1. Ai de ti, Copacabana, porque eu já fiz o sinal bem claro de que é chegada a véspera de teu dia, e tu não viste; porém minha voz te abalará até as entranhas.

2. Ai de ti, Copacabana, porque a ti chamaram Princesa do Mar, e cingiram tua frente com uma coroa de mentiras; e deste risadas ébrias e vãs no seio da noite.

[...] 22. Pinta-te qual mulher pública e coloca todas as tuas jóias, e aviva o verniz de tuas unhas e canta a tua última canção pecaminosa. [...] Canta a tua última canção, Copacabana! (BRAGA, 2010, p. 341-342).

3.3 A ECLOSÃO DA BOSSA NOVA: ENTRE E O “CARÁTER DESTRUTIVO” E A “TRADIÇÃO DA RUPTURA”

A modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável (BAUDELAIRE, *Op. cit.*, p. 859)

Foi no contexto da modernização das principais capitais nacionais durante os propalados “anos dourados” da década de 1950 do século passado que, na Zona Sul da metrópole do Rio de Janeiro, eclodiu o movimento da Bossa Nova como um fenômeno estético não apenas musical, mas eminentemente social. Do encontro de amigos, músicos e poetas, embebidos pela contemplação da paisagem urbana tropical, uma “nova Afrodite” iria erguer-se do balanço das ondas para entrar pela

da Alvorada (Columbia). Sua execução só aconteceria em 1986, na Praça dos Três Poderes, em Brasília, sob regência de Alceu Bocchino. A canção “Água de beber” (1959), parceria de Jobim e Vinícius, seria criada durante a estadia desses compositores no Planalto Central.

varanda de certos apartamentos da Zona Sul, tornando-se a musa tropical de “ouvidos privilegiados”: a Bossa Nova.⁶⁵

A paternidade do movimento é reconhecida a partir do lançamento do disco de 78 rpm, de João Gilberto, com arranjos de Tom Jobim, em julho de 1958, contendo sua inovadora interpretação de “Chega de Saudade” (1958), de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, de um lado do vinil, e do outro, a gravação de “Bim-bom” (1957), de João Gilberto. Porém, alguns meses antes já havia sido lançado o LP *Canção do amor demais*, com a cantora Elizeth Cardoso interpretando canções apenas de Jobim e Vinicius: “Eu não existo sem você”, “Chega de saudade”, “Estrada branca”, “Praias desertas”, e “Outra vez”, entre outras (sendo esta e “Chega de saudade”, com a participação da “batida diferente” do violão de João Gilberto). No início do ano seguinte, Gilberto ainda lançaria seu segundo disco, com “Desafinado” (1958), de Jobim e Newton Mendonça, e “Hô-ba-la-lá” (1958), de sua autoria. Esses dois discos, somados ao LP *Chega de Saudade*, de João Gilberto (1959), são considerados como os discos seminais da Bossa Nova, pois influenciariam a maneira de se interpretar e de se pensar a canção popular brasileira através das próximas gerações musicais.⁶⁶

Tais lançamentos foram secundados pelas apresentações promovidas por uma turma “bossa nova”, formada pelos compositores e intérpretes: Sylvia Telles, Johnny Alf, Luiz Carlos Vinhas, Nara Leão, Carlos Lyra, Baden Powell, Chico Feitosa, Normando, Ronaldo Bôscoli,

⁶⁵ Na *Teogonia*, em “História do Céu e de Cronos”, Hesíodo relata que Urano estava banindo seus filhos para o Tártaro, e Gaia, sua esposa, incitou seu filho mais poderoso, Cronos, a enfrentar seu pai para tomar seu poder. Então, Cronos destronou Urano, ao cortar seus genitais: “O pênis, tão logo cortando-o com aço/ atirou do continente no undoso mar,/ aí muito boiou na planície, ao redor branca/ espuma da imortal carne ejaculava-se, dela/ uma virgem criou-se. [...] Afrodite Deusa nascida de espuma e bem-coroadada Citeréia/ apelidam homens e Deuses, porque da espuma/ criou-se e Citeréia porque tocou Citera, Cípria porque nasceu da undosa Chipre, e Amor-do-pênis porque saiu do pênis à luz” (HESÍODO, 2012, p. 113). E, assim como a grega Afrodite – a deusa do amor nascida das ondas –, a Bossa Nova seria uma outra Afrodite, nascida das ondas atlânticas da Zona Sul carioca.

⁶⁶ O jeito de tocar e de cantar de João Gilberto contagiaria toda uma safra de músicos e cantores. Na contracapa do LP *Chega de saudade* (1959), de João Gilberto, Tom Jobim já aponta para a dimensão dessa influência na cena musical da época: “João Gilberto é um baiano ‘bossa nova’ de vinte e sete anos. Em pouquíssimo tempo, influenciou toda uma geração de arranjadores, guitarristas, músicos e compositores”.

Roberto Menescal, Alaide Costa, Sérgio Ricardo, Oscar Castro Neves, Luiz Eça, entre outros (CASTRO, 1990a). O fato que acabou dando o nome de “bossa nova” ao movimento decorre de uma apresentação promovida pela maioria desses músicos no Grupo Universitário Hebraico, no Flamengo, no primeiro semestre de 1958, quando o jornalista responsável pela divulgação do mesmo, Moysés Fuks, redigiu um cartaz de divulgação com os dizeres: “Hoje, Sylvinha Telles e um grupo bossa nova”. Devido ao seu enorme sucesso, essa turma ficaria rapidamente conhecida dali em diante como “o grupo bossa nova” (OLIVEIRA, *Op. cit.*, p. 40-41). Outros eventos fundacionais desse grupo inaugural da Bossa Nova foram suas apresentações universitárias no Rio de Janeiro, no decorrer de 1959, como o “1º. Festival de Samba Session”, na Faculdade Nacional de Arquitetura, e o “Segundo Comando da Operação Bossa Nova”, na Escola Naval, além dos shows no Colégio Santo Inácio e no Liceu Franco-Brasileiro, assim como “A noite do amor, do sorriso e da flor”, na Faculdade Nacional de Arquitetura, e “A noite do sambalço”, na Pontifícia Universidade Católica, realizadas em maio de 1960.

A Bossa Nova deve ser compreendida a partir de diversos vetores que confluíram para sua consolidação como uma vanguarda estética na cena cultural brasileira do final dos anos 1950: a influência jazzística na concepção harmônica de suas canções, associada à sua originalidade rítmica (a “batida diferente”, patenteada por João Gilberto) derivada do samba e à sua novidade prosódica (o “canto-falado”, também cunhado pela voz de João Gilberto).⁶⁷ Como sintetiza o maestro tropicalista Rogério Duprat, ao falar em uma estética de “despojamento na complexidade”:

[...] Mas o susto maior foi numa festinha, quando puseram o 78 rotações do João, *Chega de Saudade*. Aquilo mudava o código: harmonizar, tocar e cantar daquele jeito era uma pernada na era boleiral. [...] Começou a surgir a expressão bossa nova pra caracterizar todo um comportamento novo (o que ocorreu mais tarde com a jovem guarda). Bossa nova queria dizer

⁶⁷ Podemos também entender a revolução estética da Bossa Nova muito além de sua novidade rítmica e interpretativa, mas como uma estilização da própria tradição, pois “a batida da bossa-nova não configura o movimento apenas por estilizar o samba com sua *batida diferente*, mas por indicar um novo parâmetro para a estilização de qualquer gênero” (GARCIA, 1999, p. 80).

tudo: jeito de viver, tipo de melodia, batida de violão, piano e bateria, harmonia, divisão, canto, arranjo. E o padrão ficou sendo os arranjos do Tom – aquelas coisas de flauta, trombone, piano -, que todos nós, outros arranjadores, imitávamos descaradamente. [...] Lembro bem da expressão “despojamento na complexidade”, pra caracterizar o resultado simples, puro e enxuto, obtido com meios complexos, elaborados e aparentemente incomunicáveis (DUPRAT, 1977, p. 7).

Tais traços estéticos paradoxais – a complexidade e o despojamento –, serão encontrados exemplarmente em diversas das canções do movimento, que apontam para uma “mudança no código” da tradição da canção popular brasileira. Uma verdadeira “revolução” estética, como afirmava Júlio Medaglia, em 1966:

Essa seria, na realidade, a revolução proposta pelo disco [LP *Chega de saudade*] e pela BN em seu aspecto mais original. Reduzir e concentrar ao máximo os elementos poéticos e musicais, abandonar todas as práticas musicais demagógicas e metafóricas do tipo “toda quimera se esfuma na brancura da espuma”. Evoluir no sentido de uma música de câmara adequada à intimidade dos pequenos ambientes, característicos das zonas urbanas de maior densidade demográfica. Uma música voltada para o detalhe, e para uma elaboração mais refinada com base numa temática extraída do próprio cotidiano: do humor, das aspirações espirituais e dos problemas da faixa social onde ela tem origem (MEDAGLIA, *Op. cit.*, p. 78).

Ao se livrar do lirismo derramado das letras passionais do samba-canção, a poética da Bossa Nova incorporaria elementos de um despojamento apenas aparente. Aparente, pois em conformidade com sua temática cotidiana, ela precisou de uma elaboração complexa para poder concentrar seus elementos estruturais na forma de uma concisão primordial. Além de se pautar por uma objetividade plena, a Bossa Nova parece estar “afinada com o ideário de racionalidade, despojamento e funcionalismo que caracteriza várias manifestações culturais do período,

como a poesia concreta e a arquitetura de Oscar Niemeyer” (NAVES, 2000, p. 4).

Na busca de entendermos o impacto da novidade estética da Bossa Nova nesse momento cultural da vida brasileira, vale recorrermos a uma alegoria benjaminiana. Ora, não seria a Bossa Nova uma complexa forma poética e musical nascida na encruzilhada de diversos vetores artísticos e sociais, entre os “muros” e as “montanhas” da Zona Sul carioca, uma poderosa estética apolínea capaz de “visualizar novos caminhos” e “converter em ruínas” boa parte da tradição de nossa canção popular? Afinal,

O caráter destrutivo não vê nada de duradouro. Mas eis porque vê caminhos por toda parte. Onde outros esbarram em muros e montanhas, também aí ele vê um caminho. Já que o vê por toda parte, tem de desobstruí-lo também por toda parte. **Nem sempre com brutalidade, às vezes com refinamento.** Já que vê caminhos por toda parte, está sempre na encruzilhada. Nenhum momento é capaz de saber o próximo que traz. O que existe ele converte em ruínas, não por causa das ruínas, mas por causa do caminho que passa através delas (BENJAMIN, 1987, p. 237). Grifo nosso.

Não haveria na Bossa Nova, ao menos parcialmente, um “caráter destrutivo” que se pôs a demolir de modo refinado uma arraigada tradição cultural que a antecedeu?⁶⁸ Segundo a historiografia de nossa música popular, com o advento da Bossa Nova em escala nacional, na virada dos anos 50 para os de 1960, boa parte dos artistas, músicos e cantores de outros gêneros musicais viram-se em plena decadência profissional com a redução de suas apresentações e na vendagem de seus discos, pois não se “enquadravam” no novo estilo “moderno” de cantar e de tocar.⁶⁹ O depoimento de Chico Buarque, quase uma década

⁶⁸ Conforme já mencionamos, a apologia iconoclasta da “nova barbárie” em Benjamin é conceituada em seu ensaio “O caráter destrutivo” (1928) (BENJAMIN, *Op. cit.*, p. 237), assim como em “Experiência e pobreza” (1933), no qual ele anuncia a ruptura radical com o passado cultural como uma exigência da contemporaneidade e saúda o advento dessa “nova barbárie” (BENJAMIN, 1985).

⁶⁹ Como atesta o músico e compositor baiano, Elomar Figueira Mello, ao comentar sobre os novos padrões de consumo e de produção musical estabelecidos a partir da eclosão da Bossa Nova no cenário cultural brasileiro.

após a eclosão da onda bossanovista, é pertinente para essa reflexão: “É certo que se deve romper com as estruturas. Mas a música brasileira, ao contrário de outras artes, já traz dentro de si os elementos de renovação. Não se trata de defender a tradição, família ou propriedade de ninguém. Mas foi com o samba que João Gilberto rompeu as estruturas da nossa canção” (*apud* MENESES, 1982, p. 30).⁷⁰

Essa opinião nos conduz à teoria semiótica de Tatit, que entende a Bossa Nova não apenas como inovação, mas como um gesto de depuração e triagem estética da canção popular brasileira: “Essa triagem dos traços fundamentais [da canção] deu origem ao que hoje podemos chamar de *protocanção*, uma espécie de grau zero que serve para neutralizar possíveis excessos passionais, temáticos ou enunciativos” (TATIT, 2004, p. 81). Tal decantação dos excessos estéticos da canção parece reconstruir os passos de nossa modernidade literária brasileira, como aponta Muniz de Britto ao afirmar que, a partir da Semana de Arte Moderna de 1922, o Modernismo, com seu “espírito de demolição”, pode renovar a tradição como a Bossa em seu processo de modernização do samba, em um dialético movimento de retroalimentação entre “o tradicional e o renovado”, como já pregava Mário de Andrade, em *A escrava que não é Isaura*: “[...] não me convenço de que se deva apagar o antigo. Não há necessidade disso para continuar para a frente. Demais [*sic*]: o antigo é de grande utilidade” (*apud* BRITTO, 2009, p. 30-31).

Essa forma de “tradição da ruptura” (PAZ, 1984) como filiação e, ao mesmo tempo, desvio transgressor de uma tradição cultural, já era também notada por Brasil Rocha Brito, em 1960: “A posição da Bossa Nova não é iconoclástica, inamistosa ou hostil em relação a uma tradição que é viva, porque foi inovadora em sua época”. Assim sendo,

No início de sua carreira profissional, em 1967, ele se viu “imprensado entre dois rolos compressores: um, o tal de iê-iê-iê, e outro, uma tal de Bossa Nova” (*apud* PARANHOS, 1990, p. 7). Segundo Adalberto Paranhos, a Bossa Nova “incomodava aos ouvidos educados de acordo com as sonoridades tradicionais. Num período em que, alimentado pelos mitos do nacionalismo gerados pelo nacional-populismo e pelo desenvolvimentismo, o binômio nação X antinação comandava o pensamento, a ação e o gosto musical de muita gente, a Bossa Nova seria a tradução, na área musical, do processo de desnacionalização em curso” (Idem, p. 8).

⁷⁰ Tal argumentação de Chico Buarque, publicada no jornal *Última Hora* (em 09/12/68), sustentava a autodefesa de suas próprias canções, que eram acusadas pelo público engajado daqueles “anos rebeldes” de passadistas e nostálgicas: “E não precisa dar muito tempo para se perceber que nem toda loucura é genial, como nem toda lucidez é velha” (*apud* MENESES, *Op. cit.*, p. 30).

o seu movimento “não pode ser adverso a essa música da qual provém” (BRITO, 1986, p. 26).⁷¹ Seus elementos musicais advindos do samba, do jazz e, também, do impressionismo da música erudita, serão reelaborados esteticamente a ponto de promoverem uma relativa ruptura com o passado, pois

A Bossa Nova não emergiu do nada. Compreender o seu aparecimento, enquanto acontecimento musical, requer uma análise que com certeza vai se deparar com uma sucessão de desvios que compõem o processo de sua formação. Esses desvios, muitas vezes censurados à época em que ganharam corpo, abriram caminho no interior da história da MPB para que, dialeticamente, o acúmulo de mudanças proporcionasse o salto qualitativo que instauraria o novo. [...] A Bossa Nova impôs-se como movimento estético inovador. Suas dissonâncias, produto dos de acordes alterados, se casaram com uma nova roupagem timbrística. As marcações rítmicas assimétricas evoluíram integradas à conciliação entre as funções harmônicas e percutivas. Música e letra com frequência andaram de mãos dadas, em certos casos se autocomentando ou se justificando mutuamente. O coloquial das letras incorporou-se também ao modo de cantar. A delicadeza da sua estrutura sonora lançava uma ponte entre o popular e o erudito, compondo uma música popular de câmara. A combinação de todos esses elementos, em forma de uma grande síntese, ao alcançar um nível até então inimaginável na MPB, só poderia

⁷¹ A “ruptura” da Bossa Nova com a tradição da canção popular brasileira seria entendida, a partir de meados dos anos 60, como fruto de uma “linha evolutiva” natural, como afirmava Caetano Veloso, em 1968: “Só a retomada da linha evolutiva pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação” (*Revista Civilização Brasileira*, n. 7, maio de 1968). Essa é a “boa palavra” a que se refere Augusto de Campos: a atitude que representaria o “salto para a frente” na MPB e a retomada da renovação inaugurada pela Bossa Nova (CAMPOS, 1986, p. 59-65) Em 1980, Veloso iria revisar sua opinião sobre essa “visão evolucionista” da MPB: “As coisas vão e vêm. Não creio nessa caminhada pra frente, como se pudesse haver um progresso. Não compartilho dessa ideia ocidental de progresso linear (*apud* MENESES, *Op. cit.*, p. 28).

mesmo desafiar e fazer desafinar o coro dos conteúdos (PARANHOS, 1990, p. 21 e 27).

Portanto, através de uma linguagem musical híbrida por excelência, a Bossa Nova foi capaz de gestar um novo paradigma estético na canção popular brasileira, além de propor a revalorização de seus gêneros tradicionais.⁷² Afinal, ela

[...] não buscou absolutamente um rompimento com o passado, mas, muito pelo contrário, procurou consolidar as tendências da modernidade com os mais diversos gêneros tradicionais do cancionero brasileiro. Sendo assim, os seus elementos harmônicos e rítmicos – derivados do samba urbano (tendo “o morro” como paradigma) e de outros gêneros tradicionais da canção brasileira, como o samba-canção e o bolero – foram estruturados sob uma nova roupagem estética, bossanovista, cujo público era uma nova classe social, representada pela classe média em ascensão. Foi esse processo que, muito provavelmente, contribuiu para a transformação que levou o samba, na época já consagrado como um paradigma de brasilidade, a ser considerado, pela indústria fonográfica e os meios de comunicação, um gênero apto a “dialogar” com o mundo (KUEHN, *Op. cit.*, p. 191-192)

Para entendermos a Bossa Nova esteticamente equilibrada entre o “velho” e o “novo” em sua dupla missão como “ruptura” e “renovação” do samba urbano carioca, devemos olhar para os aspectos sociais e

⁷² Segundo João Gilberto, “[...] Bossa nova é aquilo que você coloca depois, é aquilo que você coloca numa coisa que já existe. Aí, os especialistas ficam em dúvida e perguntam: mas isto é Bossa Nova ou samba? Mas logo no começo a gente cantava: “Eis aqui esse sambinha feito de uma nota só...”. Então é lógico que é samba, pelo compasso, pela cadência, por tudo. É um sambinha no qual se coloca uma bossa, um jeito novo. Aí, fica sem sentido essa discussão dos especialistas, essa procura de precursores da Bossa Nova. Assim, a Bossa Nova teria de ter uns 300 precursores. Bossa Nova é qualquer coisa feita com bossa” (*apud* CASTRO, 1990b, p. 50-51). Tal depoimento confirma as releituras bossanovistas que o próprio Gilberto fez, durante toda sua carreira como intérprete, de diversos “clássicos” da canção popular brasileira da primeira metade do século XX.

mercadológicos que pautaram o contexto histórico desse movimento singular de nossa cultura. O depoimento de Tom Jobim para o *Jornal do Brasil*, em novembro de 1962, quando o compositor estava prestes a embarcar para Nova York, aonde iria participar do célebre “Concerto da Bossa Nova” no *Carnegie Hall*, revela sintomaticamente o espírito desse momento⁷³:

Já não vamos tentar vender o aspecto do exótico, do café e do carnaval. Já não vamos recorrer aos temas típicos do subdesenvolvimento. Vamos passar da fase da agricultura para a fase da indústria. Vamos apresentar a nossa música popular com a convicção de que não só tem características próprias, como alto nível técnico (*apud* TINHORÃO, 2010, p. 46).

Um momento de plena transição entre dois mundos que coexistiam no Brasil: o de um país ainda “arcaico”, conhecido como um tradicional produtor de matérias-primas desde os tempos coloniais, e o de um país em plena modernização, assolado por um processo de industrialização que se intensificava desde os anos 1930. Conforme já comentamos, os anos que permearam a passagem da década de 1950 para a de 1960 foram uma das “épocas de trânsito” cruciais da vida

⁷³ Em uma sintomática reunião de interesses comerciais e diplomáticos, o concerto de divulgação da Bossa Nova no *Carnegie Hall* – apesar de sua péssima recepção pela imprensa nacional que era ideologicamente anti-imperialista –, teve uma importância fundamental para a inclusão de alguns de seus principais compositores e intérpretes no mercado fonográfico americano (Tom Jobim, João Gilberto, Oscar Castro Neves, Agostinho dos Santos, Carlos Lyra e Sérgio Mendes). “Tudo começou quando Sidney Frey, presidente da gravadora Audio Fidelity, resolveu convidar Tom Jobim e João Gilberto para um show em Nova York, [...] e passou um telegrama para Mario Dias Costa [diplomata chefe da Divisão de Difusão Cultural do Itamaraty], pedindo apoio ao governo brasileiro. [...] Então o músico Chico Feitosa levou o diplomata na casa de Nara Leão, deixando-o encantado e sugerindo que um grupo maior deveria participar do espetáculo em Nova York, e Chico foi encarregado de elaborar uma lista dos participantes do evento. [...] A esta altura, Sidney Frey já havia convocado a imprensa para uma entrevista coletiva [no Rio de Janeiro], em que anunciou que alugara o Carnegie Hall para um show de Bossa Nova, e que o Itamaraty financiaria as passagens. Isto bastou para que dezenas de pessoas batessem à porta de Dias Costa, garantindo serem integrantes genuínos do movimento” (OLIVEIRA, *Op. cit.*, p. 104).

nacional, cujos novos ares da construção e transferência da capital federal do Rio de Janeiro para Brasília, em 1960, abalaram definitivamente os paradigmas da cena cultural brasileira.⁷⁴

Entretanto, tal período de euforia econômica, política e cultural, seria abalado pelo crescimento dos conflitos políticos durante o governo de João Goulart que culminariam no golpe militar, em abril de 1964, assim como com a participação crescente dos setores artísticos na vida política nacional como uma reação à distopia causada pela instalação brutal da ditadura militar no Brasil. Em 1961, estudantes universitários e artistas, como Oduvaldo Vianna Filho, León Hirszman, Ferreira Gullar, Carlos Lyra e Carlos Estevam, entre outros, fundam no Rio de Janeiro o CPC – Centro Popular de Cultura – da União Nacional dos Estudantes, encorajando a produção e a disseminação de uma “arte popular revolucionária”. É quando, então, explicita-se uma cisão conceitual entre os principais compositores da Bossa Nova, com uma linha “conteudística”, capitaneada por Carlos Lyra, Sérgio Ricardo e Nara Leão, em oposição a uma vertente mais “formalista” como, por exemplo, o caminho estético aberto por João Gilberto, Tom Jobim e Roberto Menescal, provocando uma verdadeira autocrítica da Bossa Nova em relação a seu papel nas questões sociopolíticas daquele momento.⁷⁵ Como aponta Charles Perrone,

⁷⁴ Do ponto de vista cultural, o Brasil estava “irreconhecivelmente inteligente”. Para Roberto Schwarz, nos anos do governo de João Goulart (1961-64), a “deformação populista do marxismo esteve entrelaçada com o poder, [...] multiplicando os qui-pró-cós e implantando-se profundamente, a ponto de tornar-se a própria atmosfera ideológica do país”. A sociologia, a teologia, a educação e as artes em geral (a arquitetura, o teatro, o cinema e a música popular) refletiriam esses problemas (SCHWARZ, 1972, p. 66). Paulo Freire denomina essa mesma “época de transição” como a passagem de uma “sociedade fechada” para uma “sociedade aberta”, um momento crucial para a reformulação da educação nacional e, conseqüentemente, para a formação de nossa consciência crítica (FREIRE, 1999, p. 55-56).

⁷⁵ A canção “Influência do jazz” (1962), de Carlos Lyra, tematiza pontualmente a autocrítica estética de alguns dos principais compositores da Bossa Nova, em relação a um pretensão purismo tradicionalista na canção popular brasileira daquele período: “Pobre samba meu/ Foi se misturando, se modernizando/ Se perdeu (...)/ Quase que morreu/ E acaba morrendo, está quase morrendo/ Não percebeu (...)/ E o samba meio morto/ Ficou meio torto/ Influência do jazz (...)// Pobre samba meu/ Volta lá pro morro/ E pede socorro onde nasceu (...)/ E vai ter que se virar/ Pra poder se livrar/ Da influência do jazz”.

Esse ativismo muitas vezes paternalista foi limitado, centrado principalmente nos meios universitários, mas já prefigurava o crescimento da música engajada no curso desta década. Membros de organizações estudantiss buscavam um contato mais próximo entre a Zona Sul privilegiada do Rio com as áreas das classes trabalhadoras, tendo como objetivo expresso composições musicais que pudessem atravessar as fronteiras entre as classes sociais. Assim, sambistas compositores foram trazidos de bairros mais “populares” para interagir com esse público universitário de classe-média (PERRONE, 1989, p. XXVII).⁷⁶

Desse modo, a partir de 1962 e 63, “os herdeiros da bossa nova, aliados aos novos expoentes do teatro e do cinema da época, procuraram dar mais consequência a seus trabalhos a partir de um contato direto com o samba e com os sambistas de raiz” (TATIT, *Op. cit.*, p. 82).⁷⁷ Como tematiza a crítica social de “Maria moita” (1962), de Carlos Lyra e Vinícius de Moraes: “[...] O rico acorda tarde/ E já começa a rezingar/ O pobre acorda cedo/ E já começa a trabalhar// Vou pedir pro meu babalorixá/ Pra fazer uma oração pra Xangô/ Pra por pra trabalhar/ Gente que nunca trabalhou [...]”.

⁷⁶ Entres esses mediadores culturais mais “populares” estavam, por exemplo, os sambistas cariocas Cartola, Nelson Cavaquinho, Zé Ketí, e o compositor paraibano João do Vale.

⁷⁷ Um claro sintoma desse engajamento cultural, como uma retomada de uma tradição “popular” em direção às raízes do “morro”, foi a realização de dois eventos musicais com a participação da cantora Nara Leão: o musical *Pobre menina rica*, de Carlos Lyra e Vinícius de Moraes, na boate *Au Bon Gourmet* (com produção de Aloysio de Oliveira e direção musical de Eumir Deodato), em 1963; e o show *Opinião*, no Teatro de Arena, com Zé Ketí e João do Vale (com direção de Augusto Boal), em 1964. Um movimento notável entre os compositores da Bossa Nova foi o “engajamento” crescente da poética musical de Vinícius de Moraes que, desde o roteiro de *Orfeu da Conceição* e de algumas parcerias com Tom Jobim, como em “O morro não tem vez” (1963), iniciaria duas novas vertentes criativas que mudariam o rumo de sua obra musical a partir de 1962 e 63: seus sambas com Carlos Lyra, cuja safra de canções iniciais daria luz ao espetáculo *Pobre menina rica*, e seus primeiros afrossambas com Baden Powell, como “Berimbau”, “Labareda” e “Canto de Ossanha”, entre outros.

Conforme já mencionamos, é também notável nesse período o impacto tecnológico irreversível que a sociedade brasileira sofreria na lenta e complexa transição da “era do rádio” para os novos tempos da televisão. Como atesta, por exemplo, o advento dos modernos transistores radiofônicos, em 1956, que transformavam paulatinamente o hábito da escuta coletiva e familiar dos suntuosos rádios domésticos, em prol de um uso mais individual propiciado pela novidade dos aparelhos portáteis. Além disso, esse momento de transformação dos meios de comunicação de massa revela a reversão de nossos antigos vetores coloniais, antecipando uma estratégia tipicamente antropofágica que, a partir de 1967, seria articulada com refinada ambiguidade pelo Tropicalismo, “como afirmação paródica da diferença através da qual o colonizado, assinalando voluntária e criticamente as marcas de sua humilhação histórica, desrecalca os conteúdos reprimidos e dá a eles uma potência afirmativa” (WISNIK, 2007, p. 70). E essa potencialidade criativa da cultura brasileira é também notada por Fredric Jameson, ao atentar para o impacto da televisão nos países periféricos, observando que, no caso brasileiro, há uma “exceção” como um fenômeno genuíno de nossa incipiente indústria cultural, em perfeita sintonia com o processo de recepção da Bossa Nova:

[...] Nesses casos, então, a cultura de massa pareceria oferecer uma modalidade de resistência à absorção geral da produção local nacional na órbita das empresas transnacionais, ou, pelo menos no caso do Brasil, seria uma forma de cooptação e reversão desse movimento em favor da produção local nacional. Mas essa história peculiar de sucesso nacional não é regra, e sim a exceção, dado o fato de que a televisão em outros países (e não apenas no terceiro mundo) é quase que totalmente colonizada por shows americanos importados. Sem dúvida é pertinente, como método empírico, distinguir a dependência econômica da cultural (JAMESON, 2001, p. 64).

De modo que a “reversão” dos vetores de absorção da cultura americana no Brasil deve ser entendida como uma certa resistência cultural face à dependência econômica daquele período, como também afirma o compositor Tom Zé sobre a eclosão bossanovista: “A Bossa Nova era algo tão fino que minha qualidade de bárbaro me expulsava daquilo, eu mesmo me expulsava. Ao lado desse afastamento, porém,

havia uma atração desde a aparição daquilo no mundo. No início do ano de 58 o Brasil era um anônimo país exportador de matéria-prima. Num fenômeno jamais conhecido na história antiga ou na modernidade, terminou o ano exportando arte” (TOM ZÉ, *Op. cit.*, p. 131). E, de fato, essa reversão dos vetores culturais pode ser comprovada pelo extraordinário sucesso da Bossa Nova nos Estados Unidos, como comenta um de seus principais compositores, Roberto Menescal: “Em 1960, a nossa música começou a sair do Brasil e influenciar o jazz, tanto que quando chegamos aos Estados Unidos pela primeira vez, em 1962, todos os músicos bons de jazz tocavam – ou tentavam tocar – a Bossa Nova” (*apud* FONTE, 2010, p. 28).⁷⁸

Outro aspecto que colaborou intensamente para a consolidação da Bossa Nova no início dos anos 1960 foi o desenvolvimento simultâneo da indústria cultural brasileira – o incremento das gravadoras multinacionais e a expansão das estações de rádio e TV – e de sua instituição musical como um bem cultural de amplo consumo: um autêntico “biscoito fino” da cultura de massa nacional.⁷⁹ Viviam-se momentos nos quais a indústria cultural nacional iniciava sua franca consolidação amparada pela dinamização da economia e pelo implemento técnico dos meios de comunicação. “Em 1959, cerca de

⁷⁸ A descoberta da Bossa Nova pelo mercado fonográfico americano foi um fenômeno de mercado intenso desde as primeiras incursões dos músicos americanos ao Rio de Janeiro, no início dos anos 60, como o guitarrista Charlie Byrd, o cantor Tony Bennet, seu baixista Don Payne e o flautista Herbie Mann, entre tantos outros músicos ávidos para levar a novidade da Bossa Nova aos Estados Unidos. Em fevereiro de 1962, o saxofonista Stan Getz e o guitarrista Charlie Byrd gravaram “Desafinado” e “Samba de uma nota só”, entre outras canções, no LP *Jazz Samba* (pela gravadora *Verve*), atingindo a marca de mais de um milhão de cópias vendidas. E, a partir de 1963, após o sucesso da gravação de João Gilberto e Stan Getz (com participação vocal de Astrud Gilberto e de Tom Jobim, ao piano), a canção “Garota de Ipanema” ganharia mais de 40 gravações nos EUA e no Brasil (CASTRO, 1990a, p.318-319).

⁷⁹ Do início dos anos 30 até meados dos anos 50, os meios de comunicação nacionais ainda não apresentavam um nível de desenvolvimento e de organização sistêmica que permitisse defini-los como indústria cultural, pois sua capacidade integradora era ainda bastante incipiente. Entretanto, o período de 1960 até meados dos anos 80 foi marcado pela consolidação da indústria cultural e a constituição de um “mercado de bens simbólicos” no país, cujos processos foram impulsionados pela política de modernização conservadora da economia brasileira (ORTIZ, *Op. cit.*). Isto é, a “época de transição” da Bossa Nova, entre o final dos 50 e início dos 60, vai culminar com a expansão da indústria fonográfica nacional.

35% dos discos vendidos no país eram de música brasileira. Dez anos depois, as cifras se inverteram: 65% dos discos eram de música brasileira, boa parte dela herdeira do público jovem e universitário criado pela BN e pelos movimentos que se seguiram” (NAPOLITANO, 2001, p. 11). Havendo um processo de substituição de importações para suprir um incipiente mercado consumidor de discos, no caso as camadas médias urbanas dos grandes centros nacionais.

Ao compreendermos a Bossa Nova como um fenômeno musical produzido essencialmente por jovens músicos, compositores e poetas que se reuniam na praia, nos bares e nos apartamentos, principalmente, de Copacabana e Ipanema, entenderemos tal movimento como “formação” e não como “instituição” culturais.⁸⁰ Além disso, as letras das músicas que produziam preconizavam também um ideário de modernidade – “uma sociedade livre de preceitos morais rígidos e, mesmo, de uma positividade na forma de olhar o amor” –, que se aliava perfeitamente à ideia de juventude, assim como sua sonoridade requintada contribuía para a construção de um imaginário jovem (PEREIRA, *Op. cit.*, p. 277-282). Tal ideário de modernidade era também pautado pela crescente assimilação do *American way of life* na vida cultural das principais metrópoles brasileiras desde a Era Vargas. De modo que estamos diante de uma juventude marcada por múltiplas “experiências de choque” da modernidade, porém atenuadas por uma peculiar sociabilidade urbana à beira-mar. Uma juventude que, em si mesma, vivenciava uma antinomia equilibrada entre o desenvolvimento acelerado da metrópole carioca e a fruição sensorial do espaço social praiano. Como um de seus principais integrantes e mediadores culturais, Ronaldo Bôscoli, certa vez, nomeou um “carioca *way of life*” (BÔSCOLI, 1994, p. 25). E não seria, por acaso, esse “jeito de vida carioca” a matriz de uma singular boemia solar que irá se expressar nas canções da Bossa Nova?

⁸⁰ Raymond Williams distingue diversos tipos de “formações culturais modernas”, de modo que a Bossa Nova pode ser entendida simultaneamente como “movimento” e “escola” (WILLIAMS, 2008, p. 57-69).

