

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP**

LILIANA HARB BOLLOS

**UM EXAME DA RECEPÇÃO DA BOSSA NOVA PELA CRÍTICA
JORNALÍSTICA: RENOVAÇÃO NA MÚSICA POPULAR SOB O
OLHAR DA CRÍTICA**

DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

**SÃO PAULO
2007**

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP**

LILIANA HARB BOLLOS

**UM EXAME DA RECEPÇÃO DA BOSSA NOVA PELA CRÍTICA
JORNALÍSTICA: RENOVAÇÃO NA MÚSICA POPULAR SOB O
OLHAR DA CRÍTICA**

DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Comunicação e Semiótica sob a orientação da Professora Doutora Leda Tenório da Motta.

**SÃO PAULO
2007**

Banca Examinadora

Agradecimentos

Muitas pessoas participaram de diferentes e especiais maneiras deste trabalho. Gostaria de começar agradecendo a três pessoas muito especiais para mim, a meu marido, Fernando Corrêa, pelo carinho, apoio, paciência e compreensão, e aos meus filhos queridos, Igor e Bruno, pela inspiração.

Agradeço à Leda Tenório da Motta, que, numa orientação firme, presente e sensível, acreditou no tema desde o começo. Obrigada também à Lucia Santaella e Celso Mojola, pelos comentários críticos e criteriosos com que conduziram o exame de qualificação. /agradeço também a participação da banca neste trabalho.

Agradeço ao Instituto Moreira Salles (SP) por disponibilizar o material do Arquivo Tinhorão e, principalmente, ao próprio pesquisador e escritor José Ramos Tinhorão, que gentilmente colaborou e incentivou, enfim, acreditou nesta pesquisa. Muito Obrigada.

Agradeço muito à Cynthia Tignor Borgani pelas inúmeras traduções de inglês que já fez e ainda fará e à Luciana Carvalho, pela revisão pontual dos últimos minutos.

A meus familiares e amigos agradeço o apoio, paciência e interesse com que acompanharam este processo.

Liliana Harb Bollos

Um exame da recepção da Bossa Nova pela crítica jornalística: renovação na música popular sob o olhar da crítica

Resumo

O objetivo principal desta pesquisa é discutir a recepção crítica do primeiro fenômeno da música popular brasileira a interessar a grande imprensa - a Bossa Nova. Trata-se também de inserir a crítica literária na formação de uma crítica moderna brasileira, aí incluída a jornalística, capaz de criar parâmetros para outras críticas de arte.

O corpus do trabalho é constituído de críticas disponibilizadas pelo pesquisador José Ramos Tinhorão através do Instituto Moreira Salles de São Paulo. Soma-se a este repertório uma produção coletada na *Revista da música popular*, *Revista Clima* e em segundos cadernos, a exemplo do importante Suplemento Literário do jornal *O Estado de São Paulo*. A metodologia envolveu uma delongada pesquisa de campo para o levantamento das pioneiras críticas em torno da Bossa Nova.

O corpo teórico do trabalho constitui-se num conjunto de obras em torno do pensamento de Mário de Andrade e nas correntes dele nascidas, a exemplo da plataforma do Grupo Clima, contrapondo-se com a visão universalista de Oswald de Andrade, revisto pelos poetas concretos e por Caetano Veloso. Como resultado, argumenta-se que a recepção da Bossa Nova na imprensa foi uma polifonia de vozes em diálogo, apesar dos vários acordes dissonantes que possam existir entre elas. Percebe-se a formação de dois grupos distintos de críticos, duas tendências de pensamento, uma de cunho sociológico e outra de cunho estético, representadas por dois livros de crítica, ainda na década de 1960: *Música popular em debate* (J. R. Tinhorão) e *Balanço da bossa* (Augusto de Campos).

Palavras-chave:

Comunicação, Jornalismo Cultural, Crítica Musical, Música Popular Brasileira, Literatura.

Liliana Harb Bollos

An examination of the reception of Bossa Nova by journalism critics: renovation in popular music under the eye of the critic.

Summary

The principal objective of this research is to discuss the critical reception of the first phenomena of popular Brazilian music and the interest of the press at large in the Bossa Nova. It attempts also to insert literary criticism into the formation of modern Brazilian criticism, therefore including journalistic criticism, capable of creating parameters for other art critics.

The body of the work consists of critiques made available by the researcher, José Ramos Tinhorão, through the Moreira Salles Institute in Sao Paulo. Added to these are collections from the popular music magazine, Revista Clima, and in additional books, the important example of the literary supplement of the newspaper, O Estado de São Paulo. (The State of Sao Paulo). The methodology involved a lengthy and exhaustive study of the pioneering critics of Bossa Nova.

The theoretic body of the study deals with a group of works on the ideas of Mario de Andrade and the thinking borne from him, the example of the Clima Group in contradiction with the universalist vision of Oswald de Andrade, and reexaminations by the concrete poets and by Caetano Veloso.

As a result, it is argued that the reception of the Bossa Nova in the press was a polyphony of voices in dialogue, in spite of the various dissonant chords that may have existed among them. The formation of two distinct groups of critics is perceived, two schools of thought, one sociologic and one esthetic, represented by two books of criticism in the 1950s: Popular music in Debate (J.R.Tinhorão) and the Swing of Bossa (Augusto de Campos.)

Key Words: Communication, Cultural Journalism, Music Criticism, Popular Brazilian Music, Literature.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
1 AS FRONTEIRAS DA CRÍTICA	14
1.1. História e Arte de mãos dadas?	15
1.1.1. Crise da Crítica: uma discussão sem fim	20
1.1.2. As Escolas de Crítica	24
1.2. A Crítica no Brasil de Machado de Assis a Mário de Andrade.....	35
1.3. A Semana de Arte Moderna de 1922: duas plataformas, dois Andrades	46
1.3.1. A Recepção da Música na Semana: Guanabarro x modernistas	53
1.4. O Projeto Nacionalista e o caráter interessado da arte brasileira	57
1.5. Mário de Andrade e a formação da crítica musical no Brasil	62
1.5.1. O crítico de música	64
2.1. Os rodapés dos jornais	74
2.2. A Revista <i>Clima</i> e o arcabouço intelectual da crítica historiográfica no Brasil.....	77
2.3. Afrânio Coutinho e a busca pela crítica estética.....	81
2.4. De <i>Noigandres</i> à <i>Invenção</i> : Oswald de Andrade reinventado pelos tradutores-críticos-poetas	85
2.5. Os últimos acordes da Crítica	92
2.6. As Mídias digitais e a proliferação dos canais de escoamento de cultura	96
2 A GÊNESE DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA	103
2.1. A música popular na imprensa	104
2.1.1. O surgimento da crítica musical	108
2.1.2. As revistas de entretenimento: canal entre rádio e jornal	117
2.1.3. A Revista da Música Brasileira: um sinal de renovação e atitude.....	122
2.2. A vanguarda década de 1950: de JK à Bossa Nova	126
2.2.1. Os anos otimistas de JK	128
2.2.2. A música vanguardista dos precursores	132
2.2.2.1. Uma nota sobre Influências	133
2.2.2.2. A influência do Jazz	136
2.2.2.3. A retomada do samba	138
2.2.2.4. Primeiras manifestações: a renovação das vanguardas	140
2.2.3. <i>Canção do Amor Demais</i> : o disco de apresentação	146
2.2.4. <i>Chega de Saudade</i> : um sopro de renovação na música popular	151
2.2.5. A Bossa Nova no exterior	155

3 A BOSSA NOVA E A CRÍTICA: POLIFONIA DE VOZES NA IMPRENSA	161
3.1. A recepção crítica da Bossa Nova na imprensa	162
3.1.1. Por uma crítica musical	164
3.2. <i>Canção do amor demais</i> : marco da música brasileira contemporânea	168
3.3. <i>Chega de Saudade</i> de João Gilberto: primeiros acordes da crítica	175
3.3.1. O disco <i>Jazz Samba</i> de Stan Getz e Charlie Byrd	185
3.4. Tensões da crítica brasileira diante do Carnegie Hall	197
3.5. Exame da crítica pós-Carnegie Hall	212
3.2. A recepção da Bossa Nova nos livros	236
3.2.1. Duas críticas de música popular, duas tendências de pensamento.....	240
3.2.2. A crítica de cunho nacionalista: o rastro de Tinhorão	242
3.2.2.1. Tendência nacionalista participante	247
3.2.3. A crítica de cunho estético: a invenção em Augusto de Campos.....	250
3.2.4. Últimas notas	255
CONCLUSÃO.....	258
REFERÊNCIAS.....	263

Bollos, Liliana Harb. *Um exame da recepção da Bossa Nova pela crítica jornalística: renovação na música popular sob o olhar da crítica.* PUC-SP, 2007.

Introdução

Frases como “a música popular brasileira é significativa, porém sua crítica está muito abaixo da arte”, ou, “não existe crítica de música no Brasil” são ouvidas com certa regularidade. De modo geral, a crítica cultural vem sendo discutida por intelectuais e jornalistas há décadas e talvez seja este mais um trabalho de pesquisa que enfoque este tema. Porém, mais do que uma discussão sobre crítica, este trabalho está destinado a discutir função musical da crítica, ou seja, o objeto estético que deve estar presente em críticas de música. Diante da dificuldade de se analisar a música popular como linguagem estética, os críticos recorrem a informação extrínsecas acerca da obra, em detrimento de sua compreensão.

Se, por um lado, as pessoas têm certa familiaridade em se colocar diante de algumas questões sobre música popular, o mesmo não acontece com a música erudita, de concerto, clássica. Até um nome para referendar é difícil de escolher. Com a música popular, há sempre algum ponto de contato, de apoio, que o crítico pode se basear. Consideramos esse fato um aspecto negativo da crítica musical, criando mesmo um obstáculo para o entendimento do repertório musical brasileiro. Pensamos ser essa a problemática a ser discutida neste trabalho.

Foi justamente essa “familiaridade” com o tema “crítica musical”, assunto de nosso interesse pela experiência na área musical (dada a nossa formação e atuação profissional) e pelas idéias incorporadas através da leitura de textos específicos da área, inclusive resenhas e análises críticas, que surgiu o interesse em investigar esse campo da crítica musical, dados os vários questionamentos que se colocaram quando nos propomos a aprofundar os estudos sobre o tema. Além do mais, destacamos a relevância da investigação nesse campo tendo em vista a escassa documentação e obras publicadas enfocando a análise crítica da “crítica musical”. Iniciamos a coleta do material através de alguns arquivos como do IEB (Instituto de Estudos Brasileiros), na pesquisa sobre o “Suplemento literário” do jornal *O Estado de*

São Paulo, da Biblioteca Mário de Andrade, com a coleção da *Revista Clima*, porém foi a partir do conhecimento do Arquivo Tinhorão que esta pesquisa tomou outra proporção.

Grande parte das resenhas desta pesquisa foi disponibilizada pelo Arquivo Tinhorão do Instituto Moreira Salles de São Paulo, pertencente anteriormente ao escritor, historiador e crítico de música José Ramos Tinhorão, por iniciativa do próprio escritor, ao tomar conhecimento desta pesquisa. No início, tínhamos, como base metodológica, o objetivo de analisar críticas de jornais de maior circulação da atualidade, sendo dois jornais cariocas (*Jornal do Brasil* e *O Globo*) e dois paulistas (*Folha de S.Paulo* e *O Estado de S. Paulo*), e comparar o padrão crítico destes mesmos jornais na época do surgimento da Bossa Nova. No entanto, ao analisar as resenhas da época, notamos que havia outros jornais mais representativos que os quatro escolhidos, a grande maioria no Rio de Janeiro, evidentemente, como *O Metropolitano*, *Correio da Manhã*, *O Jornal* e *Diário de Notícias*, além de algumas revistas.

Em pouco tempo descartamos a necessidade de comparar as críticas por épocas distintas, mais por conta de uma particularidade que se configurou ao agrupar e analisar o material, do que pela importância dos quatro jornais impressos: estávamos diante de um material altamente relevante para a compreensão do fenômeno Bossa Nova e da história da música popular brasileira. Decidimos nos concentrar nas resenhas do pesquisador Tinhorão e de outras dezenas colhidas por nós e buscar, através da análise da recepção crítica, um entendimento para a receptividade ou não daquele movimento renovador.

Como dissemos, quando encontramos tão variado número de jornais, desistimos de tomar determinados jornais como referência para análise metodológica, pois teríamos de descartar muitos textos importantes da pesquisa. Decidimos então, abarcar todas as críticas que dispuséssemos. Novamente, ao coletar os textos, uma nova questão se fez presente: como abranger uma época sem que o projeto se torne inviável? Se o período fosse muito longo, talvez não tivéssemos condição de fechar, a tempo, nossa pesquisa. Se fosse exíguo demais, talvez não conseguíssemos detectar um posicionamento firme acerca do nosso objeto, num espaço de tempo insuficiente. Percebemos, então, que havia uma data precisa em que a recepção crítica realmente se posicionou, e mais, firmemente tomou posições: o concerto do Carnegie Hall em 21 de novembro de 1962.

Com base nesse critério organizacional, apresentamos, no primeiro capítulo, a

crítica literária, no segundo, a música popular, mais especificamente, a evolução do movimento bossanovista, e no terceiro capítulo, a recepção da Bossa Nova pela crítica jornalística, ou seja, o modo como a crítica enxergou a música popular brasileira em questão, na sua época de origem. Portanto, faz-se necessário que analisemos primeiramente os vários textos que foram publicados a partir do momento em que este movimento estético se constituiu, por volta de 1958 até 1962, quando se abriu uma nova perspectiva para a música popular brasileira internacionalmente. Em seguida, faremos uma apresentação e análise da recepção crítica do Carnegie Hall, quando foram determinadas novas proporções tanto da crítica, quanto da música popular brasileira.

No nosso ponto de vista, há dois eventos de grande importância para se compreender essa transformação por que passou a música brasileira na década de 1960. Esse amadurecimento e renovação causou um impacto cultural enorme, embora tal abrangência e penetração sejam mais aceitas por observadores não brasileiros. O primeiro episódio é a gravação do single em 78 rotações “Chega de Saudade” / “Bim Bom” (Gilberto) por João Gilberto, sendo seguida do disco *Chega de saudade*. O segundo é o concerto do Carnegie Hall em Nova Iorque, com todas as proporções que procuramos mencionar neste trabalho.

Defendemos a hipótese de que a Bossa Nova tenha recebido diversas influências - e porque não dizer ascendências - que se mostraram eficazes para a arte que estava se formando, uma vez que esse pequeno grupo musical estava preocupado em desenvolver e difundir sua estética, acima de outros interesses que não fossem musicais. No entanto, encontramos na crítica de Mário de Andrade elementos estéticos que nos levaram a observar a crítica literária e questionar: podemos tomar a crítica literária como modelo da crítica, já que foi ela a que mais avançou? No começo do século XX, o grande intelectual da primeira metade do século, Mário de Andrade, literato e musicólogo, colaborou em diversos jornais e revistas como crítico literário e de artes, cujo trabalho crítico se embasava na linguagem artística e não a partir de elementos extrínsecos à linguagem. Portanto, justificamos a permanência de Mário de Andrade na crítica de linguagem, uma vez que suas críticas baseiam em análise da linguagem artística, do mesmo modo como iremos demonstrar que Antonio Candido e seus seguidores estão intimamente ligados à Escola de Recife, capitaneada por Silvio Romero, embasados na crítica historiográfica, de

cunho social, detentores de um grande número de simpatizantes, dentro do universo da crítica, e, de certo modo, hegemônicos no Brasil durante todo o século XX.

Mário de Andrade - exemplo magno da escola nacionalista - foi o patrono da revista *Clima*, cujos intelectuais, a maioria sociólogos de formação, foram responsáveis pela grande atuação da crítica, sobretudo historiográfica, no Brasil, tendo levado à frente uma “bandeira” que buscava o conhecimento, a análise e o melhoramento da cultura brasileira. Se por um lado podemos considerar que a crítica de Mário de Andrade cria uma geração de críticos preocupados com o nacionalismo, essa contraposição que se forma em torno de sua figura, de certa forma, não deixa de ser coerente com seu programa, por conta de seu enorme cânone cultural de abordagem humanista. Em que medida essa crítica andradina foi levada à frente e repercutiu na crítica da Bossa Nova?

Não havia, ainda naquele tempo, uma crítica de música popular, já que a própria música ainda estava se constituindo no cenário artístico. O que queremos justificar é que é, fundamentalmente, a partir da crítica literária que a crítica musical erudita irá se constituir e, por conseguinte, a crítica de música popular, após a erupção da Bossa Nova no cenário musical brasileiro. O que também chama a nossa atenção é que essa erupção de criatividade se dá em um campo de música que não é erudita mais, é popular, e é daí que começa essa tradição da música popular brasileira mais sofisticada com a qual convivemos hoje. Não queremos dizer com isso que essa tradição que mencionamos somente se dará a partir da Bossa Nova. O que propomos é que a crítica de música popular se efetiva, ou seja, amadurece, através do movimento bossanovista, ao mesmo tempo em que a música clássica brasileira parece acenar para uma mudança de rumo, através do movimento de alguns músicos que transitam por ambas as linguagens – erudita e popular – quando iniciam uma troca de influências, que ocasionará uma erupção tão forte, que poucos estudiosos, na época, entenderão esse fenômeno renovador.

Antônio Carlos Jobim é, com certeza, esse elemento apaziguador, porque não dizer novamente “polifônico”, na música brasileira, sem desmerecer o trabalho de Radamés Gnatalli, Garoto, Cláudio Santoro e seu trabalho com Vinícius de Moraes, o conjunto Os Cariocas, entre outros, que abriram caminho para o reverso de influências, como veremos no capítulo II, mas foi Jobim que atingiu uma gama maior de público, a atenção dos críticos e revelou-se uma das grandes influências em todo o mundo musical. Dentro do contexto

histórico brasileiro, essa mudança de ares também se deu em outras áreas da cultura, embaladas pelo recém-empossamento do novo presidente da república, Juscelino Kubitschek, e sua política “50 anos em 5”, culminando na construção de Brasília, aliada a um avanço de tendências contemporâneas como a arquitetura de Niemeyer e Lúcio Costa, o cinema novo de Glauber Rocha, a poesia concreta, que surgiu a partir do grupo paulista Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari, criando um estreitamento com tendências vanguardistas fora do Brasil.

Temos de levar em consideração, que essas novas artes irromperam no cenário brasileiro numa época anterior à repressão política, principalmente após o AI-5, instituído em dezembro de 1968, quando, era por obrigação que artistas e intelectuais fossem de esquerda na época. Por isso é que a Bossa Nova foi antes de tudo um movimento renovador na sua arte e pouco político, pois a música não necessitava adentrar na política para denunciar ou apontar caminhos. A renovação veio da linguagem que a música carrega, da preocupação com a forma, com harmonia, ritmo, melodia, enfim, elementos que foram responsáveis pela concepção dessa música. Veremos, no decorrer deste trabalho, se nossas proposições se valerão. Como resultado, acreditamos poder assinalar que a recepção da Bossa Nova na imprensa foi uma polifonia de vozes em diálogo, apesar dos vários acordes dissonantes que possam existir entre elas.

CAPÍTULO 1

AS FRONTEIRAS DA CRÍTICA

Arte e História de mãos dadas

Neste trabalho sobre crítica de música popular, mais especificamente sobre a recepção crítica da Bossa Nova, propomos uma discussão em torno da própria crítica, levantando algumas questões cruciais, presentes ao longo de toda pesquisa. Faremos, neste primeiro capítulo, um mapeamento da evolução da crítica literária no Brasil, mais no sentido de questioná-la, se ela pode ou não servir de base à crítica musical brasileira, de um modo mais amplo, e de modo mais específico, se ela irá contribuir com a futura crítica de música popular ainda em formação, anos depois. Perguntamos: Podemos tomar a crítica literária como modelo da crítica, já que foi ela aquela que mais avançou? Acreditamos que sim, principalmente porque, no começo do século XX, o grande intelectual da primeira metade do século, Mário de Andrade, literato e musicólogo, colaborou em diversos jornais e revistas como crítico literário e de artes, na realização de um trabalho crítico que se embasava na linguagem artística e não a partir de elementos extrínsecos à linguagem. Portanto, justificamos a permanência de Mário de Andrade, assim como o de Machado de Assis, na crítica de linguagem, já que ambos se baseiam em análise da linguagem artística, do mesmo modo como iremos demonstrar que Antonio Candido e seus seguidores estão intimamente ligados à Escola de Recife, capitaneada por Silvio Romero, embasados na crítica historiográfica, de cunho social, detentores de um grande número de simpatizantes, dentro do universo universitário da crítica no Brasil.

Mário de Andrade - exemplo magno da escola nacionalista - foi o patrono da revista *Clima*, cujos intelectuais, a maioria sociólogos de formação, foram responsáveis pela grande atuação da crítica, sobretudo historiográfica no Brasil, tendo levado à frente uma “bandeira” que buscava o conhecimento, a análise e o melhoramento da cultura brasileira. Se por um lado podemos considerar que a crítica de Mário de Andrade cria uma geração de críticos preocupados com o nacionalismo, essa marca que se forma em torno de sua figura, de certa forma, não deixa de ser coerente com seu programa estético, por conta de seu enorme cânone cultural de abordagem humanista. Deixando, desta vez, uma pergunta em

aberto, propomos: Em que medida essa crítica andradina foi levada a frente e repercutiu na crítica da Bossa Nova?

Sem querer sobrevalorizar a história dentro da crítica, num primeiro momento, sobretudo a crítica musical, tema deste trabalho, mas, antes mesmo de seguir adiante, atentemos para o fato de que a crítica pode ter uma função histórica importante, contextualizando fatos, ou seja, ela não deixa de ser um documento histórico para que entendamos a época em que foi escrita. De fato, ela não deixa de mostrar as pessoas em determinada época, de registrar como viam determinado acontecimento, porque evidentemente a visão da época só nos permitia ver certas coisas, já que é imensamente diferente “decifrar” um movimento renovador das artes quarenta anos depois do seu surgimento. Na análise das resenhas, levaremos em consideração, portanto, o momento do acontecimento para depois confrontarmos a recepção crítica que se perpetuou a partir da arte exposta, de modo que a crítica interessa para nós desta maneira, como crítica de linguagem, mas também parte de um contexto histórico que a cerca.

A crítica tem um compromisso com a atualidade, com a arte nova que vai aparecendo. Enquanto ramo jornalístico, ela tem outros compromissos muito diferentes dos trabalhos que são desenvolvidos na universidade, por exemplo. Enquanto meio de comunicação e empresa, o compromisso do jornal é com a informação e distribuição de seu produto, enquanto que o trabalho acadêmico está vinculado à universidade, local de saber. Se a preocupação de uma crítica está ligada à urgência do jornal, a seu imediatismo, já que seu compromisso, como visto, é de divulgar novos trabalhos, a do ensaio literário, além de ser muito mais extenso, descartando portanto a pressa, além de ter características diferentes quanto ao formato e tamanho, recai, com grande repetição, em autores do passado como Machado de Assis, José de Alencar, nacionalismos. É o que Wilson Martins chama de “caminho da facilidade”, no caso, quando o ensaísta universitário percorre um terreno seguro, “as idéias já estão prontas, os pensamentos críticos já se estabilizaram, de forma que no fundo uma boa parte desses ensaios ou são minuciosos demais a respeito de pontos pouco fundamentais ou apenas repetem aquilo que já se sabe” (MARTINS, 2005).

Nesse ponto gostaríamos de trazer para esta discussão três autores, três idéias, que tratam da abordagem crítica como experiência inventiva, agregada a outras questões de outra ordem mais filosóficas. Da mesma forma que há oposição entre jornalismo e

academia no entendimento da crítica, uma vez que o “local” de cada crítica é diverso, portanto seus leitores e seu fim também justifica a diferença, Roland Barthes pontua que a crítica obedece a exigências bem diversas da literatura:

Todo romancista, todo poeta, quaisquer que sejam os rodeios que possa fazer a teoria literária, deve falar de objetos e fenômenos mesmo que imaginários, exteriores e anteriores à linguagem: o mundo existe e o escritor fala, eis a literatura. O objeto da crítica é muito diferente; não é “o mundo”, é um discurso, o discurso de um outro: a crítica é discurso sobre um discurso; é uma linguagem segunda ou metalinguagem (como diriam os lógicos), que se exerce sobre uma linguagem primeira (ou linguagem-objeto). Daí decorre que a atividade crítica deve contar com duas espécies de relações: a relação da linguagem crítica com a linguagem do autor observado e a relação dessa linguagem-objeto com o mundo. É o “atrato” dessas duas linguagens que define a crítica. (...) Pois, se a crítica é apenas uma metalinguagem, isto quer dizer que sua tarefa não é absolutamente descobrir “verdades” mas somente “validades” (2007, pp. 160-161).

Ele discute a relação entre literatura e crítica na medida em que a última tende a *gerir* a função da primeira, quando questiona uma obra. Ora, Barthes nos diz que podemos validar um raciocínio sem tomar partido quanto à “verdade” dos argumentos que ele mobiliza, pois a tarefa crítica é puramente formal: não consiste em “descobrir”, na obra ou no autor observados, alguma coisa de “escondido”, de “profundo”, de “secreto”, que teria passado despercebida até então, mas somente em ajustar a linguagem que lhe fornece sua época. Pois, por um lado, a linguagem que cada crítico escolhe falar não lhe desce do céu, ela é uma das algumas linguagens que sua época lhe propõe, que são as várias escolas de crítica. Barthes (2007, p. 149) afirma que as abordagens da obra literária podem ser ligadas, mais ou menos, mas em todo caso de um modo consciente, a uma das grandes ideologias do momento, como existencialismo, marxismo, psicanálise, fenomenologia. Por outro lado, essa linguagem é escolhida por todo crítico “em função de certa organização existencial” (BARTHES, 2007, p. 163), ou seja, certo cânone através do qual fará suas escolhas. Temos, assim, a possibilidade de travar um diálogo com duas histórias e duas subjetividades, as do autor e as do crítico, afirma Barthes.

Já Costa Lima discorre sobre os tipos de crítica, para diferenciar a prática crítica de Haroldo de Campos:

Entendida como função prática, a crítica é um exercício de mediação; um modo de tornar mais acessível o que, por si, ora mais, ora menos é evasivo à compreensão. Puramente judicativo é o crítico descendente do “juiz da arte”, i.e., aquele que mantém o comportamento da linha preceptística,

incontestemente desde a Antigüidade romana, revigorada no Renascimento e imperante até o advento do criticismo kantiano. Já o crítico interpretativo opera de outro modo. Podemos mesmo dizer que, nele, os pesos se tornam outros. O judicativo trabalha com dois pesos – a norma e sua justificação – ao passo que, na segunda espécie de crítica prática, a justificação é substituída pela interpretação, que, de sua parte, não é subordinada a uma norma prévia.

Por sua própria caracterização, a crítica preceptística é uma vigilante do já estabelecido, pois, não dispondo de uma legislação escrita, para ela a norma das normas é o costume, ou seja, a reiteração do já aceito. Igualmente prática e, portanto, igualmente programada por uma função mediadora, a crítica interpretativa tem uma margem muito maior de manobras. (...) Como a obra literária não fornece por si conceitos, para alcançar um patamar de coerência que não seja o do costumeiro, o crítico interpretativo, consciente ou inconscientemente, lança mão de textos que admitam a produção de conceitos ou ferramentas de generalização, advenham da escrita da história, das ciências sociais ou de algum corpus filosófico já aclimatado ao mundo concreto. Utiliza-os, entretanto, dentro de um formato prático, i.e., não os discutirá como conceitos ou não os empregará como tais, senão enquanto instrumentos a serem operacionalizados. Para que mantenha seu caráter mediador, a crítica prática não se interessa por discussões teóricas. Chega mesmo a entendê-las como ociosas ou até prejudiciais a seu alvo – a penetração em tal objeto literário (LIMA, 2005, pp. 120-121).

O crítico mediador, para Lima, é comparável àquele que ensina, mas ser capaz de ensinar não é sinônimo de ser capaz de criar, assim como um professor, ao se confundir, usa da pretensão para ditar regras para uma “invenção”. Como distinguir uma “invenção” de uma invenção realmente? “Só poderei legitimamente me manifestar se me dispuser a lê-lo e, pela reconsideração de suas fontes, ajuizar se a aproximação tem algum sentido”, pontua Lima ao se deparar com um novo trabalho. Encontraremos, na seção reservada à crítica literária no Brasil, (sub-capítulo “A Crítica no Brasil de Machado de Assis a Mário de Andrade”) um exemplo magno de crítica judicativa, Sílvio Romero. Mas Costa Lima pergunta:

Mas quando poderá o crítico saber se a tradição perdeu sua vigência ou se o novo que se lhe apresenta é mais do que um mero apelo mercadológico? É justamente porque não pode sabê-lo de antemão que a atividade crítica não se basta com agentes mediadores, e sua face prática. É ainda por isso que, em cada cultura, nos momentos de desestabilização, os mediadores se mostram insuficientes e precisam ser suplementados por aqueles em que a prática reflexiva tenha mais amplo curso. É nesse instante que a invenção crítica se impõe. Ela em sua via específica: a via da teorização. O gesto inicial da teorização consiste em se interrogar além do que está assegurado pela prática herdada ou admissível (LIMA, 2005, p. 122).

É nesse sentido que Luiz Costa Lima afirma que há mediadores de qualidade, de que a invenção não pode prescindir deles. Faltava-nos, contudo, o crítico inventivo capaz de enfrentar e dialogar com a reflexão teórica ou até impulsioná-la. Essa falta talvez se deva à educação recebida pelo crítico brasileiro, que teve como paradigmas impositivos ou o modelo sociológico ou o modelo filológico. Em ambos os casos, escapava de sua interlocução a base de toda teorização: o pensamento filosófico. E é a modernidade que motiva o aparecimento do crítico teórico, a teoria como respaldo para a crítica. Em suma, os pólos opostos, julgamento e juízo, que ladeiam o espaço crítico, se caracterizam pela correspondência que mantêm, respectivamente, quanto à estabilidade da norma e a atitude de constante indagação acerca do que se toma por norma: indiferença ou aversão por ela (crítica normativa); suspeita potencial ou interiorização de uma reflexão já constituída (crítica interpretativa); diálogo explícito com o *corpus* teórico com que opera ou que desenvolve, pontua Lima (2005, p. 123), acrescentaríamos, crítica inventiva, para nomear a última explanação.

O terceiro exemplo, também no mesmo caminho de Costa Lima, é de Benedito Nunes, que ressalta que seu interesse intelectual não nasce nem acaba no campo da crítica literária: “Amplificado à compreensão das obras de arte, incluindo as literárias, é também extensivo, em conjunto, à interpretação da cultura e à explicação da Natureza. Um interesse tão reflexivo quanto abrangente, é, portanto, mais filosófico do que apenas literário” (NUNES, p. 2005). Se o próprio Nunes admite que ele não consegue ser crítico literário e filosófico “separadamente”, pois é um tipo híbrido, mestiço das duas espécies, uma vez que literatura e filosofia são hoje, para ele, aquela união convertida em tema reflexivo único, ambos domínios em conflito, embora inseparáveis, intercomunicantes. Desse mesmo modo levamos a reflexão para o plano da crítica musical, visto que não é possível que um jornalista-crítico sem conhecimento de música venha a emitir “juízos” sobre obras musicais. Por isso é que Mário de Andrade será tão citado por este trabalho, sendo músico-crítico-poeta, conseguiu impor uma crítica de linguagem à crítica musical de seu tempo, embora, temos de admitir, não é o padrão de crítica de arte em geral aqui no Brasil. Tivemos, contudo, a sorte de pelo menos conhecer, manusear seu trabalho crítico enquanto crítica de linguagem, estética, frisamos. Neste momento, traremos, ao nosso debate, uma questão bastante disseminada no plano da crítica, a crise, instaurada há “séculos”, ou

melhor “décadas”, faz parte de um assunto trivial entre seus pares.

Crise da Crítica: uma discussão sem fim

A discussão em torno de uma crise da crítica, que há anos faz parte do círculo cultural não só brasileiro, mas em todo o mundo, é colocada aqui não para tentar achar meios ou propostas de melhoria, ou mesmo questionar a sua eficácia nos dias de hoje, mas para deixar uma questão aberta, que é uma das bases do nosso trabalho e da própria crítica em si: a representatividade da crítica como documento histórico-analítico. Afinal, a crítica não deixa de ser a visão que se tem de um determinado objeto naquele momento em que aconteceu, a partir de um olhar, de certo modo, especializado, o olhar do crítico. Até que ponto a recepção de uma obra não é responsável pela sua aceitação diante de um público aparentemente “normal”, não-especializado, menos atento aos mecanismos responsáveis pelos aspectos formais da arte analisada?

Diante de tal fato, trazemos para a nossa discussão a questão apontada por Cláudio Willer (2001), quando questiona o local da crise da crítica, se está na própria crítica ou na literatura. Na segunda hipótese, em qual das suas instâncias? Da leitura, ou seja, na ponta da recepção (a crítica aqui devidamente inserida), da produção editorial e de seu sistema de distribuição, ou da própria criação? Willer se opõe à terceira opção, com o que tendemos a concordar pois na criação não há crise, o que ocorre é mais uma dificuldade do crítico em fazer escolha pela obra a seu alcance, ou seja, cabe ao artista divulgar seu trabalho, o que, nesse ponto, evidentemente, há, por parte das editoras, maior agilidade em divulgar e distribuir seus produtos no mercado do que um artista iniciante na carreira profissional ou aquele que não tenha seu trabalho não visível no mercado.

A escolha de um objeto que vai ao encontro dos interesses, tanto do crítico, quanto do meio jornalístico ou do próprio ambiente cultural em que está inserido, pode, de certa forma, induzir a um trabalho crítico relevante em um contexto mais amplo da cultura.

Qualquer leitura crítica que venha a indagar sobre um trabalho artístico tem de estar ligada, de certo modo, ao repertório intelectual do crítico, composto de um cânone cultural abrangente que se cerca de seus interesses mais imediatos, vamos dizer assim, que o faça reagir diante de algo ainda enigmático, misterioso, porque, não somente a obra de arte, mas também a crítica deve surpreender o leitor. É nessa partilha de cânone que encontramos (ou não) as mais prováveis interpretações de um objeto, o que, de certa forma, não deixa de ser pluralista, mesmo tendo um padrão de repertório, essa visão polifônica da cultura que os críticos podem ter da arte. É o que Barthes (2007, p. 163) chama de “organização existencial”, como o exercício de uma função intelectual que lhe pertence particularmente, exercício no qual ele põe toda a sua “profundidade”, isto é, suas escolhas seus prazeres, suas resistências, suas obsessões.

É desse elemento surpresa, da capacidade de surpreender, de se tornar mais um complicador do que um esclarecedor, segundo Pécora, (em debate no Itaú Cultural em 07/06/2007), é que o crítico deveria resgatar da obra. A função da crítica não é de reduzir a obra, de traduzi-la, de esclarecê-la, como muitos críticos confundem a “missão” de um trabalho crítico, porque, como diz Sérgio Buarque (1979, p. 167), se há um mistério, o crítico quer resolvê-lo, reduzi-lo a termos racionais, e, uma vez resolvido, ele perde a razão de ser. Mistério que se esclarece não é mistério, há de ser sentido, respeitado, vivido. Por isso é que poucos críticos, no decorrer do tempo, serão lembrados pela sua perspicácia ao lançar um olhar mais cuidadoso à obra, não por solucionar o mistério da obra, mas de apontá-los.

Se o local da crise da crítica estiver na própria crítica, como Willer mesmo pondera, e o que certamente é muito provável, a escolha de uma obra pelo crítico é também primordial, da mesma forma que a dificuldade de divulgação por parte de autores também compromete o conhecimento das próprias obras, como já dissemos anteriormente. A escolha do que efetivamente criticar depende de uma agilidade como crítico, de um repertório que está embasado em um cânone, que, por sua vez, irá determinar o modo como a obra será interpretada. Essa escolha estará embasada em um método, forçosamente redutor, dialético, que toma a parte pelo todo, ou corre o risco de errar, com base na sensibilidade e na cultura literária, pontua Willer. Desse modo, não somente a crítica mudou, mas os críticos. Teorias literárias não se instalaram em um vazio, mas justificadas

por uma produção que resulta em avanços no conhecimento, ganhando importância dentro de um mercado de trabalho constituído por universidades e colégios.

Vemos, com isso, que há diferentes lugares para a crítica se instaurar, pois o lugar de onde falam os críticos é um lugar de saída, de vozes que falam diferentemente, e, com isso assumem diferentes pertencimentos culturais, diferentes plataformas, diferentes visões, diferentes narrações. Temos, portanto, diferentes cânones de obras e autores por conta dessas diferenças culturais.

Leda Tenório da Motta afirma que há três diferentes lugares de onde os críticos falam, uma espécie de entre-lugar (Motta, Oficina de Crítica, Itaú Cultural, 17/03/2007). É o mesmo interstício que Silvano Santiago (1978) descreve como o lugar de observação, de análise, de interpretação não é nem cá, nem lá, é um determinado “entre” que tem que ser inventado pelo leitor. Da área dos letrados vem o crítico-professor, o colaborador de jornal que tem a universidade como local de transmissão do saber. Evidentemente aqui os críticos de *Clima* estão devidamente destacados, a partir do trabalho pioneiro da revista que atuou na década de 1940, comentado por nós adiante. Aqui, ensaios e tratados são publicados em revistas especializadas e livros. É o lugar de onde os críticos deveriam sair, como apontou Teixeira Coelho¹ (2006) ao afirmar que no Brasil não há formação para críticos culturais, porque se trata do assunto apenas na graduação. Formação se faz em pós-graduação, ressaltou ele. “Nós temos freqüentemente gente improvisada. Seja na reportagem, na crítica ou nas assessorias culturais das empresas”. Por que, afinal, as universidades privilegiam os ensaístas e não investem na formação de críticos?

O lugar representado pelos jornalistas é o jornal, evidentemente preocupado com a comunicação e a informação, enquanto que a universidade se ocupa da aquisição do conhecimento. No jornal atuam os colunistas, resenhistas, repórter e os críticos, estes últimos nos cadernos dos suplementos culturais semanais e nos poucos rodapés da seção de cultura. Sérgio Buarque é um bom exemplo de crítico-jornalista que vai do jornal para a universidade. Um terceiro reduto da crítica é a própria literatura, são as escrituras, ou seja, quando a crítica se transforma em escrituras, em obras, livros, e, através de suas obras os autores comentam a literatura. Leda Tenório cita Barthes, Nelson Ascher e Augusto Massi

¹ Publicada na *Folha de S.Paulo* em 19.abr.2006, a reportagem “Cadernos culturais sofrem balcanização” analisa o encontro de José Teixeira Coelho Netto, Ivana Bentes Oliveira e Luís Augusto Fischer com o articulista Marcelo Coelho, em virtude da publicação de seu livro *Crítica Cultural: Teoria e Prática*.
Liliana H. Bollos Um exame da recepção da Bossa Nova pela crítica jornalística. Tese de Doutorado. PUC-SP, 2007.

como representantes dessa ordem de escritores. Na verdade esses escritores são críticos-poetas, desenvolvem um trabalho autoral de criação e ao mesmo tempo são jornalistas, uma vez que é o jornal o local onde publicam.

O que não podemos nos esquecer é de que o crítico não surge (ou pelo menos não deveria surgir) do ambiente jornalístico, como o cronista, o jornalista, o repórter, mas é fruto de um ambiente miscigenado, diríamos até polifônico, onde várias vozes interagem entre si, já devidamente assimiladas. A crítica literária, para Leda Tenório, é um coro de vozes: vozes de poetas, dos departamentos de letras, de artes, dos corredores das universidades, dos jornalistas. Esse lugar, um entre-lugar, o entre-lugar é, portanto, o lugar da diferença.

Escolas de Crítica Literária

Antes de entrarmos no estudo da crítica musical brasileira, assinalemos algumas linhas de crítica literária que se desenvolveram no século XX, a partir de algumas leituras de teóricos como Jean-Yves Tadié, Roland Barthes, Keith Cohen, Luiz Costa Lima, Lucia Santaella, Winfried Nöth, entre outros, com o intuito maior de apresentar algumas escolas de crítica literária que foram fundamentais à trajetória de nossos críticos brasileiros, e dirigi-las ao contexto nacional, no qual uma escola será hegemônica: a crítica sociológica, a chamada historiografia literária. Vamos às escolas!

A Escola Formalista (ou formalistas russos) originou-se durante a Primeira Guerra Mundial em 1914-1915, quando alguns estudantes como Eikhenbaum, Tynianov, Jakobson, Chklovski e Tomachevski fundaram o Círculo Lingüístico de Moscou com o intuito de promover a lingüística e a poética, como uma reação ao subjetivismo e ao simbolismo, que, segundo Jean-Yves Tadié (1992, p. 18), se opuseram à crítica realista e ideológica dos pensadores liberais do século XIX. Ela foi interrompida pela ditadura por volta de 1930, só tendo sido inteiramente conhecida e apreciada na Europa ocidental e nos EUA quando da publicação de duas obras fundamentais: *Russian Formalism* de Victor Erlich (Mouton, 1955) e *Théorie de la littérature* (Seuil, 1965). Esta última, *Teoria da Literatura*, foi publicada originalmente em 1925 contendo diversos artigos dos formalistas, apresentados e traduzidos por T. Todorov. Todavia, o primeiro trabalho coletivo do Círculo Lingüístico de Moscou sobre a teoria da linguagem poética foi publicado em Petrogrado em 1916.

Em seu artigo “A Teoria do Método Formal” (In: *Teoria da Literatura*, 1925), Eikhenbaum diz que o método formal é uma ciência autônoma que tem como objeto a literatura considerada como uma série específica de fatos, opondo-se aos simbolistas e críticos, os quais trocaram o historicismo por estudos impressionistas, muito pessoais, e por retratos, meras descrições. Em 1925, Eikhenbaum faz um balanço dos primeiros anos dessa teoria, afirmando que o método formal é uma ciência autônoma que tem como objeto a literatura considerada uma série específica de fatos, a partir das qualidades intrínsecas dos materiais literários. Já Tomachevski, trata da escolha do tema, das relações entre fábula e

assunto, da motivação, do herói, do caminho dos procedimentos e dos gêneros literários (apud TADIÉ, 1992, p. 26). Quanto a Chklovski, este publica uma antologia de estudos *Sobre a Teoria da Prosa* (Moscou, 1929) para formar o material dos conceitos que permitem descrever a prosa literária de maneira rigorosa, ou seja, aproximá-la de uma ciência da literatura. “Meu objetivo na teoria da literatura é o estudo de suas leis internas”, diz ele (apud Tadié, 26). Tynianov, por sua vez, em seu ensaio *Problema da Língua do Verso* de 1924, desenvolve um conceito de oposição entre verso e prosa.

Por conseguinte, Jakobson afirma, em 1921, no livro *A Poesia Moderna Russa*, que o objeto da ciência literária não é a literatura, mas, sim, a “literaridade”, ou seja, aquilo que faz de determinada obra uma obra literária. Logo, os formalistas rompem com a história e orientam seus estudos no sentido da lingüística, à medida que esta é uma ciência que se estende até a poética e confronta a linguagem poética com a cotidiana. Nesse sentido, Tadié observa ainda que, com a ascensão do stalinismo na Rússia, o Círculo de Praga continuará, a partir de 1926, por iniciativa do professor Vilém Mathesius e de alguns russos, dentre os quais Jakobson (que chegou a Praga em 1920) e Trubetzkoy, aquilo que o formalismo russo teve de melhor. Jakobson já estava morando em Praga, seguiria depois para Suécia e finalmente para os EUA. Seus estudos sobre as relações entre as linguagens cotidiana e poética querem dizer, na verdade, que “cada palavra da linguagem poética é deformada pela relação existente com a linguagem cotidiana” (JAKOBSON apud TADIÉ, 1992, p. 39). Em 1960, no artigo “Lingüística e poética”, Jakobson “elabora o mais completo quadro de suas pesquisas poéticas, no qual define sucessivamente a poética, a teoria das funções, o paralelismo, o princípio da ambigüidade” (TADIÉ, 1992, p. 41), o que faz Tadié acreditar que “a descrição formalista da literatura atinge, aqui, a perfeição; é ela que influenciará, por sua vez, todos os formalistas, assim como os poetas franceses a partir dos anos 60” (idem, 45).

Segundo Keith Cohen (apud LIMA, 1983, p. 3), o *New Criticism*, que é uma modalidade anglo-saxônica de nova crítica, surgiu no decorrer dos anos 1930, no sul dos Estados Unidos, para em seguida ocupar uma posição preponderante nos estudos literários realizados de 1940 a 1950, orientados no início por John Crowe Ransom, que batizou o movimento oficialmente em 1941 com o nome de um livro seu: *The New Criticism*. Entre outros autores, Allen Tate, Cleanth Brooks e Ransom formavam o centro do movimento

que buscava uma abordagem intrínseca do objeto literário, acima de tudo, sendo abolidos nítida e deliberadamente os traços das abordagens “extrínsecas”, históricas, biográficas e sociológicas que proliferavam na época. Essa escola rompe com o biografismo da crítica de então, mas rejeita também a análise literária a partir de contextos sociais e culturais.

Embora nem todos os pensamentos e trabalhos vindos desses indivíduos caíssem no campo da nova crítica, eles, em algum momento, foram paralelos, congruentes), dentre eles T.E. Hulme, T. S. Eliot, Ezra Pound, I. A. Richards e William Empson. Não teriam esses escritores se influenciado das teorias dos formalistas russos, e posteriormente, dos escritores do Círculo de Praga? Embora nem todos os pensamentos e trabalhos vindos desses indivíduos caíam no campo da nova crítica, mas em algum momento, foram paralelos, congruentes. Por exemplo, se Eliot em 1923 pregava que “só merecem ser lidos os críticos que praticam, e praticam bem, a arte de que tratam” (*apud* COHEN, 1983, p. 5), mais tarde ele deixaria de exigir que o crítico deveria ser também poeta, senão para exigir dele “um sentido altamente desenvolvido dos fatos” (ELIOT *apud* COHEN, 1983, p. 6).

Já a crítica alemã, também conhecida como filologia românica, se desenvolveu, a partir de 1915, no próprio interior da universidade com Gundolf, Curtius, Auerbach e Spitzer, depois em processo de emigração sob o regime nazista, produzindo trabalhos fundamentais que, por seu método e espírito de síntese, renovaram o panorama dos estudos literários. Curtius lida com mil anos de literatura latina e com a obra de Balzac como um conjunto; Auerbach, por sua vez, realiza em *Mimesis* uma história estrutural à medida que compara os sistemas, época por época; quanto a Spitzer, encontra o todo por indução. Entre os formalistas russos e os filólogos românicos há uma consonância que é a ruptura com a história positivista, o sentido da totalidade, da estrutura. A “grande diferença em relação aos russos reside, porém, na disciplina de origem, pois a lingüística pós-saussuriana, sincrônica e a filologia estão para estes assim como a história para os russos” (TADIÉ, 1992, p.77).

No que se refere à crítica psicológica, também conhecida como Escola de Genebra ou a Crítica da Consciência, ela se caracteriza, em primeiro lugar, pelo retorno à consciência do autor, diferente das duas escolas anteriores, que eram preocupadas com as formas e os grandes conjuntos, afastando-se do assunto criador da obra. O também chamado Círculo de Genebra era composto por Marcel Raymond, Albert Béguin, Jean

Rousset, Jean Starobinski e Georges Poulet, tendo este último escrito *A Consciência Crítica* (CORTI, 1971), considerado um manifesto dessa escola. Considerando-se que os formalistas russos e os filólogos alemães ainda não haviam sido divulgados na França, foram eles que permitiram aos jovens que chegavam à universidade, em torno de 1955, escapar do positivismo e do historicismo então predominantes, sobretudo em Paris (TADIÉ, 1992, p. 79).

Já a crítica psicanalítica foi bastante disseminada na primeira metade do século XX. Dessa forma, Tadié (1992, p. 140) evoca Freud, o criador da psicanálise, para mostrar como o trabalho de análise das obras literárias revela a crítica: “Os textos são, para ele, exemplos, ocasiões para aplicar uma ciência a objetos que lhe pareciam exteriores; para nós, invertendo o método, aplicaremos, de algum modo, a literatura ao discurso freudiano sobre o romance, o conto, a poesia”. O crítico francês quer mostrar, em suma, quais meios uma crítica literária, que se vale de psicanálise, utiliza para estudar as obras. Sua visão, por assim dizer, francesa, faz com que ele leve em conta somente trabalhos e livros que foram traduzidos para o francês, como por exemplo, na justificativa “até 1930, não se contava com nenhum outro trabalho em francês além do estudo de Jacques Rivière sobre Proust e Freud (145)”, deixando de fora muitas obras relevantes. Trabalhos como os de Charles Baudouin (*Da Psicanálise e da Arte*, 1929), Jean-Pierre Richard (*Proust e o Mundo Sensível*, 1974, e *Microleituras*, 1979) e a mitocrítica de Charles Maurois (*Das Metáforas Obsessivas ao Mito Pessoal*, 1963), dentre muitos outros estudos sobre o narcisismo e a contemplação, são mencionados por ele, além de discutir as possibilidades de “psicanalisar o texto e também o autor”. No entanto, para Roland Barthes:

A crítica psicanalítica é ainda uma psicologia, ela postula um alhures da obra (que é a infância do escritor), um segredo do autor, uma matéria a decifrar que continua sendo a alma humana, mesmo que seja às custas de um vocabulário novo; [...] a crítica psicanalítica continua a praticar uma estética das motivações fundada inteiramente sobre a relação de exterioridade (BARTHES, 2007, p. 154).

Não foi o século XX que descobriu a análise das relações entre a sociedade e a literatura, mas antes, alguns críticos como Madame de Staël e Taine e alguns filósofos como Hegel e Marx estabeleceram princípios dos quais dependem todos os desenvolvimentos ulteriores, consciente ou inconscientemente, de Lukacs, Goldmann,

Bakhtin, Crouzet, Duchet, ponderou, Jean-Yves Tadié, além de nos descrever as características da escola sociológica:

A originalidade da sociologia da literatura é estabelecer e descrever as relações entre a sociedade e a obra literária. A sociedade existe antes da obra, porque o escritor está condicionado por ela, reflete-a, exprime-a, procura transformá-la; existe na obra, na qual nos deparamos com seu rastro e sua descrição; existe depois da obra, porque há uma sociologia da leitura, do público, que, ele também, promove a literatura, dos estudos estatísticos à teoria da recepção (TADIÉ, 1992, p. 163).

Por sua vez, Georg Lukacs exerce forte influência sobre a sociologia da literatura no século XX, assim como Theodor Adorno. A primeira obra crítica importante de Lukacs é *A Teoria do Romance*, redigida em 1914-1915 e publicada em Berlim em 1920, relaciona a evolução literária com a evolução social, pois para ele uma grande forma literária corresponde a cada etapa da história social. Dessa forma, Lukacs é levado a esboçar um panorama das civilizações que compartilharam a história. O romance substitui a epopéia, a prosa sucede o verso épico, que se torna lírico. Segundo Tadié, o grande livro de Lukacs, sob o ponto de vista literário, é *O Romance Histórico* (1937) em que este enuncia seu ponto de vista metodológico: “A busca da ação recíproca entre o desenvolvimento econômico e social e a concepção do mundo e a forma artística que dela resultam” (LUKACS *apud* TADIÉ, 1992, p. 168). O que ainda valida esse livro – considerado por Tadié uma autoridade sobre o romance histórico – é que ele tanto vale pelos estudos históricos como pelos princípios metodológicos.

Por conseguinte, a obra de Mikhail Bakhtin não pode ser considerada somente uma crítica voltada à sociologia da literatura, pois este autor tem muitos outros trabalhos voltados à poética e à semiótica. Tadié destaca alguns aspectos importantes na obra desse renomado teórico ligados à sociologia da literatura: o recurso à cultura popular, horizonte e material de algumas grandes obras, a encarnação de visões do mundo diferentes nos diversos discursos que dividem entre si o romance e a estrutura polifônica do romance, gênero literário que mistura, de fato, vozes diversas. Desse modo, Bakhtin entende que “a linguagem do romance é um sistema de linguagens que, dialogando, se esclarecem mutuamente” (*apud* TADIÉ, 1992, p. 178).

Para Claude Duchet, a sociocrítica visa, antes de mais nada, ao texto e tem como finalidade “restituir ao texto dos formalistas seu conteúdo social” (*apud* TADIÉ, 1992, p.

179), enquanto que Zima nos oferece uma outra definição:

Ela se identifica com a sociologia do texto, isto é, em vez de interessar-se pelos temas e pelas idéias da obra, como ocorre com outros ramos da sociologia da literatura, interessa-se pela questão de saber como problemas sociais e interesses de grupo são articulados nos planos semântico, sintático e narrativo (DUCHET *apud* TADIÉ, 1992, p. 180).

A sociologia da literatura não se ocupa apenas do autor e da obra, mas também do público. A estética da recepção, juntamente com a sociologia da leitura, ou pelo menos, parte da estética da recepção, tratam da acolhida coletiva de uma obra, ou seja, as relações da obra com o leitor como tema isolado. Considerado por Tadié um livro-testemunha da sociologia da leitura, *Fiction and the Reading Public* (1932), da autora Q. D. Leavis, marcou época na história desse método. De acordo com Leavis (*apud* TADIÉ, 1992, p. 185), seus esforços dependem não da crítica literária habitual, mas da antropologia e da história do gosto. Assim, ela interroga o passado, de modo a mostrar de que maneira o público se formou e, depois, se desintegrou sob o efeito do desenvolvimento econômico.

No século XIX, o público tomava conhecimento da existência do livro pela imprensa e com isso a publicidade se firma como promotora de vendas. A crítica severa dos livros desaparece, porque parece deslealdade para com a massa, já que o esforço que ela exigiria poderia ser insultante ao leitor comum. O sistema de valores da crítica confunde-se com o de seu público. Nesse sentido, Leavis (*apud* TADIÉ, 1992, p. 186) chama a atenção, ainda, para certos hábitos da imprensa, que não toma conhecimento de um livro a não ser que o editor lhe tenha dado publicidade, a qual não visa nunca às obras difíceis. Ela aponta ainda uma desintegração do público por causa da revolução industrial, pois os lazeres tradicionais do campo não mais existem nas cidades. O aparecimento do folhetim muda a construção, o tom do romance insiste no sensacional, provoca o desaparecimento da fronteira entre a literatura e a vida e, conseqüentemente, do espírito crítico.

A estética da recepção é representada principalmente pela Escola de Constança, por meio de Hans Robert Jauss, no livro *Para uma Estética da Recepção* (1978). Ele postula que a obra engloba, ao mesmo tempo, o texto como estrutura dada e sua recepção ou percepção por parte do leitor ou espectador. Jauss acredita que não se deve conceber a obra como imutável, pois cada vez que as condições históricas e sociais da recepção se modificam, o sentido da obra muda. Assim, Tadié acredita que a estética da recepção

parece a tentativa mais inovadora para constituir uma sociologia da literatura não-marxista, para, de um só golpe, renovar, reanimar, deslocar a história literária, pois retraçar leituras sucessivas de uma obra por várias gerações críticas é destacar a dialética do livro e da leitura coletiva e, também, revelar aspectos sempre novos de um autor, de um mito, de uma palavra. Para Gustave Lanson (*apud* TADIÉ, 1992, p. 192), “a história de cada obra-prima contém, resumida, uma história do gosto e da sensibilidade da nação que a produziu e das nações que a adotaram”.

O estruturalismo ou a lingüística estrutural, por sua vez, gira em torno de dois representantes principais, um vindo dos formalistas, Jakobson e o outro discípulo de Saussure, Émile Benveniste, além de lingüistas como Harald Weinrich, Paul Valéry e Charles Bailly, entre outros. Benveniste publica *Problemas de Lingüística Geral* (1966), acrescentando alguns princípios aos do mestre. Para ele, o princípio essencial é que a língua constitui um sistema de signos articulados, no qual todas as partes são unidas por um intercâmbio de solidariedade e dependência. A doutrina estruturalista revela a predominância do sistema sobre os elementos, propõe separar a estrutura do sistema por meio das relações dos elementos e mostra o caráter orgânico das mudanças às quais a língua está sujeita. Se substituirmos a palavra “língua” por “obra literária”, veremos de imediato como um método parecido pode, uma vez que a obra é linguagem, ser aplicado à literatura (BENVENISTE *apud* TADIÉ, 1992, p. 194).

