



# UMA ANÁLISE DE TEXTOS JORNALÍSTICOS SOBRE BOSSA NOVA

**Thiago de Souza Borges<sup>1</sup>**

---

**Resumo:** O presente artigo analisa textos publicados pela imprensa a respeito da bossa nova, suas origens e seus desdobramentos. Para tal, utiliza como fontes as publicações de veículos de comunicação nos dias subsequentes ao falecimento de cada um dos, assim considerados, três principais ícones fundadores do movimento, Vinícius de Moraes, Tom Jobim e João Gilberto. O objetivo central é identificar nos textos os principais pontos em comum do conjunto de ideias construídas sobre o movimento e o papel de cada um dos seus “fundadores”. Além disso, procura-se perceber possíveis influências de Mário de Andrade na construção de tais ideias.

**Palavras-chave:** Bossa Nova; imprensa; Mário de Andrade.

---

## *AN ANALYSIS OF JOURNALISTIC TEXTS ABOUT BOSSA NOVA*

**Abstract:** *This article analyzes texts published by the press about bossa nova, its origins and its developments. To this end, it uses as sources media publications in the days*

---

<sup>1</sup>Thiago de Souza Borges é bacharel em História, mestre e doutorando em música no PPGM da UNIRIO. Membro do Coletivo Negro e Grupo de Pesquisa Elza Soares e pesquisador do Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ. Mais conhecido como Thiago Kobe, já tocou com diversos artistas importantes da música popular, tendo também atuado diversas vezes como músico contratado em algumas das principais orquestras sinfônicas do Rio de Janeiro. E-mail de contato: [thiago.kobe@gmail.com](mailto:thiago.kobe@gmail.com)

*following the death of each of the, thus considered, three main founding icons of the movement, Vinícius de Moraes, Tom Jobim and João Gilberto. The central objective is to identify, in the texts, the main points in common in the set of ideas built about the movement and the role of each of its "founders". In addition, we try to understand possible influences of Mário de Andrade in the construction of such ideas.*

*Keywords: Bossa Nova; press; Mário de Andrade.*

---

## *UN ANÁLISIS DE TEXTOS PERIODÍSTICOS SOBRE LA BOSSA NOVA*

*Resumen: Este artículo analiza textos publicados por la prensa sobre la bossa nova, sus orígenes y sus consecuencias. Para ello, utiliza como fuentes las publicaciones de los medios de comunicación en los días siguientes a la muerte de cada uno de los, así considerados, tres principales iconos fundadores del movimiento, Vinícius de Moraes, Tom Jobim y João Gilberto. El objetivo central es identificar en los textos los principales puntos en común del conjunto de ideas construidas sobre el movimiento y el papel de cada uno de sus "fundadores". Además, tratamos de comprender posibles influencias de Mário de Andrade en la construcción de tales ideas.*

*Keywords: Bossa Nova; prensa; Mário de Andrade.*

---

## **1. Introdução**

A Bossa Nova é considerada por muitos um divisor de águas na música brasileira. Para grande parte dos autores que se debruçaram sobre o tema, ela seria o marco inaugural da música urbana moderna no Brasil. Essa nova música, vista como símbolo de sofisticação, virou um importante cartão de visitas nacional, sendo prestigiada e reverenciada em diversos países.

Importantes autores como Zuza Homem de Mello (2008, p. 9), Ruy Castro (2001, p. 113-114, 1990, p. 175), Sérgio Cabral (2008, p. 108-109), Nelson Motta (2001, p. 9-10) e Ricardo Cravo Albin (2004, p. 215), apontam o ano de 1958 como o ponto inicial da bossa nova, destacando nele dois eventos: o lançamento, em abril, do LP "Canção do

Amor Demais”, de Elizeth Cardoso<sup>2</sup>, com composições de Tom Jobim e Vinícius de Moraes; e o lançamento, em agosto, do 78 rotações de João Gilberto, trazendo, de um lado, a música Chega de Saudade, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes e, de outro, a música Bim Bom, de autoria do próprio João Gilberto. Esses marcos fundadores apontam a centralidade daqueles que seriam considerados os três pilares do movimento: Tom Jobim, João Gilberto e Vinícius de Moraes.

Não só a bossa nova, como toda a MPB, seriam consideradas como desdobramentos desse momento histórico, como aponta uma entrevista de Zuza Homem de Mello para a “Folha de São Paulo”, destacada pelo historiador Marcos Napolitano em um de seus artigos:

MPB não é um ramo da música brasileira e sim a própria música. É uma grande árvore que pode receber galhos ou tendências, desde que tenha um elemento nativo que caracterize a produção brasileira. Mas a grande vertente da MPB é tudo que vem do Tom Jobim. (MELLO, Zuza Homem de. in. *Folha de São Paulo (FSP)*, 06/01/96, p. 5, apud NAPOLITANO, 1998, p. 92).

José Miguel Wisnik localiza aquilo que Mello contextualiza “a grande vertente da MPB”, ou seja, aquilo que “vem de Tom Jobim”, em um contexto mais amplo, cujo início se localiza no movimento modernista brasileiro, caracterizado pelo esforço artístico de combinar manifestações culturais eruditas e populares.

O período que vai do movimento modernista à inauguração de Brasília compreende um ciclo especialmente fecundo da vida cultural brasileira. Ele inclui do Macunaíma (1928) de Mario de Andrade ao Grande Sertão Veredas (1956) de Guimarães Rosa, da Antropofagia de Oswald de Andrade (1928) à Bossa Nova de Tom Jobim e João Gilberto (1958), da música de Villa-Lobos às obras de Oscar Niemeyer, todas elas peças-chave para o entendimento do país, ao mesmo tempo que movimentos decisivos para o pensamento sobre o modo de inserção brasileiro no mundo. Certas linhas de força do período estendem-se ainda, para além dos quadros cronológicos desta exposição, ao Cinema Novo de Glauber Rocha e à Tropicália de Caetano Veloso e Gilberto Gil, nos anos sessenta, movimentos que se alimentam diretamente das proposições e das realizações modernistas.

Cito intencionalmente exemplos que vão da literatura à música, ao cinema e à arquitetura, e onde se combinam manifestações eruditas com manifestações da cultura popular e de massas. Quero assinalar com isso o caráter algo fusional e mesclado da singularidade

<sup>2</sup> Sergio Cabral, ao escrever a bibliografia da cantora, intitulada “Elisete Cardoso: uma vida” (CABRAL, 1993), destaca que, apesar de ter optado pela grafia “Elisete”, alegando que “a língua não deve ser submissa ao arbítrio dos cartórios” (CABRAL, 1993, p. 8), as grafias são várias. Segundo o autor: “registrada como *Elizette*, assinou algumas vezes *Elizete* e só na segunda metade da década de 60 o th no final apareceu na capa dos seus discos.” (CABRAL, 1993, p. 8). Optei aqui por “Elizeth Cardoso”, mas outras grafias aparecerão ao longo do texto nas citações diretas.

cultural brasileira, ligado à sua vocação para cruzar ou dissipar fronteiras. (WISNIK, 2007, p. 56).

No mesmo texto, o autor ressalta características específicas da bossa nova que, agindo precisamente no sentido de rupturas das fronteiras entre culturas populares e eruditas, teriam um papel “revolucionário” na música brasileira. Segundo o autor:

[...] a Bossa Nova, que, no final da década de cinquenta, revoluciona a música popular brasileira ao incorporar harmonias complexas de inspiração debussysta ou jazzista, intimamente ligadas a melodias nuançadas e modulantes, cantadas de modo coloquial e lírico-irônico e ritmadas segundo uma batida que radicalizava o caráter suspensivamente sincopado do samba. Essa síntese resulta especialmente da poesia de Vinícius de Moraes, da imaginação melódico-harmônica de Tom Jobim e da interpretação rigorosa das mínimas inflexões da canção e da solução rítmica encontrada por João Gilberto. A partir do momento em que Vinícius de Moraes, poeta lírico reconhecido desde a década de trinta, migrou do livro para a canção em fins dos anos cinquenta e começos dos sessenta, a fronteira entre poesia escrita e poesia cantada foi devassada por gerações de compositores e letristas leitores de grandes poetas como Carlos Drummond de Andrade, João Cabral, Manuel Bandeira, Mário de Andrade ou Meireles. (WISNIK, 2007, p. 70).

Outro importante aspecto é a ligação da bossa nova a um momento de grande otimismo. Ressaltando essa ligação, Lorenzo Mammì revela uma das possíveis bases que agregam a tal movimento artístico um caráter seminal.

[...] a bossa nova não foi apenas o produto de um momento feliz da história brasileira. Ela é aquele momento feliz, sua eternização, e com isso a 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. (MAMMÌ, 1992, p. 64).

O que apresentei até aqui, como introdução, representa um conjunto de ideias identificadas em uma narrativa sobre a bossa nova e seus desdobramentos, bem como uma construção simbólica sobre o que seria esse movimento artístico e seus “frutos”. Tal conjunto de ideias foi, paulatinamente, ao longo de décadas, sendo construída por críticos musicais, escritores, jornalistas e por boa parte da intelectualidade brasileira, podendo ser encontrada em veículos de imprensa e em parte da vasta bibliografia a respeito do tema.

O objetivo desse artigo é, através da análise crítica de alguns textos jornalísticos, identificar um conjunto de pontos basilares comuns. Pretendo analisar o conjunto de

ideias construídas não só a respeito do movimento como um todo, mas também a respeito de cada um dos seus três principais fundadores e dos papéis específicos atribuídos a cada um deles. Por fim, procurei apontar uma possível relação, influência ou identificação de tal conjunto de ideias com o pensamento de Mário de Andrade, tendo por base o livro “Ensaio Sobre a Música Brasileira” (ANDRADE, 1972), publicado no ano de 1928<sup>3</sup>.