4. “ISTO É BOSSA NOVA, ISTO É MUITO NATURAL...”, DESVENDANDO O ETOS DA BOSSA NOVA

Surge uma interrogação: de que modo a poesia lírica poderia estar fundamentada em uma experiência para a qual o choque se tornou norma? (BENJAMIN, 1989, p. 110)

4.1 INTRODUÇÃO

A canção popular brasileira vem despertando o interesse crescente de diversos campos de estudos – históricos, sociais, literários e, principalmente, musicológicos -, entretanto a poética da Bossa Nova é um terreno bem pouco abordado pela atual revisão crítica desse movimento musical.⁸¹ Talvez por sua poesia parecer simples demais para merecer uma análise mais meticulosa e interessada? Ou por essa aparente simplicidade de sua poética ser ofuscada por uma propalada sofisticação musical? Fato que confirmaria o maior interesse dos estudos da Bossa Nova por seus aspectos rítmicos e harmônicos.⁸² Portanto, vale conhecermos melhor a fortuna crítica da Bossa Nova.

Em sua recepção inicial entre o final da década de 1950 e o início da década seguinte, foram publicados diversos artigos em jornais e revistas da época, tais como os encontrados nos principais jornais do Rio de Janeiro (como o *Jornal do Brasil*, *Última Hora* e *Correio da Manhã*) e de São Paulo (como, por exemplo, *O Estado de S. Paulo*), e em algumas revistas nacionais (como *Radiolândia*, *O Cruzeiro*, *Manchete* e *Senhor*).⁸³ Entretanto, a crítica especializada em relação aos aspectos musicais e literários desse movimento irá se consolidar, paulatinamente, a partir da segunda metade da década de 1960. As obras *Do modernismo à bossa nova* (1966), de Jomard Muniz de Brito, e *O balanço da bossa* (1968), coletânea de artigos de autoria de Júlio Medaglia, Brasil Rocha Brito, Gilberto Mendes e Augusto de Campos,

⁸¹ Cabe explicitarmos que usamos o termo “poética” para nos referirmos ao conjunto das letras das canções aqui analisadas, no intuito de delimitarmos o nosso campo de estudos: o tecido literário da palavra cantada bossanovista.

⁸² Como atestam, respectivamente, as obras: *Bim bom* (1999), de Walter Garcia, e *A linguagem harmônica da Bossa Nova* (2002), de José Estevam Gava.

⁸³ O estudo *Bossa Nova e crítica: polifonia de vozes na imprensa* (BOLLOS, 2010) trata especificamente desse assunto. Para uma bibliografia detalhada sobre os estudos transdisciplinares da Bossa Nova, consultar o item 6.2 “Bibliografia da Bossa Nova”.

publicados anteriormente na imprensa, são os primeiros trabalhos específicos que tratam da investigação dos aspectos estéticos da Bossa Nova (o artigo “Bossa Nova”, de Rocha Brito, que integra a referida coletânea, é um estudo pioneiro sobre o tema, publicado no jornal *O Correio Paulistano* em 1960).

Vale ressaltar que as obras *Música popular: um tema em debate* (1966) e *O samba agora vai: a farsa da música popular no exterior* (1969), coletâneas de artigos do pesquisador musical José Ramos Tinhorão, irão focar a Bossa Nova por um viés estritamente anti-imperialista, essencializando-a como uma forma de cultura “não-autêntica” e “expropriada” por uma classe média “branca e americanizada”. E, além disso, por ela “não representar uma alteração na estrutura socioeconômica das classes populares” (TINHORÃO, 1997, p. 14).⁸⁴ Tal crítica negativa já era diagnosticada por Nelson Lins e Barros, no artigo “Música popular, novas tendências”, publicado na *Revista Civilização Brasileira*, em março de 1965, no qual alertava sintomaticamente para o fato de que “a maior parte das discussões sobre bossa nova resulta de uma conceituação superficial, ausente ou mesmo falsa” (BARROS, 1965, p. 232), apontando com propriedade para a crítica ideologizante que já se fazia naquele momento em relação à Bossa Nova.

Outros estudos desse período que abordam a canção popular brasileira em seus aspectos transculturais são, entre outros, os ensaios “MMPB: uma análise ideológica” (1968), de Walnice Nogueira Galvão, “Cultura e política no Brasil, 1964-1969” (1970), de Roberto Schwarz, e “Bossa & bossa: recent changes in Brazilian urban popular music” (1973), do musicólogo franco-americano Gerard Béhague. A partir de meados da década de 1970, começa a se delinear uma crítica acadêmica

⁸⁴ Na perspectiva atual, a cruzada detratadora de Tinhorão frente à Bossa Nova representa uma posição instigante para se entender o impacto polêmico desse movimento na *intelligentzia* engajada daquele período. A opinião de Walnice Nogueira Galvão em relação à Bossa Nova exemplifica bem tal polarização, nos idos tumultuados de 1968: “Como é uma linha de evasão ou escapista, é por isso mesmo autoevidente como ideologia”. E, a partir daí, ela se questiona: “Por que submeter a MMPB (Moderna Música Popular Brasileira) a uma análise ideológica? As canções da MMPB são de muito boa qualidade, tendo, em decorrência, maior força de convicção e mensagens mais sutis. Estamos longe, aqui, tanto da grosseria e titilação do ié-ié-ié nacional, como do escapismo óbvio da produção intimista. E, ao nível do óbvio, as canções da MMPB aparentemente mobilizam o ouvinte mediante palavras-de-ordem avançadas: os oprimidos e os alienados povoam os textos delas” (GALVÃO, 1976, p. 94).

de âmbito nacional com a publicação de diversos trabalhos focados na pesquisa literária da chamada, “MPB, Música Popular Brasileira”. Entre eles, *Música popular: de olho na fresta* (1977), coletânea de artigos organizada por Gilberto Vasconcellos, *Música popular e moderna poesia brasileira* (1978), de Affonso Romano de Sant’Anna, e *Tropicália, alegoria, alegria* (1979), de Celso Favaretto.⁸⁵ Cabe ressaltar que somente a partir dos anos de 1980 o estudo da canção popular brasileira, em um trânsito oportuno entre os campos musicológicos, literários, linguísticos, históricos e sociológicos, vai se consolidar no meio acadêmico nacional e internacional, com a formação de diversos especialistas e pesquisadores, sendo que o estudo atual da canção popular brasileira passa por uma ampla atualização devido ao interesse transdisciplinar de diversos campos teóricos.⁸⁶

Como já observado, um dos principais objetivos desta pesquisa é delinear o etos poético da Bossa Nova em seus múltiplos aspectos, justamente porque desde sua recepção inicial tal etos tem ficado relegado a um segundo plano. Atualmente, pesquisadores alinhados ao campo dos Estudos Culturais vêm encontrando em suas análises bossanovistas uma forma de “racionalidade ecológica”, na qual os enunciadores e os ouvintes convergem na direção de um equilíbrio de íntima comunhão e compreensão (TREECE, 2000, p. 130), cujas canções possuem um padrão “que se move tipicamente de um estado de conflito em direção a uma harmonização” (TREECE, 2008, p. 127-128).⁸⁷ Como também pondera Dunn, que entende a poética da Bossa

⁸⁵ Para Vasconcellos, a partir de 1964 a “MPB talvez seja, dentre as manifestações artísticas, o domínio no qual as contradições sociais da sociedade brasileira tenham penetrado de maneira mais violenta” (VASCONCELLOS, 1977, p. 39), cuja “linguagem da fresta” como resistência à ditadura militar, já estava inscrita no “discurso malandro” da canção urbana brasileira desde as décadas de 1920 e 30.

⁸⁶ Carlos Sandroni, em “Adeus à MPB” (2004), põe em xeque a concepção de “música-popular-brasileira” cristalizada na sigla “MPB” entre os anos de 1960, 70 e 80, ao reconhecer que essa denominação sempre esteve ligada a parâmetros analíticos e a fatores de consumo e ideológicos. A noção de MPB liga-se “a um momento da história da República em que a ideia de ‘povo brasileiro’ – e de um povo, acreditava-se, cada vez mais urbano – esteve no centro de muitos debates, nos quais o papel desempenhado pela música não foi dos menores” (SANDRONI, 2004, p. 29).

⁸⁷ O oportuno conceito de “racionalidade ecológica” cunhado por David Treece será elucidado adiante para melhor entendimento do etos poético da Bossa Nova.

Nova pautada pela vida subjetiva e individual, carente de referências à vida pública, apresentando “um alto grau de integração lírica e musical, no qual os interesses existenciais do artista ou protagonista imaginário correspondem à lógica harmônica da composição” (DUNN, 2009, p. 47).

Um exemplo dessa “racionalidade” onipresente nas canções bossanovistas é a letra de “Samba de uma nota só” (1960), de Newton Mendonça e Tom Jobim: “Eis aqui este sambinha/ Feito de uma nota só/ Outras notas vão entrar/ Mais a base é uma só...”, que expõe uma original relação isomórfica entre seus aspectos musicais – melódicos e harmônicos – e sua lírica amorosa, em um processo simbiótico entre seu conteúdo e sua forma. Assim como os versos iniciais de “Desafinado” (1958), dos mesmos autores citados: “Se você disser/ Que eu desafino, amor/ Saiba que isso em mim provoca imensa dor/ [...]”, cuja nota equivalente à articulação vocalizada do morfema “fi” (presente no vocábulo “desafino”) aparenta estar “desafinada” em relação à harmonia empregada na canção. Ou seja, uma sutileza melódica bem afinada com sua própria forma poética.⁸⁸ Como veremos, as canções da Bossa Nova são dotadas de uma lógica estruturante entre som e sentido, tanto em suas letras, como em suas harmonias, em total sintonia com a concisão de seus versos. Porém, devemos atentar para suas sutis diferenças formais, como pode nos ajudar o paralelismo proposto entre a Bossa Nova e o Modernismo literário no Brasil:

Começamos ouvindo o lirismo da sen-si-bi-li-da-de, espontâneo, intimista, levemente irônico, que busca a poeticidade do cotidiano por meio de uma linguagem de queixa e desabafo. Assim, correspondendo à fase inicial de Carlos Drummond de Andrade (*Alguma Poesia*) e Manuel Bandeira (*Libertinagem*) estão muitas das composições de Carlos Lyra e a maior parte das de Antonio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes [...].

⁸⁸ Augusto de Campos constata com precisão tal originalidade formal da Bossa Nova: “Nota-se em algumas letras do movimento BN, a par da valorização musical dos vocábulos, uma busca no sentido da essencialização dos textos. Há mesmo letras que parecem não ter sido concebidas desligadamente da composição musical, mas que, ao contrário, cuidam de identificar-se com ela, num processo dialético semelhante àquele que os ‘poetas concretos’ definiram como ‘isoformismo’”(apud BRITO, *Op. cit.*, p. 38).

Mais do que o lirismo da sensibilidade – e talvez como aprofundamento deste – existe o lirismo da reflexão emotiva, das comoções revividas pelo pensamento, da interpretação da realidade como síntese entre o pessoal e o social. Correspondendo à fase drummondiana, cujo livro mais representativo é a *Rosa do Povo*, encontramos as mais completas criações de Sérgio Ricardo, principalmente o LP *Um Senhor Talento*.

Em paralelo, mas às vezes em oposição a esse lirismo que reúne o emocional ao reflexivo, vamos achar o lirismo do “azul demais”, como fruto das maiores facilidades da Geração de 45. O “azul demais”, a redução do mundo em marmoa-flor-amor, tais como nos poemas de Paulo Mendes Campos ou de Geir Campos, só podem encontrar equivalente nas composições de Menescal e Bôscoli (BRITTO, *Op. cit.*, p. 140).

Conforme notado anteriormente, antes da eclosão da onda bossanovista a canção popular brasileira passava por um lirismo noturno exaltado, principalmente nos sambas-canções entoados nos bares e nas boates da Zona Sul carioca, cujas letras viviam da equação “amor igual à dor”, com seus lugares comuns e seus derivados passionais, como o ciúme e a traição.⁸⁹ Além disso, “a maioria das histórias que as letras contavam se passava à noite ou de madrugada, e eram raras as referências ao sol como uma fonte de prazer ou de descoberta. Copacabana, apesar de já disputada para morar, era quase virgem em matéria de presença nas canções – e sua praia, mais ainda.” (CASTRO, 2008a, p. 26-27). Ao remontarmos ao início do próprio cancionário jobiniano, ainda encontraremos tais elementos poéticos, como em “Pensando em você” (1953), “Os dias passam tão lentos/ Eu vivo sempre a esperar/ Um dia a mais, outra canção/ Eu cantei pra saudade enganar”, e em “Outra vez” (1954), “Todo mundo me pergunta/ Porque ando triste assim/ Ninguém sabe o que é que eu sinto/ Com você longe de mim”, cujas letras remetem à disjunção amorosa de um sujeito lírico sempre à espera do retorno de sua amada. Uma espera que também permeia a lírica de “Chega de saudade” (1958), de Jobim e Vinicius, mas quando, em sua segunda parte, a canção modula para o tom maior,

⁸⁹ Esse espaço social noturno seria ironicamente apelidado de “cubo das trevas” por Tom Jobim (*apud* CABRAL, 1997, p. 67)

e tudo se ilumina, como uma “promessa de felicidade”: “Mas se ela voltar/ Se ela voltar/ Que coisa linda/ Que coisa louca// Pois há menos peixinhos a nadar no mar/ Do que os beijinhos que darei na sua boca”. Libertava-se assim o Eros solitário e sofredor dos sambas-canções de outrora para inaugurar a poética solar da Bossa Nova: “Vamos deixar desse negócio/ De você viver sem mim”.⁹⁰

A Bossa Nova edificar-se-á sobre um lirismo musical materializado pela intimidade afetiva de uma peculiar *experiência* coletiva moderna, vivida na cidade do Rio de Janeiro entre as calçadas e as areias dos edifícios de Copacabana e Ipanema. Suas canções expressam um momento singular da realidade brasileira, ao corporificarem uma vivência paradoxal da “cidade maravilhosa” entre a contemplação sensorial e o ritmo intenso da vida cotidiana.⁹¹ Como proclamam os versos do “Samba do carioca” (1962), de Vinicius de Moraes e Carlos Lyra:

Vamos, minha gente/ É hora da gente trabalhar
O dia já vem vindo aí/ O sol já vai raiar

E a vida está contente/ De poder continuar
E o tempo vai passando/ Sem vontade de passar

Ê, vida tão boa/ Só coisa boa pra pensar
Sem ter que pagar nada/ Céu e terra, sol e mar [...]

Aliás, a vitalidade potencial dessas canções como artefatos culturais literomusicais da recente história cultural brasileira, continua a seduzir mentes e ouvidos pelo mundo afora desde seu nascimento há mais de meio século, pois a Bossa Nova

[...] não foi apenas o produto de um momento feliz da história brasileira. Ela é também o momento feliz, sua eternização, e com isso a

⁹⁰ Essa lógica amorosa é a mesma que permeia o citado samba-canção “Se todos fossem iguais a você” (1956), de Jobim e Vinicius. Conforme aqui veremos, a maioria das canções bossanovistas operam com essa lógica enquanto uma *promessa de felicidade*.

⁹¹ Vale ressaltar que, a partir de 1962-63, outros compositores e intérpretes iriam aderir à Bossa Nova, como Baden Powell, Marcos Valle e seu irmão, Paulo Sergio Valle, Edu Lobo, entre outros, naquilo que se pode chamar como uma “segunda geração” da Bossa Nova.

possibilidade perpétua de retomar os fios interrompidos. Enquanto linguagem artística, mesmo que esteja ligada a um processo histórico que fracassou, seu êxito independe daquele fracasso. Nela, a hipótese não realizada se torna fundamento, ponto de partida de qualquer hipótese futura. [...] Há algo nela que as outras tradições musicais não possuem, e que exerce um fascínio sobre elas. Sua intuição é lírica (MAMMI, *Op. cit.*, p. 64).

Assim, ao investigarmos a “intuição lírica” desse movimento estético-musical, reconheceremos os possíveis dilemas e mascaramentos que irão nos ajudar a entender os novos caminhos de nossa cultura contemporânea. A Bossa Nova deixou-nos aberta a senda de uma sociabilidade mais amorosa e sensível, não como mera utopia, mas como possibilidade de uma vivência real, conforme afirma um de seus mais expressivos criadores, Tom Jobim:

Nós temos uma responsabilidade. Não posso fazer uma música que leve alguém à desgraça. A música tem que levar ao reflorestamento, ao amor aos bichos e à família. Aquele negócio que o Caetano Veloso disse sobre a Bossa Nova: “O Brasil tem que merecer a Bossa Nova”. [...] O conselho da Bossa Nova é de levar a pessoa à vida (*apud* SOUZA *et al.*, 1995, p. 35).

4. 2 SOBRE O *CORPUS* E O MÉTODO DA PESQUISA

Esta pesquisa está pautada por uma premissa fundamental: a de que “só uma concepção renovada de historicidade da prática simbólica pode dar conta das imbricações do sujeito e da trama social” (BOSI, 2000, p. 14), pois as canções aqui citadas trazem em si as marcas de tempos e experiências diversas – reais ou imaginárias – que, do meio da vida subjetiva e da forma social convergem para a realização de objetos culturais. Aquilo que chamaremos de sujeito poético-musical deve ser entendido como uma “expressão poliédrica, em parte herdada” de uma tradição, e “em parte, inventada” pela criação individual ou em parceria, pela qual o cancionista se expressa. Ou seja, “a *sociedade* entra no sujeito na medida em que o sujeito se forma e se transforma no drama das relações com outros sujeitos e consigo mesmo”, em um drama

indissolúvel entre o “sumo da experiência” e “o limite móvel de senso e não-senso que é nosso cotidiano” (Idem, p. 14-15).⁹² Tendo isso em mente, podemos entender a atividade criativa do cancionista como a de um mergulhador que, debaixo das ondas do mar da história, consegue garimpar as gemas de uma preciosa subjetividade coletiva e vir à tona. Pois, como genuínos artefatos culturais, as canções são como “um fruto nutritivo” que “contém em seu interior o tempo, como sementes preciosas” (BENJAMIN, 1985c, p. 231).

Devemos somar a essa premissa criativa do cancionista – seu ato peculiar de um mergulhador no mar da história –, sua gestualidade oral como a de um malabarista, como aquele “que tem um controle de atividade que permite equilibrar a melodia no texto e o texto na melodia, distraidamente, como se para isso não despendesse nenhum esforço” (TATIT, 1996, p. 9). Entretanto, compor uma canção significa dar precisos contornos físicos e sensoriais – matéria fônica em forma de melodia – a conteúdos psíquicos e incorpóreos da própria experiência, o que implica o encontro de dois diferentes níveis de experiência: a vivência pessoal do cancionista com um determinado conteúdo e sua familiaridade com a técnica de se produzir canções, pois através delas a própria singularidade da existência parece ser fisgada (Idem, p. 18-19).⁹³ Assim, em nosso objetivo de estabelecermos um estatuto da experiência do sujeito poético da Bossa Nova, iremos seguir aqui mais as pegadas de seu “mergulhador” do que de seu “malabarista”, ao nos ocuparmos mais com o significado do que com as formas das canções analisadas.

⁹² Em *Vivência e poesia* (1906), Wilhelm Dilthey propõe uma relação vital entre experiência imediata e poesia. É através da “relação entre a vida, a fantasia e a plasmação da obra que se determinam todas as qualidades gerais da poesia. Toda obra poética atualiza um determinado acontecer. [...] Assim, no fundo da criação poética se encerram as vivências pessoais, as compreensões de estados externos, a ampliação e aprofundamento da vivência por meio das ideias. O ponto de partida da criação poética é sempre a experiência da vida, como vivência pessoal ou como compreensão de outros seres presentes ou passados, e dos acontecimentos dos quais esses seres cooperam” (DILTHEY, 1945, p. 157-158). Além disso, o que diferenciaria o poeta do homem comum é que a linguagem poética concretiza uma relação entre a vida e a expressão, e o que é vivenciado é transformado em expressão, havendo um “nexo estrutural entre o vivenciado e a expressão do vivenciado” (DILTHEY, 2010, p. 344).

⁹³ Para Tatit, a manipulação desses recursos técnicos pode ser tão poderosa que, muitas vezes, é capaz de transformar a própria qualidade emocional da vivência dos cancionistas: “É quando a fossa produz marchas carnavalescas e a excitação eufórica belas melodias de samba-canção” (Idem, p. 19).

Cabe ainda ressaltar que pretendemos entender a Bossa Nova impulsionada por dois vetores estéticos: um movimento “caracterizado como intervenção ‘intensa’ que durou por volta de cinco anos (de 1958 a 1963), criou um estilo de canção, um estilo de artista e até um modo de ser que virou marca nacional de civilidade, de avanço tecnológico e de originalidade”, e uma outra Bossa Nova, aquela “extensa que se propagou pelas décadas seguintes, atravessou o milênio, e que tem por objetivo nada menos que a construção da ‘canção absoluta’, aquela que traz dentro de si um pouco de todas as outras compostas no país” (TATIT, 2004, p. 179). E, ao tomarmos essa divisão temporal como uma referência conceitual para o desenvolvimento desta pesquisa, teremos em mente que o nosso *corpus* de análise será constituído pela Bossa Nova “intensa”, ou seja, por suas composições criadas no período de 1958 a 1963. Nesse intuito, tomaremos emprestada da natureza a imagem de uma “onda” em eclosão - em seu efêmero instante de suspensão - para contemplarmos o momento de seu cume. Tal procedimento metafórico tem por finalidade a tentativa de imobilizar o *continuum* da história, para salvar os fragmentos do “passado”, que irão amanhecer na praia do “presente” repleta de “agoras”.⁹⁴

Ao nos debruçarmos sobre a Bossa Nova “intensa” queremos explicitar, conforme já mencionado, que a partir de 1963 houve uma dissolução estética em seu movimento devido a uma mudança de rumo em suas características originais. Com o engajamento crescente de uma parte significativa de seus criadores e intérpretes – como Carlos Lyra, Sérgio Ricardo e Nara Leão, entre outros – com as questões políticas e sociais que assolavam intensamente o país sob o governo de João Goulart, no início da década de 1960, a Bossa Nova foi perdendo aquilo que pretendemos investigar: seu etos poético germinal.

Como forma de organização didática do *corpus* literomusical o presente capítulo será dividido em quatro subcapítulos, que nos servirão

⁹⁴ Pois a “história é objeto de uma construção cujo lugar não é um tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’”, isto é, um tempo “repleto de atualidade”. Essa noção de tempo permite-nos pensar não só “o movimento das ideias, mas também sua imobilização” (BENJAMIN, 1985c, p. 229). Imobilizar um acontecimento e não acumular a massa dos fatos deve ser a base para se nomear e se conhecer as várias faces da história. Conforme aprendemos com Benjamin, “cada época revolucionária constitui um presente que não se compreende como a culminação de um processo histórico, e sim como um momento encarregado de abolir esse processo, de fazer saltar pelos ares o *continuum* da história, salvando o passado” (*apud* ROUANET, 1981, p. 22).

como critério de investigação para a abordagem das principais características da Bossa Nova pertinentes para o entendimento de sua “experiência da modernidade”, tais como: 1. sua inovação estética – “Vou contar com uma nota/ Como eu gosto de você...”, 2. sua intimidade dialógica – “Um cantinho um violão...”, 3. sua sociabilidade praiana – “uma boemia solar” – 4. sua fruição contemplativa – “Mas pra quê?! Pra que tanto céu?! Pra que tanto mar?”. Cabe também notar que tal abordagem não pretende ser excludente, isto é, além das canções aqui elencadas, existem diversas outras canções bossanovistas produzidas nesse período. No entanto, em nosso *corpus*, selecionamos aquelas que possuem características formais e semânticas que julgamos mais produtivas para nosso estudo.⁹⁵

4.3 ANÁLISE DO *CORPUS* LITEROMUSICAL

4.3.1 “Eis aqui este sambinha/ Feito de uma nota só”, a inovação estética da Bossa Nova

– “Olhem só o que o Rio de Janeiro nos manda!”
 Depoimento do diretor de vendas da gravadora Odeon
 sobre o lançamento do disco *Chega de Saudade*, de João Gilberto
 (SOUZA, 1988, p. 206)⁹⁶

É notório o fato de que a recepção inicial da Bossa Nova foi bastante tumultuada, pois a mudança de código nos padrões da tradição da música popular daquele momento, principalmente, o canto-falado de João Gilberto, quase “*a palo seco*” (CAMPOS, 1986, p. 57), harmonizado por acordes dissonantes e acompanhado por uma batida de violão estranhamente inovadora, abalaria os ouvidos musicais do país para sempre. Como hoje se sabe, são muitos os compositores, cantores e artistas que confirmam o impacto da primeira audição de “Chega de

⁹⁵ As canções analisadas nesse capítulo estão listadas na íntegra nos “Anexos” desta pesquisa (item 7.2) e ordenadas conforme suas referências.

⁹⁶ Segundo essa mesma fonte, após a declaração de Oswaldo Gurzoni, o diretor de vendas da Odeon em São Paulo, ele mesmo teria tirado o disco da vitrola e o arremessado ao chão, para espanto de seus funcionários. Esse depoimento teria ainda uma versão mais detratadora: “Ouçam a merda que o Rio de Janeiro nos manda...” (CABRAL, 1992, p. 17).

saudade”, na interpretação de João Gilberto, em suas vidas.⁹⁷ Mas, além disso, o depoimento acima atesta que até mesmo os integrantes da indústria cultural nacional da época não tinham ainda a menor consciência do impacto comercial daquilo que estavam fomentando.

Conforme mencionado anteriormente, em agosto de 1958 seria lançado o primeiro disco de João Gilberto com a gravação de “Chega de Saudade”, de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, e de “Bim bom”, de autoria do próprio João Gilberto (sendo esse disco, em 78 rpm, considerado atualmente como o estopim que faria detonar o movimento da Bossa Nova). Alguns meses depois, em fevereiro de 1959, a Odeon lançaria outro 78 rpm de João Gilberto, com “Desafinado”, de Tom e Newton Mendonça, e “Hô-ba-la-lá”, de sua autoria. Em seguida, em março desse mesmo ano, seria lançado seu primeiro *long-play*, o álbum *Chega de saudade*.⁹⁸ E era bem provável que os mesmos executivos fonográficos que o rejeitaram inicialmente no ano anterior, estivessem agora comemorando os lucros de seus discos: o LP *Chega de saudade* venderia 18 mil cópias em menos de um ano, uma soma impressionante para os padrões comerciais da época.

A Bossa Nova distinguiu-se pelo predomínio do LP como seu veículo fonográfico e pela consolidação de uma faixa de público jovem, intelectualizado e de classe média, interessado em música brasileira moderna (GAVA, 2006, p. 18). Além disso, a era de JK caracteriza-se como um período de autoconfiança e orgulho “em que, talvez,

⁹⁷ Tais depoimentos sobre a “surpresa” da primeira audição do primeiro LP de João Gilberto, ajudaram a construir o legado interpretativo de João Gilberto – a novidade de sua voz e de seu violão –, como uma espécie de *tabula rasa* na canção popular brasileira, a partir de 1958. Por outro lado, tais depoimentos sintomatizam a formação de um fértil terreno cultural no qual se encontravam esses artistas em fins dos anos 1950: “O surgimento de uma geração brilhante de jovens compositores (na década seguinte), dotados de capital cultural ampliado e uma nova visão política acerca da função social da canção foi o coroamento desse processo de mudança, que só fez aumentar os mitos de ruptura em torno da bossa nova” (NAPOLITANO, 2010, p. 64).

⁹⁸ Conforme referência anterior, o LP *Canção do amor demais*, de Elizete Cardoso, lançado em abril de 1958, é considerado também um dos discos fundacionais da Bossa Nova por conter 13 canções de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, e por contar com a participação do violão de João Gilberto em duas faixas, “Outra vez” e “Chega da saudade”. Porém, a roupagem instrumental dos arranjos orquestrais e a interpretação vocal solene de Elizete nesse disco, não decanta ainda as peculiaridades rítmicas e vocais da Bossa Nova que seriam depuradas por João Gilberto, a partir da gravação de seus primeiros discos.

inconscientemente, havia um sentimento de produção cultural e artística competindo com o resto do mundo ocidental em condições de igualdade. [...] Portanto, assim como se alteraram as condições dessa classe média, altera-se também a música consumida por ela” (BÉHAGUE, *Op. Cit.*, p. 211). De maneira que a impressionante vendagem do LP *Chega de saudade*, em 1959, aparenta estar apontando para a formação de um público jovem cada vez mais “interessado” em uma “música brasileira moderna”. Como também sugere Simone Luci Pereira na tentativa de compreensão dessa geração: “Jovens dos anos 50 e 60, convivendo, em diferentes graus, com a presença da modernidade, do mundo do consumo, de novos valores e da existência das mídias em suas vidas como presença cada vez maior, constante e colaboradora para as definições de suas identidades” (PEREIRA, 2004, p. 331).⁹⁹ Podemos nos indagar se não haveria uma relação intrínseca entre a inovação estética da Bossa Nova e a modernização da cena cultural brasileira nesse período, conforme aponta o musicólogo John Shepherd sobre o desenvolvimento musical do Ocidente:

Será uma simples coincidência que a tonalidade funcional tenha surgido a partir do fervor de um movimento intelectual e artístico como o Renascimento, que lançou as bases para a sociedade capitalista moderna? Será mesmo uma completa coincidência que surgiria as alternativas para que a linguagem musical começasse a se desenvolver, em um momento em que a perspectiva tridimensional na pintura estava sob ataque e a física estava enfrentando uma crise profunda? E será, por acaso, que cada vez mais pessoas têm visto na ascensão da música popular afro-americana do século XX, implicações sociais de grande importância? (SHEPHERD, *Op. cit.*, p. 12).

⁹⁹ Segundo Napolitano, o disco *Chega de saudade* sintetizaria a busca de “uma consciência musical – racional e emocional a um só tempo – que correspondesse ao afloramento de uma subjetividade urbana, jovem e reformadora” (*apud* GAVA, *Op. cit.*, p. 17). A partir dos discos de João Gilberto, essa juventude carioca se identificaria imediatamente com a Bossa Nova, “iniciando-se na prática musical do novo estilo”, assim o violão passa a ser o instrumento predileto de toda uma geração (MEDAGLIA, *Op. cit.*, 74).

Essas são questões que nos ajudam a especular sobre a “coincidência” histórica e social entre a eclosão da Bossa e a formação de uma nova juventude urbana, no final dos anos 1950. E não seria essa mesma geração que vivenciaria em breve os anos contestatórios de meados da década de 1960 no Brasil? Nessa perspectiva, podemos tomar as quatro canções dos dois primeiros discos de João Gilberto como amostras paradigmáticas das afinidades identitárias dessa juventude com “o afloramento de uma subjetividade urbana e reformadora” (Napolitano *apud* GAVA, *Op. cit.*), como atestam suas letras coloquiais e seus acordes dissonantes.¹⁰⁰ Entre elas, além da referida “Chega de saudade” (1958), de Jobim e Vinícius, o que mais salta aos ouvidos é o *nonsense* das canções de João Gilberto, “Bim bom” (1957) e “Hô-ba-la-lá” (1958), e a ironia autorreferente de “Desafinado” (1958), de Tom Jobim e Newton Mendonça. Além, é claro, de seus aspectos musicais, pois a voz intimista do intérprete baiano parece estar cantando bem próximo a seus ouvintes, como ele mesmo explica: “Quem canta deveria ser como um reza: o essencial é a sensibilidade” (*apud* BRITO, *Op. cit.*, p. 36).¹⁰¹

¹⁰⁰ A influência harmônica do jazz na Bossa Nova engendrou uma modernização na estrutura musical da canção popular brasileira de meados dos anos 1950: “Dos acordes anteriores – tônica, dominante, tônica com sétima e subdominante –, baseados em geral nos acordes de tríades perfeitas (dó, mi, sol, por exemplo) com a nota principal no acorde (dó) no baixo, conforme nos ensinou o maestro Júlio Medaglia, o novo estilo permitia uma subversão completa nos conceitos antigos. Acordes alterados ou dissonantes; a nota fundamental fora do eixo do baixo, bloco de notas (*clusters*) de uma cor harmônica diferente; outras tonalidades, modulações e um acompanhamento rítmico que deixava de ser simétrico ou repetitivo para ganhar estrutura própria, independente do canto” (SOUZA, 1988, p. 206). Entretanto, para Gava, essa modernização de base harmônica jazzística na canção brasileira já vinha acontecendo, desde a década de 1930, como nas gravações das canções de Custódio Mesquita, Ismael Silva, Wilson Batista, entre outros (GAVA, 2002). Sobre esse instigante debate musical, ver: SANTOS, 2006.

¹⁰¹ Alguns dos procedimentos vocais de João Gilberto já eram usados na canção popular brasileira dos anos 30, por Mário Reis (*Idem, ibidem*), e dos anos 40 e 50, por Jonas Silva (SEVERIANO, *Op. cit.*, p. 332). Seu canto-falado estaria ancorado em uma defasagem prosódica inerente à fala cotidiana brasileira: “Essa defasagem rítmica contínua mantém uma ligação forte com as inflexões da língua falada, porque, como esta, não pode ser calculada com exatidão, nem se deixa geometrizar completamente. Mas, entre o retardo da voz e a antecipação do violão, se cria um tempo médio que nunca é pronunciado, mas

Essas canções quase minimalistas¹⁰² de João Gilberto nos darão a pista de uma chave interpretativa para se entender duas características bossanovistas vitais: sua concisão e seu falso *nonsense*, pois há nelas uma explícita economia formal que chega a beirar o esvaziamento do conteúdo de suas letras.¹⁰³ A primeira delas, “Bim bom”, anuncia: “É só isso o meu baião/ E não tem mais nada não”, com certa ironia pois a canção evocada não é nenhum “baião”.¹⁰⁴ Na verdade, aqui o cantor está “como que a chamar a atenção para o fato de que, no momento, criativamente, o mais importante em música é tocar menos e fazer-se ouvir mais” (MEDAGLIA, *Op. cit.*, p. 123). E sua letra expressa, como outras canções da Bossa Nova, “o valor musical portado pela palavra” para além de seus aspectos meramente semânticos, que, então, passa a ter “um valor pelo que representa como individualidade sonora” (BRITO, *Op. cit.*, p. 38).

Já em “Hô-ba-la-lá”, encontramos uma estrutura musical reiterante que proclama “o amor”, metamorfoseado na própria existência

que é o que garante ao verso a essência musical e ao canto o ser poesia” (MAMMI, *Op. cit.*, p. 67).

¹⁰² Ao invés de “minimalistas”, elas não poderiam ser chamadas de “minimais”, como uma “palavra-valise”?

¹⁰³ Segundo Tatit, uma das contribuições interpretativas de João Gilberto está no fato de que, nelas, “o texto ideal é levemente dessemantizado, quase que um pretexto para se percorrer os contornos melódicos dizendo alguma coisa. [...] Daí sua predileção por canções lírico-amorosas sem tensividade passional, pelas canções quase infantis (*O Pato*, *Lobo Bobo*, *Bolinha de Papel*) e o modelo de suas raras composições (como *Bim Bom* e *Hô-Ba-La-Lá*), verdadeiro manifesto de despojamento de conteúdo” (TATIT, 1996, p. 163). Cabe notar que as canções “O pato” (1947), de Jaime Silva e Neusa Teixeira, e “Bolinha de papel” (1945), de Geraldo Pereira, gravadas respectivamente por Gilberto nos LPs *O amor, o sorriso e a flor* (1960) e *João Gilberto* (1961), são sambas que denotam o espírito lúdico inerente à canção popular brasileira das primeiras décadas do século passado.