Segundo Tadié, semiótica - ou semiologia - é a ciência dos signos. Essa afirmação, em pleno século XXI, parece ser inoportuna, pois Winfried Nöth (2006) nos esclarece que uma certa preferência do termo semiologia nada mais indica senão a proveniência do autor de um país de fala românica. Esse argumento de purismo lingüístico, que se ouviu na França nos anos de 1970, era que o conceito de *semiologia* é uma melhor tradução do termo inglês *semiotics* para as línguas romanas e, por isso, é preferível ao termo *semiótica*, por um motivo puramente estilístico.

O conceito de *semiologia*, na verdade, se impôs a partir da obra fundamental de Ferdinand de Saussure (1857-1913), no *Curso de Lingüística Geral*, de 1916, que definiu a semiologia como uma nova e futura ciência geral da comunicação humana, que estudaria a vida dos signos como parte da vida social. A base dessa nova semiologia seria a lingüística estrutural e o seu programa seria a extensão do campo da lingüística da linguagem verbal

para a comunicação não-verbal, cultural e textual. Nesse espírito estruturalista e trans-lingüístico, a semiologia começou a se estabelecer a partir dos anos 40 e 50 (Buyssens, Hjelmslev) e com uma fama crescente nos anos 1960 na França (Prieto, Barthes, Mounin, Greimas), no resto da Europa e na América Latina.

No entanto, por sugestão de Roman Jakobson e com o apoio de Roland Barthes, Emile Benveniste, A. J. Greimas, Claude Lévi-Strauss e Thomas A. Sebeok, o comitê fundador da *Associação Internacional de Estudos Semióticos* decidiu, em 1969, que, a partir de então, a nomenclatura *semiótica* seria empregada como conceito geral para definir esse campo, anteriormente designado como *semiologia* ou *semiótica*. Lucia Santaella (2006) pontua que, apesar dos estudos semióticos advirem de fontes estruturalistas, é um equívoco pensar que a semiótica se limita à semiótica estruturalista; a área que está mais próxima da lingüística, porque também lida primordialmente com a palavra, é a literatura. Não é de se estranhar que o primeiro campo da semiótica a se expandir para fora da lingüística foi o dos estudos literários, especialmente na semiótica da narrativa, da poesia e do discurso em geral. Sob esse aspecto, bastante influente até hoje é a semântica narratológica de A. J. Greimas, baseada em um modelo actancial, inserido em uma teoria discursiva complexa que apresenta uma trajetória entre o nível profundo e o nível superficial do discurso.

Ainda nas décadas de 1960-1970, sob o nome de formalismo russo, estavam recebendo ampla divulgação por todo o mundo ocidental os estudos encetados no começo do século na então União Soviética e que o stalinismo silenciara por algum tempo. Os ideais de fundação de uma ciência da literatura, que nortearam esses estudos, não apenas apresentavam coincidências com os ideais da lingüística, como também vinham de fundações lingüísticas. Em função disso, alguns pensam que a semiótica literária se restringe às fontes estruturalistas e formalistas, o que também é um equívoco, pondera Santaella (2006). Na própria União Soviética havia nascido, contemporaneamente ao formalismo, o Círculo de Bakhtin, cujos trabalhos, voltados para o campo da literatura e da cultura, apresentavam distinções claras em relação ao formalismo. Foi também na União Soviética que, a partir do rico legado deixado pelos formalistas e Bakhtin, desenvolveu-se a Escola de Tartu cujas pesquisas tinham por escopo os fenômenos da cultura em geral. Ainda por volta dos anos 1970, o vasto domínio de pesquisa semiótica deixado por C. S.

Peirce começou a ser resgatado do esquecimento graças aos sinais de alerta dados por Jakobson sobre a importância fundamental do trabalho de filósofo americano para o estudo dos mais diversos processos de signos.

Paralelamente aos formalistas russos, cujos trabalhos evidentemente enquadram-se na poética, vimos, a partir da década de 1960, um renascimento dessa linha de crítica, não para aprender a compor poemas (ou romances, ou peças de teatro), mas para mostrar aquilo que possuíam em comum, como eram feitos, qual era a essência de seu gênero. Entretanto, Tadié propõe uma distinção entre a poética da prosa e a poética da poesia, pois os métodos, os problemas e os especialistas aparecem, em geral, diferentes. Inserido na poética da prosa, o romance ocupa um lugar de destaque porque é o gênero mais lido entre os gêneros literários, tendo destronado a epopéia e a tragédia e é, de longe, o gênero mais analisado. Autores como Lubbock, Forster, Georges Blin, Todorov, Michel Raimond, Gérard Genette, Bakhtin, Phillippe Hamon, Susan Suleiman representam esse método. Já na poética da poesia, considerada por Tadié (1992, p. 271) como “local de todas as revoluções”, são lembrados Eliot, William Empson, Jean Cohen, Greimas e Riffaterre, escritores que se destacaram também na escola *new criticism*, praticamente ignorado pelo autor de *A Crítica Literária no Século XX*, que inseriu alguns autores dessa escola no capítulo sobre a poética, ao mesmo tempo em que sugeriu, em nota de rodapé, uma leitura “sobre e contra” a escola, demonstrando seu desinteresse, descuido e desconhecimento como crítico. O que chama a nossa atenção, ainda, é sua insistência em separar autores franceses de autores de outras línguas, por exemplo, quando ele afirma que Eliot contribuiu para renovar a concepção da “crítica poética nos países de língua inglesa”, o que nos faz crer mesmo que os franceses realmente só lêem livros de língua francesa.

Já a crítica genética nasceu do interesse no trabalho de invenção do autor, em seus rascunhos, manuscritos, nas edições sucessivas dos livros e em suas correções, ou seja, tudo o que está por trás de uma obra pronta é a base do trabalho dos críticos genéticos. A partir de 1968, manuscritos de Heine, Proust, Zola, Valéry e Flaubert foram os primeiros trabalhos desenvolvidos por pesquisadores que se detiveram nesse estudo do processo da gênese das obras de arte, por isso o nome crítica genética, pontua Cecília Almeida Salles (2000, p. 22). A partir do romantismo alemão já havia escritores como Gustave Lanson, Gustave Rudler e Daniel Mornet, vindos de outras escolas literárias como a psicocrítica, a

sociocrítica e a poética, que ajudaram a definir “os princípios sobre os quais se apóia, ainda em nossos dias, conscientemente ou não, quem quer que deseje editar ou comentar textos literários e sua preparação” (TADIÉ, 1992, p. 287). Dentro da crítica genética, muitos outros tópicos são discutidos, como a biografia, o antetexto, a genética e a poética, a tipologia do corte, a psicanálise dos rascunhos e a edição.

No que se refere à corrente crítica denominada “desconstrução”, nascida nos EUA, ela representa um caso de adaptação das idéias e das teorias de Jacques Derrida, cujos maiores representantes são Paul de Man, Geoffrey Hartman, Bárbara Johnson, J. Hillis Miller e, anteriormente, Harold Bloom, que hoje a condena. Essa corrente toma o próprio texto e desconstrói sua unidade formal, a solidez estrutural e também sua significação (TADIÉ, 1992, p. 311). É, talvez, a última escola de crítica literária dentro desse panorama geral aqui apresentado. Podemos, contudo, perceber, pelas tão diversas correntes de pensamento e tendências, que o século XX foi um século multiplicador e polifônico acima de tudo, em que várias escolas subsistiram, algumas ao mesmo tempo, outras sucedendo umas às outras, mas que contribuíram sobremaneira no desenvolvimento da crítica literária.

Roberto Schwarz acredita que o trânsito da crítica pelo impressionismo, historiografia positivista, *new criticism* americano, estilística, marxismo, fenomenologia, estruturalismo, pós-estruturalismo, teorias da recepção “atesta o esforço de atualização e desprovincianização” nas universidades, sendo mais fácil observar que “só raramente a passagem de uma escola a outra corresponde, como seria de esperar, ao esgotamento de um projeto; no geral ela se deve ao prestígio americano ou europeu da doutrina seguinte”. Resulta, daí, “a impressão – decepcionante – da mudança sem necessidade interna, e por isso mesmo sem proveito, já que o gosto pela novidade terminológica e doutrinária prevalece sobre o trabalho de conhecimento” (SCHWARZ, 2001, p. 109-110).

O que diria Barthes a esse respeito, já que ele foi um autor-crítico multifacetado, tendo abraçado, ao longo de seu trajeto literário, diversas tendências com as quais se identificou por um determinado tempo? Afinal, um crítico não tem de se filiar a um projeto durante toda a sua carreira intelectual, vamos dizer assim, sem que isso se torne contraditório. Abraçar determinadas afiliações já pressupõe, por si só, um estreitamento de interpretações, uma vez que um certo pressuposto será colocado em prática em detrimento de outros. Diferentemente de décadas atrás, atualmente há um certo pluralismo na área da

crítica literária, ao menos no sentido de serem muitas as orientações teóricas, panorama oferecido por algumas das universidades brasileiras.

A crítica no Brasil de Machado de Assis a Mário de Andrade

O período entre o final do século XIX e o início do XX foi de profundas mudanças culturais em boa parte da sociedade ocidental e a entrada do Brasil no novo século, preparada pela abolição da escravidão, o advento da República e pelo início da atividade industrial, entre outras coisas, se deu através de um movimento renovador nas artes e nas letras: o Modernismo. Mário de Andrade foi grande divulgador de uma nacionalidade brasileira proposta por ele nas primeiras décadas do século XX e uma das figuras mais representativas de um movimento de renovação que estava surgindo, e, não por acaso, a Semana de Arte Moderna de 1922 significou bem mais do que um escândalo de jovens artistas querendo chamar a atenção, mas foi o desencadeador desse espírito modernista que já estava se formando na década anterior. Apesar de ter acontecido em fevereiro de 1922, no Teatro Municipal de São Paulo, essa renovação das artes já havia começado alguns anos antes, como a volta de artistas como Anita Malfatti e Victor Brecheret ao Brasil, trazendo novidades da Europa a partir do contato com novas vanguardas europeias. No entanto, é necessário que saibamos como era o Brasil antes de Mário de Andrade, que foi responsável, em parte, pela introdução de uma possível crítica musical brasileira moderna, atenta a valores estéticos e interesses supostamente nacionais, objeto de nosso presente estudo, embasada sobretudo nos estudos literários e marcada por sua enorme preocupação em melhorar a cultura brasileira através das artes, que comentaremos adiante.

O Brasil, em meados do século XIX, já independente, embora ainda subjugado a Portugal, tratava de tornar conscientes os motivos dessa autonomia também no terreno cultural, de modo que a reação anti-lusa era o passo imediato necessário no sentido dessa tomada de consciência. A literatura se lança, então, à busca de um caráter nacional, voltando sua atenção para o passado colonial na pesquisa do que poderia constituir os traços definidores desse caráter. E é dessa pesquisa que resultou o movimento de indagação histórica, de valorização do passado nacional, uma das importantes atividades desencadeadas pelo romantismo, manifestada na moda dos estudos de história, etnologia e lingüística, chamada de “nacionalidade literária”.

A literatura deveria condicionar-se ao meio onde se produzia, recolhendo aos usos e costumes, as tradições populares, as peculiaridades idiomáticas, os temas e os tipos que constituem a cultura do povo. Tinha que se fazer “nacional”, buscando esse suposto “Instinto de Nacionalidade”, no artigo de 1873 aqui já referido, em que critica abertamente essa busca exacerbada do nacionalismo romântico pelos valores da terra e do homem brasileiro. Aliás, a própria idéia de país novo produz, de certo modo, algumas atitudes derivadas do interesse pelo exótico, da surpresa, da esperança, do grandioso, trazendo, com isso, um estado de euforia que vinculou dois elementos primordiais para o Romantismo - a pátria e a natureza - supervalorizando aspectos regionais do país com seus elementos da terra.

No Romantismo, pátria e natureza eram elementos que coexistiam na nova literatura brasileira em função do interesse pelo exótico, pela esperança quanto às possibilidades e euforia de um país novo. Para Machado de Assis (2004, 805), o espetáculo da natureza, quando o assunto o pede, ocupa notável lugar no romance, e dá páginas animadas e pitorescas. Aprecia-se a cor local, mas é preciso que a imaginação lhe dê os seus toques, e que estes sejam naturais. A idéia de pátria, para Antonio Candido (1989, p. 141), se vinculava estreitamente à de *natureza* e em parte extraía dela a sua justificativa, já que ambas conduziam a uma literatura que compensava o atraso material e a debilidade das instituições por meio da supervalorização dos aspectos regionais, fazendo do exotismo razão de otimismo social. Um dos pressupostos ostensivos ou latentes da literatura brasileira foi esta contaminação, geralmente eufórica, entre a terra e a pátria, considerando-se que a grandeza da segunda seria uma espécie de desdobramento natural da pujança atribuída à primeira.

A valoração da cor local e do pitoresco, dos signos da terra natal, de sua natureza, de sua paisagem, resultado do romantismo, iria encontrar na ideologia realista a substância doutrinária que frutificaria em expressões de alta qualidade crítica. O princípio relativista, de origem romântica, segundo o qual o homem varia de conformidade com os tempos e lugares, sua verdade residindo na diversidade exterior e interior de costumes, sentimentos, línguas que o tornam típico, teria a confirmação na filosofia do realismo, mormente no postulado positivista do ambientalismo e na famosa teoria determinista de Hippolyte Taine, que coloca a origem da literatura nos três fatores do meio, raça e momento histórico

(COUTINHO, 1968).

Leda Tenório da Motta aponta que é a partir da teoria de Taine que a crítica literária se desentieriza de fato, passando a correlacionar as obras com causas buscadas essencialmente fora delas, e alcança a generalidade do tratado científico. Essas obras de criação são a manifestação da maneira de pensar e de sentir de um povo, numa determinada época, num determinado meio. Leda comenta que,

no sistema de Taine, a “raça” - palavra inofensiva, por ora, que ainda não se imbuíu da carga negativa que teria nas doutrinas da degeneração - é o povo, o grupo, a nação, a família de homens, a parentela, proscricção com suas diferenças físicas e de temperamento, o “meio” é o contexto em que evolui o grupo, o “momento” é o diferencial que faz com que as determinações da raça e do meio não incidam sobre uma tabula rasa, mas sobre homens em que a história já imprimiu suas marcas, de tal sorte que uma mesma família de homens e um mesmo clima podem gerar poetas diferentes, em razão do momento histórico. Todos esses fatores se entrelaçam para explicar, numa chave completamente nova, a literatura (MOTTA, 2007).

A vasta produção de Taine, que tanto marcou seu final de século e parte do século seguinte, não se limita a essa tese dogmática, mas constitui-se, ela também, numa apreciável obra de historiador, Taine é, portanto, o escritor do plano da História, aquele que primeiro cuida de fazer a História da Literatura, nota Edmond Wilson (*apud* MOTTA, 71). Com Taine, pontua ainda Leda, responsável pela reabilitação de Balzac, abre-se uma outra nova era para os estudos da literatura francesa, que passa a ser de enorme influência sobre toda uma corrente de literatos documentalistas.

Nesta tentativa de traçar uma pequena arqueologia da crítica literária no Brasil, ou pelo menos de oferecer algumas teorias que se mostraram relevantes para o avanço da corrente histórico-sociológica, não podemos deixar de mencionar Émile Zola, que é quem define as principais características do romance naturalista: ausência de todo e qualquer elemento romanesco que impeça a reprodução exata da vida, fim das idealizações que transformavam as personagens em títeres ou colossos, desaparecimento do escritor em benefício da ação (ZOLA, *apud* MOTTA, 2007). É com Zola que escrever se torna, por excelência, uma arte da inserção meio. Mas o meio zoliano é um operador mais complexo, trata-se de um campo de forças materiais inseparavelmente sociais e biológicas, naturais e históricas (MOTTA, 2007).

Aliadas às teorias de Taine, Afrânio Coutinho considera o pensamento de Comte, o conceito historiográfico de Buckle, ao lado do monismo de Haeckel e do evolucionismo de Darwin e Spencer, como “o substrato doutrinário da época realista e naturalista, aprofundando a imersão na massa nacional, na ânsia do característico, típico, peculiar, local, que dariam um caráter brasileiro à literatura” (COUTINHO, 1968). Se a ficção entrou por este caminho, a crítica ofereceu sua fundamentação teórica, criando uma corrente crítica que se pode denominar *sociológica*, e cujo método consiste na interpretação da gênese (daí a crítica genética) da literatura nos fatos sociais, de acordo com o que sugeriram Taine e seus seguidores. É essa corrente uma das mais importantes no Brasil pelo número de seus representantes, pelo valor de muitos deles e pelo prolongado tempo de permanência na cena literária desde a geração de 1870, que mencionaremos a seguir. Desde então, os estudos críticos de história literária no Brasil se realizariam, segundo uma grande família de críticos brasileiros, “como uma dependência da história geral, política e social, utilizando o método histórico, e concebida a literatura como um reflexo das atividades humanas gerais, um fenômeno histórico”, reitera Afrânio Coutinho.

Benedito Nunes, em seu artigo “Historiografia literária do Brasil” (NUNES, 1998), faz mais do que uma análise desse movimento que resultou num importante veículo de entendimento da literatura através, sobretudo, da Sociologia, mas nos permite perceber o quanto o Romantismo, através de um suposto “nacionalismo” e “historicismo” norteou o pensamento historiográfico da crítica literária em solo brasileiro. A “idéia de *nação*, como força coesiva por excelência, órgão da alma coletiva ou do espírito de um povo, pensada pelos românticos, deu origem ao *nacionalismo*” (NUNES, 1998, p. 214), ao mesmo tempo que uma valorização do passado teve um lado liberal e progressista de confiança no futuro. Essas duas direções temporais contrárias, volta ao passado e confiança no futuro, produziram a consciência histórica no pensamento moderno.

O escritor francês Ferdinand Denis (1789-1890), que esteve no Brasil entre 1817 e 1821 junto com outros artistas, com a missão de fundar aqui uma Academia de Belas-Artes, foi o primeiro, segundo Benedito Nunes a enumerar os “motivos que habilitavam o Brasil a ter uma literatura própria, expressão autônoma de sua originalidade como povo e como nação” (NUNES, 1998, p. 209). Mais ainda, foi esse indianista francês que “abriu a trilha retrospectiva sobre a qual se formaria a identidade da literatura brasileira, unindo no seu

passado, tal como deveriam unir-se no seu presente, a expressão autônoma da originalidade nacional e a cor local” (NUNES, 1998, p. 212). O Indianismo toma conta das obras românticas da literatura brasileira, que, por sua vez, impuseram uma nova visão do índio como ser da terra que será sempre manipulado pelo dominador branco, como podemos notar em vários livros de José de Alencar, como *O Guarani e Iracema*.

Portanto, uma visão sucinta da crítica literária brasileira que militou entre o fim do século XIX e o começo do século XX, tendo a transição da subjetividade romântica indianista para o despertar de um cientificismo que marcaria o período realista-naturalista no Brasil, destacaria, como referência obrigatória, três nomes que representaram aquele importante momento de transição da nossa cultura: Araripe Jr., José Veríssimo e Sílvio Romero. Este último é, talvez, o crítico mais importante da época que marcou os estudos literários no Brasil sob o signo do materialismo, do naturalismo e do positivismo, divulgados através da Escola de Recife, a chamada Geração de 70, que, por conta de sua grande visibilidade nos jornais, acabou assumindo um papel de julgamento, não poupando sequer Machado de Assis, no famoso caso entre Romero e Machado de Assis, comentado a seguir. A crítica e história literária de Romero, assim como suas polêmicas, pondera Roberto Ventura (1991, p. 79), estão marcadas por motivações pessoais. Essa linguagem de luta é parte do discurso do debate, da polêmica, em que se valorizam predicados como a “valentia” e a “coragem”, parte de um código de honra que exige a reparação direta das ofensas pessoais.

Há uma sobrevalorização tanto por parte dos juízes, no caso os críticos, quanto de seus juízos, os critérios de julgamento que levam a sentenças inapeláveis. Sérgio Buarque afirma que “um dos riscos a que andam mais constantemente expostos os críticos de livros e de idéias associa-se à crença na falibilidade insuperável e por isso na vaidade de seus julgamentos”, já que estes podem dispensar qualquer prova objetiva e se valer de simples expressões de um temperamento, ou seja, podem escudar-se por trás de certezas implacáveis. Já um outro risco provém, ao contrário, “da surda confiança nos critérios usados pelo juiz”, nesse caso “o crítico faz-se valente por si só, tão valente, que chega a despreocupar-se da valia dos instrumentos ou argumento de que se serve, pois sua só presença é argumento capaz” (BUARQUE, 1979, p. 181).

Para Sílvio Romero (*apud* VENTURA, 1991, p. 166), a história literária brasileira traz,

desde os primeiros esboços no romantismo, a definição de uma entidade abstrata corporificada nas obras, criações individuais que refletiram um “caráter” ou “espírito” coletivo: o *ser nacional*. Busca-se uma essência, situada em uma teleologia inscrita na ordem natural das coisas. A história literária se torna um sinônimo desse ser, com a função de apresentar a identidade coletiva do povo brasileiro, cuja “origem” é remetida à formação quase mítica de uma “tradição” nacional. Para Roberto Ventura, Sílvio Romero formulou a *epopéia da nacionalidade*, cujas origens se situam na gênese do mestiço e no cruzamento de culturas, matrizes da diferenciação progressiva do povo e da sociedade nacional, de acordo com os padrões darwinistas e evolucionistas. Ao mesmo tempo que estabeleceu o esquema da formação e da presença do “espírito” nacional, Romero introduziu um tom trágico e pessimista, representado pela natureza tropical ou pela degeneração racial, concebidas como ameaças ou obstáculos à sociedade e à cultura.

Civilização e progresso foram os lemas principais dos críticos da geração de 1870. Debateram, na crítica literária e nas polêmicas raciais do final do século XIX, a originalidade e a autonomia das letras e da civilização nos trópicos. Um quarto nome, além dos críticos da Escola de Recife, Araripe Jr., José Veríssimo e Sílvio Romero, aliás, o mais velho e o mais criativo de todos, Machado de Assis, abandonou precocemente a crítica, depois de produzir lúcidos ensaios, como "Instinto de nacionalidade", "A nova geração" e "O ideal do crítico", preferindo sair dos embates da crítica e alojar-se na recém-fundada Academia Brasileira de Letras, em 1879, sobressaindo, desse modo, mais o escritor do que o crítico. E foi por causa do artigo "A nova geração", de 1879, que Sílvio Romero se lançou às armas contra Machado de Assis, porque este teria criticado o programa literário do crítico pelo didatismo da poesia de inspiração científica e pela falta de estilo dos seus textos críticos e literários. Tais críticas trouxeram a ira de Romero, que foi à forra, em que procurou demolir a vida e a obra do escritor, provocando a mais famosa de suas muitas polêmicas: o caso Machado de Assis, amplamente comentado por Ventura (idem, 94). "Como entender que um dos mais aparelhados críticos da 'Geração de 70' tenha procurado demolir a obra do mais importante escritor da sua época?", indaga Roberto Ventura (VENTURA, 1991, p. 95).

Machado de Assis não chegou a tomar parte do debate em virtude de sua atitude de rejeição às polêmicas que manteve a partir do final dos anos 1870. Ainda sobre esse caso,

Costa Lima pontua que a “genialidade machadiana teria sofrido o mesmo ostracismo que enterrou um Sousândrade se o romancista não tivesse aprendido a usar a tática de capoeira nas relações sociais”, ou seja, não insistir no exercício da crítica pelo menos não lhe aumentou sua lista de desafetos. Em troca, “a criação da Academia Brasileira de Letras lhe punha em relações cordiais com os letrados e com os compadres dos donos do poder” (Lima, 2006). Não por acaso Sérgio Buarque de Holanda nos diz em *Raízes do Brasil* que:

Apenas não nos devem iludir as aparências a ponto de nos fazerem ver, nos movimentos de depressão e de exaltação que oferece a literatura romântica, muito mais do que uma superfecundação na vida brasileira, não obstante a sinceridade fundamental dos seus representantes típicos. Tornando possível a criação de um mundo fora do mundo, o amor às letras não tardou em instituir um derivativo cômodo para o horror à nossa realidade cotidiana. Não reagiu, contra ela, de uma reação sã e fecunda, não tratou de corrigi-la ou dominá-la; esqueceu-a, simplesmente, ou detestou-a, provocando desencantos precoces e ilusões de maturidade. Machado de Assis foi a flor dessa planta de estufa (HOLANDA, 1983, p. 121).

Apesar de ter se recolhido, ou melhor, afastado, do trabalho crítico como ensaísta, mas não como autor-crítico, Machado de Assis é, talvez, o principal precursor dos ideais estéticos propostos por Mário de Andrade nas primeiras décadas do século XX, cuja obra literária foi indiscutivelmente de grande valia para o escritor modernista, tanto pela preocupação que tinha com o estado da literatura brasileira quanto pela sua preocupação visando à educação do gosto do leitor (LOUREIRO, 2003, p. 27). Não por acaso Afrânio Coutinho (1980) considera Machado de Assis como o primeiro representante da tendência que considera a literatura como estrutura estética, e, portanto estudando-a nos elementos que compõem essa estrutura interna, sendo seguido por Henrique Abílio e finalmente Mário de Andrade, já que José Veríssimo, Araripe Jr. e Silvio Romero são escritores que se voltaram à história da literatura, claro que cada um seguindo uma tendência mais predominante.

Como já dissemos, é nosso propósito apresentar um panorama da crítica literária brasileira no sentido de tentar demonstrar se ela efetivamente colaborou, e mais diretamente, influenciou os críticos de música, estes, sim, o real objeto de nosso trabalho, seja pela construção de uma crítica que esteja embasada em um projeto, como notamos em Silvio Romero e seu grupo, de caráter historiográfico e ainda pré-sociológico, seja pela

busca de uma crítica ligada à sua estética, a seu objeto, em que citamos Machado de Assis. Nesse sentido, o trabalho de Jayme Loureiro (2003) aponta que o trajeto de construção do projeto crítico de Machado de Assis, que vai de fins da década de 1850 até 1873, com a repercussão do citado artigo, quando faz um balanço da situação da literatura brasileira de sua época, com o “geral desejo de criar uma literatura mais independente” (MACHADO DE ASSIS, 2004, p. 802), cria, na verdade, constante tensão entre o projeto romântico – que privilegia os elementos que ressaltam o caráter brasileiro da literatura feita no país – e a valorização do que é estritamente literário, destacando a importância da qualidade estética das obras. Ou seja, o escritor tenta, ainda no século XIX, chamar a atenção para valores universais que estão dentro das obras, os chamados elementos “intrínsecos” ao invés de tentar demonstrar certo nacionalismo provinciano, que foi amplamente divulgado no Romantismo e mais tarde, já no século XX, através de correntes nacionalistas nas artes.

É com esse espírito curioso que recorreremos ao famoso artigo “Instinto de Nacionalidade”, de 1873, em que Machado de Assis reflete sobre a literatura brasileira de seu tempo ao apontar, por exemplo, Basílio da Gama e Durão como precursores da poesia brasileira, pois “buscaram em roda de si os elementos de uma poesia nova, e deram os primeiros traços de nossa fisionomia literária, enquanto que outros, Gonzaga por exemplo, respirando aliás os ares da pátria, não souberam desligar-se das faixas da Arcádia nem dos preceitos do tempo” (MACHADO DE ASSIS, 2004, p. 802). Machado procura elementos que demonstrem uma busca pela “fisionomia literária” que ainda iria surgir em solo brasileiro. Nesse artigo, Machado de Assis apontava que o romantismo de Gonçalves Dias e José de Alencar chamou a atenção das musas brasileiras para a história e os costumes indianos, fazendo reconhecer um espírito nacional somente nas obras que tratavam de assunto local, doutrina que limitava bastante o patrimônio da literatura brasileira. Segundo ele ainda:

Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região, mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobrecam. O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço. (...) Estes e outros pontos cumpria à crítica estabelecê-los, se tivéssemos uma crítica doutrinária, ampla, elevada, correspondente ao que ela é em outros países. Não a temos. Há e tem havido escritos que tal nome merecem, mas raros, a espaços, sem a influência quotidiana e profunda que deveriam exercer. A falta de uma crítica assim é um dos maiores males de que padece a nossa literatura; é

mister que a análise corrija ou anime a invenção, que os pontos de doutrina e de história se investiguem, que as belezas se estudem, que os senões se apontem, que o gosto se apure e eduque, e se desenvolva e caminhe aos altos destinos que a esperam (MACHADO DE ASSIS, 2004, p. 804).

Ora, um poeta não pode ser considerado nacional só porque insere nos seus versos muitos nomes de flores ou aves do país, o que pode, naturalmente, subentender uma nacionalidade de vocabulário e nada mais, como foi o caso dos escritores românticos. O que, efetivamente, Machado de Assis almejava em sua crítica era essa busca pela linguagem, e é sobre essa busca pelo objeto deve se servir a crítica, não somente pela missão de melhoramento, de esclarecimento como, por exemplo a crítica de Mário de Andrade se cerca. Não seria mais interessante se, ao invés de tentar entender uma obra, a crítica criasse um problema? Desse modo, como disse Álcir Pécora² (2007), quando os problemas não se resolvem, criam-se resistências, e são com elas que o crítico deve contar, afinal, o papel do crítico é mais um complicador do que um explicador. Veremos, no decorrer deste trabalho, se a crítica de Bossa Nova propôs uma análise da linguagem musical da década de 1960, ou limitou-se a se cercar de fatores extrínsecos, desnorteando o eixo crítico da linguagem musical.

Nos primeiros anos do século XX, instaura-se, então, após algumas reformas – a Religiosa, a Eleitoral, a Militar, a Abolição, a República - um ambiente regido pelo “beletrismo oratório-acadêmico”, nas palavras de Haroldo de Campos (1964), ou seja, o marasmo volta a dominar o ambiente cultural. Com o regime das oligarquias, reduz-se a atividade política, recai a atividade literária, passando a primeiro plano, para a glória efêmera que a imprensa em desenvolvimento pode proporcionar, no puro e inócuo verbalismo, resultando disso “uma literatura artificial, sem substância e sem convicções, sem calor e sem altura” (SODRÉ, 1994, pp. 53-54).

Nessa altura, Sílvio Romero era o mais iminente crítico literário, tendo escrito nosso primeiro compêndio de literatura brasileira, a *História da literatura brasileira* (1888), que é, segundo Benedito Nunes, um “sistema orgânico da Historiografia literária, mais como linhagem de autores, como seria, futuramente, a *Formação da Literatura Brasileira*, de Antonio Candido, considerando as obras quase que só pelo teor de suas idéias, numa

² No evento “Encontros de Interrogação” do Itaú Cultural, em 07/06/2007, Leda Tenório da Motta, Floriano Martins e Álcir Pécora conversam sobre o tema *Existe Crítica Poética de Qualidade no Brasil hoje?* Liliانا H. Bollos Um exame da recepção da Bossa Nova pela crítica jornalística. Tese de Doutorado. PUC-SP, 2007.

dimensão histórico-documental predominante” (NUNES, 1998, p. 230). José Veríssimo foi, talvez, o nome que mais abalou a hegemonia de Romero, ao considerar a literatura como arte literária capaz de sobreviver aos nomes de seus autores, pondo em dúvida o critério nacionalista, considerado por ele demais estreito para formar um princípio exclusivo de crítica. Daí a importância que assumiria um Sílvia Romero e a timidez com que seu adversário, José Veríssimo, “intentava uma aproximação razoavelmente próxima do que fosse a constituição do texto” (LIMA, 2006). Em suma, nacionalidade, explicação histórico-determinista, sociologismo e linguagem de fácil acesso eram traços que mantinham o fazer literário bem distante do circuito reflexivo.

Assim como temos como propósito entender a época em que a Bossa Nova se deu para assim saber como se pensava a música naquela época, trazemos a afirmação de Otto Maria Carpeaux (1999) a respeito de duas obras importantes sobre a história da literatura, quando ele afirma:

Só com certa inquietação observam-se as sucessivas reedições das histórias literárias de Sílvia Romero e de José Veríssimo, obras de grande valor como fases na evolução do pensamento brasileiro; mas já não servem como autoridades. Os critérios histórico-sociológicos de Sílvia Romero foram os da Escola do Recife; já não podem ser aceitos hoje em dia. Os critérios estéticos de José Veríssimo foram os dos franceses de 1890, de um Brunetière ou Faguet, de nível respeitável; mas já são incompatíveis com os resultados da moderna crítica anglo-americana, italiana, alemã, espanhola. As obras de Sílvia Romero e José Veríssimo continuarão insubstituíveis para se saber o que pensava da sua literatura o Brasil de 1900 (CARPEAUX, 1999).

Os anos que se seguiram à Primeira Guerra Mundial, na década imediatamente anterior à Semana de Arte Moderna, parecem anunciar, na verdade, uma etapa de transição, em cuja aparente placidez novas forças começam a ser geradas e a crescer. Estávamos diante de novos movimentos artísticos de vanguarda em processo de maturação, se podemos dizer assim. A Semana de Arte Moderna, realizada em comemoração ao centenário da Independência política, inicialmente sem posição teoricamente definida, além da liberdade de expressão por meio do verso livre na poesia, e da recusa tanto do formalismo acadêmico parnasiano quanto da representação realista na prosa e nas artes plásticas, “o Modernismo surgiu da convergência entre a modernização econômico-social e a reprovação do pensamento filosófico, estético e político” (NUNES, 1998, p. 236).

Sérgio Buarque de Holanda, contemporâneo e amigo de Mário de Andrade, iniciou sua trajetória como crítico literário em 1920, tendo registrado uma mudança de ares da crítica literária a partir de 1922, em virtude da Semana de Arte Moderna. Por diversas vezes ele arriscou os primeiros golpes contra o repertório da velha crítica, reticente ante a concepção estética da nossa poesia épica, insatisfeito com o indianismo artificioso de Alencar e de Gonçalves Dias e inconformado também com a limitação intelectual dos nossos críticos. Por exemplo, ao criticar o Indianismo no Brasil presente na *História da literatura brasileira* (1916) de José Veríssimo:

O pessimismo do autor da História da literatura brasileira impede-o de acreditar que o esforço de um povo pode apressar a consumação espiritual de uma nacionalidade. O Brasil há de ter uma literatura nacional, há de atingir, mais cedo ou mais tarde, a originalidade literária. A inspiração em assuntos nacionais, o respeito das nossas tradições e a submissão às vozes profundas da raça acelerarão esse resultado final (BUARQUE, 1996, p. 41).

Sérgio Buarque aponta, de certo modo, o mesmo caminho de Machado de Assis, citado na página anterior, nessa busca do escritor para que se torne homem de seu tempo e de seu país, procurando sua originalidade literária. No artigo “O lado oposto e outros lados” de 1926, Sérgio Buarque de Holanda (2005) compara o Brasil intelectual da época com o de dez anos atrás, observando uma divergência apreciável entre os dois momentos, não só nos pontos de vista que os conduzem como ainda mesmo nos indivíduos que os exprimem. Segundo ele, foi abolido “aquele cepticismo bocó, o idealismo impreciso e desajeitado, a poesia ‘bibelô’, a retórica vazia, todos os ídolos da nossa *intelligentsia*” e um academicismo à custa de herança. O que os antigos idealizavam, era “a criação de uma elite de homens, inteligentes e sábios”, querendo nos impor “uma hierarquia, uma ordem, uma experiência que estrangulem de vez esse nosso maldito estouvamento de povo moço e sem juízo”. A busca pela sinceridade para com os outros e para consigo mesmo, a convicção dessa urgência, foi a melhor conquista até hoje do movimento modernista. De resto, com a Semana de Arte Moderna inicia-se, também, uma nova tentativa de desburocratizar tanto a língua portuguesa quanto o rebuscamento retórico de nossos críticos da Geração de Recife. Vamos, portanto, à Semana!

A Semana de Arte Moderna de 1922: duas plataformas, dois Andrades

Mário de Andrade foi um dos principais representantes de uma geração de intelectuais que brotou na Semana de Arte Moderna em 1922, que se revelou, num primeiro momento, mais destruidora do que construtora. Julgamos procedente focar, aqui, a visão já madura do escritor e crítico acerca do Modernismo, através de um artigo bastante intimista e revelador de 1942, que se tornou o retrato de suas buscas e contradições enquanto homem e artista. “O movimento modernista”, palestra proferida por ele no Salão de Conferência da Biblioteca do Ministério das Relações Exteriores, por ocasião dos vinte anos da Semana da Arte Moderna, e publicado em 1943 no livro *Aspectos da literatura brasileira* (1972), é, talvez, um dos mais importantes documentos sobre o movimento, seja pelo balanço que o próprio escritor faz da Semana, seja pela reflexão crítica de sua consciência artística, moldada por uma profunda contradição de seu pensamento como intelectual. Se, por um lado, Mário de Andrade faz, nessa palestra, um *mea culpa* pelo desenrolar dos seus ideais nacionalistas, por outro, ele não deixa de mencionar a importância de seu companheiro modernista Oswald de Andrade na “luta”, se podemos dizer assim, que representou os primeiros momentos da nova estética, proclamando-o como “a figura mais característica e dinâmica do movimento” (ANDRADE, 1972, p. 237).

Para Alfredo Bosi (1992), as idéias centrais da conferência, além do balanço considerável que faz do movimento, conservam todo o seu interesse histórico de depoimento e também propõem aberturas a problemas relevantes de crítica. Nesse sentido, transcendem o objeto que as motivou e, a rigor, o próprio pensamento crítico de Mário de Andrade, tal como se formulava explicitamente em 1942. Nesse discurso se desenvolvem ou se apontam certos temas que trabalham de longa data a consciência artística de seu autor: problemas de linguagem, de liberdade da pesquisa formal, de vinculação do escritor com o campo social e político. Portanto, dada a relevância desse discurso, tentaremos fazer uma análise dos primeiros momentos do Modernismo através do olhar atento e maduro do intelectual paulista, distante vinte anos em relação à Semana, sem dúvida, a primeira grande

renovação artística que se deu no Brasil. A segunda será a Bossa Nova, como tentaremos demonstrar em seguida.

Segundo Andrade, o movimento modernista foi o prenunciador, o preparador e por muitas partes, o criador de um estado de espírito nacional, ou seja, foi o momento em que houve o “brado coletivo principal” dos jovens artistas. Ele destaca, porém, um mérito inegável em torno da pintora Anita Malfatti e do escultor Vitor Brecheret, responsáveis pela entrada da modernidade européia, em torno de futurismos em solo brasileiro. Ela, na sua célebre exposição de 1917, trouxe, em plena Guerra Mundial, quadros cubistas e impressionistas que a revelaram diante dos jovens espíritos da época, ao mesmo tempo em que contribuíram para trazer-lhes novos horizontes culturais. Sua exposição foi alvo da crítica violenta de Monteiro Lobato intitulada “A Propósito da Exposição Malfatti”³, mais contra o movimento de artistas modernistas que estava se formando do que pelos quadros da pintora, desencadeando protestos contrários à visão anacrônica do crítico, e cooperando, de certa forma, para que novos rumos começassem a surgir no panorama cultural da época. Malfatti viria a ser reconhecida como uma das mais importantes artistas brasileiras do século XX, enquanto que o artigo de Lobato passou para a história como um célebre caso de estreiteza crítica, pontuou Marcelo Coelho (2006, p. 12). Oswald de Andrade, por sua vez, foi o único modernista que defendeu publicamente a artista plástica dos ataques de Monteiro Lobato, em artigo no *Jornal do Comércio* de São Paulo em 11/01/1918, a julgar pelos seus atos um tanto imprevistos, esse, com certeza, foi de coragem.

Para os objetivos deste trabalho, o que não podemos deixar de mencionar é que o artigo de Monteiro Lobato sintetiza um modo de pensar de sua época, catedrático, convencional, acadêmico, preso a determinadas regras, que parte de critérios já estabelecidos. Cabe ao bom crítico, na nossa visão, ser capaz de enxergar uma obra contemporânea de qualidade e dar-lhe valor, assegurando, tanto à obra uma apreciação correta, mas também cumpre ao crítico ter a perspicácia de se debruçar no novo, tentando, afinal, compreendê-lo. Marcelo Coelho (1999) exemplifica célebres erros da crítica, como o do grande crítico francês do século XIX, Sainte-Beuve, que fez pouco caso de Baudelaire, Flaubert e Balzac ou do crítico inglês do século XVIII Samuel Johnson em relação a

³ Somente em 1919, ao ser reeditado na coletânea *Idéias do Jeca Tatu*, o artigo de Monteiro Lobato receberia o título de “Paranóia ou mistificação?”.

Liliana H. Bollos Um exame da recepção da Bossa Nova pela crítica jornalística. Tese de Doutorado. PUC-SP, 2007.

Shakespeare. Embora fossem profundos conhecedores da literatura, o problema é que estavam tão imbuídos das regras vigentes, que não podiam entender o que ultrapassava essas regras, como também foi o caso do escritor Monteiro Lobato.

Enquanto figura dinâmica do movimento modernista, Oswald de Andrade foi o principal incentivador das novas artes dentro do movimento modernista, tanto pelo contato com as vanguardas européias da época ou pelos dois incontornáveis manifestos modernistas que escreveu posteriormente: *O Manifesto da Poesia Pau Brasil* (1924) e o *Manifesto Antropófago* (1928). Embora menos metódico e analítico que Mário de Andrade, era muito mais irreverente que o seu colega, já que não somente os seus escritos como as suas aparições públicas serviram para moldar o ambiente modernista da década de 1920 e 30. Em 1920 Oswald de Andrade descobre Brecheret, quando este regressa da Itália, transformando-se no polarizador dos jovens artistas modernistas, segundo Mário de Andrade (1972, p. 233), “o gatilho que fazia *Paulicéia Desvairada* estourar”, por causa da escultura *Cabeça de Cristo* (Cristo de Trancinhas), adquirida por ele, em meio a muitos protestos familiares por causa da cara aquisição.

Oswald de Andrade foi também o responsável pela divulgação do Futurismo italiano no Brasil, quando de sua volta da Europa em 1912. Iniciado a partir de um manifesto publicado no jornal *Le Figaro* em 20 de fevereiro de 1909 por Filippo Marinetti, pregava a coragem, a audácia e a rebelião como elementos essenciais da sua poesia. Sérgio Buarque de Holanda, principal crítico que acompanhou o evento dos modernistas paulistas, afirmou que o futurismo exalta principalmente o perigo, a força, a luta e a guerra e que o novo movimento europeu “tem naturalmente os seus erros, como todas as grandes reações, mas possui também a vantagem imensa e inapreciável de trazer algo novo, a vantagem que só por si já o justifica e o torna louvável. A tendência para o novo é a base e o fundo mesmo do movimento” (HOLANDA, 1996, p. 132).

A propósito, não deixa de ser interessante lembrar Nelson Werneck Sodré (1994) quando afirma que o tempo filtrou, entretanto, falsidades e desmandos, pondo em esquecimento enorme acervo que apenas servira como material bélico para a luta contra os passadistas.   incontestável que o Modernismo representou, nas condi es brasileiras da fase, considerável avanço, mais pelo que destruiu e pelas perspectivas que rasgou do que pelo patrim nio levantado pelos seus pioneiros, já que “o que ficou destes representa, na

verdade, muito pouco”, afirma curiosamente Werneck, nomeando as várias conseqüências que o Modernismo impôs:

A liquidação do formalismo tradicional, da ênfase, da retórica, a simplicidade de estilo, a busca da clareza, a amplitude da frase, o acolhimento a formas populares, a aproximação com os motivos nacionais, o esforço renovador, contudo, constituíram enorme serviço, abrindo fase inteiramente diversa às letras e a todas as formas e manifestações artísticas e mesmo, mais amplamente, culturais, no Brasil (SODRÉ, 1994, p. 59).

Para Mário de Andrade, “o modernismo foi uma ruptura, um abandono de princípios e de técnicas conseqüentes, foi uma revolta contra o que era a Inteligência nacional. É muito mais exato imaginar que o estado de guerra da Europa tivesse preparado em nós um espírito de guerra, eminentemente destruidor”. Embora se integrassem nele figuras e grupos preocupados em construir, o espírito modernista foi destruidor e continha germes da atualidade, da realidade brasileira. A Semana de Arte Moderna teve uma função, digamos, simbólica importante na identidade cultural brasileira, pois dali saiu a vertente nacionalista, sob o comando de Mário de Andrade, que iria desempenhar o papel de administrar nossos valores e seus desdobramentos, mas também outra de cunho mais universalista, cujo objetivo era também a busca de uma brasilidade múltipla, tendo Oswald de Andrade como a figura principal dessa Antropofagia cultural. Não podemos nos esquecer de que naquele ano, em 1922, celebrava-se um século da independência política do país colonizador Portugal, e, conseqüentemente, havia uma necessidade de se definir o que era a cultura brasileira, o que era o “sentir brasileiro”, quais os seus modos de expressão próprios, ou seja, a data, além de sugestiva, mostrava-se coerente com a proposta revolucionária modernista.

Julgamos necessário pontuar que, apesar de Mário de Andrade ter se tornado a grande figura do Modernismo, seja pelo seu combate estético, ou por sua missão catequista de melhoramento da cultura brasileira, foi primeiramente através do engajamento de Oswald de Andrade que os jovens artistas se viram envolvidos, tanto pela sua personalidade voluptuosa quanto pela sua capacidade de se relacionar com as mais diversas vanguardas que estavam surgindo fora do Brasil, como atesta Sérgio Buarque em junho de 1922, poucos meses depois do evento:

Mas os novos continuaram a reagir. Guiados por Oswald de Andrade, o grande romancista da Estrela do absinto, leram os modernos de todos os

países, leram Apollinaire, Jacob, Salman, Marinetti, Cendrars, Cocteau, Papini, Soffici, Palazzeschi, Govoni, leram os imagistas ingleses e norte-americanos. Mas em lugar de os tomarem por mestres, desenvolveram na medida do possível a própria personalidade, tomando-os apenas por modelos de rebeldia literária. A semana de Arte Moderna, aplaudida por todos os homens decentes, consagrou-os definitivamente. Agora aparece a nova revista Klaxon, o órgão do movimento novo de São Paulo, destinado a um grande sucesso. Mas os modernos não se limitam só à palavra. Em poucos dias sairá dos prelos a Paulicéia desvairada, de Mário de Andrade, um dos talentos mais sérios da nova geração paulista (BUARQUE, 1996, pp. 148-149).

Sérgio Buarque foi o crítico literário “francamente a favor” da Semana, tanto pela análise cuidadosa que fez do movimento quanto pela concepção que fazia da literatura, vista não somente como uma manifestação artística, mas também como uma forma privilegiada de conhecimento, a qual o crítico pode vincular às fontes mais diversificadas nas diferentes tradições e culturas, da Antiguidade à nossa época. Para Bento Prado Jr. (2004), na contracorrente da moda dominante, Sérgio Buarque opunha artesanato a obediência a regras formais do mesmo modo como opõe, nos textos sobre teoria, a idéia de crítica à idéia de técnica (ou de simples relojoaria). A crítica de Sérgio Buarque ao estilo do Clube de Poesia nada tem de doutrinário ou de agressivo, pontua Prado Jr, que reconheceu exceções e sublinhou o valor da obra de poetas como Décio Pignatari e Haroldo de Campos, que não haviam ainda empunhado a bandeira vanguardista do concretismo.

Apesar de ter se afastado, posteriormente, da crítica literária para abraçar a história, Sérgio Buarque foi o principal representante carioca dentro do movimento paulista modernista e fez, digamos, uma ponte entre a capital paulista e a capital federal. Segundo ele, tais “mudanças de ares” foram indispensáveis para romper com diplomacias nocivas, “mandar pro diabo qualquer forma de hipocrisia, suprimir as políticas literárias e conquistar uma profunda sinceridade pra com os outros e pra consigo mesmo” (Buarque, 1996, 224). Como disse Arnoni Prado (*apud* HOLANDA, 1996, p. 15), “além de registrar a estréia intelectual do crítico jovem e aberto a múltiplas influências, é um momento em que Sérgio Buarque de Holanda comenta livremente as tendências estéticas do entresséculos, como que a pressentir a mudança de rumos no Brasil”, a iminência das vanguardas e, sintomaticamente, uma necessidade de integração às vésperas da Semana de Arte Moderna.

A idéia de modernidade trazia à baila a tensão paradigmática entre novo e velho,

tendo a Europa como fonte de novas estéticas num Brasil que estava se industrializando. A renovação da linguagem nas artes implicava na superação da arte velha. O português falado informalmente foi introduzido na literatura culta no lugar de uma linguagem construtivista rebuscada que valorizava mais a forma do que o conteúdo. Para Sérgio Buarque (idem, 227), Oswald de Andrade foi um dos sujeitos mais extraordinários do modernismo brasileiro porque representava “o ponto de resistência necessário, indispensável contra as ideologias do construtivismo”. Os intelectuais “construtivistas” contrários ao Modernismo idealizavam uma criação de uma elite de homens, inteligentes e sábios, embora sem grande contato com a terra e com o povo, pregava Sérgio Buarque em 1926, que, apesar de gente bem-intencionada, tentava impor uma hierarquia, uma ordem, uma experiência que “estrangulem de vez esse nosso maldito estouvamento de povo moço e sem juízo” (HOLANDA, 1996, p. 226), idéias essas posteriormente colocadas em *Raízes do Brasil*.

Perguntamos: se a *intelligentsia* da época proclamava ordem ao caos reinante dos modernistas, onde estaria então a desordem? A idéia de construção do Grupo do Recife será remodelada com o Grupo Clima por conta de uma escolha, embasada em um método forçosamente redutor, dialético, que toma a parte pelo todo, também comentado por Cláudio Willer (2001). O que Sérgio Buarque defende é o direito à liberdade, “o que temos de mais considerável”, ao invés de uma “detestável abstração inteiramente inoportuna e vazia de sentido”. Diríamos, que naqueles idos anos 1920, os intelectuais novos e criativos do Modernismo, depois de uma entrada demolidora no cenário artístico brasileiro, então, um pouco mais amadurecidos, esses artistas se preparavam para avançar seus projetos estéticos, onde se destacam dois pólos de irradiação: Mário e seu projeto nacionalista e Oswald de Andrade e sua antropofagia cultural.

José Miguel Wisnik (1983, p. 64) aponta que a Semana não chega a ser propriamente a realização acabada da modernidade, mas seu índice, daí um certo desequilíbrio entre o que se alardeia e o que se mostra. Há um movimento intensivo para recortar tendências, marcar o campo, dividi-lo, mas há uma certa defasagem entre idéias e obras,

uma preocupação febril de atualização com referência às vanguardas européias, e portanto, de afastamento da tradição no entanto com a própria formação dos modernistas, presa ao passado, e ainda em processo de superação e amadurecimento. Deste modo, se a demarcação que divide o passado e a modernidade é compacta no campo da atitude polêmica, é

difusa no campo criador. Essa defasagem pode ser sentida, em certa medida, tanto na literatura como nas artes plásticas e na música (WISNIK, 1983, p. 66).

Se na literatura havia críticos que se dispuseram a comentar as atividades ocorridas no Teatro Municipal, além dos próprios artistas-escritores como Menotti Del Picchia, Oswald e Mário de Andrade, entre outros, a música na Semana de Arte Moderna foi representada pelos pianistas Guiomar Novais e Ernani Braga e pelo compositor Villa-Lobos, que tiveram a função específica de tentar oferecer, como as outras artes, uma amostra daquilo que de mais arrojado se fazia no Brasil, mas também de preencher o tempo do espetáculo, ou seja, serviram para mediar o público e as cúpulas organizadoras do movimento (WISNIK, 1983, p. 87). Já a recepção crítica da música foi muito mais rumorosa do que sua própria arte, provocando polêmicas e motivando a publicação de diversos artigos incisivos entre o crítico Oscar Guanabarro (1851-1937) e os modernistas.

A Recepção da Música na Semana: Guanabarro versus modernistas

Neste contexto, e para entrarmos agora na questão da crítica musical, as coisas são particularmente tensas, e feitas para lembrar a inquirição de Lobato a Malfatti. Guanabarro, músico e crítico de arte regular do jornal *O Paiz* nas duas últimas décadas do século XIX e no *Jornal do Commercio* no início do século XX, ambos do Rio de Janeiro, ficou conhecido como um ferrenho opositor à Semana, tendo defendido o compositor Carlos Gomes dos ataques dos modernistas, capitaneados por Menotti Del Picchia e Graça Aranha, que se cercavam da música contemporânea de Villa-Lobos. Na conferência inaugural da Semana “A emoção estética na arte moderna”, apesar de não citar o nome de Carlos Gomes, Graça Aranha faz um balanço da arte brasileira anterior ao modernismo, insinuando que “são pequenas e tímidas manifestações de um temperamento artístico apavorado pela dominação da natureza, ou são transplantações para o nosso mundo dinâmico de melodias mofinas e lânguidas, marcadas pelo metro acadêmico de outras gentes” (*apud* WISNIK, 1983, p. 83). No caso, aqui, ele se refere à influência da ópera italiana na música de Carlos Gomes.

O que chama nossa atenção quanto às “supostas agressões” dos modernistas em relação à obra de Carlos Gomes é que, curiosamente, na literatura, *O Guarani* de José de Alencar foi aceito, enquanto que *O Guarani* de Carlos Gomes não, supostamente por estar preso à estética musical européia, sobretudo italiana. Ora, segundo Renato Almeida (*apud* CONTIER, 1994, p. 38), sob o ponto de vista estético, José de Alencar conseguiu distinguir com nitidez a diferença entre linguagens utilizadas pelos índios e pelos brancos, enquanto que Carlos Gomes teria desprezado as vozes da terra, os cantos dos índios, fundamentando-se nas modulações do sistema tonal e das árias italianas, negando, assim, a própria História, ou seja, as músicas dos indígenas brasileiros que refletiam uma “liberdade audaciosa”, símbolo de “nossas selvas”.

Um confronto direto em torno de questões modernas na arte envolvendo Carlos Gomes e Villa-Lobos foi travado nas páginas dos jornais *Correio Paulistano* por Menotti Del Picchia e na seção de Oscar Guanabarro “Pelo mundo das artes” do *Jornal do*

Commercio do Rio de Janeiro durante os meses de fevereiro de março. Festejado como “especialista” por Giron, Oscar Guanabario (1851-1937), professor de piano, começa suas atividades como crítico em 1879, na *Gazeta Mercantil e de Bellas-Artes* e “reinará pelos próximos cinco decênios” (GIRON, 2004, p. 201). Em um desses artigos (22/02/1922), Guanabario contesta a autoridade da representação carioca enviada à Semana, insinuando uma disputa bairrista entre Rio e São Paulo:

Vimos, no entanto, que os paulistas tomaram a sério essa embaixada como expressão de uma arte já enraizada entre nós, quando tudo isso não passa de uma patacoada procurando imitar um grupo de desequilibrados que, capitaneados por Mallarmé em Paris, criavam a escola do absurdo com a pretensão de desbancar a arte que vem sendo aperfeiçoada através dos séculos (GUANABARINO *apud* BOAVENTURA, 2000, 255).

Enfrentado a tempo por Menotti e outros modernistas, que viam com entusiasmo o progresso de São Paulo como uma promessa de renovação das artes, esse episódio foi amplamente relatado por Wisnik em *O coro dos contrários* (1983, pp. 63-104). Guanabario se esforça para provar que as inovações modernas não são mais do que a retomada de elementos já repertoriados pela tradição e a transgressão de certas normas estéticas é vista como um atentado ao código natural, movida por um grupo de pessoas de má fé, que se apresentam como defensores da arte quando não fariam mais que corrompê-la. Por isso, também, “a arte moderna é vista não como arte, mas variações de comportamentos anormais como loucura, desvario, bebedeira, devassidão” (WISNIK, 1983, p. 88).