Tomarei como fonte as coberturas jornalísticas produzidas e publicadas nos dias subsequentes ao falecimento de cada uma das figuras centrais para o movimento, Vinícius de Moraes em 1980, Tom Jobim em 1994 e João Gilberto em 2019. A escolha das fontes se dá pelo caráter desse tipo de publicação produzida após o falecimento de pessoas públicas de grande relevância. Nesses casos, vemos uma tendência entre veículos de comunicação de apresentarem uma retrospectiva da trajetória da pessoa homenageada; traçando perfis que destacam suas características fundamentais e mais marcantes e destacando a relevância da pessoa para o cenário nacional e internacional. Tais publicações costumam trazer também os relatos de figuras públicas que, nesse momento de comoção, acabam revelando (por vezes sem maiores filtros e com certa espontaneidade) traços importantes do ideário construído sobre a pessoa falecida.

A pesquisa de fontes, no caso das matérias sobre os falecimentos de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, se deu por meio de buscas no acervo disponibilizado na hemeroteca digital do site da Biblioteca Nacional. A busca restringiu-se às matérias publicadas nos períodos imediatamente posteriores a cada um dos falecimentos. Já no caso do João Gilberto, de falecimento bem mais recente – e, portanto, contando com ampla cobertura de veículos de imprensa digitais – a pesquisa se deu pelo uso de sites de busca gratuitos. Com efeito, foram coletadas matérias de caráter variado. A maioria encontradas em áreas destinadas, especificamente, às temáticas de cultura, tais quais: o Caderno B, do Jornal do Brasil; POP E ARTE, do portal G1; GZH Música, do jornal digital Gaúcha ZH; Cultura Estadão, do Portal do jornal Estado de São Paulo; Cultura, do portal do *El País* (Brasil); Cultura, do portal Época; Tribuna Bis, do Jornal da Tribuna; Cultura, do portal da revista VEJA.

---

<sup>3</sup> O livro traz um apanhado de músicas colhidas pelo autor em viagens pelo Brasil (FREIRE, 2018, p. 31). Além disso, apresenta uma série de formulações de Andrade que revelam qual era o pensamento do autor a respeito da música brasileira naquele momento. Apesar de ser uma obra representativa e relevante que apresenta um determinado ideal elaborado pelo autor no período de sua escrita, a obra selecionada não é entendida aqui como uma síntese dos pensamentos de Mário de Andrade a respeito da música brasileira já que temos, vasta produção posterior do autor a respeito do tema. Não é objetivo do presente trabalho uma análise de toda a produção bibliográfica de Mário de Andrade. Considerando-se a sua importância e riqueza descritiva, optei pela seleção dessa única obra para identificar elementos que, de alguma forma, possam apresentar continuidade em textos de especialistas em música popular décadas mais tarde.

Em ambos os casos (hemeroteca e busca por publicações digitais), foram selecionadas matérias que, de maneira mais evidente, apresentavam ideias construídas a respeito de cada um dos três artistas (sua relevância e contribuições) e/ou sobre o movimento de forma mais ampla.

Outro aspecto relevante sobre o material selecionado diz respeito às informações de autoria. Tais dados estão ausentes em algumas das fontes selecionadas. Porém, na maioria dos casos, os textos são assinados por autores especializados em música, como Mauro Ferreira, André Barcinski, Ruy Castro, Tárík de Souza, Júlio Maria, Arthur Nestrovski (com uma pequena produção audiovisual inserida em uma matéria do portal da revista Piauí) e Vladimir Safatle.

Creio que, através de um olhar crítico e cuidadoso, será possível perceber o ideal de sociedade, as hierarquizações culturais e os preconceitos escondidos por trás desses textos que, de alguma forma, estão enraizados, não só na intelectualidade brasileira, mas também no senso comum, no imaginário e na memória de nossa sociedade.

## 2. Analisando os textos

Pensar noções construídas sobre a música brasileira implica perceber os ideais de cultura que as norteiam. Mário de Andrade, considerado o mais relevante intelectual do movimento modernista e importante pesquisador “folclorista”, é tido como o primeiro grande crítico musical especializado do país<sup>4</sup>, sendo uma importante referência na formação da crítica brasileira, bem como na formação daqueles que se dedicaram a pensar a música nacional.

Elizabeth Travassos destaca a enorme importância do movimento e do pensamento modernista na primeira metade do século XX, resumindo seus principais pontos.

---

<sup>4</sup> Segundo Lílina Harb Bollos: “Podemos considerar que além de escritor, poeta, crítico literário e um dos principais expoentes do modernismo brasileiro, e porque não dizer, a vertente dominante do movimento modernista, Mário de Andrade foi o primeiro grande crítico de música brasileiro. No campo da música, além de pianista e professor, foi o primeiro grande pesquisador de música deste país, sobretudo clássica e folclórica, tendo escrito diversos livros acerca de suas pesquisas e viagens que fez pelo Brasil, entre eles *As Melodias de Boi e Outras Peças*, *Ensaio Sobre a Música Brasileira*, *A Música e a Canção Populares no Brasil*, *Modinhas Imperiais* e *Música no Brasil*, além de diretor do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo entre 1936 e 38. Entretanto, foi no jornal que grande parte de sua publicação bibliográfica se deu, onde podemos destacar muitos artigos, crônicas e textos de crítica, vertidos posteriormente para livro” (BOLLOS, 2007, p. 54). Para um maior aprofundamento na questão da formação da crítica cultural no Brasil recomenda-se a obra do crítico e jornalista Luís Antônio Giron, “Minoridade Crítica: a ópera e o teatro nos folhetins da corte” (GIRON, 2004)

Com Villa-Lobos em pleno processo de consagração na Europa, ocupado com a elaboração dos *Choros*, e com Mário de Andrade assumindo o lugar de pensador e crítico da música no Brasil, o movimento derivou em modernismo nacionalista, que se firmou como a corrente estética hegemônica até meados dos anos 1940. A racionalização da estética nacionalista pode ser sintetizada em cinco proposições: 1) A música expressa a alma dos povos que a criam; 2) a imitação dos modelos europeus tolhe os compositores brasileiros formados nas escolas, forçados a uma expressão inautêntica; 3) sua emancipação será uma desalienação mediante a retomada do contato com a música verdadeiramente brasileira; 4) esta música nacional está em formação, no ambiente popular, e aí deve ser buscada; 5) elevada artisticamente pelo trabalho dos compositores cultos, estaria pronta a figurar ao lado de outras no panorama internacional. Lembrando sua contribuição singular ao patrimônio espiritual da humanidade. (TRAVASSOS, 2003, p. 33-34).

Liliana Harb Bollos reforça a importância de Andrade para o cenário cultural e intelectual brasileiro na primeira metade de século:

Considerado por muitos como o “pai da Cultura Brasileira”, ou pelo menos na figura mais representativa da cultura brasileira da primeira metade do século XX, foi o artista que mais se destacou do grupo modernista que surgiu da semana de Arte Moderna de 1922. Antonio Candido (2000, p.11) o considera não apenas o maior representante do modernismo, mas o seu grande teórico. Já Wilson Martins (1997) acreditava que ele desejava ser o “mentor absoluto, o que, aliás, conseguiu, seja pelo fascínio que exercia, seja pelos lugares-comuns convencionais que se acumularam em torno do seu nome e que acabaram por sacramentá-lo como ‘papa’ do Modernismo. Para Jorge Coli, Mário de Andrade era um revolucionário, renovador da cultura, espírito não-conformista, poeta e romancista de vanguarda. Cláudio Giordano (1993, p. X) considera-o como um dos mais honestos de nossos intelectuais, imbuído do propósito, senão da missão, de contribuir o quanto estivesse ao seu alcance para a ampliação do nível cultural brasileiro. (BOLLOS, 2007, p. 55).

A mesma autora destaca ainda a enorme influência de Andrade na formação da crítica musical brasileira e da imprensa especializada (BOLLOS, 2007, p. 4).

Entendendo a dimensão da influência de Andrade, é preciso atentar para alguns dos principais aspectos do pensamento do autor a respeito da música brasileira. Para isso irei recorrer ao importante livro de Andrade “Ensaio Sobre a Música Brasileira” (ANDRADE, 1972). Nele, o autor apresenta um ideal do que deveria ser a verdadeira música brasileira, aquilo que chamava de “música artística” brasileira (ANDRADE, 1972, p. 16).

Para Andrade, um dos pontos mais importantes na criação dessa música é o uso de elementos culturais trazidos pelas três raças predominantes no Brasil:

Até há pouco a música artística brasileira viveu divorciada da nossa entidade racial. Isso tinha mesmo que suceder. A nação brasileira é anterior à nossa raça. A própria música popular da Monarquia não apresenta uma fusão satisfatória. Os elementos que a vinham formando se lembravam das bandas de além, muito puros ainda. Eram portugueses e africanos. Inda não eram brasileiros não. (ANDRADE, 1972, p. 12)<sup>5</sup>.

Essa música deveria ser elaborada por um compositor educado dentro das bases teóricas e formais da música erudita europeia. Segundo ele:

uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo<sup>6</sup>. O artista tem só que dar para os elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística, isto é: imediatamente desinteressada. (ANDRADE, 1972, p. 16).

Está aí desenhada uma das mais importantes características dos ideais modernistas na música brasileira. A música popular, principalmente a música negra, serve como uma espécie de matéria-prima a ser moldada por um artista que, se utilizando das ferramentas teóricas da música europeia, poderá finalmente dar à luz uma música artística brasileira.

Ao se utilizar de elementos culturais de grupos racializados, o desafio que se apresenta seria o de fazer uma música que, embora soe nacional (e, portanto, uma síntese das “três raças”), possa ultrapassar as fronteiras do exotismo. Elizabeth Travassos destaca os esforços de Andrade nesse sentido.

Mário foi quem mais seriamente se debruçou sobre o problema das fronteiras entre exotismo e nacionalismo, em textos que não faziam segredo de suas hesitações. Ao fazê-lo, elaborou uma visão de povo e nação no Brasil. (TRAVASSOS, 2003, p. 40- 41).

---

<sup>5</sup> Para facilitar a leitura, optei por adaptar as citações diretas da obra de Mário de Andrade para os atuais padrões de escrita da língua portuguesa.