¹⁰⁴ Vale notar que o “baião” nesse momento histórico nacional estava largamente disseminado nos ouvidos musicais do país através do enorme sucesso da obra de Luís Gonzaga, como já informava Gilberto Gil, em 1968: “[...] o baião tinha, naquela época, a mesma maldição que o iê-iê-iê tem hoje” (*apud* CAMPOS, *Op. cit.*, p. 202). A etimologia do “baião” está relacionada à região de origem desse ritmo nordestino: uma corruptela de “baiano”. Segundo Câmara Cascudo, o “baiano” era empregado para uma dança popular, derivada do lundu, praticada durante o século XIX, em todo o Nordeste: “uma dança rasgada, lasciva, movimentada, ao som do canto próprio, com letras e acompanhamento a viola e pandeiro” (CASCUDO, 1988, p. 96).

da “canção”: “É o amor/ O ôba lá lá/ ôba lá lá/ Uma canção// Quem ouvir o ôba lá lá/ Terá feliz o coração”. Sua metalinguagem aponta para o poder confortador das canções bossanovistas, pois aqueles que a ouvirem, terão, quase que naturalmente, “feliz o coração”. A repetição de seu título sugere em nossos ouvidos uma interjeição (“oba”), como a expressão de um sentimento benéfico, como se estivéssemos degustando a sonoridade reconfortante da própria canção. Nesse sentido, essas duas canções – de alto teor lúdico e metalinguístico – aparentam eliminar qualquer resquício aurático da poética da canção popular brasileira de meados do século XX, como se quisessem desmascarar propositadamente a linguagem racional através de uma expressão lúdica e musical (“É só isso o meu baião/ E não tem mais nada não/ O meu coração pediu assim”). Mas é preciso termos cuidado: há nelas um falso *nonsense*, pois, além da proclamada lógica amorosa que vai se espriar constantemente na poética bossanovista – a “linguagem do coração” –, como indicam os versos de “Hô-ba-la-lá” (“O amor encontrará/ Ouvindo esta canção/ Alguém compreenderá/ O seu coração”) e de “Bim bom” (“O meu coração pediu assim/ Só bim, bom, bim, bom, bim, bim”), cujo título da canção alude à própria batida do coração. Assim, essas canções dessemantizadas podem apontar para as transformações da experiência do sujeito poético da canção popular brasileira de meados do século XX.¹⁰⁵

Conforme apontado por Benjamin em “O narrador”, a narração oral conjugaria “valor artesanal” e “valor exemplar”, como a do narrador – em nosso caso, o cancionista popular – que é capaz de, por intermédio do vínculo de sua narrativa com sua própria experiência individual, recolher, elaborar e compartilhar experiências autênticas pautadas pela *Erfahrung*, em franca oposição ao romancista moderno e ao império das informações jornalísticas assoladas pela atrofia dessa capacidade narrativa, naquilo que o pensador berlinense denomina de *Erlebnis*. Ora, se pensarmos benjaminianamente vamos perceber que essas canções despojadas de conteúdo (“sem tensividade passional”, como aponta Tatit) pertencem ao domínio da experiência degradada e individualizante da vida moderna, como a do romancista que, em sua solidão, não teria mais conselhos práticos a transmitir (BENJAMIN,

¹⁰⁵ Esse caráter de esvaziamento semântico será radicalizado pelas canções bossanovistas de João Donato em parceria com Gilberto Gil nos anos 1970, como “Bananeira” (1975) e “Tudo bem” (1975), entre outras. A primeira delas remete à referida lógica amorosa da Bossa Nova: “Será/ No fundo do quintal/ Quintal do seu olhar/Olhar do coração”.

1975, p. 66). Ou melhor, o aparente *nonsense* dessas canções, denotado em seus aspectos lúdicos e infantis (cabe lembrar que o léxico “infância” deriva do latim *infantia*: ausência de fala), parece estar diretamente associado a uma perda do “valor exemplar” de seus sujeitos poéticos.¹⁰⁶ Nesse sentido, elas explicitariam uma certa “neutralidade da informação” (MERQUIOR, *Op. cit.*, p. 126) como indícios das forças atuantes dessa experiência solitária (a *Erlebnis*) que, aliás, as habilitariam a não precisar mais se preocupar com seus próprios referentes lógicos ou semânticos, como nos aponta falsamente o verso de “Bim bom”: “É só isso o meu baião”, pois, como sabemos, essa canção não é mesmo nenhum “baião”. Mas esse ludismo infantil dessas duas canções de João Gilberto também não seria um indício do caráter pós-aurático da arte moderna, em nosso caso, da Bossa Nova, cujo sujeito lírico – inserido diacronicamente na canção popular urbana brasileira do século XX – aparenta ter cada vez mais consciência de seu papel como mediador cultural e de sua gestualidade musical, chegando a brincar com sua própria condição de cancionista? Nesse sentido, a metalinguagem da Bossa Nova instaura um novo procedimento reflexivo na canção popular brasileira ao assumir a canção como um veículo cultural original para se pensar o papel criativo do cancionista.¹⁰⁷

Entre as canções dos primeiros discos de João Gilberto, será, sobretudo, em “Desafinado” (1958) – “verdadeiro manifesto da Bossa Nova” (BRITO, *Op. cit.*, p. 38) – que encontraremos uma notável autoconsciência do sujeito lírico em relação a sua expressão musical.¹⁰⁸

¹⁰⁶ A etimologia de *infans* aponta para aquilo “que não se pode valer de sua palavra para dar testemunho” (CASTELLO; MÁRSICO, 2007, p. 53-54). Para Benjamin, haveria na linguagem infantil uma experiência originária a ser recuperada (BENJAMIN, 1984b).

¹⁰⁷ Para Napolitano, esse procedimento reflexivo não teria sido inaugurado pela Bossa Nova, mas apenas se “potencializado por ela” (NAPOLITANO, 1999, p. 173). Entretanto, acreditamos que ela não teria somente reafirmado esse gesto metalinguístico na canção popular brasileira de meados do século XX, mas o tomado como uma condição essencial de seu próprio etos criativo.

¹⁰⁸ Para entrevermos como essa “metacanção” bossanovista dialoga liricamente com sua forma musical, precisamos compreender como funciona o conceito de “tonalidade” – ou “centro tonal” – na estrutura harmônica da canção: “Um centro tonal se estabelece na mente do ouvinte e passa a ser associado à normalidade harmônica. Esse centro se torna ponto de ancoragem, a partir do qual todos os tons, intervalos e acordes são medidos e comparados. É um ponto de referência constante, uma espécie de força de gravidade. [...] Um centro tonal

A estrofe: “Se você insiste em classificar/ Meu comportamento de antimusical/ Eu mesmo mentindo devo argumentar/ Que isto é bossa nova, isto é muito natural...”, é uma forma irônica de legitimar seu inusitado “comportamento antimusical”, como algo “muito natural”. Mas já seria a Bossa Nova nesse momento histórico-cultural uma música mesmo “natural”? Ela não estaria vivendo ainda um duplo processo de aceitação, por um lado e, por outro, um estranhamento entre aqueles que “insistiam” em classificá-la de “antimusical”?¹⁰⁹

Um outro aspecto relevante de “Desafinado” e que vai aludir ao caráter ilusório da beleza feminina como uma *promessa de felicidade* (conforme o aforisma de Stendhal) é sua introdução: “Quando eu vou cantar, você não deixa/ E sempre vem a mesma queixa/ Diz que eu desafino, que eu não sei cantar/ Você é tão bonita, mas tua beleza também pode se enganar”, colocando no mesmo nível de igualdade o caráter “desafinado” do cantor e a beleza “enganosa” de sua musa. Assim, entende-se que “se a beleza é (apenas) uma promessa de felicidade”, o canto afinado é também apenas “uma promessa de

é definido por uma escala. Uma peça escrita na tonalidade do sol maior é orientada na direção da escala em sol maior. A primeira nota da escala, o sol, torna-se o centro tonal. Em geral, sente-se que uma melodia escrita em sol maior volta para sua base, quando retorna para o sol.” (JOURDAIN, 1998, p. 145-146). E não seria exatamente isso que acontece com a letra e a música de “Desafinado”, porém em sua tonalidade original de Fá maior?

¹⁰⁹ Sobre o processo de aceitação do novo, Augusto de Campos apontava, em 1968, que, “para que haja informação estética, deve haver sempre alguma ruptura com o código apriorístico do ouvinte”, sendo que o hábito e a rotina deformariam a sensibilidade, “convertendo, frequentemente, o conjunto de conhecimentos do receptor num tabu, em leis ‘sagradas’ e imutáveis” (CAMPOS, *Op. cit.* p. 181). Nesse sentido, a recepção da Bossa Nova pode ser melhor compreendida através do processo de “mediação” dos meios de comunicação, como um modo renovado de apropriação musical, conforme postulado por Martín-Barbero: “As mediações seriam formas de percepção da realidade, maneiras pelas quais uma mensagem, no caso musical, chega ao seu ouvinte e lhe afeta, gerando uma formulação de sentidos. É o modo como, enfim, este ouvinte se apropria desta música, pressupondo que não acontece uma mera reprodução do que lhe é posto, mas sim de leituras diferenciadas com uma produção de sentido também plural sem que, no entanto, isto signifique um receptor completamente autônomo a tudo que lhe é direcionado pelos meios. Isto supõe uma apropriação historicizada, em que cada grupo analisado deve perceber as mediações próprias e específicas do modo de apropriação das mensagens” (PEREIRA, *Op. cit.*, p. 157).

beleza”. Ou seja, o cantor “desafinado” pretende mostrar, ironicamente, que, por trás de seu canto fora do tom, há ainda muita beleza.

Em seguida, o cantor anuncia: “Se você disser que eu desafino amor/ Saiba que isso em mim provoca imensa dor...”¹¹⁰ Aqui o “cantor desafinado que está sendo ironizado é, na verdade, aquele que tem o controle da afinação a ponto de poder ‘desafinar’ intencionalmente. A letra está então ironizando os que escutam a nova afinação como desafinação. O criticado não está se criticando, mas finge se criticar para criticar aqueles que o criticam” (SANT’ANNA, 1978, p. 218). Isto é, em “Desafinado” encontramos uma alta dose de autoconsciência musical que serve para exorcizar qualquer preconceito em relação aos ouvintes da tradição musical do passado, propondo a aceitação de seu sujeito lírico (o “desafinado”) por sua amada (que “com sua música esqueceu o principal”), pois no fundo de seu peito “também bate um coração”. Aqui, letra e música funcionam alegoricamente como uma espécie de “Ó abre alas/ Que eu quero passar!” (refrão da célebre marchinha carnavalesca de Chiquinha Gonzaga, “Ó abre alas”, de 1899), para a passagem da Bossa Nova pela “Avenida Central” da modernidade brasileira.¹¹¹

¹¹⁰ A melodia do verso “Se você disser que eu desafino, amor” vai delinear em seu desfecho, no vocábulo “amor”, uma nota de quinta aumentada da escala fundamental de Fá maior, sobre um acorde alterado de Sol com sétima e décima primeira aumentada, gerando uma tensão proposital em seus ouvintes, sendo esse apenas um dos exemplos dos sugestivos imbricamentos entre o *som* e o *sentido* da estrutura formal de “Desafinado”. Por esse viés, essa canção revela sintomaticamente o alargamento das fronteiras “modernizantes” da música popular de seu tempo ao expressar o quanto as qualidades internas de um estilo musical, como a Bossa Nova, podem ser, em si mesmas, significativas.

¹¹¹ A história da gênese de “Desafinado” merece ser conhecida. Essa canção teria sido feita com o intuito de satirizar os cantores profissionais que desafinavam, e que, pianistas, como Mendonça e Jobim, eram obrigados a acompanhá-los na noite carioca. A ideia original era “compor um samba tão repleto de dissonâncias e passagens complicadas, inusitadas, que eles não conseguiriam cantar” (CÂMARA *et al.*, 2001, p. 47). Os versos “Fotografei você na minha *Rolleflex*/ Revelou-se a sua enorme ingratidão” devem-se ao fato de que Newton Mendonça tivera um desentendimento com sua esposa, Cirene, por causa de uma “palmadinha” em seu filho pequeno. Durante o “recesso afetivo” provocado por esse evento familiar, o músico flagrou com sua câmera alemã 6X6 sua mulher com o filho no colo, romântica e maternamente, dando-lhe uma mamadeira. Quando a fotografia foi revelada, ganharia grande qualidade artística e ela seria um dos “argumentos sedutores” de Mendonça para sua reconciliação com sua esposa. Essa fotografia sobreviveria por muitos anos

Outra canção que ilustra com rigor a concisão estética da Bossa Nova em sua “busca de identificação isomórfica” entre música e letra (BRITO, *Op. cit.*, p. 38), é “Samba de uma nota só”. Seus versos iniciais “Eis aqui este sambinha/ feito numa nota só/ Outras notas vão entrar/ mas a base é uma só”, esclarecem que a repetição melódica de uma mesma nota estará sempre associada à forma poética. E, em seguida, ao surgir a reiteração de uma outra nota musical, os versos explicam: “Esta outra é consequência/ do que acabo de dizer/ Como eu sou a consequência/ inevitável de você”. Formada por redondilhas maiores – uma das métricas poéticas mais disseminadas na canção popular brasileira –, essa primeira estrofe vai contrastar com toda a estrutura da estrofe seguinte: “Quanta gente existe por aí/ Que fala, fala/ E não diz nada/ Ou quase nada// Já me utilizei de toda escala/ E no final não sobrou nada/ Ou quase nada”, pois, então, entra em ação um sinuoso contorno melódico que vai pontuar o paralelismo métrico (e melódico) entre essas duas estrofes da segunda parte. E suas palavras vão criticar a prolixidade da linguagem verbal cotidiana, em analogia ao passeio musical da própria melodia pela canção. Em seguida, a canção volta para a reiteração métrica e melódica de sua parte inicial: “E voltei pra minha nota/ como eu volto pra você/ Vou contar com a minha nota/ Como eu gosto de você// E quem quer todas as notas/ Ré, Mi, Fá, Sol, Lá, Si, Dó/ Fica sempre sem nenhuma/ Fique em uma nota só”, cujos versos efetuam uma verdadeira síntese musical-amorosa: o sujeito lírico conclui que apenas com “uma nota só” ele pode expressar todo o seu amor por sua amada. E assim, a concisão formal se explicita mais uma vez, pois seu sujeito lírico aparenta “querer todas as notas”, mas acaba ficando com “uma só”.

Cabe salientar que em “Samba de uma nota só” e “Desafinado” configura-se uma expressiva linguagem integrando seus elementos internos constituintes: formais, performáticos e semânticos, sendo essa uma das principais características daquilo que David Treece denomina como a “racionalidade ecológica” da Bossa Nova.¹¹² Isto é, existe uma

nos arquivos da família (Idem, *ibidem*). E “Desafinado” teria nascido desse “olhar afetivo” bossanovista na forma de um pedido de perdão.

¹¹² Para entendermos essa concisa racionalidade – pois seu caráter “ecológico” remete a uma certa “autossustentabilidade” da canção bossanovista, capaz de concentrar “o máximo no mínimo” sem nenhum esforço – basta lembrarmos da “naturalidade” expressa em “Desafinado”: “Isso é bossa nova/ Isso é muito natural...”. A qual também alude o compositor Sérgio Ricardo sobre o legado fundacional da Bossa através da interpretação de João Gilberto: “Quem ouvisse

linguagem extremamente funcional que atua na integração do tecido lírico e musical dessas canções, nas quais “o todo é tão mais do que a soma das partes” (TREECE, *Op. cit.*, p. 126) e tudo parece se ajustar através de um mesmo “ciclo natural de relações”, como um padrão estruturante. Pois

[...] cada um dos elementos constitutivos das canções – reiteratividade, fraseados melódicos cromáticos, harmonias dissonantes enriquecidas, polirritmia, instrumentação acústico-percussiva (semelhante à música de câmara) e uma “frieza” quase incolor na sonoridade das letras – tem igual importância, sem que nenhum elemento sobreponha-se a outro. Dentro desta articulação, desta textura integrada, há um movimento interno de tensão, construído pela interação entre a tensão e o repouso das modulações harmônicas, reiterando a reconciliação, em outras palavras, a resolução musical e temática daquela tensão (TREECE, 2000, p. 130).

Desse modo, essa racionalidade da Bossa Nova vai agir como um padrão dialético que se move de um estado de conflito - baseado numa tensão melódica e harmônica que se expressa poeticamente na disjunção passional - em direção a uma resolução musical e amorosa dessa tensão geradora inicial. E, ainda conforme Treece, esse movimento resolutivo que atua como uma característica bossanovista funcional, estaria associado ao próprio “fluxo da experiência humana” que, a partir da projeção do desejo amoroso, buscaria a “satisfação e a lógica musical da própria canção” (Idem, *ibidem*).

De fato, os exemplos musicais dessa busca de uma harmonização formal e passional na Bossa Nova são diversos, como, por exemplo, a estrutura harmônica de “Chega da saudade” (1958), de Jobim e Vinícius de Moraes, que se integra a seu tecido poético. Nessa canção, o sujeito lírico dialoga com sua própria dor (“Vai minha tristeza/ E diz a ela/ que sem ela não pode ser”), esperando pelo regresso de sua amada (“Diz-lhe numa prece/ que ela regresse”), enquanto é acompanhado por um

de pronto não chegava a perceber toda a elaboração contida atrás daquela performance, pelo resultado sutil de seu trabalho como um todo. [...] Escondida em sua sutileza, tinha-se a impressão de que qualquer pessoa seria capaz de repetir aquilo (RICARDO, 1991, p. 123).

encadeamento harmônico em tonalidade menor, que serve para potencializar essa distopia amorosa inicial (“E a melancolia que não sai de mim/ não sai de mim/ não sai...”). No entanto, em sua segunda parte, a canção toda se “ilumina” de esperança ao ter sua harmonia modulada para uma tonalidade maior (“Mas, se ela voltar/ Se ela voltar/ Que coisa linda/ Que coisa louca...”), passando a usufruir de uma notória *promessa de felicidade* (“Pois há menos peixinhos/ a nadar no mar/ Do que os beijinhos que darei/ Na sua boca// Dentro dos meus braços/ Os abraços hão de ser/ milhões de abraços...”).¹¹³ Outro exemplo desse movimento resolutivo entre música e letra é o desfecho das canções de Jobim e Newton Mendonça, como “Samba de uma nota só” (“[...] E voltei pra minha nota/ Como eu volto pra você...”) e “Caminhos cruzados” (1958) (“[...] Vem, nós dois vamos tentar/ Só um novo amor/ Pode a saudade apagar”), cujas estruturas harmônicas resolutivas, ao apaziguarem as tensões melódicas e harmônicas instauradas no decorrer da canção, atuam em sintonia com a poética de seus versos na busca da plena conjugação amorosa entre o eu lírico e o sujeito amado.

Entre as canções inaugurais da Bossa Nova, aquilo que mais nos interessa para o entendimento do estatuto da *experiência* moderna, conforme postulada por Benjamin, é o uso recorrente da função metalinguística em suas letras. O uso da metalinguagem, como em “Bim bom”, “Hô-ba-la-lá”, “Desafinado”, “Samba de uma nota só”, assim como em “Canção que morre no ar” e “Corcovado”, entre outras, é um recurso que ajuda a potencializar a interação do ouvinte com a própria canção que está sendo executada: permitindo uma maior intimidade entre sua fruição musical e a *performance* do cancionista. E isso seria uma forma eficaz de diluir a distância entre executantes e ouvintes, pois a metalinguagem ajuda a abolir qualquer caráter aurático que, porventura, possa existir na canção popular moderna desse momento histórico, assumindo um papel essencial na construção de uma maior cumplicidade entre aquele que canta e aqueles que escutam (como se o assunto tratado pela canção estivesse acontecendo no exato momento em que ela se desenrola). E esse efeito poético, que atua na Bossa Nova como um eficiente “procedimento reflexivo”, consegue até confundir o seu ouvinte com o próprio interlocutor da canção, como, por exemplo,

¹¹³ Cabe notar que esse diálogo interior do eu lírico em “Chega de saudade”, ao conversar com si mesmo como uma forma de digressão amorosa (“Vai minha tristeza/ E diz a ela...”) é bastante raro, pois o sujeito poético da Bossa Nova manterá quase sempre uma relação de “intimidade dialógica” com sua amada, conforme veremos a seguir.

em “Amor certinho” (1960), de Roberto Guimarães: “[...] Eu gravo até em disco todo esse meu carinho/ Todo mundo vai saber o que é amar certinho/ Esse tal de amor não foi inventado/ Foi negócio bem bolado/ Direitinho pra nós dois/ Foi ou não foi?”.

Ora, essa diluição da distância aurática manifesta nas metacanções da Bossa Nova pode ser entendida como uma manifestação da perda do “valor de culto” da obra de arte (conforme postulada por Benjamin no ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”), e ela é determinante para se fundar um novo tipo de recepção musical: uma recepção mais intimista, coloquial e depurada das impositões vocais dos gêneros musicais anteriores (como denotam, por exemplo, as interpretações de João Gilberto e Nara Leão). Essa nova recepção musical bossanovista estaria em plena sintonia com as demandas estéticas de uma classe média jovem e intelectualizada, cada vez mais “interessada” em uma “música brasileira moderna”. Isto é, ao “aproximar” a recepção de seus ouvintes em nome de uma nova percepção musical – mais direta e menos cultural – a metalinguagem bossanovista vai contribuir para apagar o “valor de culto” da canção popular brasileira. E essa percepção pós-aurática inerente ao ethos musical da Bossa Nova vai atuar em suas canções em nome de uma onipresente “intimidade dialógica”, como uma reação à progressiva assunção de uma nova vivência moderna: a *Erlebnis* benjaminiana.

Por esse viés, a modernidade formal da Bossa Nova – sua concisão, seu falso *nonsense* e sua metalinguagem – aparenta estar diretamente atrelada à gradativa individualização da vida nacional e ao lento processo de massificação da cultura brasileira que vai se intensificar a partir dos anos 1960, pois “a modificação das condições de vida sob o efeito das técnicas, a elevação das possibilidades de consumo e a promoção da vida privada correspondem a um novo grau de individualização da existência humana (MORIN, *Op. cit.*, p. 90). Afinal, conforme a seguir veremos, os “cantinhos” dos apartamentos da Zona Sul carioca só serão passíveis de uma felicidade plena graças ao amor compartilhado, à visão redentora da paisagem e a própria existência da canção bossanovista, como assim expressam os versos de “Corcovado” (“Um cantinho, um violão/ Esse amor, uma canção/ Pra fazer feliz a quem se ama...”).

4.3.2 “Um cantinho um violão”, a intimidade dialógica

[...] Do lado de fora, o Brasil cultivava grandes esperanças. A capital da República transferiu-se para o planalto central. Vinícius e Tom escreveram, como novos Camões e Virgílios, a Sinfonia de Brasília. No futuro, os cientistas sociais vão falar em euforia desenvolvimentista. Mas, ao contrário da expectativa arqueológica, as canções são de um insuspeitado intimismo (CARNEIRO, 1997, p. 72).

Em meados do século passado, enquanto boa parte do mundo moderno ocidental destilava as agruras do existencialismo francês do pós-guerra, ou ainda do resquício de um onipresente “mal-estar civilizatório” sob a sombra da Guerra Fria, nascia na capital do Brasil um movimento musical que se pautava pelo intimismo amoroso. É o que sinaliza o poeta e cancionista Geraldo Carneiro ao notar que a obra musical de Vinicius de Moraes fez parte de um projeto do poeta em “embarcar no esforço de modernização do Brasil pela via aparentemente anacrônica da fala amorosa” (Idem, p. 73). E, ao invés de uma contagiante “euforia desenvolvimentista” como mero reflexo da era otimista de JK, as canções bossanovistas de Vinicius, assim como as de Newton Mendonça e Jobim ou as de Menescal e Ronaldo Bôscoli, vão fomentar uma intimidade dialógica construída sob as asas do lirismo amoroso. Como os versos de “Brigas nunca mais” (1958), de Vinicius e Jobim, gravada no primeiro LP de João Gilberto: “E o nosso amor/ Mostrou que veio pra ficar/ Mais uma vez/ Por toda a vida// Bom é mesmo amar em paz/ Brigas nunca mais”. Assim como em “Minha namorada” (1961), de Vinicius e Carlos Lyra: “Os seus olhos tem que ser só dos meus olhos/ Os seus braços, o meu ninho no silêncio de depois/ E você tem que ser a estrela derradeira/ Minha amiga e companheira/ No infinito de nós dois”, entre outras.¹¹⁴

Como poderemos constatar, esse intimismo amoroso será onipresente nas canções aqui elencadas. Assim, vale atentarmos para o

¹¹⁴ A partir de meados da década de 1950, a obra musical de Vinícius de Moraes retrata uma importante mudança comportamental na concepção do amor dentro de sua produção poética. “A passagem do amor absoluto, eterno, para o amor histórico, ‘infinito enquanto dura’. Essa mudança é acompanhada de outra, a da mulher, vista inicialmente como mãe e esposa ideal e, mais tarde, como amiga e companheira” (MARRACH, 2000, p. 77).

modo como vai se construindo essa intimidade na Bossa Nova e o que a diferencia dos gêneros musicais que a precederam. Uma boa amostra desse processo está na própria produção musical de Vinicius de Moraes, que ganhará novos rumos ao iniciar uma fecunda parceria com Tom Jobim, a partir de 1956, com a peça *Orfeu da Conceição*. Segundo seu principal biógrafo, a poética musical jobiniana teria sido capaz de enxugar a escrita abundante do poeta ao lhe dar um maior despojamento com as palavras: uma “bendita avareza” (CASTELLO, 1991, p. 23).¹¹⁵ Nesse sentido, basta repararmos nas letras de duas canções de autoria do poeta carioca anteriores a essa parceria, “Poema dos olhos da amada” (1954), com Paulo Soledade: “Oh, minha amada/ Que os olhos teus/ São cais noturnos/ Cheios de adeus/ São docas mansas/ Trilhando luzes/ Que brilham longe/ Longe nos breus”, e “Quando tu passas por mim” (1953), com Antônio Maria: “Quando tu passas por mim/ Por mim passam saudades cruéis/ Passam saudades de um tempo/ Em que a vida eu vivia a teus pés// Quando tu passas por mim/ Passam coisas que eu quero esquecer/ Beijos de amor infieis/ Juras que fazem sofrer [...]”, o uso do pronome pessoal na segunda pessoa e a linguagem rebuscada denotam um teor anticoloquial em franca oposição à clareza informal de “Eu não existo sem você” (1957), com Tom Jobim: “Eu sei e você sabe/ Já que a vida quis assim/ Que nada nesse mundo/ Levará você de mim”.

Uma das características essenciais da Bossa Nova será o uso corriqueiro do pronome pessoal “você” usado para presentificar a situação locutiva da canção: a intimidade partilhada pelos amantes. Para Tatit, esse recurso faz parte de uma certa “persuasão figurativa” que é realizada quando o locutor – esse “alguém que canta a canção” – tenta fazer com que o ouvinte reconheça na canção uma situação de locução possível na vida cotidiana: como se a situação relatada pelo cantor estivesse acontecendo no exato momento em que a canção se desenrola,

¹¹⁵ A parceria musical com Tom Jobim, a qual renderia em menos de cinco anos mais de cinquenta canções, fez com que o poeta iniciasse “uma luta sem tréguas contra o cerebralismo e o formalismo que já invadia a poesia brasileira” de meados dos anos de 1950, na busca de uma poética mais coloquial e direta, “que falasse da vida normal das pessoas normais, sem grandes dramas, sem interrogações pontiagudas a respeito da realidade; que servisse de deleite, e não de purgação” (Idem, p. 23-24). Como também aponta Eucanã Ferraz: “[...] na canção de Tom e Vinicius não há violência, traição, dores de amor sem remédio. A atmosfera é solar, intensamente feliz, e a idealização da amada, longe de ser um motivo para o distanciamento ou a dor, é um maravilhamento absoluto que, numa espécie de utopia, poder-se-ia espalhar pela cidade e pelo mundo” (FERRAZ, *Op. cit.*, p. 53).

criando, desse modo, um “simulacro de locução” (TATIT, 1987, p. 9-10). E, com esse intuito, o sujeito lírico vai se utilizar de certos dêiticos pronominais, demonstrativos e temporais (como, por exemplo, “eu e você”, “aqui e ali”, “ontem e agora”) para construir tal simulacro na canção, sendo esse um dos recursos mais eficazes de toda canção popular – desde as modinhas imperiais e os sambas das décadas de 1930, ao samba-canção e à Bossa Nova dos anos 1950 –, atuando como um prodígio “natural” de alusão à própria gestualidade do cancionista. E uma boa amostra desse “simulacro de locução” pode ser encontrada na referida canção “Eu não existo sem você” (1957), que, apesar de, musicalmente, ser um samba-canção, ilustra poeticamente as futuras parcerias bossanovistas de Jobim e Vinicius:

Eu não existo sem você (1957) / Tom Jobim e Vinicius de Moraes

Eu sei e você sabe/ já que a vida quis assim
 Que nada nesse mundo/ levará você de mim
 Eu sei e você sabe/ que a distância não existe
 Que todo grande amor/ só é bem grande se for triste

Por isso, meu amor/ não tenha medo de sofrer
 Que todos os caminhos me encaminham pra você

Assim como o oceano/ Só é belo com luar
 Assim como a canção/ Só tem razão se se cantar
 Assim como uma nuvem/ Só acontece se chover

Assim como o poeta/ Só é grande se sofrer
 Assim como viver/ Sem ter amor não é viver
 Não há você sem mim/ E eu não existo sem você

Os versos “Eu sei e você sabe/ que a distância não existe” e “Não há você sem mim/ E eu não existo sem você”, nos ajudam a compreender a intimidade dialógica que estará presente nas letras da Bossa Nova ao abolir a distância entre seus amantes e a configurar a espacialidade íntima que envolve a relação amorosa entre o sujeito lírico e sua amada. E essa dialogicidade estará sempre implícita nessas canções, onde o eu lírico aparenta conversar com sua amada, pois sua existência (esse “eu” que é a voz que entoia a canção) está diretamente imbricada com a presença íntima de um outro ser (o “você” que se concretiza na pessoa amada), como elucidam os versos finais da canção:

“Não há você sem mim/ E eu não existo sem você”. Como aludem também os versos de “Samba de uma nota só”: “E voltei pra minha nota/ Como volto pra você”. Ou, ainda, na primeira estrofe de “Você” (1960), de Roberto Menescal e Bôscoli: “Você, manhã de todo meu/ Você, que cedo entardeceu/ Você, de quem a vida eu sou/ E sei, mas eu serei”. Além disso, “Eu não existo sem você” apresenta um intrigante paralelismo mimético entre os pares de versos de sua segunda parte: “Assim como o oceano/ Só é belo com luar/ Assim como a canção/ Só tem razão se se cantar” e “Assim como uma nuvem/ Só acontece se chover/ Assim como o poeta/ Só é grande se sofrer”, ao aludirem às “correspondências sensoriais” do célebre poema de Baudelaire (“Correspondências”), com a beleza do “oceano” sendo dimensionada pelo “luar” em analogia à própria existência da “canção” (que “só tem razão se se cantar”), e com a existência cíclica das águas da “nuvem” (que “só acontece se chover”) em analogia à “grandeza dolorosa” do “poeta”.¹¹⁶ Assim, tais analogias entre a natureza e as sensações são capazes de acolher a imensidão do mundo e de as transformarem em uma intensidade do ser íntimo, naquilo que a fenomenologia poética entende como uma “intensidade de ser” que é ativada quando “o espetáculo exterior vem ajudar a revelar uma grandeza íntima”: a nossa “imensidão íntima”. E “essa imensidão é uma conquista da intimidade. A grandeza progride no mundo à medida que a intimidade se aprofunda” (BACHELARD, 1993, p. 197-200). Aliás, essa imensidão íntima do sujeito lírico estará também manifesta, por exemplo, no verso conclusivo de “Minha namorada” (1961), naquele espaço “infinito de nós dois”.¹¹⁷

Uma das canções da Bossa Nova que melhor consegue nos revelar essa imensidão íntima é “Fotografia” (1959), de Tom Jobim. Seus primeiros versos já nos projetam ao “espaço infinito” da cena amorosa, cujo sujeito lírico vai se dotar de um olhar ativo que, através

¹¹⁶ A poetização das gotas da chuva ou do sereno, como metáfora do sofrimento passional, é recorrente na obra musical de Vinicius nesse período, como em “Lamento no morro” (1956): “Não posso esquecer/ O teu olhar/ Longe dos olhos meus/Ai, o meu viver/ É de esperar/ Pra te dizer adeus// Mulher amada/ Destino meu/ É madrugada/ Sereno dos meus olhos já correu”. Assim como em “A felicidade” (1958): “Tristeza não tem fim/ Felicidade, sim// A felicidade/ É como a gota de orvalho/ Numa pétala de flor/ Brilha tranquila/ Depois de leve, oscila/ E cai como uma lágrima de amor”, ambas compostas com Tom Jobim.

¹¹⁷ Essa dimensão “infinita” da intimidade amorosa também se encontra em “Olha pro céu” (1960), de Tom Jobim: “Se é grande o céu / Maior é meu amor / E vejo o céu infinito / Que existe em seus olhos”.

da contemplação da paisagem e da percepção dessa natureza projetada nos olhos de sua amada como uma “imensidão íntima”, vai se alimentar de uma delicada gestualidade visual.¹¹⁸ “Eu, você, nós dois/ Aqui neste terraço à beira-mar/ O sol já vai caindo/ E o seu olhar/ Parece acompanhar a cor do mar [...]”. E esse lugar da intimidade – o “terraço à beira-mar” – pode ser entendido como um *locus amoenus* público e, ao mesmo tempo, particular, como o espaço daquela “alegria privada” propiciada pelos bulevares parisienses de Baudelaire (conforme apontado por Berman).