Por um lado, a crítica musical era representada por uma figura conhecida da grande imprensa da época, Guanabario, que muito se assemelhava ao poder de Silvio Romero na literatura e, aliás, repetia o modelo da crítica de julgamento, em estilo malcriado. Por outro lado, havia um grupo de artistas devidamente instruídos no manejo da crítica, Oswald, Mário, Milliet, entre outros, que se apressavam em retrucar as idéias “passadistas” do crítico em relação ao jovem compositor Villa-Lobos. O que não podemos deixar de notar é que Mário de Andrade ainda não era crítico de música colaborador regular da imprensa, ele escrevia ocasionalmente críticas (de artes plásticas, de música e de literatura), portanto, não havia um repertório mais sofisticado, da recepção crítica, que desse conta de uma intervenção mais profunda do cenário musical da época. Havia uma crítica literária que, àquela altura, já dava conta de propor um olhar crítico que não fosse aquele de regras,

princípios e convenções, Sérgio Buarque de Holanda, por certo, é um bom exemplo na literatura, mas na música não havia ainda um representante da crítica à altura da arte revolucionária de um Villa-Lobos, que já se mostrava “diferente” dos cânones do passado, portanto, fora dos padrões estéticos vigentes.

Villa-Lobos foi, de fato, o compositor brasileiro mais comentado durante os concertos e conferências da Semana, tenha sido pela sua música ou pelos seus gestos. A sua aparição, de chinelos e guarda-chuva em um concerto no Teatro Municipal, foi mais comentada do que sua música, relatada pela violinista Paulina D’Ambrósio (*apud* KIEFER, 1986, pp. 96-97), que tocava uma sonata naquele momento: “achava-se ele nessa ocasião atacado de ácido úrico nos pés e tendo um deles enfaixado apoiado em um guarda-chuva, entrou em cena”. Ainda sobre o episódio, Bruno Kiefer aponta: “Não há necessidade de muita imaginação para compreender que a entrada em palco de Villa-Lobos com um dos pés enfaixados e apoiando-se num guarda-chuva tinha de ser considerado por muitos como atitude ‘futurista’ e, portanto, merecedora de vaias” (1986, p. 97).

Não há dúvida de que a Semana de Arte Moderna teve seus méritos. Um deles, destacado por Kiefer, é o de ter posto “os conflitos na rua”, tirando da esfera privada, o gosto estético, e colocando a arte como apreciação, como, por exemplo, se apreciam vinhos ou sobremesas. Para ele, a arte musical não está aí somente para oferecer deleites, ambiente para divagações ou sonhos. “Ela tem condições de sacudir os indivíduos, de propor novas atitudes, de obrigar a revisar conceitos tradicionais” (KIEFER, 1986, p. 99). Mas, se, de fato, a crítica reflete a cultura de uma época, podemos ter a noção de como a pintura de Anita Malfatti ou algumas composições de Villa-Lobos foram recebidas pela imprensa e público, de um modo geral. Afinal, a crítica é um documento da visão que se tem de um acontecimento no momento em que ele ocorre. Para um público e uma imprensa ainda acostumados aos “padrões da cultura como ornamento da sociedade, como atividade algo inócua e destinada a suavizar os contornos do cotidiano”, nos diz Marcelo Coelho (2006, p. 57), talvez não houvesse sequer maneira de perceber a força de ruptura que o modernismo, em seus momentos mais expressivos, visava a concretizar.

O fato é que, logo após a realização da Semana de Arte Moderna, e como um desdobramento imediato dela, os modernistas migram do noticiário ágil e agitado das matérias e críticas dos jornais para mergulhar no mundo mais denso e reservado das

revistas, ou seja, passam da ação e da polêmica jornalística inflamada e quase teatral da Semana para o ensaio e a crítica das revistas, empenhados sobretudo na promoção educativa. Uma das principais revistas foi a *Klaxon* - Mensário de Arte Moderna – considerada a primeira revista modernista do Brasil, tendo circulado de maio de 1922 a janeiro de 1923. Com um projeto gráfico inovador, abrigou colaboradores como Guilherme de Almeida, Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Oswald de Andrade, Rubens Borba de Moraes, Luís Aranha e Sérgio Milliet, além de Sérgio Buarque de Holanda no Rio de Janeiro. De outubro de 1922 a outubro de 1924 circulou a revista *Ariel*, esta totalmente destinada à música, contando com a colaboração de um conjunto diversificado de autores, diferente da *Klaxon*, cuja colaboração musical se restringiu à pessoa de Mário de Andrade.

Tendo passado os primeiros momentos de agitação e combatividade da Semana de 22, seguido pelo papel didático das revistas modernistas, um novo momento tomava corpo: o caráter interessado da arte brasileira, sua função social, o projeto nacionalista de Mário de Andrade. Dada a importância da Semana de Arte Moderna de 1922, seja como combustível das renovações fecundantes que dali partiram, seja pelo papel de propagador da cultura alcançado por Mário de Andrade no decorrer dos anos posteriores aos fatos dos jovens artistas, julgamos necessário mencionar o movimento do qual ele participou ativamente e seu projeto de vida: o Projeto Nacionalista de Mário de Andrade.

O Projeto Nacionalista e o caráter interessado da arte brasileira

Sem dúvida, o tema da identidade nacional está por trás de todo o processo criativo do grande intelectual também crítico, que almejava para o Brasil um processo de aculturação, uma espécie de entrada do país de nações cultas, que ele tanto almejava, por meio de uma superação do passado repleto de influências européias, em suma, nacionalizar para, então, internacionalizar. Ele defendia, segundo Arnaldo Contier (1994), a pesquisa do folclore como a principal fonte temática e técnica do compositor erudito preocupado com a criação de uma música nacionalista e brasileira, durante as décadas de 20 e 30. Essa defesa pela pesquisa do folclore, que ele chamava de música popular, era a única estratégia válida para se desvendar todos os contornos e matrizes da realidade brasileira, ou seja, através da pesquisa, o compositor poderia aperfeiçoar os seus recursos técnico-estéticos para que escrevesse obras nacionalistas, num primeiro momento, e culturais, num segundo, com a sua universalização através da difusão nos principais pólos de cultura do exterior, em especial, da Europa, pontua Arnaldo Contier (1988, p. 78).

Mário objetivava caracterizar uma “entidade nacional” capaz de refletir uma “Nação menos heterogênea”, atenuando, assim, possíveis tensões entre a temática de cunho nacionalista e a técnica de composição importada da Europa. Logo, o projeto de Andrade apresentava um teor dualista: de um lado, fundamentava-se numa proposta internacionalizante, sob o ângulo estético e, por outro, nacionalizante, sob o ponto de vista temático. Em suma, o projeto de Mário de Andrade visava homogeneizar a cultura brasileira através de pesquisa, negando o exótico, o regional e, paralelamente, resgatar a arte nacional, já estruturada no inconsciente coletivo, para colocá-la em contato com outras nações, supostamente homogêneas, regulares.

O início ou o “marco zero” da construção do projeto modernista na música iniciou-se nos anos 20, a partir, inicialmente de desdobramentos da Semana de Arte Moderna, deflagrada, em seguida, por Mário de Andrade nos artigos “Carta aberta a Alberto de Oliveira” (*Revista Estética*, 1924) e “Uma conferência” (*Revista do Brasil*, 1925), seguido por outros intelectuais como Renato Almeida, tendo defendido essa posição sobretudo no

Ensaio sobre a música brasileira (1928). Nesse trabalho, considerado o marco do Nacionalismo Musical no Brasil, Mário de Andrade nos esclarece que a música nacionalista não é aquela composta por elementos étnicos ou de raça, já que uma arte nacional não se faz com escolha discricionária, sensata e diletante de elementos, mas ela já está feita na inconsciência do povo. Para ele, o artista tem só que dar para os elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular uma música artística, isto é, imediatamente “desinteressada”. Ora, temos aqui uma prerrogativa sobre o seu pensamento acerca da música popular, que necessita ser desinteressada, sem as intenções que Barthes (2006, p. 170) identifica em “A arte vocal burguesa”, sem artifícios comerciais, característica que a música popular ficaria marcada, como esperamos mostrar mais adiante no terceiro capítulo.

Jorge Coli (1998, p. 17) salienta que esse manifesto-programa, nascido na mesma época de *Macunaíma*, representa um testemunho capital da inflexão definitivamente nacionalista, tomada pela nossa modernidade. Como tornar “verdadeiramente” brasileiras as composições de nossos músicos?”, pergunta ele. Mário de Andrade quer a consolidação de um “espírito de raça”, de um inconsciente artístico intersubjetivo, coletivo. As obras devem inserir-se na bela continuidade nacional, que emergia historicamente pouco a pouco, embora sem conhecimento de si. Perguntamos: Será que o Brasil de Mário de Andrade já não era recortado o bastante para ser improvável que um projeto utópico como esse fosse provável?

Telê Porto Ancona Lopez (1972, p. 11) aponta para uma contradição natural que se dá entre o autor e o teórico Mário de Andrade, a fim de que seus caminhos estéticos fossem também caminhos éticos e políticos. Seu desejo de compromisso e de participação lhe cassa as possíveis intenções de universalidade e o encaminha como artista e como teórico, para a obra de circunstância. “O universal artístico, assim como o internacional político, são, no seu entender, objetivos a longo prazo, possíveis graças ao desenvolvimento do circunstancial”. Sua preocupação quase doentia, para Antonio Candido (2000, p. 11), “mente complexa e contraditória”, pela disseminação de uma arte nacional “universalista” na cultura brasileira se encontra em toda sua obra, de *Macunaíma* aos ensaios sobre música, do livro *O Banquete* às cartas a amigos, pregação que foi sistematicamente assimilada por muitos outros intelectuais e pesquisadores, que ainda buscam esse ideal da nação

homogênea, se isso é possível. Nesse ensaio, ele se dizia contrário a um espírito nacional bairrista, de caráter étnico, mas a favor de uma manifestação musical feita por brasileiro ou indivíduo nacionalizado, refletindo as características musicais da raça, que estão presentes na música popular.

Na “Evolução social da música no Brasil”, de 1941, ele evoca novamente a música popular, que “cresce e se define com uma rapidez incrível, tornando-se violentamente a criação mais forte e a caracterização mais bela da nossa raça” (1965, p. 31). Pois era na própria lição européia da fase internacionalista que Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno, considerados por Andrade como os principais compositores eruditos a buscar criar uma música brasileira, iriam colher o processo de como nacionalizar rápida e conscientemente, por meio da música popular, a música erudita nacionalista. Como exemplo desse processo, ele cita o Grupo dos Cinco na Rússia, que conseguiu nacionalizar e tornar independente a música russa, ao criar sistematicamente sobre as manifestações musicais populares do seu país.

Gilda de Mello e Souza (2003, p. 11), por sua vez, aponta dois pontos de referência constantes na obra de Mário de Andrade: a análise do fenômeno musical e do processo criador do populário. E é dessa confluência que deriva a maioria dos seus conceitos básicos, seja sobre a arte em geral, seja sobre a arte brasileira em particular. Mesmo o seu conceito de brasilidade da linguagem foi motivo de discórdia dentro do grupo modernista, pois seus companheiros não aceitavam a sistematização da fala brasileira que ele procurava impor. Segundo ainda Mello e Souza (2005, p. 19), provavelmente somente “Manuel Bandeira continuava lendo e discutindo, com disciplina e lucidez, os prefácios e notas que Mário acrescentava aos trabalhos”. Segundo Manuel Bandeira, a influência de Mário de Andrade foi enorme e decisiva em todos os setores do pensamento. “Seus conselhos e críticas foram uma verdadeira bússola para os novos músicos” (1960, p. 280).

Se, por um lado, o discurso de Mário de Andrade vai no sentido de demonstrar que o Modernismo foi, ao mesmo tempo, pesquisa e invenção feliz numa linguagem artística e movimento radicado à sua entidade coletiva nacional, surpreende o “mea culpa” severo com que Mário de Andrade fecha a palestra da comemoração de vinte anos do movimento:

Que se reconheçam no que eu vou dizer os que o puderem. Não tenho a mínima reserva em afirmar que toda a minha obra representa uma dedicação feliz a problemas do meu tempo e minha terra. Ajudei coisas,

maquinei coisas, fiz coisas, muita coisa! E no entanto me sobra agora a sentença de que fiz muito pouco, porque todos os meus feitos derivaram duma ilusão vasta. E eu que sempre me pensei, me senti mesmo, sadiamente banhado de amor humano, chego no declínio da vida à convicção de que faltou humanidade em mim. Meu aristocracismo me puniu. Minhas intenções me enganaram (1972, p. 253).

Esse conflito que ronda o escritor paulista em 1942 é, de certo modo, entendido como uma controvérsia natural de seu trabalho intelectual, que almejava um ideal praticamente impossível de alcançar, seja pela busca por uma cultura homogênea, seja por um país homogêneo. O espírito modernista foi destruidor e continha germes da atualidade, da realidade brasileira, caracterizada por ele como a fusão, a convergência de três princípios fundamentais, já citados anteriormente: o direito à pesquisa estética, a atualização da inteligência artística brasileira e a estabilização de uma consciência criadora nacional. Para ele, outros autores, como Gregório de Matos, Castro Alves e Carlos Gomes, pregavam individualmente alguma dessas três normas, mas foi da conjugação das três que surgiu essa “consciência coletiva” que permeou o modernismo. Segundo Alfredo Bosi, o primeiro tópico, e só ele, privilegia o nível estético:

Nele se resumem todas as lutas pela liberdade de linguagem e da construção literária que foram a glória mais legítima do movimento. Ao desenvolvê-lo, Mário volta a teorizar sobre a realidade duma língua brasileira, especialmente duma sintaxe brasileira que recebera foros de escrita literária com o Romantismo consciente de Alencar, sofrera um processo repressivo no interregno realista-parnasiano, mas pudera, a partir dos modernos, impor-se de novo como fator de pesquisa poética e musical. E, tema recorrente em todo o seu itinerário crítico, retorna também a opinião segundo a qual, ao lado do Modernismo, só o Romantismo, como estado de espírito congenialmente antiacadêmico, é um paradigma para o pensamento de Mário crítico: graças a ele teria sido possível à arte brasileira recorrer sem timidez às matrizes folclóricas, à cultura índia, negra e mestiça, à mais genuína tradição popular, e passar daí à revolução (BOSI, 1992).

Porque isso interessa a uma discussão sobre a maturação de uma crítica musical brasileira, atentemos aqui para uma contradição de Mário de Andrade, ao pretender resgatar o Romantismo como fonte para a “Arte Pura brasileira”, tendo como inspiração o folclore, indicando, assim, uma retomada ao passado. Arnaldo Contier (1994, pp. 37-39) pontua, incisivamente, no paradoxo criado por Renato Almeida e Mário de Andrade ao afirmarem que o romantismo musical era uma “invenção” do povo brasileiro, antes de sua chegada

oficial na literatura, em 1830. Os matizes românticos da cultura popular revelavam o caráter melancólico e rebelde do povo brasileiro. A tristeza, a melancolia, internalizadas no “povo”, de acordo com Renato Almeida, harmonizavam-se com a natureza exuberante e dominante. Assim, a obra romântica, portanto, não era uma imitação do movimento europeu, “mas um impulso do nosso espírito, o destino histórico que cumpríamos”. Vimos, não por acaso, que *O Guarani* literário de José de Alencar foi aceito, enquanto que *O Guarani* musical de Carlos Gomes não.

Como já demonstramos, Machado de Assis insistia em dizer que não era nacional a obra que se vestia com adereços indígenas, nem tampouco aquela fixada nos elementos da terra “com palmeiras e sábias”. Por uma busca de uma nacionalidade almejada, em muitos pontos Mário de Andrade se contradiz, como na questão da aceitação do Romantismo e sua temática nacional, com elementos próprios da nossa terra, contrapondo com os ideais modernistas de superação, renovação, e principalmente pela busca de uma linguagem clara, bem diferente dos movimentos que antecederam o modernismo. Segundo Contier (1994), alguns modernistas consideravam o “povo” como o único e verdadeiro guardião da nacionalidade e competia ao compositor redescobrir, cultural e musicalmente, as “falas populares” que haviam sido cerceadas e censuradas pelas elites a partir da Independência do Brasil em 1822. Ora, Mário de Andrade acreditava que o nacionalismo romântico, preso a um “inconsciente coletivo”, representava uma revolta contra o artificialismo das concepções estéticas das elites do Império, idéia bem oposta da de Oswald de Andrade, seu colega modernista, que pregava a “Antropofagia” das artes, cujo objetivo essencial é a busca de uma brasilidade que pudesse dar conta de nossas múltiplas identidades, devorando informações novas, em favor de um suposto canibalismo cultural.

O que não podemos deixar de considerar é que, fundamentalmente, saíram da Semana de 1922 dois grupos fortes que iriam se contrapor no correr da história da crítica brasileira. Um, ligado a Mário de Andrade e à estética nacionalista, de construção, e outro, ligado à Oswald de Andrade, desconstrucionista, antropofagicamente universal, que conseguiria sobreviver à partir da década de 1950, com os poetas-críticos-concretos, adiante por nós comentados. No entanto, nesse momento, gostaríamos de comentar o trabalho de Mário de Andrade, que foi primordial para formação e o estabelecimento de uma crítica musical no Brasil de caráter estético e educativo.

Mário de Andrade e a formação da crítica musical brasileira no jornal

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 de Feitiçaria 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 produção bibliográfica se deu, onde podemos destacar muitos artigos, crônicas e textos de crítica, vertidos posteriormente para livro.

O fato de ser o jornal um veículo muito utilizado por ele para divulgação de seu trabalho crítico, contribuiu sobremaneira para algumas mudanças na época, como a proliferação de uma “alta” crítica musical na imprensa, embalada por uma crítica literária bastante atuante da época. Um exemplo marcante é parte da obra de Machado de Assis ter sido publicada primeiramente no jornal para depois ser vertida em livro, que demonstra que, da mesma forma que escritores publicavam suas obras em jornais, a crítica começou a publicar textos sobre a literatura da época.

Essa valiosa contribuição de Mário de Andrade à crítica jornalística de sua época só foi possível devido ao fato dele ter um vasto repertório, um cânone elevado de cultura, ter profundo conhecimento de música e ser também um instrumentista (pianista), motivos pelos quais o crítico paulista se diferencia de outros de sua época, como Oscar Guanabara, entre poucos outros. Embora seus textos sejam providos de um didatismo que só julgamos relevantes pela época incipiente pela qual a crítica musical no país se dava, já que não cabe à crítica educar e sim propor, tentaremos problematizar sua importância, nesse momento, como crítico musical jornalístico, função pouco analisada pelos inúmeros estudiosos de sua vasta obra.

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 com 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.

E é desse compromisso de “amelhoramento” – na expressão do escritor - e instrução do brasileiro, que permeia sua missão, como pesquisador, intelectual, pensador do Brasil e crítico das artes. E é justamente no campo do jornalismo musical, ao focalizar o objeto musical em questão, com sua visão universalista de crítico de artes, que está nosso interesse principal. Ele colaborou em diversos jornais como *Diário Nacional de São Paulo* (com colaboração entre 1927 e 1932), *Diário de S. Paulo*, *Diários Associados*, *O Estado de São Paulo*, *Diário de Notícias*, *Correio da Manhã* e na seção “Mundo Musical” que ele assinou no jornal *Folha da Manhã* (de 1943 até a sua morte súbita em 1945) como também em revistas como *Ilustração Brasileira* e *Revista Nova*. Parte desse material de crítica está compilado no livro *Música, Doce Música* (Martins, 1933), *Música e Jornalismo: Diário de S. Paulo* (Hucitec; Edusp, 1993), organizado por Paulo Castagna e também *Música Final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística ‘Mundo Musical’* (1998) de Jorge Coli.

O que nos chama a atenção, ao ler suas resenhas, até porque procuraremos mostrar que essa é uma marca que acabou se perdendo, é que o ato crítico que permeia seus escritos é intransigentemente estético, formal, pois faz jus à crítica em si, bem mais relevante do que fazer presente um nacionalismo heróico que se pretendeu universal. Propomos, neste momento, uma análise de alguns elementos estéticos encontrados em suas críticas, a fim de que possamos compreender sua “missão”, sempre incansável, de provedor da cultura em nosso país.

O crítico de música

De fato, Mário de Andrade foi um crítico muito atento às questões que envolviam a pesquisa musical e a aquisição de conhecimento, mas muitas vezes chegou a menosprezar seu ofício de crítico, julgando-o passageiro, talvez, porque o fizesse tão rotineiramente, já que quase diariamente tinha suas resenhas publicadas em jornais e revistas. Acompanharemos algumas de suas críticas com o intuito de mostrar o quanto suas análises musicais foram precisas, mas também contundentes, buscando sempre uma análise estética da obra. Na introdução do livro de críticas *Música, Doce Música*, publicado em 1938, Andrade escreveu que se a literatura musical brasileira fosse vasta ele não teria publicado esse livro, pois nunca deu muito cuidado ao feitiço desses textos jornalísticos, “destinados à existência de um só dia” (1963, p. 13). Trata-se, segundo Nestrovski (2000, p. 10), de um campo de força em que o crítico se vê jogado. De um lado o senso de urgência, o tempo limitado para escrever, e de outro a capacidade de identificar o que compõe uma obra, questionar nossos hábitos de compreensão e situar suas interpretações no contexto mais amplo da cultura. Mário de Andrade explica, entretanto, que a publicação era destinada principalmente a “seus discípulos”, a fim de minorar a angústia dos que desejavam ler, devido à escassez de material da área. Esse é o único livro de críticas de música publicado antes de sua morte, e vale ressaltar que a escolha das resenhas foi feita por ele mesmo.

O que temos observado com alguma frequência é que muitos textos críticos não foram capazes de fazer uma análise assertiva do objeto musical, dando prioridade para elementos de cunho ideológico, social ou histórico, obviamente mais acessíveis ao gosto do leitor médio, e, por que não dizer, do crítico de cultura geral, sem especialização. É óbvio que não se subentende que a crítica devesse ser favoravelmente parcial. Acreditamos que ela precisa ter voz própria, ter feito uma escolha, como foi o caso de Mário de Andrade, que, como crítico, tinha a preocupação de analisar o objeto e discutir seu ponto de vista, em qualquer circunstância que se via na urgência de escrever. Suas críticas eram capazes de interpretar determinada obra propondo uma nova escuta, uma outra tentativa de compreensão. Ao contestar o nome impróprio (*Três Estudos em forma de Sonatina*) de

uma obra de Lourenço Fernandez, Mário de Andrade explica, em resenha publicada no jornal *Folha da Manhã* em 1931, o porquê da impropriedade do título escolhido pelo autor:

É uma obra admirável, que só tem de defeituoso o nome. Não vejo razão pra batismo tão complicado. Se trata legitimamente duma Sonatina, duma sonatina dos nossos dias, está claro, de espírito bem moderno. Mas a sua construção, o tamanho, a seriação dos andamentos, a integridade de concepção temática, o espírito esquerzoso, nos deixam a sensação nítida duma Sonatina, e não de Três Estudos. Mas isso é esmiuçar detalhes sem importância (ANDRADE, 1963, p. 180).

São detalhes de utilidade para identificação de um projeto artístico, ao analisar consistentemente uma obra, como no caso acima. Porque os compositores e artistas em geral gostariam de ver suas obras resenhadas, discutidas. Porque, afinal, a função da crítica é também de buscar, propor uma compreensão, um esclarecimento da obra. Machado de Assis afirmou que não é dado ao crítico “defender nem os seus interesses pessoais, nem os alheios, mas somente a sua convicção, e a sua convicção deve formar-se tão pura e tão alta, que não sofra a ação das circunstâncias externas” (1959, p. 14). Essas circunstâncias externas são as mesmas que os escritores do *New Criticism* chamam de elementos extrínsecos à obra.

Há ainda dois livros importantes que foram publicados na década de noventa sobre a crítica musical de Mário de Andrade: *Música e Jornalismo: Diário de S. Paulo* (1993), organizado por Paulo Castagna e também *Música Final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística ‘Mundo Musical’* (1998) de Jorge Coli. *Música e Jornalismo* é uma seleção de 163 textos em torno de críticas de concertos, intérpretes e conferências publicadas no jornal *Diário de S. Paulo* entre 1933 e 1935, época em que Mário de Andrade colaborou nesse jornal na coluna “Música” como crítico de arte, responsabilizando-se pelo envio de resenhas escritas logo após os concertos, para serem publicadas no dia seguinte. Reparemos aqui o caráter de urgência da coluna de crítica, enfocado várias vezes por Andrade no decorrer de seus textos, tendo, sempre, pressa em finalizar seus textos. Além dessa coluna quase diária como crítico de música, Andrade ainda colaborava nesse jornal com artigos e crônicas literárias na coluna “Editoriais”, que contava com textos de conhecidos intelectuais. Nesse espaço, o autor tinha liberdade em publicar textos mais longos e elaborados que necessitassem de mais fôlego, sem se preocupar com o tamanho do texto ou com a urgência da entrega do trabalho.

Se suas primeiras contribuições no âmbito do *Diário de S. Paulo* ainda se limitavam a informar o leitor sobre determinada atuação de músicos, sem entrar em maiores considerações de ordem estética, com o decorrer do tempo, Andrade passa a não se deter apenas nos intérpretes, revelando, assim, seu pensamento sobre os compositores, o valor musical das obras e as implicações sociais e políticas dos repertórios, segundo Castanha (1993, p. XVI). Em seus escritos também encontramos curiosos aspectos da crônica musical paulistana do início da década de 30, como, por exemplo, as salas de espetáculos, os conjuntos e orquestras, as descrições de maneiras antigas e bizarras de execução musical pelos instrumentistas, cantores e regentes, hoje muito conhecidos como a pianista Guiomar Novaes ou completamente desconhecidos, principalmente os brasileiros, a quem sempre dedicou grande atenção ao divulgar seus trabalhos.

Já o livro *Música Final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística 'Mundo Musical'* foi concebido originalmente como tese de doutorado e é uma análise das críticas e crônicas que Andrade escreveu no jornal *Folha da Manhã*, geralmente às quintas-feiras, nos dois últimos anos de sua vida. Em carta ao amigo Paulo Duarte em 08 de maio de 1943, o autor justifica o encargo do “Mundo musical”:

Agora peguei um rodapé na Folha da Manhã, que com esta história de remédios, infecções, exames e médicos ando meio atrapalhado e o que tinha não dava mais. Mas é rodapé de livre assunto (musical), sem obrigações e até proibição de fazer crítica profissional. Deus te livre! Não pretendo mais me meter na crítica, os compromissos são demais e lá se vai a liberdade a não ser que v. queira brigar com todo mundo (ANDRADE *apud* COLli 1998, p. 195).

Mesmo sem ter obrigação de exercer a crítica, já que ele tinha liberdade de escolher o repertório, ele não se limitava a escrever textos suaves, descompromissados, livres de argumentações. Porém, preso a necessidades financeiras, Mário de Andrade viu-se desgastado pela tarefa constante e sentiu o peso dessa obrigação de escrever para o jornal. Mas, segundo Sônia Sachs, a verdade é que aquele que viveu da fé na arte e nos homens, como ele sempre repetia, encontrou na crônica jornalística um forte instrumento de ação, já que a frequência e a ligeireza dos artigos, além de suscitar a discussão, permitiam-lhe orientar de perto os escritores novos, em uma espécie de missão de vida. O grande fruto da doutrina marioandradina, como vimos, em passant, é o grupo da revista *Clima*, formado por Antonio Candido, Lourival Gomes Machado, Paulo Emílio Salles Gomes e Gilda de

Moraes Rocha, prima de Mário de Andrade e futura esposa de Candido, todos profissionais marcados por sua preocupação com o Brasil, saíram, portanto, da cúpula do escritor paulista.

Mário de Andrade considerava-se um “crítico das artes”, pois seu trabalho era o de decifrar, analisar e interpretar determinado objeto musical, seja ele uma apresentação ao vivo ou um lançamento de um disco ou livro. Se a informação fazia parte do contexto de suas resenhas, tinha o objetivo de cooperar para que seus leitores pudessem contextualizar melhor a música por ele descrita, sem circundar a crítica em volta de temáticas ideológicas, sociológicas ou históricas, como freqüentemente acontece. Por exemplo, ao escrever sobre a pianista Guiomar Novaes, Andrade⁴ afirmou:

Tenho a impressão de que Guiomar Novais alcançou agora o cume da sua carreira. Está em pleno esplendor, e infelizes serão os que não souberem se entregar à arte generosíssima da nossa genial pianista. Sua técnica espantosa, aquela sacra fúria de expressão que sempre fizera dela uma genial intérprete dos românticos, se aliam agora a qualidades novas que a tornam mais completa na sua, já dantes, tão característica personalidade (1993, p. 61).

Do mesmo modo que o crítico enxerga virtudes, como no exemplo acima, ele também precisa perceber os desacertos, se existirem, como a escolha de um determinado repertório, quando este não estiver compatível com o evento proposto. E essa percepção não falta a Mário de Andrade. A questão da escolha do repertório, apesar de ser de suma importância na concepção da obra artística, infelizmente é muito pouco discutida pelos críticos em geral. Por exemplo, em outra resenha, Mário de Andrade delata que “a única censura que se poderia fazer, seria quanto à escolha da peça, duma irremediável mediocridade” (1993, p. 186). Em outra crítica a uma peça de Villa-Lobos, o autor delata o repertório longo e cansativo:

O programa também era defeituosíssimo. Longo, detestavelmente longo. Matou o público. Foi característico disso o momento em que terminou a primeira parte de Salambô. O público gostou francamente e aplaudiu caloroso. Era justo. Mas quando todos, já saturados de tanta música, perceberam que a coisa continuava, ah isso é demais! Cada qual deixou de escutar as delícias da orquestração bem feita, os achados sinfônicos, a ambiência de sonoridades sugestivas, pra remoer a própria irritação. E quando terminaram os dez quilômetros de mais música, o público não aplaudiu. Fez bem (ANDRADE, 1963, p. 150).

⁴ Resenha escrita em 11 out. 1933 no jornal *Diário de S. Paulo* na coluna “Música”. Mário de Andrade grafa o sobrenome da pianista com “i”, ao invés do sobrenome Novaes.

Liliana H. Bollos Um exame da recepção da Bossa Nova pela crítica jornalística. Tese de Doutorado. PUC-SP, 2007.

Nesse sentido, a percepção do crítico em relação à escolha assertiva do repertório é primordial, pois é a partir dessa escolha que ele traça seus argumentos, posicionamentos e, efetivamente, interpreta a obra. Ao reconhecer a importância de uma produção contemporânea, por exemplo, o crítico estará contribuindo efetivamente para que uma nova arte seja divulgada e apreciada, enfim, compreendida. Mário de Andrade reconheceu o significado e importância de seu trabalho enquanto crítico, pesquisador e escritor, em carta a Sousa da Silveira em 1935, quando já esboçava a sua intenção em deixar o jornal *O Diário de S. Paulo*:

Resolvi trabalhar a ‘matéria’ brasileira, especificá-la, determiná-la o quanto em mim e na complexidade dela. (...) Digo ‘de mim’ e não do Brasil, porque sabia muito conscientemente, desde o princípio, que se tratava de dar a minha imagem do Brasil. Não havia folclore musical brasileiro. Fiz folclore musical brasileiro. Não havia crítica de arte em S. Paulo, e a pouca brasileira existente era mais que péssima. Fiz crítica de arte. Não havia um tratado de poética, moderno, adaptável ao tempo. Fiz um. Não havia História da Música em nossa língua. As existentes eram simplesmente porcas. Fiz uma, bem melhor que as outras (ANDRADE *apud* FERNANDES, 1968, p. 150).

Mais do que um suposto reconhecimento, as palavras acima são, na verdade, um desabafo ao amigo em virtude de sua vontade de se desligar do jornal *Diário de S. Paulo*, em 1935. Suas contribuições no campo da música, assim como no da literatura, corroboram para que ele seja um dos principais, senão o mais importante, articulador da cultura brasileira na primeira metade do século XX. Sua veia crítica e perspicaz é presente na grande maioria de seus escritos, sejam eles resenhas, ensaios, crônicas ou romances. Por exemplo, no prefácio do livro *Aspectos da literatura brasileira*, Mário de Andrade afirmou:

Reuni neste volume alguns dos ensaios de crítica literária, escritos mais ou menos ao léu das circunstâncias e do meu prazer. Espero que se reconheça neles, não o propósito de distribuir justiça, que considero mesquinho na arte da crítica, mas o esforço apaixonado de amar e compreender. É mesmo certo que se por vezes sou um bocado áspero em minhas censuras aos artistas, isso provém de uma desilusão. A desilusão de não terem eles me proporcionado, de arte, o quanto eu sinto poderiam me dar (1972, p. 3).

Da mesma maneira que Mário de Andrade considera que a arte da crítica se faz através do esforço apaixonado de amar e compreender, o que não deixa de nos trazer uma resposta, talvez datada, para a difícil questão de saber o que é a crítica, ele cobra dos

artistas para que estes retribuam em arte, ou seja, na arte maior que eles podem dar. Ele considerava-se um crítico das artes e combatia arduamente a crítica tendenciosa. Para exemplificar essa atitude, ao analisar o crítico Tristão de Ataíde em 1931, Mário de Andrade pontua que, do ponto de vista literário, toda crítica dotada de doutrina religiosa ou política é falsa, ou pelo menos imperfeita, pragmaticamente exata, mas tendenciosa. Assim sendo, Ataíde “vai gradativamente passando de crítico literário a comentador de idéias gerais (...) e é também uma prova da contradição que existe entre a Arte e a crítica sectária” (1972, p. 8). Interessante notar que ele grafa arte com maiúscula e crítica com minúscula. Andrade exemplifica a mudança da “crítica dos artistas”, chamada por ele de crítica estética para a crítica sectária, “das idéias gerais, em que todo sectarismo, todo pragmatismo pode se mostrar com mais lealdade e justiça”. Temos, aqui, através da crítica de Mário de Andrade a Ataíde, a definição de crítica ideológica, que será muito discutida neste trabalho. Nesse sentido, ele pontua que os nossos críticos são impelidos a ajuntar as personalidades e as obras, pela precisão ilusória de enxergar o que não existe ainda, a nação. “Daí uma crítica prematuramente sintética, se contentando de generalizações muitas vezes apressadas, outras inteiramente falsas” (ANDRADE, 1972, p. 8).

Desse modo, o olhar atento e perspicaz de Mário de Andrade delata a crítica ideológica por trás da crítica literária de Tristão de Ataíde, que, ao invés de tentar discutir a obra, acerca-se de exemplos fora do âmbito da compreensão desta. Segundo João Lafeté (2000, p. 20), o projeto estético está diretamente ligado às modificações operadas na linguagem, por exemplo, a uma crítica da velha linguagem pela confrontação com uma nova linguagem, que contém em si o seu projeto ideológico. Já o projeto ideológico está diretamente atado ao pensamento, à visão de mundo de sua época. Haroldo de Campos nos dá também uma definição para a crítica, que é metalinguagem, ou linguagem sobre a linguagem, cujo objeto é a obra de arte. Segundo ele, “para que a crítica tenha sentido – para que ela não vire conversa fiada ou desconversa, é preciso que ela esteja comensurada ao objeto a que se refere e lhe funda o ser” (CAMPOS, 1970, p. 7).

Algumas crônicas, inseridas futuramente no livro inacabado de Mário de Andrade *O Banquete*, foram publicadas inicialmente na seção “Mundo Musical” da *Folha da Manhã*. Essa obra, escrita entre 1943 e 1945, e publicada somente em 1977, mais de trinta anos após a morte de seu autor, possui um caráter de ficção que a diferencia dos outros textos do

autor. Um diálogo durante um jantar entre cinco personagens imaginárias desenvolve uma série de discussões sobre música e política. Gilda de Mello e Souza (2005, p. 10) afirma que este livro inacabado é, na verdade, uma crônica dos costumes artísticos da época e que a riqueza do pensamento de Mário de Andrade ainda não fora devidamente avaliado.

Não faltam trabalhos sobre o nacionalismo proposto por ele em 1928, contudo, o que talvez tenha havido, é que apesar de serem inúmeros os exames da obra de Mário de Andrade, poucos foram de grande relevância em relação a seu pensamento estético, levando-se em conta, a importância de suas críticas para a época. É imensamente diferente analisar suas críticas sem o olhar histórico a que elas estão subordinadas. É interessante pensarmos que, apesar de haver inúmeros trabalhos sobre a sua obra, poucos foram os que mergulharam na crítica musical como objeto. Sua preocupação constante em focalizar os vícios correntes nos grandes centros artísticos brasileiros, como a falta de formação profissional dos músicos, a escassez e precariedade das orquestras sinfônicas em atividade, a situação caótica da composição musical brasileira ou a valorização desmesurada do virtuosismo, faz do crítico e escritor paulista um dos mais representativos intelectuais brasileiros de música – clássica, evidentemente. A música popular a que ele se refere é a música folclórica. E é nesse contexto que queremos mencionar o trabalho crítico do escritor, que apesar de ter se alicerçado em uma temática nacionalista, propôs e construiu um pensamento estético centrado, acima de tudo, na arte.

De um certo modo, havia um consenso em relação à importância do escritor modernista, até mesmo em relação às resenhas musicais que ele escrevia “no calor da hora”, dispondo de pouquíssimo tempo, mas sem perder a qualidade e a seriedade para tratar os temas. Na verdade, além da entrega imediata dos textos para serem publicados no dia posterior, Mário de Andrade tinha uma obrigação “financeira” em relação a esse ofício, já que ele, por inúmeras vezes, mencionou suas dificuldades financeiras nos textos que escrevia, como já descrevemos. Por outro lado, Ancona Lopez pontua para a possibilidade de conhecermos um outro Mário, nesses casos de urgência jornalística, com pouco tempo para pensar, escrever e refletir sobre o texto pronto, “a consciência da precariedade afastam muitas vezes a objetividade e a auto-crítica, privilegiando a confissão e a declaração apaixonada. Temos então um Mário que se revela muito humano” (LOPEZ, 1976, p. 51).

Ao revelar-se “mais humano”, Mário de Andrade externa, sem rodeios, sua paixão

pela música. Seus textos críticos são repletos de justificativas que só conseguem ter pertinência porque vêm de um autor que possui um conhecimento musical profundo, e consegue externá-lo em forma de palavras. Esta é a questão. Se o crítico não consegue interpretar o objeto, ele não conseguirá ser razoável, imparcial, consciente.

Ancona Lopez (1972, p. 11) escreveu que “nossa crítica não pode ainda se dar ao luxo europeu da interpretação pura, enquanto a documentação continuar arqueologicamente sepultada”, ao sugerir, assim como Cavalcanti Proença, que o caminho para a compreensão da obra de Andrade é o da pesquisa, pois proporciona “a interpretação correta, livre de apriorismos e projeções” (1972, p. 11). No mesmo caminho desses autores, acreditamos que, ao fazer uso de diversos exemplos das críticas musicais de Mário de Andrade, demonstraremos quão relevante sua produção intelectual é para a compreensão e aprimoramento da música em geral. Veremos, no decorrer deste trabalho, que a questão principal desta tese de doutorado é a insuficiência da recepção crítica na análise musical e a conseqüente falta do objeto musical nas resenhas sobre música em geral. O trabalho de Andrade como crítico musical é bastante relevante, pois, ao ler e analisar suas resenhas, ficamos com a impressão de que a música brasileira já foi melhor compreendida do que é atualmente.

Vale a pena ressaltar, aqui, o trabalho na área de crítica jornalística do escritor e poeta Murilo Mendes (1901-75), contemporâneo de Mário de Andrade, que também colaborou em jornais escrevendo sobre música erudita. Seus textos, editados posteriormente no livro *Formação de Discoteca* (1993), foram publicados semanalmente no suplemento “Letras e Artes” do jornal carioca *A Manhã* nos anos 1946 e 47, e tinham como proposta formar uma discoteca de música e escolher as obras mais importantes dos grandes compositores. Suas resenhas eram, de certo modo, críticas de discos ou de obras, porém eram um pouco mais longas, descritivas e analíticas. Murilo Mendes buscava, além de informar o leitor, analisar estética e historicamente obras dos grandes mestres. Ao selecionar discos que julgava relevantes, ele propunha um novo modo de escuta para aquelas obras, oferecendo a seus ouvintes a oportunidade de conhecerem obras clássicas através do olhar do crítico, imprimindo à crítica uma função mais educativa, explicativa. No prefácio de *Formação de Discoteca*, Murilo Marcondes de Moura afirmou que a parcialidade do ponto de vista artístico é inevitavelmente parcial. “Mas é tal parcialidade,

sem sofisma, o que torna os escritos instigantes”, diríamos que esse olhar parcial que Murilo Mendes consegue enxergar dentro das obras é que o torna um parâmetro inquestionável para nós. “O olhar aqui não é convencional, sente-se desobrigado de reverenciar o que é consagrado e pode deter-se em aspectos muito específicos de obras e compositores” (Moura, 1993, p. XX).

Essa particularidade, ao interpretar uma obra musical – analiticamente – encontramos em ambos escritores. Afinal, o que esses dois escritores acima têm em comum? Vindos de uma formação intelectual sólida, Mário de Andrade e Murilo Mendes protagonizam o que de melhor a crítica musical pode nos oferecer. Notamos nos textos destes autores uma preocupação de analisar os aspectos musicais da obra com a intenção de informar e enriquecer a cultura musical do leitor, trazendo para o texto interpretações muitas vezes técnicas acerca do repertório em si. Consideramos ser esse aspecto o mais importante de uma crítica: discorrer sobre a obra em si, sem se ater somente a formulações externas, que, embora contribuam para o entendimento e esclarecimento da obra analisada, não podem ser os únicos elementos da linguagem de um texto crítico. Andrade e Mendes faziam uma crítica estética, acima de tudo.

Ao analisar as resenhas de Mário de Andrade na imprensa diária de sua época, ficamos com a impressão de que houve um crítico de música obstinado em compreender a arte de seu tempo, pontuando, refletindo, sugerindo e denunciando novos trabalhos. Necessitamos, porém, nos remeter aos seus escritos para constatarmos como a crítica musical atual é deficiente e desprovida do caráter apreciativo tão importante para a crítica. Ele cria uma expectativa, dentro da crítica musical, sem precedentes. Não há, antes ou depois dele, um modelo no qual possamos nos basear. Por isso não devemos tomá-lo como o grande modelo, porque não há nenhum outro termo de comparação, melhor dizendo, criou-se uma tradição de crítica musical no Brasil que é “normal”, diante da qual Mário de Andrade é uma exceção. Ele não pode ser tomado como exemplo porque infelizmente não há efetivamente herdeiros e afiliações. E, por ser exceção no contexto da crítica musical, colocamos sua contribuição neste trabalho no primeiro capítulo destinado à crítica literária, porque, de maneira alguma, acreditamos que é a crítica literária a que mais se desenvolveu, em solo brasileiro, e, já usando suas palavras, “não devemos servir de exemplo a ninguém, mas podemos servir de lição” (1972, p. 255).

Percebemos, desse modo, uma mudança importante entre dois momentos do jornalismo cultural do país, a passagem de um jornalismo cultural de características literárias e de caráter estético, em torno de valores, como o de Mário de Andrade, para o atual, um formato influenciado pela indústria cultural, de caráter ideológico, que visa informação e propaganda de um determinado produto do que efetivamente a busca pelo questionamento da obra. Sendo assim, esperamos que nossos críticos leiam a obra do grande escritor e crítico brasileiro e reflitam na responsabilidade que seus textos possuem, que é mais do que a busca por uma unidade de nação nacionalista, mas a de transmitir cultura, acima de tudo.

Rodapés e Suplementos Culturais: diálogo entre universidade e jornal

Quando Mário de Andrade faleceu, em 1945, o Brasil estava sob o Estado Novo e a Segunda Grande Guerra havia terminado, havia, contudo um movimento cultural nas grandes cidades, principalmente no Rio de Janeiro e São Paulo, com a implantação das faculdades de Filosofia, Letras e Ciências Humanas em 1934 em São Paulo e em 1938 no Rio de Janeiro, quando recém-formados dessas universidades começaram a se mobilizar e se aventurar pelas páginas de cultura dos jornais diários, dividindo um espaço até então reservado aos críticos de rodapés, hegemônicos até aquele momento. Flora Süssekind faz considerações relevantes sobre a formação da crítica brasileira moderna no livro *Papéis Colados* (UFRJ, 2003), em que aborda os dois modelos de crítica que irão se contrapor a partir dos anos 1940: a crítica de rodapé e a crítica universitária. A primeira tinha como modelo de crítico o “homem de letras”, do bacharel, até então supervalorizado, que tinha na figura do jornalista que entendia de tudo e com múltiplas funções, do cronista sem especialidade, e cuja reflexão, sob a forma de resenhas, tinha como veículo privilegiado o jornal. A autora nos dá três características formais bastante nítidas da crítica de rodapé da época:

A oscilação entre a crônica e o noticiário puro e simples, o cultivo da eloquência, já que se tratava de convencer rápido leitores e antagonistas, e a adaptação às exigências (entretenimento, redundância e leitura fácil) e ao ritmo industrial da imprensa; a uma publicidade, uma difusão bastante grande (o que explica, de um lado, a quantidade de polêmicas e, de outro, o fato de alguns críticos se julgarem verdadeiro “diretores de consciência” de seu público, como costumava dizer Álvaro Lins); e, por fim, a um diálogo estreito com o mercado, com o movimento editorial seu contemporâneo (SÜSSEKIND, 2003, p. 17).

O outro modelo de crítica está ligado à “especialização acadêmica”, à crítica ao personalismo, e baseado na pesquisa acadêmica, cujas formas de expressão dominantes seriam o livro e a cátedra, cujos nomes mais significativos da época eram Antonio Candido em São Paulo e Afrânio Coutinho no Rio de Janeiro. Esses formandos das primeiras turmas das faculdades de Filosofia começaram a impor um novo modelo à crítica literária brasileira, gerando, a partir de meados da década de 1940, uma tensão cada vez mais

evidente entre a crítica de rodapé que perdia poder e a crítica acadêmica que ampliava seu domínio e seu prestígio através de uma ponte fundamental: a universidade. Afrânio Coutinho pregava como opção intelectual a “crítica que se quer estética”, já Antonio Candido, de linha marxista, o jogo dialético, a “metodologia dos contrários”. Sússekind aponta para as diferenças de correntes críticas como as de Afrânio Coutinho que pregava “Letras para o desenvolvimento”⁵, ou seja, o interesse primordial pela literatura em si, distinta da crítica de Antonio Candido, voltada para a historiografia literária e a prefiguração da necessidade de obrigação de *refletir contra* para preservar posições (SÜSSEKIND, 2003, p. 24). Essas duas linhas de força marcariam o pensamento crítico universitário brasileiro subsequente e se encontravam lado a lado com as críticas de rodapé nas páginas da imprensa diária. O que se inicia, a autora pondera ainda, “é uma mudança nos critérios de validação daqueles que exercem a crítica literária” (SÜSSEKIND, 2003, p. 17).

Enquanto colaboradores habituais das páginas de cultura da imprensa, os críticos universitários, também chamados por alguns críticos da crítica de críticos-*scholars*, passam a olhar com desconfiança crescente para o modelo tradicional do “homem de letras que entende de tudo”, gerando muitos confrontos como o de Antonio Candido e Oswald de Andrade em 1943 ou Álvaro Lins e Afrânio Coutinho durante a década de 1950. Em jogo, segundo Sússekind (2003, p. 20), não estava apenas a avaliação da obra de ficção de Oswald de Andrade, num caso, ou o destino da crítica de rodapé, no outro, mas sobretudo as *normas* que passam a regular o exercício do comentário literário e a qualificar ou desqualificar os que se dedicam a ele, agora segundo critérios de “competência” e “especialização” originários da universidade. Com isso o poder literário dos *scholars* aumenta à medida que o prestígio dos poderosos críticos de rodapé diminui. Vale, aqui, ressaltar, que, nos anos 1940-50, a crítica literária era representada por nomes ilustres como Mário de Andrade, Sérgio Milliet, Antonio Candido, Otto Maria Carpeaux, Sérgio Buarque de Holanda, Wilson Martins, Nelson Werneck Sodré, Agripino Grieco, além do todo-

⁵ Depois da Reforma Universitária de 1967, o departamento de Letras, até então uma subárea da Faculdade Nacional de Filosofia do Rio de Janeiro, passou a se chamar Faculdade de Letras da UFRJ, cujo diretor foi/era Afrânio Coutinho. Em 5 de março de 1968, ele dava a sua primeira aula inaugural com o título-programa de “Letras para o desenvolvimento”.

poderoso Álvaro Lins, que colaborava regularmente com os jornais *Correio da Manhã* (RJ), *Diário de Pernambuco*, *Diário de Notícias* (BA) e *Jornal do Commercio* (PE).

Por motivos principalmente políticos, na década de 1950, houve uma ascensão da crítica universitária, provocando uma diminuição de poder dos críticos de rodapé. Foi a época em que vários suplementos de cultura de importantes jornais diários foram publicados, como o “Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*”, o “Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*” e da seção “Correntes Cruzadas” que Afrânio Coutinho manteve no Suplemento Literário do *Diário de Notícias*, do Rio de Janeiro, de 1948 a 1966, criando, assim, um período de estreitamento de laços entre a crítica universitária e os suplementos, entre literatura de invenção e a grande imprensa. A crítica se profissionaliza. Críticos como Afrânio Coutinho no Rio de Janeiro e Antonio Candido em São Paulo, seguidos por seus alunos (e futuros críticos) das respectivas universidades, tornam-se colaboradores habituais dos jornais, abrindo espaço para o ensaio, uma crítica de mais fôlego, ao invés do rodapé, uma espécie de *review*.

Antes de encerrar esta parte, acompanhemos a trajetória das duas escolas de crítica literária que se desenvolveram na mesma época e em duas cidades diferentes.

A Revista *Clima* e o arcabouço intelectual da crítica historiográfica no Brasil

Publicada entre 1941 e 1944, a revista *Clima* apareceu numa época em que a reflexão crítica se dava, até então, somente nos chamados “rodapés” dos cadernos de cultura dos jornais diários, portanto antes dos suplementos culturais de jornais como *O Estado de S. Paulo*, *Jornal do Brasil* e *Diário de Notícias*, da década de 1950, período em que a crítica universitária confirma a consolidação do ensaio na grande imprensa. Podemos dizer que foi através dessa revista que a forma “ensaio” conseguiu mais espaço nos jornais, não que não se fizesse isso antes, mas foi a primeira vez que um grupo de intelectuais, com o mesmo intuito “construtivo”, alicerçados numa mesma visão sociológica das artes, empreendeu a missão, nas palavras de Alfredo Mesquita (1941, p. 5), de “criar entre nós esse ambiente, esse “clima” de curiosidade, de interesse e de ventilação intelectual de que tanto necessitamos e que tanta falta nos faz”.

Segundo Candido (1980, p. 156), os jovens universitários da revista formavam um grupo alegre, sociável, irreverente, bem diferente da relativa circunspeção da revista, que no começo teve um ar sério e massudo, provocando em Oswald de Andrade o apelido de “chato-boys”. Candido explica ainda que poderia soar estranho “nos dias de hoje” que um grupo de jovens começasse a vida intelectual sem rebeldia, mas o motivo efetivo desse acatamento era que a presença viva da geração modernista despertava respeito naqueles jovens, assim como o peso do passado imediato era enorme. É interessante notarmos que essa “atitude de acatamento” em relação à tradição, no caso o Modernismo, que a essa altura já era passado, um “passado imediato” para Candido, equivale a um período de quase vinte anos, entre a publicação da revista *Clima* em 1941 e a Semana de Arte Moderna em 1922. Candido cita ainda que eles pediram patrocínio a Mário de Andrade, para que colaborasse no primeiro número da revista, tendo em vista que a presença do grande intelectual confirmava a atitude de admiração do grupo por todo o movimento que ele representava e que abrangera os dois decênios anteriores. Alfredo Mesquita, explica, no

primeiro número de *Clima*, a importância da colaboração de Mário de Andrade, que “precisava de uma apresentação feita por pessoa de reconhecida autoridade. Ninguém mais que Mário de Andrade estava nessas condições” (MESQUITA, 1941, p. 3).

Na condição de patrono intelectual do primeiro número da revista, Mário de Andrade, em sua “Elegia de abril”, deu o aval necessário para que os editores de *Clima* se projetassem em espaços mais amplos que os da Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo, “manifestava sentimentos contraditórios como aceitação e admiração, mas também recusa, ressalvas e desconfianças” (PONTES, 1998, p. 66), numa espécie de acerto de contas que o escritor estava travando consigo mesmo. Apesar de serem profissionais saídos da cúpula de Mário de Andrade, logo, marcados pela sua preocupação com o Brasil, a revista *Clima* praticamente definiu o destino intelectual do grupo, isto é, representou a entrada de cena de uma geração importantíssima de críticos que iria administrar a experiência do Suplemento de Cultura do jornal *O Estado de São Paulo* na década seguinte. E não deixa de ser também a primeira safra de críticos brasileiros a atuar ao mesmo tempo na universidade e nos jornais, levando para os jornais o espírito da universidade, o que muda em muito o modelo do Mário de Andrade, este, segundo Décio de Almeida Prado, “um universitário antes que houvesse a universidade” (*apud* PONTES, p. 75).

Ruy Coelho afirmou que Mário de Andrade foi uma das influências mais marcantes para os membros do Grupo Clima. O Mário de Andrade contista, poeta, mas sobretudo o Mário pesquisador, pois “o nível de seriedade da pesquisa de Mário de Andrade era impressionante” (*apud* PONTES, p. 75). Havia o desejo de seguir, de admirar os que tinham aberto caminho; daí também a opção, nas palavras de Antonio Candido, como *fiador* da revista, por Mário de Andrade, em cuja obra era mais patente o ânimo construtivo. (CANDIDO, 1980, p. 160). Construção, acima de tudo. A crítica Leda Tenório da Motta adverte para o fato do grupo, apesar de recém-formados e jovens, careciam de jovialidade, modernidade e espírito iconoclasta, próprio das vanguardas:

Curiosamente, no entanto, esse primeiro manifesto dos responsáveis, todos imbuídos de clara vocação crítica, cômicos da existência de uma lacuna a preencher aqui, nesse campo, que vêm credenciar-se junto a seus leitores como jovens desejosos de participação, capazes de influenciar os tempos por força da “mocidade do espírito”, como prometem, difunde certo embaraço, que parece desdizer o valor jovem, sobre o qual se insiste. De fato, crítica em relação ao presente, que percebe inócuo, a entrada em cena do grupo nada tem de rebelde, como seria de esperar de sua

juventude. Bem ao contrário, usa-se de respeito com o passado, próximo como distante (MOTTA, 2002, p. 45).

Embora jovens, tradicionalistas, apesar de evocar o modernismo da geração de 1922, colocam curiosamente a escola romântica como papel afirmador dessa suposta nacionalidade. Também controverso como o próprio “padrinho” da revista, construção e tradição talvez sejam as palavras que mais assemelham o projeto de Mário de Andrade com o do grupo, como também assinala Sérgio Milliet:

A novíssima geração (...) parece-me dotada de algumas qualidades essenciais de primeiro plano que eu desejaria ver se desenvolverem aceleradamente. Em primeiro lugar, o espírito construtivo. Nós que pertencemos à novíssima de 1922 entramos na arena literária como bárbaros iconoclastas, decididos a nos entregar com ardor a um trabalho ingente de demolição. (...) Agora, outra geração chega; normalmente deveria mostrar-se também irreverente, iconoclasta, sarcástica, devastadora. (...) Mas os rapazes de vinte a trinta anos, que constituem a “novíssima”, para maior espanto nosso, se apresentam cheios de leituras filosóficas e sociológicas, cheios de conhecimentos severos (*apud* PONTES, p. 71).