<sup>6</sup> Mário de Andrade apresenta uma visão bastante diferente a respeito da “inconsciência do povo” no prefácio que escreveu para a tradução publicada em 1945 pela editora cruzeiro do livro de Victor Illish Seroff sobre o compositor Shostakovich. No texto introdutório apresenta reflexões a respeito do fato do compositor ter produzido sua obra em uma sociedade sem divisões de classe (URSS). Sendo, portanto, uma arte política, feita para os proletários e utilizando-se, porém, de elementos da música erudita burguesa. Andrade se questiona a respeito dos motivos da grande aceitação de tal obra pela massa proletária soviética, destacando, como possíveis justificativas para tal, o padrão de educação recebido por tal população. Haveria por parte de tal público um alto grau de consciência a respeito da função política daquela obra, bem como do uso da tradição erudita burguesa e as contradições implicadas (DE ANDRADE, 1945). “Via na síntese entre a virtuosidade técnica e a erudição musical praticada pelo compositor russo a tipificação que esperava dos compositores brasileiros. Técnica aliada a demandas artísticas e sociais, arte interessada a engajar a sociedade em suas matrizes culturais.” (FREIRE, 2018, p. 139).



Voltando ao texto de Andrade, destaco um parágrafo no qual ele aponta a importância da contribuição cultural portuguesa para a música nacional:

Mas por ignorância ou não, qualquer reação contra Portugal me parece perfeitamente boba. Nós não temos que reagir contra Portugal, temos é de não nos importarmos com ele. Não tem o mínimo desrespeito nessa frase minha. É uma verificação de ordem estética. Se a manifestação brasileira diverge da portuguesa, muito que bem, se coincide, se é influência, a gente deve aceitar a coincidência e reconhecer a influência. A qual é e não podia deixar de ser enorme. E reagir contra isso endeusando bororó ou banto é cair num unilateralismo tão antibrasileiro como a lírica de Glauco Velasquez. E aliás é pela ponte lusitana que a nossa musicalidade se tradicionaliza e justifica na cultura europeia. Isso é bem vasto. É o que evita que a música brasileira se resuma à curiosidade esporádica e exótica de tamelang javanês, do canto achanti, e outros atrativos deliciosos, mas passageiros de exposição universal. (ANDRADE, 1972, p. 28).

No trecho a seguir Andrade comenta a participação indígena:

O homem da nação Brasil hoje, está mais afastado do ameríndio que do javanês e do húngaro. O elemento ameríndio no populário brasileiro está psicologicamente assimilado e praticamente já é quase nulo. Brasil é uma nação com normas sociais, elementos raciais e limites geográficos. O ameríndio não participa dessas coisas e mesmo parando em nossa terra continua ameríndio e não brasileiro. (ANDRADE, 1972, p. 16).

Pela análise dos trechos acima é possível perceber alguns aspectos fundamentais. Em primeiro lugar, existe uma hierarquização entre as três raças e suas contribuições. As contribuições africanas e indígenas são aquelas tratadas sempre no limite do exótico, do primitivo e daquilo que teria lugar na “exposição universal”. A participação portuguesa, sendo um elemento não estranho ao olhar europeu, “É o que evita que a música brasileira se resuma à curiosidade esporádica e exótica” (ANDRADE, 1972, p. 28) não sendo em nenhum momento tratada como exótica ou primitiva e sim justamente como o oposto disso. Outro ponto interessante é que a contribuição indígena, embora não vista como desprezível, é considerada menor. Daí, entende-se que o elemento popular que deve ser usado e lapidado pelo “verdadeiro artista brasileiro” é basicamente o negro.

Para melhor refletir sobre a hierarquização acima exposta, recorro ao professor Kabenguele Munanga. Segundo o autor, o racismo, conceito criado por volta de 1920, é objeto de variadas interpretações. Esse conceito está atrelado à noção de “raça”, ou seja, uma ideologia essencialista que divide a humanidade em grandes grupos humanos a partir de características físicas que serviriam de suporte para características

psicológicas, morais, intelectuais e estéticas que se encontrariam em uma escala desigual de valores. Munanga explica que o elemento chave do racismo (aqui entendido em termos sociológicos e não legais) é a hierarquização dos grupos humanos divididos por critérios raciais (MUNANGA, 2004, p. 24).

Lançando um olhar para a obra de Andrade que tenha tal conceito como base, percebe-se que a hierarquização cultural baseada em raça é pilar fundamental de seu texto. Convido o(a) leitor(a) a estar atento(a) para perceber como essa hierarquização se apresenta, de maneira velada (em maior ou menor grau), nos textos jornalísticos que serão aqui analisados.

A análise dos textos da imprensa evidencia narrativas que apontam para o uso do elemento cultural negro do samba como uma matéria-prima<sup>7</sup> habilmente lapidada pelas mãos dos pais fundadores da bossa nova, principalmente por Tom Jobim e João Gilberto para, enfim, se transformar em algo novo, um produto acabado de grande valor qualitativo. Tal discurso, além de reforçar as hierarquias anteriormente discutidas, reduz a importância do samba – o apresentando no papel de mero material bruto a ser trabalhado – ignorando sua riqueza estética, relevância e complexidade histórica, importância política e universo polissêmico afrodiaspórico<sup>8</sup>.

Outro aspecto fundamental de reflexão são as armadilhas da historiografia da música popular brasileira, como alerta Marcos Napolitano: “ ‘a música popular brasileira’ é um conceito que emergiu numa historicidade descontínua na qual mitos de origem, eventos ‘traumáticos’ e mitos de progresso parecem atuar sobre a história e sobre a ‘transmissão da herança cultural’ ”. (NAPOLITANO, 1998, p. 93). O mesmo autor chama a atenção para outros perigos desse tipo de escrita ressaltando algumas noções norteadoras de tal debate.

---

<sup>7</sup> Apoiado na obra de Muniz Sodré, e pensando mais especificamente no caso do samba, Eduardo Granja Coutinho traz contribuições importantes para discutir a temática da música negra enquanto matéria-prima. Segundo seu texto, o samba, enquanto forma de comunicação contra-hegemônica ligada a uma historicidade, ancestralidade e de organização indenitária negra, quando apropriado em forma de “matéria-prima” pela indústria do entretenimento, se esvazia dos seus elementos fundamentais (COUTINHO, 2014, p. 64-67). Nas palavras do autor: “a música negra tende a perder, progressivamente, suas características comunitárias, rituais. Entretanto, ao mesmo tempo em que essa fala é expropriada, esvaziada, ressignificada, hegemônica pelas elites, permanece sendo cultivada *marginalmente* em seus redutos como expressão de uma visão de mundo subalterna, contra-hegemônica. Não apenas porque suas letras se constituem como crônicas da vida social.” (COUTINHO, 2014, p. 66-67)

<sup>8</sup> A principal forma de música popular identificada com a população negra no Brasil é o samba. Trata-se de um universo onde o que é negro e o que é popular se misturam nos espaços da cultura, permitindo afirmar que é no território do popular que as manifestações negras se colocam, se realizam e se expandem para além das fronteiras da negritude propriamente dita. (WERNECK, 2007, p. 105).

[...] evolução, “obra prima”, “gênio” criador. Na prática artística, na esfera social da arte e na historiografia, estas categorias são fundamentais na organização da experiência e da fruição estética. Mas o historiador deve ficar atento para não reproduzi-las de maneira mecânica no seu trabalho. Na música popular, na medida em que a maioria dos pesquisadores é scholars-fans (fãs acadêmicos), esse risco é ainda maior. [...] O processo histórico tende a ser mais complexo do que o vício positivista de sucessão linear de “datas-fatos-personagens”, ou mesmo visão determinista de um tipo de marxismo que vê a cultura como um “reflexo” da realidade “mais real” (econômica e política). (NAPOLITANO, 2001, p. 63).

Napolitano levanta reflexões fundamentais para os objetivos deste trabalho. As armadilhas ligadas a mitos de origem e progresso, bem como os perigos no uso de categorias como “gênio”, “gênio criador” e “obra prima”, conforme veremos de forma detalhada mais a frente, são elementos estruturais de grande parte dos textos selecionados e analisados neste artigo.

Tal conjunto de ideias, que podem ser entendidas também como um “discurso” ou uma “narrativa”, fazem parte das representações simbólicas elaboradas a respeito da bossa nova e seus desdobramentos e, estando presente nos textos de grandes veículos midiáticos, impactam a “memória social” ou “memória coletiva” (GONDAR, 2008).

Uma relação entre discurso e memória é traçada por Carmen Irene Correia de Oliveira e Evelyn Goyannes Dill Orrico no texto “Memória e discurso: um diálogo promissor” (DE OLIVEIRA; ORRICO, 2005), apresentando o conjunto de sentidos que o termo “discurso” apresenta na vasta e variada bibliografia que aborda o tema, incluindo o conjunto de autores que se dedicam a pensar a “análise do discurso”. O texto sugere que o termo vem sendo associado ao conjunto de ideias e representações que “o homem” constrói e reconstrói. De forma que, pensar o discurso como um evento, ou um acontecimento seria, de acordo com as autoras, a noção mais adequada, propiciando pensar as implicações dos atores envolvidos em sua elaboração, considerando-se fatores como os contextos sociais, políticos e ideológicos, bem como as relações de força que “estruturam as possibilidades de emergência de conceitos, enunciados, objetos e ideias, entre outros”. (OLIVEIRA; ORRICO, 2005, p. 81) Segundo as autoras:

Quando o discurso passa a ser abordado em função de sua movência, de sua fluidez e, paradoxalmente, de sua permanência, de sua relação com o social, com as formas de poder e com as constrições de alguns campos de força, ou seja, quando passa a ser esquadrihado em sua construção e revela as forças que regulam seu funcionamento e as condições ideológicas de sua emergência, vislumbram-se as possibilidades e a riqueza que sua análise traz para a compreensão das construções memoriais, identitárias e culturais que nações,

grupos, povos e comunidades projetam para si, no presente, e para os demais, no futuro. (OLIVEIRA; ORRICO, 2005, p. 87).