Em “Fotografia”, esse espaço social é o terraço à beira-mar, a mesa de um bar no momento de uma conjunção afetiva e de uma despedida que se anuncia, sugerindo um encontro que tem hora para terminar, pois assim como o sol vai se pondo no horizonte com a chegada da noite, o olhar da mulher amada vai também perdendo sua luz vital: “O sol já vai caindo/ E o seu olhar/ Parece acompanhar a cor do mar/ Você tem que ir embora/ A tarde cai/ Em cores se desfaz/ Escureceu/ O sol caiu no mar/ E a primeira luz, lá embaixo se acendeu/ Você e eu”.¹¹⁹ A partir desse momento, a canção muda de luminosidade com a chegada da noite. Agora os amantes estão “à meia-luz” e a reiteração do verso inicial, “Eu, você, nós dois”, seguida de “Sozinhos neste bar à meia-luz”, serve para reiniciar o tema original da canção. Enquanto em sua primeira parte há uma atmosfera crepuscular, aqui se instaura um clima tipicamente romântico com a chegada da noite. Agora não é mais a luz solar que incide na contemplação passional do mar e

¹¹⁸ Essa gestualidade visual como forma de fruição da natureza mediada pela beleza feminina estará manifesta em “Ela é carioca” (1962) e “Garota de Ipanema” (1962), ambas de Jobim e Vinicius, assim como em “Coisa mais linda” (1960), de Lyra e Vinicius.

¹¹⁹ A alusão ao poder lírico do olhar é uma metáfora recorrente em toda a literatura ocidental, sendo um tema frequentemente abordado pela Bossa Nova, como em “Esse seu olhar” (1959), de Tom Jobim, um outro exemplo paradigmático da intimidade dialógica, no qual o olhar da amada aparenta conversar com o eu lírico: “Esse seu olhar/ Quando encontra o meu/ Fala de umas coisas/ Que eu não posso acreditar...”. E também em “Perdido em teus olhos” (1959), de Jobim e Newton Mendonça: “Você pra mim foi um sonho/ Que eu não pensei encontrar/ Mas aconteceu que um dia/ Perdi-me no azul do seu olhar...”. Ou ainda em “Domingo azul do mar” (1958), também de Jobim e Mendonça: “[...] Eu vejo este domingo azul do mar/ Refletido em seu olhar”, sendo esse apenas um dos múltiplos exemplos do “espetáculo exterior” da natureza “que vem ajudar a revelar uma grandeza íntima” (BACHELARD, *Op. cit.*, p. 197) nas canções bossanovistas.

nos olhos da amada, pois, acompanhando os amantes há “uma grande lua” que “saiu do mar”, mas “parece que esse bar já vai fechar”. O que nos remete à noção do efêmero, denotando a partida iminente dos amantes e, também, a ideia de um tempo que passa de forma inevitável, acelerando a urgência dessa conjunção amorosa. Aliás, essa efemeridade do amor é encontrada em outras canções bossanovistas, como “Meditação” (1959), de Jobim e Newton Mendonça: “Quem acreditou/ No amor, no sorriso e na flor/ Então sonhou, sonhou/ E perdeu a paz/ O amor, o sorriso e a flor/ Se transformam depressa demais” e “A felicidade” (1958), de Jobim e Vinicius: “A felicidade/ É como a gota de orvalho/ Numa pétala de flor/ Brilha tranquila/ Depois de leve, oscila/ E cai como uma lágrima de amor”. Mas cabe notar que essa efemeridade amorosa não é uma tópica recorrente na Bossa Nova, muito pelo contrário, ela é bastante rara, pois suas letras aparentam querer neutralizar a passagem contínua do tempo cronológico. E será em sua rítmica, mais ralentada em comparação ao andamento do samba, que encontraremos mais explicitado este “caráter suavizador” do fluxo temporal na Bossa Nova.

Por outro lado, o desfecho de “Fotografia” – a imagem que fica ressoando em nossa imaginação como uma fotografia – vai nos ajudar a entender ainda mais o gesto metalinguístico da Bossa Nova: “E há sempre uma canção para contar/ Aquela velha história de um desejo/ Que todas as canções têm pra contar/ E veio aquele beijo”, funcionando literalmente como uma solução para o “desejo” do encontro amoroso, pois, se “há sempre uma canção para contar”, é porque essa é a função passional da palavra cantada assumida pelo cancionista: contar e cantar “aquela velha história de um desejo” contido em todas as canções que já a precederam. Nesse sentido, há aqui um modelo de desfecho afirmativo como uma chave poética, que pretende solucionar o lamento de seu sujeito lírico em busca da conjunção amorosa. De modo que iremos encontrar em diversas canções bossanovistas essa mesma lógica amorosa que, ao se revelar como uma “fotografia” idealizada no desfecho das canções, consegue apaziguar toda e qualquer disjunção passional em nome da concretização da felicidade entre seus amantes. Como sabemos, esse modelo estruturante faz parte de uma apolínea “racionalidade ecológica” que atua na construção formal da Bossa Nova: “Operando por meio de um diálogo ininterrupto entre amante e amado, eu e o mundo, mote poético e forma musical, as canções ordenam um tipo de harmonização de tempo e espaço, em que a música, os seus personagens e a ambiência natural que os envolve convergem para um equilíbrio de comunhão íntima e integração, um estado mágico

de ‘graça’” (TREECE, *Op. cit.*, p. 130). E a safra de canções bossanovistas que operam com essa arquitetura amorosa para alcançar tal estado de satisfação compartilhada entre dois amantes é imensa.¹²⁰

Uma outra canção jobiniana que revela com precisão a intimidade dialógica como o cenário ideal do simulacro discursivo da Bossa Nova é “Corcovado” (1960). Sua estrofe inaugural, “Um cantinho, um violão/ Este amor, uma canção/ Pra fazer feliz a quem se ama”, expressa, como a canção anterior, o seu caráter metalinguístico. Aqui, os quatro elementos citados, “o cantinho e o violão” e “o amor e a canção”, existem “pra fazer feliz a quem se ama”, como se o eu lírico estivesse dizendo, em uma lógica afetiva, que todos os caminhos do “amor” levam ao processo criativo da “canção”. E essa mesma lógica sentimental vai se repetir em seu desfecho: “E eu que era triste/ Descrente deste mundo/ Ao encontrar você, eu conheci/ O que é felicidade meu amor”, cuja união do “eu” com o “você” vai acarretar na realização da “felicidade” (por sinal, essa é a mesma “matemática afetiva” que ouvimos no verso inicial de “Fotografia”: “Eu, você, nós dois...”)¹²¹. Já os pares de versos, “Muita calma pra pensar/ E ter tempo pra sonhar” e “Quero a vida sempre assim/ Com você perto de mim”, permitem visualizar a lógica afetiva que leva seu sujeito lírico à contemplação da paisagem e à promessa de um amor “até o apagar da velha chama”.¹²²

Um aspecto interessante dessa canção – e que também a aproxima de “Fotografia” – é sua espacialidade poética que se configura entre o “cantinho” de um apartamento e a visão extasiada do “Corcovado”. Além da referida intimidade, o que nos interessa aqui é

¹²⁰ Entre tantas, podemos elencar “Amanhecendo” (1960), de Menescal e Lula Freire, “Nós e o mar” (1961) e “Você” (1962), de Menescal e Ronaldo Bôscoli, assim como “Coisa mais linda” (1960), “Minha namorada” (1961) e “Você e eu” (1962), de Vinicius e Carlos Lyra.

¹²¹ Outra canção jobiniana desse período que chega a explicitar essa lógica é “Aula de matemática” (1958), em parceria com Marino Pinto: “Pra que dividir/ Na vida é sempre bom multiplicar/ E por A mais B/ Eu quero demonstrar/ Que gosto imensamente de você”.

¹²² É notável nesse verso a intertextualidade com o conhecido poema de Vinicius de Moraes, “Soneto de fidelidade” (1939), cujos versos conclusivos afirmam: “[...] Eu possa me dizer do amor (que tive):/ Que não seja imortal, posto que é chama/ Mas que seja infinito enquanto dure” (MORAES, 1987, p. 183), indicando a permanência da tradição simbólica da efemeridade do amor enquanto “fogo” e “luz existencial”, e que remonta a Virgílio, Petrarca e aos sonetos camonianos.

apontar que tanto a “janela” de “Corcovado” como o “terraço à beira-mar” de “Fotografia” estão localizados estrategicamente em um terreno movediço entre a vida privada e a pública. Isto é, nessas canções o olhar do sujeito lírico percorre esses dois mundos opostos, porém eles convivem em harmonia enquanto seus amantes – o “eu e você” da canção – usufruem de sua própria imensidão íntima. Essa capacidade lírica da Bossa Nova em conjugar o mundo íntimo com a vida pública (seja na praia, no terraço ou na janela de um apartamento), pode ser entendida como um sintoma da sociabilidade de seu próprio espaço social à beira-mar (os bairros de Copacabana e Ipanema). E será neste “espaço de transição” entre o público e o privado que vai se pautar o convívio social dos bairros: “O espaço do bairro se distingue do espaço privado, mas não é fechado a ele; pelo contrário, forma a seu redor uma espécie de zona protetora. O convívio permite que o bairro permaneça como um espaço aberto, público, e que, mesmo assim, a vida privada de cada um encontre aí seu prolongamento, um eco, um apoio [...]” (PROST, 2009, p. 105). Dessa forma, o espaço íntimo da Bossa Nova representado nessas canções aparenta estar sendo propiciado por uma confortável “zona de conforto” inerente à sociabilidade singular da Zona Sul carioca na forma singular de intimidade compartilhada.¹²³

Os versos de “Corcovado” (“Muita calma pra pensar/ E ter tempo pra sonhar”), ao suspenderem por um breve instante a passagem do tempo, vão ao encontro do conceito benjaminiano de *Erfahrung* (a experiência autêntica) apontado no ensaio “O narrador”: “O ócio é o pássaro onírico a chocar o ovo da experiência. Basta um sussurro na floresta de folhagens para espantá-lo. Seus ninhos – as atividades, ligadas intimamente ao ócio – já foram abandonados nas cidades e no campo estão decadentes” (BENJAMIN, 1975, p. 68). Ora, se essas seriam as condições necessárias para a não-extinção da experiência coletiva – “o ninho” doméstico como o último refúgio do ócio e da fruição da natureza – o “cantinho” de onde se avista o Corcovado será a

¹²³ Segundo Prost, a especificidade dos bairros é que a proximidade espacial entre as pessoas cria um conhecimento mútuo no qual cada indivíduo é conhecido por um certo número de pessoas que aí convivem cotidianamente: “O espaço concreto do bairro ou da vila é um espaço aberto a todos, regido por regras coletivas, mas que tem como ‘foco’, no sentido óptico, um lugar fechado, um lar. É um *exterior* definido a partir de um *interior*, um público cujo centro é o privado” (Idem, p. 100). Para aprofundarmos essa relação entre a intimidade e a sociabilidade na Bossa Nova, discorreremos mais adiante sobre o espaço social das praias de Copacabana e Ipanema, no final dos anos 1950 e início dos 60.

morada segura dessa experiência ameaçada de desaparecimento. E, para Benjamin, seria nessas condições de relaxamento cada vez mais raras nas metrópoles que se poderia sobreviver à degradação da “experiência autêntica”. Porém, em “Corcovado”, ao invés de uma sintomática “interiorização psicológica” dos indivíduos, que seria naturalmente acompanhada de uma “interiorização espacial” como reflexo da crescente privatização da vida moderna, conforme o comentário de Gagnebin (2007, p. 59-60), encontraremos aqui uma “exteriorização” emocional de seu sujeito lírico que, ao invés de se voltar para si mesmo, olha pela janela e se potencializa com a visão redentora da paisagem urbana, dando asas a sua fruição extasiada da paisagem.

Essa “calma” pra “pensar” e “sonhar” de “Corcovado” está diretamente relacionada com a forma musical da própria canção com seus acordes alterados acompanhados do ritmo ralentado da Bossa Nova, dando a sensação de uma profunda tranquilidade a seus ouvintes.¹²⁴ E esse caráter musical apaziguador inerente às canções bossanovistas vai contribuir fundamentalmente para o clima romântico que emana de sua poética, como, por exemplo, o beijo final no último verso de “Fotografia” e a visão redentora do “Corcovado” ao lado da pessoa amada como desfechos inevitáveis de uma bem pensada arquitetura amorosa e que se materializam como representações fieis do *happy end* na canção popular brasileira. Segundo Morin, o “final feliz” representaria no imaginário da vida moderna a eternização de um momento venturoso, capaz de dissolver passado e futuro em um presente de grande intensidade, sendo que esse sentimento estaria disseminado na cultura de massas do século XX: “O filme e a canção podem enaltecer o amor e a água fresca, a cabana e o coração, e dizer-nos que o amor é tudo e o resto é nada” (MORIN, *Op. cit.*, p. 127). E essa felicidade, como “a religião do indivíduo moderno”, não seria apenas projetiva, mas implicaria na aderência a uma realidade fenomenal em que “a ação, a proeza e o amor, são tão terrestres e empíricos como o bem-estar e o conforto” (Idem, p. 127-128).

Nessa direção especulativa, podemos nos apropriar dessa busca de uma felicidade empírica no indivíduo moderno, no intuito de construir-se uma relação mimética entre a experiência do sujeito lírico das canções aqui elencadas (o nosso “sujeito da bossa”) e a experiência

¹²⁴ Assim como aponta Sant’Anna: “Em Jobim a biografia e a bibliografia informam o mesmo comportamento estético-existencial. Igual a Vinicius. Obra e vida não se deixam separar. Daí que neles a Bossa Nova ou a música que fazem sejam naturais, vitais” (SANT’ANNA, *Op. cit.*, p. 220).

dos sujeitos reais que as inventaram (os cancionistas da Bossa Nova), na tentativa de aproximarmos essas duas experiências. Afinal, “a cabana e o coração”, ou melhor, “o cantinho e o violão” seriam referências empíricas ao universo real daquela juventude ensolarada dos anos de 1950. Isto é, aquilo que aqui ouvimos nas canções estaria nos revelando cada vez mais o universo da experiência vivida de seus criadores: “No culto à ecologia urbana a arte imitava a vida e a vida imitava a arte. Ou seja, existia entre os principais criadores da bossa nova uma estreita integração no plano estético e na experiência vivida. O criador se refletia na sua criatura e vice-versa” (PARANHOS, *Op. cit.*, p. 51). Ora, as canções da Bossa Nova não funcionam como autênticas fotografias de uma *Rolleyflex* comunitária, a serem reveladas em nosso imaginário a cada nova escuta?

Entre as diversas parcerias musicais de Jobim e Newton Mendonça, “Caminhos cruzados” (1958), “Discussão” (1958) e “Meditação” (1959), são as que mais nos ajudam a entender o modo como se estrutura a intimidade na Bossa Nova. A primeira delas anuncia: “Quando um coração que está cansado de sofrer/ Encontra um coração também cansado de sofrer/ É tempo de se pensar/ Que o amor pode de repente chegar”, demonstrando a força cíclica e inevitável do “amor” que parece se personificar ao ser citado nominalmente nas três estrofes da canção. Como também mais adiante: “Quando existe alguém que tem saudade de outro alguém/ E esse outro alguém não entender/ Deixa esse novo amor chegar/ Mesmo que depois seja imprescindível chorar”, expressando novamente a potencialidade cíclica do “amor”, apesar do sofrimento que ele causa aos seus amantes. Por fim, a canção conclui: “Que tolo fui eu que em vão tentei raciocinar/ Nas coisas do amor que ninguém pode explicar/ Vem, nós dois vamos tentar/ Só um novo amor pode a saudade apagar”, como que justificando a própria existência do “sofrer” e do “chorar” das estrofes anteriores. Assim, somente “um novo amor” é capaz de curar o sofrimento amoroso, sendo a razão incapaz de ajudar “nas coisas do amor”, ou seja, seu sujeito lírico é pautado por essa mesma lógica sentimental.¹²⁵ Em “Discussão”

¹²⁵ Essa insuficiência da razão para a compreensão do amor está disseminada na Bossa Nova, como na canção jobiniana “Wave” (1967): “Vou te contar/ Os olhos já não podem ver/ Coisas que só o coração/ Pode entender”. Cabe notar que o conhecido aforisma de Pascal, “O coração tem razões que a própria razão desconhece”, encontra-se explicitado ironicamente em uma canção dos anos 1940, “Aos pés da cruz”, de Zé da Zilda e Marino Pinto: “O coração tem razões/ Que a própria razão desconhece/ Faz promessas e juras/ Depois esquece...”. E,

encontraremos essa mesma referência à predominância da “voz do coração” sobre a razão, como na estrofe inicial: “Se você pretende sustentar opinião/ E discutir por discutir/ Só pra ganhar a discussão/ Eu lhe asseguro, pode crer/ Que quando fala o coração/ Às vezes é melhor perder/ Do que ganhar, você vai ver...”¹²⁶

Já em “Meditação” iremos nos deparar com um conselho existencial: “Quem acreditou/ No amor, no sorriso e na flor/ Então sonhou, sonhou/ E perdeu a paz/ O amor, o sorriso e a flor/ Se transformam depressa demais...”, anunciando a efemeridade do amor e da felicidade em analogia à natureza (“a flor”), ao deixar à mostra a passagem vertiginosa (e destruidora) do tempo. Aqui, o uso do pronome relativo “quem” é um recurso linguístico que, ao relativizar seu interlocutor, contribui para amplificar o simulacro locutivo da canção. Essa canção – com seu sugestivo título de “Meditação” – nos projeta para dentro de seu universo íntimo, cujo sujeito poético acaba incorporando seus ouvintes como interlocutores, isto é, ao apontar para um interlocutor indeterminado constituído pelo “quem”, ela consegue ampliar seu raio de ação semântico: esse “quem” não seria apenas o “eu e você”, mas, possivelmente, todos “nós”. Além disso, sua estrofe conclusiva “Quem chorou, chorou/ E tanto, que seu pranto já secou/ Quem depois voltou/ Ao amor, ao sorriso e a flor/ Então tudo encontrou/ E a própria dor/ Revelou o caminho do amor/ E a tristeza acabou” consegue sintetizar a mesma lógica cíclica e amorosa de “Caminhos cruzados” (“Quem depois voltou/ Ao amor, ao sorriso e a flor”). O verso “E a própria dor/ Revelou o caminho do amor”, indica que só “o amor” é capaz de neutralizar a “própria dor” que ele mesmo causa. Isto é, ao

não por acaso, esse samba está elencado por João Gilberto entre as doze músicas gravadas em seu LP *Chega de saudade*. Outra canção que alude a essa lógica amorosa é a marchinha de carnaval “Chiquita bacana” (1949), de Alberto Ribeiro e João de Barro, que afirma: “Não usa vestido, não usa calção/ Inverno pra ela é pleno verão/ Existencialista (com toda razão!)/ Só faz o que manda o seu coração”.

¹²⁶ A onipresente lógica amorosa da Bossa Nova também se expressa em “Vê” (1962), de Menescal e Lula Freire: “Vê/ Entende que a gente/ é feita de amor/ E simplesmente/ a vida dá valor/ E sem razão/ pra tanta reunião/ Pra nós importa/ a voz do coração”. Sua segunda estrofe remonta especularmente aos tópicos temáticos bossanovistas, como “a flor”, a “discussão” e a prolixidade de quem “fala, fala e não diz nada” (conforme aludida em “Desafinado”): “Vê que o mundo é cor/ E que a flor, não vai alienar/ Uma canção que é feita pra cantar/ E a discussão não vai adiantar/ Quem tanto fala, devia embora andar/ Na mesma praia, um dia vai achar/ O mesmo céu e aquele mesmo mar”.

criar uma relação circular entre “o amor, o sorriso e a flor” e “a dor e a tristeza”, essa estrofe aponta para uma tentativa de se solucionar a dialética insolúvel do amor entre a efemeridade da felicidade mútua e o sofrimento da separação.¹²⁷ A Bossa Nova vai pretender solucionar essa dialética amorosa ao transformar a tristeza em felicidade através da “arte do encontro” de seus amantes – pelas mãos pacíficas da intimidade e pela lógica afetiva do amor. Como alude “Amor em paz” (1960), de Jobim e Vinícius: “Foi então/ Que da minha infinita tristeza/ Aconteceu você/ Encontrei em você/ A razão de viver/ E de amar em paz/ E não sofrer mais/ Nunca mais”.¹²⁸

Sobre a intimidade dialógica da Bossa Nova, há um outro aspecto formal que merece explicação: o uso frequente do diminutivo como o “cantinho”, o “barquinho”, “o jeitinho dela andar” e “os beijinhos sem ter fim”, entre outros inúmeros exemplos. Para Sergio Buarque de Holanda o uso do diminutivo “serve para nos familiarizar mais com as pessoas ou os objetos e, ao mesmo tempo, para lhes dar relevo. É a maneira de fazê-los mais acessíveis aos sentidos e também de aproximá-los do coração” (HOLANDA, 1995, p. 148).¹²⁹ Ou seja, o diminutivo

¹²⁷ A construção de um etos órfico pautado pelo sofrimento amoroso é constante na obra poética e musical de Vinícius de Moraes, na qual “o amar” e “o sofrer” estarão sempre vinculados. Como no samba de *Orfeu da Conceição*, “Lamento no morro” (1956), em parceria com Jobim: “Não posso esquecer/ O teu olhar/ Longe dos olhos meus/ Ai o meu viver/ É de esperar/ Pra te dizer adeus”. E em “Eu sei que vou te amar” (1960): “Eu sei que vou sofrer/ Por toda minha vida/ Eu vou sofrer”. Ou, ainda, em “Canto de Xangô” (1963), com Baden Powell: “Mas amar é sofrer, mas amar é morrer de dor/ Xangô, meu Senhor, saravá!/ Xangô, meu Senhor!/ Mas me faça sofrer/ Mas me faça morrer de amor”.

¹²⁸ A expressão “arte do encontro” foi cunhada por Vinícius de Moraes em “Samba da benção” (1962), parceria com o violonista Baden Powell, ao declamar entre a segunda e a terceira estrofe da canção: “[...] A vida não é brincadeira, amigo/ A vida é arte do encontro/ Embora haja tanto desencontro pela vida/ Há sempre uma mulher à sua espera/ Com os olhos cheios de carinho/ E as mãos cheias de perdão/ Ponha um pouco de amor na sua vida/ Como no seu samba”. Essa capacidade de converter a tristeza em felicidade é uma temática central na canção popular brasileira. Para Wisnik, ela faz “parte da melhor tradição do samba, por mais que a alegria se converta tantas vezes em tristeza” (WISNIK, 2011, p. 77). Como explicitam os versos: “O samba é pai do prazer/ O samba é filho da dor/ O grande poder transformador”, que concluem o samba “Desde que o samba é samba” (1993), de Caetano Veloso.

¹²⁹ Gilberto Freyre, em *Casa-grande e senzala* (1933), alguns anos antes de Holanda já apontava para o uso dessas “palavras carregadas de afetividade” na cultura colonial brasileira, como um “amolecimento” linguístico fruto do

seria um traço nítido de uma atitude cordial e afetiva que ainda persistiria na sociedade brasileira dos anos de 1930, pois “mesmo nos meios mais atingidos pela urbanização progressiva, sua presença pode denotar uma lembrança e um *survival*, entre tantos outros, dos estilos de convivência humana plasmados pelo ambiente rural e patriarcal, cuja marca o cosmopolitismo não conseguiu apagar” (Idem, p. 205). Assim, o diminutivo da Bossa Nova pode ser um indício da sobrevivência de uma experiência primordial, agindo como um tipo de compensação da *Erfahrung* frente à assunção da *Erlebnis* na vida cotidiana, pois se a vida cosmopolita ainda “não conseguiu apagá-lo” de nosso convívio é porque seu uso exprimiria um mecanismo de resistência frente a essa experiência evanescente. Mas seria o diminutivo da Bossa apenas a marca linguística “dos estilos de convivência plasmados pelo ambiente rural” como saudade de um tempo que passou (como Buarque de Holanda nos faz entender), ou seria ele também o resquício empírico de um certo “amolecimento” afetivo (como alude Gilberto Freyre) da vida cosmopolita carioca de meados do século XX?¹³⁰

Essas questões nos ajudam a entrever que há tanto uma resistência da experiência autêntica (a *Erfahrung*) que se aloja explicitamente na intimidade dialógica da Bossa Nova - com a calma e a amorosidade necessárias para “se chocar os ovos da experiência” (como

contato das amas africanas com as crianças da casa-grande: “[...] A linguagem infantil brasileira, e mesmo a portuguesa tem um sabor quase africano: cacá, pipi, bumbum, tentem, neném, tatá, papá, papato, lili, mimi, au-au, bambanho, cocô, dindinho, bimbinha. Amolecimento que se deveu em grande parte pela ação da ama negra junto à criança; do escravo preto junto ao filho do senhor branco (FREYRE, 1994, p. 215).

¹³⁰ Vale atentarmos para uma recorrente idealização da vida na Zona Sul dos anos de 1950. Entretanto, as crônicas da época exprimem a crescente violência e os primórdios de um certo caos urbano que já afligia a paisagem sonora do bairro de Copacabana. Em “Música (demasiado) popular” (1955), Millôr Fernandes (sob o pseudônimo de “Vão Gôgo”), revela o cotidiano matinal de seus apartamentos: “Levanto sob o martelar das obras, acompanhado pelo som estridente de várias serras, de vários edifícios em construção. Enquanto ponho os chinelos, ouço a sirene da assistência que passa à distância, contraponteadada pelo buzinar intermitente dos milhares de automóveis que se engarrafam permanentemente nas três ruas da cidade. [...] De vez em quando tenho a impressão de que os garotos que jogam gude, no andar de cima, estão é fazendo inclinar perigosamente o edifício para que enormes bilhas de aço corram de um lado para outro do apartamento. Componho aí a minha primeira sinfonia matinal, apoiada, sobretudo, nos metais” (FERNANDES, 2006, p. 340).

assim diria Benjamin) -, como há, também, a concretização de uma experiência urbana original: a sociabilidade praiana de uma juventude dourada sob o espaço social da Zona Sul carioca, entre os idos dos anos 1950 e o início da década de 1960, naquilo que nos arriscamos a chamar como a vivência urbana de uma “boemia solar”.

4.3.3 A sociabilidade praiana da Bossa Nova: uma boemia solar

Conforme notamos anteriormente, a capacidade lírica da Bossa Nova em conjugar a intimidade com a vida pública (“um exterior definido a partir de um interior, um público cujo centro é o privado”, como aponta Prost, sobre a particularidade social dos bairros) estaria associada a uma diferenciada sociabilidade praiana da Zona Sul carioca e às relações afetivas que se configuravam entre seus criadores e intérpretes, pautada por um trânsito intenso entre a “vida solar” na praia e a “vida lunar” nos bares e nos apartamentos. E essa juventude que fomentou tal movimento musical - trazendo o violão para o centro dos descontraídos encontros musicais nos apartamentos e nas rodas de praia, nos bancos da calçada ou na areia – desfrutava de uma convivência urbana à beira-mar. “Naquele tempo, aquela música de praia era chamada pejorativamente de ‘música de apartamento’, como se fosse uma música restrita e fechada, distante das ruas... [...] para nós era a Zona Sul, a praia de Ipanema e os bares de Copacabana” (MOTTA, 2000, p. 27).¹³¹

Portanto, não devemos restringir a sociabilidade da Bossa Nova à experiência solitária do indivíduo moderno, pois ela vai precisar tanto do “cantinho” – a sua intimidade dialógica –, como do “violão” – a sua sociabilidade afetiva (conforme exprimem os versos de “Corcovado”). Aliás, o violão foi sempre um instrumento de grande poder socializador, desde as modinhas imperiais e os sambas na Casa da Tia Ciata, que viraria mania nacional entre as camadas altas e médias brasileiras pelas mãos dessa mesma juventude carioca. Como nos ajuda a entender Menescal: “Você imagina a gente com 15 anos, com 16, 17 anos,

¹³¹ Para se ter uma noção da jovialidade dos mediadores culturais da Bossa Nova, cabe citarmos a idade de alguns deles em 1958: Newton Mendonça, 31; Tom Jobim, 31; Ronaldo Bôscoli, 29; João Gilberto, 27; Normando Santos, 26; Sérgio Ricardo, 26; Luis Carlos Vinhas, 26; Sylvia Telles, 24; Chico Feitosa, 23; Durval Ferreira, 23; Roberto Menescal, 21; Lula Freire, 20; Carlos Lyra, 19; Nara Leão, 16; e o mais velho, é claro, Vinícius de Moraes, com seus 45 anos “de praia”.

começando a tocar violão, e a música que se tocava nas rádios era o samba-canção, cuja letra não tinha nada a ver com a nossa geração que vivia em Copacabana, a primeira geração da praia. Não é a primeira geração que foi à praia, claro, mas foi a geração de praia que jogava futebol, jogava vôlei, namorava, tocava violão de noite na praia (MENESCAL, 2003, p. 57). Esse depoimento sinaliza uma forma de boemia praiana praticada pelos mediadores culturais da Bossa Nova, isto é, o modo que uma determinada geração pode desfrutar da modernidade à beira-mar compactuando com uma saudável civilidade praiana.¹³² Assim sendo, a sociabilidade da Bossa Nova deve ser entendida, sobretudo, como fruto da coletividade amistosa da “arte do encontro” de diversos criadores literomusicais que, dotados de capital cultural suficiente para usufruir plenamente das benesses da vida cosmopolita nos trópicos (como, por exemplo, a “influência do jazz” e o legado de uma “vocação carioca do prazer”)¹³³, compartilharam do

¹³² Não devemos entender aqui a boemia de forma restrita, pois, “para além da construção idealizada do boêmio – desvinculado de todas as normas familiares, do trabalho e das obrigações sociais –, o ser boêmio é múltiplo, não se entende aqui boemia como um todo fechado, autônomo e homogêneo. A experiência boêmia deve ser focalizada de forma relacional, complementar e interdependente à vivência do dia e à do trabalho, e não em confronto a elas. Também não se pode simplesmente identificá-la como forma de resistência, de submissão e/ou ilegítima, devendo-se observar toda a heterogeneidade de manifestações e vivências que circulam no universo da boemia” (MATOS, *Op. cit.*, p. 113). Em nosso caso, estamos tomando emprestado o conceito de “boemia”, na tentativa de elucidar o enigmático “estado de espírito” da fruição corpórea praiana onipresente no etos poético da Bossa Nova.

¹³³ A noção de “capital cultural” nos ajuda a entender o *status* privilegiado dessa geração da Bossa Nova. Para Bourdieu, o capital cultural existe sob três formas distintas: no estado incorporado, no estado objetivado e no estado institucionalizado. No estado incorporado, dá-se sob a forma de disposições duráveis do organismo, tendo como principais elementos constitutivos os gostos, o domínio maior ou menor da língua culta, a herança cultural familiar e o conhecimento escolar. A acumulação dessa forma de capital cultural demanda que sua incorporação seja feita mediante um trabalho de inculcação e assimilação, sendo que isso exige tempo e deve ser realizado pessoalmente pelo agente. No estado objetivado, o capital cultural existe sob a forma de bens culturais, tais como esculturas, pinturas, livros etc. Para possuir os bens econômicos na sua materialidade é necessário ter simplesmente capital econômico, mas, para apropriar-se simbolicamente destes bens é necessário possuir os instrumentos desta apropriação e os códigos necessários para decifrá-los, ou seja, é necessário possuir capital cultural no estado incorporado. Já no

convívio de três espaços sociais heterogêneos e complementares: os apartamentos, os bares e as praias de Copacabana e Ipanema. A vida privada, a vida noturna e a fruição solar da paisagem praiana. Notando que a vida noturna centralizava-se nas boates e nos bares de Copacabana (conforme o depoimento de Nelson Motta), e a fruição praiana era plena em Ipanema, “Ipanema era só felicidade...”, como entoa um dos versos de “Carta ao Tom” (1974), de Toquinho e Vinicius, com uma evidente nostalgia dessa boemia solar.¹³⁴

Porém, antes de cairmos na tentação de imaginar essa peculiar sociabilidade praiana da Zona Sul carioca como o resultado natural de um idílico universo à beira-mar, cabe entender que o bairro de Copacabana já era, desde o início da década de 1940, um verdadeiro fenômeno nacional de crescimento populacional e arquitetônico (quicá, uma das praias mais populosas do mundo), como nos lembra Stefan Zweig:

Mas desde que se descobriu o gosto pelo ar, pelo sol, pela água e se inventou o automóvel, levantaram-se em Copacabana quarteirões inteiros com assombrosa rapidez. [...] Se Copacabana não é o coração do Rio é, de certo modo, o pulmão do Rio. Mas em toda sua beleza uma coisa é simbólica: é que sentados ou de pé nessa praia e voltados para o mar, verdadeiramente temos o Rio pelas costas, pois essa avenida olha – sem dúvida, através dum oceano – para a Europa. Ela é tão ‘novieuropeia’ como a Avenida Rio Branco há trinta anos o era, e é característico o fato de os estrangeiros e de os viajantes gostarem mais de viver na Avenida Atlântica, do que os verdadeiros cariocas que nela se sentem mais em casa alheia do que na própria casa (ZWEIG, 2008, p. 171).

estado institucionalizado, o capital cultural materializa-se por meio dos diplomas escolares (BOURDIEU, 1998, p. 73-79). E essa geração dotava-se de amplo capital cultural incorporado (como o legado cultural do lazer praiano, por exemplo) e objetivado (como o consumo de discos, filmes, jornais etc...).

¹³⁴ Essa mesma juventude transitaria entre os espaços diurnos e noturnos, privilegiando os encontros musicais nos apartamentos e nos bares e, principalmente, na “cultura da praia”, nutrindo-se mais da luz do sol do que da lua. No entanto, (cf. CASTRO, 1990a), a vida noturna seria crucial para a gestação e a difusão musical da Bossa Nova.

Assim sendo, a praia de Copacabana – a “princesinha” da modernidade tropical – catalisa em seu território geográfico as aspirações coletivas de uma ascendente classe média nacional em busca de seu “paraíso terreal” (vide a vertiginosa verticalização de suas moradias de frente para o mar), assim como compactua de uma recorrente “visão edênica” de seus visitantes estrangeiros e nacionais que, desde a invenção da Zona Sul nas primeiras décadas do século passado, já a reconheciam imaginariamente só por ouvir falar em seu nome.¹³⁵ Isto é, os modelos de sociabilidade que nela se efetivaram no decorrer do século XX foram amplamente pautados pelos padrões modernos da vida cosmopolita (“novieuropeia”, segundo Zweig), mas também, e isso é o mais importante para entendermos a singularidade do etos da Bossa Nova, por uma sociabilidade marcadamente praiana e, especificamente, carioca.¹³⁶ Portanto, precisamos entender essa sociabilidade diferenciada a partir de sua própria paisagem fundadora: a praia.

A praia, como território intermediário entre o mar e metrópole – ou entre “a natureza e a civilização” –, constitui-se como um espaço social que conjuga fisicamente o convívio da vida pública com o da vida

¹³⁵ Segundo Gilberto Velho, Copacabana passaria a ser no século XX, juntamente com seus atrativos naturais, o *locus* privilegiado da sociedade de consumo do Rio de Janeiro e do Brasil. Nesse sentido, seu apogeu se dará entre o final da Segunda Grande Guerra e meados dos anos 1970 (VELHO, 1989).