A revista *Clima* foi o ponto de partida de uma bem sucedida trajetória desse grupo de intelectuais formados na Faculdade de Filosofia da USP e nela se instalaram como professores, de onde puderam convergir contato entre a universidade e o público, a cultura e a comunicação, o erudito e a vanguarda. Veremos, no capítulo III, que, em relação à música, a revista foi muito mais erudita do que popular, pois não houve sequer uma resenha sobre algum fenômeno da música popular brasileira nos três anos de sua publicação. Foi através dessa revista, assim como de seu trabalho em rodapés de jornais, que Antonio Candido alcançou, já nos anos 1950 grande prestígio como crítico literário, tornando-se o idealizador do projeto do “Suplemento Literário” no jornal *O Estado de S.Paulo*, que se tornaria uma ponte importante entre a universidade e a imprensa.

Nenhuma crítica teve o êxito da denominada crítica sócio-histórica – êxito medido pela sua reação positiva à pedra de toque das novas linguagens literárias em ascensão, como Guimarães Rosa, João Cabral de Melo Neto e Clarice Lispector, sobre os quais versaram estudos de primeira recepção da autoria de Antonio Candido, Roberto Schwarz e Luiz Costa Lima (NUNES, 1999, p. 23). Nós acrescentaríamos, contudo, parte da obra de Luiz Costa Lima.

Nas palavras de Candido, uma crítica que se queira integral deixará de ser unilateralmente sociológica, psicológica ou lingüística, para utilizar os elementos capazes de conduzirem a uma interpretação coerente. Mas “nada impede que cada crítico ressalte o elemento de sua preferência, desde que o utilize como componente da estruturação da obra” (1985, p. 7). João Alexandre Barbosa também define a relação história e literatura: “Historicidade: o modo pelo qual as articulações internas do texto definem e são definidas pela leitura da história circunstancial e da história literária. Mais ainda: a maneira pela qual se estabelece uma dependência entre as duas leituras” (2005, p. 10).

De qualquer modo, a crítica literária brasileira de cunho “sociologizante”, nas palavras de Nelson Ascher, traz um pressuposto implícito: seu nacionalismo. “Mas nacionalismo no sentido mais neutro possível, ou seja, o de trabalhar com o conceito de nação enquanto uma unidade relativamente autônoma”, afirma Nelson Ascher (1988, p. 92). Para ele, o tema, particularmente delicado no Brasil, “das aporias da crítica de cunho sociologizante foi pouquíssimo tratado e, para todos os efeitos, os sociologóides continuam hegemônicos nas universidades e outros centros de, na falta de termo melhor, *pensamento*” (ASCHER, 1988, p. 99), afirmação de 1988.

Afrânio Coutinho e a busca pela crítica estética na literatura

Um dos maiores defensores do *New Criticism* no Brasil, Coutinho começa um combate público àquilo que era mais conhecido como “crítica de rodapé” nos jornais - que ele acusava de “impressionista” e sem rigor de avaliação – através de artigos que escrevia na grande mídia, além de fazer frente, já a partir da década de 1940, à corrente historicista da crítica que já era hegemônica, da qual Antonio Candido tornou-se o grande nome. Afrânio Coutinho se embasava no que se pode considerar a versão norte-americana do formalismo - a Nova Crítica, cujos preceitos de uma leitura crítica quase que se naturalizaram durante o século XX, como, por exemplo, o *close reading*, a leitura intrínseca da obra, quando elementos biográficos (usados e abusados pela “crítica de rodapé”) ou sócio-históricos passaram a ser indexados como heresias e os elementos materiais, que compõem os textos, seriam os únicos aptos a indicar *objetivamente* a qualidade da obra.

Sendo a obra literária de natureza estética, o seu estudo obrigatoriamente, para ser legítimo, tem que ser estético, e não sociológico, histórico ou biográfico. Todos “esses estudos possuem validade literária se forem úteis à abordagem crítica da obra. Fora disso, não interessam à crítica. Soam estudos sociais, históricos, psicológicos...” (COUTINHO, 1969, p. 190). Para ele, a verdadeira crítica é pluralista, pois diversos caminhos levarão à obra, para interpretá-la. Não será, portanto, reduzindo o estudo crítico ao exame do ambiente social e histórico, ao fator econômico e político, ou à vida do autor, que faremos justiça à complexidade do fenômeno literário, dotado de uma especificidade, sobretudo estética (COUTINHO, 1969, p. 191).

Benedito Nunes (1999, p. 22) defende a importância do trabalho de Afrânio Coutinho – método específico de análise para um objeto específico – à medida que visa “garantir a autonomia da crítica na constituição, por ela mesma, da autonomia dos valores”, exigindo que o seu método seja científico e que científico seja também o conhecimento obtido. Enquanto que para Coutinho somente os elementos do próprio texto interessam ao trabalho crítico, para Candido, por sua vez, tudo interessa ao crítico, desde que em proveito da recuperação da realidade viva que o texto proporciona ao leitor (Nunes, *idem*). Em

solo paulista, destacamos o trabalho de Leyla Perrone-Moisés dentro da universidade paulista, talvez uma das poucas vozes dissonantes dentro do universo crítico sociológico da USP.

Tanto Afrânio Coutinho nos quatro volumes de *A literatura no Brasil* (Rio de Janeiro, 1955-1959) quanto Antonio Candido na *Formação da literatura brasileira – momentos decisivos* (São Paulo, 1959), relacionam Crítica e História, realizando ambos, com a *introdução do ponto de vista estético na apreciação das obras*, o que José Veríssimo apenas pudera vislumbrar (NUNES, 1998, p. 240). Para Coutinho, a literatura começou a existir no Brasil desde o momento de sua descoberta pelos portugueses. Já Antonio Candido desloca as questões de origem para o “âmbito da formação da literatura, concomitante à constituição do nexos social de produção, recepção e transmissão de obras que preenchem as condições mínimas de existência do fenômeno literário” (NUNES, 1998, p. 241). Eis, portanto, uma das trilhas em que Candido e Afrânio Coutinho mais se afastam: o sistema literário, amplamente discutido por Flora Süssekind (2003, p. 27).

A constituição de um “sistema literário”, para Coutinho não é propriamente uma questão, trata-se, na verdade, de registrar as diferentes manifestações literárias que se sucederam no Brasil. O interesse de Candido não é pela literatura que circula no país, mas pelo momento em que ela passaria a constituir sistema por aqui, por isso condiciona como primeiro momento decisivo como formação da literatura a Arcádia, em detrimento do Barroco, questionado por Haroldo de Campos (1989), amplamente discutido por Leda Tenório (2002, 2006). A literatura, para Coutinho (1964, p. 113), nasceu no Brasil sob o signo do Barroco, “pela mão barroca dos jesuítas”, também comentado por Benedito Nunes (1998, pp. 239-243).

Para ele, reduzir o estudo literário a um tipo de estudo histórico, como fazia certa crítica tradicional, era fugir do assunto e não acreditar na literatura, na sua especificidade de natureza e função. A obra de arte, aqui a literatura, não existe para ensinar, formar cidadãos nem atuar politicamente ou religiosamente. A arte visa a causar prazer estético e a crítica tem por objetivo julgar o grau de eficiência com que a obra logrou atingir esse resultado e analisar os meios que usou para isso. É um problema de valores e não de conhecimento histórico. É uma questão de julgamento estético (COUTINHO, 1969, pp. 112-113). Coutinho combatia na crítica de rodapé a facilidade com que seus autores se desviavam da obra,

rodeando-a com outras informações, chamando-a de impressionista, biográfica. Para ele, a leitura intrínseca da obra e os elementos materiais que compõem os textos seriam os únicos aptos a indicar *objetivamente* a qualidade da obra, ao invés de se ater no interesse pelo indivíduo, conforme declarou em entrevista:

Foi o romantismo que exaltou o indivíduo, o autor, os valores individuais, na criação da obra e na sua apreciação. Decorre daí toda uma atitude crítica diferente, a obra servindo apenas como veículo para atingir-se a alma do autor, e a biografia passando ao primeiro plano do trabalho crítico. Esse exagero romântico do indivíduo teve como conseqüência, no plano literário, a super-valorização da vida que o artista vivia (COUTINHO, 1951).

O interessante é que a revista *Clima*, embora afiliada a Mário de Andrade, tinha outra visão do Romantismo que não a de seu mentor. No primeiro volume do periódico, ao lado da “Elegia de abril” de Mário de Andrade, Jean Gagé iria colaborar com a transcrição de uma conferência sobre as origens do Romantismo, proferida na Sociedade de Cultura Artística no início de 1941, prestigiando, assim, o papel dessa escola como formuladora da nacionalidade” (MOTTA, 2002, p. 46). De um lado “a presença viva da grande geração modernista e dos escritores firmados depois de 1930” (CANDIDO, 1980, p. 159), e do outro, um renomado professor francês que lecionava na Faculdade de Filosofia da USP, portanto professor do grupo. Só não foi possível contar com o texto de Gagé ainda no primeiro número devido a um contratempo, ficando para o segundo volume da revista, em julho.

O debate em torno dos tópicos “rodapé” e “crítica” é muito discutido por Afrânio Coutinho, sobretudo por conta de sua experiência em solo norte-americano, onde havia diferentes publicações em revistas especializadas, cabendo aos jornais curta referência às obras, por isso o nome “rodapé de jornal”. Diferentemente no Brasil, o jornal responsabilizou-se, também, em determinada época, pela publicação de boa parte da crítica especializada oriunda da universidade, por isso a afirmação de Coutinho de que rodapé não é crítica mas simples registro de livros (1969), que considera os espaços dedicados ao rodapé dos jornais nada mais do que *review* de livros, enquanto que nos EUA não são nem consideradas seções de críticas:

Não quer dizer que um bom crítico esteja inibido de publicar um artigo de crítica em um periódico qualquer. E o fazem com certeza, mas ocasionalmente, sem a obrigação regular de uma seção permanente. Por outro lado, um reviewer também não estará na impossibilidade de fazer um trabalho crítico. Alguns há que são mesmo dotados de certos recursos

críticos, e se o quiserem poderão fazer crítica, se se dedicarem ao estudo (COUTINHO, 1969).

Enquanto Coutinho publicava seus estudos e críticas em jornais cariocas juntamente com seu trabalho na universidade, Candido, em São Paulo, também se ocupava das aulas e das publicações como no jornal *O Estado de S. Paulo*, transcendendo para o espaço público do jornal os saberes da universidade. Talvez esse seja o elemento mais consoante na produção desses críticos. Tanto Afrânio Coutinho quanto Antonio Candido localizam-se no período de afirmação do modernismo, comum a todas as literaturas. É o momento de avaliação da produção surgida entre os anos 20 e 40, com a diferença que Candido e seu grupo se mantiveram fiéis à doutrina nacionalista Andradina numa orientação mais sociológica, dialética e Coutinho, vinculado ao *New Criticism* e orientado para uma leitura mais textual e estética, prepara o terreno para um grupo de críticos que realmente conseguiriam se rivalizar com os críticos do grupo *Clima*: os irmãos Campos e o grupo *Noigandres*.

De *Noigandres* à *Invenção*: Oswald de Andrade reinventado pelos críticos-poetas

Fundada em 1952, em São Paulo, por Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos, esta revista foi fruto de atividades e experimentos do grupo *Noigandres* entre 1953 e 1956, culminando no movimento de poesia concreta, cujo lançamento público iria ocorrer na *Exposição Nacional de Arte Concreta* em São Paulo, em dezembro de 1956 e no Rio de Janeiro, em fevereiro de 1957. *Noigandres* foi o embrião do movimento da poesia concreta que exerceu grande impacto na literatura brasileira e internacional, talvez muito mais aceito na comunidade internacional do que nas academias universitárias brasileiras da época, gerando, como todo movimento de vanguarda, discussões que em muito ultrapassavam as fronteiras da cultura. Último movimento de vanguarda a manifestar-se em diversas artes ao mesmo tempo – adotando diferentes versões e campanhas estéticas ao longo dos anos, o concretismo representava, nos anos 50 e 60, uma confiança na inovação tecnológica que ainda estava se formando. Nelson Ascher pontua:

Já está na hora de apreciar o fenômeno de um ponto de vista diferente dos fundadores: eles se apresentaram como ruptura, mas são continuidade. São uma terceira geração modernista. Foram essenciais na retomada da primeira e, de alguma maneira, procuraram dar bases teóricas ao que era intuitivo nela (*apud* SCHWARTZ, 2004, 349).

Mas o que é realmente relevante no caso do grupo *Noigandres* é o contato que eles mantiveram, e através deles tomamos conhecimento no Brasil, com Max Bense, Ezra Pound, Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, Umberto Eco, Marshall McLuhan, entre muitos, além do trabalho teórico e tradutório de divulgação, em primeira mão no nosso país, de obras fundamentais de James Joyce (*Finnegans Wake*), Mallarmé (*Un Coup de Dés*), Ezra Pound (*Os Cantos*), Cummings, Maiakovski, entre outros. É por essa busca de atualização de conhecimentos teóricos e estéticos, vinculados às mais diversificadas fontes, é que colocamos os críticos Sergio Buarque de Holanda e os poetas-críticos do grupo *Noigandres* do mesmo lado, seja pela interpretação que conseguiam fazer como críticos, seja pela necessidade de atualização que faziam da e com a literatura.

O nome da revista fora sacado a partir da tradução dos cantos de Pound, mais especificamente do vigésimo canto, que está referida a canção do poeta Arnaut Daniel, cujo fecho é a palavra “noigandres”. Leda Tenório da Motta relembra a pequena história dessa palavra (2002, p. 53). Foi Pound quem primeiro toma a providência de perguntar “que diabo” poderia querer significar essa palavra (“Noigandres, eh, noigandres,/ What the Deffil can that mean!”). Publicada de 1952 a 1959, transformando-se depois em *Invenção* (de 1962 a 66), *Noigandres*, buscou uma linha apoiada numa “história sincrônica”, ou num “tempo longo”, avesso à questão das origens primeiras, embora não à da originalidade, diferente da linha histórico-evolutiva sensível à idéia de formação da revista *Clima* (MOTTA, 2002, p. 44). Se *Clima* teve Mário de Andrade como patrono, os poetas-críticos redescobriram Oswald de Andrade, que estava há duas décadas, por assim dizer, esquecido. Se o ato canibalístico oswaldiano está em sintonia e semelhança com aquele praticado pelos primeiros índios que devoravam as presas humanas, na crença de que assim incorporariam os atributos positivos das vítimas sacrificadas, o ato antropofágico não deixa de ser um meio de tomar consciência do processo histórico de formação da nação brasileira, numa espécie de crítica bem humorada de dessacralização dos símbolos da sociedade capitalista européia que nos formou.

João Cezar Castro Rocha (2004) propõe que se compreenda a antropofagia como uma forma de relacionamento em contextos de assimetria econômica, política e cultural, destacando-se que se trata de forma geralmente adotada pela cultura não-hegemônica. O encontro com os jovens poetas do grupo Noigandres, segundo ainda Rocha, representou o divisor de águas. Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos escreveram relatos reveladores sobre o desencanto de Oswald. A imagem que pintaram é incisiva: solitário em sua casa, cercado de caixas repletas de exemplares de seus próprios livros, cujos leitores, em aparência, eram ainda mais raros do que os amigos ainda leais. Os jovens poetas receberam edições autografadas e compreenderam perfeitamente o recado do antropófago: repor em circulação sua obra.

Ora, se a antropofagia representa um gesto cultural de assimilação contínua, também supõe um processo ininterrupto de mudanças e novas incorporações. Tal estratégia não pode fornecer a estabilidade necessária para a definição de identidades ditas nacionais. Podemos, porém, pensar que a própria relação de “devoração” pressupõe dois lados que

coexistem e se multiplicam, já que aquele que foi devorado continua a existir no outro, mudando, emblematicamente, o modo como o devorador irá reagir, existir, coexistir.

E é desse espírito do outro lado, de desconstrução, da abertura do avesso, do homem que pensou um Brasil novo, totalmente descomprometido com o sistema (CAMPOS, 1993, p. 205), que os poetas-críticos se viram ligados. Afinal, fora o próprio Oswald de Andrade que dera o nome ao grupo no *Manifesto Antropofágico* em 1928: “Somos concretistas. As idéias tomam conta, reagem, queimam gente nas praças públicas. Suprimamos as idéias e as outras paralisias” (Andrade, 1928).

O Modernismo chamou São Paulo para o centro de uma revolução estética, sinalizada por dois nomes icônicos, Mário e Oswald de Andrade, mas ainda uma cidade provinciana. Porém, três décadas depois, trouxe à tona, no Brasil, e “particularmente no que era então o seu mais potente motor econômico e tecnológico, um movimento cuja audácia levou a um extremo literário e estético um conjunto de idéias que já vinham sendo incubadas, pelo menos desde a irrupção modernista”, sob o rótulo de *concretos* ou *concretistas*, pontua Guinsburg, (2005, p. 16). São Paulo dos concretos, então, é vista, novamente e desta vez já um modelo de cidade cosmopolita, extravasando o âmbito puramente interno e ganhou repercussão internacional.

Tradutores, ou melhor, transcriadores, poetas e críticos, Augusto, Haroldo de Campos e Pignatalli, apesar de muito diferentes entre si, resgataram autores como Oswald de Andrade, Sousândrade e Pedro Kilkerry, devidamente esquecidos pelas editoras e universidades e seria injusto restringir suas várias obras ao projeto concretista da década de 1950 e 1960.

Para Luiz Costa Lima, em qualquer cultura por sua múltipla inventividade, Haroldo de Campos seria um caso raro (LIMA, 2005, pp. 119-130), não só por ter sido poeta, crítico e tradutor, mas por ter excedido a medida esperada destas atividades. Se estamos falando de talentos de exceção, Costa Lima aponta ainda para a obra de T. S. Eliot, que muitas vezes teve sua postura de ensaísta avaliada pelo cunho de sua produção poética. Alcir Pécora (2005, p. 101) também afirma que “a produção poética de Haroldo de Campos, como é sabido, não se dissocia de sua intensa produção crítica”. Abaixo o que Costa Lima propõe é que:

Não que cada atividade estivesse ligada com as outras, as três frentes a que Haroldo de Campos se dedicou eram guiadas pelo mesmo princípio.

de experimentação. Mas a atualização do mesmo princípio não significa que certa frente legitimasse as demais, senão que as três partilhavam de uma mesma ótica: exceder o esperado, i.e., romper o consolidado (LIMA, 2005, p. 101).

Trazendo a reflexão de Costa Lima sobre crítica (normativa, interpretativa, inventiva) do nosso primeiro capítulo (2005, pp.119-130), quando ele propõe que a obra crítica de Haroldo de Campos seja entendida como “invenção crítica através da teorização”, ou seja, a teoria funciona como respaldo para a crítica. Isso implica que “o gesto inicial da teorização consiste em se interrogar além do que está assegurado pela prática herdada ou admissível” (LIMA, 2005, p. 122). Em outras palavras, há um diálogo explícito com o *corpus* teórico com que opera ou que desenvolve. Quando Augusto de Campos (1970, p. 9) afirma que Pound pôs a crítica em crise, de certo modo, dizemos que o mesmo os irmãos Campos acabaram fazendo a partir de suas obras e também partindo da transcrição que fizeram de outras. Se os inventores, para Pound, são homens que descobriam um novo processo, ou cuja obra nos dá o primeiro exemplo conhecido de um processo, não por acaso o Tropicalismo de Caetano Veloso é visto por Augusto de Campos como invenção em *Balanço da Bossa*. Mas, não podemos deixar de considerar que João Gilberto também foi um inventor que trouxe uma nova proposta para a música popular brasileira de sua época, cujo trabalho é comentado por nós a seguir.

Porém polêmicas não faltam na trajetória de novas tendências e na dificuldade ou até no desinteresse de uma possível discussão crítica, também envolvendo diferentes visões de cânones, é verdade, como é o caso da crítica de Roberto Schwarz dirigida a Augusto de Campos sobre o poema “Pós-tudo”, em 1985 ou o livro pouquíssimo comentado de Haroldo de Campos *O Seqüestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira – o caso Gregório de Mattos* (1989), interpretada por alguns como “insulto” a Antonio Candido, o autor do livro analisado, comentados por Leda Tenório da Motta (2002, pp. 43-87). Em entrevista sobre a polêmica que envolveu seu livro, Haroldo de Campos comentou:

Há intervenções, no plano da crítica, que envolvem, por necessidade, a polêmica. Recuso-me a aceitar como dogmaticamente verdadeiros os ditames da crítica e da historiografia literária. O Seqüestro, passadas três décadas de publicação na Revista Formação, é, até onde sei, o primeiro e único ensaio crítico sobre esse livro tão fundamental. Quanto à "contemporarização compadrista" da intelectualidade brasileira, é algo que não me toca e não me aflige. Sou inflexível quanto aos meus critérios de julgamento das obras, não cedo à adulação (CAMPOS, 2003).

O que Leda Tenório da Motta (2005) elucida, sobre o “caso” do Seqüestro do Barroco, é que Haroldo fazia parte de uma corrente de pensamento crítico armada a partir de outros pressupostos lingüísticos, filosóficos, estéticos, que não os de Candido, aos quais vem se somar, e cujo trabalho não podia ser ignorado pelo grupo de Candido, como realmente foi. Não deixa de ser injusto que um trabalho sério e de enorme valia como o de Haroldo de Campos passe despercebido por parte de uma crítica que é, ainda hoje, monopólio nos artigos de jornais e revistas, por ter sinalizado opinião contrária a do grande crítico Antonio Candido na sua *Formação da Literatura Brasileira*. Encontramos, de certo modo, no âmbito da crítica literária, desavenças culturais capazes de acelerar e dinamizar esse ambiente, cooperando para que se desenvolvam outras correntes de crítica que possam multiplicar os enfoques das chamadas escolas de crítica, aqui no Brasil bem menos reduzidas em relação ao resto do mundo cultural.

Sobre a *Formação da Literatura Brasileira* Haroldo de Campos não deixa de mencionar no citado “O Seqüestro do Barroco” que se trata do mais bem engendrado modelo de descrição de nossa história literária, mas pontua que “isso não quer dizer que estejamos diante do único modelo possível de leitura, do único revestido de historicidade e, sobretudo, da encarnação da verdade dos fatos”. Para Haroldo, “outros modos de ler, outras formas de historicidade, parecem-me viáveis, inclusive para abranger os quase dois séculos perdidos do barroco” (CAMPOS, 1998).

Voltando à época dos anos 1950, palco de ebulição cultural nas páginas dos cadernos de cultura dos jornais diários, tivemos de um lado o grupo de orientação sociológica se impondo em São Paulo enquanto que no Rio de Janeiro, tanto Afrânio Coutinho quanto outros jovens autores aventuravam-se pelo mesmo caminho. Se o grupo *Clima* se alojou nas páginas do “Suplemento literário” do *Estado de S. Paulo* a partir de outubro de 1956, transferindo assim para o jornal um saber universitário, o grupo *Noigandres* (se transformaria depois em *Invenção*) iria publicar no “Suplemento Dominical”, lançado no *Jornal do Brasil* a partir de junho de 1956, no Rio de Janeiro, ou seja, poucos meses antes do paulista. Dentre os colaboradores do suplemento carioca destacamos Mário Faustino, José Lino Grünwald, Ferreira Gullar, Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos, vanguardistas e ecléticos, enquanto que os colaboradores

do suplemento paulista eram, por assim dizer, mais tradicionalistas, na época já representativos e famosos como Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Mello Neto, Sérgio Buarque de Holanda, Manuel Bandeira, entre muitos.

Essa suposta ruptura que vem desde o Modernismo, de um lado Mário de Andrade e o grupo *Clima*, com o paradigma nacional-popular em contraposição com o internacional-erudito de Oswald de Andrade e os críticos-poetas, do outro, culmina na adoção de um pensamento nacionalista associado ao “sistema literário” de Antonio Candido, que apenas se sustenta com base na noção de “nacionalidade autônoma e num método cuja precedência analítica é sociológica, no qual a literatura é apenas meio de entrada numa realidade mais profunda, mais decisiva ou complexa” (PÉCORA, 2004).

Parece que, até agora, no Brasil, tivemos a uma necessidade de classificar a crítica literária em duas, como se só existissem duas linhas de forças, duas plataformas, duas verdades. Talvez, não devêssemos nos restringir a escolas de pensamentos na confecção e leitura de textos, como bem lembrou João Cezar de Castro Rocha, que pensa numa “crítica literária animada por uma bem-vinda esquizofrenia produtiva, valorizadora de analistas que saibam ser bilíngües em seu próprio idioma”. Ele ainda questiona: Por que não transformar a disputa metodológica em fratura exposta? Um passo simples seria ler textos e escrever livros como se não existissem escolas de pensamento. “O ofício crítico deve ser cético e não narcísico: exercício do saudável hábito de duvidar de si mesmo” (ROCHA, 2003).

Sem querer reduzir um leque de acontecimentos certamente mais amplo que isso, mas atentando para as correntes de força, o fato é que na crítica literária no Brasil, como já dissemos, duas linhas predominantes de pensamento crítico se firmaram dialeticamente, a sociológica e suas ramificações na história, de um lado, que mostrou-se hegemônica através do sistema literário proposto por Antonio Candido e seus seguidores; de outro, a formalista, se é que podemos assim chamar, ou a crítica estética, imanente, voltada ao objeto, à obra literária, iniciada por Afrânio Coutinho e, defendida, com algumas ramificações, pelos poetas-críticos.

Além dos diferentes modos de pensar a cultura, e, conseqüentemente de compreender sua obra, os críticos do grupo *Clima* e os poetas-críticos de *Invenção* conseguiram criar dois campos de força da crítica literária nacional, embora sempre contrários, nunca contraditórios, habilmente utilizado na crítica de artes. Porque, mais

importante do que impor idéias e ideais é propor uma análise franca, fecunda da arte, muitas vezes além daquela então vigente. Concordamos com Luiz Costa Lima (2003) quando afirma que *Clima e Invenção* foram os porta-vozes das duas correntes que têm dominado a compreensão do fenômeno literário entre nós: aquelas que, respectivamente, enfatizam os princípios de "formação" e de "transformação", é, portanto, a idéia de invenção em dialética permanente com a idéia de formação.

Os últimos acordes da Crítica

Se tentamos aqui este reconhecimento de terreno, é porque o período que compreende a Bossa Nova está aqui inserido, portanto se faz necessário que conheçamos a crítica literária que se deu na mesma época, para tentarmos fazer uma aproximação, se houver, entre as críticas literária e musical. Se o período que vai dos anos de 1950 a meados de 1960 foi de afirmação para a crítica universitária, nos anos subseqüentes, houve a “vingança do rodapé” com a crítica universitária confinada nas universidades, devido a vários fatores, muitos deles relacionados com a situação política ditatorial brasileira. O fechamento de vários suplementos culturais, que outrora cumpriram importante papel de difusão cultural no país, acabou confinando à cultura um escasso espaço nos jornais e transformou seções de crítica de livros a meros classificados dos últimos lançamentos de grandes editoras. A crítica à linguagem considerada por muitos como incompreensível e inacessível e também à lógica argumentativa dos textos acadêmicos, tão diferente dos textos informativos dos jornalistas, que não expõem os próprios pressupostos, que visava gerar uma “lenta domesticação” do leitor médio, “tão espertamente manipulado pela grande imprensa” (SÜSSEKIND, 2003, p. 30).

Por um lado, havia ainda a pressão dos proprietários de jornais pela rentabilidade de seus produtos, que optaram por uma linguagem ligeira e de fácil assimilação aos ensaios difíceis dos professores universitários. Com isso a produção acadêmica é convertida no formato de tratados, com linguagem exclusiva, acadêmica, que Sússekind qualifica como “auto-referente em demasia”. A escrita ensaística consegue recuperar seu vigor somente nos finais da década de 1970, quando a crítica se defronta com dois antagonistas possivelmente mais poderosos que os críticos de rodapé da década de 1940: o mercado editorial e a promoção, a “campanha” (promocional ou demolidora), o *slogan*, e que “precisa, portanto, desqualificar todo tipo de texto argumentativo” (SÜSSEKIND, 2003, p. 16).

O crescimento editorial, na década de 1980, ao invés de acelerar a reflexão crítica mais atenta, a desestimula, visto que o “interesse primordial é vender livros, não analisá-

los” (SÜSSEKIND, 2003, p. 35), abrindo espaço para a literatura jornalística, espaço para a resenha, a notícia, para um tratamento sobretudo comercial do livro. A “vingança do rodapé” configura-se novamente com algumas ressalvas como o duelo se dá não mais entre intelectuais Afrânio Coutinho - Álvaro Lins, mas entre instituições: a imprensa e a universidade. A última optou por tratados, difíceis ao leitor médio; a primeira pela linguagem ligeira, jornalística, texto curto, impressionista, o famoso “review” tão combatido por Afrânio Coutinho.

Mesmo com melhor divulgação de produtos por parte de algumas editoras, torna-se cada vez mais freqüente a reclamação dos autores, de que seus livros não são resenhados, que são desconhecidos pelos próprios professores de literatura, assim como o lamento de jornalistas das seções de cultura de que já não dispomos de críticos como os de gerações passadas. Nesse sentido, Luiz Costa Lima pontua:

Dentro da indústria cultural contemporânea, a crítica de livros é uma atividade secundária do ponto de vista do mercado; menos decisiva que a publicidade e a venda da imagem do autor. Entre os media e o livro há não menos que um hiato de linguagens. Os media empregam uma linguagem rápida, presa ao evento, visando ao impacto e não à reflexão. O livro, não destinado ao consumo imediato, não pode ser tão econômico. Como converter uma demonstração filosófica em um encaixe de dez linhas? O primeiro grande adversário do crítico nos media não é de ordem política senão que estritamente econômica. Um livro de denúncias sobre o poder terá mais chances de aparecer na imprensa liberal do que uma análise do poder, ainda que polidamente neutra, desde que realizada lenta e demoradamente. Daí a conversão da crítica em resenha. Curtas, elas preenchem o pequeno espaço que se lhes reserva. Rápidas, diminuem as horas de trabalho de seus maus remunerados autores. É a própria indústria cultural e os media que operam contra a crítica (LIMA, 1988, p. 73).

Em que medida a universidade pode colaborar para que haja um escoamento da produção cultural via universidade e meios de comunicação? Os suplementos culturais, ao longo de suas sobrevidas, tentaram e ainda tentam impor um meio mais acessível ao leitor “médio”, com linguagem menos exclusiva e mais clara. O panorama intelectual no Brasil atual está empobrecido, é o que afirma Davi Arrigucci, entre muitos intelectuais, pois “houve uma retração da nossa vida intelectual. Isso tem a ver com os tempos em que vivemos, com o quadro brasileiro em geral e com a crise das esquerdas” (2006). Na sua opinião, o empobrecimento do debate teria na imprensa um de seus mais evidentes reflexos, pois a quantidade de livros que sai sem resposta crítica é imensa. Não temos, aqui, a menor

preocupação em focalizar os problemas da crítica atual tampouco expor fraturas, idéias e sugestões sobre um tema que, apesar de muito discutido e de certo modo valorizado pelos meios de comunicação em geral, divulgadores de eventos e artistas, a crítica não deixa de ser assunto polêmico, difuso e incerto.

Muito interessante o artigo de Luiz Costa Lima (2007) em que discute a reaproximação do intelectual com a imprensa cotidiana. Enquanto que tendemos a “colocar a culpa” na ditadura que instaurou no Brasil a partir de 1964 e percorreu duas décadas, ou na diminuição dos suplementos culturais durante o regime militar, ou mesmo nas novas mídias digitais como a internet, o crítico expõe, através do argumento de Habermas que, com a propagação da TV, o modelo do intelectual foi corroído: "A televisão convida (seus) participantes à representação de si mesmos", acarretando uma mudança de valores: o intelectual se torna um ser performático, em um profissional. Em vez de argumentos, especializa-se em fazer "caras e bocas", em substituir idéias em frases curtas, irônicas e picantes, convertendo-se em um certo jornalismo "cultural", que mistura fofocas da sociedade com declarações bombásticas sobre livros, filmes e exposições.

O intelectual converte-se em mais um profissional, dissemelhante em absoluto de seu modelo passado. Mas como se manifesta o intelectual transformado em profissional? É evidente que, para sua caracterização, não basta considerar sua participação na rede midiática, pois ela é bastante pequena. É na sala de aula, nos seus artigos ou livros que ela se expressa. É tendo em conta sua presença aí que podemos dizer: a conversão do intelectual em profissional se dá pela redução de seu interesse, dentro do campo em que se especializou, a uma área bem restrita; seja um tema, um autor ou um período.

Nesse sentido, Costa Lima pontua na importância da investigação científica manter duas direções, a analítica e a sintética. Enquanto que a analítica “reduz fenômenos complicados a seus componentes mais simples”, a sintética, ao contrário, “constrói estruturas complicadas a partir de suas partes mais simples”. Ele acrescenta enfaticamente que a preservação do analítico e do sintético é fundamental para toda e qualquer atividade que se pretenda intelectual. Assim, em vez de concorrer com os profissionais performáticos ou de se acomodar a um nicho que o cega para a compreensão do campo em que se diz especialista, o intelectual manteria a possibilidade de optar ou por um caminho mais prático (analítico) ou por um mais reflexivo e interrogador (sintético). Quando então interviesse no

debate público, o faria não como “profissional” ou de acordo com o figurino midiático, senão como alguém que atende a sua “vocação”. Onde essa desaparecer, o caminho estará aberto para uma sociedade de autômatos. Será o nosso caso? pergunta Lima.

As Mídias digitais e a proliferação dos canais de escoamento de cultura

Não pretendemos entrar na questão das mídias digitais nesta discussão sobre crítica, porém, atualmente, a internet não deixa de ser também um meio importantíssimo para troca e trânsito entre cultura e comunicação, o que confirma nosso interesse presente em ao menos apresentar algumas características dos meios de comunicação de massa, ou melhor, agora também digital em que a crítica está inserida. Em entrevista, o jornalista americano Robert Cauthorn (2007), um dos pioneiros da informação on-line, afirma que a revolução digital nos meios de comunicação promete aposentar o jornalismo diário em papel em apenas uma geração. Segundo o responsável pela adaptação à web de jornais como o *San Francisco Chronicle*, premiado pela Newspaper Association of America como “pioneiro digital”, a geração nascida com internet prescinde de folhear as páginas impressas do jornal. A mudança é só uma questão de os preços do papel eletrônico e das conexões sem fio chegarem a um nível acessível, afirma na entrevista.

Para o jornalista, “os jornais impressos vão se tornar anacrônicos a partir do momento em que houver ampla disponibilidade de telas de alta qualidade e baixo preço e quando as conexões de banda larga e sem fio se generalizarem”, cuja previsão é de menos de cinco anos nos EUA. Por outro lado, mais otimista, preconiza que um livro impresso sempre terá razão de ser, já que pode ser lido várias vezes ao longo de muitos anos. Mas quais serão as vantagens do papel para um jornal? A força do hábito para muitas gerações de leitores e o conforto da leitura em folhas grandes, mais agradável do que a leitura na tela. Mas tudo vai mudar com a chegada, após a generalização da banda larga, da tinta eletrônica e das telas flexíveis. Para produzir um jornal de papel, árvores são cortadas, transportadas, transformadas em celulose e depois em rolos gigantes de papel que são transportados para gráficas. Jornais são impressos, embalados, carregados sobre caminhões e depois descarregados nos pontos-de-venda. Os consumidores os compram, os levam para suas casas e, depois, os jogam no lixo. Eles são recolhidos por caminhões e, na melhor das hipóteses, levados a centros de reciclagem. “Tudo isso guarda mais relação com a logística

do que com a informação! Para um produto tão imediato quanto um jornal, esse desperdício é obsoleto” (CAUTHORN, 2007).

Não deixa de ser interessante notarmos uma mudança no controle dos meios de comunicação, a partir do advento das mídias digitais. Até hoje, as pessoas que controlavam os jornais eram aquelas que tinham voz de autoridade no debate público. Isso era algo inerente ao equilíbrio de poder entre a imprensa e as instituições. Essa divisão de papéis, contudo, pertence ao passado, que é o período compreendido de pesquisa, justamente na década de 1960. De fato, nesse mundo em que somos obrigados a consumir muito e rápido, o percurso do artista é marcado, na maioria das vezes, pela imitação de um modelo que está dando certo. Se antes o contato entre público, artista e obra era abalizado também pela crítica e jornal ou revista, especializada ou de entretenimento, hoje a velocidade, a proximidade e a intimidade entre artista e público é infinitamente maior, acarretando diversos ajustes necessários.

Nesse sentido, Lucia Santaella formula a hipótese de que “o advento e o crescimento constante e cada mais absorvente das mídias tendem, por si sós, abalar as divisões estratificadas entre cultura erudita, popular e de massas, como campos perfeitamente separados e excludentes” (1996, p. 31). Muito interessante a separação que a autora faz entre as culturas, apostando que a popular não é necessariamente “de massas”, como é comumente rotulada, do mesmo modo como também acreditamos numa música popular com traços tão diversos quanto as mídias a que ela se refere. O que Santaella preconiza é que atualmente não podemos ter uma visão tradicionalista sobre as culturas, como em passado recentíssimo, quando atividades nobres como a literatura, arte, teatro, música erudita e cinema de arte eram produzidas por elites culturais, claro que sob incentivo de classes também dominantes. A cultura popular, por sua vez, até certo ponto folclórica, embasada de nacionalismo, era considerada arte do povo. Qual povo, perguntamos! O terceiro setor, a cultura de massas, era “vista como um lixo, reino de vulgaridade, império da redundância, massa homogênea de mensagens pasteurizadas” (SANTAELLA, 1996, p. 30).

Não há como separarmos cultura da comunicação, no caso da cultura das mídias, é mais indissociável ainda, “uma vez que mídias são, antes de tudo, veículos de comunicação (ou meios de comunicação de massa) do que decorre que essa cultura só pode ser estudada

levando-se em conta as inextricáveis relações entre cultura e comunicação” (SANTAELLA, 1996, p. 29), já que para uma informação ser transmitida necessitamos de emissor, receptor e canal (ou veículo) através do qual essa informação transita. Nomeada por Santaella, cultura das mídias não se constitui numa pasta homogênea e disforme de mensagens, mas apresenta uma enorme e sempre crescente diversidade de veículos de comunicação. Quanto mais as mídias se multiplicam mais aumenta a movimentação e interação das mais diversas formas de cultura, acelerando a dinâmica dos intercâmbios entre formas eruditas, populares, de massa, tradicionais, modernas.

Embora tenha sido o livro a primeira mídia, dentro da comunicação de massas, foi o jornal que deu início às características da cultura das mídias, dentre as quais “o fator de provisoriedade que parece ser a mola-mestra da cultura das mídias em oposição à durabilidade e permanência que caracterizam as formas mais tradicionais da cultura” (SANTAELLA, 1996, p. 35), como acima o jornalista americano também justificou. Um jornal é feito para ser lido num dia, um filme em cartaz será substituído por outro em poucos dias ou semanas, programas de televisão, quando repetidos, funcionarão como documentários, ou seja, “trata-se de uma cultura do efêmero, do passageiro, fugaz, cultura que, por isso mesmo, produz nostalgia”, pontua Santaella.

Outra característica da cultura das mídias é a “mobilidade, a capacidade de trânsito da informação de uma mídia a outra, acompanhada de leves modificações na aparência. É a cultura dos eventos em oposição aos processos” (SANTAELLA, 1996, p. 36). Outro aspecto dessa cultura é o processo de proliferação das próprias mídias, neste caso a competição se dá no plano econômico, já que as maiores empresas disporão de tecnologia de ponta, melhores salários aos colaboradores, com raríssimas exceções, levando as empresas mais ricas a “engolir” as mais frágeis. Retornaremos a essa característica no momento da recepção crítica da Bossa Nova, quando uma mesma notícia – no caso o concerto do Carnegie Hall – foi amplamente comentada. Além dessas características, Santaella pontua um outro aspecto bastante curioso da cultura das mídias, a condensação ou brevidade, que é próprio de cada mídia, engendrando como redes que se interligam. É por isso que o aparecimento de uma nova mídia tende a redimensionar a função das outras. O que as novas mídias estão indicando é que elas proliferam através do reaproveitamento das mídias já existentes, provocando um desvio produtivo no uso das tradicionais mídias de massa,

além de demonstrar que deverão provocar na cultura de massas tanto ou mais efeitos de transformação do que esta produziu nas formas eruditas e populares de massa (SANTAELLA, 1996, p. 49).

Em um pouco mais de um século houve uma grande mudança no âmbito da comunicação, desde a origem do jornal, a invenção do telégrafo, da fotografia, do cinema, seguidos pela revolução eletrônica, e com ela o aparecimento do rádio e televisão, grandes responsáveis pela proliferação da cultura de massas. Com o aparecimento de mídias mais recentes, principalmente nos últimos vinte anos, os veículos de comunicação mais tradicionais ainda buscam fórmulas “eficazes” para obter seu antigo poder novamente. Evidentemente que isso não é mais possível, principalmente por serem obrigados a se redimensionar em relação às outras mídias, como foi dito, mas não deixa de ser interessante que, ao buscar novas saídas, as mídias mais tradicionais terão de conhecer, um pouco que seja, as novas que estão se mostrando.

Portanto uma nova questão se impõe ao jornal diário na atual cultura das mídias digitais. Ouve-se há tempos que a crítica está em crise, mas no Brasil, diferentemente de alguns países mais adiantados culturalmente, não dispomos de revistas e jornais especializados em cultura, onde a crítica tem lugar certo para se alojar, aumentando o papel do jornal, que inicialmente é transmitir informação. Crítica e matéria tiveram de dividir seus lugares no jornal, já comentado por nós neste capítulo, desde a época quando os rodapés conseguiram impor espaço nas páginas de cultura dos jornais, cuja figura proeminente foi o crítico Álvaro Lins. Somente a partir dos anos 1950 é que alguns jornais começaram a publicar semanalmente suplementos, inicialmente literários, em suas páginas, destinados a textos de mais fôlego, sobressaindo o ensaio como modelo universitário.

Aos poucos, foi-se escasseando o espaço da crítica, por conta de vários fatores, entre eles a busca em agradar o leitor médio, reduzindo o tamanho da crítica, aumentando as matérias e entrevistas sobre os autores, para assim diminuir as desavenças entre crítica e público, optando-se por consagrar essa divisão, crítica e matéria, nas próprias páginas do jornal. Assim, algo como o “interesse do público” é atendido nas entrevistas com os atores, nas matérias sobre a produção, enquanto a “voz da crítica”, o espaço dos ranzinzas, fica segregado num quadrinho, pontuou Marcelo Coelho (1999). Essa segregação, essa divisão, reproduz, nos cadernos culturais, uma política que há muito tempo vem sendo seguida na

primeira página, no jornal como um todo, nas seções de economia ou política, que é “de diferenciar, com mais clareza do que se fazia há trinta ou vinte anos, o que é notícia e o que é opinião. Assim, temos no jornal a notícia, mais ou menos neutra, e o editorial, o comentário” (COELHO, 1999, p. 10), nos cadernos culturais a matéria e a crítica, discriminada num quadrinho, indicando sua função. Coelho observou que de fato a crise econômica tem tido reflexos sensíveis sobre o trabalho jornalístico e que o espaço dedicado pela imprensa à cultura, além de pequeno, tem sido penalizado com uma política editorial que ele chamou de “culto tardio à objetividade”, uma vez que a entrevista com o artista é mais importante que a crítica, justamente porque é mais objetivo.

O jornal teve ao mesmo tempo de dar conta de toda a agenda de espetáculos e de haver-se com uma duríssima restrição de recursos – refletindo-se nos cortes de consumo de papel e nas dimensões da equipe. Assim, pontua Marcelo Coelho, a “Ilustrada”, caderno de cultural do jornal *Folha de S.Paulo* foi se tornando “moderna”, num sentido bem pouco charmoso do termo: para o bem, com a criação de um guia semanal de espetáculos como mecanismo de serviço rápido para o leitor, e com o “progressivo abandono de certo arbítrio polemizante da década anterior; “para o mal, com a diminuição do espaço para as matérias de crítica e comentário, com um certo tom mecânico e objetivista no enfoque” (COELHO, 2004, p. 706).

Qual seria o ambiente cultural e intelectual que envolve a crítica no Brasil hoje? Teixeira Coelho (2006) ressaltou, em debate⁶, que no Brasil não há formação para críticos culturais, porque se trata do assunto apenas na graduação, uma vez que formação se faz em pós-graduação e pontuou que temos freqüentemente gente improvisada na reportagem, na crítica ou nas assessorias culturais das empresas. Por outro lado, Ivana Bentes Oliveira criticou a pauta jornalística, por conta da necessidade do furo, que acaba atando a possibilidade de uma análise mais desenvolvida, uma certa seqüencialidade, que encontrávamos no folhetim jornalístico, criando uma simultaneidade que se esgota no aqui e agora.

Se a imposição militar que durou duas décadas, acarretou uma diminuição dos colaboradores da universidade, também acelerou uma padronização de seus colaboradores,

⁶ Publicada na *Folha de S.Paulo* em 19 abr.2006, a reportagem “Cadernos culturais sofrem balcanização” analisa o encontro de José Teixeira Coelho Netto, Ivana Bentes Oliveira e Luís Augusto Fischer com o articulista Marcelo Coelho, em virtude da publicação de seu livro *Crítica Cultural: Teoria e Prática*. Líliliana H. Bollos Um exame da recepção da Bossa Nova pela crítica jornalística. Tese de Doutorado. PUC-SP, 2007.

aumentando o número de cronistas-jornalistas nas redações dos jornais, antigamente havia maior número de colaboradores vindos da universidade. Com a implementação da internet e sua hegemonia no campo da comunicação de mídias, houve uma retração do mercado de jornais impressos, que implica numa grande diminuição de assinaturas e conseqüentemente diminuição do poder político e econômico das mídias impressas, obrigando, assim, os meios de comunicação mais tradicionais a rever seu papel atual.

Apesar do jornalista americano exemplificar o ambiente digital norte-americano, mais adiantado que o brasileiro, não há dúvida de que a previsão se concretizará, apesar de que haverá sempre um pequeno número de leitores que não se acostumarão com o computador, com a internet, com as mídias digitais em geral, e continuará manuseando o papel impresso. Será que não deveríamos tentar melhorar o conteúdo dos jornais com o propósito de alcançar os leitores mais difíceis, de nível cultural mais elevado? Não seriam esses os compradores do jornal impresso, também no futuro? Mas isso requereria investimento tanto de pessoal quanto de tecnologia, acarretando ainda mais custos.

Nesse contexto, trazemos a publicação recente do livro *Os jornais podem desaparecer?* (Contexto, 2007) de Philip Meyer, professor da Universidade da Carolina do Norte, que afirma que o desafio dos jornais diante das novas formas de comunicação é investir na qualidade e sustenta a tese de que o jornal não vende informação, mas influência. Se o seu poder de influenciar cresce, aumenta também o seu valor de mercado. O modelo de negócios que pode, segundo ele, garantir a sobrevivência dos jornais diários é fazer com que a qualidade da informação que eles publicam seja reconhecida pela opinião pública, a começar pelas elites da sociedade, uma vez que um jornal influente terá leitores que confiam nele e, em conseqüência, ele valerá mais para os anunciantes. No último século, “o bom jornalismo sobreviveu – mesmo sem prevalecer sempre – a muitas mudanças tecnológicas. A internet é apenas o mais recente de uma série de avanços que contribuíram para a ‘segmentação’ da mídia” (MEYER, 2007, p. 12).

A questão do jornalismo de qualidade e do sucesso empresarial deve ser examinada nesse contexto econômico, uma vez que “as antigas indústrias se agarraram tempo demais à forma de fazer negócios a que estavam acostumadas e tornaram—se alvos fáceis para os novos concorrentes, que não carregavam o peso da tradição” (MEYER, 2007, p. 13), que afirma que as formas novas mais interessantes estão sendo inventadas por não-jornalistas,

que, freqüentemente, ignoram a cultura de verdade e justiça que possibilitou a predominância dos melhores órgãos de imprensa. No entanto, é muito pouco provável que os jornais diários impressos venham de fato a desaparecer, ao menos no futuro previsível. A história dos meios de comunicação de massa mostra que um veículo nunca some do mercado. O rádio sobreviveu à televisão, o teatro ao cinema. A questão é como os jornais querem subsistir, o quão socialmente relevantes eles querem ser para as próximas gerações.

Em suma, enquanto os meios de comunicação impressos buscam maneiras de se interagir tanto com as novas mídias que se multiplicam quanto com os novos leitores, a crítica se encontra também nesses novos formatos, como as revistas eletrônicas e *blogs*, que aos poucos vão encontrando seus leitores e parceiros. O que queremos evidenciar com isso é que o espaço da crítica hoje é múltiplo, talvez até mais amplo que em épocas passadas quando poucos críticos dominavam um cenário cultural, monopolizando não só leitores, mas referendando, através de escolas de pensamento crítico, também as formas de pensar a cultura. Em nosso presente trabalho tentaremos ressaltar também a visão da crítica ao abordar a música popular que estava apontando, no caso a Bossa Nova, no sentido de buscar ferramentas que demonstrem a validade da análise crítica, para que a História realmente funcione como aliada da Arte, não somente para esgotar sua análise, mas para propor, indagar e criar novas perspectivas de interpretação.

CAPÍTULO II

A GÊNESE DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

O surgimento da crítica musical

Neste capítulo discutiremos a música popular brasileira, sua evolução através da história e das lentes da imprensa, sobretudo com a sua chegada à maioria: a Bossa Nova. Ao se tornar madura, a Bossa Nova abre fronteiras para a nossa cultura, reveladora, em geral, procedemos uma leitura da crítica

A crítica musical abrange muitos tipos de textos sobre música, desde a discussão histórica e analítica em livros e periódicos até resenhas nos jornais diários. A primeira, chamada de crítica erudita pelo *Dicionário Grove de Música* (1994), ou especialista, acadêmica, comunica a visão de uma obra ou de um repertório dentro de um amplo contexto histórico e social, para mostrar como essa obra ou repertório veio a existir, como se relaciona com obras anteriores e contemporâneas, que técnicas são utilizadas, e com que eficiência, e como funciona como obra de arte coerente, por exemplo. Ela é destinada, portanto, a um público iniciado na música, a pesquisadores e músicos que têm interesse pelo assunto em si. Quando Netrovski (2000, p. 10) afirma que a compreensão, portanto, não o gosto, é o ponto de partida e de chegada da crítica, acreditamos também que esse público supostamente iniciado musicalmente deva merecer críticos que tenham conhecimento suficiente na arte que exercem “autoridade”.

Já a crítica jornalística, da execução ouvida, tarefa do crítico-jornalista, é destinada a leitores de revistas e jornais, e está sujeita a certas restrições editoriais de espaço e tempo, impostas por seus editores e oriundas de fatores econômicos. Esta crítica precisa ter em mente, sobretudo, o público para o qual está escrevendo e seu grau de sofisticação cultural. No entanto, o primeiro compromisso da crítica jornalística é com a arte da música em si, com o estímulo do que é bom (e o desestímulo do que é ruim), tarefa feita com uma adequada base de conhecimentos musicais. O segundo dever é para com os leitores, atraindo e prendendo seu interesse, informando-os, e talvez até divertindo-os. Somente depois é que o crítico tem um dever para com os intérpretes que está examinando, tratando com responsabilidade, mas sem pretender ser um instrutor do intérprete.

Os primeiros exemplos de crítica na música erudita são encontrados na obra dos teóricos medievais tardios que criticavam as inovações de sua época. Mas foi somente com o Renascimento que a discussão da música passou para a questão do efeito que esta poderia exercer sobre o ouvinte – tópico de interesse para pensadores humanistas e reformadores religiosos da época. No final do século XVII, com o surgimento dos primeiros jornais, a crítica de obras e acontecimentos musicais pôde passar a se movimentar num cenário mais amplo, muito embora por essa época já houvesse discussões em forma panfletária (do gosto dos franceses) que pudessem ser consideradas críticas, como as disputas, no início do século XVIII, entre os que apoiavam a ópera italiana e a francesa.

Se por um lado o surgimento da crítica musical está ligado à existência de uma imprensa periódica, por outro, o crescimento e fortalecimento da classe média urbana, aliados a um crescente interesse pelo desenvolvimento intelectual – à luz das idéias iluministas – levaram à multiplicação de obras e práticas de natureza pedagógica. As conseqüências no âmbito da música são enormes, como afirma Viviana Vermes (2003), ocasionando maior interesse pela freqüência aos concertos públicos, o surgimento da prática de música no âmbito doméstico, com o conseqüente aumento de procura de professores, fabricantes e comerciantes de instrumentos, uma intensificação na publicação de partituras musicais, e finalmente o surgimento de tratados, livros com o propósito de ensinar a tocar e a “entender” a música, incluindo aqui as primeiras “histórias da música”.

Segundo o *Grove* (1994, pp. 236-237), os textos de Joseph Addison (1672-1719) em *The Spectator*, publicados em 1711-12, inauguraram a crítica musical na Inglaterra, tendo influenciado grandemente a da Alemanha, quando Mattheson (1681-1764) fez circular o periódico *Critica musica* (1722-25) totalmente dedicado a textos sobre música. Autores, como Viviana Vermes (2003), afirmam que o primeiro periódico a tratar da crítica musical é *Critica musica*, no entanto é necessário que se saiba que este periódico foi o primeiro dedicado exclusivamente à música, já que no *The Spectator* foram publicados textos de outras artes também, sobretudo literatura.

Entre os mais importantes críticos da primeira metade do século XIX encontra-se o alemão E.T.A. Hoffmann (1776-1822), que escreveu no *Allgemeine musikalische Zeitung*, que viria a ser o principal periódico para cobertura dos compositores do classicismo vienense. Segundo Nestrovski, a crítica musical surgiu para dar conta da música de

Beethoven. Foi a dificuldade de compreender suas últimas obras, “dificuldade que permanece até hoje e não vai deixar de existir nunca, porque faz parte do que elas têm a dizer” (2000, p. 10), que levou um autor como Hoffmann a redigir os primeiros ensaios de interpretação musical.

Alguns poucos grandes artistas se debruçaram diante da crítica e se transformaram em grandes artistas-críticos. Nesse quesito, Augusto de Campos (1988) cita Pound, Valéry, Maiakovsky, Pessoa, Borges e Cage, cujas reflexões sobre arte e poesia constituem fonte permanente de estímulo e inspiração. Alguns compositores-críticos como Weber, Berlioz, Tchaikovsky, Smetana e Debussy também escreveram críticas, mas foi Robert Schumann (1810-56) seu maior representante. Fundou o periódico *Neue Zeitschrift für Musik* em 1834, editando-o com discernimento por dez anos e mostrando-se interessado em questões estéticas, tendo sido o primeiro a louvar o gênio de Chopin e Brahms. Este último compositor, citado no artigo de Robert Schnorrenberg (“Suplemento Literário” do jornal *O Estado de S. Paulo*, 23/04/1960), é festejado por Schumann, na crítica “Rumos novos”, de 1853: “Vivemos atualmente uma grande época da música. Um jovem apareceu que, com sua música maravilhosa, comoveu-nos intimamente: suscitará, tenho certeza, o maior interesse no mundo musical... Seu nome é Johannes Brahms e vem de Hamburgo” (*apud* SCHNORRENBURG, 1960).

O *Grove* nos chama a atenção para o fato de a urgência do jornal ter estimulado o desaparecimento de grande parte de críticos especialistas dos jornais diários, já que as resenhas eram publicadas já no dia posterior do evento, levando a uma nova forma de jornalismo, que na pior das hipóteses podia ser vazio e impreciso, mas transmitia “no calor da hora” a essência de um acontecimento. Esse fenômeno também aconteceu no ambiente brasileiro, mais tardiamente por volta da década de 1940, quando da retirada de acadêmicos dos rodapés dos jornais para os suplementos culturais, gerando os ensaios, textos mais acadêmicos e mais tarde, na década de 1960, na ditadura militar, com a saída desses para a universidade, dificultando o escoamento entre universidade e jornalismo, como vimos no primeiro capítulo. Com o raiar do século XX, poucos foram os críticos especialistas que se firmaram nos jornais diários, como W.J. Henderson, O. Downes e H.C. Schoenberg nos Estados Unidos, E. Newman, D. Tovey e F. Howes na Inglaterra e Mário de Andrade no Brasil, cuja importância e representatividade é indiscutível, tendo exercido a crítica por

anos e em diversos jornais, como vimos anteriormente.