O presente artigo não trabalha diretamente com a bibliografia que trata da “análise de discurso”, mas interessa aqui a noção de discurso associado às representações construídas em determinado contexto complexo de relações de força e sua implicação nas construções de memórias sociais ou coletivas. Nesse sentido, percebe-se uma grande aproximação aos caminhos propostos pela “Nova História Cultural”<sup>9</sup>.

A Historiadora Sandra Jatahy Pesavento, em seu Livro “História e História Cultural” (PESAVENTO, 2014) trata da criação e da caracterização do campo de estudos denominado de “História Cultural” ou “Nova História Cultural”. Seu surgimento, segundo a autora, é fruto da chamada “crise dos paradigmas explicativos da realidade”, datada da década de 1970, ou, mais precisamente, um pouco antes, em 1968, associando-se a eventos históricos como a guerra do Vietnã, a ascensão do movimento feminista e o surgimento da *New Left*. Esse movimento está relacionado portanto, ao surgimento de questões trazidas por “novos grupos”, propondo uma “complexificação do real” e o esgotamento de modelos globalizantes com aspiração à totalidade. Embora seja também uma decorrência de reflexões no interior das duas principais correntes interpretativas da História que concentravam críticas advindas de tal crise, ou seja, o marxismo e a corrente dos *Annales* que, colocadas em cheque, produziram internamente reflexões críticas e possibilidades de resposta. Surgindo assim um campo que reúne historiadores bastante distintos, como Carlos Ginzburg, Roger Chartier e Robert Darnton que, como um ponto comum, teriam a ideia de resgate de sentidos conferidos ao mundo, sentidos esses que se manifestariam em palavras, imagens, discursos e práticas. Diz a historiadora:

Aquele que tem o poder simbólico de dizer e fazer crer sobre o mundo tem o controle da vida social e expressa a supremacia conquistada em uma relação histórica de forças. Implica que esse grupo vai impor a sua maneira de dar a ver o mundo, de estabelecer classificações e divisões, de propor valores e normas, que orientam o gosto e a percepção, que definem limites e autorizam os comportamentos e os papéis sociais. (PESAVENTO, 2007, p. 41-42).

---

<sup>9</sup> Segundo o historiador Peter Burke: A expressão “nova história cultural” (daqui por diante NHC) entrou em uso no final da década de 1980. Em 1989, a historiadora norte-americana Lynn Hunt publicou um livro com esse nome que se tornou muito conhecido, mas os ensaios ali reunidos foram originalmente apresentados em um seminário realizado em 1987 na Universidade da Califórnia, em Berkeley, sobre “História francesa: textos e cultura”. A NHC é a forma dominante de história cultural — alguns até mesmo diriam a forma dominante de história — praticada hoje. (BURKE, 2008)

Pesavento mostra que as representações são frutos de relações históricas de força. A produção da imprensa apresenta pensamentos e discursos hegemônicos carregados de preconceitos e, nesse processo, contribui para a solidificação de ideários elitistas e racistas na memória (social ou coletiva) sobre a música brasileira. Ou seja, uma construção narrativa que tem poderosas implicações, mas que pode ser repensada e reconstruída, segundo a própria autora: “Tudo o que foi, um dia, contado de uma forma, pode vir a ser contado de outra. Tudo o que hoje acontece terá, no futuro, várias versões narrativas” (PESAVENTO, 2007, p. 16).

## 2.1. Vinícius de Moraes

Vinícius de Moraes já era uma figura de grande importância nacional quando se juntou a Antônio Carlos Jobim para a composição de canções. Além de poeta cultuado pelos pares contemporâneos, era também diplomata. Vinícius emprestou um pouco de seu prestígio ao nascente movimento bossa novista. Ao ingressar de vez na música popular ele recebe a alcunha de “poetinha” e passa a ser identificado como o grande letrista do movimento. Nesse sentido, ao exercer um duplo papel – do poeta consagrado que, com seu prestígio, legitima o movimento, e o de “poetinha” letrista –, Vinícius é visto como alguém que constrói pontes entre os universos erudito e popular, assemelhando-se às imagens construídas a respeito de Villa-Lobos e Tom Jobim. Outros aspectos muito destacados na imprensa são a sua vida boêmia, a relação com o uísque e sua vida amorosa.

O Vinicius diplomata – como o Vinicius intelectual – nada tinha a ver com a imagem acadêmica da maioria daqueles que saíam do Itamarati ou que frequentavam as rodas literárias da época. No peito do poeta, pulsava um coração inquieto; nas veias do diplomata, fervia um sangue que, na verdade, mal combinava com o ambiente burguês e elitista em que nascera, crescera e se formara. Como ele próprio diria: “Sou o branco mais negro do Brasil...” Assim, foi um dos primeiros intelectuais brasileiros a se interessar, íntima e honestamente, pela cultura popular, pelas coisas que vinham do povo, fosse dos subúrbios, fosse dos morros. Se por um lado admirava Ibsen, Bernanos, Nietzsche, Mauriac e Kierkegaard, por outro confessava, para escândalo de muito intelectual dos anos 40, sua paixão por Pixinguinha, Ismael Silva, Atila Alves e suas Pastoras. E se por um lado era diplomata competente, por outro acabaria chocando os colegas mais sisudos que jamais lhe perdoaram os cabelos grandes, a aversão ao paletó e à gravata, os muitos amores, o uísque, os amigos sambistas. (JORNAL DO BRASIL, 1980, p. 6).

Destaca-se aqui a capacidade do poeta de transitar entre realidades muito distintas. Se por um lado é um erudito, por outro é um amante da cultura popular, com ênfase na afro-brasileira. Temos a imagem de Vinícius como uma espécie de ponte que liga esses dois mundos tão distantes. Carlos Drummond de Andrade reforça essa ideia.

Vinícius realizou a figura mais exata de poeta que já vi na minha vida. Poeta em livro, música e poeta na vida. Três formas de poesia. Foi aquele que conseguiu chegar mais perto do povo, a canção que toca todo mundo, seja classe média ou povão. Pessoalmente tenho por ele afeto de irmão. Sempre que a gente se encontrava era uma alegria, embora isso não fosse muito constante. Vou sentir saudades sambistas. (JORNAL DO BRASIL, 1980, p. 7).

O jornalista, cineasta e poeta Marcílio Farias destaca como o Vinícius rompe regras e padrões:

Vinicius colocou na poesia brasileira um crivo e um elo que marcaram a poesia dita moderna nesse país que Deus nos deu. Ele rompeu com os preciosismos linguísticos (que se considerariam típicos de um raciocínio “modernista”) do poema até então feito, e instaurou o primado coloquial, simples, retorno àquelas “pequenidades do sentimento”. Como Rilke, Vinicius deu razão à vida, em todos os seus casos. E que não foram poucos. Dono da sua vida e dos seus atos, Vinicius quebrou todos os cânones e regras do seu tempo. Rompeu com o Itamarati (para quem sempre foi um “enfant gatê”), rompeu com a própria poesia academicista e glamourizada. Nunca se filiou a esse ou aquele movimento. Rompeu até com cronogramas que os médicos lhe impunham. Nunca recusou um bom copo de vinho, um bom gole de whisky, uma bela mulher. (FARIAS, 1980).

Alguns textos chamam atenção para a viagem do poeta pelo Brasil, acompanhando Waldo Frank, durante a qual ele teria entrado em contato com a realidade e cultura das camadas populares.

De censor que não censurava a censurado pela Censura, a vida do ex-diplomata que em abril último teve seu pedido de reversão ao serviço diplomático negado pelo Itamarati, de onde foi afastado pelo AI-5, Marcos Vinicius de Moraes, que completaria 67 anos de idade, no próximo dia 19 de outubro – pode ser dividida em duas etapas. A Primeira, afetada por uma formação católica muito burguesa e a um esnobismo errado com relação à música. A segunda, a partir de 1942, depois de uma viagem que fez pelo Brasil, acompanhado de Waldo Franck, escritor americano que estava no país para escrever um livro sobre a América do Sul. Compositor desde os 14 anos, publicou seu primeiro livro “Caminho para a Distância” em 1934, sendo premiado, no ano seguinte, no concurso Nacional de Poesia com “Forma e Exegese”, Vinicius estava – até aquela época – transportado para um mundo mais exotérico, no qual a música era módulo menor. Com a amizade travada com Waldo Frank, o poeta foi até às favelas, escolas de samba, ao Mangue (o local inspirou a Balada do Mangue) e viajou até Manaus.

Conhecendo o país inteiro mudou sua visão da realidade brasileira confessando mesmo ter passado “a pensar tudo ao contrário do que pensava antes” (O FLUMINENSE, 1908).

Um ponto comum no espaço dedicado na imprensa nos dias que se seguiram ao falecimento do artista foi o destaque à homenagem que o poeta recebeu ao virar nome de rua em Ipanema.

A famosa Rua Montenegro, em Ipanema, tem a partir de hoje um nome não menos consagrado na vida boêmia do bairro. Ontem à tarde, o prefeito Julio Coutinho determinou, em decreto, a mudança: chama-se, agora, Rua Vinicius de Moraes, numa homenagem ao diplomata, poeta e compositor falecido na última quarta feira. O prefeito justificou a medida: “É uma justa homenagem ao poeta e artista, que tanto viveu naquela região e que tanto nos inspirou no sentido de admirarmos e prezarmos o bairro de Ipanema.” A mensagem termina dizendo que o “Poetinha” consagrou o pensamento e o espírito cariocas, através de sua obra artística e cultural. (JORNAL DO COMÉRCIO, 1980).

## 2.2. Tom Jobim

Antônio Carlos Jobim é tido como o maior compositor da bossa nova. Devido à sólida formação musical formal, a ele é atribuída a sofisticação musical, principalmente harmônica do movimento, sendo comumente chamado de maestro. Tom parece encarnar o ideal modernista de compositor artístico elaborado por Mário de Andrade e é muitas vezes descrito como o sucessor de Villa Lobos. Ele próprio reforça essa ideia de sucessão em diversas declarações. Dos três personagens pesquisados, Tom é o que mais dialoga com a imprensa, sendo conhecido por ser acessível e conceder longas entrevistas. Jobim é destacado como um grande “frasista” por suas tiradas engraçadas, provocativas e muitas vezes polêmicas.