¹³⁶ O vertiginoso desenvolvimento urbano do Rio de Janeiro está expresso na crônica de Álvaro Moreyra, “Aqui está”, que inaugura a obra *A cidade mulher* (1923): “A terra carioca tem o tempo da vida contado às avessas. Os anos vão passando, ela vai ficando mais nova. Quem a procura, na lembrança dos dias coloniais, encontra uma velhinha tristonha, de nome cristão e vista fatigada, de frente ao mar... Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro. Durante a permanência de D. João VI, a velhinha desaparece. E lá está, entre os uivos da rainha doída e os primeiros lampiões urbanos, uma grave matrona, vestida sem gosto nenhum... Com D. Pedro I, ei-la chegada ao outono, já bem-posta, aparecendo nas igrejas, nos salões, no teatro... A Regência deixa-a na mesma idade. Pelo meio do Segundo Império, ela rejuvenesce escandalosamente... Quando se proclamou a República, andava a terra carioca nos seus vinte anos... De então para hoje, ficou assim... Menina e moça, pouco a pouco se desembaraçou, perdeu o ar acanhado, quis viver... O corpo tomou o ritmo das ondas, a graça das árvores esguias. Tem um resto de sonho nos olhos, o vôo de um desejo alegre nas mãos. Mulher bem mulher, a mais mulher das mulheres... Conhece o presente. Adivinha coisas deliciosas do futuro [...]” (MOREYRA, 1991, p. 15). Por esse viés, as praias da Zona Sul seriam nessa época ainda “crianças”.

privada, naquilo que Lageiste chama de “heterotopia”: um “lugar outro” (do grego *hétéro*, “outro”, e *topos*, “lugar”),¹³⁷ cujas regras de conduta do convívio urbano ficariam momentaneamente neutralizadas e passariam a ser regidas, também, por um “outro tempo”. Assim, os momentos passados à beira-mar seriam experimentados “como interstícios singulares do espaço-tempo” (LAGEISTE, *Op. cit.*, p. 14), pois a praia materializa uma interface geográfica entre o mar, a areia e o sol, capaz de proporcionar a seus frequentadores um estado de plena fruição sinestésica de seus prazeres corporais: “Se a contemplação do mar é uma intensa experiência sensorial, ir ao seu encontro, nos leva, inevitavelmente, a uma exacerbação dessas sensações” (Idem, p. 11). Entretanto, no caso das praias da Zona Sul, elas devem ser compreendidas como um espaço transicional entre essa experiência corpórea – pautada pela sua natureza marinha – e uma experiência mais racional e urbana – pautada por sua pertinência humana e geográfica e à esfera da vida cosmopolita. Assim, “estar na praia” na metrópole carioca de meados do século passado, era estar em uma natureza civilizada – cada dia mais domesticada pela força empreendedora da modernidade e mais integrada ao desenvolvimento progressivo da metrópole – e, ao mesmo tempo, era usufruir de um tempo e de um espaço regidos por uma tradicional cultura praiana que ia se transmitindo de geração à geração.¹³⁸ Enfim, essa referida boemia solar do etos bossanovista – como constituinte vital de uma sociabilidade diferenciada à beira-mar – deve ser compreendida sob a ótica de uma notória *heterogeneidade multitemporal* da modernidade latino-americana, entendida como um processo histórico no qual a modernização não opera como mera substituição do tradicional, mas como hibridação de diferentes temporalidades históricas (GARCÍA CANCLINI, *Op. cit.*, p. 71-74). Pois enquanto edificaram-se verdadeiros quarteirões de prédios ao longo de toda a orla de Copacabana em seus mais de quatro quilômetros de extensão (durante os anos 1950 e 60), persiste até os dias atuais a

¹³⁷ Esse conceito foi postulado por Foucault nas conferências “Des espaces autres” (realizadas em março de 1967, no *Cercle d’études architecturales* de Paris), em alusão aos espaços público das “feiras”, dos “clubes” etc, como lugares reais “que abrigam o imaginário” e que estariam “em ruptura com outros lugares” (LAGEISTE, 2009, p. 4).

¹³⁸ A canção bossanovista “Lugar comum” (1974), de João Donato e Gilberto Gil, delimita a singularidade desse “lugar-outro” da fruição praiana: “Beira do mar/ Lugar comum/ Começo do caminhar/ Pra beira de outro lugar// Beira do mar/ Todo mar é um/ Começo do caminhar/ Pra dentro do fundo azul...”.

tradição da pesca artesanal em seu “Posto 6”, cuja “Colônia de Pescadores Z-13 resiste, perpetuando o cenário da cidade antiga” (GASPAR, 2004, p. 228).

Nesse sentido, devemos atentar para um aspecto social da Bossa Nova que nos parece bastante esclarecedor. Para Mammi, o fato de que a Bossa Nova seja fruto de uma classe média tradicionalmente “improdutiva” - não diretamente vinculada ao sistema produtivo -, permitiria a seus realizadores e intérpretes uma postura quase amadorística, pois sua eclosão musical estaria mais próxima de um ensaio “do que de uma conquista profissional alcançada”. Assim, a intimidade das interpretações bossanovistas, exibida nos shows universitários no final dos anos 1950, e o excesso de seus apelidos carinhosos (“Tonzinho”, “Poetinha”, “Joãozinho”) em contraste com a “boemia cruel” dos idos de Noel Rosa, seriam sintomas de “uma necessidade contínua de confirmações afetivas”, que sinalizaria “um mal-estar de quem ficou suspenso entre uma antiga sociabilidade, que se perdeu, e uma definição nova, mais racional e transparente, que não conseguiu se realizar” (MAMMI, *Op. cit.*, p. 64). E esse intimismo interpretativo “amadorístico” estaria expresso nas canções como um produto criativo da esfera do lazer. Isto é, “talvez seja a forma com que a geração criadora do novo estilo resiste em se reconhecer produtiva, apresentando o seu mais rigoroso trabalho como um lazer, como o resultado ocasional de uma conversa de fim de noite” (Idem, *ibidem*).

Nesse sentido, encontramos dois vetores convergentes para explicar a peculiaridade social da Bossa Nova. Um primeiro vetor que aponta para a referida sociabilidade diferenciada de seus criadores, na transição entre uma convivência solidária e tradicional - pautada pela *Erfahrung* benjaminiana - e uma vivência cosmopolita ainda em construção - pautada pela *Erlebnis* da vida moderna (e isto confirmaria o disseminado uso do diminutivo nas canções como índice de uma certa cordialidade afetiva que insiste em permanecer entre nós, como indica Sergio Buarque de Holanda). E um segundo vetor que aponta para o legado cultural do lazer praiano, que propiciava, desde a “invenção da Zona Sul” nas primeiras décadas do século XX, um generoso e privilegiado convívio à beira-mar pautado por aquela suposta vocação carioca ao prazer. Como também nos ajuda a entender Matos, sobre o espaço social da Bossa Nova nesse momento: “O viver moderno de Copacabana trouxe transformações culturais e nos significados das experiências, mas sem que outras formas de vivência tenham desaparecido: mantiveram-se residuais. [...] Copacabana era palco de tensões entre valores tradicionais e modernos, numa dramaticidade não

previamente definida, num dilema entre até que ponto mudar ou permanecer” (MATOS, *Op. cit.*, p. 99). De modo que entender a sociabilidade do espaço social da Bossa Nova é pisar, literalmente, em um território arenoso construído sobre uma “multitemporalidade cultural”, no delicado convívio da herança de uma tradicional coletividade residual e da expansão vertiginosa das relações impessoais na metrópole tropical.¹³⁹

Além disso, essa sociabilidade da Zona Sul como forma residual de uma intimidade compartilhada seria capaz de transferir, em boa parte, o convívio boêmio dos bares para o *locus* central de sua vida privada: os apartamentos da Zona Sul. E, por outro lado, conseguiu expandir essa intimidade compartilhada do interior dessas residências para a praia, conforme o depoimento acima de Menescal. Nesse sentido, o violão vai desempenhar um papel central na Bossa Nova como instrumento socializador de seus agentes criadores, intérpretes e ouvintes, sendo capaz de transitar com eficácia entre os apartamentos e a praia, e de reunir ao seu redor uma amistosa convivência musical. E não seria por acaso que quase todas as canções bossanovistas sejam frutos de parcerias entre dois amigos cancionistas.¹⁴⁰ Pois foram nessas mesmas rodas de violão que a *promessa de felicidade* propagada em suas canções se fez presente e, do interior de sua intimidade dialógica, ela vai se expandir prazerosamente em direção à fruição praiana, talvez “[...] na

¹³⁹ Para Maria Izilda Santos de Matos, “tematizar o bairro de Copacabana dos anos 40 e 50 é resgatar as ambiguidades e tensões de uma nova maneira de viver. Como o bairro mantém um sentido tradicional de antigos bairros cariocas, permanece nele certa relação de convívio por meio de pequenas solidariedades, mas plena de vigilância e controle. Também já se pode perceber uma tendência para novas perspectivas diante do mundo (um individualismo privatista), novas formas de ser, de agir e de sentir, aliadas à impessoalidade de certas relações, a uma frieza e à expansão crescente da violência urbana” (MATOS, *idem*, p. 94-95).

¹⁴⁰ A atual “biografia oficial” da Bossa Nova (CASTRO, 1990a) segue um caminho narrativo pautado pelos fatos históricos que levaram à eclosão do movimento no espaço social da Zona Sul carioca, cujos laços de amizade entre seus criadores e intérpretes foram fundamentais para sua plena realização. A arte dos encontros criativos entre Vinicius-Tom, Tom-Mendonça, Menescal-Nara, Lyra-Menescal, Lyra-Bôscoli, Bôscoli-Menescal, Chico Feitosa-Bôscoli etc., aconteceria, principalmente, nos apartamentos da Zona Sul, como o da família de Nara Leão (uma espécie de “quartel general” da Bossa, para Castro). Para Sérgio Ricardo, o apartamento do pianista Bené Nunes seria outro relevante *locus* matricial da Bossa Nova (RICARDO, *Op. cit.*, p. 128).

tentativa de articular um tipo mais autêntico e autônomo de comunidade” (TREECE, *Op. cit.*, p. 137). Nada mais propício para o exercício pleno dessa comunidade mais autêntica, do que viver no bairro de uma cidade “que mora no mar” (como alude a canção “Rio”, de Menescal e Bôscoli).

4.3.4 “Pra que tanto céu? Pra que tanto mar?”, a fruição contemplativa

O Rio que eu conheci não mais existe. [...] Quando eu vinha do colégio, de Copacabana pra voltar pra Ipanema, o bonde vinha pela praia. E você já via se tava dando onda ou se não tava dando onda. Do bonde você já sabia a temperatura da água, pelo jeitão da pessoa que vai pra água, pela maneira dela se locomover você já sabia se tava frio ou se tava gostoso. E Ipanema eram aquelas dunas de areia... (JOBIM, 1993, s. p.)

Como já sabemos, a cidade do Rio de Janeiro foi o palco de múltiplas transformações no decorrer do século XX, cujo bairro de Copacabana seria protagonista dos irreversíveis ventos modernizantes que sopravam ao sul da baía de Guanabara desde suas primeiras décadas. A suposta vocação ao prazer de seus habitantes – vivida desde os menos aos mais abastados, a partir de diferentes condições materiais –, e que se manifesta na forma de uma sábia indolência moderna, aparenta estar diretamente vinculada à própria configuração geográfica da metrópole carioca: suas praias tropicais.

O depoimento acima de Tom Jobim remonta à virada das décadas de 1940 e 1950, aludindo a um momento do cotidiano em que o jovem pianista retornava para casa, por volta do meio-dia, percorrendo a orla marítima carioca entre as praias de Copacabana e Ipanema. “Do bonde você já sabia a temperatura da água, pelo jeitão da pessoa que vai pra água. Pela maneira dela se locomover você já sabia se tava frio ou se tava gostoso”. Assim, podemos visualizar através da memória fotográfica jobiniana dois “pontos”¹⁴¹ que nos serão úteis para se

¹⁴¹ O *punctum* de uma fotografia é “esse acaso que nela me fere (mas também me mortifica, me apunhala)” (BARTHES, 1984, p. 35). O conceito de *punctum*, cunhado por Barthes para nomear um “ponto” na fotografia que é capaz de tocar a sensibilidade daquele que a olha, como um certo “detalhe” metonímico, nos

entender o etos poético bossanovista: o *bonde* como alegoria de uma determinada sociabilidade perdida em um tempo e um espaço social que já “não existem mais”, e a *experiência* sensível e corpórea de uma determinada “geração da praia” (conforme a denomina Menescal). O bonde que ligava a Zona Sul ao centro da cidade fez parte da experiência coletiva da vida urbana na metrópole carioca desde a virada do século XIX ao XX. Seria através da inauguração do túnel Alaor Prata, em 1892 (o “Túnel Velho”), que o bonde, movido ainda à tração animal, facilitaria o acesso de Botafogo à Copacabana e, em 1906, já eletrificado, ele ganharia um outro caminho de acesso com a inauguração do túnel Coelho Cintra (o “Túnel Novo”) (GASPAR, *Op. cit.*, p. 218). Esse bonde que “vinha pela praia”, além de representar concretamente a expansão populacional da cidade em direção a suas praias atlânticas, fazia o trajeto da “Linha 13” até Ipanema. Entretanto, em maio de 1963, essa seria a linha do “último bonde da Jardim Botânico” a circular pela Zona Sul e, por sinal, no mesmo momento em que a Bossa Nova perdia a força de seu etos poético germinal.¹⁴²

serve como um método eficaz para tentarmos paralisar o tempo gestacional da Bossa Nova.

¹⁴² Vale recuperarmos sucintamente a história dos bondes elétricos na Zona Sul carioca: “[...] Cabe a *The Botanical Garden Rail Road Company* a honra de, em 8 de outubro de 1892, fazer circular pela linha do Flamengo o primeiro bonde elétrico da América Latina. Mas, ao contrário do que sucedeu na maioria das outras metrópoles latino-americanas, no Rio de Janeiro os bondes elétricos, e os ainda puxados a burro e mulas, vão coexistir ainda por muitos anos, até 1928. Em 1905, a companhia canadense *The Rio de Janeiro Tramway, Light and Power Limited* é autorizada a funcionar na cidade para produzir energia elétrica gerada por força hídrica, sendo o objetivo promover a iluminação e a produção de eletricidade para fins industriais. Porém, em 1907, alegando a necessidade de eletrificação das linhas, ela estende o seu controle administrativo às principais companhias que operam os bondes no Centro e na Zona Norte da cidade. Em 1928, passa então a haver duas companhias a explorarem o sistema de bondes da cidade: a Companhia de Carris do Jardim Botânico, que opera os bondes da Zona Sul, e a Light. sendo que, em 1946, a Light incorpora a Cia. Ferro-Carril do Jardim Botânico, herdando 132 carros motores, 96 reboques e 11 vagões e pranchas”. “Na segunda metade da década de 40 começa o declínio do sistema de bondes elétricos na cidade: a Light começa a alegar prejuízo no serviço. Na década seguinte, apesar da população da cidade ter um aumento de cerca de 50%, o número de carros em operação é visivelmente menor. Em 31 de dezembro de 1960 termina a concessão da Cia. Jardim Botânico. O governo do estado intervém e assume o controle do serviço, mas não só não resolve a questão da oferta de bondes à população que deles necessitava para se deslocar,

Assim sendo, ao pensarmos na experiência do sujeito da bossa como uma representativa experiência em transição atravessada pela convivência simultânea de dois tempos antagônicos – sofrendo em fogo cruzado as reverberações contraditórias da ascensão do individualismo moderno e da evanescência de uma sociabilidade comunitária praiana e bairrial –, o *bonde* elétrico simboliza a transitoriedade diacrônica dessa experiência moderna com perfeição.¹⁴³ Em um tempo e um espaço radicalmente distintos da vida no Rio de Janeiro atual, os bondes eram capazes de oferecer a seus passageiros uma relação mais direta com a paisagem urbana, sem portas e janelas, e de proporcionar uma sensação de velocidade menor do que a dos futuros ônibus que os substituiriam, a partir do final da década de 1950. Assim, a possibilidade dessa experiência urbana – o convívio social em um transporte coletivo aberto e com velocidade relativamente lenta em comparação aos automóveis – estaria mais próxima do ritmo e das condições psicológicas criadas pela vida rural do que as da vida cosmopolita, como aponta Simmel sobre essa transição.¹⁴⁴ Desse modo, o bonde elétrico - entre a tração animal e

como vem apressar a sua desativação. Estávamos na época em que a ideologia do desenvolvimento, empolada pelas pressões dos grupos interessados no aumento de consumo do combustível e no incremento da indústria automobilística, considerava o bonde como um transporte lento, obsoleto - um verdadeiro obstáculo ao progresso - e que devia ser substituído por um meio de transporte mais racional, econômico e que desafogasse o trânsito da cidade”. “O sistema de bondes no Rio de Janeiro contava com um total de 13 linhas, com 87,1 km de trilhos. A linha mais longa era a 11 - Jardim Leblon, com 14,4 km de extensão, e a mais curta era a 2 - Laranjeiras, com 4,4 km. O título da notícia que o *Correio da Manhã* publicava, em 21 de maio de 1963, era: “Deixou de circular à Zero Hora de hoje o último bonde da Jardim Botânico””. Disponível em: <www.bondesrio.com.br> Acesso em 25 de novembro de 2013.

¹⁴³ Para Sevcenko, no início do século XX, o bonde movido à tração animal “já era um poderoso índice de urbanização, transformação tecnológica e ampliação do espaço público” e, com o advento da eletricidade, ele vai impulsionar mais ainda o crescimento tentacular da cidade em direção à Zona Sul (SEVCENKO, 1998, p. 527).

¹⁴⁴ “Com cada atravessar de rua, com o ritmo e a multiplicidade da vida econômica, ocupacional e social, a cidade faz um contraste profundo com a vida de cidade pequena e a vida rural no que se refere aos fundamentos sensoriais da vida psíquica. A metrópole extrai do homem, enquanto criatura que procede a discriminações, uma quantidade de consciência diferente da que a vida rural extrai. Nesta, o ritmo da vida e do conjunto sensorial de imagens mentais flui mais lentamente, de modo mais habitual e mais uniforme. É precisamente nesta conexão que o caráter sofisticado da vida psíquica metropolitana se torna

o motor à explosão - pode ser entrevisto como uma fecunda alegoria tecnológica da experiência urbana em transição no Brasil, entre a *Erfahrung* e a *Erlebnis*. Além disso, os bondes da Zona Sul carioca faziam um trajeto pela orla que proporcionava a seus passageiros uma perspectiva visual bastante privilegiada entre “a montanha, o sol e o mar” (Billy Blanco também seria tocado liricamente pela paisagem, enquanto fazia esse mesmo trajeto à beira-mar, nos idos de 1954).¹⁴⁵ Essa perspectiva limítrofe entre a cidade e o mar – mas com seus olhos voltados para a praia, e não tanto para a metrópole –, será vital para o etos da Bossa Nova, como veremos nas canções elencadas logo a seguir.

Outro aspecto incontornável do depoimento jobiniano é que ele nos indica uma refinada percepção sensorial da paisagem praiana, ao constatar: “Do bonde você já sabia a temperatura da água, pelo jeitão da pessoa que vai pra água. Pela maneira dela se locomover você já sabia se tava frio ou se tava gostoso”. Cabe ressaltar que por trás dessa sensibilidade há um latente “sentimento da natureza” que, conforme Merleau-Ponty, se origina pela relação direta e vital dos corpos com a natureza, como se os corpos dessas pessoas estivessem se comunicando fisiológica e afetivamente com a praia.¹⁴⁶ E essa constatação, em franca oposição à experiência anestesiada do indivíduo moderno, nos dará a pista de uma experiência corpórea da Bossa Nova “a caminho do mar” (só para seguirmos os passos da célebre “garota de Ipanema”). Uma experiência sensível pautada pela fruição corpórea da praia, conforme veremos agora.

Entre as canções praianas¹⁴⁷ da Bossa Nova, “Rio” (1960), de Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli, é a que está mais vinculada à

compreensível - enquanto oposição à vida de pequena cidade, que descansa mais sobre relacionamentos profundamente sentidos e emocionais” (SIMMEL, *Op. cit.*, p.12). Por esse viés, poderíamos pensar que “o ritmo da vida e do conjunto sensorial” dos sujeitos da bossa não estariam mais próximos da “vida marinha” da areia, do que da “vida cosmopolita” do asfalto?

¹⁴⁵ Conforme citado, esses foram os versos inspiradores da “Sinfonia do Rio de Janeiro”, de Tom Jobim e Billy Blanco: “Rio de Janeiro/ A montanha, o sol e mar/ Rio de Janeiro, que eu sempre hei de amar”.

¹⁴⁶ Para Merleau-Ponty, o corpo, além de ser a sede de nossos sentimentos e pensamentos, é “a natureza em nós”. E é através dele que nos comunicamos com ela: “Eu sou, pelo meu corpo, parte da Natureza” (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 159).

¹⁴⁷ Usaremos o termo “canções praianas” para diferenciá-las das canções praias de Dorival Caymmi (1954). Desse modo, queremos apontar para o fato de que elas estão relacionadas ao universo cultural das praias da Zona Sul

tradição das canções exaltatórias da metrópole carioca, uma tradicional tópica musical que remonta às décadas de 1930, como, por exemplo, as já citadas marchinhas “Cidade mulher” e “Cidade maravilhosa”, assim como as canções dos anos 1940 e 50, como “Meu Rio de Janeiro” e “Céu e mar”.¹⁴⁸ A canção “Rio”, em sua estrofe inicial anuncia: “Rio que mora no mar/ Sorrio pro meu Rio/ Que tem no seu mar/ Lindas flores que nascem morenas/ Em jardins de sol”. Aqui encontramos uma intimidade sensorial de seu sujeito lírico com a cidade litorânea, pois, ao denominá-la com o pronome possessivo “meu”, ele vai expressar e assumir um feliz pertencimento a sua cidade: “Sorrio pro meu Rio”. Além disso, o verso inaugural, “Rio que mora no mar”, tem a capacidade imagética de indicar precisamente a topografia da cidade, enquanto brinca ironicamente com o duplo sentido de “rio”,¹⁴⁹ criando um efeito de estranhamento inicial a seus ouvintes, que será logo dissipado nos versos seguintes: “Que tem no seu mar/ Lindas flores que nascem morenas”¹⁵⁰, configurando-se então no cenário da canção a aparição de “lindas flores morenas” nascidas “em jardins de sol”. Um modo lírico de naturalizar essas mulheres morenas (pois aqui elas são tão naturais como as flores). A referida canção “Céu e mar”, de Johnny Alf, tem uma imagem poética da praia carioca bastante semelhante a essa (“Céu e mar, estrelas na areia”), substituindo a metáfora das “flores morenas” pelas “estrelas na areia”. E essa também é a mesma sedução

carioca, ao invés do universo pré-industrial da cultura baiana (cf. RISÉRIO, 1993, p. 11) representado pelas canções praias caymminianas.

¹⁴⁸ A canção “Samba do avião” (1962), de Jobim, também vai se nutrir dessa temática exaltatória: “Cristo redentor/ Braços abertos sobre a Guanabara/ Esse samba é só porque/ Rio, eu gosto de você”.

¹⁴⁹ Em relação ao duplo sentido de “Rio que mora no mar”, cabe lembrar que a metrópole carioca ganhou esse nome porque quando sua baía, a atual Baía de Guanabara, foi descoberta pelo explorador português Gaspar de Lemos (em 1º de janeiro de 1502), julgava-se que ali estaria a foz de um imenso rio. E assim também informou o navegante francês Nicolas Barre, da frota de Villegaignon, que, em novembro de 1555, entrou na barra “desse rio que parece um lago”: “O rio referido é tão espaçoso que todos os navios do mundo poderiam aí ancorar” (*apud* FRANÇA, 1999, p. 20). Essa polissemia de “rio” será também explorada na canção “Amanhecendo” (1960), de Menescal e Bôscoli: “Nas águas desse rio indo para o mar/ Iremos navegando sempre sem parar...”.

¹⁵⁰ A aliteração em “m” presente nos versos “Rio que mora no mar/ Sorrio pro meu Rio/ Que tem no seu mar/ Lindas flores que nascem morenas” aparenta provocar um balanço mimético ao movimento das ondas marinhas.

erotizante da paisagem praiana que emana da naturalização corpórea encontrada em “Tereza da praia”.

A estrofe seguinte da canção “Rio, serras de veludo/ Sorrio pro meu Rio/ Que sorri de tudo/ Que é dourado quase todo dia/ E alegre como a luz”, confirma o reconhecimento do território palmilhado por seu sujeito poético, que agora olha para as montanhas verdes dando-lhes características têxteis próprias da vida cosmopolita, cuja analogia com o mundo manufaturado pelo homem (“de veludo”) exprime a construção de um olhar civilizador da paisagem.¹⁵¹ Em seguida, ele continua a “sorriir” para a cidade, que também sorri como uma forma de confirmar o seu feliz pertencimento à natureza. E essa felicidade solar (“alegre como a luz”) já estava presente em “Valsa de uma cidade” (“Rio de Janeiro/ Gosto de você/ Gosto de quem gosta/ Deste céu, deste mar/ Desta gente feliz”) e em diversos movimentos da “Sinfonia do Rio de Janeiro” (como em “Hino ao sol”, “Zona Sul” e “Samba do amanhã”).¹⁵² Vale lembrar que em “Rio” há também a personificação da paisagem, como em “Cidade mulher” (“Cidade sensível/ Irresistível/ Cidade do amor/ Cidade mulher”), ou em “Copacabana” (“Copacabana, princesinha do mar”), que deve ser entendida como uma eficiente estratégia poética para se presentificar o próprio gesto entoativo do cancionista, pois serve para tratar a cidade com uma amistosa afetividade (como se o sujeito lírico estivesse tratando com um amigo). De modo que essa cidade, que “mora no mar” e que “sorri de tudo” com seu corpo “dourado” de sol, aparenta estabelecer uma outra forma de intimidade dialógica com seu sujeito poético, porém, aqui, ao invés da relação entre duas pessoas, ela se opera na relação entre o sujeito da bossa e seu objeto amado: a paisagem do Rio de Janeiro.¹⁵³

¹⁵¹ Os estudos da geografia cultural apontam para o sentido – global e unitário – que uma sociedade dá à sua relação com o espaço e com a natureza no processo da construção simbólica da paisagem. Conforme Berque, “a paisagem é uma *marca*, pois expressa uma civilização, mas também é uma *matriz* porque participa dos elementos de percepção, de concepção e de ação – ou seja, da cultura – que canalizam, em um certo sentido, a relação de uma sociedade com o espaço e a natureza” (BERQUE, 2004, p. 84-85).

¹⁵² Essa circularidade harmoniosa entre homem-natureza encontra-se em outras canções bossanovistas, como, por exemplo, em “Poema azul” (1960), de Sérgio Ricardo: “O mar/ Beijando a areia/ E o céu/ A lua cheia/ Que cai no mar/ Que abraça a areia/ Que mostra ao céu/ E à lua cheia/ Que prateia/ Os cabelos do meu bem”.

¹⁵³ “Copacabana”, um dos movimentos da “Sinfonia do Rio de Janeiro”, de Jobim e Billy Blanco, é um outro exemplo dessa corporificação amistosa da

Nos versos seguintes “Rio é mar, eterno se fazer amar/ O meu Rio é lua/ Amiga branca e nua/ É sol, é sal, é sul”, a proximidade afetiva com a cidade é agora ainda maior, conforme denota a rima entre “mar” e “amar”, apontando para uma outra parceria de Menescal e Bôscoli, “Mar, amar” (1962), “Mas você longe assim vai se lembrar/ Do mar que nos lembrou amar”.¹⁵⁴ Nota-se uma renovada sensualização da paisagem quando o sujeito lírico passa a chamar o “Rio” de “amiga branca e nua”, em remissão àquelas “lindas flores que nascem morenas”, quando então acentua-se a afetividade com a paisagem. O verso “É sol, é sal, é sul” dialoga diretamente com uma imagem recorrente do “triângulo amoroso” paisagístico da fruição das praias de Copacabana e Ipanema: “o mar, o sol e o céu azul”. Como alude o samba “Zona Sul” da referida “Sinfonia do Rio de Janeiro”, cujos versos entoam: “O mar, o sol e o céu azul/ Me obrigam a procurar a Zona Sul”. E esse triângulo afetivo - “é sol, é sal, é sul” - além de ter uma sonoridade bastante similar à expressão inglesa “*sea, sand and sun*”, aponta para a localização topográfica exata à qual o sujeito poético pertence, a sua “Zona Sul” metropolitana. Assim sendo, há em “Rio” um sentimento de total pertencimento à paisagem e, ao mesmo tempo, de atração afetiva por esse território praiano, explicitando um notório “sentimento topofílico” inerente ao etos bossanovista.¹⁵⁵ Outro exemplo dessa profunda relação de contentamento e afetividade pelo lugar nativo são ainda os versos finais de “Rio”: “É sol, é sal, é sul/ São mãos se descobrindo em todo

paisagem carioca: “Copacabana/ Cidade menina/ Onde o mar/ O mais belo habitante da areia/ O mais íntimo amigo/ De tanta sereia// Zangado no inverno/ Pois é desprezado/ E tão sossegado/ Durante o verão/ O mar/ Na mudez barulhenta/ Não quer solidão”.

¹⁵⁴ Conforme Marrach (*Op. cit.*, p. 86), a ludicidade da relação formal e semântica entre o “mar” e o verbo “amar” seria tematizada eroticamente por Vinicius de Moraes, no poema “A ausente” (1954): “[...] Vem. Meus músculos estão doces para os teus dentes/ E áspera é minha barba. Vem mergulhar em mim/ Como no mar, vem nadar em mim como no mar/ Vem te afogar em mim, amiga minha/ Em mim como no mar...”. Para nós, o exemplo mais acabado dessa relação empírica “mar” e “amar” em Vinicius está em seu poema “O mergulhador” (1951): “Como, dentro do mar, libérrimos, os polvos/ No líquido luar tateiam a coisa a vir/ Assim, dentro do ar, meus lentos dedos loucos/ Passeiam no teu corpo a te buscar-te a ti...” (MORAES, 1987, p. 337).

¹⁵⁵ O conceito de “topofilia” é um neologismo cunhado por Yu-fu Tuan, que “associa sentimento com o lugar”, sendo definido, em sentido amplo, como significando “todos os laços afetivos dos seres humanos com o meio ambiente material”. Ele “é o elo afetivo entre a pessoa e o lugar” (TUAN, 1980, p. 106).

azul/ Por isso é que meu Rio da mulher beleza/ Acaba num instante com qualquer tristeza// Meu Rio que não dorme porque não se cansa/ Meu Rio que balança/ Sou Rio, sorriso”, cujo último verso chega a fundir formalmente o sujeito lírico (representado pelo “sou”) com a paisagem amada (o “Rio”), como uma forma criativa sonora de unir-se o sujeito da bossa (“sou”) ao seu próprio território nativo (“Rio”), materializando a fusão do sujeito poético com a paisagem na forma de um sorriso (“Sou Rio, sorriso”).

Antes de investigarmos outras canções, caberia entendermos o referido conceito de “topofilia”, pois ele pode ser útil para desvendarmos a relação germinal do sujeito da bossa com seu próprio *locus* praiano: “Certos meios ambientes possuem o irresistível poder em despertar sentimentos topofílicos. O meio ambiente pode não ser a causa direta da topofilia, mas fornece o estímulo sensorial que, ao agir como imagem percebida, dá forma a nossas alegrias e ideais” (TUAN, *Op. cit.*, p, 129). Isto é, haveria uma filiação afetiva e visceral dos indivíduos de um determinado lugar pelo território físico onde vivem ou pelo qual se sentem atraídos (como expressam os versos de “Zona Sul”: “O mar, o sol e o céu azul/ Me obrigam a procurar a Zona Sul”). Essa relação explicaria, em boa parte, a notória exaltação da paisagem onipresente na canção brasileira (os sambas, as marchinhas, os baiões, as serestas, os sambas-canções etc...). Portanto, esses laços afetivos, que também se enraizam no etos poético da Bossa Nova, devem ser melhor investigados do ponto de vista de uma construção sensorial e cultural da paisagem carioca, pois, como ainda explica Tuan, “[...] os estímulos sensoriais são potencialmente infinitos: aquilo a que decidimos prestar atenção (valorizar ou amar) é um acidente do temperamento individual, do propósito e das forças culturais que atuam em determinada época” (Idem, *ibidem*). Aqui, o nosso sujeito poético bossanovista estará olhando para o mar, para a montanha, para o céu, para os olhos da amada, para o balanço das musas e, quase sempre, de uma perspectiva limítrofe entre a cidade e a praia.

Outra canção que expressa exemplarmente esse sentimento topofílico é “Ela é carioca” (1962), de Jobim e Vinicius: “Ela é carioca, ela é carioca/ Basta o jeitinho dela andar/ Nem ninguém tem carinho assim para dar...”, na qual o olhar do sujeito lírico exprime que apenas com o “jeitinho” da musa carioca “andar” já se pode reconhecer sua procedência natal. Ora, essa gestualidade visual como forma de fruição contemplativa da natureza é a mesma que vai acompanhar a passagem da “Garota de Ipanema” em direção ao mar, cujo “balançado” é capaz de encher o mundo inteiro “de graça”. Além disso, esse “jeitinho dela

andar” manifesta-se pela potencialidade de um “carinho” idealizado que só ela é capaz de “dar”.¹⁵⁶ Mas “Ela é carioca” ainda nos explica sua procedência nativa: “Eu vejo na cor dos seus olhos/ As noites do Rio ao luar/ Vejo a mesma luz/ Vejo o mesmo céu/ Vejo o mesmo mar...”, como se estivesse querendo nos dizer: “No gingado e nos olhos dessa musa, pode-se ver toda natureza carioca passando”. Esses versos são vitais para compreendermos o caráter romântico da poética bossanovista, pois essa estética literária – a do romantismo, surgida entre os séculos XVIII e XIX, na Europa – supõe uma continuidade entre o mundo exterior e o interior, entre a realidade o imaginário, instaurando uma afinidade direta entre o sujeito e a natureza que o cerca, o que implica não somente na repercussão dessa natureza sobre o imaginário do sujeito poético, mas na projeção da afetividade desse sujeito sobre o mundo.¹⁵⁷ E essa mesma afinidade entre o eu lírico e a natureza se expressa na poética da Bossa Nova.

Assim, o sujeito bossanovista consegue, aqui, visualizar nos “olhos” de sua amada a paisagem natural do Rio (“as noites ao luar”, a “luz”, o “céu” e o “mar”), em uma correspondência mimética, já que a “luz” que ilumina o seu olhar é a “mesma luz” do céu e do mar carioca. Ou seja, ao proclamar que “Ela é carioca/ Basta o jeitinho dela andar”, ele está autenticando o tamanho de sua afinidade topofílica com a paisagem, pois se esse “jeitinho carioca” pode ser revelado apenas pelo balanço e pelo olhar do corpo feminino, é porque “ser carioca” é entrevisto aqui como uma condição humana específica regida por atributos locais. Em “Ela é carioca” essa condição manifesta-se na luminosidade especular da natureza urbana refletida nos olhos da musa e, principalmente, na gestualidade visual de seu corpo em movimento.