A música popular na imprensa

A crítica musical erudita começou a se desenvolver a partir de 1711 na Europa, depois de quase dois séculos de música (clássica), mas somente muitos anos depois, já no século XIX, é que ela se profissionaliza com Hoffman, Chamam e outros críticos, abrindo possibilidades de convívio com a arte a que está referida. A música popular, por outro lado, surgiu no século XIX e teve seu desenvolvimento no século XX na grande maioria dos países, por conta dos agrupamentos urbanos que se formaram por causa da revolução industrial e do conseqüente êxodo rural, em grande escala. Nos Estados Unidos, um país tão novo quanto o Brasil e também com uma representatividade artística bastante acentuada, a música popular, o jazz, surgiu como forma musical reconhecível por volta de 1900, segundo Eric Hobsbawn (1990, 51-62). O que havia antes disso eram manifestações folclóricas de agrupamentos de negros nos campos de trabalho como o *blues* (originado de *work-songs*, canções de trabalho com padrão musical “canto e resposta”) e depois o *spirituals*, de influência européia, religiosa, que remonta a tempos mais antigos, antes de 1800.

Com a música popular brasileira, a evolução se deu de forma bastante similar à americana. Segundo Nuno P. Marques (*apud* TINHORÃO, 1978, p. 9), as primeiras manifestações culturais de música no Brasil surgem em Salvador e Rio de Janeiro, as duas principais cidades coloniais no século XVIII, quando o ouro de Minas Gerais desloca o eixo econômico do nordeste ao centro-sul, e a coexistência desses dois importantes centros administrativos de áreas econômicas distintas torna possível a formação de uma classe média urbana. Mário de Andrade (1965, p. 23) pontua que, no Império, a música profana começou a predominar em duas manifestações: a modinha de salão, queixa de amores, e o melodrama, válvula de escape das paixões.

A modinha é considerada por Tinhorão (1978, pp. 9-45; 1990, pp. 91-98) como o primeiro gênero de música popular brasileiro que conhecemos, uma forma de canção de tom direto, desenvolto, sensual, quase vulgar, que foi levada para Portugal em 1775 pelo cantor e violeiro Domingos Caldas Barbosa. Entretanto, não podemos deixar de

mencionar que o predomínio da modinha e do melodrama se deu com a chegada de músicos e cantores europeus para se apresentarem na corte. Eles trouxeram consigo manifestações populares européias da época como a valsa, a ópera e a polca, que acabaram se misturando com nossas características culturais, transformando a polca em maxixe, e, posteriormente, em choro e samba; a ópera e o melodrama em modinha, e, posteriormente, em canção, fixando, segundo Mário de Andrade, a nossa música mais nacional, a música popular:

Nos últimos dias do Império finalmente e primeiros da República, com a modinha já então passada do piano dos salões para o violão das esquinas, com o maxixe, com o samba, com a formação e fixação dos conjuntos seresteiros dos choros e a evolução da toada e das danças rurais, a música popular cresce e se define com uma rapidez incrível, tornando-se violentamente a criação mais forte e a caracterização mais bela da nossa raça (ANDRADE, 1965, p. 31).

Algumas décadas depois, a modinha voltou ao Brasil com os portugueses um pouco “italianizada”, pois, segundo Hermano Vianna (2002, p. 39), compositores portugueses geralmente estudavam na Itália e propagavam as operetas em Portugal, e mais tarde no Brasil, com a vinda da família real portuguesa para cá. Em 1855, Manuel Antônio de Almeida (1979, 62) nos descreve a modinha como “cantada naquele tom poético que faz uma das nossas raras originalidades”. Machado de Assis, em muitos de seus contos, a exemplo de “Um homem célebre” e “O machete”, descreve o aparecimento da música popular na sociedade da época, em meio a contraposições entre o erudito e o popular, através de seus personagens. Para José Miguel Wisnik, Machado de Assis fez uma curiosa e penetrante análise da vida musical brasileira em fins do século XIX, “armando uma equação nada simples, em cujas incógnitas se desenham precocemente linhas do destino da música popular urbana no Brasil” (2004, p. 21), e ainda afirma que foi o escritor realista o primeiro a perceber a dimensão abarcante que assumiria a nossa música popular como instância a figurar e a exprimir, como nenhuma, a vida brasileira como um todo.

Como é possível perceber, o vaivém de influências, inclusive internacional, não esperou pelo advento dos meios eletrônicos de comunicação de massa, ou mesmo pela divulgação dos primeiros discos, para provocar modificações em gêneros musicais de todo o mundo. Faz-se necessário ainda mencionar que a música popular foi representada, desde seu surgimento, por músicos vindos de classe socialmente menos favorecida, o que difere

muito do quadro social dos músicos eruditos. Veremos, mais tarde, que a Bossa Nova, que teve sua origem na classe média carioca, acabou se transformando em um grande agente transformador da cultura popular através da música, juntando dois mundos sociais diversos em volta de si.

Junto com a virada do século, novos ritmos, danças e gêneros irão subsistir juntos nessa música nova de forma ainda confusa, como atesta Carlos Sandroni (2002, 83), ao sinalizar que o verdadeiro fator de confusão era algo de novo que estava criando, algo que ainda procurava forma definitiva e com mais razão, nome: a música popular. O samba acabou se tornando, indiscutivelmente, o ritmo mais popular dessa música, no meio de choros, valsas, marchas e polcas. Com o advento do disco em 1902 e a chegada do rádio em 1922 ao país, tivemos acesso a discos importados e também começamos a produzir nossos próprios, fazendo com que essa música que estava se formando se popularizasse em pouco tempo. Concomitantemente, a oferta por músicos aumentou consideravelmente.

Com o aparecimento das gravações, segundo Tinhorão (1990, p. 195-203), a produção de música popular ampliou tanto sua base artística, com a profissionalização de músicos, quanto industrial, com o aparecimento de fábricas para confeccionar discos. O resultado dessa expansão foi que, em poucos anos, os critérios de produção passaram da qualidade artística do produto para suas possibilidades comerciais. Isto queria dizer que, embora enquanto criação artística devesse reger-se por padrões estéticos, a música popular passou em sua produção a reger-se pelas leis do mercado. Essa subordinação do artístico ao comercial ia explicar não apenas a crescente transformação da música popular em fórmulas fabricadas para a venda, mas a progressiva dominação do mercado brasileiro pela música importada dos grandes centros.

Os anos 1920 foram marcados por um período de transição e modernização, marcado pela onda de renovação que impera no pós-guerra, é um período de formação de novos gêneros musicais como o samba e a marchinha de carnaval, além da implantação de inventos tecnológicos relacionados com a área do lazer (SEVERIANO, 1998, p. 49). Nessa década, o rádio ganhou muitos ouvintes que antes pertenciam aos gramofones e fonógrafos, pois, a qualidade sonora desses aparelhos ainda era precária comparada àquela do rádio. Por outro lado, a interpretação da música popular pelos cantores até a implantação do sistema elétrico foi extremamente prejudicada pela pobreza tecnológica do processo de

gravação, uma vez que os cantores tinham de se “esgoelar numa campânula a fim de que o equipamento registrasse a cantoria” (CABRAL, 1996, p. 11). Assim, a primeira exigência feita aos cantores era a de que tivessem boa potência vocal.

Em 1927, a gravadora estrangeira Odeon introduziu nos seus estúdios, no Rio de Janeiro, o sistema elétrico de gravações de discos, impulsionando, não só a venda de aparelhos e discos, mas também as gravadoras puderam lançar produtos de melhor qualidade, em grandes quantidades e com preços competitivos. Enquanto que o mundo sentia o abalo econômico provocado pela queda da Bolsa de Nova Iorque, quatro gravadoras estrangeiras como a Parlophon, a Columbia, a Brunswick e a Victor, investiram no país, com a pretensão de recuperar aqui o prejuízo que enfrentavam nos Estados Unidos e Europa. Com a mudança de tecnologia, o modo de cantar a nossa música também foi atingido e um cantor foi o símbolo dessa mudança. Cantando de maneira coloquial, muitas vezes quase recitativo, Mário Reis tornou-se o pai da moderna interpretação da música popular brasileira, ao gravar pela Odeon em 1928 seu primeiro disco.

Com a evolução tecnológica das gravadoras e o desenvolvimento do rádio, o comércio também foi levado a modernizar-se a fim de escoar a produção de equipamentos como rádios, vitrolas, fonógrafos e gramofones. Estávamos diante da primeira grande fase da música popular brasileira. O período de 1929-1945, também chamado de Época de Ouro, foi de intensa criação artística e profissionalização da classe musical, além do grande número de artistas que surgiu, como Lamartine Babo, Noel Rosa, Ismael Silva, Carmen Miranda, Ary Barroso, Orlando Silva, Pixinguinha, Dorival Caymmi, entre muitos outros. Foi um dos raros momentos da história da música popular brasileira, em que, aparentemente, a oferta de gravação de discos aos compositores era maior que ou tão grande quanto a procura.

Quando dissemos anteriormente que a origem da música popular americana se deu paralelamente à brasileira, podemos comparar também a geração da Época de Ouro no Brasil e nos Estados Unidos, nos anos 1930. Enquanto que na América do Norte, o *swing* protagonizou o momento de maior popularidade do jazz, atraindo um público expressivo aos bailes e apresentações de orquestras famosas como as de Fletcher Henderson, Benny Goodman, Duke Ellington e Count Basie, no Brasil, representantes da Época de Ouro e da música do samba, como Custódio Mesquita, Vadico e Ismael Silva, criavam as famosas

canções *fox-trot*, de ritmo dançante, influenciadas pela mesma geração musical dos Estados Unidos, o *swing*. Entretanto, o samba desenvolvido pelos músicos brasileiros da Época de Ouro sempre foi considerado brasileiro, assim como outros gêneros como o choro e a valsa brasileira que eram populares na época e outrora já tinham se influenciado por outras músicas e danças. Esse fenômeno de assimilação que ocorre na década de 1930 é enormemente diferente do que ocorreu com a bossa nova, esta última contestada como produto americano pela mídia, como veremos a seguir na análise das críticas da época.

O que queremos frisar e ao mesmo tempo adiantar, já que debateremos este tema avante, é que a Geração de Ouro brasileira recebeu forte influência da música popular norte-americana, que impôs padrões ao formato das canções (forma AABA), à harmonia (progressões são parecidas às americanas) e ao ritmo *fox-trot*, para assinalar esses exemplos da influência americana. Mas a troca de influências não ocorreu na Época de Ouro, ou seja, nós não conseguimos impor nenhuma característica de nossa música internacionalmente. Já com a Bossa Nova, três décadas depois, foi diferente. De fato, apesar de receber influência da música americana – como de outras como o samba da Época de Ouro e a música clássica – ela devolveu à música popular americana características de nossa música.

O traço essencial da etapa histórica iniciada no Brasil com a Revolução de 1930 até 1945, quando se dá a Época de Ouro, é o da aceleração no desenvolvimento das relações capitalistas e, conseqüentemente, no crescimento quantitativo e qualitativo da burguesia e do proletariado. Essa etapa fica marcada por grande efervescência política e por uma luta ideológica intensa, que, a princípio começa em ambiente de relativa liberdade, para desembocar, em 1935, em medidas de exceção, e culminar, em 1937, com o estabelecimento do Estado Novo, reflexo, também, do que ocorre no mundo, com a ascensão fascista e nazista, pontua Nelson Werneck Sodré (1994, p. 69). É, pois, uma fase em que os intelectuais são chamados a assumir posições políticas e a levar para suas criações tudo o que essa participação revela ou impõe, como a poesia de Carlos Drummond de Andrade, o romance nordestino com José Lins do Rego, Jorge Amado, Graciliano Ramos e a crítica, ficção e ensaio de Mário de Andrade. Na música popular, Ary Barroso.

Com a vitória de Getúlio Vargas na Revolução de 1930, o governo, percebendo a importância do rádio como divulgador de notícias, criou uma legislação que lhe atribuía o controle total sobre esse veículo, inclusive as concessões, garantindo-lhe exclusividade na

autorização para particulares criarem novas emissoras (CABRAL, 1996, p. 35). Mas o que deu grande impulso ao rádio foi uma medida autorizando as emissoras a fazerem propaganda de produtos comerciais, trazendo inúmeros benefícios à classe musical, como a contratação de músicos e a valorização de artistas. A música popular iria dominar o mercado fonográfico durante todo o período da Era Vargas, em perfeita coincidência com a política econômica nacionalista de incentivo à produção brasileira e à ampliação do mercado interno, com o aproveitamento das potencialidades brasileiras. Gravações de discos com ritmos *tipicamente* brasileiros como choro, maxixes, marchas de carnaval, toadas, emboladas e naturalmente o samba coexistiam com ritmos americanos como o *fox*, o blues e o *swing*.

O desenvolvimento das relações capitalistas, no Brasil, afetou o desenvolvimento do rádio, particularmente através da publicidade comercial, observa Sodré (1994, p. 92). Em pouco tempo o rádio superou a imprensa, como veículo publicitário e se transformou no principal instrumento de cultura de massa. O impulso que levou o rádio a essa posição de vanguarda alicerçou-se, em nosso caso, na sua associação a dois grandes motivos, já capazes de mobilizar multidões: o futebol e a música popular. Desde que, colocado em associação e a serviço dessas duas extraordinárias forças, o rádio cresceu e se expandiu depressa, cobrindo todo o território nacional e tornando-se instrumento especial para a universalização do gosto, dos costumes e até das paixões.

Outro fator que merece destaque neste quesito é o fato de se iniciar, no ano 1946, o movimento das sociedades arrecadoras de direito autoral. Compor música passou a ser um negócio como qualquer outro, pontua Ary Vasconcelos (1964, p. 25), fazendo com que falsos compositores passassem a se aproveitar da nova situação, tornando-se parceiro. Surgiu, por assim dizer, uma nova casta musical que, aos poucos, desalojaria a antiga, quando grandes compositores começaram a perder terreno junto aos cantores para concorrentes muito mais fracos, artisticamente, mas muito mais fortes, economicamente. Surgiu, em função disso, o trabalho dos compositores junto a discotecários e programadores para tocar incessantemente a música, dando-lhes muitas vezes, como pagamento, parceria.

Portanto, o período de 1945 a 1955 significou o apogeu do rádio no Brasil e em praticamente todo o mundo. A característica mais evidente dessa fase consiste na função predominante dos meios e das técnicas de cultura de massa. Os meios de comunicação são

meros instrumentos dessa massificação; “não são geradores das estruturas, mas resultado delas, servidores delas” (SODRÉ, 1994, p. 78). Essa é a cultura que os meios de massa difundem, além de seu baixíssimo nível e de seu teor desumanizante, tende, cada vez mais, à desnacionalização, ao esmagamento de nossa herança cultural. Enfim, é a cultura do mau-gosto, afirma Sodré. Nas rádios, radionovelas e programas de auditório dividem o espaço com estrelas da música popular como Cauby Peixoto, Francisco Carlos, Marlene e Emilinha Borba, que desfrutam o auge da popularidade. Severiano (1998, p. 242) aponta que, com a comercialização exagerada da radiodifusão, cresce a influência dos programadores e *disc-jockeys* sobre a preferência musical dos ouvintes. É através de seus programas que são criados muitos sucessos, geralmente de música estrangeira, que a partir de então passa a entrar no Brasil em quantidades bem superiores às de antes da guerra.

Mas o que acabaria por saturar o mercado nacional seria a invasão de um grande número de boleros, rumbas e sambas-canções propagados em função da nova política do governo americano com relação aos países das Américas, segundo Tinhorão (1990, p. 238), ao criar um escritório no Brasil para atrair os países latino-americanos e propagar o estilo de vida americano, exaustivamente mostrado pelo cinema de Hollywood, que começa a mostrar também filmes voltados à comunidade latina. Ruy Castro (2003, p. 19) afirma que, até então, havia uma influência do *fox* no nosso samba-canção, como em “Copacabana” (João de Barro/Ribeiro) e “Risque” (Ary Barroso) e dezenas de canções de Custódio Mesquita. Com a invasão do bolero, o samba-canção passou a ser puxado para o bolero, por isso “sambolero”, nome dado por músicos para o novo ritmo. Na década seguinte, realmente o bolero tomou conta de nosso samba-canção para finalmente se ajustar na década de 1950, com Dick Farney, Lúcio Alves, Tito Madi, Garoto, Elizete Cardoso, entre outros, suavizando a batida rítmica e os arranjos. Juntamente com essa moda do samba-canção *depressivo* também chamado de samba-de-fossa, o baião, música e dança de ritmo nordestino representado por Luis Gonzaga e Humberto Teixeira, começou a se impor no mercado a partir da década de 1940, estilizando e popularizando a música nordestina e, com o lançamento de “Baião”⁷ (Gonzaga/Teixeira), se impôs no rádio ao lado dos *samboleros*.

⁷ Há uma divergência quanto à data de autoria da composição “Baião”, constando o ano de 1946 em Severiano (1998, 245) e 1944 em Tinhorão (1978, 211).
Liliana H. Bollos Um exame da recepção da Bossa Nova pela crítica jornalística. Tese de Doutorado. PUC-SP, 2007.

Caetano Veloso faz uma consideração interessante do samba-canção quando afirma que “é uma espécie de balada lenta em que o ritmo do samba só é perceptível para um ouvido brasileiro treinado para reconhecê-lo em todas as suas variações de andamento e acentuação” (VELOSO, 1997, pp. 37-38), o que realmente concordamos, já que desde os anos 1930 o samba-canção vem sendo oferecido como um tipo de samba lento. Ângela Maria, Carmen Costa, Nora Ney, Nelson Gonçalves, Cauby Peixoto e Dóris Monteiro, entre outros, tinham no samba-canção *de meio de ano*, em oposição aos sambas de dança compostos especialmente para o carnaval, o essencial de suas carreiras.

Com o correr dos tempos e a invasão dos boleros, movida pela elasticidade do mercado, o samba-canção acabou perdendo esse balançado brejeiro do samba, com arranjos mais leves e uso de instrumentos de sopro como a flauta, para dar lugar a arranjos orquestrais mais carregados, e o que era pior, de qualidade duvidosa. Mesmo assim, o samba-canção de qualidade foi, de fato, uma das músicas mais ouvidas na década de 1950, nas rádios brasileiras, mobilizando inclusive alguns compositores como Tom Jobim, Carlos Lyra e Newton Mendonça, antes e depois da eclosão da Bossa Nova.

Portanto, enquanto na fase da Época de Ouro da década de 1930 foi desenvolvido um repertório baseado no samba e no culto à voz, reflexo do sucesso do primeiro cantor de massa no Brasil, “o cantor das multidões” Orlando Silva, os programas de auditório nas rádios na década de 1940 iriam preferir uma interpretação exagerada da voz, com letras tristes e pesadas do samba-canção e um repertório privilegiando a música internacional, composto principalmente por boleros e mambos. Como já dissemos, os programadores das rádios, através das gravadoras, começaram a influenciar a preferência musical de seus ouvintes, instaurando-se, assim, a massificação dos meios de comunicação que conhecemos hoje. Paralelamente, o mercado do disco, principalmente no Rio de Janeiro e São Paulo, ampliava-se, a ponto de tornar a sua indústria uma das mais importantes do país (TINHORÃO, 1997, p. 57), impondo, assim, um “ajuste” no repertório musical nacional.

Ora, esse tal “ajuste” nada mais era do que a imposição dos meios de comunicação de massa a um nivelamento “por baixo” da nossa música popular, que, embora infestada de ritmos e compositores comerciais, também subsistia com uma música de alta qualidade artística, que não satisfaziam os produtores e programadores de discos. Consideramos imprescindível enumerar um compositor, em especial, que iniciou sua carreira no final da

década de 1930 e conseguiu fazer um percurso absolutamente impecável do ponto de vista estético: Dorival Caymmi. Ele se manteve original mesmo com o sucesso já na primeira música gravada - “O que é que a baiana tem”, interpretada por Carmen Miranda e por ele no filme *Banana da Terra*, em 1939.

Se, por um lado, a arte musical estava se desenvolvendo, a produção de textos em torno dessa música se mostrava muito discreta. Podemos afirmar que Mário de Andrade foi o grande pesquisador dos primeiros anos do século XX, que se preocupou em sistematizar trabalhos de música (folclórica, erudita e popular), ao publicar freneticamente livros e também estudos e críticas em jornais. Afinal, o jornal era o meio de comunicação mais usado pela classe culturalmente elevada e com maior capacidade de discernimento. Enquanto que a música erudita já era apreciada “seriamente” por críticos e estudiosos como Mário de Andrade, Otto Maria Carpeaux e Murilo Mendes, a música popular praticamente não foi pauta dos jornais diários em circulação da época, restando às poucas revistas direcionadas ao entretenimento e ao rádio, as primeiras publicações sobre o tema, mas ainda longe de se constituir textos críticos.

O que essas revistas buscavam efetivamente era informar os ouvintes do rádio, entretê-los com novidades acerca de seus produtos, incluindo grupos musicais e artistas. Veremos, a seguir, que os jornais somente se mostram interessados na música popular a partir do movimento Bossa Nova, quando se inicia uma discussão, em âmbito jornalístico, sobre essa música, mas foram as revistas de entretenimento, ligadas ou não a algumas estações de rádio, que se mostraram mais abertas para a questão da recepção crítica da música popular brasileira.

As revistas de entretenimento: canal entre rádio e jornal

Uma das revistas mais importantes de sua época no Rio de Janeiro, senão “a primeira publicação influente de música no país”, para Tárík de Souza (2006, p. 16), foi a *Phono-Arte*, de J. Cruz Cordeiro Filho e Sérgio Alencar Vasconcellos. Com o subtítulo - revista artística, crítica e informativa consagrada ao fonógrafo e à música gravada em disco, circulou de 1928 a 1931, com periodicidade quinzenal e trazia matérias sobre artistas da música popular que estavam em evidência na época, inclusive grupos americanos de jazz e discos recém-lançados. A palavra “crítica” no subtítulo está longe de seu fim, por nós já comentada no primeiro capítulo deste trabalho. No contexto acima, crítica tem o significado de *review*, que, para Afrânio Coutinho (1975, pp. 69-84), é comentário, crítica jornalista, com o intuito de informar o leitor, funcionando, na verdade, como uma propaganda no meio de tantas escolhas, diferente da crítica de análise e julgamento de obras. Do que discorda Luiz Schwarcz (2006), ao considerar que essa crítica curta, esse *review*, se insere no âmbito do jornalismo cultural, cuja função primordial é de divulgar novos trabalhos contemporâneos.

Um dos primeiros nomes a se impor no meio do jornalismo de música popular foi Cruz Cordeiro. Ele assinava a coluna “Novos discos na praça” na revista *Phono-Arte* sobre música popular, comentando novas produções do disco através de textos curtos, desprovidos de qualquer ação crítica, tecendo somente um comentário sobre o objeto, ou seja, como descrevemos acima, era um *review*, como notamos a seguir:

Vicente Celestino parece que deixou de ser um espantalho para o microfone da Odeon. Já neste livro, de nº 10366, sobretudo na peça “Lágrimas de Amor”, em uma das faces, a possante voz do tenor está otimamente enregistrada. Tivemos assim imenso prazer em ouvi-lo cantar essa canção de Raul Siva, realmente bonita (CORDEIRO, *Phono-Arte*, nº 15, 15/03/1929).

Tivemos acesso a algumas revistas *Phono-Arte* do Arquivo Tinhorão, a partir da edição nº 11, onde observamos diversas informações sobre discos, ou melhor, sobre a música gravada em discos e sobre os aparelhos de fonógrafos, fartamente divulgados nas

páginas da revista. Apesar desse apego comercial, havia também muitas matérias sobre diferentes tipos de música, onde observamos a coluna “Análise e Crítica”, que divulgava trabalhos nas seguintes áreas indicadas: música orquestral sinfônica, música de câmara, canto, música de dança e instrumental, indicando os instrumentos comentados (violino, violoncelo, piano e órgão). Publicada na *Phono-Arte*, em 15/01/1929, Cruz Cordeiro foi o autor de uma minicrítica que se tornou uma lenda no meio musical, justamente por ser endereçada a “Carinhoso”, obra-prima de Alfredo da Rocha Vianna Filho, o Pixinguinha, que na época ainda não tinha a letra de Braguinha (João de Barro):

Parece que o nosso popular compositor anda sendo influenciado pelos ritmos e melodias da música de jazz. É o que temos notado, desde algum tempo e mais uma vez nesse seu choro, cuja introdução é um verdadeiro fox-trot e que, no seu decorrer, apresenta combinações da pura música popular yankee. Não nos agradou (CORDEIRO *apud* SOUZA, 2006, p. 16).

Embora as palavras acima não tenham tido a sorte que teve a música, seu autor, Cruz Cordeiro acertou em muitas outras “avaliações”, como a da *Phono-Arte* nº 15, quando divulga a canção “Linda Flor”, música de Henrique Vogeler (também chamada de “Meiga Flor” e “Ai, Ioiô”), cuja letra de Luis Peixoto é festejada, depois de ter recebido duas outras letras anteriormente, de Cândido Costa e Freire Júnior, fato também registrado por Severiano (1998, vol. I, p. 93) que faz menção à *Phono-Arte* nº 16 inadvertidamente, já que a edição referida é a nº 15. Novamente “Linda flor” é citada na edição 20, em virtude da gravação de Vicente Celestino da canção aqui nomeada como “Yayá” e entre parênteses o sub-título (Linda Flor) como ficaria então conhecida.

Em artigo de apresentação ao livro fac-símile em que considera a *Revista de música popular* como “a bossa nova da imprensa musical”, Tárík de Souza (2006, p. 16) menciona as principais obras bibliográficas sobre música editadas no Brasil, observando que a *Phono-Arte* “não iniciou a abordagem impressa da música no país, a despeito da revista intitular-se “a primeira revista brasileira do phonographo” (SOUZA, 2006, pp.16-17). Ele cita que o livro de Humberto Franceschi, *Reprodução sonora por meios mecânicos no Brasil* (1984, Civilização Brasileira), traz referências de 1878 (“O Phonographo”) e 1903-1904 (“Echo phonografico”), quando tentavam fixar em letra impressa o aparecimento do novo mercado pós-partituras, além de publicações sobre a modinha, já muito popular (*Jornal de Modinhas, A Modinha Brasileira, A Modinha*).

Souza cita a publicação de *Samba – sua história, seus poetas* (1933, Livraria Educadora) do jornalista e letrista Orestes Barbosa e *Brasil Sonoro* (1938, Editora A Noite) de Mariza Lira. Na apresentação do livro *Brasil Sonoro: gêneros e compositores populares*, livro que disponibilizado pelo Instituto Moreira Salles, a autora afirma que seu livro é dedicado aos que não dispõem de tempo, “para procurar em Sílvio Romero, João Ribeiro, Melo Moraes Filho, Couto de Magalhães, Nina Ribeiro, Afrânio Peixoto, Gustavo Barroso, Mário de Andrade, Juvenal Galeno, Artur Ramos, Renato de Almeida, Manuel Quirino, Leonardo Mota, Brito Mendes, Clodomir Silva, Catulo Cearense” (LIRA, 1938, p. 6).

No entanto, encontramos no Arquivo Tinhorão várias resenhas de jornais que atestam que a folclorista Mariza Lira, a partir de 1932, colaborou sistematicamente em diversos jornais (*Relíquias Cariocas, A Noite Ilustrada e A Noite*) e revistas (*Vamos Ler, Revista da Semana, Fon-fon, PRA Nove e Vida Doméstica*) escrevendo relatos de pesquisa sobre música popular e folclórica, como a matéria que faz a afirmação de que ela “é uma escritora carioca, especializada em assuntos de ‘folclore’ e que vem desde 1932 colaborando em várias publicações, com estudos sobre costumes e tradições do povo brasileiro (*O Globo*, 08/09/1941). Uma dessas publicações era a coluna mensal “Galeria Sonora” da revista *PRA Nove* que Lira colaborava, tendo publicado vários textos sobre artistas como Chiquinha Gonzaga, Joaquim Callado, Ernesto Nazareth, Noel Rosa e Pixinguinha.

Surgida em 27 de junho de 1938, a *PRA Nove*, revista da Rádio Mayrink Veiga, que não foi mencionada no artigo de Tárík de Souza, o que o faremos aqui, pois se trata de uma revista que se tornou muito popular na época, por divulgar a programação da estação de rádio Mayrink Veiga. Na primeira edição, três opiniões de crítica, ou melhor, curtos comentários foram emitidos a respeito de Candido Botelho, “a voz apaixonada do Brasil”, segundo a matéria, por ser um produto da rádio, o cantor foi amplamente divulgado, recebendo algumas referências de três intelectuais, que mais soam como propaganda do que propriamente crítica:

Candido é considerado o nosso cantor mais completo, tendo educado sua voz nas melhores escolas do Brasil, da França e da Itália. É artista dos pés à cabeça (Menotti Del Picchia, *Diário da Noite*, 15/01/1936).

Candido Botelho é um dos mais verdadeiros intérpretes da Alma Nacional. É o que se sente com mais intensidade o seu lirismo, e o que

caracteriza com mais propriedade os seus diferentes sentimentos (Prof. Caldeira Filho, *O Estado de S. Paulo*, 17/01/1936).

Candido Botelho é um cantor excelentemente dotado para a música de câmara. E, apesar do esmero de sua educação artística, tem a elegância de não excluir do seu repertório, como certos snobs, a boa canção brasileira... O jovem paulista revela uma virtuosidade que o singulariza no conjunto da geração a que pertence (Benjamin Lima, *Jornal do Brasil*, junho de 1937).

Segundo relato do pesquisador José Ramos Tinhorão, em depoimento a esta autora, feito em 2004, no final dos anos 1960, Lira entregou-lhe um caderno de recortes com muitas de suas publicações jornalísticas, entre elas a resenha intitulada “Flor Amorosa” (sem data), publicada no jornal *Relíquias Cariocas*. Infelizmente muitas dessas resenhas não continham dados (data e local) por estarem recortadas, porém estavam coladas com ordem cronológica correta. Supomos, assim, que a referida resenha é do final de fevereiro, possivelmente 23 ou 30/02/1939, já que o recorte anterior era de 16/02/1939 e o posterior de 07/03/1939. O texto discutia a inclusão da música “Flor Amorosa” como sendo um choro de autoria de Catulo Cearense e Joaquim Antônio Calado, que foi veementemente contestada por ela:

Essa explicação não exprime realmente a verdade, e como fui uma das biógrafas de Calado, trabalho que foi publicado por Luiz Heitor Corrêa de Azevedo na Revista de Música, da Escola Nacional de Música, da Universidade do Brasil, quero dar a César o que é de César. Recordemos, resumindo, os dados biográficos de Joaquim Antônio da Silva Calado, o maior flautista do Império. (...) Catulo nasceu em São Luiz do Maranhão em 1863 e Calado morreu no Rio em 1880. (...) Essa poesia, que talvez seja de Catulo, pelo estilo e pelo “mademoiselle” que se encontra no texto (Catulo falava francês) e só foi adaptada à música depois de morto o grande compositor, logo, independente da sua vontade. Catulo era um riquíssimo poeta sertanista, mas nunca um compositor. Logo a música “F.A.” não é choro de Catulo e Calado. É uma polca, música absolutamente só de Calado, com letra que talvez seja de Catulo, do grande Catulo, como ele gostava de ser chamado. São rabugices de quem estuda e estuda com amor a riqueza popular do nosso Brasil (LIRA, fev.1939).

Com propriedade, a autora percorreu fatos históricos envolvendo o caso e explicou a seus leitores sua versão para o suposto equívoco do nome da música. O trecho acima, parte de uma resenha de cerca de 700 palavras, não é uma crítica, mas uma matéria bem escrita que tem por objetivo informar o leitor, esclarecer eventuais dúvidas. Notamos, ainda, que a

autora grafa Calado com um “l” e, no artigo “Rhythmos Brasileiros” publicado na *Revista da Semana* em 12/08/1939, o nome Callado já vem grafado corretamente com “ll”.

Flávio Rangel, crítico e um dos idealizadores da *Revista de música popular*, também manifesta-se sobre Catulo da Paixão Cearense, que considerava “apenas autor da letra de certas músicas, e não o ‘compositor’, como seus admiradores ainda hoje fazem crer” (RANGEL, 2007, p. 83). Curiosamente Tinhorão considera Mariza Lira como a pioneira dos estudos de música popular urbana em nível acadêmico (1978, p. 153), pois afirma que o objeto da pesquisa de Mário de Andrade não é a música urbana, mas folclórica. No entanto, não devemos desprezar o livro da autora *Brasil Sonoro* (1938), uma das primeiras publicações sobre música popular brasileira, além de suas inúmeras publicações e pesquisa no âmbito da música folclórica brasileira.

Em 1943 Ary Vasconcellos e Sylvio Tullio Cardoso começaram a escrever no jornal *O Globo*, colaborando o primeiro também em diversas outras publicações como *A cena muda*, *A Cigarra* e *O Cruzeiro*, *O Jornal*, *Jornal do Commercio*, além de produtor musical e autor de livros como *Panorama da música popular brasileira* (1964) e *Raízes da música popular brasileira* (1977). Cardoso, depois de curta passagem pelo *Diário da Noite*, fixou-se no jornal *O Globo* até sua morte em 1967. Na mesma década, em 1945, Lúcio Rangel inicia sua colaboração na imprensa no periódico *O Jornal*, tendo colaborado também no *Jornal das Letras*, *Diário Carioca*, *Jornal do Commercio*, *Jornal do Brasil*, *Correio da Manhã*, *Manchete* e *Revista da Música Brasileira*, entre outros. Mas Rangel ficou “famoso” por ter apresentado Tom Jobim a Vinícius de Moraes em 1956, quando este último procurava um compositor para fazer parceria na sua peça teatral *Orfeu da Conceição*.

Outra publicação que merece destaque é a revista *Radiolândia* do jornalista Roberto Marinho, que circulou entre 1953 e 63 e foi uma das publicações mais populares sobre rádio e entretenimento do Rio de Janeiro. Veremos, um pouco adiante, no capítulo destinado à recepção crítica da Bossa Nova, que essa revista deu destaque a João Gilberto nos primeiros meses de sua nova trajetória musical. Entretanto, na mesma década de 1950, quando o domínio do rádio já começava a decair por causa da entrada da televisão, é que aparece uma publicação importantíssima: a *Revista da Música Popular*.

A Revista da Música Brasileira: um sinal de renovação e atitude

Em 1954 Lúcio Rangel e Pérsio de Moraes lançaram a *Revista da Música Popular*, a RMP, que, pelo seu rico e diversificado conteúdo, consideramos a mais importante publicação sobre música popular, até então, tendo como colaboradores algumas personalidades expressivas da cultura brasileira como Manuel Bandeira, Paulo Mendes Campos, Ary Barroso, Rubem Braga, Cláudio Murilo, Fernando Lobo, Sérgio Porto (sobrinho de Lúcio Rangel), Jota Efegê, Jorge Guinle, Almirante, Cruz Cordeiro, Sylvio Tullio Cardoso e Mariza Lira, entre outros. Esta revista, veiculada mensalmente (mas em algumas edições alteraria sua periodicidade) em quatorze edições no Rio de Janeiro entre setembro de 1954 e setembro de 1956, foi o primeiro importante veículo de informação da música popular brasileira, criando um espaço de discussão calorosa acerca desse amplo e variado assunto.

Tivemos acesso à coleção de revistas durante o ano de 2004, na época em que o Instituto Moreira Salles nos propiciou a visita ao Arquivo Tinhorão, que pertenceu anteriormente ao pesquisador e escritor José Ramos Tinhorão. Na verdade, foi o próprio Tinhorão que nos mostrou a coleção completa. Somente recentemente, em 2006, a revista é lançada em fac-símile, graças a uma parceria da Funarte com a Bem-te-vi Produções Literárias, perfazendo o total de 775 páginas. Portanto, temos de discordar quando os editores da Bem-te-vi (não constam seus nomes no livro) afirmam na página 14 que “a coleção tornou-se, com o tempo, uma raridade, a ponto de só ter sido possível localizar um conjunto de revistas completo com os familiares de Lúcio Rangel” (RMP, 2006, 14).

No editorial do primeiro número da revista, em setembro de 1954, o diretor Lúcio Rangel escreveu:

Revista da música popular nasce com o propósito de construir. Aqui estamos com a firme intenção de exaltar essa maravilhosa música que é a popular brasileira. Estudando-a sob todos os seus variados aspectos, focalizamos seus grandes criadores e intérpretes, cremos estar fazendo serviço meritório. (...) Ao estamparmos na capa do nosso primeiro número a foto de Pixinguinha, saudamos nele, como símbolo, ao autêntico músico brasileiro, o criador e verdadeiro que nunca se deixou influenciar pelas modas efêmeras ou pelos ritmos estranhos ao nosso populário. Mas não

nos limitaremos a tratar apenas da música popular brasileira. Algumas páginas serão dedicadas, em cada número, ao jazz, a grande criação dos negros norte-americanos (2006, p. 25).

Apesar das palavras do editor serem carregadas de rigor quanto às tais influências de modas efêmeras, vamos aqui demonstrar que, apesar desse tom unilateral com que se dirige pela primeira vez a seus leitores, Lúcio Rangel conseguiu desenvolver, no espaço de dois anos de publicação, uma revista eclética de idéias e gostos, apesar de seu famoso “purismo”. Conseguiu juntar várias tendências musicais, ao reunir jornalistas e estudiosos da música popular de raiz como Sérgio Porto, Cruz Cordeiro, Almirante, Marisa Lira e Ary Barroso, com escritores da alta cultura como Manuel Bandeira, Paulo Mendes Campos, Vinícius de Moraes e Rubem Braga e estudiosos interessados no *jazz* como Jorge Guinle, José Sanz e Nestor Oderigo. Não seria exagero nós considerarmos a *Revista da música popular* como a mais expressiva publicação sobre música popular do jornalismo cultural de que temos notícia, somente comparável à revista *Clima*, em um âmbito mais geral da cultura, porque abrangeu diversas artes, e, na mesma década de 1950, o “Suplemento Literário” do jornal *O Estado de S. Paulo*.

Se observarmos que a música popular nunca foi muito valorizada pelos nossos intelectuais da primeira metade do século XX, excetuando Mário de Andrade, pela sua vasta pesquisa em música folclórica, e também pelo fato de ser essa arte relativamente “nova”, de desenvolvimento tardio, no século XX, como relatamos anteriormente, acreditamos que seja oportuna a possibilidade de uma comparação entre essas duas revistas. O que difere em muito é a formação acadêmica e intelectual de seus autores. Enquanto que na *Revista Clima* todos os escritores vêm da universidade (primeiros formandos da faculdade de filosofia da USP) com o mesmo propósito, que é o de publicar suas pesquisas e críticas nas áreas afins como literatura, artes plásticas, teatro, cinema e em menor grau, a música erudita, na *Revista de música popular* encontramos intelectuais e pesquisadores ao lado de jornalistas não-especializados e figuras proeminentes da sociedade. Temos, portanto, uma polifonia de vozes que podem dialogar, apesar dos vários acordes dissonantes que possam existir entre elas.

Essa polifonia de vozes não encontramos em *Clima*, cujo trabalho intelectual tem o mesmo propósito, de construção de um pensamento crítico unilateral, na *Revista de música*

popular, por sua vez, encontramos os mais diferentes “tipos” de colaboradores e idéias. Se fôssemos julgar o editor da revista, Lúcio Rangel, somente pelo seu trabalho na *Revista de Música Popular*, estaríamos convencidos de que sua fama de purista era um pouco exagerada, já que o editor se mostra menos contundente do que o escritor de resenhas. Porém, ao tomarmos contato com outros textos de sua autoria, principalmente agora com a publicação do livro *Samba, jazz e outras notas* (2007, Agir), suas críticas não deixam dúvida de que era sobretudo um purista que valorizava o “verdadeiro” samba, o choro, o jazz tradicional e desprezava “diluições” modernas da música popular. Achava que o jazz tomara rumo equivocado depois de 1930, não reconhecendo sequer valor nas *big bands*, tampouco de Sinatra (intérprete de “enfadonhas baladas e romances populares”) ou Nat King Cole (gostava do pianista mas não do cantor, “comercial”). Declarou-se desafeto de artistas brasileiros mais “modernos” como Maysa, Inezita Barroso, Silvinha Telles, Antonio Maria, Dick Farney, Lúcio Alves, entre muitos, assegura Sérgio Augusto, na apresentação do livro (AUGUSTO *apud* RANGEL 2007, pp.11-27).

Portanto, apesar do perfil conservador do editor que acabamos de traçar, a *Revista de Música Popular* trouxe, pela primeira vez, a discussão sobre música popular no âmbito do jornalismo, seja pela diversidade de seus colaboradores quanto pela oportuna seleção de temas e seriedade das matérias, beneficiando em muito a arte musical ali exposta. Mas deve-se, certamente, “à projeção intelectual de Rangel, que circulava nas melhores rodas da boemia e da cultura, a densidade estética da RMP”, pontua Tárík de Souza, (2006, p. 21). Consideramos a recepção da Bossa Nova no Carnegie Hall a próxima discussão em grande escala, envolvendo várias mídias, vários críticos, tema de nosso terceiro capítulo.

Nesse contexto, mencionaremos alguns artigos que foram publicados na revista de modo a exemplificar a dimensão da diversidade de conteúdo encontrado nela. Falecido em 1945, Mário de Andrade tem reproduzida, na edição de dezembro de 1954, sua conferência sobre Ernesto Nazaré, realizada na Sociedade Cultura Artística de São Paulo e publicada em *Música, Doce Música* e também o artigo “Origem do fado” (RMP nº 6, mar. abr. 1955). Mariza Lira, aqui já referida, é colaboradora assídua da revista, tendo escrito dez artigos na seção “História social da música popular carioca”, de um total de quatorze edições, sendo que seis textos têm exemplos musicais escritos em partitura, ou seja, direcionados para um público estritamente musical. Somente um outro artigo, de Onestaldo de Pennafort (RMP nº

6), traz também exemplo musical nessa revista. Veremos, ao analisar o “Suplemento Literário” do jornal *O Estado de S. Paulo*, que lá também encontramos alguns exemplos musicais, no caso ainda mais relevante, por se tratar de um jornal diário de grande circulação.

Cite-se também Almirante (Henrique Fôreis Domingues), colaborador da revista e muito respeitado por suas atividades musicais, seja pela sua atuação no rádio como produtor ou radialista, e também pela carreira artística como cantor, iniciada em 1928, tendo atuado com os principais artistas de sua época como Carmen Miranda, Braguinha, Os Tangarás, Lamartine Babo, entre muitos. A partir de 1939, Almirante iniciou suas atividades como radialista com o programa “Curiosidades musicais”, na Rádio Nacional e criou também no mesmo ano o programa “Caixa de Perguntas”. Por sua atuação no rádio recebeu o título de “A maior patente do Rádio brasileiro”. Em 1963, publicaria o livro *No tempo de Noel Rosa* (Francisco Alves), importante contribuição à bibliografia de nossa música popular. Além de colaborador, foi inclusive reconhecido nas páginas da *Revista de Música Popular*: “seu inigualável espírito de sistematização permitiram-lhe situar-se na posição de um dos maiores conhecedores da música popular do Brasil, sem medo de erro, podemos afirmar que não existe nenhum arquivo particular no país que possa ombrear com o de Almirante”, afirmou Mário Faccini (2006, 727). Em suma, ao longo de dois anos foram reunidas as mais diversas figuras proeminentes de nossa intelectualidade musical na *Revista de Música Popular*, que não se despediu do público, porque na verdade não sabia de seu fim iminente.

A vanguarda década de 1950: de JK à Bossa Nova

Uma reflexão sobre o governo JK em que a Bossa Nova não seja mencionada seria de se estranhar. Tampouco o sonho de pertencer ao primeiro mundo, ou pelo menos, ao mundo desenvolvido, atualizado, com certeza fez parte dos planos de milhões de brasileiros que viveram aquela época. É comum ouvirmos que a juventude brasileira que atravessou as décadas de 1950 e 1960 foi uma casta privilegiada, por ter presenciado aqueles famosos anos dourados, em que achávamos que o Brasil daria certo. Está certo que a política de JK imprimiu um modelo que foi seguido também pelas artes, de modo geral, embora, mesmo o que não dependia desse espírito otimista do presidente contribuía para dar feição aos anos JK. Por exemplo, no futebol, o Brasil conquistou sua primeira Copa do Mundo em 1958 e ao mesmo tempo surgiu Pelé, figura emblemática, cuja carreira se desenvolveu também nesses anos.

Trazemos uma curiosa declaração do crítico “ortodoxo” Lúcio Rangel, aqui já mencionado, não pela afirmação, que é válida, mas pelo autor das palavras, que declarou, em uma de suas críticas, que toda manifestação de arte “avançada”, isto é, fora dos cânones aceitos pelo grande público, consagrados pelo tempo e pelo hábito, “provoca sempre as mais estapafúrdias e violentas reações por parte desse mesmo público, que se sente violado naquilo que já se acostumou a ter como padrão estético” (RANGEL, 2007, p. 195). Ora, realmente a vanguarda provoca reações inqualificáveis, porém, antes da Bossa Nova, uma nova estética musical teria recebido mais do que críticas de seus opositores, a poesia concreta paulista, cujo trabalho de seus integrantes já foi mencionado no primeiro capítulo.

A vanguarda concretista brasileira, a partir de 1956, deflagrou uma crise na literatura brasileira de proporções meteóricas, tendo havido inclusive um debate sobre a situação da poesia brasileira no prestigiado “Suplemento Literário” do jornal *O Estado de São Paulo*. Affonso Romano de Sant’anna indaga:

Quem é vanguarda no Brasil? Do ponto de vista de um rigorismo técnico e formal, são aqueles que experimentam plasticidades semânticas, visuais e sonoras com os vocábulos. (...) Mas eles guardam algumas idiossincrasias entre si e se excluem uns aos outros. Funcionam como religião: quem não é por mim, é contra mim; fora da barca não há

salvação; eu sou o caminho, a verdade e a vida, ninguém faz poesia se não fizer como eu faço. (...)

Concordo plenamente com o direito de experiência do grupo “Invenção”. Temos todos uma dívida para com eles. Agradeço-lhes pessoalmente a (des) orientação que me deram. (...)

A grande contribuição do grupo é, e será, mais crítica do que poética. Quanto mais intensificarem revisões de poetas e movimentos, e fizerem traduções, mais se acharão e mais contribuirão para nossa poesia (1980, p. 85).

Não cabe aqui enveredar por uma discussão em plano poético, menos ainda discorrer sobre a importância, para Sant’anna, da contribuição crítica ou poética dos poetas concretos, mas não podemos deixar de sinalizar o quanto significativa, ou melhor, meteórica foi a assimilação estética da poesia concreta em outros países, de um modo bem parecido como aconteceu com a Bossa Nova alguns anos depois, principalmente depois da apresentação musical no Carnegie Hall, questão essa retomada no próximo capítulo. Se vanguarda significa tomar partido, e neste caso, realmente alguns serão excluídos, o que imprime validade às vanguardas é sobretudo ter a coragem de tomar partido.

No caso da nossa música popular, em especial, a Bossa Nova, assunto de nosso trabalho, os artistas que se empenharam em buscar algo novo foram aqueles que já tinham adquirido tanto conhecimento quanto dúvidas em relação à vigência das regras. Tanto Jobim, pelo seu alto grau de conhecimento e síntese musical, quanto João Gilberto, pela capacidade de juntar características musicais (melodia, ritmo, harmonia), criando um novo modo de tocar, abriram mão de elementos que não acreditavam para buscar e alcançar outros que se revelaram válidos. Eles são, portanto, nossa vanguarda musical. Nos últimos anos da década de 1950, o Brasil adentra para o time dos países desenvolvidos, pelo menos por um tempo minúsculo, não sabendo ainda que o futuro ia ser bem diferente daquele romantizado pelo governo dinâmico de JK.

Os anos otimistas de JK

Depois da morte de Getúlio Vargas em 1954, dois presidentes depostos, um país à beira de uma guerra civil sob um regime de exceção, a constituição sofrera alguns arranhões, mas vigorava. “Foi assim, em meio a uma situação *sui generis*, que em 31 de janeiro de 1956, se deu a posse a JK e Jango” (PILAGALLO, 2003, 74). Sob o lema “50 anos em 5”, Juscelino Kubitschek inaugurou um discurso otimista e dinâmico que contaminou também o setor cultural da sociedade brasileira. Para Lucia Lippi Oliveira, pela primeira vez na história do Brasil, o mundo urbano sobrepujou o rural em termos de imaginário da sociedade brasileira. “Nessa época foi construído um discurso no qual o mundo rural era identificado como atrasado, velho, passado, enquanto o mundo urbano passaria a ser visto como adiantado, novo, moderno. A idéia de instauração do mundo moderno já existira antes” (OLIVEIRA, 2003, p. 68).

Essa idéia de incorporação de tudo o que era novo e moderno passou a representar o governo JK, como o desenvolvimento, as estradas, as hidroelétricas, a arquitetura moderna, o cinema novo, a música. Moderno, novo, futuro, faziam parte dos sonhos, das utopias no Brasil. A idéia de “Brasil, país do futuro” esteve também presente no movimento modernista e de tempos em tempos se atualizava. A grande diferença é que na segunda metade dos anos 50 o futuro parecia ter chegado. A associação de JK com o mundo musical moderno se fez não só através do movimento Bossa Nova, mas também através da música sinfônica, com a encomenda da *Sinfonia da Alvorada* a Jobim e Vinícius de Moraes. JK queria a sinfonia pronta antes de 21 de abril de 1960, dia da mudança da capital da República, que acabou não acontecendo, mas foi liberada uma verba para a gravação do disco, contando com a participação do conjunto Os Cariocas, da cantora Elizete Cardoso, de Vinícius de Moraes recitando um texto, de Radamés Gnatalli ao piano e de Jobim regendo a orquestra sinfônica.

A grande dificuldade nessa década de construção, que se revelou em enorme contradição foi, de certo modo, a dificuldade de integrar as camadas populares, cujo “gosto popular era identificado com o mau gosto e com a falta de cultura, já que a arte deixava

de ser objeto de prazer estético para se tornar objeto de consumo” (OLIVEIRA, 2003, p. 76). Os anos JK trouxeram melhoria do poder aquisitivo da população e com ela a burguesia passa a referendar, se podemos dizer assim, o gosto das camadas mais populares. A burguesia emergiu enriquecida durante o Estado Novo, por conta de investimentos estatais transferidos para o setor privado, “gerando alta concentração de renda nas mãos dos setores mais dinâmicos da burguesia nacional” (SEGALL, 1991, p. 79). Estes, agora encantados pelo “american way of life” e donos de rendas volumosas, passaram a demandar bens de luxo, equiparando-se em gostos e padrão de vida às burguesias hegemônicas.

Em suma, com o final da Segunda Grande Guerra, havia no Brasil dos anos 1950 uma sede de afirmação desenvolvimentista em todos os setores, provocada, em parte, pela construção de Brasília e a promessa de estradas e de progressos aliadas a uma arquitetura que começava a se firmar, como resultado do crescente surto imobiliário (PAULINO, 1964). Havia também um Brasil aparecendo diante do mundo, com o seu nacionalismo acentuado, que cobrava de seus artistas uma suposta fidelidade à Pátria, como se as influências a que éramos submetidos fossem possíveis de serem abolidas, ao mesmo tempo em que esse outro Brasil se mostrava aberto, cosmopolita, pela força da arquitetura de Niemeyer, da poesia concreta e da moderna música popular brasileira que estava surgindo, a Bossa Nova, justamente.

Discute-se na segunda metade da década de 1950 o que seria a “verdadeira” cultura popular, à luz, de um lado, no universo urbano das favelas cariocas, com o cinema de Nelson Pereira dos Santos *Rio 40º* (1954) e do outro a cultura popular, ligada ao mundo rural e folclórico nos versos de João Cabral de Mello em *Morte e vida Severina* (1955) e com Guimarães Rosa em *Grande sertão: veredas* (1956). Houve um surto cultural por conta da burguesia, agora enriquecida, “ansiosa por expor seu *status* privilegiado”, começava a patrocinar indivíduos e famílias pertencentes a essa burguesia oriunda do estado-novismo, cujos exemplos Segall nos cita o TBC (Teatro Brasileiro de Comédia), a Cia. Cinematográfica Vera Cruz e o Museu de Arte de São Paulo. Com isso, “a mentalidade nacional, a consciência das elites seria substituído pela glorificação de modelos culturais importados nacionalistas eram sempre os importados” (SEGALL, 1991, p. 80). O teatro estrangeiro era o padrão do TBC, Hollywood era o sonho da Vera Cruz, as orquestras americanas e vozes de Sinatra e Bing Crosby eram transfiguradas em Dick Farney e Lúcio

Alves. Noutros termos:

As elites brasileiras, que haviam cultuado o nacionalismo cultural e econômico desde os anos 20, agora voltavam, numa espécie de restauração, a endeusar os modelos de desenvolvimento econômico e as formas culturais do capitalismo hegemônico; as esquerdas, por seu turno, abandonaram o internacionalismo que sempre as caracterizara e voltavam-se à defesa do nacionalismo econômico de cunho estatizante e à promoção de uma cultura popular, cuja concepção, na realidade, estava eivada de populismo (SEGALL, 1991, p. 80).

A gestão de Kubitschek de 1956 a 1961 consistiu na continuação de investimentos estatais nos setores básicos e na entrada de capitais estrangeiros na produção de bens e consumo duráveis, surgindo, assim, um novo projeto modernizante: as indústrias de luxo financiadas pelo capitalismo internacional e destinadas a produzir para o mercado interno, cabendo ao Estado a ampliação da infra-estrutura econômica. Consolidou-se no plano cultural, além dos setores sociais e econômicos, um “modelo de comportamento e conteúdos ideológicos dos países hegemônicos, como roupas, ritmos estrangeiros, lanchonetes e termos em inglês. Maria Lúcia Segall aponta, assertivamente, que “não era o Brasil que se integrava à moderna economia internacional, mas sim parte dele” (SEGALL, 1991, p. 81). A medida que parte desse Brasil avançava, acabava incidindo no paternalismo, isto é, o papel do intelectual como o pedagogo que deve esclarecer a classe operária e as camadas populares em um sentido revolucionário. O intelectual seria, assim, a consciência lúcida dos setores populares. Se esse Brasil, filho da classe média, avançava para a esquerda, o outro lado, da direita, só via ascender a cultura dita popular, como uma idealização caricatural do povo, como “o povo tem razão”. Lamentavelmente o povo não sabia disso.

Essa contradição parece que encontrou, a partir de 1961, no período tardio da Bossa Nova, agora engajada e intelectualizada, um grupo que defendia um socialismo de cunho ético, cujos produtos não interessavam ao povo, ou eram produtos de linguagem estética europeizada que as massas não conseguiam decodificar. Na música, os principais integrantes bossanovistas que formaram o CPC (Centro Popular de Cultura) foram Carlos Lyra, Sérgio Ricardo, Nara Leão e Vinícius de Moraes, entre outros, com o discurso de tirar da Bossa Nova aquela postura alienante do “sorriso, o amor e a flor”, segundo Sérgio

Cabral (2003, p. 65). Nara Leão (ao lado de João do Vale, e Zé Kéti) surpreendeu com o show *Opinião*, que inovou o teatro musical no Brasil.