Os textos publicados logo após seu falecimento não só destacam sua trajetória pessoal, mas também trazem relatos sobre os marcos iniciais da bossa nova.

Tom estudou piano com vários professores- Tomás Teran, Lúcia Branco, entre outros -, mas o mais importante foi o Hans Joachin Koellreutter (o homem que trouxe o dodecafonismo ao Brasil), judeu fugido da guerra<sup>10</sup>, que ensinou Tom a amar os acordes dissonantes, a música moderna de Debussy e Stravinski. Tom era mais velho do que o pessoal que criou a bossa nova. Mas dez entre dez críticos atribuem ao tripé formado por Tom (harmonia), Vinicius (letra) e João Gilberto (o ritmo, a batida do violão e a voz) a base desse novo estilo musical. Tom participou de todas as obras que iniciaram o movimento: o LP *Canção do amor demais*,

<sup>10</sup> H. J. Koellreutter não era de origem judaica, mas estava noivo de uma mulher judia (KATER, 2001).

de Elizeth Cardoso, gravado em 1958 exclusivamente com canções dele e de Vinicius e onde pela primeira vez se escuta o violão de João Gilberto; produziu e fez arranjos do primeiro disco de João, *Chega de Saudade* e compôs a canção-título, um verdadeiro manifesto da nova música; e era o diretor musical da Odeon, no final da década de 50, onde a bossa nova foi gravada pela primeira vez. (JORNAL DO BRASIL, 1994a).

Em outro periódico temos:

Em 1958, Elisete Cardoso gravou o LP “Canção do amor demais”, com músicas de Tom e Vinicius, obras quase todas de efeito camerístico. Mas no repertório estava “Chega de saudade”, na qual ouvia-se, ao fundo, o violão de João Gilberto. Era a semente da bossa-nova. Ainda que não tivesse este nome, viria a firmar-se em seguida, quando o próprio João gravou, em 78 rotações, o mesmo “Chega de Saudade”. Em 59 saiu o LP homônimo, com João na voz e no violão e arranjos de Tom. Era o marco definitivo para o lançamento de uma música popular brasileira que mudaria o mundo. (TRIBUNA DA IMPRENSA, 1994).

Diversos relatos apontam Tom como o maior e/ou mais importante compositor brasileiro de todos os tempos, como o exemplo o cantor Tito Madi:

A gente perdeu o maior compositor do Brasil. Ele foi meu contemporâneo, fui um dos primeiros a cantar as suas músicas... Estou chocado... Tenho uma admiração muito grande por ele e vou sempre cantar as suas músicas nos meus shows. (TRIBUNA DA IMPRENSA, 1994).

Relatos similares são inúmeros:

Com quase 50 anos de carreira, Tom Jobim manteve-se como o mais importante compositor popular brasileiro de qualquer tempo, o que pode ser comprovado em “Antônio Brasileiro” (TRIBUNA DA IMPRENSA, 1994).

O Jornal do Brasil do dia 09/12/1994, dia seguinte a seu falecimento foi às bancas com uma matéria de capa intitulada “O Mais importante músico do Brasil morreu ontem num hospital de Nova Iorque, onde se recuperava de um tumor da bexiga” dedicando ao homenageado também o espaço quase integral do caderno B. André Barcinki, correspondente do jornal em Nova Iorque escreve:

Nelson Motta não conseguiu conter o choro quando lembrou de sua amizade de 30 anos com Jobim: “Foi a maior perda da cultura brasileira deste século. Ninguém fez mais pelo Brasil do que Tom, nem Pelé, nem Ayrton Senna, nem Villa-Lobos. A música que ele criou vai durar séculos”, disse Motta. O empresário lembrou também do amor que Jobim tinha pelo Brasil e



de sua frustração com alguns que ainda teimavam em criticar sua obra como “cópia de Jazz americano”: “Tom era muito frustrado com alguns brasileiros, que cultuam o fracasso e têm inveja de pessoas de sucesso. Acho que é por isso que ele gostava de vir a Nova Iorque. Aqui ele é tratado como um Cole Porter ou um Gershwin. (BARCINKI, 1994).

Notamos, aqui, o destaque dado ao prestígio internacional do compositor, igualando sua importância aos (assim considerados) grandes compositores do século XX. A mesma edição do jornal, traz uma matéria que observa o lançamento de um livro que reúne entrevistas com amigos, parceiros e com o próprio Tom. Sublinho aqui um trecho que ressalta a importância de Jobim para os compositores que o sucederam.

Na área musical do livro, os depoimentos coincidem quanto à importância de Jobim para as gerações seguintes. “O Tom é o compositor popular do mundo que eu mais gosto. Por acaso ele é brasileiro”, elogia Edu Lobo. “Fui catar o *Chega de saudade* logo que saiu, fiquei a tarde inteira ouvindo. Foi a música que determinou a minha vida no sentido profissional. Minhas primeiras composições eram imitando as do Tom”, rebobina Chico Buarque. “A canção que me causou maior impacto de todas as que eu ouvi foi *Chega de saudade*. Foi um marco em minha vida em todos os sentidos. Pela impressão de modernidade, invenção musical e pelo aspecto sentimental. Eu tinha 17 anos, era 1959”, decupou Caetano Veloso. “Eu me lembro nitidamente da canção que me fez acordar para a música. Estava apaixonado, aquela paixão adolescente, aos 13 anos, de férias, solitário em Angra, quando escutei *Inútil paisagem* no rádio de pilha. Tive um estalo que me abriu o horizonte. Comecei a escrever ali meus primeiros versos”. História de Paulo Cesar Pinheiro. (JORNAL DO BRASIL, 1994b).

Tárik de Souza, um dos mais importantes nomes do jornalismo musical, aponta para a importância da obra de Jobim como um divisor de águas na música brasileira:

Tom deu um formato modernista ao samba com as influências de Gershwin e Debussy [...] Tom Jobim dividiu as águas - não apenas as de março - da música popular brasileira. Ao reformar o samba sem deformá-lo, injetando-lhe influências de Debussy, Ravel, Gershwin e Cole Porter – o jazz só entra por tabela, no invólucro da *american song* – o maestro da bossa nova deu dimensão de música de câmara ao ancestral batuque na cozinha inaugurado por João da Baiana e suas ascendentes tias, da Priciliana à Ciata. No exterior, à imagem exótica do chapéu de bananas de Carmen Miranda, à tropical *Aquarela do Brasil* de Ary Barroso e ao caudaloso monumento erudito de Villa Lobos vieram se juntar o formato urbano modernista do samba jobiniano. O Brasil deixava de exportar matéria-prima para enviar manufaturados de última geração. Não é à toa que, fora o *reggae*, só a bossa nova conseguiu furar o bloqueio do eixo anglo-americano no *mercado*. Os alicerces da música do arquiteto que não chegou à formatura cimentaram a modernidade artística no país em sintonia com o cinema novo, o Teatro de Arena, o concretismo da poesia e neoconcreto das artes plásticas. “A gente precisa

merecer a bossa nova”, sentenciou Caetano Veloso criando a metáfora de uma era. (SOUZA, 1994).

Nesse trecho que aborda o samba, aparece de maneira explícita a ideia da música afro-brasileira como uma matéria prima que ganha “valor agregado” pela intervenção do compositor de formação europeia. Nesse sentido é que se percebe a ligação de Jobim com as camadas populares e sua cultura musical.

Seu modelo como compositor e músico, Heitor Villa Lobos, teve uma trajetória semelhante, de formação clássica e convivência com chorões populares como Pixinguinha e Sítiro Bilhar. Jobim não frequentou o café Nice da geração de Noel, Orestes e Chico Alves, mas começou a compor com o sambista Alcides Fernandes, marido da empregada da família, que o levou às sociedades arrecadadoras. (SOUZA, 1994).

Outros textos e relatos estabelecem essa relação com o popular e com o negro, como é o caso a seguir do trecho extraído do texto do escritor, cronista e crítico da Tribuna da Imprensa, João Antônio: “O maestro fez a junção musical do morro com o asfalto, e por isso foi homenageado pela Mangueira. Até a Academia Brasileira de Letras tentou que fosse um ‘imortal’, mesmo sem ser escritor” (ANTONIO, 1994). O próprio compositor afirma:

“Quando eu era garoto, namorava uma nega linda. Subia o Morro da Catacumba para namorar com ela lá no alto. [...] Oitenta por cento do meu trabalho não tem nada a ver com a bossa nova. Posso dizer que dediquei minha vida ao samba de preto” (JORNAL DO BRASIL, 1994c).

Se por um lado Jobim representa uma ruptura com relação a uma tradição popular num processo de modernização da mesma, por outro ele representa ao mesmo tempo a continuidade de tradições reconhecidas principalmente na figura de Villa-Lobos que simboliza, não só a música erudita, como também o ideal modernista de o uso da “matéria prima” popular. “Eu e Edu Lobo somos de um tronco musical em extinção, que vem da tradição de Villa-Lobos. Essa coisa de pés descalços, passarinho” (JORNAL DO BRASIL, 1994c).

Outro importante ponto presente nos textos é a sintonia de Jobim com um certo espírito de otimismo que reinou até o golpe militar de 1964 e que sucumbiu definitivamente com a decretação do AI 5 em 1968. Para Ruy Castro:

Durante muitos anos, ele foi acusado de *americanizado* – por gente que nunca ouviu Bossa Nova fora do Brasil e que não percebeu como jamais existiu música mais brasileira. [...] E ninguém até hoje se preocupou em analisar como o compositor mais urbano, moderno e

sofisticado que este país produziu um dia se voltou para os botos, urubus, sabiás e matitas-perês – e com eles construiu uma nova saga, tão fecundamente brasileira quanto a da Bossa Nova. Tom escreveu a trilha sonora do tempo em que o Brasil era feliz – e sabia. (CASTRO, 1994).