¹⁵⁶ Enquanto o samba “O que que a baiana tem?” (1939), de Dorival Caymmi, realiza a estetização de uma baiana arquetípica que “tem” características materiais (como “o rosário de ouro”, “o pano da costa” etc.), essa morena carioca “tem” apenas “carinho para dar”. Além disso, ao invés do “requebrado”, ela tem “um jeitinho” no “andar”. As notáveis diferenças entre as “baianas” do samba e as “meninas” da bossa parecem sinalizar um renovado olhar sobre a mulher na canção popular brasileira a partir da Bossa Nova.

¹⁵⁷ Assim como observa Schlegel, “a paisagem, enquanto tal, só existe no olho de seu espectador” (*apud* DÉCULTOT, 1996, p. 325). De modo que a fruição romântica da paisagem pode ser entendida “como uma troca em duplo sentido entre o eu que se objetiva e o mundo que se interioriza” (COLLOT, 2013, p. 89).

Pois, como observa Merleau-Ponty, “o corpo fala”.¹⁵⁸ A fenomenologia nos ajuda a entender a afetividade topofílica do sujeito da bossa como uma experiência corpórea, cuja sensibilidade será francamente oposta à atitude *blasé* do indivíduo moderno, conforme assim a descreveu Simmel: “A essência da atitude *blasé* consiste no embotamento do poder de discriminar. [...] Nesse fenômeno, os nervos encontram na recusa a reagir a seus estímulos a última possibilidade de acomodar-se ao conteúdo e à forma da vida metropolitana” (SIMMEL, *Op. cit.*, p. 16-17). O nosso sujeito bossanovista parece compactuar de uma vivência moderna mais sensibilizada do que esterilizada, ao nutrir-se mais da sociabilidade da vida praiana do que a da vida metropolitana.

Por esse mesmo caminho sensorial, a canção “Garota de Ipanema” (1962), de Vinícius e Jobim, além de ser um dos temas mais conhecidos da Bossa Nova e da música universal, pode nos ajudar a entender melhor tais aspectos sensoriais. Nela, encontramos novamente a gestualidade visual de um sujeito lírico que nos convida a contemplar a beleza de sua musa indo em direção ao mar. Sua estrofe inicial “Olha que coisa mais linda/ Mais cheia de graça/ É ela menina/ Que vem e que passa/ No doce balanço/ A caminho do mar” aponta para o trajeto de uma “menina” que em breve tornar-se-á uma “moça” na estrofe seguinte, como se ela fosse crescendo fisicamente na perspectiva do eu lírico enquanto ela se aproxima de seus olhos. E ele nos pede, imperativamente, para “olharmos” para essa “coisa mais linda, mais cheia de graça”. E o “jeitinho de andar” dessa musa carioca é um “doce

¹⁵⁸ A concepção do papel determinante da mediação da experiência corpórea na vida cotidiana, conforme postulada pela fenomenologia da percepção, é bastante pertinente para nossa compreensão estética da Bossa Nova, pois ela redefine a consciência humana pela sua relação com as coisas e os objetos (o “ser-no-mundo”), de modo que a experiência sensível passa a ser o lugar de emergência da significação, sendo os objetos – como as paisagens, por exemplo – inseparáveis do sujeito que os admira. Ou seja, através dessa experiência sensível e de suas ressonâncias afetivas, o sujeito constrói uma imagem do mundo que é também a construção de si mesmo: “Pois se é verdade que tenho consciência de meu corpo através do mundo, que ele é, no centro do mundo, o termo não-percebido para o qual todos os objetos voltam a sua face, é verdade pela mesma razão que meu corpo é o pivô do mundo: sei que os objetos têm várias faces porque eu poderia fazer a volta em torno deles, e neste sentido tenho consciência do mundo por meio de meu corpo” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 122).

balanço”, é a suavidade serena e sensual de seu corpo em movimento.¹⁵⁹ Esse “doce balanço” alude ao próprio caráter rítmico da Bossa Nova que advém de uma cadência mais tranquila do samba: um “doce balanço” capaz de proporcionar um relaxamento suave a seus ouvintes. Na estrofe seguinte “Moça do corpo dourado/ Do sol de Ipanema/ O seu balançado é mais que um poema/ É a coisa mais linda/ Que eu já vi passar...”, há uma outra naturalização corpórea da musa (como em “Tereza da praia” e em “Ela é carioca”), cujo corpo faz parte da natureza praiana, pois seu corpo é “dourado” pelo “sol de Ipanema”.¹⁶⁰ Assim, cabe notar que a musa está demarcada geograficamente, pois ela não é apenas “da praia” ou “carioca” (como as musas anteriormente citadas), mas ela é especificamente “de Ipanema”. E seu “balançado” tem ainda a força de transcender a existência do “poema” que é a própria canção (ele “é mais que um poema”), remetendo à autoconsciência do eu-lírico de que seu próprio gesto entoativo – poético e musical – não é suficiente para expressar a beleza de sua musa.¹⁶¹

Na segunda parte da canção, há uma modulação harmônica em sua estrutura musical, que contribui para dar uma outra luminosidade em seu tecido poético: “Ah, porque estou tão sozinho/ Ah, porque tudo é tão triste/ Ah, a beleza que existe”. Essa nova dimensão que se instaura em “Garota de Ipanema” funciona como um contraste para a retomada da felicidade de suas estrofes iniciais. Esses três versos acima recebem o mesmo tratamento harmônico em modulações ascendentes, que ajudam a criar um efeito de suspensão dissonante, em sintonia com a “tristeza” e a “solidão” denotadas em seus versos (naquilo que David Treece chama de “animação suspensa”, como um etos musical recorrente da Bossa Nova).¹⁶² Esse efeito contribui para que a canção realize um mergulho

¹⁵⁹ A bossa “Balanço Zona Sul” (1963), de Tito Madi, remete ao primado desse balanço original das praias da Zona Sul carioca: “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/ E vai juntando um punhado de gente/ Que sofre com seu andar”.

¹⁶⁰ Conforme também “Samba de verão” (1963), de Marcos e Paulo Sergio Valle: “Ela vem/ Sempre tem/ Esse mar/ No olhar”, que expressa essa naturalização corpórea da musa em seu próprio olhar.

¹⁶¹ Esse caráter hiperbólico do eu lírico bossanovista também se dá em “Chega de saudade”: “Pois há menos peixinhos/ A nadar no mar/ Do que os beijinhos/ Que eu darei/ Na sua boca”.

¹⁶² Segundo esse autor, há um senso de suspensão melódica e harmônica nas canções bossanovistas, e “Garota de Ipanema” seria um exemplo paradigmático dessa “animação suspensa”: “Na primeira vez que a ouvimos, melodia e

introspectivo no universo interior de seu sujeito lírico, que olha agora para sua própria solidão (pois a “moça do corpo dourado” já se foi e ele ficou pensando nisso). Mas, ao entoar “Ah, a beleza que existe”, esse sujeito, então, se ilumina e percebe que a “beleza existe” dentro de si e ela pode ser maior do que sua tristeza. Isto é, a beleza pode existir por si mesma – como o sol, como o mar, como as estrelas – e, além disso, ela está em toda parte, como na garota “que passa” e em seu próprio interior. E assim, em seguida, o sujeito poético nos dá a boa nova: “A beleza que não é só minha/ Que também passa sozinha...”, quando a canção então recupera sua harmonia inicial, retomando sua vitalidade solar, lírica e harmônica.

“Ah, se ela soubesse/ Que quando ela passa/ O mundo inteirinho se enche de graça/ E fica mais lindo/ Por causa do amor” são os versos conclusivos de uma canção que se alimenta notadamente de uma “promessa de beleza” na qual a beleza emanada da linguagem corpórea feminina – “o doce balanço, a caminho do mar” – está em plena sintonia com a beleza da natureza, pois além dela estar impressa no “corpo dourado” como o “sol de Ipanema” – ela pode se espalhar pelo mundo inteiro na forma de “amor”. E a percepção dessa promessa de beleza mediada pelo amor – corporificada pela passagem da “garota de Ipanema” – está disponível apenas para aqueles que têm olhos capazes de admirá-la, como seu sujeito lírico assim o faz. E a poética bossanovista nos convida para a fruição da beleza materializada na musa carioca e na própria natureza (por sinal, elas são da mesma natureza), enquanto essa beleza se converte em um sublime e amoroso “estado de graça”.

Essa mesma promessa de beleza vai se instaurar em “Coisa mais linda” (1960), de Vinícius e Carlos Lyra: “[...] Você é mais bonita que a flor/ Quem dera, a primavera da flor/ Tivesse todo esse aroma de beleza/ Que é o amor/ Perfumando a natureza/ Numa forma de mulher...”, na qual o sujeito lírico nos fornece uma chave para se entender essa relação

harmonia são mantidas num estado curioso de tensão e dissonância, enquanto a frase de três notas (prevista na introdução instrumental de João Gilberto e Stan Getz) rodeia, sem nunca de fato se instalar, a tônica, gerando uma dissonância disfarçada, mas sutilmente perturbadora. É apenas na palavra ‘graça’ que a dissonância suspensa entre melodia e harmonia é resolvida, quando o acorde sobe um tom e ajusta a relação para um estado de consonância; o tom animado do ‘menina que vem’ então esmaece do maior ao menor quando ela passa, e nós retornamos ao estado inicial de suspensão do seu ‘doce balanço, a caminho do mar’ – ela parecia tão perto, mas agora está novamente fora do alcance” (TREECE, 2008, p. 134-135).

íntima entre a beleza e o amor na Bossa Nova. Aqui, a metáfora da flor é dotada de “um aroma de beleza” que “é o amor”. Isto é, a beleza natural dessa musa é maior do que a da própria flor, pois dela exala esse “aroma” chamado “amor”. E esse amor é ainda capaz de “perfumar a natureza”, ou seja, de voltar para a natureza ciclicamente, na “forma” de “uma mulher”. Como se da beleza da linguagem corpórea feminina emanasse naturalmente o amor, como em “Garota de Ipanema”. Um amor que, ciclicamente, como na natureza, pode deixar o mundo “mais lindo”, pois, como sabemos, esse é mais um gesto lírico bossanovista, quando o espetáculo exterior da beleza feminina – o seu corpo em movimento ou a luz de seu olhar - vem revelar uma grandeza interior: a beleza do amor. Tal como nos ensina “Chega de saudade”, pois “A realidade é que sem ela”, a mulher amada, “Não há paz/ Não há beleza/ É só tristeza”.

Cabe olharmos agora para outras duas canções praianas da Bossa Nova, como “O barquinho” (1960) e “Nós e o mar” (1961), ambas de Menescal e Bôscoli. A primeira delas anuncia seu cenário solar: “Dia de luz/ Festa de sol/ E o barquinho a deslizar/ No macio azul do mar”, convidando seus ouvintes a uma viagem marítima *in media res*. Essa canção consegue construir mimeticamente uma paisagem crepuscular em nossa imaginação, pois a reiteração paralelística de sua melodia entre os pares de versos das primeiras estrofes provoca um reiterante efeito ondulatório, como se estivéssemos sobre o balanço do mar: “Tudo é verão/ O amor se faz/ No barquinho pelo mar/ Que desliza sem parar/ Sem intenção/ nossa canção/ Vai saindo desse mar”. Aqui, talvez não “sem intenção”, ocorre uma expressiva metalinguagem que aponta para o processo criativo da canção.¹⁶³ Em seguida, ouvimos: “E o sol/ Beija o barco e luz/ Dias tão azuis...”, com o sol se corporificando para abençoar a embarcação, enquanto o reflexo dessa luminosidade, no

¹⁶³ Essa composição nasceu de uma aventura marítima acontecida com seus autores quando eles regressavam de barco (uma “traineira”) para Cabo Frio, após a prática esportiva da caça submarina. Nesse trajeto, o motor do barco teria enguiçado e eles ficaram à deriva por mais de duas horas e, para espantar o medo do naufrágio – seguindo o conselho popular “Quem canta, os males espanta!” –, Menescal começou a entoar os seguintes versos: “O barquinho vai, a tardinha cai...”, enquanto o sol se punha no horizonte. Como ele explica: “As nossas músicas são cenas das nossas vidas. Bôscoli e eu não botávamos letra em música, a gente fazia uma história. A gente nunca sentou e falou ‘vamos botar umas palavrinhas aqui nessa música’, não era isso. Cada música nossa tinha uma história verdadeira que havia acontecido com a gente” (*apud* FONTE, *Op. cit.*, p. 37).

barco e na água, deixam os “dias tão azuis”. E o sujeito poético não se refere apenas a um dia determinado, mas a todos os outros dias ensolarados, exprimindo uma intimidade cotidiana com a beleza solar da paisagem.

Já em sua segunda parte, a canção retoma sua jornada descritiva: “Volta do mar, desmaia o sol/ E o barquinho a deslizar/ E a vontade de cantar/ Céu tão azul, ilhas do sul/ E o barquinho, coração/ Deslizando na canção...”, onde o “barquinho” desliza como o “coração”, como se fossem uma coisa só. Essa metalinguagem (“o barquinho, coração, deslizando na canção”) alude a uma instigante imagem poética: tanto o “barquinho” como o “coração” estão bem vivos e “deslizando” sobre as ondas sonoras da canção, em um suave movimento. Aqui, aquele “doce balanço” da “Garota de Ipanema” se converte em um “deslizar” pacífico “no macio azul do mar”, deixando o fluxo do tempo nas mãos da natureza marinha, como se o eu lírico não tivesse a mínima pressa de chegar à praia: “Tudo isso é paz/ Tudo isso traz/ Uma calma de verão/ E então// O barquinho vai/ E a tardinha cai”. E essa reiteração musical de seus versos finais acaba exercendo a função de um refrão conclusivo, “O barquinho vai/ E a tardinha cai”, provocando um efeito hipnótico em nossos olhos e ouvidos, enquanto o sol vai sumindo lentamente no horizonte.

Cabe notar que essa canção é apenas um dos inúmeros exemplos da “relação simbiótica” ocorrida entre a experiência de vida de seus criadores e a sua expressão poética e musical como um artefato cultural: a canção bossanovista. Mas essa relação orgânica e visceral entre “vida e obra” não é exclusiva do etos poético bossanovista; ela é inerente à própria existência da música popular de qualquer lugar do mundo e de qualquer tempo histórico, apenas com graus diferentes de “simbiose”. Além disso, “O barquinho” é um exemplo notável para se entender como a poética da Bossa Nova, ao se nortear pela contemplação da paisagem solar e marinha, consegue traduzir um momento de extrema tensão de seus mediadores (o medo coletivo da deriva) em uma confiança plena na vida. Pois, como agora sabemos, o lirismo bossanovista alimenta-se de uma enraizada pulsão de vida fundamentalmente praiana – a nossa referida “boemia solar” –, expressando sua vontade de viver e de amar na forma de uma canção apaziguadora e intimista. E a sua contemplação sensorial da paisagem – sua promessa de beleza – é a fonte de sua própria promessa de felicidade.

Como pudemos compreender, essa vem a ser a mesma engenharia poética que se manifesta em “Nós e o mar” (1961), ao transformar a

beleza da paisagem crepuscular em um estado de plenitude compartilhada: “Lá se vai mais um dia assim/ E a vontade que não tenha fim/ Esse sol/ E viver, ver chegar ao fim/ Essa onda que cresceu morreu/ A seus pés”. Trata-se de um cenário ideal da intimidade dialógica, cujo sujeito poético tem uma expressiva gestualidade visual ao acompanhar o momento do nascimento de uma “onda que cresceu”, até sua arrebatção nos “pés” do interlocutor que está na praia (aqui, o sujeito lírico também está com os pés na areia). Mas, ao aludir à “morte” dessa “onda”, ele pretende celebrar explicitamente a vida que emana da natureza: “E olhar/ Pro céu que é tão bonito/ E olhar/ Pra esse olhar perdido nesse mar azul/ Uma onda nasceu/ Calma desceu sorrindo/ Lá vem vindo...”. “Nós e o mar” possui uma notória plasticidade, pois o olhar ativo de seu eu lírico prossegue em sua aventura gestual, dirigindo-se com total desenvoltura para “o céu”, para o “olhar perdido” e para o “mar azul”. E, em seguida, ele observa especularmente a alegria de uma onda “sorrindo”, que “vem vindo” em sua direção. Isto é, se esse sujeito poético consegue ver essa onda “sorrindo”, quer dizer que ele está feliz em contemplá-la, pois seus olhos conseguem mimetizar a alegria dessa natureza marinha. Então, nesse ponto a canção aparenta voltar para os versos iniciais “Lá se vai mais um dia assim/ Nossa praia que não tem mais fim/ Acabou// Vai subindo uma lua assim/ E a camélia que flutua nua/ No céu”, mas ela termina com a chegada de uma lua. Ora, essa retomada de seu verso inicial enfatiza o caráter cíclico da paisagem natural onipresente na canção, pois, assim como em “O barquinho”, esse não foi um dia determinado, mas apenas “mais um dia” à beira-mar como tantos outros, exprimindo a fruição coletiva de um tempo cíclico movido pelas mãos da natureza.

Além dessas, há diversas canções praianas bossanovistas que exemplificam essa contemplação marinha como uma promessa de beleza, como “Amanhecendo” (1962), de Menescal e Lula Freire: “Nas águas desse Rio/ Indo para o mar/ Iremos navegando/ Sempre sem parar”. E “Ah, se eu pudesse” (1961), de Menescal e Bôscoli: “Ah, seu pudesse te encontrar serena/ Eu juro/ Pegaria tua mão pequena/ E, juntos, vendo o mar/ Dizendo tudo aquilo/ Quase sem falar”. Essas canções mais contemplativas também possuem aquela “imensidão íntima” (entre o “eu” e o “você”), que foi constatada através da intimidade dialógica das canções anteriormente elencadas. Para reconhecermos a importância da força dessa intimidade amorosa nas canções praianas, basta atentarmos para os versos de “Inútil paisagem” (1959), de Jobim e Aloysio de Oliveira: “Mas pra quê?/ Pra que tanto céu? Pra que tanto mar?/ Pra quê?/ De que serve esta onda que quebra/

E o vento da tarde?/ Inútil paisagem// Pode ser/ Que não venhas mais/
Que não venhas nunca mais/ De que servem as flores que nascem pelos
caminhos/ Se meu caminho sozinho é nada”. Ela proclama explicitamente que, como não há a intimidade dialógica entre os dois amantes, não há a mínima necessidade da fruição contemplativa da natureza. Ou seja, aqui, como em “Garota de Ipanema”, o mundo e sua natureza só podem ser mesmo belos “por causa do amor”.¹⁶⁴

A dimensão contemplativa do etos da Bossa Nova a partir de um “lugar-outro” que é a praia, está materializada em suas canções praianas como uma forma de dimensionar a “imensidão” de sua intimidade dialógica – aquela “imensidão que está em nós” e que “está ligada a uma espécie de expansão de ser que a vida refreia” (BACHELARD, *Op. cit.*, p. 190), assim como, em uma forma de apaziguar o fluxo da vida moderna instaurando um “outro” tempo. Essa nova dimensão temporal bossanovista, que parece não ter nenhuma pressa de chegar na praia (como em “O barquinho”) e de ter ainda “tempo pra sonhar” (como em “Corcovado”), expressa uma relação intrínseca entre esse tempo e o tempo cíclico da natureza, movido pelo sol, pela lua e pelas marés: um “tempo-outro”. E essa temporalidade “outra” está na essência do lirismo contemplativo da Bossa Nova, pois esse lirismo – poético e musical - implica uma forma de distanciamento de uma possível existência hostil na metrópole. Afinal, o sujeito poético bossanovista nunca olha para os prédios que, aliás, não param de surgir ao seu redor ao longo da orla marítima. Pelo contrário, ele nos convida para juntos contemplarmos o movimento completo de uma onda, enquanto ela vem arrebear suavemente em nossos pés (como em “Nós e o mar”).

A gestualidade visual desse sujeito lírico também vai se alimentar daquilo que Benjamin observou a respeito da obra proustiana, na qual há uma “presentificação da duração” capaz de libertar a alma humana da obsessão do tempo (BENJAMIN, 1989, p. 131).¹⁶⁵ Ora, o nosso eu lírico

¹⁶⁴ Um outro exemplo dessa incompletude da beleza natural da paisagem em nome da intimidade dialógica da Bossa Nova está em “Você e eu” (1962), de Vinícius e Carlos Lyra: “Podem me chamar/ E me pedir e me rogar/ E podem mesmo falar mal [...]// Podem preparar/ Milhões de festas ao luar/ Que eu não vou ir/ Melhor nem pedir...// [...]Eu sou mais/ Você e eu”. E ainda em “Ausência de você” (1960), de Sérgio Ricardo: “Tudo é tão metade/ Sem você pra completar/ O perfume sem flor/ O oceano sem amar/ Este céu sem luar/ Toda a natureza é tão linda/ Perde o encanto, perde o belo/ Se não há você pra mim”.

¹⁶⁵ O conceito bergsonian de duração – *durée* – remete a uma temporalidade que não é quantitativa, como a do tempo cronológico da ciência, mas

bossanovista não precisa mais se libertar desse tempo, ele já vive essa “presentificação da duração” como um “tempo-outro”: o da sua própria fruição praiana. E essa fruição vai potencializar sua própria percepção da paisagem, pois “por mais breve que se suponha uma percepção, com efeito, ela ocupa sempre uma certa duração, e exige conseqüentemente um esforço da memória, que prolonga, uns nos outros, uma pluralidade de momentos” (BERGSON, 1999, p. 31). Além disso, essa capacidade desse sujeito poético olhar para a beleza da paisagem em “uma pluralidade de momentos” íntimos e afetivos, implica uma outra temporalidade que não é mais quantitativa, como a do tempo vertiginoso da modernidade, mas qualitativa como a do tempo ritualizado pautado pelos ciclos da natureza e que ainda não chegou a ser estritamente modernizado.

O etos poético bossanovista, pautado pela herança cultural do lazer praiano e pela sociabilidade em transição da vida cosmopolita nos trópicos – conforme postulamos na forma de uma peculiar boemia solar – estará em busca de vivências mais sensoriais do que introspectivas. Como um indivíduo moderno, mas altamente sensorializado, no sentido em que ele estabelece relações corpóreas com a paisagem urbana carioca na busca de mediar afetivamente uma relação sensível com o mundo, o sujeito da Bossa Nova alimenta-se do “amor, do sorriso e da flor” (conforme aludem os versos de “Meditação”). Sendo o “amor” sua essência vital (como o “aroma da beleza”, aludido em “Coisa mais linda”), o “sorriso” sua *promessa de felicidade*, e a “flor” sua *promessa de beleza* mediada pela fruição contemplativa da paisagem urbana. E o resultado musical desse raro lirismo moderno é uma cadência mais tranquila e preguiçosa do samba: aquele “doce balanço” reiterante que nos dá a sensação de que estamos todos “em paz” à beira-mar. Pois, como agora sabemos, na poética da Bossa Nova a contemplação sensorial da paisagem, como uma promessa de beleza, é a fonte de sua própria promessa de felicidade.

qualitativa. “A mesma hora do relógio pode parecer interminável, se vazia ou se ocupada pelo tédio ou pela espera, e pode parecer um instante, se preenchida por uma vida psicológica intensa” (*apud* BENJAMIN, *Op. cit.*, p. 146). Usamos desse conceito para compreendermos a relação corpórea entre música e natureza na poética jobiniana (HAUDENSCHILD, *Op. cit.*).

5. CONCLUSÃO

[...] Amanhece, em Copacabana, e estamos todos cansados. Todos, no mesmo banco de praia. Todos, que somos eu, meus olhos, meus braços e minhas pernas, meu pensamento e minha vontade. O coração, se não está vazio, sobra lugar que não acaba mais. [...] Nós somos um imenso vácuo, que o pensamento ocupa friamente. E, isso, no amanhecer de Copacabana. [...] E Copacabana é a mesma. Nós é que estamos burríssimos aqui, neste banco de praia. Nós é que estamos velhíssimos, à beira-mar. Nós é que estamos sem ressonância para a beleza e perdemos o poder de descobrir o lado interessante de cada banalidade. Um homem assim não tem direito ao amanhecer de sua cidade. Deve levantar-se do banco de praia e ir-se embora, para não entediar os outros, com a descabida má-vontade dos seus ares (MARIA, 1968, p. 66).

No decorrer desse trabalho estivemos no encaicho do sujeito poético da canção popular urbana que se produziu na metrópole do Rio de Janeiro das primeiras décadas do século XX até o início dos anos de 1960. Da Praça XI saímos pela Avenida Central, em direção à Avenida Beira-mar, até chegarmos nas praias oceânicas da Zona Sul carioca sobre o estribo de um bonde alegórico na tentativa de atravessarmos o tempo e nos projetarmos no espaço social da Bossa Nova. O trecho da crônica acima, de autoria do jornalista e compositor Antônio Maria, “Amanhecer em Copacabana” (publicada na imprensa, em 12 setembro de 1959), nos ajuda a diagnosticar a sociabilidade praiana daquele momento de profundas mudanças na vida nacional, cujos cidadãos cariocas sentiam cada vez mais o peso da modernidade sobre seus ombros, mas ainda podiam sentar-se em um “banco de praia” e respirar a brisa vinda do mar. “Nós é que estamos sem ressonância para a beleza e perdemos o poder de descobrir o lado interessante de cada banalidade”, conclui Maria.¹⁶⁶

¹⁶⁶ Cabe apontar que Antônio Maria e o violonista Luiz Bonfá são os autores de “Manhã de carnaval” (1959), composta para integrar a trilha sonora do filme franco-brasileiro *Orfeu do carnaval*, de Marcel Camus. Sua letra expõe o caráter solar da intimidade dialógica da Bossa Nova: “Manhã, tão bonita manhã/

Nesse sentido, a notória ambivalência da vida moderna como uma “unidade paradoxal que nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição”, como afirma Berman (*Op. cit.*, p. 24), estará sempre oculta na experiência transitória do etos da Bossa Nova. Afinal, o sujeito bossanovista alimenta-se fartamente dessa “ressonância para a beleza” como uma incontornável *promessa de beleza* capaz de potencializar sua *promessa de felicidade* e de nutrir sua jovialidade amorosa, pois a crônica acima sinaliza oportunamente uma possível e progressiva carência dessa jovialidade na vida cotidiana do final dos anos 1950, ao revelar um sintomático esvaziamento afetivo do homem moderno, apontando como solução o legado da fruição da paisagem marinha. E não seria exatamente esse o gesto germinal do etos poético da Bossa Nova, um raro olhar jovial para a vida cosmopolita?¹⁶⁷

Conforme pudemos aqui entrever – seguindo o caminho aberto por esse arguto intérprete da modernidade, Walter Benjamin –, a possibilidade da reconstrução de uma nova experiência moderna estará vinculada ao desmascaramento da experiência paralisante do passado (a resignação do “sempre igual” e daquilo que é “eternamente ontem”) em nome de uma experiência jovial e redentora (BENJAMIN, 1984a). E essa capacidade de um olhar renovado para a vida cotidiana através da vivência sensorial da paisagem urbana à beira-mar, é que vai pautar o modo de vida dessa “geração da praia” dos idos da Bossa Nova. Pois essa ambiguidade onipresente na modernidade brasileira de meados do século XX – entre o tempo das forças produtivas da cidade e o tempo contemplativo da praia – pode ser resolvida dialeticamente pelas canções da Bossa Nova como uma forma de usufruir daquilo que a metrópole tropical tinha a oferecer, como uma experiência autêntica e

Na vida, uma nova canção/ Cantando só teus olhos/ Teu riso, tuas mãos/ Pois há de haver um dia/ Em que virás// Das cordas do meu violão/ Que só teu amor procurou/ Vem uma voz/ Falar dos beijos perdidos/ Nos lábios teus// Canta o meu coração/ Alegria voltou/ Tão feliz a manhã/ Deste amor”.

¹⁶⁷ O trecho da crônica “A descoberta do mar” (1966), de Carlos Drummond de Andrade, demarca pontualmente a degradação dessa mesma “ressonância para a beleza” na experiência da modernidade da Zona Sul carioca, de meados dos anos 1960: “[...] Quem nasceu ao pé do mar talvez não perceba essas coisas. O mar é seu irmão, e ele costuma passar indiferente ao longo da praia, como fazem irmãos de tanto se habituarem à convivência. Quantas pessoas vão diariamente do Leblon ao centro, sem olhar, e como o urbanismo vai aterrando a baía com método, cada vez reparamos menos no que sobrou ou nos lembramos do que acabou (ANDRADE, 1998, p. 173).

visceral do momento presente, e não como nostalgia de um passado ainda pré-moderno (como expresso nas canções praieiras de Dorival Caymmi ou nos baiões de Luís Gonzaga) e nem de um futuro utópico a ser construído (como irão proclamar as canções de protesto, a partir de meados da década de 1960). E esse caráter eminentemente sensível e afetivo - como um original projeto existencial do etos bossanovista - em oposição ao crescente “engajamento” ideológico da canção popular brasileira dos anos 1960, será expresso pelo próprio sujeito poético da Bossa Nova, como em:

A resposta (1963) / Marcos e Paulo Sérgio Valle

Se alguém disser que teu samba não tem mais valor
 Porque ele é feito somente de paz e de amor
 Não ligue, não/ Que essa gente não sabe o que diz
 Não pode entender quando um samba é feliz

O samba pode ser feito de sol e de mar
 O samba bom é aquele que o povo cantar
 De fome basta a que o povo na vida já tem
 Pra que lhe fazer cantar isso também?

Mas é que é tempo de ser diferente
 E essa gente não quer mais saber de amor
 Falar de terra na areia do Arpoador
 Quem pelo pobre na vida não faz-lhe favor

Falar de morro morando de frente pro mar
 Não vai fazer ninguém melhorar

A diluição estética que se efetiva na Bossa Nova a partir de 1962 e 63, foi uma consequência natural da politização crescente de parte de seus principais expoentes, como Nara Leão, Sérgio Ricardo, Carlos Lyra, e de seus “herdeiros” musicais, como Edu Lobo e Chico Buarque, por exemplo, que passariam a assumir uma postura cada vez mais crítica em relação à realidade nacional em suas canções. Assim, a Bossa Nova “intensa” iria perder seu etos criativo germinal enquanto seus criadores, ao que parece, jamais perderam a consciência do espaço social privilegiado que delimita territorialmente o *locus de enunciação* (cf. BHABHA, *Op. cit.*) de seus capitais culturais privilegiados. Como relata

Vinícius, em entrevista ao *Jornal do Brasil*, em 1972: “A Bossa Nova foi um movimento marcadamente de classe, não só sua temática, como, de resto, seus fundadores. É importante estabelecer essa característica. Participei dela, fui um de seus fundadores. Não posso, entretanto, cantar as dores e sofrimentos do povo já que não bebo cachaça” (*apud* AUGUSTO, 2007, p. 113). Como assim também comenta Menescal: “Queriam que eu fizesse música de protesto, falando do Nordeste. Mas eu só tinha ido ao Nordeste uma vez, aos dois anos de idade!” (*apud* CASTRO, 2008b, p. 46).¹⁶⁸

Conforme observamos, há nas canções bossanovistas a expressão de um *savoir vivre* carioca, que se configura através de uma vivência do prazer. Um prazer praiano que, como núcleo gerador de uma coletiva boemia solar, será sempre propiciado por uma “ressonância estética” à natureza. E a jovialidade amorosa do etos bossanovista estará manifesta em sua capacidade de extrair da beleza da paisagem urbana sua *promessa de felicidade*, sempre mediada por uma compartilhada intimidade dialógica. Assim, essa jovialidade conseguirá conjugar uma vivência diferenciada da modernidade nos trópicos ao ficar de costas voltadas para a metrópole, recusando-se a uma privacidade solitária mais própria da *Erlebnis* benjaminiana, para poder desfrutar sensivelmente da herança de uma arraigada sociabilidade praiana.

Por este viés, podemos postular o estatuto do etos poético da Bossa Nova em relação a sua experiência da modernidade como o de um campo de forças sendo impactado simultaneamente por uma experiência autêntica e coletiva – a *Erfahrung* –, e pelo gradual aparecimento de uma *Erlebnis* individualizante.¹⁶⁹ Sendo que essa polaridade da experiência moderna do sujeito bossanovístico é propiciada pela força mútua de dois tempos distintos: uma temporalidade qualitativa pautada pela *duração* (conforme assim postulada por Bergson), em sintonia com a sociabilidade praiana de seus

¹⁶⁸ O compositor Roberto Menescal ainda nos ajuda a identificar a jovialidade amorosa da Bossa Nova: “Nós éramos um grupo de jovens que procurava uma identidade musical, [...] uma realidade de uma geração mais solta, mais alegre, mais ligada à natureza, do que a geração anterior que curtia a noite, as boates, os amores sofridos e cuja música refletia essas situações de seu dia a dia” (*apud* MENDES, 2008, p. 178).

¹⁶⁹ A antinomia benjaminiana entre a *Erfahrung* e a *Erlebnis*, como uma chave interpretativa da modernidade, pode ser bastante útil para a compreensão dos dilemas e das peculiaridades que atuaram sobre o estatuto da experiência do etos das canções, assim como, dos diversos gêneros da música popular brasileira durante o século XX.

mediadores culturais, e uma temporalidade progressiva e cronológica mais própria da vida moderna cotidiana. Uma sociabilidade mutuamente praiana e cosmopolita a qual aqui chamamos de boemia solar, fomentada por uma singular heterogeneidade multitemporal da modernidade nos trópicos (cf. GARCÍA CANCLINI, *Op. cit.*).¹⁷⁰

Assim, ao estabelecer uma delicada interação entre duas temporalidades, o etos da Bossa Nova consegue “combinar a racionalidade moderna de refinamento formal com um tipo de espiritualidade secular”, afirmando “a possibilidade de sustentar as mentalidades e os sentimentos tradicionais e modernos simultaneamente, num estado de tensão criativa, dinâmica, de iminência” (TREECE, *Op. cit.*, p. 141). Não seria por acaso que essa “tensão criativa” da Bossa Nova, também chamada de “animação suspensa” por Treece, estará manifesta em seus múltiplos aspectos musicais - seus andamentos rítmicos lentos e diferenciados, suas cadências harmônicas, seus arranjos, suas instrumentações e suas interpretações vocais – e que apontam para uma sedutora e reconfortante fruição sonora, cujo etos musical atua sempre como um antídoto às forças vertiginosas e hostis da vida cotidiana moderna. E, de certo modo, isso explicaria o caráter singular de sua sonoridade: essa cadência tranquila do samba, harmonizada por acordes jazzísticos dissonantes. Entre a herança da secular ritualidade rítmica afro-brasileira (sua “espiritualidade secular”) e a influência musical da racionalidade ocidental moderna (seu “refinamento formal”), a Bossa Nova inspira-se em uma experiência moderna em transição, nascida de uma singular sociabilidade entre as areias e as calçadas dos prédios da metrópole carioca do final dos anos 1950.