O que buscamos demonstrar com esse panorama político da gestão JK é que a Bossa Nova se edificou em um ambiente altamente otimista, construtivo e dinâmico, tendo inclusive a televisão se tornado um poderoso meio de comunicação de massa nesse período. Na verdade, em 1950 iniciou-se uma nova era no mundo das comunicações, com a inauguração da primeira televisão no país, a TV Tupi, mas que levou ainda algum tempo para atrair as verbas da publicidade e dominar de vez o mercado. Enquanto que as emissoras de rádio e as gravadoras davam indiscutível preferência ao samba-canção, também chamado de *sambolero*, alguns compositores e instrumentistas dotados de conhecimento da técnica musical ensaiavam uma espécie de modernização da música popular brasileira (CABRAL, 1996, pp. 98-102). Ary Barroso, por exemplo, surpreendeu em 1935 com as soluções harmônicas encontradas em “Inquietação”; Custódio Mesquita foi pioneiro em utilizar recursos característicos da música erudita em “Noturno em tempo de samba” (Mesquita/Rui); as composições do violonista Garoto (Aníbal Sardinha) fizeram escola e sua composição “Duas contas”, lançada em 1952, causou estranheza pela harmonia sofisticada e letra sem rimas.

A música vanguardista dos precursores

Assunto que tem inspirado muitas polêmicas e discussões, tanto por parte de entusiastas quanto de opositores, a Bossa Nova surgiu de uma série de acontecimentos, características e influências, como qualquer outra obra artística nova, impregnada de novas características renovadoras advindas de várias fontes. Como não dizer que o jazz influenciou e muito os músicos brasileiros que deram origem a esse movimento? Realmente tem toda a razão quando Tinhorão (1997, pp. 25-29) afirma, em suas críticas na década de 1960, que o jazz influenciou a Bossa Nova, mas como Roberto Menescal mesmo disse, “acabamos influenciando um pouco o *jazz* alguns anos depois” (2003, p. 58).

Entretanto, além da influência do jazz, consideramos vários outros fatores que foram imprescindíveis para o surgimento da Bossa Nova, e também alvos de nosso interesse imediato, tais como os cantores Dick Farney e Lúcio Alves, o conjunto-vocal Os Cariocas, os violonistas Garoto e Luis Bonfá, o arranjador Radamés Gnatalli, o pianista e compositor Johnny Alf, os compositores da Geração de Ouro Dorival Caymmi e Ary Barroso (para ficar somente nesses nomes) e, como não poderia deixar de mencionar, a grande contribuição da música erudita brasileira, entre outros, Villa-Lobos, Cláudio Santoro e Hans-Joachim Koellreutter, todos presentes na música de Jobim. Antes de passarmos para as diversas influências da Bossa Nova aqui levantadas, chamamos à nossa discussão o termo “influência”, muito apreciado e debatido por nossos intelectuais.

Uma nota sobre Influências

Talvez seja típico do jornalismo que a maior parte das discussões se dê preferencialmente em torno de rótulos, e não de realidades, afirma Marcelo Coelho (2006, p. 91), uma vez que provocação rende mais linhas de jornal do que qualquer debate estético. A Bossa Nova carrega um estigma – de ser influência do jazz, ou pior, de ser música americana – por causa de um rótulo de lhe foi colocado por alguns críticos brasileiros. A própria discussão em torno de “influência do jazz”, além de inspirar uma bela canção de Carlos Lyra em 1962, acirrou-se com a apresentação de músicos brasileiros no Carnegie Hall em Nova Iorque, em uma das mais prestigiosas salas de concerto do mundo, assunto que nos deteremos no terceiro capítulo.

No entanto, defendemos a hipótese de que a Bossa Nova recebeu diversas influências - e porque não dizer ascendências - que se mostraram eficazes para a arte que estava se formando, uma vez que esse pequeno grupo musical estava preocupado em desenvolver e difundir sua estética, acima de outros interesses que não fossem musicais. Não havia ainda problemas políticos pelos quais ou contra os quais poderiam lutar, como aconteceu posteriormente com os festivais e o Tropicalismo, tampouco havia imposição dos meios de comunicação, no caso o rádio, em décadas passadas, ou com a Jovem Guarda, poucos anos depois. É verdade que foi a partir da gravação de João Gilberto da canção “Chega de Saudade” (Jobim/Moraes) que aos poucos o nome de João Gilberto começou a aparecer na imprensa escrita, assunto do terceiro capítulo de nosso trabalho, mas esta música não fez uso, de forma indiscriminada, dos meios de comunicação.

Uma vez mais afirmamos que as influências recebidas pelos músicos bossanovistas só cooperaram para acelerar o processo pelo qual estavam amadurecendo, evidenciando, com isso, a importância de encarar as influências como uma ação benéfica que possa exercer sobre outra. Edu Lobo afirmou, em entrevista, que, insinuar que a Bossa Nova tenha sofrido uma influência negativa do jazz “chega a ser cômico, porque então seria preciso lembrar que o samba tem influência africana e chegaríamos ao caos, sem encontrar

nenhuma música autêntica. Por que dizer que um é autêntico e o outro não?” (LOBO *apud* COUTINHO, 1965). Nesse sentido, trazemos também a afirmação de Antonio Candido para esta discussão sobre influência:

É uma ilusão falar em supressão de contatos e influências. Mesmo porque, num momento em que a lei do mundo é a inter-relação e a interação, as utopias da originalidade isolacionista não subsistem mais no sentido de atitude patriótica, compreensível numa fase de formação nacional recente, que condicionava uma posição provinciana e umbilical (1989, p. 154).

Diríamos ainda que, não é somente na fase de formação nacional recente, como Candido quer, mas em qualquer fase é impossível prever influências. Quando dissemos que a modinha foi levada para Portugal e depois voltou ao Brasil já italianizada, por conta do contato de músicos e estudantes portugueses que estudaram na Itália, que, por sua vez, também entraram em contato com uma outra música, uma outra cultura, percebemos o quanto esta questão da inautenticidade se torna ilusória. A modinha, tema recorrente da pesquisa de José Ramos Tinhorão, está presente em vários livros aqui citados, mas sobretudo em *Domingos Caldas Barbosa* (2004, Ed. 34), quando o autor “rastreou” exaustivamente vida e obra do cantor e compositor em Portugal. É interessante pensarmos que o mesmo Tinhorão, desta vez crítico, considerou o movimento bossanovista “um produto americano”. Voltaremos a esta questão novamente no terceiro capítulo, ao analisar a recepção crítica da Bossa Nova.

Machado de Assis, por sua vez, no artigo “Instinto de nacionalidade”, em que discute a evolução da língua portuguesa e suas modificações no correr do tempo, afirma:

Não há dúvida que as línguas se aumentam e alteram com o tempo e as necessidades dos usos e costumes. Querer que a nossa pare no século de quinhentos, é um erro igual ao de afirmar que a sua transplantação para a América não lhe inseriu riquezas novas. A este respeito a influência do povo é decisiva. (...) Mas se isto é um fato incontestável, e se é verdadeiro o princípio que dele se deduz, não me parece aceitável a opinião que admite todas as alterações da linguagem, ainda aquelas que destroem as leis da sintaxe e a essencial pureza do idioma. A influência popular tem um limite; e o escritor não está obrigado a receber e dar curso a tudo o que o abuso, o capricho e a moda inventam e fazem correr. Pelo contrário, ele exerce também uma grande parte de influência a este respeito, depurando a linguagem do povo e aperfeiçoando-lhe a razão (2004, p. 809).

Nesse sentido, a influência tem um limite muitas vezes imposto pelo fator temporal, ou seja, a medida em que o tempo vai passando esse fenômeno tende a ser retido; outras

vezes essa ascendência pode ser traçada pelo próprio autor, que não deve se ver obrigado a receber a nova informação, que aqui, só é mantida se o próprio autor realmente quiser inseri-la. Afinal, como prever uma influência?

As polcas européias, quando chegaram ao Brasil com a corte portuguesa, sofreram influência de vários ritmos populares que estavam aqui se constituindo, por conta das diferentes culturas e raças que aqui estão se formando, transformando-se em maxixe e logo em choro. A mesma polca rumou para a América do Norte e lá, em contato com outros ritmos, converteu-se em *ragtime*. O *swing*, presente na canção americana e *big bands* da primeira metade do século XX, mais especificamente nos anos 1930, chegou ao Brasil e, em contato com ritmos daqui, inclusive com o samba, impôs uma estrutura formal própria da canção americana (estrutura com duas partes, 32 compassos), mas recebeu um novo ritmo, a *canção-fox*, ou samba-canção, que, em contato com ritmos latinos converteu-se em *samboleros*. Em suma, veremos que a Bossa Nova receberá inúmeras fontes de influência, não somente do jazz, aliás, perguntamos: de qual jazz? É o que pretendemos demonstrar em seguida.

A influência do Jazz

Gostaríamos, neste momento, de elucidar que esse assunto também foi discutido por nós na Dissertação de Mestrado (*João Gilberto e o desenvolvimento histórico da Bossa Nova*) que defendemos em 1996, e, como podemos ver, o assunto ainda é recente, o tema continua fértil, desta vez levando em conta a recepção do fenômeno. Como, na época, o departamento ao qual nosso projeto estava vinculado era justamente o Departamento de Música Popular e Pesquisa em Jazz, da Universidade de Música da cidade de Graz, Áustria, a discussão entre Bossa Nova e jazz foi bastante positiva, principalmente porque muitas análises de músicas brasileiras e de *standards* de jazz foram feitas no sentido de cooperar para o aprendizado, análise e entendimento da música brasileira.

Vimos, contudo, que a influência que a música popular americana exerceu em todo o mundo é fato. Em meados de 1950, época em que os programadores de rádio, juntamente com as grandes gravadoras de discos, detinham poder e impunham o gosto musical, alguns artistas brasileiros que buscavam uma saída para aquela música *abolerada*, imposta pelos meios de comunicação, aproximaram-se do novo estilo que estava se formando nos Estados Unidos, o *cool jazz*, através das lojas de discos, como as Lojas Murray, que importavam discos (CASTRO, 2002, p. 55 e 2003, p. 16). Com características quase camerísticas como suavidade, pausas, contraponto e harmonização sutil, o *cool jazz* se impôs, nos anos 1950, procurando se distanciar do modo nervoso do estilo *bebop*. Entre os principais representantes da corrente jazzística *cool jazz* destacam-se os saxofonistas Gerry Mulligan, Paul Desmond, Lee Konitz e Stan Getz, o trompetista Chet Baker e o pianista Lennie Tristano, mas foram o compositor e arranjador Gil Evans e o trompetista Miles Davis, ao lançar o LP *The Birth of the Cool* (Capitol, M-11026) que estabeleceram esse novo estilo de jazz.

No Brasil, o disco *Julie is her name* (EMI-BR 799804) da cantora Julie London foi muito apreciado por alguns músicos como Roberto Menescal (*apud* CASTRO, 2002, pp. 128-131), por causa do acompanhamento à guitarra de Barney Kessel, cujos acordes do disco foram devidamente transcritos por Menescal, que afirma ter aprendido muitos acordes do

disco do cantor chileno de boleros Lucho Gatica, que na época inovou a concepção do bolero, trazendo elementos do *cool jazz*. Também citado é o trabalho do violonista Arturo Castro, “que fez um disco nessa mesma linha com Gatica; em vez de guitarra elétrica, um violão e um baixo”, afirmou Menescal (2003, p. 59). Temos, portanto, alguns exemplos de artistas internacionais que influenciaram músicos brasileiros, tendo ambos algo em comum: o contato com manifestações musicais populares também de vanguarda.

Em certa medida, a Bossa Nova realmente sofreu influência do estilo *cool jazz* em vários aspectos, como por exemplo, pela redução de instrumentos acompanhantes, gerando uma diminuição do volume do arranjo, sobressaindo, assim, o arranjo musical e, por conseguinte, a voz condutora. O cantor passa a se exprimir sem força, sem *vibrato*, mais suavemente, exercitando na voz a possibilidade de um instrumento de sopro, por exemplo, Chet Baker, trompetista e cantor, “coqueluche da época” (CASTRO, 2002, p. 167), foi muito ouvido pelos músicos brasileiros, sobretudo o disco *The best of Chet Baker sings* (Pacific-EUA 792932). Ressaltamos também a participação de Chet Baker no famoso quarteto sem piano do saxofonista Gerry Mulligan, com Bob Whitlock ao contrabaixo e Chico Hamilton à bateria, formado em 1952, que pela primeira vez o instrumento harmônico (piano, guitarra, violão ou banjo) é deixado de lado, o que proporcionou uma diversidade de arranjos e timbres ao grupo.

Por isso acreditamos que seja necessário que classifiquemos qual o tipo de jazz que realmente influenciou a Bossa Nova, e não simplesmente o jazz, que, na verdade, é uma música popular americana e abrange vários estilos, ao longo de sua existência, por exemplo, o *swing* da Época de Ouro dos anos 1930, *bebop* de Charlie Parker e Dizzy Gillespie dos anos 40 pós-guerra, o *cool jazz*, aqui já mencionado, o *hardbop*, uma espécie de retomada do bebop e o *fusion, jazz-rock*, que iniciou em 1962 com “Watermelon man” de Herbie Hancock, mesclando os universos do jazz e rock. A Bossa Nova iria influenciar sobremaneira, a partir de meados de 1960, a música popular em todo o mundo, não somente o jazz, como podemos exemplificar, para ficar somente em dois nomes, os trabalhos de Frank Sinatra com Jobim em 1968 e o trabalho composicional do francês Michel Legrand, cuja influência bossanovista é perceptível.

A retomada do samba

Uma característica marcante de João Gilberto, além de outras que ainda serão abordadas por nós, é o modo como ele interpreta o samba tradicional, imprimindo a sua marca, a sua famosa batida, os seus inventivos acordes com tensões harmônicas, as suas melodias sincopadas. O ritmo do samba em Gilberto se torna mais suave, mais fino, não é mais aquele ritmo marcante, sincopado, festivo, agitado. Para ele, “Bossa Nova nunca foi uma maneira de compor música, mas um jeito de tocar violão e cantar – qualquer coisa podia ser Bossa Nova, dependendo da maneira de cantar, tocar e harmonizar” (CASTRO, 2003, p. 20). O próprio disco *Canção do amor demais* continha muitas características que a Bossa Nova tomaria para si, mas a cantora Elizete Cardoso possuía características sobretudo rítmicas e de timbre que demonstravam que aquele trabalho estava no caminho da renovação, mas ainda não tinha alcançado a meta. Tampouco era do interesse da cantora tal proposta.

Queremos, ainda, apresentar mais um exemplo, desta vez da cantora Maysa, que embora tenha gravado um disco de composições de Jobim (*Tom Jobim por Maysa*, RGE-BR 3426089), seu modo de interpretar era convencional, ou seja, ela possuía seu estilo convencional, já enraizado, conhecido, e desse modo interpretou a música de Jobim. O próprio Jobim já era compositor de vários samba-canções, antes de conhecer João Gilberto, inclusive com várias parcerias, como atesta Tárík de Souza:

“Incerteza” em parceria com Newton Mendonça, gravada pelo seresteiro santista Mauricy Moura, “Faz uma semana”, com Juca Stockler, “Pensando em você”, apenas de sua autoria, ambas na voz do favorito de Ary Barroso, Ermani Filho. “Solidão”, parceria com Alcides Fernandes, o marido de sua empregada que era compositor carnavalesco no morro do Cantagalo, na voz sombreada de Nora Ney e principalmente em “Outra vez”, mais uma de sua total autoria e com registro inovador de Dick Farney (SOUZA, 2003, p. 53).

Queremos demonstrar que não é a composição que anuncia a Bossa Nova, mas o intérprete, o modo como a música é tocada. Vejamos o repertório dos três primeiros discos de João Gilberto, *Chega de Saudade* (1959, Odeon, 3.073), *O amor, o sorriso e a flor*

(1960, Odeon, 3.151) e *João Gilberto* (1961, Odeon, 10.534), emblemáticos, tanto pelo repertório, composto de canções bossanovistas e sambas da velha guarda, quanto pelo trabalho de arranjo de Jobim e também por número de canções, doze em cada disco. Do repertório do primeiro disco, quatro eram sambas, de gerações anteriores, retomados por Gilberto, “Rosa morena” (Caymmi), “Morena boca de ouro” (Ary Barroso), “Aos pés da cruz” (M.Pinto/Gonçalves) e “É luxo só” (A.Barroso/ L.Peixoto). No segundo disco, três músicas, “Doralice” (A.Almeida/Caymmi), “Trevo de 4 folhas” (Dixon/Woods/Sérgio) e “Amor certinho” (R.Guimarães) e do disco *João Gilberto* “Samba da minha terra” (Caymmi), “Bolinha de papel” (Geraldo Pereira), “Saudade da Bahia” (Caymmi), “Trenzinho” (L.Maia) e “Presente de Natal” (N.Noronha).

Assim sendo, encontramos influência também nas obras de nossos próprios conterrâneos, como também afirma Antonio Candido:

Um estágio fundamental na superação da dependência é a capacidade de produzir obras de primeira ordem, influenciada, não por modelos estrangeiros imediatos, mas por exemplos nacionais anteriores. No caso brasileiro, os criadores do nosso Modernismo derivam em grande parte das vanguardas européias. Mas os poetas da geração seguinte, nos anos de 1930 e 1940, derivam imediatamente deles (1989, p. 153).

Em um primeiro momento, como toda estética de ruptura, a tendência é de romper com o passado, o que também aconteceu com alguns integrantes da Bossa Nova, quando criticavam a estética do samba-canção, mas não foi o caso de João Gilberto, nem tampouco o de Jobim, que gravaram vários sambas de compositores da “velha guarda do samba”. Jobim gravou “Batucada da vida”, “Pra machucar meu coração” e “Aquarela do Brasil” de Ary Barroso, “Maracangalha”, “Saudade da Bahia”, “Milagre”, “O bem do mar”, entre outras (CASTRO, 2001, pp. 49-59), evidenciando aquele ditado que diz que antes de fazer o novo devemos conhecer o velho.

Primeiras manifestações: a renovação das vanguardas

No Brasil, surgia uma geração de músicos que pode ser considerada precursora da Bossa Nova, por atuarem como profissionais antes da eclosão de do LP *Chega de saudade*. Dela fazem parte alguns artistas como Dick Farney, Lúcio Alves, Tito Madi, Agostinho dos Santos, o conjunto-vocal Os Cariocas, Johnny Alf, Garoto, Radamés Gnatalli, o violonista Luís Bonfá e o próprio Tom Jobim, que iniciou sua carreira musical no começo dos anos 1950, entre outros precursores. Rio de Janeiro, além de capital, era o centro cultural do Brasil, e o dinamismo e otimismo de JK também impregnaram seus artistas, uma vez que essa necessidade de renovação foi o resultado de uma troca de experiências entre pessoas criativas nas mais diversas disciplinas – músicos, poetas, escritores, jornalistas, artistas plásticos, que se encontravam na noite carioca de muitas boates com música ao vivo, observa Ruy Castro (2002, p. 18).

Esse ambiente mais intimista das boates no Rio de Janeiro deveu-se ao fechamento dos cassinos pelo então Presidente Dutra, em 1946, quando uma quantidade enorme de músicos ficou desempregada, relata Ruy Castro. Esse fenômeno já tinha se repetido em Nova Iorque 10 anos antes. Quando acabou a Lei Seca, em 1932, aqueles lugares onde se bebia escondido se transformaram em boates, de ambiente mais recluso, menor, intimista. Com o fechamento dos cassinos, as boates passaram a receber o público que anteriormente era dos cassinos e também músicos e cantores, que perderam seus empregos, só que em menor quantidade, já que o tamanho das boates era visivelmente menor que dos cassinos. O número menor de músicos nos conjuntos e o ambiente intimista contribuíram para uma mudança na maneira de se fazer música e de se cantar. “O samba rasgado e aquelas orquestrações americanas, que se ouvia na época dos cassinos foi reduzido, até a maneira de cantar passou a ser mais intimista” (CASTRO, 2002, p. 18).

Nesse contexto, o ano de 1946 é representativo, pois marcou, através da gravação de “Copacabana” (J.Barro/A.Ribeiro) pelo cantor e pianista Dick Farney a entrada da música brasileira para a sua modernização, para a retomada de sua evolução. Radamés Gnatalli assinou o arranjo da música, que tinha uma orquestra constituída por oito violinos, duas

violas, violoncelo, oboé, piano, violão, contrabaixo e bateria, que causou grande repercussão na ocasião e depois passou a ser considerado um marco na evolução da moderna MPB, pontua Severiano. Na verdade Gnatalli já fazia há tempos esse tipo de arranjo em suas atividades nas rádios e gravadoras. Entretanto, o sucesso de “Copacabana”, cuja melodia se prestava, mais do que as músicas da época, “a realçar as concepções harmônicas do orquestrador, iria chamar a atenção dos críticos para a modernidade do arranjo, que encantou os novos e desagradou os conservadores” (SEVERIANO, 1998, p. 246).

Antes que pudesse aproveitar o sucesso, Dick Farney aceita um convite para trabalhar nos Estados Unidos e só retorna ao Brasil em 1948, quando seus fãs fundam o Sinatra-Farney Fan Club, local onde alguns músicos de mesma tendência moderna como João Donato e Johnny Alf iriam se encontrar e começar a mostrar suas músicas. Um outro cantor com características timbrísticas parecidas às de Dick Farney, de voz aveludada e suave, Lúcio Alves, iria protagonizar, junto com Farney, um dos maiores sucessos de 1954, “Teresa da praia” (Jobim/Blanco), cujos autores aproveitaram a suposta rivalidade entre Farney e Alves, para homenageá-los. Billy Blanco e Tom Jobim já eram parceiros, pois haviam acabado de fazer “Sinfonia do Rio de Janeiro”, ainda no mesmo ano, cujo arranjador foi Radamés Gnatalli.

Realmente é bastante significativa a importância de Gnatalli à nossa música popular. Pianista de formação clássica, inclusive atuava também no campo erudito, trabalhou em várias rádios como a Mayrink Veiga e a Nacional a partir dos anos 1930, impondo, com seus arranjos inventivos e surpreendentes, a música brasileira no formato de orquestras (*big bands*), até então impregnada de música americana, em especial, Glenn Miller e Benny Goodman (CABRAL, 1997). Foi o responsável por um grande número de arranjos muito conhecidos do grande público, mas infelizmente pouco divulgados, como a famosa versão de “Aquarela do Brasil” de Ary Barroso, vários arranjos para discos do “cantor das multidões” Orlando Silva, além de ter arranjado, já na gravadora Continental, onde também trabalharia com Jobim, a coleção de discos infantis Disquinho, dirigida por João de Barro. E para piorar, infelizmente há poucas partituras e arranjos de sua autoria em catálogo.

Uma tendência para um samba menos acelerado, menos batucado, assim como os de Noel Rosa, que estavam sendo novamente exaltados depois do lançamento de um álbum de Araci de Almeida em setembro de 1950, segundo Zuza H. Mello (2001, p. 15), também

demonstram uma inquietude no meio musical carioca, na década de 1950. Alguns compositores fugiam do convencional e buscavam uma sonoridade diferente do que estava em voga. Muito importante também foi o trabalho dos grupos-vocais na década de 1950, de onde cantores como Lúcio Alves e João Gilberto iniciaram suas carreiras, sobressaindo o trabalho revolucionário do grupo-vocal Os Cariocas, que participou da *Sinfonia do Rio de Janeiro*. Em 1955, Garoto (Aníbal Augusto Sardinha) gravou seu samba-canção “Duas contas” no disco do Trio Surdina (com Garoto ao violão, Fafá Lemos, violino e voz e Chiquinho no acordeão). Essa versão, interpretada de forma suave e intimista, antecipa características da Bossa Nova, além de evidenciar sua concepção musical já muito avançada em relação a seus colegas na época (SEVERIANO, 1998, p. 314).

“Rapaz de bem” (1956), do cantor, pianista e compositor Johnny Alf, se transformou em uma das canções que mais estimularam esses jovens em busca “do novo”. Diferentemente do que muitos escreveram sobre esse tema e algumas outras composições de Alf, encontramos elementos do *bebop* americano, quer na evolução harmônica como no temperamento brilhante, rápido, vivaz, quase nervoso da música. Seu ritmo sincopado de samba trazia inovações que foram assimiladas, aprendidas e por fim imitadas por muitos jovens, entre eles, João Gilberto, que esteve presente em várias apresentações de Alf na boate do Hotel Plaza no Rio de Janeiro (Castro, 2002, 94). No mesmo ano, Dorival Caymmi apresenta “Só louco”, um samba-canção, cuja melodia destoava pelos intervalos menos usuais. Enfim, todos esses elementos foram contribuindo para o aparecimento de uma tendência musical mais enxuta, sem exaltação, contida.

A parceria de Vinícius de Moraes e Jobim iniciou-se com a peça teatral *Orfeu da Conceição* em 1956, sobressaindo “Se todos fossem iguais a você” desta peça, entre tantas outras que se seguiram, inclusive o disco de Elizete Cardoso *Canção do amor demais*. “Chove lá fora” do cantor Tito Madi, lançada em 1957, alcança sucesso, assim como “Por causa de você” (Jobim/Dolores Duran) e “Sucedeu assim” (Jobim/M. Pinto). Entretanto, foi o sucesso do filme franco-brasileiro *Orfeu Negro* (1959) de Marcel Camus que consagrou o cantor Agostinho dos Santos, por sua interpretação em “Manhã de carnaval” (Bonfá/Maria) e o violonista e compositor Luis Bonfá, impulsionando a carreira de ambos internacionalmente.

Muito embora consideremos que a música erudita, de modo geral, foi uma

influência mais significativa em Tom Jobim do que em outros integrantes do movimento, a relação desses dois ambientes musicais – erudito e popular - se propagou por toda a obra jobiniana. Portanto, não há como reduzir o trabalho composicional ou pianístico de Jobim dentro dos parâmetros da música popular, se é que realmente podemos fazer algum julgamento neste sentido, mas é sabido que Jobim iniciou sua formação musical dentro dos parâmetros da música erudita, foi aluno de Lúcia Branco, Tomás Terán e Koellreuter, o músico alemão que introduziu o dodecafonismo no Brasil. Este último afirmou que ele teria passado a Jobim noções de harmonia e contraponto clássicos e “rudimentos de execução pianística”, pois o que interessava ao professor era dar ao aluno uma instrução “globalizante” (KOELLREUTTER *apud* CABRAL, 1997, 45).

Em entrevista, Jobim (1994) afirma que, na gravadora Continental, conheceu Radamés Gnatalli, Lírio Panicalli e Léo Peracchi, “maestros e pessoas muito importantes para mim. Me ajudaram muito. Daqui a pouco, eu estava fazendo arranjo para o Dick Farney, para o Lúcio Alves, para aqueles cantores da gravadora, que, aliás, tinha um elenco de primeiríssima ordem” (1994, p. 11). É sabido também que Jobim nutre grande admiração por Villa-Lobos, inclusive a sua música é farta dessa influência benéfica, tendo escrito um depoimento na *Folha de S.Paulo* (12/04/1987, “Novo é Villa-Lobos”), em que afirma:

Meu grande contato com Villa-Lobos foi através do estudo que fiz de sua obra. Isto é o importante e não o anedotário que sei a seu respeito. (...) Nos Estados Unidos as pessoas amam seus compositores, editam suas músicas. Aqui você não tem rigorosamente nada. Minha obra é muito mais editada fora do que dentro do Brasil. Nos trabalhos mais sérios que fiz, para orquestra, sente-se a influência de Villa, já que estudei muito sua obra. Mas os críticos confundem e acham que minha influência é só do jazz americano. É o caso da bossa nova, que, devido a esta confusão, pode passar para a história como um movimento americano, porque quem a adotou foram os Estados Unidos. Neste movimento, a influência é de Villa e não do jazz. O jazz é aquisitivo e colheu influências da bossa nova, da música cubana.

Quando João Gilberto cria uma batida, vem logo um Tinhorão da vida e diz que tudo é americanizado. Se aquilo fosse americano, eles não o teriam adotado. A bossa nova não é americanizada. Ela é brasileira, com influências profundas de Villa-Lobos, que também influenciou toda a música erudita brasileira atual. Villa é muito brasileiro, baseou sua obra no folclore e por isso foi acusado de plagiador (JOBIM, 2002, pp. 287-288).

Um outro compositor erudito que merece destaque, neste momento, é Cláudio Santoro, cujo trabalho com Vinícius de Moraes em 1955 resultou na obra *Canções de Amor* (para canto e piano), uma seleção de canções composta sobre poemas de Moraes, que mostrou a Jobim quando começou a famosa parceria. Há, dentro do ambiente musical, muitas ressalvas quanto a esta influência, inclusive os que defendem a possibilidade de plágio por parte de Jobim, lamentavelmente, porque, a medida em que se aprende uma música, um autor, um livro, a assimilação ocorre inevitavelmente. Acreditamos que a música de Jobim é tão fenomenal porque teve muitas assimilações que a enriqueceram excepcionalmente.

Gostaríamos neste momento de trazer à nossa discussão o depoimento do musicólogo e compositor Celso Mojola, presente na nossa qualificação (01/12/2006, PUC). Para ele, o nacionalismo musical, apresentado por Mário de Andrade (e comentado por nós) se inicia em 1928 e vai até por volta de 1950, quando começa a fraturar na música erudita e, curiosamente, na mesma época, Santoro, de sua parceria com Vinícius de Moraes, faz a ligação da música erudita para a popular. Mojola observa que Santoro passa a ser, então, o último *estertor*, o último representante do chamado nacionalismo musical brasileiro, entregando a responsabilidade, se podemos assim dizer, a Jobim, em dar continuidade ao projeto nacionalismo musical, desta vez, pela via da música popular, a seu ver, “uma assimilação legítima”. Em outras palavras, o projeto nacionalista de Santoro estava terminando, enquanto que o de Jobim só estava começando, sem que ele soubesse. Gilberto Mendes, em 1967, observa que os nacionalismos da música erudita pretendem um meio termo impossível; diluem o material criado pelos “inventores”, sem atingirem o “belo” da grande comunicação de massa, que é, sem o perceberem, seu verdadeiro objetivo (MENDES *apud* CAMPOS, 1993, p.136).

De fato, essas primeiras manifestações de retomada da linha evolutiva da música popular, aqui parafraseada de Caetano Veloso, só demonstram o quanto significativa aquela música em formação viria a se tornar. Se a Bossa Nova se impõe ao deslocar alguns códigos de convenções musicais vigentes até então, como por exemplo, a dissonância moderna de “Desafinado”, quando sua letra reitera que “isto é Bossa Nova, isto é muito natural”, o disco *Canção do amor demais* de Elizete Cardoso apresenta, de uma só vez, as três figuras mais proeminentes da música popular moderna: João Gilberto, Tom Jobim e

Vinícius de Moraes.

Canção do Amor Demais: o disco de apresentação da Bossa Nova

Sabemos que a Bossa Nova surgiu no cenário musical brasileiro em meados de 1958 com a canção “Chega de Saudade” (Jobim/Moraes), interpretada pelo cantor e violonista João Gilberto e foi alvo da primeira grande manifestação de crítica de música popular nos jornais brasileiros. Muitos autores também mencionam a importância do LP *Canção do amor demais* (Festa, FT1801) da cantora Elizete Cardoso, por causa da participação de João Gilberto ao violão nesse disco. Mas esse disco nos trouxe algumas outras características imprescindíveis para que entendamos o fenômeno João Gilberto dentro do panorama da cultura brasileira, mais do que da música popular em si, já discutido por nós, em trabalho anterior (BOLLOS, 2005, pp. 125-149).

A cantora Elizete Cardoso, na época uma das principais cantoras do país, em janeiro de 1958 estava gravando um disco com músicas de Vinícius de Moraes e Antonio Carlos Jobim, com arranjos deste último. João Gilberto já se apresentava na noite carioca e Jobim, que ficara impressionado com o som inovador do cantor baiano, convidou Gilberto para participar do disco da cantora, acompanhando-a ao violão em duas faixas do disco: “Chega de Saudade” (Jobim/Moraes) e “Outra vez” (Jobim). Pela primeira vez a batida que simbolizaria a bossa nova estava sendo gravada, porém a forma de cantar de Elizete Cardoso era convencional, fazendo uso do *vibrato*, característica vocal da geração do samba-canção que João Gilberto passou a abolir, desde a “concepção” dessa sua nova maneira de cantar. A forma com que o violão foi tocado, simplificando o samba e ao mesmo tempo fazendo uso de harmonia mais sofisticada e densa, provocou uma reação imediata de músicos, críticos, e também da gravadora Odeon, que instantaneamente convidou Gilberto a gravar o seu primeiro *single*, com “Chega de Saudade” de um lado e “Bim Bom” (João Gilberto) do outro. Em sua coluna para o *Diário Carioca*, em 29/01/1965, Vinícius de Moraes relata o nascimento da canção “Chega de saudade”:

Um samba todo em voltas, onde cada compasso era uma queixa de amor, cada nota uma saudade de alguém longe. Mas a letra não vinha. Fiz 10, 20 tentativas. Uma manhã, depois da praia, subitamente a resolução chegou. Queria, depois dos sambas do Orfeu, apresentar ao meu parceiro uma letra digna de sua nova música: pois eu realmente a sentia nova, caminhando

numa direção a que não saberia dar nome ainda, mas cujo nome já estava implícito na criação. Era realmente a bossa nova que nascia, a pedir apenas, na sua interpretação, a divisão que João Gilberto descobriria logo depois (MORAES, 29/01/1965).

Não por acaso o LP *Canção do Amor Demais* teve uma importância fundamental para a música brasileira. Além do violão de Gilberto nas duas faixas, todos os arranjos do disco levam a assinatura de Tom Jobim, ainda desconhecido da grande mídia, apesar de ter musicado, junto com Vinícius de Moraes, a peça de teatro *Orfeu da Conceição* em 1956, alcançando prestígio e reputação. O que causou espanto, afinal, neste disco? Alguns músicos comentavam sobre a “batida” diferente do violão de Gilberto, porém, não houve críticas, com a exceção estampada no “Suplemento literário” do jornal *O Estado de S.Paulo*, analisada no terceiro capítulo deste trabalho, razão pela qual acreditamos que os músicos eram os mais interessados naquele disco, e não a crítica. No entanto, ainda hoje ouvimos que a batida do violão é que chamou a atenção, não a composição ou tampouco os arranjos do disco.

Na verdade, neles estão a chave da renovação. Jobim preferiu conferir um caráter quase camerístico ao disco de Elizete Cardoso, simplificando sua instrumentação, fazendo uso de poucos instrumentos, abrindo espaço para o violão. Notemos que as treze canções do disco possuem orquestrações muito diferentes uma das outras, sendo que algumas canções foram interpretadas quase *a capela*, acompanhadas somente de piano e contrabaixo. Nessa época, os pesados arranjos orquestrais eram baseados em uma voz condutora (de cantor ou cantora) acompanhada por uma orquestra que lhe servia de base, ou seja, não havia um jogo contrapontístico de vozes que pudessem participar do arranjo.

Assim, a transição do samba tradicional para a Bossa Nova fazia-se presente não só na batida do violão de Gilberto, mas sobretudo na voz convencional da cantora contrastando com os arranjos econômicos de Jobim, sintetizados nesse disco com uma harmonia densa, rica, difícil, considerada pelos opositores como influência direta do jazz americano. Infelizmente poucos críticos perceberam que a influência benéfica desses arranjos veio também de grandes músicos brasileiros, já comentado por nós, como Villa-Lobos, Cláudio Santoro, Léo Perachi, Radamés Gnattali e também do professor de Jobim, H. J. Koellreutter e de outros grandes compositores como Chopin, Debussy e Ravel, para citar somente três.

O repertório do disco, como já dissemos, é todo composto de músicas da dupla, porém, das treze canções do disco, nove (“Chega de saudade”, “Caminho de pedra”, “Luciana”, “Janelas abertas”, “Eu não existo sem você”, “Estrada branca”, “Vida bela”, “Modinha”, “Canção do amor demais”) são parceria de Jobim e Vinícius de Moraes, duas (“Serenata do adeus”, “Medo de amar”) são composições somente de Vinícius e duas (“As praias desertas”, “Outra vez”) pertencem somente a Jobim. A contracapa do disco também merece destaque, pois há um texto de Vinícius de Moraes que explica o projeto da parceria, que transcrevemos:

Dois anos são passados desde que Antonio Carlos Jobim (Tom, se preferirem) e eu nos associamos para fazer os sambas de minha peça "Orfeu da Conceição", de que restou um grande sucesso popular, "Se Todos Fossem Iguais a Você" e, sobretudo, uma grande amizade. É notório que parceiros se desentendem: e a história da música popular brasileira está cheia dessas brigas de comadres, provocadas geralmente por vaidades e ciúmadadas, por um não querer o seu nome em baixo do nome do outro, quando não por motivos mais deselegantes e mesquinhos. Mas no nosso caso, não só essa amizade como um profundo afinamento de sensibilidades para a música, que constitui, sem dúvida, nossa distração máxima, tem determinado que fazer sambas e canções seja para nós um ato extraordinariamente livre e gratuito, no sentido da fatalidade.

Este LP, que se deve ao ânimo de Irineu Garcia, é a maior prova que podemos dar da sinceridade dessa amizade e dessa parceria. A partir dos sambas de "Orfeu da Conceição", raras têm sido as vezes em que, de um encontro meu com o maestro, não resulte alguma composição nova, por isso que eu creio ser essa a verdadeira linguagem da nossa relação. Ponha-se Antonio Carlos Jobim ao piano - e é difícil encontrá-lo longe de um - e em breve, de dois ou três acordes, nascerá entre nós um olhar de entendimento; e de seus comentários cifrados ("Isto são as pedras, poeta!"; "- Os pequenos caracóis listados debaixo das folhas secas..."; "- As grandes migrações corais..."; "- O outro lado do riacho..."; "- Chegamos à galáxia...") eu terei sabido extrair exatamente o que ele me quer ouvir dizer em minha letra. E nunca houve entre nós quaisquer reservas no sentido de um tirar o outro de um impasse durante o trabalho. É possível mesmo que tudo isso se deva ao fato de que ele crê na poesia da música e eu creio na música da poesia. Porque a verdade é que eu gosto das letras que, eventualmente, Tom também escreve, como "As Praias Desertas"; e a prova de que ele considera as músicas que eu, vez por outra, também faço, está no carinho com que orquestrou a minha "Serenata do Adeus" e o meu "Medo de Amar" - todos neste LP.

Nem com este LP queremos provar nada, senão mostrar uma etapa do nosso caminho de amigos e parceiros no divertidíssimo labor de fazer sambas e canções, que são brasileiros mas sem nacionalismos exaltados, e dar alimento aos que gostam de cantar, que é coisa que ajuda a viver.

A graça e originalidade dos arranjos de Antonio Carlos Jobim não constituem mais novidade, para que eu volte a falar delas aqui. Mas gostaria de chamar a atenção para a crescente simplicidade e

organicidade de suas melodias e harmonias, cada vez mais libertas da tendência um quanto mórbida e abstrata que tiveram um dia. O que mostra a inteligência de sua sensibilidade, atenta aos dilemas do seu tempo, e a construtividade do seu espírito, voltado para os valores permanentes na relação humana.

Não foi somente por amizade que Elizete Cardoso foi escolhida para cantar este LP. É claro que, por ela interpretado, ele nos acrescenta ainda mais, pois fica sendo a obra conjunta de três grandes amigos; gente que se quer bem para valer; gente que pode, em qualquer circunstância, contar um com o outro; gente, sobretudo, se danando para estrelismos e vaidades e glórias. Mas a diversidade dos sambas e canções exigia também uma voz particularmente afinada; de timbre popular brasileiro mas podendo respirar acima do puramente popular; com um registro amplo e natural nos graves e agudos e, principalmente, uma voz experiente, com a pungência dos que amaram e sofreram, crestada pela pátina da vida. E assim foi que a Divina impôs-se como a lua para uma noite de serenata (Vinícius de Moraes, Rio de Janeiro, abril de 1958).

Uma tradição que se formou a partir dessa época da Bossa Nova é que os encartes dos *long-playng* eram verdadeiras obras de arte, contendo fotos e gravuras de artistas plásticos, herança do Modernismo, época em que Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral, entre outros, desenharam várias capas de livros. Recentemente, foi publicado o livro *Bossa Nova e Outras Bossas - A Arte e o Design das Capas dos LPs* de Caetano Rodrigues e Charles Gavin (Viva Rio/Petrobrás, 2005), justamente sobre este assunto. No caso dos LPs, além do trabalho gráfico interessante, apareceram os textos de apresentação do disco. É o caso de Vinícius de Moraes que apresenta o disco de Elizete Cardoso, assim como Tom Jobim faz a apresentação de *Chega de Saudade* de João Gilberto. O que ainda estamos aprendendo no Brasil é a inserção da ficha técnica dos discos, com dados da gravação e dos músicos participantes, assim como a inclusão de data de registro em partituras de música popular, fato por nós já registrado, quando citamos que somente a partir dos quatro volumes do *Songbook Chico Buarque* é que a editora Lumiar inseriu datas nas partituras, talvez devêssemos refletir que é mais uma forma de resgate de nossa identidade cultural, “contribuindo para que se conheça melhor a época em que a música se deu” (BOLLOS, 2005, p. 134).

Chamamos a atenção para as palavras de Vinícius de Moraes, quando este se refere às composições de *Canção do amor demais* como sambas e canções, afinal, no decorrer de sua evolução, o samba tem recebido características próprias da evolução de seu tempo, de sua gente, de seus intérpretes, de seus músicos, então, nada mais natural que ele se refira a

sambas, quando o andamento da composição for mais rápido e a canções para músicas mais lentas. O importante, para Vinícius, é “mostrar uma etapa do caminho de amigos e parceiros no divertidíssimo labor de fazer sambas e canções, que são brasileiros, mas sem nacionalismos exaltados”, essa dimensão menos historicista e mais estética que ele anteviu, o que realmente iria acontecer com a erupção que foi do disco *Chega de saudade* de João Gilberto.

“Chega de Saudade”: um sopro de renovação na música popular

Quando o cantor e violonista João Gilberto lançou o seu primeiro *single*, em 1958, com “Chega de Saudade” (Jobim/Moraes) e “Bim Bom” (Gilberto), o público imediatamente notou a originalidade, ou pelo menos, a estranheza daquela música, quando as rádios começaram a tocar. O impacto que essa música provocou foi enorme, considerada um verdadeiro divisor de águas, gerando as primeiras críticas jornalísticas, mas também influenciando o estilo de compor de vários músicos, ansiosos por uma música mais leve que o samba-canção, como confirma o compositor Chico Buarque:

Para todas as pessoas da minha geração, "Chega de Saudade", o tema que iniciou a bossa nova, composto por Vinicius e Jobim e cantada por João Gilberto, foi uma epifania, uma grande revelação. Posso lembrar perfeitamente o momento em que a escutei pela primeira vez, aos 15 anos, mas afirmo que todos os músicos de idade parecida com a minha poderiam lhe contar onde, como e em que momento a descobriram. Caetano Veloso, Gilberto Gil, Edu Lobo... Ela mudou nossas vidas (...) Considerávamos que era o que se devia fazer, o poder daquela música era tão forte que marcou nossos caminhos (BUARQUE, 2005).

Em pouco tempo o cantor baiano se transformou na figura mais polêmica da música popular brasileira e impôs um novo padrão estético a ela, inventando um diálogo entre a voz e o violão, transformando o violão em instrumento participante do processo criativo e não somente um “acompanhante” da voz, tão comum na época. A batida que ele imprimiu, desde a sua primeira gravação com Elizete Cardoso no LP *Canção do amor demais* foi decisiva para que muitos jovens se interessassem em tocar esse instrumento.

O próprio poeta Manuel Bandeira disse que “para nós brasileiros, o violão tinha que ser o instrumento nacional, racial” (1955). Ao contrário do piano, introduzido nas casas da alta classe média no século dezanove, o violão foi escolhido pela classe menos favorecida, evidentemente por ser mais barato, transformando-se no instrumento mais significativo da música popular brasileira, percorrendo o choro, o samba, a Bossa Nova com desenvoltura durante todo o século XX. João Gilberto, por sua vez, conseguiu com que o violão migrasse também para a classe média, impondo ao violão um lugar não somente nas rodas de samba, mas também nas casas de concerto. Vimos, a partir de Gilberto, que o violão começou a ser utilizado na música americana, muitas vezes substituindo o piano como instrumento

harmônico predileto, criando uma contraposição clara entre os grupos de *jazz*, que têm o piano como instrumento central (acompanhado de contrabaixo e bateria) e a nova sonoridade adquirida pelo violão. Com isso, o violão toma o lugar do piano, criando uma sonoridade “nacional”, brasileira, marca de um estilo inconfundível que João Gilberto, a partir de “Chega de Saudade”, consagrou.

Ainda no segundo semestre de 1958 sairia o segundo *single* de João Gilberto com “Desafinado” (Jobim/Newton Mendonça) e “Hô-bá-lá-lá” (J.Gilberto). Se “Chega de Saudade” foi o divisor de águas, “Desafinado” transformou-se na canção mais significativa do movimento bossanovista. Por conta da letra dessa canção, ele foi considerado um cantor literalmente desafinado, para os mais desavisados. Além disso, a canção é bastante atípica, com harmonia densa, difícil, com duas grandes modulações, o número de compassos também é não-usual e a melodia é composta de intervalos difíceis de entoar, justamente para um cantor amador não conseguir cantar. Em nossa análise, notamos também que os primeiros compassos da harmonia são os mesmos da canção “Take de A train” (B.Strayhorn/L.Gaines, 1941), inspirando-o ainda mais tarde em “Garota de Ipanema” (Jobim/ Moraes) e “Só danço samba” (Jobim).

Nas parcerias com Newton Mendonça como “Desafinado”, “Meditação”, “Samba de uma nota só”, Caminhos Cruzados”, “Foi a noite”, entre outras, apesar de Jobim ter ficado conhecido como o compositor da dupla, ele afirmou que tanto ele quanto Newton Mendonça escreviam letra e música: “A gente ia trabalhando junto a parte musical. Era tudo misturado. Ele ficava com o lápis e o caderno, e eu sentado ao piano. A gente fazia tudo junto. Era diferente do que faço, por exemplo, com o Chico Buarque de Holanda” (1994, p. 12). Mendonça faleceu em 1960 aos 33 anos e não presenciou o sucesso de suas músicas fora do contexto brasileiro.

Segundo Santuza Naves (2004b, p. 84), a pretexto de falar de amor, os autores Jobim e Mendonça fazem comentários mutuamente, aludindo ao seu próprio processo de composição avesso às convenções musicais, exercitando a conciliação da linguagem acessível da cultura de massa (“fotografei você na minha *rolleyflex*”), com o efeito do “estranhamento” tão caro às vanguardas históricas do início do século XX. Naves afirma ainda que alguns músicos populares brasileiros já exercitavam uma postura crítica, mas a radicalizaram a partir da bossa nova. A canção tropicalista, por sua vez, é crítica por

excelência, exercitando essa tarefa não apenas por meio da conjunção música e letra, como também recorrendo aos arranjos, às capas dos discos e às *performances*.

No disco, João Gilberto retoma o samba ao incluir canções de autores da velha guarda como “Aos pés da cruz” (Pinto /Gonçalves), “Rosa morena” (Caymmi), “Morena boca de ouro” (Ary Barroso) e “É luxo só” (Barroso/Peixoto), ao lado de canções de músicos bossanovistas, como “Chega de saudade” (Jobim/Moraes), “Lobo bobo” (Lyra/Bôscoli), “Brigas, nunca mais” (Jobim/Moraes), “Ho-bá-lá-lá” (J.Gilberto), “Saudade fez um samba” (Lyra/Bôscoli), “Maria ninguém” (Lyra), “Desafinado” (Jobim/Mendonça) e “Bim bom” (J.Gilberto).

A palavra Bossa Nova aparece duas vezes no disco *Chega de saudade*, na letra de “Desafinado” e também no texto da contracapa do disco, assinado por Jobim, transcrito abaixo:

João Gilberto é um baiano “bossa-nova” de vinte e seis anos. Em pouquíssimo tempo, influenciou toda uma geração de arranjadores, guitarristas, músicos e cantores. Nossa maior preocupação, neste "long-playing" foi que Joãozinho não fosse atrapalhado por arranjos que tirassem sua liberdade, sua natural agilidade, sua maneira pessoal e intransferível de ser, em suma, sua espontaneidade. Nos arranjos contidos neste "long-playing" Joãozinho participou ativamente; seus palpites, suas idéias, estão todas aí. Quando João Gilberto se acompanha, o violão é ele. Quando a orquestra o acompanha, a orquestra também é ele. João Gilberto não subestima a sensibilidade do povo.

Ele acredita, que há sempre lugar para uma coisa nova, diferente e pura que - embora à primeira vista não pareça - pode se tornar, como dizem na linguagem especializada: altamente comercial. Porque o povo compreende o Amor, as notas, a simplicidade e a sinceridade. Eu acredito em João Gilberto, porque ele é simples, sincero e extraordinariamente musical.

P. S. - Caymmi também acha (JOBIM, 1959).

Quando o cantor e violonista João Gilberto começa a ser discutido na grande mídia, o foco de atenção muda do cantor para a palavra Bossa Nova, transportando, em alguma medida, todo o fardo que o cantor teria de carregar, por supostamente ter sintetizado o que muitos buscavam. Desse modo, após ter sido chamada por “samba bossa nova” ou “samba bossa” nos seus primeiros tempos, o disco *Chega de Saudade* colabora para que a palavra Bossa Nova passe a ser usada para nomear o novo movimento musical que estava se manifestando, sugerindo, assim, também com o nome Bossa Nova, um sopro de renovação que estava se instaurando na música popular brasileira, pois a palavra aparece duas vezes

nesse disco, como dissemos: na letra de “Desafinado” (“Isto é bossa nova/ Isto é muito natural”) e no texto que Jobim escreveu no encarte do disco (“João Gilberto é um baiano bossa-nova de 26 anos...”), transcrito acima.

No nosso ponto de vista, há dois eventos de grande importância para se compreender essa transformação porque passou a música brasileira na década de 1960, esse amadurecimento e renovação causou um impacto cultural enorme, embora tal abrangência e penetração sejam mais aceitas por observadores não brasileiros. O primeiro episódio é a gravação do single em 78 rotações “Chega de Saudade”/ “Bim Bom” (Gilberto) por João Gilberto, sendo seguida do disco *Chega de saudade*. O segundo é o concerto do Carnegie Hall em Nova Iorque, do qual mencionaremos neste momento.

A Bossa Nova no exterior

No cenário musical internacional, algumas datas importantes marcaram a Bossa Nova no exterior, em função da vinda de artistas americanos para apresentações no Brasil, como, Ella Fitzgerald, Roy Eldridge e Paul Smith, que ficam entusiasmados com a Bossa Nova, durante uma temporada no Rio de Janeiro, em 1960. Em 1961, outros músicos de jazz como Charlie Byrd, Zoot Sims, Al Cohn, Coleman Hawkins Herbie Mann, Tony Bennett e o guitarrista Charlie Byrd também tomam conhecimento desta música e Roy Eldridge grava o disco “Bossa Nova” (Verve), obtendo pouca repercussão. Don Payne, por sua vez, contrabaixista de Tony Bennett, levou alguns discos de Bossa Nova para os EUA e lá mostrou ao seu vizinho, o saxofonista Stan Getz, segundo Zuza H. Mello (2001, p. 64). Em março de 1962, Getz e Byrd lançaram o LP *Jazz Samba* (Verve) nos Estados Unidos, que vendeu, segundo Ruy Castro (1990), um milhão de cópias naquele ano e ainda um segundo disco *Big Band Bossa Nova*, com a Big Band de Gary McFarland, ambos anteriores ao concerto do Carnegie Hall, em 21 de novembro de 1962. Ary Vasconcelos afirma (1964, p. 29) que editores vieram ao Rio de Janeiro para adquirir direitos de temas da Bossa Nova, comprovando a eficácia e perspicácia desses agentes, fato que algumas críticas cariocas comentaram, como a vinda de Ray Gilberto, que traduziria várias canções para o inglês, transformando-se em parceiro bem-sucedido, e também a presença de Sidney Frey, responsável pela produção do famoso concerto em Nova Iorque e também diretor da gravadora Audio Fidelity.

Mas o fato mais marcante para a internacionalização dessa música foi o concerto no Carnegie Hall em Nova Iorque em 1962. Com o título de “Bossa Nova - New Brazilian Jazz”, foi um marco para a música popular brasileira no exterior, quando o público norte-americano entrou em contato com a Bossa Nova tocada por brasileiros como João Gilberto, Tom Jobim, Luiz Bonfá, Roberto Menescal, Sérgio Mendes, entre outros músicos, já que, até àquela data, eles conheciam somente as versões dos americanos. E é desse contexto, da apresentação dos músicos brasileiros no famoso teatro Carnegie Hall, que teceremos uma análise da recepção crítica em relação ao movimento bossanovista, uma vez que foi a

partir desse concerto que a mídia impressa realmente tomou conhecimento daquele movimento musical que já estava se mostrando para o mundo. Duas datas também significativas foram os discos LP *Getz/Gilberto featuring A.C.Jobim*, projeto de Stan Getz com João Gilberto, em 1963, e em 1967 Frank Sinatra gravaria com Jobim o LP *Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim*, marcando, definitivamente, a música brasileira em solo americano.

Com o lançamento do disco *Jazz Samba*, de Getz e Byrd, em março de 1962, a crítica especializada brasileira tomou ciência do interesse dos americanos pela Bossa Nova e a imprensa brasileira respondeu de forma favorável ao disco americano, constatação que nos impressiona por demais, já que esse disco reforça o poder de manipulação da mídia norte-americana, trazendo, conseqüentemente, muitos problemas relacionados à estética musical, inclusive relatado pelo próprio Jobim, no terceiro capítulo. Gravado às pressas por músicos de jazz americanos que tinham tomado conhecimento do fenômeno João Gilberto no Brasil, e também para satisfazer uma demanda do mercado americano, ávido por novidades, há, por exemplo, na música “Desafinado” (Jobim/Mendonça), como em outras músicas do disco, erros melódicos e harmônicos graves que, aliás, comprometeram a sua interpretação posterior. É relevante, porém, que se observe que a primeira gravação de “Desafinado” foi a de João Gilberto em 1958 em *single*, sendo vertida para *long playing* em 1959, e no ano posterior começou a ser divulgada internacionalmente, ou seja, os americanos já conheciam a versão de Gilberto, o que reforça nossa idéia de que houve um espaço de três anos entre as duas gravações. Infelizmente foi a versão americana que se tornou a mais conhecida.

Para termos noção do *estrago* feito pelo disco *Jazz samba* em algumas canções brasileiras do disco americano, dois anos mais tarde, em 1964, Stan Getz produziria um outro disco de Bossa Nova, *Getz/Gilberto featuring A.C.Jobim*, desta vez com João Gilberto e Tom Jobim e outros músicos brasileiros, que alcançou grande sucesso de vendas como também de crítica, tendo vencido inclusive vários prêmios *Grammy*, entre eles de melhor disco, melhor canção para “Garota de Ipanema (Jobim/Moraes) e melhor intérprete para João Gilberto. Quando esse disco com os músicos brasileiros foi lançado nos EUA, muitas gravações já tinham sido feitas com “Desafinado”, e os mesmos erros da gravação de *Jazz Samba* persistiram em gravações posteriores, mesmo depois da gravação com

João Gilberto e Tom Jobim no disco *Getz/Gilberto*. Para termos idéia do descaso que os editores de música tiveram com “Desafinado”, a partitura impressa no *The New Real Book*, de 1995, é ainda a transcrição da gravação “errada” do disco *Jazz Samba*, fazendo com que ela seja ainda hoje aprendida erroneamente por muitos músicos. Infelizmente não havia crítico na época que pudesse perceber esses erros de ordem musical. Tampouco há, talvez, hoje em dia.

Assunto recorrente de nosso trabalho atual, assim como de outros trabalhos bibliográficos anteriores, é comum encontrarmos erros em partituras de música popular, como as que notamos em “Chega de saudade” e “Desafinado” no LP *Jazz samba*, para ficar somente nas duas. Tal fato acontece porque, diferentemente da música erudita, que é baseada em partituras, portanto há uma tradição, há séculos, de manuseio, revisão, venda e direito autoral das obras, na música popular, esse fato é recente, por ser também intuitiva e improvisada. Portanto, em 1961, quando os músicos norte-americanos ouviram as canções brasileiras dos discos, eles transcreveram o material com alguns erros, pois naquela época não havia partituras de música popular impressas, embora esse panorama catastrófico esteja mudando, uma vez que pesquisadores e algumas poucas empresas têm manifestado interesse em preservar nosso acervo cultural, além, evidentemente, de poder divulgar trabalho autoral.