As matérias publicadas ressaltam as muitas homenagens nacionais e também de ilustres figuras internacionais. Como exemplo temos um trecho de uma matéria de Geraldo Lopes, Albany Mota e Luiz Otávio Alvarenga para a Revista Manchete:

Jornais de todos os países abriram manchetes para noticiar a morte de Tom Jobim. O presidente Bill Clinton enviou mensagem de condolência. Saxofonista amador, disse que as músicas de Tom Jobim eram as suas preferidas. Frank Sinatra, velho amigo de Tom, mandou flores para a família do maestro. (MOTA; LOPES; ALVARENGA, 1994, p. 22).

A exemplo de Vinícius, Tom também virou nome de rua de Ipanema logo após o seu falecimento, como nos mostra outro trecho da mesma reportagem:

Em homenagem a Tom Jobim, o Prefeito César Maia rebatizou com seu nome a Avenida Vieira Souto, criando assim o cruzamento mais poético de Ipanema. Vinicius de Moraes com Tom Jobim. O endereço da paixão. (MOTA; LOPES; ALVARENGA, 1994, p. 22).

### 2.3. João Gilberto

A morte de João teve um grande destaque midiático, recebendo homenagens não só nos veículos de imprensa, como em relatos de figuras públicas das mais diversas áreas (intelectuais, artistas, políticos, pesquisadores culturais e outros). Irei aqui, por uma questão metodológica, me ater aos relatos e artigos que foram publicados por veículos midiáticos impressos ou digitais.

Os relatos sobre João, via de regra, o descrevem como um grande “gênio” da música brasileira, muitas vezes como o maior deles, como é o caso do relato da cantora Gal Costa: "Se foi João Gilberto o maior gênio da música brasileira. Influência definitiva no meu canto. Fará muita falta mas seu legado é importantíssimo para o Brasil e para o mundo" (GZH, 2019). O também cantor Ed Motta resalta o caráter seminal da obra de Gilberto: "Um capítulo seminal da arte desse planeta descansa hoje. Que artista imenso, descanse em paz mestre supremo". (GZH, 2019).

João é tido como o grande intérprete da bossa nova, aquele que com seu violão definiu o ritmo do novo gênero, e com seu canto moldou a maneira de interpretá-lo. O filósofo, escritor e músico Vladimir Safatle fala um pouco dessas características:

Seu hibridismo que articulava o centro e a periferia, a pulsação do samba e os trabalhos harmônicos que podiam ir do jazz até lembranças das harmonias não-funcionais de Debussy era a forma musical própria a um país que se acreditava destinado a produzir novas conciliações em um ritmo no qual os conflitos acabavam por se dissolver em uma inesperada acomodação. (SAFATLE, 2019).

Safatle também aborda o caráter utópico e otimista no qual a bossa nova foi gestada:

Estávamos no final dos anos 50 do século passado e as travas que pareciam impor ao país suas paralisias seculares enfim estavam presumidamente a ponto de se dissolver. Sim, havia algo de utopia naquela música e seria necessário ouvi-la escutando também a utopia do tempo histórico que ela expressa. Se do ponto de vista arquitetônico o Brasil mostrará sua carga utópica através da instauração geométrica da conquista de seu próprio interior, isso através de um sonho modernista que redundará em Brasília e suas misturas de árvores distorcidas do cerrado e curvas de concreto armado, havia a versão musical dessa carga utópica, e ela se encontrava na bossa nova. (SAFATLE, 2019).

O autor segue apresentando duas ideias chave: a de João Gilberto como criador da bossa nova e a sua capacidade de subverter o tempo musical, alterando o ritmo esperado da melodia. Um dos termos técnicos mais usados (seja por leigos ou por especialistas em música) ao se referir a João é “síncope”<sup>11</sup>.

Toda criação traz em si mesma o princípio de sua própria decomposição. Mais do que o criador da bossa nova, João Gilberto foi seu desconstrutor. Todo criador real luta contra as próprias formas que produz, cria falhas nos edifícios que levanta. Este João Gilberto desconstrutor é ainda mais impressionante do que o criador. Lembrem, por exemplo, de sua “versão” de “You do something to me”, de Cole Porter. Raros foram os momentos em que a música popular conseguiu unir, de forma tão irônica, sutileza e anarquia. As marcações de ritmo estão “fora do tempo”, assim como o canto está em uma relação completamente anárquica com tempo, atravessando, atrasando e acelerando. As síncopes abundam, pervertendo sistematicamente a lógica dos tempos forte e fraco. De certa forma, tudo está “fora do lugar” nessa versão, mas como se uma prova maior de inteligência consistisse em tirar as coisas do lugar e ainda permitir à forma produzir relações e “funcionar”. (SAFATLE, 2019).

<sup>11</sup> As noções de síncope que a definem como uma ruptura do discurso musical, quebra da regularidade da acentuação ou deslocamento do acento rítmico esperado, são geradas para as necessidades da música clássica ocidental e, portanto, sua validade é a ela restrita, não se tratando, portanto, de um conceito universal (SANDRONI, 2001, p. 19-21). Ou seja, não cabe aplicar um conceito ligado a uma noção de excepcionalidade a fenômenos musicais absolutamente comuns e rotineiros nas práticas sonoras ligadas ao samba e outras sonoridades afrodiáspóricas.

Na coluna “O que pensa a Folha” do jornal Folha de São Paulo do dia 08 de julho (dois dias após o seu falecimento) foi publicado um texto que ilustra muito bem alguns dos pontos mais importantes da narrativa construída sobre João Gilberto:

O artista de Juazeiro usou seus notáveis dons para elevar a tradição artística a que se filiava —a da música popular brasileira— a seu ponto culminante de sofisticação.

Num empreendimento estético ambicioso, fez da invenção de um gênero, a bossa nova, um projeto de reformatação do repertório antecedente, lançando luzes a um só tempo para o passado e o futuro. Composições de autores consagrados, que pareciam prontas e acabadas, encontraram em suas releituras, não raro geniais, um insuspeito acréscimo de excelência. (FOLHA DE SÃO PAULO, 2019).

Aqui temos a ideia de que o artista elevou a música popular ao seu nível máximo de sofisticação. Ao fazer isso, Gilberto enriquece e legitima obras de outros compositores, não só os contemporâneos, como os anteriores a ele. O artigo evidencia também o caráter cosmopolita e universal de sua obra:

João exemplificou em sua saga musical a possibilidade de materialização de um projeto cosmopolita de Brasil, simultaneamente rigoroso e radiante, capaz de circular pelo mundo com a naturalidade de patrimônio universal. (Folha de São Paulo, 2019).

A Revista Veja destacou a cobertura da imprensa internacional, mostrando como essa narrativa reverbera também fora do Brasil:

O francês *Le Monde* chamou o músico de “gênio”. “João Gilberto inventou a bossa nova, um gênero que nos acompanha há seis décadas e continua a se renovar”, afirma a reportagem. “O brilhante intérprete raramente compunha, mas se apropriava de tudo que passava, vestindo as músicas dessa batida rítmica muito particular, desses sussurros sensuais”, completa o *Le Monde*. Já o argentino *Clarín* definiu o cantor e compositor como “o artista que redefiniu a música do Brasil, criando uma cadência que se tornou o símbolo de todo um país”. “O tom de sua voz e uma relação harmoniosa e precisa com o violão criaram uma identidade que mudou a música do Brasil”, disse ainda o jornal. (VEJA, 2019).

Julio Maria, crítico musical do jornal O Estado de São Paulo, escreveu um artigo reafirmando os mesmos discursos:

**João Gilberto** morreu. A voz e o violão mais importantes da música brasileira, criador da bossa nova, fundador do pensamento musical moderno no País e inspirador de uma geração que só iria tocar algum instrumento e se encorajar a cantar com a voz que tinha (e não com

a voz dos cantores do rádio) porque o ouviu sussurrando *Chega de Saudade* em 1959, João se foi neste sábado, aos 88 anos, de causa não divulgada. (MARIA, 2019).

O artigo segue ressaltando o caráter seminal de sua obra:

O que João fez, diminuindo as frequências da voz e do violão ao mesmo tempo em que estendia a harmonia, criou uma linguagem brasileira e, sobre ela, um novo gênero. Seguiu na formatação de sua proposta com *Desafinado*, de Tom e Newton Mendonça, e *Hô-bá-lá-lá*, de sua autoria. *Chega de Saudade* já o havia definido como um acontecimento. “Em pouquíssimo tempo, (João) influenciou toda uma geração de arranjadores, guitarristas, músicos e cantores”, escreveu Tom Jobim na contracapa do disco de 1959. Sessenta anos depois, não chegamos ainda ao tempo em que ele viveu. (MARIA, 2019).

No *El País*, as jornalistas Naiara Galarraga Gortázar e Marina Rossi Fernandes afirmam: “Com sua interpretação de *Chega de Saudade*, composta por Tom Jobim e Vinícius de Moraes, deu início a uma revolução que sacudiria a música brasileira e mundial. Sem aquele disco, Caetano Veloso, Chico Buarque, Gilberto Gil e muitos outros não existiriam” (ROSSI; GORTÁZAR, 2019).

O jornalista e crítico musical Mauro Ferreira escreveu um belo artigo para o portal G1 no qual reforça o caráter mítico dos discursos a respeito de João, e aponta a forma como João soube reverenciar os artistas anteriores a ele “integrando passado e presente”.

Há vários mitos em torno da bossa nova, isto é, de João Gilberto (1931 – 2019). Um deles é o de que, ao modernizar a música brasileira com a célebre batida diferente do violão, o cantor, compositor e músico baiano rompeu com o passado ao enxergar o futuro da música brasileira. Isso é uma lenda como tantas que envolveram o gênio genioso ao longo de mais de 60 dos 88 anos de vida desse artista que saiu de cena na tarde de sábado, 6 de julho, para ficar numa história da qual foi o principal arquiteto.