Deste modo, a poética da Bossa Nova – assim como sua musicalidade original – deve ser compreendida como fruto de uma hibridação cultural, no sentido de que há em sua palavra cantada a permanência de valores autênticos e tradicionais em meio à experiência atrofiada da vida moderna. Pois a musa que a inspira criativamente pertence à vivência sensorial do momento presente, em oposição, por

¹⁷⁰ Cabe notar que a compreensão dessa bifrontalidade temporal atuante sobre o etos da Bossa Nova é um eficaz procedimento benjaminiano de se fazer “saltar pelo ares o *continuum* da história” (BENJAMIN, 1985c), pois “toda redução a uma história que propõe francas rupturas e desenha etapas bem nítidas, assim como todo estudo feito de substituições e de *turning points*, se revelariam enganadores, artificiais, pois na história, tudo é entrelaçado e sobreposto” (COURBIN, 2005, p. 76).

exemplo, ao mundo do *epos* onde não havia uma diferenciação essencial entre “o eu e o mundo” (como aponta Lukács em sua *Teoria do romance*, ao discorrer sobre a perfeita adequação do sujeito ao “mundo integrado” da epopeia).¹⁷¹ E essa relação integrada entre o sujeito e o mundo épico é útil para entendermos as “canções praianas” bossanovistas inseridas na modernidade, pois enquanto as “praieiras” nutrem-se de um microcosmo pré-moderno (BOSCO, *Op. cit.*), as nossas “praianas” são criadas a partir de uma fruição corpórea da vida urbana carioca do final dos anos 1950. Assim, essa referida adequação entre “o eu e o mundo” inseridos no universo de uma temporalidade mítica litorânea, parece sobreviver notadamente nas canções caymmianas. Porém, na Bossa Nova ela é colocada em suspensão, no sentido em que o sujeito bossanovista não está mais estritamente integrado à natureza e a um tempo mítico, mas encontra-se singularmente naquele “lugar-outro” da heterotopia - materializada na sociabilidade praiana como *locus* privilegiado de sua boemia solar.

E será em plena “etapa de transição” entre a atuação de duas temporalidades simultâneas, que o sujeito lírico das canções praianas vai procurar cumprir sua incontornável *promessa de felicidade* ao ir em busca da fruição contemplativa: sua promessa de beleza à beira-mar. No entanto, o “mar” da Bossa Nova não é o “mar” da subsistência dos pescadores, nem o mar sacralizado das canções praieiras caymmianas. Ele é o “mar” do lazer, o “mar” domesticado que não apresenta nenhum perigo, como um espelho sereno da própria intimidade afetiva de seus observadores líricos: o local ideal para usufruir publicamente da privacidade do “amor em paz”. Assim, ao parafrasearmos o comentário de Mammi sobre as canções praieiras, podemos afirmar que desse “tempo e lugar” intermediários entre o mar e a metrópole ocupados pelas canções praianas da Bossa Nova, sobrevive até hoje uma boa parte da “carga utópica” de nossa canção popular brasileira.

¹⁷¹ Essa relação oportuna entre as canções praieiras de Caymmi e o mundo do *epos* homérico é observada por Francisco Bosco: “A sedução das praieiras reside em grande parte ao fascínio que causa esse microcosmo itapuaizeiro pré-moderno, anterior ao que o sociólogo Max Weber, no início do século passado, chamaria de ‘desencantamento do mundo’. Longe do mundo racional da técnica e da ciência, longe igualmente da angústia de liberdade moderna, o universo das praieiras é protegido pela tradição e pela religiosidade, é um mundo encantado repleto de mistérios, mundo firme, sólido, físico...” (BOSCO, 2006, p. 54). E desse “lugar intermediário” entre história e pré-história, ocupado por Caymmi nas canções praieiras, brotaria “toda a carga utópica de grande parte da música brasileira” (MAMMI, 2002, p. 74).

Nesse sentido, o etos poético da Bossa Nova deve ser compreendido como fruto de uma experiência transitória da modernização da vida urbana nacional, cujos índices desse trânsito pendular da experiência moderna apontam tanto para a sobrevivência da experiência autêntica (a *Erfahrung*), como para a assunção da vivência solitária do indivíduo moderno (a *Erlebnis*). Assim, cabe apontar que as características formais bossanovistas que revelam a atuação dessa vivência moderna individualizante em sua poética estariam presentes na recorrente utilização da metalinguagem – como um eficaz procedimento reflexivo de reduzir a distância e aumentar a cumplicidade entre o cancionista e seus ouvintes –, instaurando uma renovada fruição musical e reafirmando a rarefação do “valor de culto” da canção bossanovista. E esses índices formais da vivência moderna se manifestariam também no esvaziamento semântico das canções de João Gilberto (como em “Bim bom” e “Hô-ba-la-lá”), que expressam em seu ludismo infantil e em seu *nonsense*, o enfraquecimento do “valor exemplar” muitas vezes proposto na canção popular brasileira de meados do século XX. De modo que há uma dimensão pós-aurática inerente ao etos poético da Bossa Nova manifesta na maior cumplicidade entre o cancionista e o ouvinte, e que vai atuar em suas canções como o indício da assunção de uma nova vivência moderna: a *Erlebnis* benjaminiana.

Por outro lado, a onipresença da intimidade dialógica nessas canções pode ser analisada através de uma via de mão dupla, no sentido em que ela atua tanto como uma necessidade vital de se reafirmar os laços afetivos de uma cordialidade amorosa no âmbito da vida pública e privada na modernidade brasileira (como a utilização do simulacro locutivo entre o “eu e você” e dos diminutivos, que sinalizariam um certo mal-estar entre uma antiga e uma nova sociabilidade ainda em construção), tanto como um eficiente mecanismo de defesa frente à ascensão da experiência moderna, a *Erlebnis*, como uma forma de solucionar a assunção dessa sociabilidade mais solitária e individualizante através da permanência de sua *promessa de felicidade*. E os exemplos poéticos dessa potencialidade amorosa do etos da Bossa Nova são latentes, como em “Desafinado”, cujo eu-lírico é capaz de relativizar a “ingratidão” de sua amada revelada por uma fotografia através de uma perspicaz declaração de amor (“Só não poderá falar assim do meu amor/ Este é o maior que você pode encontrar, viu?”). Ou ainda, em “Wave” (1967), esse tardio clássico bossanovista de Tom Jobim, cujo sujeito poético reafirma através da disseminada lógica amorosa da Bossa Nova, sua total incapacidade de “ser feliz sozinho”. Aliás, conforme notamos diversas vezes, o etos da Bossa Nova não

comunga jamais da estrita experiência atrofiada e individualizante do homem moderno, preferindo estar sempre acompanhado de sua amada, seja na praia ou nos apartamentos. Pois, só assim, a sua *promessa de beleza* ganha realmente algum sentido, como proclama “Inútil paisagem” (“De que servem as flores que nascem pelos caminhos?! Se meu caminho sozinho é nada”) e “Você e eu” (“Podem preparar/ milhões de festas ao luar/ Que eu não vou ir/ Melhor nem pedir/ [...] Eu sou mais você e eu”).

O sujeito poético da Bossa Nova através de um “olhar translúcido” para a paisagem urbana e para seus próprios sentimentos, vai conseguir driblar os choques da modernidade ao usufruir de uma singular sociabilidade praiana pautada por uma experiência sensível.¹⁷² Assim sendo, ele poderá apaziguar as forças da “interiorização psicológica” (GAGNEBIN, 2007, p. 59) que atuam na privacidade crescente da metrópole carioca. Isto é, o sujeito “boêmio solar” da Bossa Nova vai “adquirir a sensação do moderno” (BENJAMIN, 1989, p. 145) não pela vivência do choque da modernidade, mas pela vivência do prazer praiano – o elo que o liga à continuidade de sua experiência autêntica –, usufruindo simultaneamente de uma *Erlebnis* apaziguada e de uma *Erfahrung* evanescente. Pois quando esse sujeito tem “muita calma pra pensar” (como em “Corcovado”), ao invés de mergulhar nas profundezas de seu mundo interior, ele vai admirar a visão redentora da paisagem, enquanto dá voz a sua própria intimidade dialógica na forma de uma “canção”.

Como sabemos, o sujeito solar bossanovista ainda não perdeu sua capacidade de se sensibilizar com a natureza e é essa mesma capacidade lírica – sua notável “ressonância para a beleza” – que o faz cantar.¹⁷³ E também não é por acaso, que o verbo mais utilizado por esse sujeito lírico moderno é o “olhar”: olhar para sua mulher amada e para a paisagem da Zona Sul como uma forma vital de alimentar sua afetividade. Essa mesma afetividade germinal que o habilita a se

¹⁷² Na última estrofe do poema “Correspondências”, em *As flores do mal*, Baudelaire alude à jovialidade desse “olhar translúcido”: “[...] À juventude, de ar singelo e fronte suave/ De olhar translúcido como água de corrente/ E que se entorna sobre tudo, negligente/ Tal qual o azul do céu, os pássaros e as flores/ Seus perfumes, seus cantos, seus doces calores.” (BAUDELAIRE, *Op. cit.*, p. 110).

¹⁷³ Como entoam os versos de “Canta, canta mais” (1959), de Jobim e Vinícius: “Canta, canta/ Sente a beleza/ Canta, canta/ Esquece a tristeza/ Tanta, tanta”.

defender da chegada cada vez mais iminente da vivência urbana nos trópicos de meados do século passado.¹⁷⁴

Enfim, a contemplação civilizada à beira-mar como uma vital experiência sensível do etos bossanovista expressa em sua notória gestualidade visual, será sempre um convite à libertação do “peso dos destinos” individualizantes da modernidade. Como assim parece diagnosticar Simmel sobre o movimento das ondas: “Assim como contemplar o mar nos liberta interiormente, quando o mar forma as ondas para puxá-las, e puxa-as para formá-las novamente, nos libertamos não a despeito desse jogo e contrajogo das ondas, mas por causa dele – pois nele está estilizada a simples expressão de toda a dinâmica da vida totalmente livre de qualquer realidade vivenciada e de todo peso dos destinos individuais, cujo sentido derradeiro, parece convergir nessa simples imagem (SIMMEL, 2006, p. 81).

E esse caráter redentor da fruição marinha e solar da Bossa Nova como uma forma de desacelerar o impacto avassalador da experiência da vida moderna, estará sempre manifesto em seu tecido lírico e em sua sonoridade apaziguadora. Pois entre suas promessas mais intensas – a promessa de felicidade e a de beleza –, reside o legado de uma experiência sensível cada vez mais necessária em nossas vidas. E a sedução que essa experiência moderna exerce em nós, esse “amolecimento” afetivo que pulsa no coração da cultura afro-brasileira (como assim diagnosticou Freyre), está na evocação visual e auditiva de um *locus amoenus* cada dia mais raro e anacrônico ao tempo/espaço do mundo contemporâneo: um “lugar-outro” onde ainda podemos, em comum, usufruir de uma lúcida e afetiva sociabilidade “à beira-mar”. Pois, se “o samba é uma forma de oração”, como entoam os versos de “Samba da Benção”, a Bossa Nova é uma “forma de comunhão”: comunhão consigo mesmo, com a pessoa amada e com a natureza marinha.

¹⁷⁴ Esse procedimento do etos bossanovista como um convite à fruição prazerosa da natureza será elevado ao extremo por Tom Jobim, a partir da década de 1970, em suas “canções mateiras”. Como em “Borzeguim” (1981), “Escuta o mato crescendo em paz/ Escuta o mato crescendo/ Escuta o mato/ Escuta...”, entre muitas outras.

6. REFERÊNCIAS

6.1 BIBLIOGRAFIA GERAL

ANDRADE, Carlos Drummond de. A descoberta do mar. In: _____. *Cadeira de balanço*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

_____. O mar, no living. In: _____. *As impurezas do branco*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

ARAÚJO, Rosa Maria Barboza de. *A vocação do prazer: a cidade e a família no Rio de Janeiro republicano*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BANDEIRA, Moniz. *A presença dos Estados Unidos no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

BARBOSA, Orestes. *Samba: sua história e seus cantores*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

BARICKMAN, Bert J. “Passarão por mestiços”: o bronzamento nas praias cariocas, noções de cor e raça e ideologia racial, 1920-1950. In: *Afro-Ásia*, n. 40. Salvador: UFBA, 2009.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa: volume único*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Tradução de Irene Aron e Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Ed. da UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

_____. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: _____. *Obras escolhidas – III*. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. O caráter destrutivo. In: _____. *Obras escolhidas* - II. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. Experiência e pobreza. In: _____. *Obras escolhidas* - I. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985a.

_____. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Obras escolhidas* - I. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985b.

_____. Sobre o conceito de história. In: _____. *Obras escolhidas* - I. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985c.

_____. Experiência. In: _____. *Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação*. Trad. Marcus Mazzari. São Paulo: Summus, 1984a.

_____. *Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação*. Trad. Marcus Mazzari. São Paulo: Summus, 1984b.

_____. O narrador: Observações sobre a obra de Nikolai Leskov. Trad. Erwin Theodor Rosental. In: BENJAMIN, W.; HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. W.; HABERMAS, J. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

BERGSON, Henri, *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. 2. ed. Trad. de P. N. da Silva. São Paulo, Martins Fontes, 1999.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BERQUE, Augustin, *La pensée paysagère*. Paris: Archibooks, 2008.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.

BOSCO, Francisco. *Dorival Caymmi*. São Paulo: Publifolha, 2006.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.

BOURDIEU, Pierre. *Meditações pascalinas*. Trad. Sérgio Miceli. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

_____. Os três estados do capital cultural. In: NOGUEIRA, Maria Alice; CATANI, Afrânio (orgs.). *Escritos de educação*. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.

_____. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 1989.

BRAGA, Luiz Otávio. *A invenção da música popular brasileira: de 1930 ao final do Estado Novo*. Tese de doutorado, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais. UFRJ, 2002.

BRAGA, Rubem. Ai de ti, Copacabana! In: _____. *200 crônicas escolhidas*. 31ª. ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.

BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestética: o “ensaio sobre a obra de arte” de Walter Benjamin reconsiderado. *Travessia*, n. 33. Ago., Dez. Florianópolis: UFSC, 1996.

CARDOSO, Elisabeth Dezouart. Estrutura urbana e representações: a invenção da Zona Sul e a construção de um novo processo de segregação espacial no Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX. *Geotextos*, vol. 6, n. 1. Julho de 2010. Revista do Programa de Pós-Graduação em Geografia da UFBA. Salvador: 2010.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1998.

CASTELLO, Luís A.; MÁRSICO, Cláudia. *Oculto nas palavras: dicionário etimológico de termos usuais na práxis docente*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa Maria; EISENBERG, José (orgs.). *Decantando a República: um inventário histórico e político da música brasileira*. 3 vols. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2002.

CAYGILL, Howard. Benjamin, Heidegger e a destruição da tradição. In: BENJAMIN, Andrew; OSBORNE, Peter. *A filosofia de Walter Benjamin: destruição e experiência*. Trad. Maria Luiza de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.

_____. *La pensée-paysage*. Arles: Actes Sud/ENSP, 2011.

CORBIN, Alain. L'emergence du désir du rivage ou la spécificité d'une forme de fascination de la mer. In: _____. *Le ciel et la mer*. Paris: Bayard, 2005.

_____. *O território do vazio: a praia no imaginário ocidental*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

CRUZ, Claudio. *Literatura e cidade moderna: Porto Alegre, 1935*. Porto Alegre: EDIPUCRS/IEL, 1994.

DAMATTA, Roberto. *A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. São Paulo: Saraiva, 1984.

DÉCULTOT, Elisabeth. *Peindre le paysage: discours théorique et renouveau pictural dans le romantisme allemand*. Paris: Du Lérot, 1996.

DILTHEY, Wilhelm. *Filosofia e educação: textos selecionados*. São Paulo: Edusp, 2010.

_____. *Vida y poesia*. Trad. Wenceslao Roces. Fondo de Cultura Econômica: México, 1945.

DOMINGUES, André. *Caymmi sem folclore*. São Paulo: Barcarolla, 2009.

DUNN, Christopher. *Brutalidade jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. Trad. Cristina Yamagami. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*. São Paulo: Kairós, 1979.

FENERICK, José Adriano. *Nem do morro, nem da cidade: as transformações do samba e a indústria cultural (1920-1945)*. Tese de doutorado. Departamento de História. FFLCH. São Paulo: USP, 2002.

FERNANDES, Millôr. Música (demasiado) popular. In: RANGEL, Lúcio; MORAES, Pérsio de (orgs.). *Coleção Revista da Música*

Popular. Coleção completa em fac-símile de 1954 a 1956. Rio de Janeiro: FUNARTE/Bem-Te-Vi, 2006.

FIGUEIREDO, Anna Cristina Camargo Moraes. *A liberdade é uma calça velha azul e desbotada: publicidade, cultura de consumo e comportamento político no Brasil (1954-1964)*. São Paulo: Hucitec, 1998.

FRANÇA, Jean Marcel Carvalho. *Visões do Rio de Janeiro colonial: antologia de textos (1531-1800)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

FREIRE, Paulo. A sociedade brasileira em transição. In: _____. *Educação como prática da liberdade*. 23^o ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999.

FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 29^a ed. Rio de Janeiro: Record, 1994.

FRITH, Simon. Music and everyday life. In: CLAYTON, Martin; HERBERT, Trevor; MIDDLETON, Richard. *The cultural study of music: a critical introduction*. New York, London: Routledge, 2003.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas - I*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7^a. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

GALVÃO, Walnice Nogueira. MMPB: uma análise ideológica. In: _____. *Saco de gatos: ensaios críticos*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

GARCÍA CANCLINI, Nestor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 1998.

GASPAR, Claudia Braga (org.). *Orla carioca: história e cultura*. São Paulo: Metalivros, 2004.

GATTI, Luciano Ferreira. *Memória e distanciamento na teoria da experiência de Walter Benjamin*. Dissertação de Mestrado.

Departamento de Filosofia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas: UNICAMP, 2002.

HABERMAS, Jürgen. Crítica conscientizante ou salvadora: a atualidade de Walter Benjamin. In: FREITAG, Bárbara; ROUANET, Sérgio Paulo (orgs.). *Habermas: sociologia*. São Paulo: Editora Ática, 1993.

HAMBURGER, Ester. Diluindo fronteiras: a televisão e as novelas do cotidiano. In: SCHWARCZ, Lilian Moritz (org.). *História da vida privada no Brasil*, vol. 4. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

HAUDENSCHILD, André Rocha Leite. *Alegria selvagem: a lírica da natureza em Tom Jobim*. São Paulo: Olho d'Água, 2010.

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2012.

HOLANDA, Sergio Buarque de. *Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: Brasiliense/Publifolha, 2000.

_____. *Raízes do Brasil*. 26. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

HUNTER, David; WHITTEN, Phillip (orgs.). *Encyclopedia of Anthropology*. New York: Harper & Row, 1976.

IANNI, Octavio. *O colapso do populismo no Brasil*. 4ª. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.

JAMESON, Fredric. Notas sobre a globalização como questão filosófica. In: _____. *A cultura do dinheiro: ensaios sobre globalização*. Trad. Maria Elisa Cevasco e Marcos César de Paula Soares. Petrópolis: Vozes, 2001.

JOURDAIN, Robert. *Música, cérebro e êxtase: como a música captura nossa imaginação*. Trad. Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.

LAGEISTE, Jérôme. La plage, un objet géographique de désir. *Géographie et cultures*, 67. Paris: ENEC/Laboratoire Espaces, Nature et Culture, 2009.

- LEME, Maria Cristina da Silva (org.). *Urbanismo no Brasil: 1895-1965*. São Paulo: Fupam/Studio Nobel, 2001.
- LENHARO, Alcir. *Cantores do rádio: trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo*. Campinas: Ed. Unicamp, 1995.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.
- MAMMI, Lorenzo. Dorival Caymmi. In: NESTROVSKI, Arthur (org.). *Música popular brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha, 2002.
- MARIA, Antônio. *O jornal de Antônio Maria*. Rio de Janeiro: Saga, 1968.
- MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. 6ª. ed. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Trad. Ronald Polito, Sérgio Alcides. 6ª. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.
- MATOS, Maria Izilda Santos de. *Âncora de emoções: corpo, subjetividades e sensibilidades*. Bauru: Edusc, 2005,
- MÁXIMO, João; DIDIER, Carlos. *Noel Rosa: uma biografia*. Brasília: UNB, 1990.
- McCANN, Brian. *Hello, Hello Brazil: popular music in the making of modern Brazil*. Durham: Duke University Press, 2004.
- MELLO, João Manuel Cardoso de.; NOVAIS, Fernando A. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: SCHWARCZ, Lilian Moritz (org.). *História da vida privada no Brasil*, vol. 4. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.
- MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: Hucitec, 1982.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *A fenomenologia da percepção*. 3ª.ed. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *La nature*. Paris: Seuil, 1994.

MERQUIOR, José Guilherme. *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin: ensaio crítico sobre a escola neohegeliana de Frankfurt*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

MIDANI, André. *Música, ídolos e poder: do vinil ao download*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

MORAES, Vinicius de. *Samba falado* [crônicas musicais]. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008a.

_____. *Para viver um grande amor*. Rio de Janeiro: MEDIAfashion, 2008b.

_____. Copacabana. In: _____. *Roteiro lírico e sentimental da cidade do Rio de Janeiro*, e outros lugares por onde passou e se encantou o poeta. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

_____. Soneto de fidelidade. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *Vinicius de Moraes: poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1987.

_____. O mergulhador. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *Vinicius de Moraes: poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1987.

MOREYRA, Álvaro. *A cidade mulher*. Col. Biblioteca Carioca, vol. 19. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esporte/Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, 1991.

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: neurose*. 9ª. ed. Trad. Maura Ribeiro Sardinha. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

_____. Não se conhece a canção. In: MOLES, A.; GLUCKSMAN, A.; FRIEDMAN, G.; MORIN, E. *Linguagem da cultura de massas: televisão e canção*. Petrópolis: Vozes, 1973.

MOURA, Roberto M. *No princípio, era roda: um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

MOUTINHO, Marcelo (org.). *Canções do Rio: a cidade em letra e música*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2010.

MURICY, Kátia. *Alegorias da dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998.

NAPOLITANO, Marcos. A música brasileira na década de 1950. *Revista USP*, n. 87, Música brasileira. Set./Nov. 2010. São Paulo: USP, 2010.

_____. *A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

_____. MPB: totem-tabu da vida musical brasileira. In: *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2005.

_____. *História & música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NAVES, Santuza Cambraia. Da bossa nova à tropicália: contenção e excesso na música popular. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. Vol.15 n.43. São Paulo: Anpocs, 2000.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

PARANHOS, Adalberto. A invenção do Brasil como a terra do samba: os sambistas e sua afirmação social. *História, São Paulo*, v. 22, n. 1. São Paulo: Unesp, 2003.

PASSERON, Jean-Claude. *O raciocínio sociológico: o espaço não-popperiano do raciocínio natural*. Trad. Beatriz Sidou. Petrópolis: Vozes, 1995.

PAZ, Octávio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PROST, Antoine. Fronteiras e espaço do privado. In: _____; VINCENT, Gérard. *História da vida privada*, vol. 5: da Primeira Guerra a nossos dias. São Paulo: Cia. das Letras, 2009.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

RISÉRIO, Antonio. *Caymmi: uma utopia de lugar*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

RODRIGUES, José Carlos. *O corpo na história*. Rio de Janeiro: Ed. Fiocruz, 2008.

ROLIM, Pedro Rodrigo Barbier. *Compondo a cidade: apropriação e pertença em territórios musicais do Rio de Janeiro*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Salvador: PPG-AU/UFBA, 2007.

ROUANET, Sérgio Paulo. Viajando com Walter Benjamin. In: _____. *A razão nômade*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.

_____. *Édipo e o anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.

SAES, Décio. *Classe média e sistema político no Brasil*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1985.

SALLES GOMES, Paulo Emílio. Cinema: trajetória no subdesenvolvimento. *Argumento: revista mensal de cultura*. Ano 1, vol. 1. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.

SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB. In: CAVALCANTI, Berenice; STARLING, Heloísa; EISENBERG, José (orgs.). *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1978.

SANTOS, Joaquim Ferreira dos. *Um homem chamado Maria*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política no Brasil, 1964-1969. In: _____. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Paz e Terra, 1972.

SEVCENKO, Nicolau. A capital irradiante: técnica, ritmo e ritos do Rio. In: _____. (org.). *História privada da vida no Brasil*, vol. 3. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Ed. 34, 2008.

SHEPHERD, John. *Music as social text*. Cambridge: Polity/Basil Blackwell, 1991.

SILVA, Alberto Moby Ribeiro da. *Sinal Fechado: a música popular brasileira sob censura (1937-45/1969-78)*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.

SIMMEL, Georg. *Questões fundamentais da sociologia: indivíduo e sociedade*. Trad. Pedro Caldas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

_____. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio Guilherme (org.). *O fenômeno urbano*. São Paulo: Zahar, 1979.

SKIDMORE, Thomas. *Brasil: de Getúlio a Castelo (1930-1964)*. 10ª. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

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

SOUZA, Lynn Mario T. Menezes de. Hibridismo e tradução cultural em Bhabha. In: ABDALA JÚNIOR, Benjamin (org.). *Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo e outras misturas*. São Paulo; Boitempo, 2004.

SPINA, Segismundo. *Na madrugada das formas poéticas*. Cotia: Atelier, 2002.

STENDHAL. *Do amor*. Trad. Herculano Villas-Boas. Porto Alegre: LPM, 2007.

TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia (SP): Atelier, 2004.

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

_____. *A canção: eficácia e encanto*. São Paulo: Atual, 1987.

TOM ZÉ. *Tropicalista lenta luta*. São Paulo: Publifolha, 2003.

TUAN, Yu-fu. *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. Trad. Livia de Oliveira. São Paulo/Rio de Janeiro: Difel, 1980.

VÁRIOS AUTORES. *Nosso século: memória fotográfica do Brasil no século 20*. Vol. 3, 1930/1945. São Paulo: Abril Cultural, 1980a.

_____. *Nosso século: memória fotográfica do Brasil no século 20*. Vol. 4, 1945/1960. São Paulo: Abril Cultural, 1980b.

VASCONCELLOS, Gilberto. *Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

VAZ, Lilian Fessler. *Modernidade e moradia: habitação coletiva no Rio de Janeiro, séculos XIX e XX*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2002.

VELHO, Gilberto. Os mundos de Copacabana. In: VELHO, Gilberto (org.). *Antropologia urbana: cultura e sociedade no Brasil e em Portugal*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

_____. *Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

_____. *A utopia urbana: um estudo de antropologia social*. 6ª. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.

VELHO, Gilberto; KUSCHNIR, Karina (org.). *Mediação, cultura e política*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

VELLOSO, Mônica Pimenta. *A cultura das ruas no Rio de Janeiro: mediações, linguagens e espaços*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2004.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Zahar/UFRJ, 1995.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. 3ª.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

_____. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. Trad. Paulo Henriques Brito. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

_____. *Cultura e sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969.

_____. *The long revolution*. Harmondsworth: Penguin Books, 1965.

WISNIK, J. Miguel. Entre o erudito e o popular. In: *Revista de História*, n. 15. São Paulo: USP, 2007.

_____. Algumas questões de música e política no Brasil. In: BOSI, A. *Cultura brasileira: temas e situações*. São Paulo: Ática, 1987.

_____. Getúlio da Paixão Cearense: Villa-Lobos e o Estado Novo. In: SQUEFF, Enio; WISNIK, J. Miguel. *O nacional e o popular na cultura brasileira: música*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

ZWEIG, Stefan. *Brasil, país do futuro*. Porto Alegre/Rio de Janeiro: LPM, 2008.

6.2 BIBLIOGRAFIA DA BOSSA NOVA

ALMEIDA, Priscila Cabral. *Paisagens musicais da Zona Sul carioca: memórias e identidades da Bossa Nova*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Memória Social. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2007.

AUGUSTO, Sérgio. *Cancioneiro Vinícius de Moraes: biografia*. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2007.

BARROS, Nelson Lins de. Música popular, novas tendências. In: *Revista Civilização Brasileira*. n. 01, Março. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

BÉHAGUE, Gerard. Bossa & bossa: recent changes in Brazilian urban popular music. In: *Ethnomusicology*, vol. 17, n. 2. Champaign: University of Illinois Press, 1973.

BLANCO, Billy. *Tirando de letra e música*. 2ª. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2001.

BOLLOS, Liliana Harb. *Bossa Nova e crítica: polifonia de vozes na imprensa*. São Paulo: Annablume; Rio de Janeiro: Funarte, 2010.

BÔSCOLI, Ronaldo. *Eles e eu: memórias de Ronaldo Bôscoli (Depoimento a Luiz Carlos Maciel e Angela Chaves)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

BRITO, Brasil Rocha. Bossa Nova. In: CAMPOS, Augusto de (org.). *Balanço da bossa e outras bossas*. 4ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

BRITTO, Jomard Muniz de. *Do modernismo à bossa nova*. São Paulo: Ateliê, 2009.

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

_____. A Bossa Nova. In: CHEDIAK, Almir (org.). *Songbook Bossa Nova: volume 1*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1992.

CÂMARA, Marcelo; MELLO, Jorge; GUIMARÃES, Rogério. *Caminhos cruzados: a vida e a obra de Newton Mendonça*. Rio de Janeiro: Mauad, 2001.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

CARNEIRO, Geraldo. *Vinícius de Moraes por Geraldo Carneiro*. Rio de Janeiro: Espaço Cultural, 1997.

CASTELLO, José. *Livro de letras: Vinícius de Moraes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

CASTRO, Luiz Edmundo de. *Modernidade e crítica na música popular na década de 50*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação de Ciência da Arte. Niterói: UFF, 2000.

CASTRO, Ruy. Dick Farney. Fascículo encartado em CD. In: CASTRO, R. (org.). *Coleção Folha 50 anos de Bossa Nova*. São Paulo: MEDIAfashion, 2008a.

_____. Roberto Menescal. Fascículo encartado em CD. In: CASTRO, R. (org.). *Coleção Folha 50 anos de Bossa Nova*. São Paulo: MEDIAfashion, 2008b.

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

_____. Bossa fora da cápsula. In: *Veja*, n. 21, ano 23, março. São Paulo: Abril, 1990b.

CHEDIAK, Almir (org.) *Songbook Bossa Nova*. 5 vols. Rio de Janeiro: Lumiar, 1992.

_____. *Songbook Tom Jobim*. 3 vols. Rio de Janeiro: Lumiar, 1991.

DUPRAT, Rogério. Uma mudança no código. In: *Nova história da música popular brasileira: Tom Jobim*. São Paulo: Abril Cultural, 1977 [fascículo acompanhando LP].

FERRAZ, Eucanaã. *Vinícius de Moraes*. São Paulo: Publifolha, 2006.

FONTE, Bruna. *O barquinho vai: Roberto Menescal e suas histórias*. São Paulo: 2010.

GARCIA, Walter. *Bim bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

GAVA, José Estevam. *Momento Bossa Nova*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2006.

_____. *A linguagem harmônica da bossa nova*. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

JOBIM, Paulo (org.). *Cancioneiro Jobim: biografia*. Rio de Janeiro: Jobim Music/Casa da Palavra, 2002.

_____. *Cancioneiro Jobim: obras completas*. Vol. 1 (1947-1958). Rio de Janeiro: Jobim Music/Casa da Palavra, 2001.

KUEHN, Frank Michael Carlos. Antonio Carlos Jobim, a *Sinfonia do Rio de Janeiro* e a Bossa Nova: caminho para a construção de uma nova linguagem musical. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Escola de Música, CLA, UFRJ, 2004.

LYRA, Carlos. *Eu & a Bossa: uma história da Bossa Nova*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

MAMMI, Lorenzo. João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova. In: *Novos Estudos Cebrap*, n. 34. São Paulo: Cebrap, 1992.

MARRACH, Sonia Alem. *A arte do encontro de Vinícius de Moraes: poemas e canções em época de mudanças (1932-1980)*. São Paulo: Escuta, 2000.

MEDAGLIA, Júlio. Balanço da bossa nova. In: CAMPOS, Augusto de (org.). *Balanço da bossa e outras bossas*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

MELLO, Zuza Homem de. *Eis aqui os bossa-nova*. São Paulo: WMF/Martins Fontes, 2008.

MENDES, Oswaldo. *Anotações com arte 2008: 50 anos de Bossa Nova*. São Paulo: Fred Rossi Eventos e Produções, 2008.

MENESCAL, Roberto. A renovação estética da Bossa Nova. In: DUARTE, Paulo Sérgio; NAVES, Santuza Cambraia. *Do samba-canção à tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará/FAPERJ, 2003.

MERHY, Sílvio A. *Bossa Nova: a permanência do samba entre a preservação e a ruptura*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em História Social. Rio de Janeiro: IFICS, UFRJ, 2001.

MOTTA, Nelson. *Noites tropicais*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

NAPOLITANO, Marcos. A flor e o tempo: a bossa nova, a canção engajada e a tradição musical. In: _____. *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

_____. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Anablume/Fapesp, 2001.

_____. *Inovação musical no Brasil (1959-63)*. *Revista da USP*, n. 41. São Paulo: Edusp, 1999.

OLIVEIRA, Maria Cláudia. *Bossa nova: história, som e imagem*. Rio de Janeiro: Spala, 1996.

PARANHOS, Adalberto. Novas bossas e velhos argumentos (tradição e contemporaneidade na MPB). *História & Perspectivas*, n. 3. Jul./Dez.. Uberlândia: UFU, 1990.

PEREIRA, Simone Luci. *Escutas da memória: os ouvintes das canções da Bossa Nova* (Rio de Janeiro, décadas de 50 e 60). Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais. São Paulo: PUC, 2004.

PERRONE, Charles. *Masters of contemporary Brazilian song: MPB 1965-1985*. Austin: University of Texas Press, 1989.

RICARDO, Sérgio. *Quem quebrou meu violão*. Rio de Janeiro: Record, 1991.

SANTOS, Fábio Saito dos. *Estamos aí: um estudo sobre as influências do Jazz na Bossa Nova*. Dissertação de mestrado. Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Campinas: UNICAMP, 2006.

SOUZA, Tárík de; CEZIMBRA, Márcia. CALLADO, Tessy (orgs.). *Tons sobre Tom*. Rio de Janeiro: Revan, 1995.

SOUZA, Tárík de (org.). *Brasil musical*. Rio de Janeiro: Art Bureau, 1988.

SUZIGAN, Geraldo. *Bossa Nova: música, política e educação no Brasil*. 2ª. ed. São Paulo: Clam-Zimbo, 1991.

TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia (SP): Atelier, 2004.

TINHORÃO, José Ramos. Considerações em torno de João Gilberto e seu brinquedo musical. *Jornal do Brasil*, 1º. de Julho de 1981. In: _____. *Crítica cheia de graça*. São Paulo: Empório do Livro, 2010.