No Brasil, o mercado editorial de partituras para a música popular é novo, porém promissor. A partir do final dos anos 80, precisamente em 1986, o produtor Almir Chediak fundou a Lumiar Editora com o objetivo de editar suas obras e em 1988 publicou o primeiro livro de partituras, o *Songbook Caetano Veloso*, abrindo-se o mercado de editoração neste campo. Com isso, alguns compositores de música popular começaram a publicar suas músicas e seus projetos pedagógicos em livros, contribuindo para a divulgação da nossa música popular, a fim que se possa conhecer melhor o projeto musical do artista, com partituras bem escritas, letras de música e cifras. O modelo de *songbook* vem do americano, que é um livro de canções selecionadas de um determinado compositor, escrito com um pentagrama para a melodia, cifra (acima da melodia) e letra (abaixo da melodia). Entretanto, os *songbooks* da Lumiar, com exceção dos livros de Chico Buarque, vêm impressos com a letra separada da melodia, em duas versões redundantes, ou seja, há a versão com letra acompanhada de cifra (com desenho do braço do violão), para os que

evidentemente não conhecem música e uma outra versão de partitura com melodia e cifra, sem letra. O que nos chama a atenção também é que os primeiros *songbooks* da Lumiar, como os cinco volumes de canções da Bossa Nova, têm inúmeros erros de transcrição das músicas, ocasionando assim, partituras também mal-acabadas.

Nos Estados Unidos, algumas músicas de Jobim foram publicadas em *Realbooks*, como dissemos. A esse respeito, o próprio autor declarou, em entrevista: “O que eu acho lamentável, no caso dos editores, é eles terem editado as minhas músicas todas erradas. Isso é que me chateia. E vai para o mundo inteiro! Isso é que é um desastre” (JOBIM, 1994, p. 14). E, ao ser indagado em qual projeto estava envolvido, Jobim enfaticamente respondeu: “Um dos trabalhos que estou fazendo é a revisão da minha própria obra, porque os editores erraram tudo. Erraram na melodia, na harmonia e no ritmo. E não adianta deixar tudo isso cheio de erros” (JOBIM, 1994, p. 15).

Com o sucesso da Bossa Nova internacionalmente, o que os próprios americanos e também a grande maioria dos críticos brasileiros não conseguiram prever é que houve uma troca de influências, desta vez valorizando a nossa música, e colocando as composições bossanovistas, principalmente as músicas de Tom Jobim, como modelo de composição no universo da música popular americana, estimulando muitos autores a comporem nos padrões da música brasileira da Bossa Nova. Podemos estabelecer, aqui, alguns padrões musicais típicos da música brasileira que podem servir de parâmetro para a música americana, como por exemplo, o uso do violão no jazz, tornando possível a incursão desse instrumento como solista a partir da década de 1960, a partir de um universo bem mais específico de música popular – a harmonia - como o uso de progressões harmônicas regidas pela cadência sub-dominante menor, muito usada nas composições de Jobim. A percussão foi admitida no jazz a partir da influência cubana em meados de 1950, tendo sido assimilada e difundida pelos músicos americanos com grande facilidade quando a Bossa Nova se popularizou por lá. Mas com a ida do percussionista Airto Moreira para os Estados Unidos no final de 1960, que em pouco tempo imprimiu “cores” novas ao jazz, fez abrir um novo campo para músicos brasileiros, principalmente desse instrumento.

Acreditamos que, embora a geração da Época de Ouro brasileira da década de 1930 tenha trazido para o universo brasileiro as composições americanas com ritmo de *fox*, ao chegar aos EUA, a bossa nova devolveu aos americanos mais do que uma harmonia

sofisticada, mas, acima de tudo, um outro modo de fazer música, processando o violão, até então efetivamente fora do cenário instrumental do *jazz*, como o instrumento fundamental nessa nova “maneira” de tocar. Composições como “Garota de Ipanema” (Jobim/Moraes), “Samba de uma nota só” (Jobim/Mendonça), “Manhã de carnaval” (Bonfá/Maria), “Desafinado” (Jobim/Mendonça), “Meditação” (Jobim/Mendonça) e “Corcovado” (Jobim) se transformaram, em pouco tempo, em canções tão conhecidas quanto as melodias de George Gershwin, Jerome Kern, Irving Berlin ou Cole Porter. Muitas progressões harmônicas do *jazz*, a partir da década de 1960, foram baseadas em harmonias que haviam sido desenvolvidas em composições da Bossa Nova, que, mesmo complexas, conseguiam transmitir singeleza; mesmo formais e sisudas na sua estrutura, transpareciam simplicidade, desprovidas de adereços supérfluos e acentos cansativos da fase musical anterior à bossa nova.

Realmente autêntica, para nós, é a música desenvolvida por João Gilberto, e tomando emprestado de Augusto de Campos, é música de invenção, do mesmo modo que Pound considera os inventores diferentes dos mestres, “homens que descobriram um novo processo, ou cuja obra nos dá o primeiro exemplo conhecido de um processo”. (1970, p. 10) A junção de vários elementos em sua música, muito mais à brasileira em modo geral, ou melhor, às várias músicas brasileiras presentes em seu trabalho, é que podemos rotulá-lo de gênio. Não concordamos com Edu Lobo quando ele afirma que, ao lado de Tom Jobim, Vinícius de Moraes trouxe uma nova concepção para as letras das músicas e João Gilberto concorreu para modificar o ritmo. Primeiro porque um outro letrista importante merece ser lembrado, Newton Mendonça, portanto, não seria mais uma trindade, mas um quarteto afinadíssimo. Gilberto não contribuiu somente com o ritmo, mas com toda a concepção de acompanhamento, pausa, síncopes, harmonia e a mudança rítmica da melodia, uma característica sua muito imitada e copiada. Ele inventou uma maneira de tocar o samba, ou qualquer música.

Acreditamos que a bossa nova abriu novos campos estéticos, sem dúvida, sobretudo harmônicos, para a nossa música; a revolução que ela impôs à música popular brasileira foi benéfica em muitos pontos. A bossa nova teve, de fato, grande importância na constituição da música popular brasileira atual, sintetizando, em parte, a originalidade e a força da cultura nacional com uma música sofisticada, mas também simples em sua essência. A

grande maioria das resenhas sobre Bossa Nova está concentrada no concerto do Carnegie Hall, porque foi, efetivamente, o momento em que os jornais notaram a representatividade daquele evento musical, ou pelo menos, perceberam um movimento de disseminação dessa arte musical em outro país. Talvez seja essa a questão principal que norteou a crítica negativa que se fez dela. Como um movimento que repudiou a valorização dos elementos nacionalistas conseguiu ter acesso ao mercado internacional? Porque, afinal, a vanguarda nunca é clara! Mas esta questão iremos discutir no próximo capítulo, quando crítica e música estarão frente a frente, ou lado a lado, na melhor das hipóteses.

CAPÍTULO 3

A BOSSA NOVA E A CRÍTICA: POLIFONIA DE VOZES NA IMPRENSA

A recepção crítica da Bossa Nova na imprensa

Neste terceiro e último capítulo, faremos, finalmente, uma análise da recepção crítica da Bossa Nova a partir de três momentos pontuais da crítica que se dispôs a divulgar esse fenômeno musical. O primeiro deles se dá a partir do lançamento do LP *Canção do amor demais*, de Elizete Cardoso, que apresenta João Gilberto como violonista, despertando o interesse da gravadora Odeon, que produz dois discos de 78 rotações com Gilberto, desta vez cantando e tocando violão, e, em seguida, lança o LP *Chega de saudade* (1959), considerado por muitos, entre eles, Júlio Medaglia, a síntese da Bossa Nova, o divisor das águas (apud CAMPOS, 1993, P. 73). No entanto, acreditamos que, apesar do disco inicial ter sido o desencadeador de um processo artístico do qual João Gilberto foi o grande sintetizador, não podemos deixar de incluir os outros dois discos posteriores do cantor, *O amor, o sorriso e a flor* (1960) e *João Gilberto* (1961), também com arranjos e direção musical de Tom Jobim, formando uma trilogia desse movimento renovador, a Bíblia da Bossa Nova, para Zuza H. Mello (2001, p. 63). Esse primeiro período compreende um espaço de tempo relativamente longo, de 1958 a 1962, até o momento em que o concerto no Carnegie Hall é anunciado.

O segundo período é caracterizado pela grande manifestação da crítica em diversos jornais, por conta do concerto de músicos brasileiros em um dos mais renomados teatros do mundo, o Carnegie Hall, em Nova Iorque, motivando polêmicas, controvérsias e discussões, como é de se esperar quando uma arte de vanguarda surge, mas também boas análises que puderam avaliar o sucesso da música brasileira internacionalmente, ao mesmo tempo em que sofria grande inquisição da crítica em seu próprio país. Esse período é relativamente curto, que vai de outubro de 1962 aos primeiros meses de 1963, momento em que os meios de comunicação de massa se voltam para o sucesso iminente da Bossa Nova internacionalmente, provocando um grande número de críticas na mídia impressa.

No terceiro período, quando os ânimos já estão refeitos e a Bossa Nova já se impôs diante da opinião pública e dos meios de comunicação, transformando-se num produto brasileiro de exportação dos mais refinados e requisitados no exterior, encontramos uma

recepção crítica mais cuidadosa, menos tendenciosa e, sobretudo, mais passível de compreensão em relação àquela música. Aqui, particularmente, tivemos de discriminar um corte no tempo por julgar que, para os objetivos deste trabalho, a análise da recepção crítica do concerto do Carnegie Hall é o momento mais relevante desse processo de aculturação que a Bossa Nova teve de passar dentro dos jornais e revistas brasileiros. Portanto, será o objetivo de uma próxima pesquisa discutir a posição da Bossa Nova atualmente no Brasil, mas não deste trabalho, cuja questão principal é questionar a crítica no momento em que a arte se deu, enfim, recepcionar a crítica.

Para tanto, faz-se necessário que nos detenhamos em duas épocas que marcaram esse período da música popular brasileira: a eclosão da Bossa Nova a partir de *Chega de Saudade* e a data de 21 de novembro de 1962, no Carnegie Hall. A primeira diz respeito à evolução e modernização da música popular brasileira, com a entrada em cena do cantor e violonista João Gilberto, por ter imposto aos ouvintes e músicos, de modo geral, uma nova maneira de interpretar o samba, a canção, enfim, a música. A segunda época diz respeito à emancipação da Bossa Nova, que abriu fronteiras internacionais para a cultura brasileira, de um modo mais amplo.

Nesse contexto da cultura, insistimos em que, apesar de brasileira, a Bossa Nova, junto com outras artes que floresceram nos anos dourados do assim chamado governo JK, determinaram novas divisas culturais às fontes que as geraram. Exemplo disso é a influência que o jazz recebeu a partir de 1962 dessa moderna música brasileira; o próprio movimento concretista brasileiro, com os irmãos Campos e Décio Pignatari, conseguiu impor um novo modo de “escuta” à poesia de vanguarda da época, mais no exterior do que em território brasileiro; a arquitetura de Niemeyer e Lúcio Costa também abriu portas para a entrada do Brasil na modernidade dos anos 1960. Enfim, essa efervescência cultural foi sentida entre as várias artes que se manifestaram nesse período e, curiosamente, foram relegadas em seu próprio país, ao passo que no exterior encontraram outras correntes também de vanguarda que a tomaram para si.

Por uma crítica musical

No capítulo anterior, traçamos o panorama da música popular em que a Bossa Nova se edificou, de uma perspectiva pessoal e, de certa forma, temporariamente distante do fato em si. Nosso olhar evidentemente tem a facilidade de analisar a recepção crítica da época com um distanciamento de quase cinco décadas, o que nos leva a acreditar que a crítica não deixa de ser um documento da visão que se tem do acontecimento no momento em que ele ocorre. Ela é, pois, a representação de como as pessoas naquela época viram e conseguiram entender o fenômeno musical Bossa Nova. Por isso podemos dizer que a crítica tem uma função histórica importante, que é de permear o seu tempo através da visão do crítico. Por isso, também, que não deixa de ser verdade que a crítica seja uma atividade parasita, já que ela necessita de um objeto para se fazer representar, como afirma Jacques Leenhardt (1999). Embora use a linguagem verbal como expressão, o crítico tem de estar apto a discriminar a arte a qual está referindo-se, levando em conta menos o julgamento e mais a compreensão, menos a inquisição e mais a indagação.

Como crítico de arte, se os públicos são relativamente cegos ao que se passa em volta, é porque sua experiência cotidiana não lhes dá senão raramente a ocasião de prestar atenção às diferenças nas quais reside todo o interesse do quadro. “Aprendemos a ler e a escrever, não a olhar” (LEENHARDT, p. 11). O crítico de arte sabe, ou deveria saber, apreciar uma cor, uma intensidade, uma tonalidade, uma linha. Deveria achar aí um significado e comunicá-lo na linguagem verbal. Assim transcrito, o efeito plástico torna-se perceptível para aquele que não está acostumado com ele e o texto crítico funciona, por sua vez, como uma escola do ver, uma pedagogia da sensibilidade. Se nos remetermos ao ambiente musical, usando as palavras de Leenhardt, aprendemos a ler e a escrever, não a ouvir música. Portanto, deveremos considerar pertinente ao crítico explicitar, em sua análise, uma série de elementos que compõem uma obra, propondo uma leitura “intrínseca”, de dentro da obra para fora e não buscar nos elementos “extrínsecos”, de fora do ambiente musical, algo que venha a determinar a sua análise.

Como se dá, então, a comunicação através da linguagem verbal? Acreditamos que a própria escrita apresenta estados diferentes que irão, de uma forma, delimitar o campo de saber e absorção do crítico em relação ao seu objeto, já que aprender a ler um texto

informativo não desenvolve senão uma parte das potencialidades da linguagem e da leitura. Para Leenhardt, a escrita é, por natureza, ao mesmo tempo descritiva (descreve um objeto referencial), poética (evoca as sensações provocadas por esse objeto) e metafísica (resgata sua validade universal, seu sentido). Não podemos considerar uma descrição nem absoluta, nem totalmente objetiva, mas é a imaginação do crítico, convidada a completar esse referente oferecido, a interpretá-lo, a lhe atribuir um sentido, que irá desenvolver esses critérios de compreensão e análise que regem, ou deveriam reger a crítica de artes em geral (LEENHARDT, p. 11).

Muitas vezes, no discurso crítico, o objeto de arte é descrito de modo analógico, de tal sorte que surge aí muito mais como aquilo que parece ser do que como aquilo que é. Prestígio e prestidigitação da escrita, o de poder manifestar dois estados da coisa ou da idéia no mesmo ato verbal. Nesse ponto de “incandescência poética”, pontua Leenhardt, a escrita entra, naturalmente, no domínio da filosofia, pois, se uma coisa é isso e ao mesmo tempo, aquilo, somente a imaginação saberá dar conta dessa complexidade. Diríamos que, por trás de cada crítica, há uma grande liberdade de imaginação, digo, expressão, que não deve ser omitida, principalmente por aqueles críticos preocupados em denunciar ao invés de interpretar. Veremos, a seguir, que, embora tenhamos tido críticos como Mário de Andrade, o panorama da crítica musical continua a ser bem heterogêneo, configurando-se uma crítica impressionista e imediatista a uma analítica, embasada na compreensão da arte musical.

Grande parte das resenhas colecionadas nesta pesquisa foi disponibilizada pelo Arquivo Tinhorão do Instituto Moreira Salles de São Paulo, pertencente anteriormente ao escritor, historiador e crítico de música José Ramos Tinhorão, por iniciativa do próprio escritor, ao tomar conhecimento do trabalho. No início tínhamos, como base metodológica, o objetivo de analisar críticas de jornais de maior circulação da atualidade, sendo dois jornais cariocas (*Jornal do Brasil* e *O Globo*) e dois paulistas (*Folha de S. Paulo* e *O Estado de S. Paulo*), e comparar o padrão crítico destes mesmos jornais na época do surgimento da Bossa Nova. No entanto, ao analisar as resenhas da época, notamos que havia outros jornais mais representativos que os quatro escolhidos, a grande maioria no Rio de Janeiro, como seria de se esperar, a exemplo de *O Metropolitano*, *Correio da Manhã*, *O Jornal* e *Diário de Notícias*, além de algumas revistas.

Em pouco tempo descartamos a necessidade de comparar as críticas por épocas distintas, o que se deve mais a uma particularidade que se configurou ao agrupar e analisar o material, do que à importância dos quatro jornais impressos: estávamos diante de um material altamente relevante para a compreensão do fenômeno Bossa Nova e da história da música popular brasileira. Decidimos nos concentrar nas resenhas do pesquisador Tinhorão e de outras dezenas colhidas por nós e buscar, através da análise da recepção crítica, um entendimento para a receptividade ou não daquele movimento renovador. No entanto, como o nosso objetivo é de trazer para este trabalho os vários pontos de vista de nossos críticos que debateram este movimento musical, transcreveremos muitas resenhas, algumas integralmente, para colaborar para a análise e principalmente para o resgate desses textos praticamente desconhecidos.

Como dissemos, quando encontramos tão variado número de jornais, desistimos de tomar determinados jornais como referência para análise metodológica, pois teríamos de descartar muitos textos importantes da pesquisa. Decidimos então, reunir todas as críticas de que pudéssemos dispor. Mas, ao coletar os textos, uma nova questão se apresentou: como abranger uma época sem que o projeto se torne inviável? Se o período fosse muito longo, talvez não tivéssemos condição de fechar, a tempo, nossa pesquisa. Se fosse exíguo demais, talvez não conseguíssemos chegar à conclusão alguma acerca do nosso objeto, num espaço de tempo insuficiente. Essa é a razão pela qual decidimos reter uma data fundacional precisa, a partir de se pode falar, de fato, de recepção crítica: o concerto do Carnegie Hall de 21 de novembro de 1962.

Com base nesse parâmetro, apresentamos, no primeiro capítulo, a crítica literária; no segundo, a música popular, mais especificamente, a evolução do movimento bossanovista; e agora, no terceiro capítulo, iremos apresentar a música através da crítica, ou seja, o modo como a crítica enxergou a música popular brasileira em questão - a Bossa Nova - na sua época de origem. Portanto, faz-se necessário que analisemos primeiramente os vários textos que foram publicados a partir do momento em que este movimento estético se constituiu, por volta de 1958 até 1962, quando se abriu uma nova perspectiva para a música popular brasileira internacionalmente. Em seguida, faremos uma apresentação e análise da recepção crítica do Carnegie Hall, quando foram determinadas novas proporções tanto da crítica, quanto da música popular brasileira.

E, para iniciarmos nossa análise de críticas da Bossa Nova, como mencionamos que havia um grande número de textos por conta da diversidade de jornais, sobretudo cariocas, trazemos uma afirmação de Luis Nassif, que situa alguns dos principais jornais dessa época, indicando a questão acima levantada por nós, a respeito da diversidade e representatividade dos vários jornais cariocas da época:

Naquele início dos anos 50, dentre os jornais, o mais influente era o *Correio da Manhã*, de Paulo Bittencourt. Aristocrático, tinha grande influência na política externa, fazendo e desfazendo embaixadores. O *Diário de Notícias* era o que melhor representava a nova classe média. O *Jornal do Commercio* era dirigido por dois jornalistas de peso: Félix Pacheco, que foi Ministro das Relações Exteriores, e Elmano Cardim, da Academia Brasileira de Letras. O *Diário Carioca*, de Horácio Carvalho e José Eduardo Macedo Soares, ainda tinha grande influência política. A influência de *O Globo* e do *Jornal do Brasil*, ainda era relativa. Dirigido por pessoas iminentes, o *Jornal do Brasil* ainda era basicamente um jornal de classificados. *O Globo*, um vespertino que disputava o mercado com *A Noite* (Nassif, 2004, *Folha de S.Paulo*).

Nas próximas páginas, discutiremos a recepção crítica da Bossa Nova das primeiras publicações nos jornais e revistas até a grande repercussão nos jornais, em virtude do concerto dos músicos brasileiros no Carnegie Hall, em Nova Iorque. Faz-se necessário, aqui, elucidar que o nome “Bossa Nova” foi escrito de diversos modos pelos cronistas e comentadores jornalísticos. Iremos transcrever o termo conforme foi publicado nos diversos jornais e revistas, reservando o nosso direito de escrever em letra maiúscula, todo o momento que for nomeado por nós.

Canção do amor demais: marco da música brasileira contemporânea

As primeiras publicações que divulgaram notícias sobre João Gilberto são de dezembro de 1959, quase dois anos depois de sua participação no LP *Canção do amor demais* de Elizete Cardoso, de abril de 1958 e do impacto que o *single* “Chega de saudade” provocou. Porém há uma resenha sobre o disco de Elizete Cardoso que merece especial atenção, pois propõe, sem ressentimentos, uma leitura construtiva acerca do novo disco. Publicada no já lendário “Suplemento literário” do jornal *O Estado de S. Paulo* em 28/02/1959, a crítica “Canções de modinhas nossas” de José da Veiga Oliveira comenta dois discos recém-publicados, *Canção do amor demais* e *Modinhas fora de moda* da soprano Lenita Bruno. Detenhamo-nos à transcrição do texto de Veiga Oliveira sobre o lançamento do novo disco de Elizete Cardoso:

A “Canção do Amor Demais” (Festa, LDV 6002) obteve grande aceitação por quatro motivos: a música admiravelmente comunicativa de Antonio Carlos Jobim, a poesia de Vinícius de Moraes, a voz cálida e flexível de Elizete Cardoso e um registro sonoro dos mais perfeitos já produzidos no país.

Primeira indagação: será música popular ou erudita? Daquela possui todos os elementos de ritmo, imagens, motivos, colorido, menos o primarismo do conteúdo poético, a harmonia grosseira, defectiva e rudimentar. Música erudita ainda não é, muito embora algumas das melodias estejam próximas aos melhores “Lieder”. A singularidade dessas partituras reside na ambivalência, situadas na mui imprecisa fronteira que permeia os dois gêneros. Poder-se-ia considerar a “Canção do Amor Demais” como um ciclo de melodias (“Liederkreis”) à maneira dos de Schumann sobre textos de Heine ou Eichendorff. Sem nenhum tema poético que sirva de motivo-condutor (“Leitmotiv”) recorrente ou unitário, observa-se, todavia, uma unidade de escrita musical (“durchkomponiert”) que permite ouvir todo o microsulco qual uma única melodia distribuída entre várias partes, sem que o plano artístico se veja afetado (OLIVEIRA, 28/02/1959).

Esse texto de José da Veiga Oliveira é a única crítica de música popular publicada nesse suplemento de literatura, se é que podemos classificar *Canção do amor demais* como popular, quando o próprio crítico questiona o pertencimento do disco: “Primeira indagação: será música popular ou erudita?” O crítico consegue indagar, e não afirmar, como a maioria faz, com pontualidade e agudez, em qual tipo de música esse disco estaria inserido, se na

música popular ou na erudita. Na verdade, não sabemos se podemos nos referir ao LP *Canção do amor demais* como música popular, assim como o próprio crítico de música erudita, - que se propôs a lançar um olhar à obra, questionou o local de origem do disco. Ou será porque nem a crítica, nem os próprios músicos sabiam ainda que essa música iria desencadear algo novo no cenário da música popular no Brasil, uma espécie de erupção da criatividade no campo de uma música que não é erudita mais, é popular, mas um popular mais sofisticado, cerebral, convencional, o que parece estar na origem de uma tradição. Na melhor das hipóteses, acreditamos que nada mais é do que a tradição da música popular brasileira com características eruditas. Jobim, que parece ter percebido a representatividade que sua música estava alcançando, dentro de um âmbito particularmente envolvido com questões de mercado e cultura de massa, em detrimento a outros valores mais estéticos.

Na primeira frase, enfático, o crítico delineia os motivos pelos quais o disco tinha sido aceito: “a música admiravelmente comunicativa de Antonio Carlos Jobim, a poesia de Vinícius de Moraes (grafado com ‘i’ pelo crítico), a voz cálida e flexível de Elizete Cardoso e um registro sonoro dos mais perfeitos já produzidos no país”. Tínhamos evidências, portanto, de que o crítico realmente tentou compreender a obra. Depois de afirmar que, embora tenha elementos da música popular (ritmo, imagens, motivos, colorido), seu conteúdo poético e harmonia estão mais para o outro gênero musical (erudita), situando a obra na “imprecisa fronteira que permeia os dois gêneros”. Não podemos deixar de chamar atenção para o fato de Jobim ter estudado com professores da chamada música erudita como Koellreutter, Léo Perachi e Radamés Gnatalli, que foi um dos primeiros músicos a transitar com fluência pelos dois mundos da música, por isso essa capacidade dele em situar-se na popular, apropriando-se ao mesmo tempo de elementos mais sofisticados, próprios do mundo erudito.

O que mais me impressionou foi a fusão indestrutível de poesia e música, funcionando uma como complemento da outra. Desnecessário seria ressaltar tal circunstância em nossa canção de câmara. Daí a citação dos dois grandes poetas românticos alemães do século XIX, cujos textos encontraram compositores à altura (Goethe e Moericke; Schubert e Wolf poderíamos trazer, também, à colação).

Longe de mim a audácia de estabelecer apressadas equiparações entre obras definitivamente incorporadas ao patrimônio artístico universal e o ciclo de Jobim-Vinícius, sobre o qual só o tempo dirá de sua permanência no repertório.

Disse Marcel Beaufils a propósito do binômio verbo-música no “Lied”:

“O Lied acha-se ligado a seu texto. O menor desvio da palavra torna-se sua ferida, seu impudor, sua tolice. Tudo se passa numa concentração de espaço e dos sentidos, onde a atenção nada dissocia, onde nenhuma ficção desvia nem anestesia. Texto e som: tudo é gravado. Quando o Lied se alarga para o grande painel, a margem de liberdade reaparece. Quando ele se comprime num medalhão, aí nenhum artifício é mais possível, nenhuma falta contra o pensamento e o bom gosto” (OLIVEIRA, 28/02/1959).

Ao estabelecer comparações entre a letra-música de Vinícius-Jobim e o Lied alemão de Schumann-Heine, o crítico consegue perceber “a fusão indestrutível de poesia e música, funcionando uma como complemento da outra”, estabelecendo um elo entre a alta poesia de Vinícius de Moraes e Goethe assim como a música sofisticada de Jobim e Schubert. Mas ele não diz que o Lied era quase uma música popular, ainda que na época essa música ainda não tivesse sido classificada, uma música que, pela sua coloquialidade, já sugeria uma relação mais próxima com seus apreciadores.

Veiga, a seguir, faz um comentário de cada música do disco:

“Chega de saudade”, um samba, abre a primeira faixa, introduzindo o ouvinte à “Serenata do Adeus”, uma das melodias mais apreciadas da série. “Pizzicati” dos contrabaixos, saxofone em plangentes escalas descendentes, além de trombone em “staccato”. A linha melódica converte-se, por vezes, num recitativo modulatório, que só uma artista como Elizete Cardoso poderia interpretar com verdadeira dignidade artística.

“As praias desertas”: imagens poéticas de imensos horizontes marinhos. A harmonia, como não poderia deixar de ser, é de feitio improvisatório, impressionista. Piano, discreta percussão.

Flauta, figuras rítmicas das cordas no registro médio imitam o ranger do carro de bois: “Caminho de pedra”. Nessa melodia encontramos a “Wanderung” dos românticos alemães, a caminhada infinda. A música como que move-se, anda suavemente, ao ponto das palavras expirarem em melismas imponderáveis, à distância.

“Luciana” apresenta um tempo de valsa, o clássico $\frac{3}{4}$. Canção embaladora, valsa brasileira. “Janelas abertas” realiza-se através de belíssima poesia, repleta de luz e sombra, cativo e libertação da alma. Jobim traduziu perfeitamente o texto de Vinícius. Mui apreciado tornou-se “Eu não existo sem você”. No instrumental, predomina o violão. Rica harmonia das cordas, com apoio de “pizzicati” dos contrabaixos. “Outra vez” é um samba-canção com violinos em contracanto, violão e percussão. Canção nostálgica, dolente, reticente é “Medo de amar”: “Vire esta folha do livro e se esqueça de mim...”

Com “Estrada branca” retornamos à natureza, aos espaços infindos e solitários. “Vou caminhando com vontade de morrer...” Ecos da “Winterreise” schubertiana numa paisagem tropical brasileira?...

“Vida bela” soa quase folclórico em seu modalismo, numa rítmica

persistente e sincopada, percussão em destaque. Canção praiana, de matizes africanos.

Chegamos à “Modinha”. Que a ninguém iluda o título desprezível. Breve concisa na forma, o conteúdo poético é antes trágico, de um supremo desconsolo. “Não! Não pode mais meu coração viver assim dilacerado, crucificado a uma ilusão que é só desilusão...” Qual segunda voz, paralela e subjacente ao canto, o violoncelo funciona magnificamente como apoio da linha melódica, de uma intensidade expressiva que desafia qualquer descrição (OLIVEIRA, 28/02/1959).

Não temos dúvida de que o crítico, além de bom escritor, tem conhecimentos musicais, e que não são poucos. Pensamos, aliás, que é essa qualidade que deve ser valorizada em um profissional do jornalismo. Como dar conta de uma obra sem o conhecimento específico de música? Vimos, acima, que Oliveira se cercou de conhecimentos sobre a canção alemã *Lied* para fazer um paralelo com o disco de Elizete Cardoso, visto que o próprio crítico se indaga de onde provém aquele disco, do ambiente erudito da música ou do popular. O que nos surpreende é que ele, ao comentar cada música, consegue compor o instrumentário de cada faixa magistralmente. Júlio Medaglia comenta, em seu artigo de 1966, que adiante comentaremos, que a orquestração de Jobim neste disco é convencional. José da Veiga Oliveira, ao comentar cada faixa, consegue extrair os instrumentos em evidência de cada canção, delatando, de certa forma, a análise de Medaglia. E, para concluir, o crítico traz a canção que dá nome ao disco para fechar seu texto, da mesma forma que fechou o disco:

Por fim, a “Canção do amor demais”, que dá o título à coletânea, não destoa do caráter conciso, sentido e dolorido da precedente composição. Sobre fundo musical reticente, o violoncelo revela a infinita riqueza de suas possibilidades, ao sustentar todo um edifício harmônico.

Palavra e música dão-se idealmente as mãos. A obra de Vinícius-Jobim é um marco da música brasileira contemporânea (OLIVEIRA, 28/02/1959).

Apesar de tentar evitar “equivalências entre obras definitivamente incorporadas ao patrimônio artístico universal”, Veiga Oliveira profetiza sobre a dupla Jobim-Vinícius, “sobre o qual só o tempo dirá de sua permanência no repertório”. E parece que o tempo acabou mostrando que o crítico tinha razão, pois “palavra e música dão-se idealmente as mãos. A obra de Vinícius-Jobim é um marco da música brasileira contemporânea”.

Gostaríamos de tecer um comentário sobre o local onde a crítica foi encontrada, uma vez que é relevante tenha sido justamente no suplemento de cultura do jornal *O Estado*

de S. Paulo que uma crítica dessas tenha sido publicada. Vimos, no primeiro capítulo, a representatividade do “Suplemento Literário” no cenário cultural brasileiro nas décadas 1950-60, na esteira de *Clima*, por onde esses intelectuais adentraram, cuja importância também já comentamos. Antes, porém, não podemos deixar de mencionar que muitos críticos da revista *Clima* conseguiram uma seção no “Suplemento Literário”, o que não deixa de ser natural, tratando-se da envergadura e posição que eles conseguiram, a partir da revista. O que desperta nosso interesse é o quanto o suplemento do jornal foi reflexo da revista.

Tivemos a oportunidade de pesquisar no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP) cerca de 344 resenhas, desde o primeiro número do suplemento, de 06/10/1956 até 29/06/1963, sete meses depois do famoso concerto no Carnegie Hall, tempo suficiente, portanto, para que houvesse alguma publicação sobre a Bossa Nova nesse caderno. Não houve. O único texto que emite comentário sobre algum integrante do grupo é o de José da Veiga Oliveira, transcrito acima. Alberto Soares de Almeida, crítico de música de *Clima*, foi o principal colaborador do assunto nos dois primeiros anos do caderno do Estadão. Sua primeira contribuição no suplemento já vem publicada no segundo número, em 13/10/1956, e a última, é de 18/04/1958 cujos textos, além de resenhas de discos e apresentações, traziam uma preocupação em divulgar a música contemporânea brasileira, como as resenhas “A favor do modernismo” (13/10/1956), “Ars nova” (27/10/1956) e “Hans-Joachim Koellreutter” (09/02/1957).

A partir de 03/05/1958, inicia-se uma nova fase da crítica musical no *Suplemento*, quando vários críticos se revezam, entre eles José da Veiga Oliveira, Robert Schnorrenberg, Diogo Pacheco, Carlos de Campos Vergueiro, Cyro Monteiro Brisolla, Günther Sarfert e Fernando Lopes Graça. Em geral, as contribuições giram em torno, principalmente, de músicos contemporâneos como Anton Webern e Schoenberg, da divulgação de novos discos e concertos, mas também de textos sobre manifestações ditas folclóricas como a resenha “A cidade e as serras” (29/06/1957) e “Negro spirituals” (21/12/1957), tendo, inclusive ambos, manuscritos de melodia e letra inseridos na crítica, o que nos causou grande surpresa. Uma outra crítica, “Prática musical” (13/12/58), de Robert Schnorrenberg, cujo assunto eram problemas de ornamentação e contínuo em músicas dos séculos XVII e XVIII, cerca de ¼ do espaço total foi destinado à explicação musical, através de

pentagramas e notas, ou seja, de um espaço total de 26cm x 23cm, 13 x 13cm foram dirigidos aos leitores que entendiam de música, que evidentemente, para um jornal de grande circulação, não poderiam ser muitos. Diríamos que essas críticas com enxertos de músicas foram as únicas encontradas em grandes jornais por nós durante esta pesquisa, com exceção às muitas partituras de polcas que eram publicadas em revistas de entretenimento como *Fon-Fon* que encontramos no Arquivo Tinhorão. Porém, lá não se tratava de explicação através de um exemplo musical, mas de divulgação de uma obra.

Se não houve alusão à crítica de música popular no “Suplemento literário”, tampouco houve em *Clima*. Também tivemos oportunidade de pesquisar a revista, desta vez na Biblioteca Mário de Andrade. Nos seus dezesseis exemplares, cuja crítica musical foi feita por Antonio Branco Lefèvre, Álvaro Bittencourt, Ruy Coelho (também crítico literário) e Alberto Soares de Almeida, colaborador dos últimos números (nº13, 14 e 15), os assuntos tratados na Revista *Clima* eram de temática sempre voltados à música erudita, como atesta Antonio Candido:

A secção de música era especialmente alerta e participante, na esteira de Música, Doce Música, de Mário de Andrade. O fundador da secção, Antonio Branco Lefèvre, num tom de eficiente acidez polêmica, afirmava não apenas padrões de exigência, mas a necessidade de renovar a pesquisa e a execução. Ao lado dele, as notas combativas de Álvaro Bittencourt destacavam a importância das tendências renovadoras, apoiando o movimento “Música viva” e satirizando o apego à tradição. O redator da segunda fase, Alberto Soares de Almeida, definia critérios de rigor e finura na apreciação dos espetáculos (CANDIDO, 1980, p. 168).

Arnaldo Contier (1991) ressalta que os intelectuais ligados à *Revista Clima* começaram a privilegiar o movimento *Música Viva* como o “principal pólo artístico capaz de implodir o projeto modernista e o gosto do público – elite burguesa -, ainda preso a um repertório musical essencialmente romântico”. Por outro lado, Heloisa Pontes afirma que a questão da consciência social e a atuação que tiveram nesse domínio foram marcadas por uma visão elitista, ainda que simpática, em relação às camadas menos favorecidas da sociedade (PONTES, 1998, p. 16). Já Leda Tenório da Motta (2002, p. 91) insinua que aqueles “sofisticados rapazes” torciam o nariz para a ópera, rádio, programa popular e cinema nacional. O que, de fato, notamos, ao analisar os dezesseis volumes de *Clima*, e indo ao encontro dos três pesquisadores, é que a música popular não teve vez nessa revista. Em contrapartida, havia destaque para divulgação de discos novos (eruditos) assim como

a música contemporânea encontrou respaldo, como Candido mesmo mencionou acima, além dos costumeiros destaques às produções internacionais.

No primeiro volume, de maio 1941, de um total de 194 páginas, sete foram destinadas à música, enquanto que no terceiro número, de agosto, contou com a colaboração de dois críticos (Antonio Branco Lefèvre e Álvaro Bittencourt) em oito páginas. Um volume todo, o quinto, de outubro, foi dedicado à *Fantasia* de Walt Disney, tendo dois críticos (Antonio Branco Lefèvre e Alberto Soares de Almeida) divididos dezessete páginas, o que não é pouco. Na revista nº 11 (jul. ago. 1942), há um “Manifesto” sobre política, mudando o foco de *Clima*, que tentava não se envolver com esse tema. Nesse volume, até o 15º, ouve ampla divulgação da música contemporânea que estava se impondo em São Paulo: a Música Viva. Com efeito, podemos afirmar que, embora em *Clima* a música popular não tenha tido expressividade, a revista mostrou-se aberta a novas tendências da vanguarda musical erudita (Anton Weber) e a divulgação do grupo Música Viva.

***Chega de Saudade* de João Gilberto: primeiros acordes da crítica**

Quem primeiro noticiou a entrada de João Gilberto no cenário musical brasileiro foram as revistas de entretenimento, geralmente semanais, ágeis no formato, mais preocupadas em noticiar fatos do que emitir juízos, invariavelmente repletas de fotos, por conseguinte, pouco texto. Na seção “Os melhores da Semana”, a Revista *Radiolândia* de 26/04/1959 destacou João Gilberto como melhor cantor-revelação da semana, dois meses depois do lançamento de seu primeiro LP *Chega de Saudade*. É até previsível que um cantor popular, já nos primeiros meses de divulgação do trabalho, consiga ocupar as páginas dessa revista, mas não houve um trabalho de divulgação por parte da gravadora, tampouco do artista. *Chega de saudade* foi aos poucos entrando nas casas através das rádios paulistanas, cujo episódio foi amplamente comentado por Ruy Castro (2002, p. 180-195).

Em setembro de 1959 a *Revista Leitura* publicou uma matéria de Haroldo Costa (1959), em que discutia o processo de divulgação da música popular brasileira no exterior, em virtude do êxito do filme franco-italo-brasileiro *Orfeu do Carnaval* de Marcel Camus. Se Carmen Miranda foi o primeiro grande produto musical brasileiro exportável, esse filme, baseado na peça teatral *Orfeu da Conceição* de Vinícius de Moraes e musicada por Tom Jobim em 1956, com cenário de Oscar Niemeyer, passou a representar a cultura brasileira no exterior. Um produto mal acabado, embora a música fosse excelente, mostrou um Brasil estereotipado, com “descaradas inautenticidades que aquele cineasta francês se permitiu para criar um produto de exotismo fascinante” nas palavras de Caetano Veloso (2004, p. 252). Apesar de mostrar um Brasil mascarado e retocado, foi o vencedor da Palma de Ouro em Cannes em 1959 e do Oscar de melhor filme estrangeiro, consagrando, além do filme, Luis Bonfá e Antonio Maria, compositor e letrista de “Manhã de carnaval” e “Samba do Orfeu”, e o intérprete dessas, o cantor Agostinho dos Santos, além de “Felicidade”, composta por Jobim e Vinícius de Moraes.

Costa citou que a canção “Manhã de Carnaval”, trilha sonora do filme *Orfeu do Carnaval*, já teria 52 gravações só na França, em poucos meses de divulgação do filme.

Suas palavras davam conta de que havia uma preocupação evidente em divulgar a música brasileira no exterior, por conta do enorme sucesso que algumas músicas estavam fazendo lá fora:

Nada adiantava mandar para o exterior um cantor famoso sem antes fazer um trabalho prévio de difusão fonográfica, a fim de familiarizar o público estrangeiro com as nuances de nossas melodias e o sacolejar de nosso ritmo. Isso nos anima bastante, porque assim começa o período de esclarecimento do público europeu sobre a nossa música. O que é preciso agora é aproveitar a ocasião e começar uma ofensiva maciça, espalhando pela Europa inteira discos de música brasileira (COSTA, set. 1959).

Infelizmente sabemos que essa “ofensiva maciça” não aconteceu, como confirmou em 1962 o cronista de *O Globo*, Sylvio Tullio Cardoso, ao fazer comentários sobre o entrave burocrático envolvendo a exportação de *tapes* e discos brasileiros, três anos depois do comentário de Haroldo Costa. Segundo o autor, “a medida, das mais ridículas e anticivilizadas, visaria a impedir que os volumes fossem violados no trajeto Cais do Porto - Galeão, e neles colocados jóias, relógios, entorpecentes, armas, etc.” (Cardoso, 1962). Se em 1959 Haroldo Costa já refletia na necessidade de aumentarmos as exportações de discos para a Europa e EUA, parece que, através desta matéria de 1962, podemos perceber o motivo de muitos discos de Bossa Nova terem sido confeccionados na América, depois do concerto do Carnegie Hall, e depois, importados, mandados de volta para o Brasil, por culpa do próprio processo de divulgação de discos brasileiro.

Ainda no ano de 1959, a revista *Radiolândia* de 31/10/1959, com a matéria “O sucessor de Caubi: quem?”, instigou seus leitores a escolher o sucessor de Cauby Peixoto (que havia partido para os EUA) para o posto de grande voz da música popular brasileira. Ao estampar João Gilberto ao lado de artistas como Agnaldo Rayol e Agostinho dos Santos como um dos possíveis pretendentes, podemos perceber o quanto já era significativa a presença desse cantor no cenário musical. Rayol, na época era um dos maiores nomes do rádio e Agostinho dos Santos era uma das grandes revelações do ano, por causa do sucesso internacional que alcançara com o filme *Orfeu do Carnaval*. Nessa época, portanto, João Gilberto, além dos dois *singles*, já tinha lançado o LP *Chega de Saudade*, e, aos poucos começava a desfrutar de um certo prestígio, à medida que aumentava sua visibilidade na mídia.

No mesmo número da revista *Radiolândia*, Vadico, pianista e parceiro de Noel

Rosa, depois de ter passado muitos anos nos EUA, afirma, em entrevista a Adones de Oliveira (1959), que nossa música não é ouvida no exterior pela falta de boas orquestrações, de boas músicas e de uma propaganda mais eficiente. Acrescenta que considerava João Gilberto, Elizete Cardoso e Maysa os melhores cantores da época e entre os veteranos, Nelson Gonçalves e Silvio Caldas.

Em dezembro de 1959, a revista *Manchete* estampou João Gilberto na capa e publicou uma matéria de quatro páginas de Aluizio Flores, muitas das quais preenchidas com fotos, que descreveu a nova música como “samba bossa nova”, termo usado para designar “o novo” que se instalara na música popular brasileira. Segundo o texto, o LP *Chega de Saudade* já havia vendido mais de cem mil cópias, cerca de dez meses depois de seu lançamento, o que não deixa de ser uma soma considerável de vendagem para o mercado brasileiro da época. Abaixo transcreveremos alguns trechos de Flores, que se preocupou mais em divulgar a música através de afirmações muitas vezes sem sujeito:

Ninguém sabe dizer, ao certo, como nasceu o “samba bossa nova”. Mas o “samba bossa nova”, segundo os adeptos, é “outra coisa”, é “um estado de espírito”, é “um conflito íntimo”, é “uma mensagem anticonformista” (...) Que há literatura nesse gênero de samba não resta dúvida. O poeta Vinícius de Moraes e seu companheiro Antônio Carlos Jobim talvez sejam os responsáveis por essa tendência. O êxito de “Felicidade”, cheio de figuras literárias com um leve tom filosófico, marcou o começo da atual paixão da juventude pela “bossa nova” no velho samba.

Mas a grande arma dos novos sambistas é o seu desrespeito pela técnica tradicional. As letras só rimam por acaso e as melodias são invariavelmente dissonantes. Também não é preciso ter voz para interpretar o novo gênero. Silvinha Teles é um exemplo. Essa cantora, que geralmente desafina, tem sucesso no rádio, nas buates e nos discos. Ela compensa a falta de voz com a maneira toda especial de dizer as letras, transmitindo ao público as intenções do autor.

O essencial – afirmam os adeptos do “samba bossa nova”, como se falassem de pintura ou literatura – é ser verdadeiro. Não importa, absolutamente, a voz do cantor ou a correção técnica da letra. Baste que o samba encerre a mensagem, que faça uma reportagem, e que o cantor tenha qualidades para declamar. Tudo o mais é supérfluo ou impuro (FLORES, 05/12/1959).

Aluizio Flores tenta achar um nome para aquela música, “bossa nova no velho samba”, “novos sambistas”, “samba bossa nova”, e finalmente “bossa nova” são termos empregados em sua crítica, e, já nessa época, o termo “bossa” passou a ser comumente sugerido como algo novo, renovador, sendo difundido através de vários veículos de

comunicação, como, por exemplo, a manchete do jornalista Ron Tarrant “Bossa velha dá ainda resultados no esporte” (17/04/1960, *Folha de S.Paulo*), ao elogiar a atuação de jogadores mais velhos, experientes.

Chamou nossa atenção a frase “melodias são invariavelmente dissonantes”, já que normalmente a grande maioria da crítica que “torceu o nariz” fez uso de termos como “acordes dissonantes” ou “harmonia dissonante”, mas nunca “melodia dissonante”, pois o que caracteriza uma melodia são suas alturas, seus intervalos, enquanto que “som dissonante” está vinculado a mais de uma melodia, vincula-se a acordes, à harmonia.

Prosseguindo a análise, o cronista menciona comentários de outros músicos e críticos, formando dois grupos, os “renovadores”, que apoiavam a Bossa Nova e os opositores:

Os adversários do “samba bossa nova” dizem que ele veio facilitar o aparecimento de compositores e cantores sem condições. Apontam, por exemplo, João Gilberto, que para os “renovadores” é um gênio de interpretação. Atualmente, esse cantor de 29 anos é o principal intérprete da “bossa nova”. Antônio Carlos Jobim, pai artístico e mestre de João Gilberto, escreve músicas às quais a voz do cantor se ajusta matematicamente. Mas o timbre e a intensidade da voz de João Gilberto não agradam a todos, é claro.

O cronista Stanislaw Ponte Preta, que parece ser entendido em questões de samba, diz que João Gilberto “canta para baixo”. (...) Sargentelli, um dos catedráticos do samba de teleco-teco, jura que João Gilberto é um fenômeno passageiro, que morrerá ao aparecimento do primeiro samba de Ari Barroso. No entanto, o próprio Barroso considera João Gilberto um cantor definitivo. Dorival Caymmi foi além: “Acho que João Gilberto é a melhor coisa que a Bahia já produziu em matéria de música”.

As letras do “samba bossa nova” são em sua maioria otimistas. Até aí, revelam a boa vida dos seus autores. São geralmente jovens da Zona Sul, preocupados em retirar do samba o cheiro de drama e desespero. Quando muito, a letra chora a ingratidão de uma jovem, que, no último verso, já está ao lado do autor. Tudo termina bem, pagando o esforço do letrista.

O disco *Chega de Saudade*, cheio de sambas anticonformistas, é considerado hoje o verdadeiro hino da “bossa nova”. João Gilberto, em tal empreitada, começou a projetar-se no cenário de Copacabana, com sua voz preguiçosa e sincopada. (...)

Do resultado febril dos “renovadores” resultarão, em breve, mais dois discos “longplayings”, com 24 sambas. Os autores são numerosos: quase todos os jovens e anônimos poetas da Zona Sul (FLORES, 05/12/1959).

Flores cita Dorival Caymmi, que é citado por Tom Jobim, no texto da contracapa de *Chega de saudade*: “Eu acredito em João Gilberto, porque ele é simples, sincero e extraordinariamente musical. P. S. - Caymmi também acha”. Ao se valer dos

depoimentos dos “entendidos” Flores, ironicamente, desdenha, na última frase de sua crítica, os autores dos discos, numerosos, quase todos os jovens e anônimos poetas, ao não mencionar seus nomes.

Em junho de 1960, na revista de variedades do *Correio de Barretos* é publicada uma matéria (“Bossa Nova é Bossa Nova”) de Urbano Marlise com vários depoimentos com a turma de Nara Leão, cujo local é o famoso apartamento da cantora em Copacabana. Em meio à discussão, o pai de Nara Leão, também presente à conversa, lança uma pergunta aos jovens: “Mas o que é que vocês pretendem com a música que fazem?”. Prontamente Bôscoli explica:

Nós nada pretendemos senão escrever nossas músicas dentro de um estilo próprio. Sabemos perfeitamente que muitos nos combatem, chamando-nos de “snobs” e outros adjetivos semelhantes. Enganam-se os que pensam que pretendemos revolucionar a música popular. Que temos o nome de bossa-nova por querermos ser diferentes dos outros. Absolutamente, somos apenas jovens que gostam de música e por meio dela tentam levar ao povo uma mensagem poética e lírica na maioria das vezes. Nossas composições procuramos sempre incluir o máximo possível de poesia, chegando sempre mais perto do romantismo. Letras como “Felicidade” provam isso. Por exemplo: “A felicidade é como a pluma que o vento vai levando pelo ar...”. sem dúvida alguma é muito melhor que “Ela me abandonou e eu estou cansado de sofrer”. Quem pode negar que as letras de músicas populares brasileiras melhoraram muito com a entrada de Vinícius de Moraes, Antonio Carlos Jobim, “Chico Fim de Noite”, Billy Blanco? (BÔSCOLI *apud* MARLISE, 18-24/06/1960).

Acima está a visão de um dos integrantes do grupo de jovens que freqüentavam o apartamento de Nara Leão, na verdade, inexperientes e quase amadores, tinham um modo de vida diferente de Jobim, experiente, mais velho e que já possuía família. Apesar desse grupo ter se aliado ao projeto de João Gilberto, se é que podemos considerar como projeto, suas expectativas musicais eram bem diversas. Eles começaram a compor por influência da música de Gilberto, com exceção de Carlos Lyra, que já tinha composições samba-canções interpretadas por cantores. O próprio Menescal, no filme *Coisa mais linda* (2005), afirmou que ele, Lyra e Bôscoli formavam um bom segundo time da Bossa Nova, pois não se consideravam à altura de Jobim, Gilberto e Vinícius.

O fato é que esse grupo se destacou por vir de uma camada social mais privilegiada, o que fez com que sua música também fosse considerada burguesa, aliás, essa foi uma das provocações que alguns críticos fizeram, só que não somente esse grupo de Nara Leão, mas

de toda a Bossa Nova, ou seja, colocaram a vida do autor dentro de sua obra, como se uma dependesse da outra, lamentavelmente. Segundo Severiano, “Roberto Menescal é o protótipo do jovem classe média carioca, que a Bossa Nova tornou músico, compositor e produtor de êxito reconhecido no país e no exterior” (1998, p. 46). Já Carlos Lyra teve a primeira composição gravada em 1956, “Criticando”, pelo grupo-vocal Os Cariocas; outras se popularizaram no início do movimento em 1959, como “Lobo Bobo” (Lyra/ Bôscoli) e “Maria ninguém” (Lyra), mostrando que sua carreira se deu ao mesmo tempo que a evolução dos primeiros anos da Bossa Nova.

Enquanto que as revistas de entretenimento, em alguma medida, divulgaram o novo acontecimento musical brasileiro, os jornais demoraram a publicar matérias sobre João Gilberto ou o movimento bossanovista. Em 14/04/1960, na *Folha de S.Paulo*, uma matéria não assinada afirma que “esse movimento vem sendo encarado com seriedade por alguns, que acreditam ser necessária uma pesquisa visando à revelação de novos valores para a linguagem artística do povo, encarado com ceticismo por outro e acolhido com entusiasmo por muitos, principalmente entre as gerações mais jovens”.

Em 10/07/1960, o cronista João Paulo Santos Gomes publica no jornal *O Metropolitano* o texto “Bossa e música popular”, que Tinhorão inadvertidamente escreveu em seu recorte “*Diário de Notícias*”. Nesse artigo o autor faz menção à palestra que ouviu de Hermínio Bello de Carvalho, produtor do programa *Violão de ontem e de hoje*, na Rádio Ministério. Nas palavras de Bello de Carvalho:

Tom Jobim, por exemplo, que acho genial, é uma árvore enorme com uma porção de macaquinhos na sombra. E por favor, não o chamem de “bossa nova”. Tom é simplesmente um músico maravilhoso, elástico, evoluído e que expõe no pentagrama as idéias mais audaciosas. (...) Mas, o que acho necessário, primordial: é músico brasileiro, fazendo música brasileira. Em Tom se nota às vezes um certo hibridismo rítmico mas quase sempre Jobim é surpreendente. (...) Já a analisar João Gilberto, é assunto perigoso. Tem duas condições para ser cantor: é afinado e tem senso rítmico incomum. Ademais conhece o braço do violão como ninguém. Falta-lhe uma terceira qualidade, bastante dispensável para meu gosto, que é voz potente. E levemos em consideração que se voz bonita marcasse ponto, o Armstrong estava perdido. Em resumo, gosto de João Gilberto, embora não veja nele a originalidade tal alardeada (*apud* GOMES, 10/07/1960).

Bello de Carvalho propõe, por outro lado, que se faça no Brasil o que Leonard Bernstein fez nos EUA, ou seja, programas com o intuito de explicar o jazz através de

exemplos positivos. “Que se convide Almirante, Radamés, Lúcio Rangel, Antônio Carlos Jobim e outros para analisar nossa música publicamente, elucidar estes rumos que ela vem tomando, pulsar a autenticidade desses movimentos, e caminhar lucidamente para frente, talvez para a libertação musical ampla e verdadeira. É disso que precisa a música popular do Brasil”. Realmente teria sido bem proveitoso, inclusive para que os críticos jornalísticos tivessem acesso à música do que propriamente a fatos de outra ordem.

No caderno de variedades do jornal *Última Hora*, intitulado “Tablóide Última Hora”, de 07 de setembro é publicada uma matéria (“Não é revolução: é simplicidade”) com a cantora Nara Leão e amigos, que descreve a nova música: “É simplesmente isso. Forma nova de dizer coisas antigas. Principalmente, harmonia entre música e letra” (Nara Leão, apud Fuks, 1960). Esse texto tem o mérito de divulgar novos trabalhos dessa turma de jovens que, impulsionados pela influência João Gilberto, aliaram-se ao movimento. No texto, “Nara Leão fará sua estréia como cantora. Já gravou “Se é tarde” e “Fim de noite” de Ronaldo Bôscoli e Francisco (“Fim de Noite”) Feitosa. No piano, Luizinho Eça. Também o conjunto de Roberto Menescal. Nada de música quadrada. Só coisa moderna”, escreve Fuks.

João Paulo Santos Gomes, em outra crítica (“Um ano de bossa nova”, 02/10/1960, *O Metropolitano*), afirma que teria sido há cerca de um ano que a música Bossa Nova passou a povoar nosso cenário artístico, resultado da evolução da música popular brasileira. Francamente a favor do movimento nessa crítica, diferente da anterior em que precisou da voz de Hermínio Bello de Carvalho para expressar sua visão de crítico:

Assim, e que sem que se notasse, a música de agora se tocava com a música de ontem. Antônio Carlos Jobim, Noel Rosa, Juca Chaves, Chico Alves, Bili Blanco, Dolores Duran, Araci de Almeida, Vinícius de Moraes, Vadico, Sílvio Caldas, Orlando Silva, João Gilberto, Oscar Castro Neves, Mário Reis, Agostinho do Santos, todos de mãos dadas estavam povoando a música brasileira com a mesma arte diferenciada por um ritmo, uma interpretação, uma concepção, mas no fundo unidos por um tema e um espírito único. a bossa nova era produto lógico da evolução do samba de Noel, tendo como intermédio o samba canção. (...)