Ao vislumbrar o futuro da música brasileira, na intuitiva e obsessiva depuração técnica da batida que o mundo chamaria de bossa nova, João reverenciou o passado dessa mesma música brasileira. Sim, já tínhamos um (rico) passado em 1958. João sabia disso e, por isso, incluiu dois sambas de Ary Barroso (1903 – 1964) e um de Dorival Caymmi (1914 – 2008) entre as 12 músicas que formam o repertório do histórico primeiro álbum do cantor, *Chega de saudade*, lançado em 1959, um ano após a revolução feita com o seminal compacto de agosto de 1958 com a gravação do samba-título *Chega de saudade* (Antônio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes, 1958) no decisivo lado A deste disco que dividiu águas, épocas e gostos. [...]

No corte fino feito por João Gilberto na lâmina do tempo, passado era sinônimo de presente com a bossa sempre nova do violão. Até porque, não bastasse o toque sempre moderno do violão de João, tudo se transformava em novo (e de novo) no canto macio do intérprete,

influenciado mais pelas divisões modernas de Orlando Silva (1915 – 1978) do que por Mário Reis (1907 – 1981), o primeiro cantor brasileiro ao dispensar os vibratos em favor da leveza do canto.

Moral da história que não acaba com o apagar da velha chama do cantor: ao criar e dar um futuro para a música brasileira em 1958, João Gilberto integrou o passado ao presente, rompendo padrões sem sentenciar a supremacia dos criadores do cancionário da bossa nova sobre os compositores que fincaram os alicerces da música do Brasil.

P.S.: De onde estiver, o sempre moderno Caymmi certamente também acha. (FERREIRA, 2019).

Ponto comum em quase todas as coberturas jornalísticas encontradas é o destaque ao caráter excêntrico de João, recluso ao final da vida, e às disputas judiciais e familiares nas quais estava envolvido.

Por anos, João Gilberto se viu envolvido em um conflito entre dois de seus três filhos, João Marcelo e Bebel Gilberto, também músicos, e sua última esposa, Cláudia Faissol, uma jornalista 40 anos mais nova que ele e mãe de sua filha adolescente. Bebel e João Marcelo acusam Cláudia Faissol de se aproveitar da fraqueza do pai e provocar sua ruína. No final de 2017, sua filha Bebel obteve sua tutela, quando já não podia cuidar de sua saúde e de suas finanças devido à sua fragilidade física e mental. (VEJA, 2021).

Um dos materiais mais interessantes publicados é um artigo da Revista Piauí sob o título de “Por que João Gilberto é João Gilberto”. O conteúdo apresenta uma série de quatro vídeos nos quais o músico, escritor, crítico musical e diretor artístico da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, Arthur Nestrovski, apresenta as principais características da obra de João. Entre os muitos pontos ressaltados por ele, está o de que o cantor condensa toda a escola de samba em seu violão, como se fosse tirando todos os elementos mantendo lá somente o tamborim. (NESTROVSKY, 2019).

### 3. Analisando e comparando

Percebe-se que a narrativa que ficou claramente exposta nas fontes analisadas anteriormente relega papéis específicos para cada um dos três fundadores da bossa nova. Vinícius, o poeta, o letrista, o intelectual erudito, aquele que primeiro oferece prestígio e legitimidade ao movimento; Jobim, o maestro, o compositor, aquele que possui a erudição musical, responsável pelas harmonias, o sucessor de Villa-Lobos; João Gilberto, o cantor, o violonista, o responsável pelo ritmo e pela “batida da bossa

nova”, aquele que dá uma cara ao novo gênero, cativa e inspira os futuros intérpretes. Ao mesmo tempo, podemos identificar diversas semelhanças entre eles.

Em cada um dos três foram largamente destacadas as ligações com o popular, a busca pela música do povo, o gosto por aquilo que é cultivado pelas classes sociais mais baixas e pela cultura negra em geral. São apresentados, cada um à sua forma, os três personagens como um elo entre a tradição erudita, sofisticada e a tradição popular e negra.

Cada um deles cumpre aqui o seu papel no ideal de Mário de Andrade, indo beber nas fontes culturais negras, pegando a arte popular *im natura* e usando como matéria prima para inaugurar uma arte nova com um grau de sofisticação nunca antes visto nacionalmente.

Aos três se atribui a alcunha de “gênio”. Os três são destacados como os maiores de todos os tempos naquilo que fazem. Segundo essa narrativa eles são tão grandes justamente por terem conseguido realizar a junção entre seus conhecimentos eruditos e populares, ou por terem conseguido “sintetizar” aquilo que já havia sido criado “pelo povo”. Ao produzirem essa síntese recebem a alcunha de “criadores”.

Também aos três é atribuída a capacidade de terem se valido de elementos do passado para produzirem suas obras revolucionárias. Produzindo pontes entre esse passado e suas tradições, o presente, e até mesmo o futuro.

Por fim, nota-se que essa narrativa que foi delineada pelas fontes ainda não aparecem tão claramente nos noticiários de morte de Vinícius de Moraes. Identifico duas razões para tal: A primeira é que houve um período de certo desinteresse nacional com relação à bossa nova que durou até o fim dos anos 80. Ruy Castro, falando sobre Tom Jobim, conta que por muitos anos ele não conseguia sequer gravar seus discos no Brasil por falta de interesse das gravadoras, o que entristecia tremendamente o artista:

Mas, na época de “Águas de Março”, Tom estava vivendo um período de grande amargura no Brasil. Praticamente nenhuma gravadora nacional queria saber dele, alegando que seus discos “não vendiam”. Ninguém o convidava para fazer shows. Jornalistas zombavam de sua obsessão pela preservação das praias, das florestas e das cidades. E volta e meia, algum crítico tentava enxergar plágios em sua obra, quase sempre de alguma canção americana - ainda tentam. Tom era obrigado a apresentar-se e gravar seus discos no Estados Unidos, onde (não é estranho?) ninguém jamais o acusou de copiar ninguém. Depois que esses discos eram gravados lá, aí, sim, saíam aqui, a custo zero, pelas filiais brasileiras que os tinham recusado pouco antes. (CASTRO, 2001, p. 41 - 44).



Porém, Tom seguia trabalhando para ter no Brasil o prestígio que obtinha internacionalmente. Segundo Castro:

O trabalho rendeu frutos porque, lá pelo fim daquela década, o Brasil, deslumbrado, despertou para Tom Jobim. Aos Poucos, ele foi se tornando – como se diz mesmo? – unanimidade nacional. Como se tivessem acabado de descobri-lo, as gravadoras passaram a disputá-lo. (CASTRO, 2001, p. 44).

Entendo que a falta de reconhecimento da qual Tom se queixava era um sintoma do descompasso entre o enorme prestígio internacional do movimento e um entusiasmo nacional bem mais tímido.

Acredito que a segunda razão para a falta de nitidez dessa narrativa em matérias que se referem à morte de Vinicius se dê pelo fato de o discurso a respeito da bossa ainda não estar construído e consolidado no momento da sua morte. Essa pesquisa aponta, portanto, em alguma medida, evidências do processo de desenvolvimento de tal discurso ao longo do tempo.

#### **4. Conclusão**

O Livro de Eduardo Granja Coutinho “Velhas Histórias, memórias futuras: o sentido da tradição em Paulinho da Viola” (COUTINHO, 2011) começa narrando um emblemático ocorrido no qual, em um show de celebração de ano novo, em 1996, reuniu-se o, assim chamado, “primeiro time da MPB”, com Paulinho da Viola, Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa e Milton Nascimento. No evento citado, todos os artistas receberam um cachê de cem mil reais, com exceção de Paulinho, que recebeu trinta mil. Tal discrepância gerou uma grande polêmica na imprensa e diversos foram os argumentos que tentavam justificar a diferença. A interpretação elaborada por Granja Coutinho para esse episódio passa pela compreensão do samba como uma expressão cultural de grupos subalternos. Uma música negra que foi duramente reprimida até ser diluída, assimilada, transformada em mercadoria e em ícone da identidade nacional pela classe dominante, não perdendo, porém, um caráter de contra tendência a tais fenômenos de reificação da música (COUTINHO, 2011, p. 21-25). O que se identifica, no fim das contas, é uma nítida hierarquização, aonde o samba, diretamente ligado à cultura negra, está bastante abaixo da “moderna música brasileira”, a MPB. Como evidencia desta hierarquização temos cachês dos representantes de cada vertente musical. Como se construiu e como se legitima tamanha discrepância?

Tentei apontar, no presente artigo, como, ao longo do tempo, foi se solidificando o “mito de criação” da bossa nova (com seus marcos fundadores), que acaba sendo também o “mito de origem” de toda uma música brasileira tida como moderna e sofisticada. Um mito tão poderoso que lança suas luzes até mesmo sobre obras e autores anteriores a ele. Presentes também estão mitos de progresso, que se apresentam numa noção evolutiva da música brasileira, que teria atingido o seu “ponto máximo de sofisticação” como decorrência desse mito de origem. Temos a ideia do gênio criador e, por fim, a ideia Andradiana desses mesmos gênios<sup>12</sup> manipulando a cultura popular para lapidá-la, sintetizá-la e, a partir dessa matéria prima, criar, por fim, a “grande música nacional”. Inaugurando os caminhos para as gerações seguintes de “artistas” e “gênios” da MPB, da tropicália e de toda a música que venha a ser feita a partir dessa “raiz” em comum.

O que procurei fazer aqui foi ler nas entrelinhas, identificar os ideais culturais e até mesmo os preconceitos contidos nos textos analisados. Não necessariamente para melhor compreender a realidade dos fatos que envolvem o início da Bossa Nova, tampouco por um caráter “denuncista” lançado contra os autores e textos aqui analisados. O que me interessa é entender melhor as ideias do passado e identificar suas permanências no presente. Para tal, é preciso compreender o elitismo, o racismo e os ideais, um tanto quanto positivistas e até mesmo higienistas e/ou eugenistas, que historicamente povoam o olhar lançado sobre a cultura popular. Acredito que esse seja um movimento importantíssimo no sentido de promover mudanças, para que o orgulho que o Brasil tem a respeito de sua música se estenda – desprendido das hierarquias racistas – para as mais diversas representações culturais presentes neste país de dimensões continentais e demografia majoritariamente negra.