_____. *Música popular: um tema em debate*. 3ª.ed. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. *O samba agora vai: a farsa da música popular no exterior*. Rio de Janeiro: JCM, 1969.

TREECE, David. Animação suspensa: movimento e tempo na Bossa Nova. *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*. Uberlândia, v. 10, n. 17, Jul. Dez., 2008.

_____. A flor e o canhão: a Bossa Nova e a música de protesto no Brasil (1958/1968). In: *História: Questões & Debates*, n. 32. Jan./Jun. Curitiba: Editora UFPR, 2000.

WISNIK, J. Miguel. Vinícius letrista. In: FERRAZ, Eucanaã (org.). *Vinícius de Moraes: um poeta dentro de vida*. Rio de Janeiro: 19 Design, 2011.

6.3 SITES SOBRE A BOSSA NOVA

<http://www.mis.rj.gov.br>

<http://joaogilberto.org>

<http://www.showbras.com.br/joaogilberto>

<http://www.viniciusdemoraes.com.br>

<http://www.jobim.org>

<http://www2.uol.com.br/tomjobim/>

<http://www.robertomenescal.com.br/>

<http://www.carloslyra.com/>

6.4 DEPOIMENTO NA INTERNET

JOBIM, Antonio Carlos. *Entrevista*. Programa Roda Viva, dezembro de 1993. São Paulo: TV Cultura/Fundação Padre Anchieta, 1993. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=DoVAdtnxse4>>. Acesso em 25 jan. 2013.

6.5 FILMOGRAFIA EM DVD

THIAGO, Paulo. *Coisa mais linda: história e casos da Bossa Nova*. Direção Paulo Thiago. Rio de Janeiro: Columbia, 2005.

FARIA JR. *Vinícius de Moraes*. Direção Miguel Faria Jr. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 2004.

6.6 DISCOGRAFIA EM LP

ALF, Johnny. *Johnny Alf*. Imagem: 2002.

_____. *O que é amar*. RCA: 1989.

ANDRADE, Leny. *A arte maior de Leny Andrade*. Polydor: 1964.

BONFÁ, Luiz. *Amor!* Atlantic: 1959.

CARDOSO, Elizete. *Canção do amor demais*. Festa: 1958.

_____. *Elizete interpreta Vinícius*. Copacabana: 1963.

COSTA, Alayde. *Alayde Costa canta suavemente*. RCA: 1960.

_____. *Afinal*. Áudio-Fidelity: 1963.

DURAN, Dolores. *Dolores Duran: gravações dos anos 50*. Copacabana: 1973.

FARNEY, Dick. *Meia-noite em Copacabana*. Polydor: 1958.

_____. *A voz de Dick Farney*. Fontana: 1981.

FEITOSA, Chico. *Fim-de-Noite apresenta Chico Feitosa*. Forma: 1966.

GILBERTO, João. *Chega de saudade*. Odeon: 1959.

_____. *O amor o sorriso e a flor*. Odeon: 1960.

_____. *João Gilberto*. Odeon: 1961.

_____. (com Stan Getz). *Getz/Gilberto*. Verve/Polygram: 1963.

HENRIQUE, Luiz. *A bossa moderna de Luiz Henrique*. Philips: 1964.

JOBIM, Antonio Carlos; BLANCO, Billy. *Sinfonia do Rio de Janeiro: sinfonia popular em tempo de samba*. Continental: 1954.

JOBIM, Antonio Carlos; MORAES, Vinícius de. *Orfeu da Conceição* (com Roberto Paiva e Radamés Gnatalli). Odeon: 1956.

- _____. *The composer of Desafinado plays*. Verve: 1963.
- _____. *The wonderful world of Antonio Carlos Jobim*. WB: 1965.
- LEÃO, Nara. *Nara*. Elenco: 1964.
- _____. *Opinião de Nara*. Philips: 1964.
- LOBO, Edu. *A arte de Edu Lobo*. Elenco: 1964.
- LYRA, Carlos. *Bossa Nova*. Philips: 1960.
- _____. *Carlos Lyra*. Philips: 1961.
- _____. *Depois do carnaval*. Philips: 1963.
- MAYSA. *Barquinho*. Columbia: 1962.
- MENESCAL, Roberto. *A Bossa Nova de Roberto Menescal*. Elenco: 1963.
- _____. *Surf board*. Elenco: 1964.
- MORAES, Vinícius de. *Vinícius & Odete Lara*. Elenco: 1963.
- RICARDO, Sérgio. *A Bossa romântica de Sérgio Ricardo*. Odeon: 1960.
- SÁ, Wanda. *Vagamente*. RGE: 1964.
- TELLES, Sylvia. *Sylvia*. Odeon: 1958.
- _____. *Amor de gente moça*. Phillips: 1960.
- _____. *Bossa, balanço, balada*. Elenco: 1963.
- VALLE, Marcos. *Samba demais*. Odeon: 1964.
- 6.7 DISCOS DIVERSOS: TRILHAS E COLETÂNEAS**
- _____. *Black Orpheus* (trilha do filme). Fontana: 1959.
- _____. *Bossa Nova no Carnegie Hall*. Audio Fidelity: 1962.

_____. *A Bossa no Paramount*. RGE: 1964.

_____. *Garota de Ipanema* (trilha do filme). Phillips: 1967.

_____. *Do barquinho ao avião: 30 anos de Bossa Nova*. Polygram: 1987.

_____. *Coleção Folha 50 anos de Bossa Nova* (org. Ruy Castro). MEDIAfashion: 2008.

7. ANEXOS¹⁷⁵

7.1 LETRAS DA “SINFONIA DO RIO DE JANEIRO” (Billy Blanco e Tom Jobim) 1954

Abertura (“moderato”)

Rio de Janeiro/ Que eu sempre hei de amar
 Rio de Janeiro/ A montanha, o sol e o mar
 Festival de beleza/ Natureza sem par
 Rio de Janeiro/ Que eu sempre hei de amar

Hino ao sol (“samba-canção lento”)

Eu quero morrer num dia de sol/ Na plenitude da vida
 Tão bela e querida/ Que acaba amanhã, amanhã
 Quem sabe eu encontrarei outro alguém/ Num raio claro de sol
 Num pingo de chuva/ Que cai de manhã
 No meu Rio de Janeiro/ Que eu sempre hei de amar

Coisas do dia (“dobrado movimentado”)

Sete horas/ Quanta gente
 Sai à rua/ Procurando
 Ônibus, trem/ Não vem o lotação
 Atrasado no trabalho/ Resultado, confusão

Segue o dia/ Sol bem quente
 Derretendo/ Toda gente
 Calor, calor/ Não posso trabalhar

Com licença/ Um momentinho
 Vou tomar/ Um cafezinho
 Cafezinho/ Cafezinho

¹⁷⁵ As letras dos movimentos da *Sinfonia do Rio de Janeiro* foram extraídas do *Cancioneiro Jobim, volume 1* (JOBIM, 2001) e das canções elencadas na pesquisa do *Songbook Bossa Nova* (CHEDIAK, 1992).

Matei-me no trabalho (“samba a tempo”)

Que dia de canseira/ Matei-me no trabalho
 Vou espaiar na gafeira/ Ou no baralho
 Talvez com esse sol/ Eu vá ao futebol
 Porém um céu azul/ É um convite à Zona Sul

O Mengo vai perder/ Não vou ao futebol
 Lutei semana inteira/ Quero o meu lugar ao sol
 Um bom fim de semana/ Será Copacabana
 Eu quero visitar/ Um morador chamado mar

Zona Sul (“samba vivo”)

O mar, o sol e o céu azul/ Me obrigam a procurar a Zona Sul
 Copacabana sempre cheia/ Não há lugar naquele mundo de areia

Eu vou correr para o Leblon/ Ou fico em Ipanema que também é bom
 Se eu encontrar por aí algum amor/ Vou me esconder no Arpoador

Arpoador (“samba-canção lento”)

Arpoador/ Meu cantinho de areia
 O cartão de visita da Zona Sul/ Convidando a sereia
 Arpoador/ Meu recanto encantado
 Onde eu deixo de lado/ As mágoas do amor/ Com outro amor ao lado

O sol que ilumina/ Meu Rio de Janeiro
 Beijando a mais bela/ Mulher do país
 Guardou pra você/ O olhar derradeiro
 Ao descer no horizonte/ Ele morre feliz

Noites do Rio (“samba-canção”)

Quando a noite desce/ Uma lua vem espiar
 O namoro da praia/ Com as ondas do mar
 Copacabana desperta/ Banco de praia sem lugar
 Canta a canção/ Que a noite convida a cantar
 Noites do Rio perto do mar/ É uma boate ou é um bar
 Um *Cadillac*/ Um picolé/ Ou um cinema
 Passeio à pé

Se estou com frio/ Entro num bar
 Se faz calor/ Entro num bar
 A noite acaba/ Grande criança
 Vem novo dia/ Nova esperança

O mar (“mais ritmado”)

O mar/ Quando tempo esperou/ A cidade crescer
 O mar/ Quando tempo esperou/ A cidade esperar
 Um dia/ Rasgaram a montanha/ E o túnel do Leme se abriu
 O mar/ Recuou gentilmente/ Que o bairro bonito surgiu

Copacabana (“samba-canção lento”)

Copacabana/ Cidade menina
 Onde o mar/ O mais belo habitante da areia
 O mais íntimo amigo/ De tanta sereia

Zangado no inverno/ Pois é desprezado
 E tão sossegado/ Durante o verão
 O mar/ Na mudez barulhenta/ Não quer solidão

A montanha (“samba-canção a tempo”)

No alto/ Bem alto/ Tão alto
 Pertinho do sol/ Que ilumina esse mar
 Mantendo à seus pés/ A beleza
 Sua grande riqueza/ É a luz do olhar
 Quem que não perde a esperança/
 No dia melhor/ O eterno amanhã?
 Os morros/ Os morros do Rio de Janeiro
 Favela/ Mangueira/ E Salgueiro

O morro (“samba-canção lento”)

Morro/ Eu conheço a tua história
 De um passado que é só glória/ Mesmo sem orquestração
 Morro/ Da desforra e da intriga
 Até mesmo numa briga/ Vai buscar inspiração
 Morro/ Se na roupa és mal vestido
 Deus te fez o escolhido/ Pra fazer samba melhor

O morro/ Bem distante do pó da cidade
Onde samba é Brasil de verdade

E o progresso ainda não corrompeu
O morro/ Onde o dono de todo barraco
É forte no samba/ O samba é seu fraco
Um samba tão bom/ Que a cidade esqueceu

Quando a tristeza do morro/ Consegue descer/ Contando o seu mal
O pranto nos é ofertado/ Na forma bonita/ Do seu carnaval

Descendo o morro (“samba ritmado”)

Dá licença meu senhor/ Dá licença de passar
O samba/ Que é verdadeiro/ Que nasce no alto
Que desce do morro/ Pra vir no asfalto
Chorar tanta dor/ Ai, ai, ai...
Meu senhor/ Quando fizer calor
Não reze pra chover/ Por caridade
Barracão/ Não conhece o cobertor
E dentro dele/ Chove de verdade

Dá licença meu senhor/ Dá licença de passar
O samba/ Que é verdadeiro/ Que nasce no alto
Que desce do morro/ Pra vir no asfalto
Chorar tanta dor/ Ai, ai, ai...

Samba do amanhã (“canção”)

Com este sol/ A montanha e o mar
Encontrei/ Três razões de beleza da vida
Que acaba amanhã
Depois de ver/ De sentir/ E amar
Não importa morrer/ Pois pra mim/ Só o fim
Depois do Rio de Janeiro/ Meu eterno e belo

Meu Rio de Janeiro/ Da montanha, o sol e o mar
Rio de Janeiro/ Que eu sempre hei de amar

7.2 LETRAS DAS CANÇÕES ELENCADAS NO *CORPUS* DA PESQUISA

Chega de saudade (Tom Jobim e Vinicius de Moraes) 1958

Vai minha tristeza
 E diz a ela que sem ela não pode ser
 Diz-lhe numa prece
 Que ela regresse
 Porque eu não posso mais sofrer

Chega de saudade
 A realidade é que sem ela não há paz
 Não há beleza
 É só tristeza e a melancolia
 Que não sai de mim, não sai de mim, não sai

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

Dentro dos meus braços
 Os abraços hão de ser milhões de abraços
 Apertado assim, colado assim, calado assim
 Abraços e beijinhos, e carinhos sem ter fim

Que é pra acabar com esse negócio/ De viver longe de mim
 Não quero mais esse negócio/ De você viver assim
 Vamos deixar desse negócio/ De você viver sem mim

Bim bom (João Gilberto) 1957

Bim, bom, bim, bim, bom, bom,
 Bim, bom, bim, bim, bom, bim, bom...
 Bim, bom, bim, bim, bom, bom,
 Bim, bom, bim, bim, bom, bim, bim...

É só isso o meu baião
 E não tem mais nada não
 O meu coração pediu assim, só...

Bim, bom, bim, bim, bom, bom,
 Bim, bom, bim, bim, bom, bim, bom...
 Bim, bom, bim, bim, bom, bom,
 Bim, bom, bim, bim, bom, bim, bim...

É só isso o meu baião
 E não tem mais nada não
 O meu coração pediu assim
 Só bim, bom, bim, bom, bim, bim...

Desafinado (Tom Jobim e Newton Mendonça) 1958

Quando eu vou cantar, você não deixa
 E sempre vêm a mesma queixa
 Diz que eu desafino, que eu não sei cantar
 Você é tão bonita, mas tua beleza também pode se enganar

Se você disser que eu desafino amor
 Saiba que isso em mim provoca imensa dor
 Só privilegiados têm ouvido igual ao seu
 Eu possuo apenas o que Deus me deu

Se você insiste em classificar
 Meu comportamento de antimusical
 Eu mesmo mentindo devo argumentar
 Que isto é bossa nova, isto é muito natural

O que você não sabe nem sequer presente
 É que os desafinados também têm um coração
 Fotografei você na minha *Rolleiflex*
 Revelou-se a sua enorme ingratidão

Só não poderá falar assim do meu amor
 Ele é o maior que você pode encontrar
 Você com sua música esqueceu o principal

Que no peito dos desafinados
 No fundo do peito bate calado
 Que no peito dos desafinados
 Também bate um coração

Hô-ba-la-lá (João Gilberto) 1958

É o amor
 O ôba lá lá, ôba lá lá
 Uma canção
 Quem ouvir o ôba lá lá
 Terá feliz o coração

O amor encontrará
 Ouvindo esta canção
 Alguém compreenderá
 Seu coração

Vem ouvir o ôba lá lá
 Ôba lá lá, esta canção

Samba de uma nota só (Tom Jobim e Newton Mendonça) 1960

Eis aqui este sambinha feito numa nota só
 Outras notas vão entrar, mas a base é uma só
 Esta outra é consequência do que acabo de dizer
 Como eu sou a consequência inevitável de você

Quanta gente existe por aí que fala tanto e não diz nada
 Ou quase nada
 Já me utilizei de toda a escala e no final não sobrou nada
 Não deu em nada.

E voltei pra minha nota como eu volto pra você
 Vou contar com uma nota como eu gosto de você
 E quem quer todas as notas: ré, mi, fá, sol, lá, si, dó
 Fica sempre sem nenhuma, fique numa nota só

Caminhos cruzados (Tom Jobim e Newton Mendonça) 1958

Quando um coração que está cansado de sofrer
Encontra um coração também cansado de sofrer
É tempo de se pensar
Que o amor pode de repente chegar

Quando existe alguém que tem saudade de outro alguém
E esse outro alguém não entender
Deixa esse novo amor chegar
Mesmo que depois seja imprescindível chorar

Que tolo fui eu que em vão tentei raciocinar
Nas coisas do amor que ninguém pode explicar
Vem, nós dois vamos tentar
Só um novo amor pode a saudade apagar

Canção que morre no ar (Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli) 1961

Brinca no ar
Um resto de canção
Um rosto tão sereno
Tão quieto de paixão

Morre no ar
O sempre mesmo adeus
Meus olhos são teus olhos

Para nós, vem
Um mundo sempre amor
O pranto que desliza
No seio de uma flor
Terra-luz, anjo só
Mil carícias você traz
Beijo manso, luz e paz

Amor certinho (Roberto Guimarães) 1960

Amor à primeira vista
Amor de primeira mão
É ele que chega cantando, sorrindo
Pedindo entrada no coração

O nosso amor já tem patente
Tem marca registrada, é amor que a gente sente
Eu gravo até em disco todo esse meu carinho
Todo mundo vai saber o que é amar certinho

Esse tal de amor não foi inventado
Foi negócio bem bolado, direitinho pra nós dois
Foi ou não foi?
Esse tal de amor não foi inventado
Foi negócio bem bolado, direitinho pra nós dois

Brigas nunca mais (Tom Jobim e Vinicius de Moraes) 1958

Chegou, sorriu, venceu depois chorou
Então fui eu quem consolou sua tristeza
Na certeza de que o amor tem dessas fases más
E é bom para fazer as pazes, mas
Depois fui eu quem dela precisou
E ela então me socorreu
E o nosso amor mostrou que veio pra ficar
Mais uma vez por toda a vida
Bom é mesmo amar em paz
Brigas nunca mais

Minha namorada (Carlos Lyra e Vinicius de Moraes) 1961

Se você quer ser minha namorada
Ah, que linda namorada
Você poderia ser
Se quiser ser somente minha
Exatamente essa coisinha, essa coisa toda minha
Que ninguém mais pode ser...

Você tem que me fazer um juramento
De só ter um pensamento
Ser só minha até morrer...
E também de não perder esse jeitinho
De falar devagarinho
Essas histórias de você
E de repente me fazer muito carinho
E chorar bem de mansinho
Sem ninguém saber porque...

E se mais do que minha namorada
Você quer ser minha amada
Minha amada, mas amada pra valer
Aquela amada pelo amor predestinada
Sem a qual a vida é nada
Sem a qual se quer morrer
Você tem que vir comigo em meu caminho
E talvez o meu caminho
Seja triste pra você...

Os seus olhos tem que ser só dos meus olhos
Os seus braços o meu ninho no silêncio de depois
E você tem que ser a estrela derradeira
Minha amiga e companheira
No infinito de nós dois

Você (Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli) 1960

Você manhã de todo meu
Você que cedo entardeceu
Você de quem a vida eu sou
E sei, mas eu serei
Você um beijo bom de sol
Você em cada tarde vã
Virá sorrindo de manhã

Você um riso rindo à luz
Você a paz dos céus azuis
Você sereno bem de amor em mim

Você tristeza que eu criei
Sonhei você prá mim
Vem mais prá mim, mas só

A felicidade (Tom Jobim e Vinicius de Moraes) 1958

Tristeza não tem fim
Felicidade sim

A felicidade é como a pluma
Que o vento vai levando pelo ar
Voa tão leve
Mas tem a vida breve
Precisa que haja vento sem parar
A felicidade do pobre parece
A grande ilusão do carnaval
A gente trabalha o ano inteiro
Por um momento de sonho
Pra fazer a fantasia
De rei ou de pirata ou jardineira
Pra tudo se acabar na quarta-feira

Tristeza não tem fim
Felicidade sim

A felicidade é como a gota
De orvalho numa pétala de flor
Brilha tranqüila
Depois de leve oscila
E cai como uma lágrima de amor
A minha felicidade está sonhando
Nos olhos da minha namorada
É como esta noite, passando, passando
Em busca da madrugada
Falem baixo, por favor
Pra que ela acorde alegre com o dia
Oferecendo beijos de amor

Tristeza não tem fim
Felicidade sim

A felicidade é como a pluma
Que o vento vai levando pelo ar
Voa tão leve
Mas tem a vida breve
Precisa que haja vento sem parar
A felicidade é uma coisa louca
E tão delicada também
Tem flores e amores
De todas as cores
Tem ninhos de passarinhos
Tudo bom ela tem
E é por ela ser assim tão delicada
Que eu trato dela sempre muito bem

Fotografia (Tom Jobim) 1959

Eu, você, nós dois
Aqui neste terraço à beira-mar
O sol já vai caindo e o seu olhar
Parece acompanhar a cor do mar
Você tem que ir embora
A tarde cai
Em cores se desfaz,
Escureceu
O sol caiu no mar
E aquela luz
Lá embaixo se acendeu
Você e eu

Eu, você, nós dois
Sozinhos neste bar à meia-luz
E uma grande lua saiu do mar
Parece que este bar já vai fechar
E há sempre uma canção
Para contar
Aquela velha história
De um desejo
Que todas as canções
Têm pra contar
E veio aquele beijo

Aquele beijo

Este seu olhar (Tom Jobim) 1962

Este seu olhar quando encontra o meu
Fala de umas coisas
Que eu não posso acreditar
Doce é sonhar, é pensar que você
Gosta de mim como eu de você

Mas a ilusão quando se desfaz
Dói no coração de quem sonhou
Sonhou demais
Ah! Se eu pudesse entender
O que dizem os seus olhos

Perdido nos teus olhos (Tom Jobim e Newton Mendonça) 1959

Você para mim foi sonho
Que eu não pensei encontrar
Mas aconteceu que um dia
Perdi-me no azul do seu olhar

E assim como o sol que vem de manhã
Você sorriu para mim
E quando a tardinha de manso chegou
Perdido nos seus olhos me encontrou

E assim como o sol que vem de manhã
Você sorriu para mim
E quando a tardinha de manso chegou
Perdido nos seus olhos me encontrou
Assim perdido nos seus olhos
Como agora eu estou.

Domingo azul do mar (Tom Jobim/Newton Mendonça) 1960

Quando eu vi o seu olhar
Sorrindo para mim
Neste domingo
Domingo azul do mar
Eu compreendi que nada terminou
Vi então que o coração
Sabe adivinhar em tanta dor
Que havia de chegar em nosso amor
O domingo azul do mar

Nossos amigos que me encontravam
Falavam de você
O banco antigo, lugares vazios
Falavam de você
Mas agora que eu senti
Tremer a sua mão na minha mão
Eu vejo este domingo azul do mar
Refletido em seu olhar

Olha pro céu (Tom Jobim) 1960

Olha que céu
Está cheio de estrelas
Longe é o céu
Olha pro céu
Mil estrelas que vão

Olha pra mim
Que sozinho vou também
Que não pedi pra sofrer
E não pedi pra gostar de você

Olha no céu uma estrela que cai
Riscando o azul
Grande é o céu
Um abismo de luz
Se grande é o céu

Maior é o meu amor

E vejo o céu infinito
Que existe em teus olhos

Ela é carioca (Tom Jobim e Vinicius de Moraes) 1962

Ela é carioca, ela é carioca
Basta o jeitinho dela andar
Nem ninguém tem carinho assim para dar
Eu vejo na cor dos seus olhos
As noites do Rio ao luar
Vejo a mesma luz, vejo o mesmo céu
Vejo o mesmo mar

Ela é meu amor, só me vê a mim
A mim que vivi para encontrar
Na luz do seu olhar
A paz que sonhei
Só sei que sou louco por ela
E pra mim ela é linda demais
E além do mais
Ela é carioca, ela é carioca

Coisa mais linda (Carlos Lyra e Vinicius de Moraes) 1960

Coisa mais bonita é você, assim, justinho você
Eu juro, eu não sei por que você.
Você é mais bonita que a flor, quem dera, a primavera da flor
Tivesse todo esse aroma de beleza, que é o amor
Perfumando a natureza, numa forma de mulher

Por que tão linda assim não existe, a flor,
nem mesmo a cor não existe,
E o amor, nem mesmo o amor existe
Por que tão linda assim não existe,
E eu fico um pouco triste, um pouco sem saber
Se é tão lindo o amor que tenho por você

Meditação (Tom Jobim e Newton Mendonça) 1959

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

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

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

Amanhecendo (Roberto Menescal e Lula Freire) 1960

Nas águas desse rio indo para o mar
 Iremos navegando sempre sem parar
 E vendo tantas nuvens brancas no azul
 Esquece a madrugada triste que passou
 O dia está nascendo, vem olhar o sol
 As aves vêm voando pelo nosso amor
 Repare a poesia, é tanta alegria
 Não chora nunca mais

Vem, vamos amar em paz que o dia traz
 Mil cores diferentes nesse amanhecer
 Encantos que são vistos só por quem amou
 Iremos navegando sempre sem parar

O dia está nascendo, vem olhar o sol
As aves vêm voando pelo nosso amor
Repare a poesia
É tanta alegria
Não chora nunca mais
Vem, vamos amar em paz...
Vem, vamos amar em paz...

Nós e o mar (Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli) 1961

Lá se vai mais um dia assim
E a vontade que não tenha fim
Esse sol
E viver, ver chegar ao fim
Essa onda que cresceu morreu
A seus pés

E olhar
Pro céu que é tão bonito
E olhar
Pra esse olhar perdido nesse mar azul
Uma onda nasceu
Calma desceu sorrindo
Lá vem vindo

Lá se vai mais um dia assim
Nossa praia que não tem mais fim
Acabou
Vai subindo uma lua assim
E a camélia que flutua nua no céu

Você e eu (Carlos Lyra e Vinícius de Moraes) 1962

Podem me chamar e me pedir e me rogar
E podem mesmo falar mal
Ficar de mal, que não faz mal

Podem preparar milhões de festas ao luar

Que eu não vou ir, melhor nem pedir
Eu não vou ir, não quero ir

E também podem me entregar
Até sorrir, até chorar
E podem mesmo imaginar o que melhor lhes parecer

Podem espalhar que eu estou cansado de viver
E que é uma pena para quem me conheceu
Eu sou mais você e eu

Corcovado (Tom Jobim) 1960

Um cantinho e um violão
Este amor, uma canção
Pra fazer feliz a quem se ama
Muita calma pra pensar
E ter tempo pra sonhar
Da janela vê-se o Corcovado
O Redentor que lindo

Quero a vida sempre assim
Com você perto de mim
Até o apagar da velha chama
E eu que era triste
Descrente deste mundo
Ao encontrar você eu conheci
O que é felicidade meu amor

Aula de matemática (Tom Jobim e Marino Pinto) 1958

Pra que dividir sem raciocinar
Na vida é sempre bom multiplicar
E por A mais B
Eu quero demonstrar
Que gosto imensamente de você

Por uma fração infinitesimal,
Você criou um caso de cálculo integral

E para resolver este problema
Eu tenho um teorema banal
Quando dois meios se encontram desaparece a fração
E se achamos a unidade
Está resolvida a questão

Pra finalizar, vamos recordar
Que menos por menos dá mais amor
Se vão as paralelas
Ao infinito se encontrar
Por que demoram tanto os corações a se integrar?
Se infinitamente, incomensuravelmente,
Eu estou perdidamente apaixonado por você

Discussão (Tom Jobim e Newton Mendonça) 1958

Se você pretende sustentar opinião
E discutir por discutir
Só para ganhar a discussão
Eu lhe asseguro, pode crer
Que quando fala o coração
Às vezes é melhor perder
Do que ganhar, você vai ver

Já a percebi a confusão
Você quer ver prevalecer
A opinião sobre a razão
Não pode ser, não pode ser
Pra que trocar o sim por não
Se o resultado é solidão
Em vez de amor uma saudade
Vai dizer quem tem razão

Vê (Roberto Menescal e Lula Freire) 1962

Vê, entende a gente que é feita de amor
E simplesmente a vida dá valor
E sem razão pra tanta reunião
Pra nós importa a voz do coração

O nosso tema é feito de ternura
Mas só entende quem tem alma pura

E não depende de quem não
Vê que o mundo é cor
Que o mundo é céu e mar
E que uma flor não vai alienar

Uma canção que é feita pra cantar
E a discussão não vai adiantar
Quem tanto fala devia embora andar
Na mesma praia um dia vai achar
O mesmo céu e aquele mesmo mar
Aquele mesmo mar

Amor em paz (Tom Jobim e Vinicius de Moraes) 1960

Eu amei, e amei ai de mim muito mais do que devia amar
E chorei ao sentir que iria sofrer, e me desesperar

Foi então, que da minha infinita tristeza aconteceu você
Encontrei em você a razão de viver e de amar em paz

E não sofrer mais, nunca mais
Porque o amor é a coisa mais triste, quando se desfaz

Rio (Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli) 1960

Rio que mora no mar
Sorrio pro meu Rio
Que tem no seu mar
Lindas flores que nascem morenas
Em jardins de sol

Rio, serras de veludo
Sorrio pro meu Rio
Que sorri de tudo
Que é dourado quase todo dia
E alegre como a luz

Rio é mar, eterno se fazer amar
 O meu Rio é lua
 Amiga branca e nua

É sol, é sal, é sul
 São mãos se descobrindo em todo azul
 Por isso é que meu Rio da mulher beleza
 Acaba num instante com qualquer tristeza
 Meu Rio que não dorme porque não se cansa
 Meu Rio que balança
 Sou Rio, sorrio

Garota de Ipanema (Tom Jobim e Vinicius de Moraes) 1962

Olha que coisa mais linda
 Mais cheia de graça
 É ela menina
 Que vem e que passa
 No doce balanço, a caminho do mar

Moça do corpo dourado
 Do sol de Ipanema
 O seu balançado é mais que um poema
 É a coisa mais linda que eu já vi passar

Ah, porque estou tão sozinho
 Ah, porque tudo é tão triste
 Ah, a beleza que existe
 A beleza que não é só minha
 Que também passa sozinha

Ah, se ela soubesse
 Que quando ela passa
 O mundo inteirinho se enche de graça
 E fica mais lindo
 Por causa do amor

Samba do avião (Tom Jobim) 1962

Eparrê
 Aroeira beira de mar
 Canôa Salve Deus e Tiago e Humaitá
 Eta, costão de pedra dos home brabo do mar
 Eh, Xangô, vê se me ajuda a chegar

Minha alma canta
 Vejo o Rio de Janeiro
 Estou morrendo de saudades
 Rio, seu mar
 Praia sem fim
 Rio, você foi feito prá mim

Cristo Redentor
 Braços abertos sobre a Guanabara
 Este samba é só porque
 Rio, eu gosto de você
 A morena vai sambar
 Seu corpo todo balançar
 Rio de sol, de céu, de mar
 Dentro de mais um minuto estaremos no Galeão
 Copacabana, Copacabana

Cristo Redentor
 Braços abertos sobre a Guanabara
 Este samba é só porque
 Rio, eu gosto de você
 A morena vai sambar
 Seu corpo todo balançar
 Aperte o cinto, vamos chegar
 Água brilhando, olha a pista chegando
 E vamos nós
 Aterrar...

Mar, amar (Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli) 1962

Se não vem, deixa alguém vir comigo
 Se não vem, não faz mal, mas eu vou

Sol nascendo lá no mar
 Bem pertinho de chegar
 E a vontade de voltar ao meu verão

Se não vem, deixa alguém vir comigo
 Se não vem, não faz mal, mas eu vou
 Mas você longe assim vai se lembrar
 Do mar que nos lembrou amar

Bem me faz se o sol já brilha lá no fim da nossa ilha
 Lá só tem meu amor
 Que bom que eu tenho onde sonhar
 Pra voltar feliz, eu vou pra lá

Se não vem, deixa alguém vir comigo
 Se não vem, não faz mal, mas eu vou
 Mas você longe assim vai se lembrar
 Do mar que nos lembrou amar

Poema azul (Sérgio Ricardo) 1960

O mar/ Beijando a areia
 E o céu/ A lua cheia
 Que cai no mar/ Que abraça a areia
 Que mostra ao céu/ E à lua cheia
 Que prateia/ Os cabelos do meu bem

Que olha o mar/ Beijando a areia
 E uma estrelinha/ Sôlta no céu
 Que cai no mar/ Que abraça a areia
 Que mostra ao céu/ E à lua cheia
 Um beijo meu

Balanço Zona Sul (Tito Madi) 1963

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
E vai juntando um punhado de gente
Que sofre com seu andar

Mas ande bem devagar
Que é pra não se cansar
Vá caminhando
Bala-balançando sem parar
Balance os cabelos seus
Balance cai mas não cai
E se cair, vai caindo, caindo
Nos braços meus

Samba de verão (Marcos e Paulo Sergio Valle) 1963

Você viu só que amor
Nunca vi coisa assim
E passou nem parou
Mas olhou só pra mim
Se voltar vou atrás
Vou perder vou falar
Vou contar que o amor
Foi feitinho pra dar
Olha é como o verão, quente o coração
Salta de repente só pra ver a menina que vem

Ela vem sempre tem
Esse mar no olhar
E vai ver tem que ser
Nunca tem que amar
Hoje sim diz que sim
Já cansei de esperar
Nem parei nem dormi
Só pensando em me dar
Peço mas você não vem
Deixo então falo só digo ao céu mas você vem

O barquinho (Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli) 1960

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

Volta do mar, desmaia o sol
 E o barquinho a deslizar
 E a vontade de cantar
 Céu tão azul, ilhas do sul
 E o barquinho, coração
 Deslizando na canção
 Tudo isso é paz, tudo isso traz
 Uma calma de verão e então
 O barquinho vai
 E a tardinha cai

Ah! Se eu pudesse (Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli) 1961

Ah! Se eu pudesse te buscar sorrindo
 E lindo fosse o dia, como um dia foi
 E indo nesse lindo, feito para nós dois
 Pisando nisso tudo que se fez canção

Ah! Se eu pudesse te mostrar as flores
 Que cantam suas cores para a manhã que nasce
 Que cheiram no caminho quem falasse
 As coisas mais bonitas para a manhã de sol

Ah!, se eu pudesse, no fim do caminho
 Achar nosso barquinho e levá-lo ao mar
 Ah!, se eu pudesse tanta poesia
 Ah!, se eu pudesse, sempre, aquele dia

Ah!, se eu pudesse te encontrar serena
Eu juro, pegaria sua mão pequena
E juntos vendo o mar
Dizendo aquilo tudo, quase sem falar

Inútil paisagem (Tom Jobim e Aloysio de Oliveira) 1959

Mas pra que?
Pra que tanto céu?
Pra que tanto mar? Pra que?
De que serve esta onda que quebra?
E o vento da tarde? De que serve a tarde?
Inútil paisagem

Pode ser que não venhas mais...
Que não venhas nunca mais...
De que servem as flores que nascem pelos caminhos?
Se meu caminho sozinho é nada...

Ausência de você (Sérgio Ricardo) 1960

Mesmo quando há vozes do meu lado
Ouço apenas sua ausência
Que é silêncio de você
Meu olhar, de tanto que anda à espera
Modelou no meu semblante
Esta queixa de saudade

O luar de triste fechou os olhos
Na manhã chorou o orvalho
Esperando por você
Você não vem
E nem mesmo o sol sorriu pro dia
Só pintou melancolia
Neste céu quando se foi

É saudade sim
Mas não é só minha
Tudo é tão metade

Sem você pra completar
O perfume sem flor
O oceano sem mar
Este céu sem luar

Toda a natureza que é tão linda
Perde o encanto, perde o belo
Se não há você pra mim

Não demore muito, meu amor
Se o seu amor é grande assim
Como é imenso o meu amor!