---

<sup>12</sup> A noção de gênio vai ser revista posteriormente por Andrade em textos como “O pontapé de Mozart”, “A carta de Alba” e “O Mundo Musical”. Em tal literatura, Andrade adverte para os problemas da sacralização da arte e a busca pelo reconhecimento do artista enquanto um gênio. Mário de Andrade, cada vez mais sensível às ideias trazidas pelos comunistas, exigindo que, na contramão da independência reivindicada pelos artistas modernos, estes deveriam servir ao objeto artístico, renegando a própria sacralização. No mesmo sentido, reflete a respeito da figura do virtuose e sua busca pela celebridade, defendendo que, justamente no sentido oposto, a música deveria estar cada vez mais inserida no cotidiano, quebrando com a lógica dualista que separa espectador e palco (NOGUEIRA, 2000). Como contraponto à hipervalorização do artista-indivíduo, Andrade usa a figura do artesão, reforçando a importância do caráter social da arte (DE OLIVEIRA, 2005, p. 50-53).

## Referências

- ALBIN, Ricardo Cravo. *O livro de ouro da MPB: a história de nossa música popular de sua origem até hoje*. 4. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1972.
- ANDRADE, Mário de. *Introdução a Shostakovich. Shostakovich*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro S.A., 1945.
- ANTONIO, João. Tribuna da Imprensa. Rio de Janeiro, 9 dez. 1994.
- BARCINKI, André. Jornal do Brasil. É o fim do caminho, Rio de Janeiro, seção Caderno B, 9 dez. 1994.
- BOLLOS, Liliana Harb. *Um Exame da Percepção da Bossa Nova Pela Crítica Jornalística: renovação na música popular sob o olhar da crítica*. 2007. Tese (Doutorado em comunicação e semiótica) – PUC, São Paulo, 2007.
- BURKE, Peter. *O Que é História Cultural?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 2008.
- CABRAL, Sérgio. *Antonio Carlos Jobim: uma biografia*. 1. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2008.
- CABRAL, Sérgio. *Elisete Cardoso: uma vida*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1993.
- CASTRO, Ruy. *A Onda que se ergueu no mar: novos mergulhos na bossa nova*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- CASTRO, Ruy. *Chega de Saudade: A história e as histórias da bossa nova*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CASTRO, Ruy. Jornal do Brasil. O inventor de um Brasil mais feliz, Rio de Janeiro, seq. Caderno B, 9 dez. 1994.
- COUTINHO, Eduardo Granja. *A comunicação do oprimido e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Mórula, 2014.
- COUTINHO, Eduardo Granja. *Velhas Histórias, memórias futuras: o sentido da tradição em Paulinho da Viola*. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011.
- DE MELLO, Zuzi Homem. *Eis Aqui os Bossa-Nova*. 1. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008.
- DE OLIVEIRA, Carmen Irene Correia; ORRICO, Evelyn Goyannes Dill. *Memória e discurso: um diálogo promissor. O que é memória social?* Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/ Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2005.
- DE OLIVEIRA, Francini Venancio. *Sejamos todos musicais: modernismo, música e política na crônica musical de Mário de Andrade (1938-1940)*. 2005. Dissertação de Mestrado – USP, São Paulo, 2005.
- DE SOUZA, Tarik. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, seq. Caderno B, 9 dez. 1994.

FARIAS, Marcílio. *Jornal do Comércio*. Ele nunca recusou vinho, uísque e uma bela mulher, Rio de Janeiro, 10 jul. 1980.

FERREIRA, Mauro. G1. João Gilberto reverenciou o passado ao criar e dar um futuro para a música brasileira em 1958, Rio de Janeiro, seç. POP & ARTE, 7 jul. 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2019/07/07/joao-gilberto-reverenciou-o-passado-ao-criar-e-dar-um-futuro-para-a-musica-brasileira-em-1958.ghtml>. Acesso em: 9 jul. 2019.

FOLHA DE SÃO PAULO. Imensa Dor, São Paulo, seç. Opinião, 8 jul. 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/opiniao/2019/07/imensa-dor.shtml>. Acesso em: 17 set. 2019.

FREIRE, Breno Amparo Alvares. *A Construção da Brasilidade: apontamentos histórico-musicais na trajetória e arte de Mario de Andrade*. 2018. PUC, São Paulo, 2018.

GIRON, Luís Antônio. *Minoridade Crítica: a ópera e o teatro nos folhetins da corte*. São Paulo: EDUSP/Ediouro, 2004.

GONDAR, Jô. Memória individual, memória coletiva, memória social. *Revista Morpheus - Estudos Interdisciplinares em Memória Social*, [S. l.], v. 7, n. 13, 2008. Disponível em: <http://seer.unirio.br/morpheus/article/view/4815>. Acesso em: 10 jul. 2023.

GZH. Artistas lamentam a morte de João Gilberto: "Seu legado é importantíssimo para o Brasil e para o mundo", Rio Grande do Sul, seç. GZH Música, 6 jul. 2019. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/musica/noticia/2019/07/artistas-lamentam-a-morte-de-joao-gilberto-seu-legado-e-importantissimo-para-o-brasil-e-para-o-mundo-cjxrz7bzi00e101s6ukixsksx.html>. Acesso em: 17 set. 2019.

JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro, seç. Caderno B, p. 7, 10 jul. 1980.

JORNAL DO BRASIL. Primeiros Acordes, Rio de Janeiro, seç. Caderno B, 9 dez. 1994a.

JORNAL DO BRASIL. Todos os Tons de um Maestro Romântico, Rio de Janeiro, seç. Caderno B, 9 dez. 1994b.

JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro, seç. Caderno B, 9 dez. 1994c.

JORNAL DO COMÉRCIO. Ipanema: uma rua chamada Vinícius, Rio de Janeiro, 10 jul. 1980.

KATER, Carlos. *Música Viva e H. J. Koellreutter. Movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: MUSA Editora/ Através, 2001.

MAMMÌ, Lorenzo. João Gilberto e o projeto utópico da Bossa Nova. *Novos Estudos*, [S. l.], v. 34, *CEBRAP*, p. 63–70, nov. 1992.

MARIA, Julio. O Estado de São Paulo. João Gilberto morre aos 88 anos: Responsável por gravar a primeira bossa nova deixa três filhos; causa da morte ainda não foi divulgada, São Paulo, 6 jul. 2019. Disponível em:

<https://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,morre-o-cantor-e-compositor-joao-gilberto-aos-88-anos,70002908908>. Acesso em: 8 jul. 2019.

MOTA, Albany; LOPES, Geraldo; ALVARENGA, Otávio. Revista Manchete. Braços abertos sobre a Guanabara. O Cristo velou pelo maestro mais amado do Brasil, Rio de Janeiro, p. 22, 17 dez. 1994.

MOTTA, Nelson. *Noites Tropicais: Improvisos e Memórias Musicais*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

MUNANGA, Kabengele. Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia. *Cadernos Penesb* (Programa de Educação sobre o Negro na Sociedade Brasileira) nº 5, Niterói, RJ, n. 1ª, 2004.

NAPOLITANO, Marcos. A Invenção da Música Popular Brasileira: Um Campo de Reflexão para a História Social. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, [S. l.], v. 19, n. 1, p. 92, 1998. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/780256?origin=crossref>. Acesso em: 4 maio 2021.

NAPOLITANO, Marcos. *História e Música: história cultural de la música popular*. 3a ed. revisada. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

NESTROVSKY, Arthur. Piauí. Por que João Gilberto é João Gilberto: Diretor artístico da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, ao violão, legado do inventor da bossa nova; veja vídeos, São Paulo, 6 ago. 2019. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/por-que-joao-gilberto-e-joao-gilberto/>. Acesso em: 8 jul. 2019.

NOGUEIRA, Marcos Vinícios. COLI, Jorge. Música final campinas: editora da Unicamp, 1998. *interFACES*, [S. l.], v. 7, 2000.

O FLUMINENSE. O ex-censor que não censurava e foi censurado, Rio de Janeiro, 10 jul. 1908.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e História cultural*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

ROSSI, Marina.; GORTÁZAR, Naiara Galarraga. El País. Morre João Gilberto, o cantor que apresentou a Bossa Nova ao Mundo, São Paulo, seq. Cultura, 6 jul. 2019. Disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2019/07/06/cultura/1562442230\\_459816.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2019/07/06/cultura/1562442230_459816.html). Acesso em: 8 set. 2019.

SAFATLE, Vladimir. Época. O homem que decompôs a bossa nova, Rio de Janeiro, 6 jul. 2019. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/epoca/cultura/artigo-o-homem-que-decompoe-bossa-nova-23789725>. Acesso em: 17 set. 2019.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003 (Descobrimo o Brasil).

TRIBUNA DA IMPRENSA. Rio de Janeiro, seq. Tribuna Bis, 9 dez. 1994.

VEJA. Morre cantor e compositor João Gilberto: Um dos criadores da Bossa Nova, ele tinha 88 anos de idade e vivia no Rio de Janeiro, São Paulo, 25 mar. 2021. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/cultura/morre-cantor-e-compositor-joao-gilberto/>. Acesso em: 8 jul. 2019.

VEJA. Imprensa internacional destaca morte de João Gilberto: 'luz da Bossa Nova', São Paulo, 6 jul. 2019. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/cultura/imprensa-internacional-destaca-morte-de-joao-gilberto-luz-da-bossa-nova/>. Acesso em: 17 set. 2019.

WERNECK, Jurema Pinto. *O Samba Segundo as Ialodês: Mulheres negras e a cultura midiática*. 2007. Tese (Programa de Pós-graduação em Comunicação, Escola de Comunicação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, Rio de Janeiro, 2007.

WISNIK, José Miguel. Entre o erudito e o popular. *Revista de História*, [S. l.], p. 18, 2007.

**Submetido em:** 30/07/2023

**Aceito em:** 03/12 /2023