Talvez a música antiga tivesse esta receptividade popular, porém não tinha como ser apresentada, não tinha gente que ao invés de cantar numa esquina fosse ao grande público.

Tivemos ainda a aparição surpresa de Araci de Almeida, cantando ainda com aquela sua impressionante sinceridade musical. (...)

Achamos que em próximas apresentações da bossa nova esta turma evoluída musical deve, sempre que possível levar um membro da música

popular brasileira antiga, dando assim oportunidade ao público de ver mais uma vez os grandes nomes do passado, que são realmente os bossa nova de tempos atrás. A idéia fica lançada, pois Ari Barroso, Dorival Caymmi, Orlando Silva, Sílvio Caldas, Mário Reis, também são bossa nova, talvez não sejam de 1960, mas já o foram no passado (GOMES, 02/10/1960).

Como diz Gomes, na abertura dos anos de 1960, a Bossa Nova estava então, voltando aos antigos, numa evolução natural da nossa arte musical, bem diferente da afirmação de Santuza Naves, de que “toda uma tradição da música popular foi rejeitada pelos bossa-novistas” (2001, p. 10). O próprio João Gilberto foi o grande divulgador de sambas de décadas passadas como as quatro canções, de um total de doze, colocadas no disco *Chega de saudade*, “Rosa Morena” (Dorival Caymmi), “Morena boca de ouro” (Ari Barroso), “Aos pés da cruz” (Marino Pinto/Zé Gonçalves) e “É luxo só” (Ari Barroso/Luiz Peixoto), como já comentamos anteriormente no segundo capítulo. E esse mesmo procedimento, acreditamos, de dar continuidade à tradição musical brasileira através da releitura de obras já consagradas, ou até já esquecidas, podemos perceber nos discos posteriores, a inclusão de “Doralice” (Antonio Almeida/Dorival Caymmi) no disco *O amor, o sorriso e a flor* (1960) e “Bolinha de papel” (Geraldo Pereira) e “Saudade da Bahia” (Dorival Caymmi) em *João Gilberto* (1961).

Consideramos o estudo intitulado “Bossa Nova” do musicólogo Brasil Rocha Brito (*apud* CAMPOS, 1993), publicado em 1960, na página literária “Invenção” do jornal *O Correio Paulistano* (23/10, 6/11 e 20/11/1960) como o primeiro trabalho de relevância sobre a Bossa Nova. Publicado posteriormente em 23 páginas do livro *Balanço da Bossa* em 1968, esse estudo tem grande importância estética para a música popular, pois era a primeira vez que se fazia uma apreciação técnico-analítica dos diversos aspectos que constituíam essa música, tendo o seu autor discutido com Jobim diversos pontos sobre sua interpretação e é considerado, por nós, um dos poucos textos que trataram verdadeiramente do objeto musical como linguagem. Apesar de estar limitado às manifestações surgidas até aquela época, dois anos da eclosão do movimento, Rocha Brito detém uma análise minuciosa de vários aspectos presentes naquela nova concepção musical, tais como ele mesmo enumera, estudo de sua posição estética, estudo dos característicos da estruturação e interpretação. Para ele, 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. A Bossa Nova

será contra a submúsica, mal idealizada, mal elaborada, de exploração das conveniências puramente comerciais, que vive à busca de recursos fáceis e extramusicais, categoria na qual se pode incluir grande parte da produção dos últimos anos. Da importância, para o musicólogo, de integrar no universal o culto da música popular nacional, ele pontua:

Não se trata de um regionalismo estreito, armado de preconceitos contra o que se possa adotar de culturas musicais estrangeiras. Segundo o conceito da bossa-nova, a revitalização dos característicos regionais de nosso populário se faz sem prejuízo da importação de procedimentos tomados a outras culturas musicais populares ou ainda à música erudita. É necessário, apenas, que da incorporação de recursos de outra procedência possa resultar uma integração, garantindo-se a individualidade das composições pela não-diluição dos elementos regionais.

Há, na bossa-nova, uma real compreensão do papel do compositor perante o populário; cabe a este, à custa de pesquisas, de identificação de denominadores comuns que constituam a essência das peculiaridades apresentadas pela generalidade das obras da música popular de seu país, extrair material e possíveis procedimentos estruturais; o cultivo desses elementos, tais como são encontrados, e o estabelecimento de outros homólogos, neles inspirados, enseja a edificação de obras simultaneamente regionais e dotadas de universalidade. (...)

Realmente, não se trata de algo estranho à evolução de nossa música. De longa data a música popular brasileira incorpora recursos de origem estrangeira: italianos, franceses, ibéricos, norte-americanos, centro-americanos, argentinos etc. (BRITO, *apud* CAMPOS, 1993, pp. 24-25).

O problema da influência, que leve a novos descobrimentos, “deve ser considerada legítima e mesmo necessária para a criação artística, atesta o musicólogo” (idem, 36). É de Rocha Brito a afirmação de que João Gilberto teria herdado de Mário Reis o anti-operismo, o anticontraste presente nos estilos de ambos cantores, uma vez que há uma distância de 25 anos entre o início das carreiras desses intérpretes. Para o musicólogo, João Gilberto é o intérprete-cantor que melhor tipifica a concepção Bossa Nova. Apesar, como dissemos, da análise de Rocha Brito se embasar somente nos primeiros tempos do movimento, já que ele se utilizou primordialmente do primeiro disco de João Gilberto, *Chega de saudade*, pouco se modificou da análise que ele fez, o que nos leva a concluir que, por trás de uma análise bem cuidada, há muito conhecimento. Curiosamente, Rocha Brito repete parte do conteúdo de seu ensaio três anos depois, no jornal *A Tribuna* (23/06/1963), sem ter mencionado que o publicara anteriormente. Voltaremos a esse ponto mais adiante.

O retorno da cantora Silvinha Telles de uma temporada nos EUA rendeu dois

comentários jornalísticos no *Correio da Manhã*. Segundo o cronista Eduardo Vivacqua, “portando-se como verdadeira embaixatriz da música brasileira moderna, manteve uma coisa importante, que, às vezes, se perde lá fora: a classe” (25/03/1961). O outro texto, de 01/07/1961, não-assinado, é de cerca de 2/3 da primeira página do “Suplemento Feminino”, cujo conteúdo se cercava mais da pessoa do que da artista, infelizmente. Já o show que marcou o encontro de Jobim, Vinícius, Os Cariocas e João Gilberto no “Au Bom Goumet” rendeu uma divulgação no *Diário de Notícias* (29/07/1962) e um curioso comentário não assinado na seção “Nós, os ouvintes” do jornal *O Globo* (14/08/1962):

O esplêndido compositor e pianista Tom Jobim, o excelente poeta e cantor-resmungão Vinícius de Moraes, o cantor e violinista João Gilberto e o conjunto vocal “Os Cariocas”, bons isoladamente, reunidos no espetáculo criaram todavia uma atmosfera surpreendente de inesperada mistificação artística. Sob o ponto de vista jornalístico o programa foi muito bom, mas não satisfaz artisticamente a ninguém (14/08/1962, *O Globo*).

O que o cronista quis dizer com “inesperada mistificação artística”, realmente não sabemos, tampouco por qual motivo do ponto de vista jornalístico o show foi satisfatório, mas artisticamente não, também não sabemos. Notamos, todavia, que o nome de Vinícius de Moraes é freqüentemente escrito com “i”, como acontece nesse comentário, além do violonista João Gilberto ser confundido como um “violinista”. Infelizmente comentários como este, além de não colaborarem para a divulgação da boa música, colaboram para uma desvalorização do próprio crítico.

Nesse primeiro momento da recepção crítica, não tivemos textos críticos cuja reflexão se embasasse em características da arte musical, com exceção do primoroso artigo do musicólogo e pesquisador Brasil Rocha Brito, em 1960. Do mesmo modo, houve poucas publicações na grande imprensa sobre a Bossa Nova, de fevereiro de 1959 a agosto de 1962, cinco de vinte textos sobre a Bossa Nova foram analisados, o que mostra que a arte estava adentrando nas casas através dos discos e das rádios, mas ainda não tinha chamado a atenção dos críticos. A partir de meados de 1962, a crítica jornalística se volta para um novo fenômeno, que foi a exportação da Bossa Nova rumo aos EUA, que não foi feita com músicos brasileiros, mas através da gravação de dezenas de discos de artistas americanos com composições de autores brasileiros, alcançando boa receptividade do público, assim como da crítica jornalística brasileira em relação às gravações dos americanos.

O disco *Jazz Samba* de Stan Getz e Charlie Byrd: Aceno ao Carnegie Hall

Vimos, no capítulo anterior, que, lançado em março de 1962, abriu as portas da música brasileira para o mercado internacional. Em solo brasileiro, por sua vez, inicia-se uma nova fase da crítica musical, esta agora recebendo notícias de jornais e revistas estrangeiras, dando conta da receptividade tanto do público quanto da crítica, à Bossa Nova do exterior, como afirma Luiz Orlando Carneiro em 31/07/1962, no *Jornal do Brasil*, em crítica que transcrevemos alguns trechos, a seguir:

Nos últimos meses, foram lançados, nos Estados Unidos, pelo menos quatro discos assinados por músicos de jazz importantes, em que os temas e alguma coisa da batida do chamado samba bossa nova são conscientemente adotados.

Stan Getz, o excepcional saxofonista-tenor gravou para a Verve o LP *Jazz Samba*; Dizzy Gillespie – o pai do trompete bop gravou um disco com o conhecido violonista brasileiro Bola Sete; Short Rogers Plays Bossa Nova é o título de um LP da Reprise; e Herbie Mann Plays Brazilian Things foi lançado pela Atlantic. Desses, apenas Dizzy Gillespie e Herbie Mann estiveram no Brasil. O primeiro em 1956, e o segundo, há um ano atrás, com o American Jazz Festival. Os demais mantiveram contato com a bossa nova através de discos, sobretudo de João Gilberto, editados nos Estados Unidos.

A pergunta se impõe naturalmente: estará o samba influenciando o jazz?

A resposta merece ser analisada sob dois ângulos: do ângulo do jazz e do samba, ângulos que, por sinal, não são simétricos, tendo em vista que o samba é música popular autêntica e que o jazz deixou de ser música popular, pelo menos há vinte anos sendo hoje um modo de tocar música, com profundas raízes afro-americanas (CARNEIRO, 31/07/1962).

É interessante notar que o crítico de jazz Carneiro afirme que o samba seja música popular autêntica e o jazz da década de 1960 não, que, para ele, é somente um modo de tocar música, no que não podemos deixar de discordar, além de termos já discutido quando da influência do jazz na Bossa Nova, no segundo capítulo. Ao considerar o samba música autêntica, poderíamos também perguntar, qual é o samba aqui referido, uma vez que o samba, assim como qualquer música popular, tenha tido uma evolução, mudando, portanto, algumas características. Também no jazz se observa este fenômeno: arte de intérprete e não de composições, como é o caso do samba. Para Eric Hobsbawm (1990, pp. 147-152), o jazz

é música de músicos, música expressando diretamente as emoções e as formas técnicas de criação e as possibilidades musicais refletem as duas coisas. Ele não depende de um compositor, pois mal nos lembramos dos temas simples que compõem o repertório geral do jazz. Em suma, para nós, no jazz, o mérito não é da música e sim do intérprete.

O tipo de samba chamado bossa nova é perfeitamente discutível como expressão popular autêntica. A música popular, como de resto toda arte popular, baseia-se em dois princípios: autenticidade e espontaneidade. Essas duas qualidades vêm da alma, e não da técnica. Ora, a bossa nova procurou enriquecer o samba harmonicamente, tomando de empréstimo ao *jazz*, e mais particularmente à escola do *jazz* que atende pelo nome de bop, os acordes assimétricos e o uso amplo de seqüências cromáticas. Ritmicamente, a bossa nova fixou-se em uma batida constante, e mesmo interessante, forçando o tempo com *souplesse* e criando uma pulsação que favorece o improvisado e o uso de acordes sofisticados.

A riqueza harmônica e o beat da bossa nova são influências marcantes do jazz, o que alias é reconhecido pelo compositor Carlos Lyra – que agora parece abandonar o movimento – na letra de seu samba *Influência do Jazz*.

A bossa nova parece ser, assim, um movimento que ficou no meio do caminho. Não tem a autenticidade e a espontaneidade da verdadeira música popular, do verdadeiro samba, e não tem a audácia do jazz moderno. É música tímida, como, aliás, a própria voz do seu papa, João Gilberto (CARNEIRO, 31/07/1962).

Sobre a questão harmônica, o crítico afirma que “a bossa nova procurou enriquecer o samba harmonicamente, tomando de empréstimo ao *jazz*, e mais particularmente à escola do *jazz* que atende pelo nome de *bop*”. Temos de discordar em parte. Realmente alguns músicos, dentre eles Johnny Alf, valeram-se de esquemas harmônicos vindos sobretudo do *bebop*, que, com a junção da melodia, possibilitaram intervalos bem diferentes dos usuais, exemplo disso é “Rapaz de bem” (Johnny Alf, 1956), cuja melodia se apóia num intervalo de quarta aumentada no terceiro e quarto compassos da música. A mesma relação intervalar encontramos em “Desafinado” (Jobim/Newton Mendonça, 1958), assim como em “Take the ‘A’ train” (Strayhorn/Gaines, 1941) vinte anos atrás, já discutido por nós em artigo (Bollos, 2005, 129). O que nos é relevante é que, apesar do *bebop* ter sido muito pesquisado por músicos brasileiros, foi através do *cool jazz* que muitas seqüências harmônicas se sedimentaram, não somente pelo estilo, freqüentemente utilizado pelos comentadores, mas pelo uso de certas seqüências harmônicas encontradas em diversas músicas como “Céu e mar” (Johnny Alf), “Meditação” (Jobim), com a utilização da

cadência sub-dominante menor. Se nos EUA o *cool jazz* surgiu em 1949 com o disco de Miles Davis *The birth of the cool*, no Brasil já percebemos sua música através de Dick Farney, Lúcio Alves, Tom Jobim desde o trabalho *Sinfonia do Rio de Janeiro*, entre muitos compositores que atuaram na Bossa Nova. Carneiro segue sua análise, desta vez pelo ângulo do jazz.

O uso que alguns músicos do jazz começam a fazer da bossa nova não é influência do samba. Os temas bossa nova, é que, pela sua própria harmonia, se prestam à exploração jazzística. Os músicos de jazz retomam, apenas, alguma coisa do que é seu. Acresce aí, aliás, a demanda do mercado norte-americano de jazz para as composições de cores exóticas. E o norte-americano médio, o latin-american flavor é tão exótico quanto o africano ou o asiático. A influência da música latino-americana no jazz é, como todas as outras influências regionais, questão apenas de colorido. Desde que George Russel compôs e arranjou para Dizzy Gillespie, por volta de 1947, *Cubana Be* e *Cubana Bop*, os temas e ritmos afro-cubanos passaram a ser bastante usados no jazz. Daí não se pode deduzir que a música centro-americana influencia o jazz. Ela lhe empresta, às vezes, colorido. Mas o colorido é uma questão de forma e não de essência.

O mesmo se dá com o samba, ou mais particularmente com a bossa nova. Porque Gil Evans usa muito a cor espanhola em suas composições (ex. *Sketches of Spain*), não se pode dizer que a música ibérica influencia o jazz.

O jazz, é preciso esclarecer mais uma vez, não é um tipo de música, mas um modo de tocar música. Pode usar os coloridos mais variados e o tema é apenas um ponto de partida para as variações. Guardará, sempre, uma essência que é negro-americana e que tem no blues a sua expressão mais característica e marcante (CARNEIRO, 31/07/1962).

Consideramos essa crítica relevante por diversos motivos: foi estampada em um veículo de imprensa de grande circulação, assegura à Bossa Nova uma emancipação, que é verdadeira, dessa suposta influência do jazz que lhe é creditada por muitos opositores do movimento, e finalmente mapeia o jazz com diversas características que demonstram uma certa linearidade com a música brasileira. Entretanto, temos de discordar de algumas afirmações do crítico, que reiteramos novamente. Primeiramente, ele credita ao samba uma autenticidade, enquanto que ao jazz dos anos 1960 "um modo de tocar música, com profundas raízes afro-americanas". Ao jazz não seria imposta também uma evolução natural da música, a mesma pela qual qualquer arte está sujeita?

Luis Orlando Carneiro era crítico de jazz do *Jornal do Brasil* na época e ainda hoje escreve no mesmo jornal, além de ser um dos poucos críticos que mantinham coluna

regular em grande jornal e se mostrava favorável à evolução da música popular, como ele mesmo aponta nessa crítica. Através de Carneiro e de outros críticos, o jazz será posto em discussão, mas de forma construtiva, para que se chegue a alguma elucidação acerca da relação Jazz e Bossa Nova.

A partir da segunda metade de 1962, o interesse da crítica se volta para os músicos de jazz e a possibilidade de divulgar a nossa música nos EUA. Em 06/10/62, Ney Machado, do *Diário de Notícias*, comenta a vinda do “maior flautista de jazz do mundo, o norte-americano Herbie Mann” ao Brasil, “que vem com planos de gravar no Rio o samba bossa nova, ao lado de João Gilberto, Tom e Vinícius, facilitando a entrada das matrizes no mercado dos Estados Unidos”.

Em 07/10/62, na seção “Discos Populares” do *Diário de S. Paulo*, uma matéria não assinada intitulada “Nova chance” se sobressai, ao descrever como a Bossa Nova estava sendo recebida nos Estados Unidos, através da crítica de Robert Farris Thompson para o *Saturday Review*, que divulga o depoimento de Charlie Byrd, além de outra matéria da revista *Time*:

Tudo está a indicar que nova “chance” se abre, no mercado musical norte-americano, para a música popular brasileira. É que o trabalhinho bem feito, aliás, dos adeptos da chamada “bossa-nova” conseguiu, afinal, despertar a atenção dos homens que controlam o mercado musical nos Estados Unidos. Viram eles, na “bossa-nova”, um elemento a mais de renda e, assim, a perspectiva para esse tipo musical do Brasil é, naquele país, das mais risonhas. (...)

Em seu parágrafo inicial, diz Robert Farris Thompson, autor do artigo e comentarista de música da revista: ‘Qualitativamente superior em vários anos-luz aos decalques do “Twist” no “Rock-and-roll”, a elegante conta-corrente que é o “samba jazz” vem aos poucos firmando-se nos grandes clubes noturnos e salões de baile de algumas de nossas cidades. Frágil e ainda por nos explorar, o novo gênero ostenta, não obstante as características de desenvolvimento e refinamento cuidadosos, que o identificam como, talvez, o mais promissor fenômeno popular desta década até o momento.

Como outras pessoas que já opinaram sobre o assunto, Thompson conheceu a bossa-nova como uma espécie de amálgama de samba com a música norte-americana igualmente de fundo africano. Ao traçar rapidamente as origens da “bossa-nova” no Brasil, afirma que as duas “tradições musicais” estimularam-se mutuamente desde o aparecimento do samba nas favelas do Rio por volta de 1922. Louva-se, mesmo nas palavras do musicólogo brasileiro Mário de Andrade que, já em 1938, observa a influência do jazz no maxixe (07/10/62, *Diário de S. Paulo*).

Estamos, portanto, em 1962, e o disco *Jazz samba* já é reconhecido, primeiro nos Estados Unidos, e depois no Brasil. Os estudiosos se voltam para tentar entender o novo

fenômeno musical, inclusive alguns já pesquisam em Mário de Andrade. Porém, esta crítica e outras posteriores também, por tornarem os assuntos sempre repetitivos, comenta a excursão do guitarrista Byrd ao Brasil e a concepção do disco americano *Jazz samba*:

Entre os músicos norte-americanos que já estiveram no Brasil, destaca-se o guitarrista Charlie Byrd, que excursionou pelo nosso país sob o patrocínio do Departamento de Estado e voltou com uma pilha de discos brasileiros debaixo do braço e muitas idéias na cabeça. Imediatamente após sua chegada fez esta afirmação, sem dúvida alguma surpreendente: “Acredito seriamente que a bossa-nova é o que há de melhor entre os movimentos atualmente em desenvolvimento na música popular em todo o mundo”. Juntamente com o saxofonista Stan Getz gravou então um LP intitulado *Jazz Samba*, com excelentes interpretações de “Desafinado”, “O Pato”, “Samba Triste”, “Samba de uma nota só” e “É luxo só”. Seu entusiasmo levou-o mesmo a compor um samba “Bossa-Nova”, também incluído nesse LP.

Em sua edição de setembro, a revista ‘Time’, que, como se sabe, circula no mundo inteiro, publicou também uma nota sobre o assunto, na qual cita outros nomes, bastante conhecidos nos círculos da música popular norte-americana, que têm igualmente gravado sambas “Bossa Nova”: Herbie Mann, Cal Jader, Lionel Hampton, Sonny Rollins e Zoot Sims. Informa também a revista que gravadores norte-americanos lançarão em breve cerca de 15 novos discos com composições “Bossa Nova” interpretadas, entre outros, por Peggy Lee, George Shearing, Vic Damone e Paul Anka.

Deve-se ressaltar o fato de que o inusitado interesse dos norte-americanos pelo movimento renovador da música popular brasileira tem muito de espontâneo, pois até o momento só foi distribuída nos Estados Unidos uma única gravação feita no Brasil. Trata-se de um LP da Capital Records denominado “Brazil’s Brilliant João Gilberto”, que, aliás, foi há poucos dias o disco da semana em uma das lojas especializadas desta capital. Segundo nos informou Felix Grant, juntamente com Charlie Byrd, um dos maiores divulgadores da música brasileira nos estados Unidos, em poucos dias se esgotou o estoque que a loja mantinha daquele disco, tendo sido providenciada a sua imediata renovação (07/10/62, *Diário de S. Paulo*).

Vimos, através dessas linhas, o quanto a música brasileira já estava sendo difundida internacionalmente, principalmente ao enunciar que o disco *Brazil’s Brilliant João Gilberto*, que é o disco *O amor, o sorriso e a flor* foi muito bem aceito nos Estados Unidos, ou seja, a gravação de João Gilberto já era conhecida do grande público americano. No capítulo anterior, tecemos muitas ressalvas em relação ao disco *Jazz Samba*, aqui muito bem avaliado. O que não deixa de ser interessante notar é que foi através desse disco americano, tocado por americanos, que os outros artistas, também americanos, se interessaram em colocar nos seus respectivos programas, algumas das canções divulgadas.

Quando o disco de João Gilberto começou a ser divulgado no mercado internacional, muitas das gravações já haviam sido feitas, o que credita a nossa afirmação de que os americanos se basearam naquela gravação de *Jazz Samba* e não na de João Gilberto.

No *Correio da Manhã* de 07/10/1962, Rossini Pinto, em sua seção “Cancioneiro popular”, escreve que “Desafinado”, de Tom e Vinícius com St. Zentner’s e sua orquestra (Liberty), estaria fazendo sucesso e que, na Argentina, João Gilberto, com o álbum “Bossa nova” (Odeon pops), estaria colocado entre os que mais venderam LPs. Infelizmente o nome de um dos autores de Desafinado aparece errado: o letrista é Newton Mendonça e não Vinícius de Moraes. A mesma matéria afirma que a revista norte-americana “The Cash Box” publicou um anúncio de página inteira sobre a composição de Tom e Newton Mendonça “Samba de uma nota só”, que ali tomou o nome de “One note samba”.

Sylvio Tullio Cardoso, na sua seção “Nos discos populares” do jornal *O Globo*, de 10/10/1962, divulgou que a cantora Julie London gravou “Desafinado”, com o subtítulo “Slightly out of tune” e que Sidney Frey teria sido homenageado com um coquetel por compositores e músicos bossanovistas, antes de sua partida para Nova Iorque. Temos aqui um indício do que resultaria no concerto do Carnegie Hall, há um pouco mais de um mês desse coquetel. Em 11/10/62, no mesmo jornal, Sylvio Cardoso divulga o concerto de Herbie Mann com Baden Powell e que Sidney Frey iria editar nos EUA os sambas “Influência do Jazz”, “Coisa mais linda”, “Você e eu”, “Saudade fez um samba”, “Se é tarde me perdoa” de Carlos Lyra e “Rio”, “Ah, se eu soubesse” e “Balansamba” de Roberto Menescal.

Luiz Orlando Carneiro (11/10/62, *Jornal do Brasil*), em sua seção “Jazz”, anuncia em sua crítica, que “a vinda ao Rio do flautista Herbie Mann para gravar dois ou três discos conciliando a Bossa Nova e o jazz tornou bastante atual a discussão do problema”. Segundo Mann, mais de 30 LPs já haviam sido gravados nos EUA incluídos na categoria jazz-samba. Ele afirma ainda que a “contribuição da bossa nova é mais de ordem temática, pois é um tipo de música que consegue um equilíbrio muito sutil, entre melodia e ritmo”, conforme o próprio Carneiro já tinha afirmado em sua crítica de 31/07/62. Já na crítica “A bossa nova de Sonny Rollins” (01/11/62, *Jornal do Brasil*), Carneiro ressalta o interesse dos norte-americanos pela música brasileira, no novo disco do saxofonista americano:

A RCA Victor, certamente, não quis deixar de unir o útil ao agradável e fez com que Rollins gravasse algo aproveitando o atual interesse, nos

Estados Unidos, pela bossa nova brasileira. Assim é que se anuncia na capa da edição original norte-americana do LP: “Sonny Rollins brings to jazz a new rhythm from South American”. (...) Em *What is new*, contudo, nada há de bossa nova. O que há é um colorido latino-americano, que a batida sincopada, mas simétrica de Bem Riley e o emprego de conga e de bongô procuram acentuar (CARNEIRO, 11/10/1962).

O *Diário de Notícias* de 11/11/62 publica um comentário sobre uma matéria que o crítico de jazz Leonard Feather (grafado como Feathar), escreveu na revista *Show* sobre a Bossa Nova. Na visão do grande crítico, que já havia se indisposto com Theodor Adorno quando este escreveu um artigo e depois uma réplica (ADORNO, 2001, pp.281-285) pouco entusiasta sobre jazz, o violonista Laurindo de Almeida, radicado nos EUA desde 1947, é responsável, em grande parte, pela difusão da bossa nova em solo americano. Ora, é evidente que o violonista brasileiro era bastante conhecido do público de lá já que Almeida era radicado nos E.U.A., mas o crítico, a julgar pela sua estatura, além de se mostrar mal-informado acerca do assunto, não poderia desmerecer o trabalho de João Gilberto, Jobim e Vinícius, que sequer foram mencionados na referida crítica.

“EUA vão conhecer Bossa autêntica” (11/11/1962, *Jornal do Commercio*) de Antonio Carlos Athayde, confirma a data do concerto dos brasileiros em solo americano, delatando a falta de organização, o descaso com os músicos residentes no Brasil e menciona, ainda, na sua matéria, uma entrevista com Roberto Menescal, que enfaticamente pontua:

Aquilo, da maneira como está programado, vai se transformar numa autêntica chanchada. Veja você: além de nós, vão participar Laurindo de Almeida, Carmen Costa, Luis Bonfá e outros, que nada têm a ver com a Bossa Nova. Isso, evidentemente vai desvirtuar a exibição que deveria ser exclusivamente dedicada à audição da nossa modalidade musical. Se anunciam um Festival de Bossa Nova, nunca deveriam ter convidado artistas como aqueles citados, muito bons, mas totalmente, se assim pudéssemos dizer, “bossa velha”. (...) Basta você observar que o Laurindo de Almeida já anunciou ter sido ele o criador da Bossa Nova, há vários anos atrás, o que é um verdadeiro absurdo (MENESCAL, *apud* ATHAYDE, 11/11/1962).

Na mesma matéria, há um diálogo entre o autor e Tom, que nos ajuda a entender por qual motivo, antes mesmo da apresentação, muitos já contavam com o fracasso do acontecimento:

Perguntamos a Tom o que achava das declarações de uma artista norte-americana, Lillian Briggs, segundo as quais o “Festival estaria na

iminência de fracasso, em virtude das divergências entre os componentes do grupo brasileiro”. Limitou-se a sorrir e responder:

- Essa senhora, que nem dever conhecer-nos, naturalmente entrou em contato com o Laurindo de Almeida, nos EUA. Só desse modo posso justificar o disparate. Nós estamos perfeitamente entrosados e harmonizados. Isso vamos demonstrar no Carnegie Hall (ATHAYDE, 11/11/1962).

Na matéria “Os americanos verão a nossa bossa-nova brasileira em suas raízes autênticas” (12/11/1962, *O Globo*), apesar de não ser assinada, relata que o editor americano Sidney Frey, ao vislumbrar no “Festival da Bossa-Nova”, a oportunidade de mostrá-la aos americanos, “em suas raízes e expressões mais autênticas”, veio ao Brasil para arregimentar elementos. Entrou em contato com o Itamarati e, através do Ministro-Conselheiro Mário Dias Costa, da Divisão Cultural, conseguiu organizar uma turma da autêntica “bossa-nova”, integrada por Carlos Lyra, Roberto Menescal, Antônio Carlos Jobim, João Gilberto, Francisco Feitosa, Aluísio de Oliveira, Milton “Banana”, Paulo Moura, Oscar Castro Neves e seu quarteto, Sérgio Mendes e seu sexteto. Na mesma reportagem há depoimentos de Jobim, Carlos Lyra, Roberto Menescal e Vinícius de Moraes, que se mostram otimistas com a possibilidade de divulgar a música brasileira com os seus idealizadores. Transcreveremos alguns trechos:

Vinícius frisa que o “balanço” rítmico é básico na “bossa-nova”, mas explica:

- A letra da Bossa Nova também é característica. Busca a clareza na simplicidade. Foge dos temas mórbidos, apóia-se num romantismo sadio. Sua interpretação deve ser natural, apenas com um cuidado maior na enunciação das palavras. O bom cantor de BN não usa formas bombásticas de interpretação – canta como qualquer um possa cantar.

Para Tom Jobim, a “bossa-nova” promove o depuramento do samba:

- Embora de estreitas ligações com o samba tradicional, a “bossa-nova” é um samba mais sofisticado – no bom sentido -, tecnicamente mais evoluído. Surgiu numa camada de nível cultural mais elevado, sem perder o contato com o povo e deu autenticidade ao samba mais lento, que se desvirtuava rapidamente no caminho dos “samboleros” (12/11/1962, *O Globo*).

Nessa época, em 1962, o CPC (Centro Popular de Cultura) já era difundido no meio artístico e Carlos Lyra se encarregava de divulgá-lo. “Influência do jazz”, de sua autoria era festejado como um dos hinos daquele grupo, cuja letra é significativa (“Pobre samba meu, foi se misturando se modernizando, e se perdeu”), enquanto que o outro grupo, embaçado

sobretudo na estética de João Gilberto, não tentou politizar as letras. Detenhamo-nos na afirmação de Lyra, nesta matéria não-assinada de 12/11/1962, para *O Globo*:

Carlinhos Lyra explica que existem duas correntes principais na Bossa Nova, ambas autênticas:

- De um lado, estão os “nacionalistas”, dentre os quais me incluo, que procuram raízes brasileiras para as criações de “bossa-nova”, que repudiam uma influência maior do “jazz”. Do outro lado, estão os da corrente, “jazzística”, liderados por Luizinho Eça, Sérgio Mendes e que têm em Leni Andrade sua grande intérprete. Mas as duas correntes têm “coexistência perfeitamente pacífica” e vamos todos trabalhar em conjunto para obter sucesso nos Estados Unidos.

Para Antônio Carlos Jobim, a tentativa de definitiva implantação da autêntica “bossa-nova” nos Estados Unidos, que agora se vai fazer, é um “esforço adulto” da música brasileira:

- 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 ela não só tem características próprias, como alto nível técnico. E acho que conseguiremos nos fazer ouvir e respeitar. Acima de tudo, cada um de nós pensa no Brasil, muito acima de seus interesses e de suas conveniências. Eu, por exemplo, não tenho nenhum entusiasmo por avião e por temperaturas de dez graus abaixo de zero: sou da cadeira de vime e do pijama listrado. Mas acho que essa viagem vale o esforço (12/11/1962, *O Globo*).

Já sobre o artigo de Nelson Lins de Barros, “Bossa nova: nascimento, morte e recuperação”, publicado na revista carioca *A Época*, cuja data consta somente o ano (1962), estava inserida na pasta “Bossa Nova” do pesquisador Tinhorão, o que nos faz acreditar que foi publicado antes do famigerado concerto, já que havia uma outra pasta intitulada “Carnegie Hall”, com as críticas referentes a esse festival, e também pelo fato do autor não se referir, em nenhum momento, ao histórico concerto. Barros reitera que:

A esses artistas cabe, agora, levar avante, ainda mais longe, os propósitos que o movimento falhou em alcançar. Embora não tenha atingido as massas, o movimento atingiu em cheio a classe média, a alta burguesia e, muito significativamente, os meios artísticos e intelectuais. Embora não tenha evitado a invasão cada vez maior da música estrangeira, rivalizou-se realmente, com o que havia de melhor no movimento musical internacional, superando mesmo as vanguardas de muitos países. Se antes a mocidade da zona sul só ouvia jazz, passou a respeitar, também a bossa nova (...) Embora o movimento não tenha conseguido elevar o nível da música popular como um todo, conseguiu influenciá-la de algum modo. O autor cita falhas do movimento, em 1962, como falta de teorização e conhecimento teórico musical e também falta de união. (...)

Se o grupo estivesse apto a pesquisar e tivesse uma consciência social da

situação do país, talvez o movimento conseguisse captar, dos meios genuinamente populares, do folclore e dos clássicos brasileiros, um sentido nacionalista mais autêntico, subordinando a ele as influências benéficas da harmonia jazzística e impressionista. Outra deficiência do grupo foi a falta de conhecimento de teoria musical (harmonia, contraponto, leitura, solfejo, etc.). Naturalmente, a maioria dos músicos populares brasileiros não sabe essas coisas (especialmente entre os cantores), ou sabe pouco. Mas o grupo era ambicioso, e sua produção de nível internacional. Ora, nos Estados Unidos, onde há 40.000 organizações musicais, até os cantores, pelo menos, lêem música. De fato, estamos num país subdesenvolvido (BARROS, 1962).

Em artigo de três páginas, o autor insiste em temas como “a bossa nova venceu mas já tem saudosistas”, “venceu no que não queria ser”, “esbarrou no subdesenvolvimento”, tentando fazer uma análise historiográfica da nossa música popular e sua relação com as classes econômicas e os meios de comunicação (“rádio e tv usam como chamariz a arte vulgar fabricada para a massa desprovida de cultura”). Apesar de não ter uma postura nacionalista tão defensiva como Tinhorão, José Lins de Barros acredita que o caminho da Bossa Nova é se aproximar de temas que dizem respeito ao dia-a-dia, à sociedade, que traga um engajamento político.

Consideramos de grande relevância a inserção de um documento, no caso a contracapa assinada por Walter Silva, do disco *Bossa Nova no Carnegie Hall*, que contém a gravação de quinze músicas interpretadas por diversos artistas no famoso concerto de 21 de novembro de 1962. A contracapa de que dispomos é do disco *Bossa Nova no Carnegie Hall* (AFLP-82538), relançamento da "Discos Copacabana", de 1982, sob licença da Audio Fidelity Enterprises, INC./USA. O depoimento é do produtor Walter Silva, que cobriu o acontecimento, juntamente com o jornalista Sylvio Tullio Cardoso, do jornal *O Globo*, ambos depoimentos estão aqui inseridos. Walter Silva, o Picapau, em 1961, era programador e apresentador do programa de discos *Pick Up do Picapau*, da Rádio Bandeirantes. Ele conta, na contracapa do disco *Bossa Nova no Carnegie Hall*, que sugeriu à direção da emissora a cobertura do concerto. O que sucedeu é que ele foi designado, devendo trazer a fita da gravação “para irradiarmos dois dias depois”. Ele também menciona que conseguiu incluir o cantor e compositor paulista Caetano Zema no show norte-americano, portanto mais um nome de artista brasileiro que não havia recebido qualquer indicação em nossas críticas.

E por nada termos a omitir, dizemos sempre que o Brasil deve mais a

Sidney Frey, a Dora Vasconcellos e ao Conselheiro Mário Dias Costa, muito mais que a muitas e muitas embaixadas que andam por aí. Estes nomes fizeram o nome musical do Brasil no exterior. O mais adiantado estágio musical popular do mundo, não seria conhecido, admirado e aplaudido, não fosse a abnegação destes três nomes. A eles a profunda gratidão de todos os artistas presentes neste LP.

Aos jornais e revistas do Brasil, sem exceção, nossa lástima profunda, por não terem sequer mandado representantes para desmentir as mentiras que eles disseram, baseados em informações inescrupulosas, inverídicas, ditas por jornalistas americanos que “moram” dentro da 1ª. fila do Carnegie Hall, acostumados a assistir óperas, ballets, mas nunca música popular tão avançada para seus calejados e “quadrados” ouvidos. O festival foi um sucesso mesmo. Então, 3 mil pessoas dentro e mais de mil do lado de fora, o que é que significa? Então, se não foi um sucesso, como chegou a ocupar as primeiras colocações em vendagem de discos? Ora!... Foi sucesso, sim, e dos maiúsculos. Tão sucesso que outros festivais virão. Tão sucesso que a prova aí está: O MUNDO CANTA BOSSA NOVA. Agora, se não teve o cuidado plástico, cênico, técnico, que nós desejávamos, não temos culpa, nós brasileiros, que lá fomos apenas para mostrar nossa música e música não tem cor. Esta apresentação do Carnegie Hall, vale, em apenas uma noite, tudo o que se fez em anos pela música e pelas coisas do Brasil. E isto, repito, devemos a Mr. Sidney Frey, a Dora Vasconcellos e a Mário Dias Costa, apesar das “fofocas” dos despeitados e “quadrados” habitantes da música brasileira. O presente lançamento AF está aqui com as virtudes e os defeitos de um show semi-improvisado. Mas não é isso o que interessa. O que interessa é que vocês, ao ouvi-lo, estarão ouvindo o mais importante documento da consagração de um movimento feito por gente moça, culta e inteligente. Isto é o que interessa. Guardem-no, pois seus netos vão exigi-lo de você. Walter Silva (Picapau)

Já sabemos, através de outros textos anteriores, que o crítico John Wilson é o autor da crítica do *New York Times*, amplamente disseminada entre os jornalistas brasileiros. No entanto, é importante que observemos que este mesmo depoimento de Walter Silva foi inserido no disco que saiu imediatamente após o show, o que nos leva a acreditar que, quando o disco foi lançado, a notícia do fracasso do concerto já havia sido divulgada. Uma vez dita, talvez por falta de vontade de alguns, somente a voz do crítico Sylvio Cardoso ecoou dos jornais, tentando descrever os vários problemas de produção ocorridos que determinaram o suposto fracasso. Porém, uma crítica de Júlio Hungria, “Carnegie Hall não foi definitivo”, publicada no *Correio da Manhã* de 11/12/1962, observa que o grupo brasileiro teria se apresentado em Washington sob aplausos e elogia o empreendimento de Sylvio Cardoso na boa divulgação daquele importante acontecimento para a música brasileira, de modo geral.

Transcrita e examinada parte das 37 críticas que, de alguma forma, mostraram um caminho entre a arte musical renovadora que estava surgindo e a crítica jornalística da época, podemos considerar que a recepção crítica da bossa nova, de seu *debüt* em 1958 com João Gilberto até o concerto no teatro Carnegie Hall de Nova York em 1962, foi expressiva, a julgar pelo teor dos poucos textos reflexivos que foram publicados na grande imprensa, mas também pelo modo como a recepção crítica se deu. Havia uma curiosidade, um interesse em conhecer aquela nova proposta, mais do que impor uma visão de julgamento sobre a nova estética, o que de certa forma é muito positivo. O notável ensaio de Brasil Rocha Brito, de 1960, que buscou a compreensão da música discutida através de uma apreciação técnica ainda hoje atual, é um exemplo disso. Apesar de ter sido pouco difundido na época, pois, como disse Augusto de Campos (1993, p. 12), o trabalho foi divulgado meio clandestinamente na página literária “Invenção” do jornal *O Correio Paulistano*, abriu portas para uma leitura menos jornalística e mais musical do novo fenômeno nas páginas dos jornais.

Tampouco a análise que Luiz Orlando Carneiro faz do jazz e de seu interesse pela música brasileira deve ser desmerecida, principalmente porque essas resenhas foram muito difundidas por saírem publicadas no *Jornal do Brasil*, pois, apesar de serem resenhas sobre jazz, elas colaboraram para que se conhecessem as diferenças entre o jazz americano e a Bossa Nova brasileira. E, finalmente, porque não havia, naquele momento, um movimento expressivo de críticos opositores à Bossa Nova que realmente conseguissem rivalizar com as propostas de construção que esses e outros críticos colocaram na época. Somente com a perspectiva da Bossa Nova ser divulgada no exterior, através do concerto de músicos brasileiros no Carnegie Hall, é que os jornais se voltaram para o movimento bossanovista. Desse momento em diante, como demonstraremos a seguir, acontece na grande imprensa um grande movimento em relação à Bossa Nova, de um lado, um grupo “francamente a favor” do movimento, que se posicionou com o intuito de compreender o fenômeno que estava sendo divulgado, e um outro grupo opositor, hostil, que se mostrou avesso às renovações propostas pela música em questão.

Tensões da crítica brasileira diante do Carnegie Hall

Dois dias após o concerto em Nova Iorque, é publicada a matéria “Bossa nova fracassou nos EUA: cantilena monótona” no *Correio da Manhã* (23/11/1962). Embora ninguém assinasse o texto do jornal carioca, a matéria se baseia em uma crítica de um cronista do *New York Times*, cujo nome não é divulgado, mas suas impressões negativas acerca do evento são amplamente transcritas. No entanto, na matéria de 08/12/1962 (*Última Hora*), Menescal afirma que o crítico referido é John Wilson. Por outro lado, o pressentimento que Jobim e Menescal tiveram antes do concerto, em depoimento dado a Athayde, em 11/11/1962, sobre uma eventual desorganização e também acerca da apresentação de artistas brasileiros radicados nos Estados Unidos que cultivavam outros estilos musicais, parece, que, de alguma forma, esse temor se concretizou, uma vez que a resenha abaixo demonstra o quanto heterogêneo o concerto se tornou:

O tão anunciado programa de bossa nova brasileira, apresentado na noite de anteontem no famoso Carnegie Hall, de Nova York, redundou num fracasso quase total, em parte devido à deficiências de organização, e em parte por não ter o público demonstrado receptividade pelas músicas, que foram cantadas na maioria em inglês. O cronista de *New York Times* qualificou o programa de “cantilena monótona”, segundo informa despacho da UPI. (...)

João Gilberto, a quem se considera um dos mais destacados cantores do movimento da bossa nova no Brasil, esteve um pouco acima desta categoria, porém seu estilo extraordinariamente íntimo se perdeu no Carnegie Hall. O único brasileiro que causou uma impressão positiva foi Luis Bonfá, um violonista de estilo sutil e lírico.

Desgraçadamente, o programa foi tão carregado que não foi possível ouvir a Lalo Schifrin e Stan Getz, cujas interpretações norte-americanas da bossa nova forma, no passado, muito mais interessantes. (...) Os comentários feitos do palco pelo crítico de “Jazz” Leonard Feather, foram, em geral, pobres. (...)

Outro fato que conspirou contra o êxito dessa apresentação (...) foi o fato de que alguns intérpretes brasileiros, entre os quais o próprio Jobim, pareceram sentir-se na obrigação de cantar em inglês. (...) Durante o programa, apareceram também no palco Agostinho dos Santos – “a voz de Orfeu Negro” que impressionou de forma mui grata, Carmem Costa, José Paulo, Sérgio Mendes, Carlos Lyra, Roberto Menescal, Chico Feitosa, Normando, Cláudio Miranda e outros (23/11/1962, *Correio da Manhã*).

Como é altamente previsível que alguém que se proponha a escrever sobre um evento que pouco conhece acabe escolhendo o que mais lhe é familiar, como foi o caso do crítico John Wilson, de onde a matéria se baseou, o texto faz longa descrição do grupo de Stan Getz (LP *Jazz Samba*) e do argentino Lalo Schifrin (LP *Bossa Nova groove*), cujos trabalhos já eram bem conhecidos do público americano, em detrimento às obras dos brasileiros, ainda desconhecidos internacionalmente. Curiosamente, João Gilberto será elogiado pelo “Times”, em notícia divulgada pelo *Jornal do Brasil* de 17/10/1968, tendo inclusive recebido elogio do mesmo crítico John Wilson, do New York Times, o mesmo que fez duras críticas ao concerto do Carnegie Hall, sendo copiado por alguns críticos brasileiros.

O cronista do jornal *Última Hora* que assina PF na resenha “Bossa-Nova em Nova Iorque” em 24/11/1962, ao descrever os problemas do concerto, foi enfático:

O espetáculo da bossa-nova, como previ, não obteve sucesso. Os motivos são vários: o Carnegie Hall é quase duas vezes maior que o Teatro Municipal. A bossa-nova, para sobreviver, necessita de um ambiente de intimidade. O espetáculo não teve ensaios suficientes. Foi jogado, assim, diante da platéia de Nova Iorque, que, em questões de música popular, é, sem dúvida, a mais sofisticada e experimentada do mundo. (...) Por outro lado, se o espetáculo era bossa-nova, o que faziam “quadradões” como Agostinho dos Santos e Carmem Costa na companhia? E há ainda a deficiência de nossos instrumentistas – à exceção de Bonfá – numa terra onde qualquer “combo” tem instrumentistas eficientes.

O responsável principal pelo erro foi um cavalheiro chamado Sidnei Fry, que estava, evidentemente, explorando os artistas brasileiros. O dito pagou aos músicos um cachê de 150 dólares por cabeça, o que é risível para uma apresentação no Carnegie Hall. O espetáculo foi – a par das entradas vendidas, mais de 3.000 – televisado e irradiado nos EUA, podendo-se imaginar o lucro do empresário.

Nossos artistas ainda são muito ingênuos e não têm, nos seus sindicatos de classe – controlados, invariavelmente por pelegos ou indiferentes – os meios adequados de defesa contra o tubaronato internacional. O caso do francês Sacha Gordine com “Orfeu da Conceição” é bem conhecido; Fry é uma repetição. (...) Sempre que quisermos projetar nossas artes no Exterior, o conveniente é recorrer a “managers” ou agentes experimentados nessas coisas, ainda que lhes pagando uma comissão forte (PF, 24/11/1962).

Há algumas verdades no texto do cronista PF, como em relação aos insuficientes ensaios, amadorismo e deficiência técnica de alguns músicos. Porém, como omitir João Gilberto, ao considerar Bonfá o único bom instrumentista do grupo? O que nos chama a

atenção também é o fato do cantor Agostinho dos Santos ser discriminado pela imprensa ao ser considerado ultrapassado, de estilo antigo, ou “quadrado”, como quer acima. Por ter participado da produção do filme *Orfeu Negro*, ele e Bonfá alcançaram enorme popularidade fora do Brasil, e, um pouco mais maduros que alguns músicos bossanovistas, foram considerados antiquados, ao mesmo tempo em que ambos nutriam uma admiração pelo movimento. Alguns músicos brasileiros se aventuraram a cantar, como Menescal, Lyra e Jobim e realmente, conforme algumas críticas posteriores, mais específicas, como a de Ilmar Carvalho (*Correio da Manhã*, 19/08/1962), eles sim deixaram a desejar, no quesito canto, assunto que comentaremos adiante. O cronista, no entanto, escreve o nome do produtor Frey errado, o que acontece, costumeiramente, com vários nomes próprios, não só de língua estrangeira, mas com artistas brasileiros como Carlos Lyra e Caymmi, e, como já dissemos, não iremos corrigir, uma vez que o objetivo é de transcrever as resenhas e não revisá-las.

Booker Pittman, saxofonista de jazz radicado no Brasil, que trocou o jazz de Kansas City pelo Rio de Janeiro em 1935, e curiosamente considerado por Lúcio Rangel como “um dos maiores saxofonistas de toda a história do jazz” (2007, pp.199-205), fez a seguinte declaração para o jornal *Tribuna da Imprensa*, datado com letra do pesquisador Tinhorão 24-25/11/1962:

Um dos maiores defeitos da apresentação da nossa nova, a meu ver, foi a ausência do cantor profissional, com tarimba de palco e que é a pessoa credenciada à interpretação de composições musicais. Se as canções de Jobim, Menescal e Lira tivessem sido apresentadas por duas cantoras de qualidade, o público americano teria aplaudido, sem dúvida, a bossa nova, apesar de toda a desorganização do espetáculo. (...) Os americanos gostam de manifestações positivas, por isso aplaudiram Luis Bonfá e Agostinho dos Santos.

Além disso, a bossa nova é um gênero muito semelhante ao “cool jazz” quanto às possibilidades de improvisação e, portanto, fácil de ser entendida pelo público. O festival era esperado com grande curiosidade porque, até certo ponto, os músicos americanos estão ávidos de inspiração e de motivos novos. Finalizando, fora lamentável perder uma oportunidade tão boa de divulgar a música brasileira, pois se o festival tivesse obtido êxito, teria aberto muitas portas tanto aos compositores como aos intérpretes do novo ritmo brasileiro (PITTMAN, 24-25/11/1962).

Se Booker não conseguiu prever o êxito da música, assertivamente destacou um ponto importante, porém pouquíssimo discutido pelos críticos: a interpretação feita por um

cantor profissional. Temos de concordar com ele e outros poucos comentadores como Brasil Rocha Brito (*apud* Campos, 1993, p. 35-38), Julio Medaglia, (*apud* Campos, 1993, p. 78) e Zuza Homem de Mello (2002, pp. 41-47) que a Bossa Nova abriu possibilidades para que compositores pudessem interpretar suas obras, pelo tom coloquial da fala e pelo abandono do tom operístico, próprio da fase anterior, o samba-canção. Com isso, abriu-se um precedente na música popular brasileira em relação ao canto popular, à sua capacidade efetiva de interpretação e seus elementos técnicos como afinação, entoação e respiração. O problema é que poucos são os compositores verdadeiramente cantores, capazes de interpretar suas obras, como é o caso de Djavan ou Milton Nascimento, entre alguns, criando, a partir da Bossa Nova, a legalização do compositor-intérprete.

Sylvio Tullio Cardoso, do jornal *O Globo*, é quem realmente esteve no Carnegie Hall e publicou as primeiras impressões acerca do concerto em 28/11/1962, muito embora outras matérias tenham sido publicadas há alguns dias antes, relatando um suposto fracasso do concerto. Interessante notarmos que ele realmente consegue descrever aspectos do concerto que foram responsáveis, em parte, por problemas de ordem técnica e de produção, o que acarretou um grande número de críticas negativas nos jornais diários, tendo contaminado, de imediato, a opinião pública. Segundo ele:

O cronista está de volta ao Rio, depois de 13 supermovimentados dias em Manhattan. Para nossa surpresa, estamos vendo o “insucesso” por grande parte da imprensa carioca, o que se constitui, antes de mais nada, em imperdoável leviandade. O caso dos cronistas Antônio Maria e Tinhorão podem, no entanto, ser perfeitamente explicado. Ambos nutrem um tremendo desamor por tudo que se refere à música popular brasileira moderna e mui especialmente pela “bossa nova”. Para o primeiro, a ausência de Vinícius de Moraes – que e por ele deificado diariamente – serviu de grande pretexto para pulverizar um espetáculo a que não assistiu pessoalmente e do qual só teve notícias por terceiros. E o segundo é bastante conhecido como um dos “puristas” mais recalcitrantes, não acenando nada que fuja da órbita Pixinguinha, Araci de Almeida, Moreira da Silva & adjacências.

É claro que o “show” esteve longe de ser perfeito. A presença de amadores ao lado de João Gilberto, Luis Bonfá, Agostinho dos Santos, Sérgio Ricardo e dos dois conjuntos instrumentais não se justificou de maneira alguma. Mas esta falha deve-se, exclusivamente, à bondade, à benevolência dos organizadores, que ficaram com peninha de deixar de fora os rapazes e moças do Rio e de São Paulo que viajaram a Nova York – alguns às próprias expensas – para poderem contar um dia aos filhos e netos que tiveram a suprema ventura de atuar no Carnegie Hall.

Se os produtores tivessem sido rigorosos e só deixado atuar os que estavam no “billing” oficial do espetáculo, a coisa teria sido, sem

dúvida, completamente diferente. Mas mesmo com a participação de elementos fracos e inexperientes, o espetáculo foi um sucesso dos mais significativos. Quanto a retirada do público, esta só se verificou – em escala muito pequena – durante o “set” de Lalo Schiffrin. Alguns brasileiros deixaram o recinto porque Lalo era argentino e outros, expectadores locais, o fizeram porque alguém acendeu as luzes na sala, o que os levou a pensar *que se tratava do intervalo* (CARDOSO, 28/11/1962).

Cardoso denuncia o responsável pelo colapso sonoro, que foi o próprio introdutor do sistema radiofônico no Brasil e incentivador do concerto, Sidney Frey. Realmente o fato de terem acendido as luzes da platéia foi um real motivo de saída do público, mas o fato de Lalo Schiffrin ser argentino, acreditamos que essa referência é, no mínimo, infeliz do cronista. Não podemos esquecer de que Schiffrin já fazia sucesso com o disco *Bossa Nova em New York* (Audio Fidelity) da gravadora de Frey e se transformaria, pouco tempo depois, também em um arranjador muito respeitado. O que queremos acentuar é que a platéia que assistiu ao concerto já conhecia a obra do argentino, assim como as dos outros artistas que já atuavam em solo americano, como o saxofonista Stan Getz e o guitarrista Charlie Byrd, que foram grandes divulgadores da Bossa Nova com o disco *Jazz Samba* e ainda Getz com a orquestra de Gary Mac Farland com o LP *Big Band Bossa Nova*. Entretanto, temos que mencionar que todos os discos citados foram divulgados no ano de 1962, antes do concerto de novembro, ou seja, a platéia já estava familiarizada com os artistas citados acima.

Como se pode depreender, as grandes falhas residiam nos setores “produção, apresentação” e contra-regra. Esta, então, esteve abaixo da crítica. Outra grande decepção no terreno técnico foi o sistema de amplificação. Para o homem que vai entrar para a História como o lançador do disco estereofônico, o som do concerto comprometeu bastante a Sidney Frey. Esperávamos uma perfeita distribuição de auto-falantes através de toda a enorme sala e vimos apenas dois, de 16 polegadas, no palco, os quais deram um rendimento verdadeiramente irrisório. Mas, mesmo com um som deficiente, o público reagiu da maneira mais favorável, permanecendo em silêncio absoluto durante o transcorrer dos números, para aplaudi-los calorosamente no final. Quando se tratava de “Desafinado”, os aplausos prorrompiam aos primeiros acordes.

Podem ficar tranqüilos, Antônio Maria, Tinhorão, Lúcio Rangel e outros adeptos da velha escola. Ainda não foi desta vez que se executou o “Réquiem” para a “bossa nova”. Se for apresentada e gravada com inteligência e sentido profissional, ela ainda poderá ser uma inestimável promoção da arte popular brasileira no exterior (CARDOSO, 28/11/1962).

Parece claro que o texto acima, apesar de ser bastante otimista com relação ao movimento Bossa Nova, o que à primeira vista pode transparecer uma certa tendência à propaganda, como Adorno (2001, p. 9) pontuou enfaticamente, não deixa de expor problemas relacionados à produção do concerto, como a amplificação insuficiente, erros de iluminação e, o que é mais importante, descrevê-los. Sylvio Cardoso nomeia alguns críticos contrários ao concerto e termina renunciando a inestimável promoção da arte popular brasileira no exterior.

Data do mesmo dia em que é publicada a crítica de Sylvio Cardoso um longo texto de Antônio Maria intitulado “A esperada hora da verdade” (*O Jornal*, 28/11/1962), em tom desafiador e ríspido, já que era um desafeto declarado do movimento: “Talvez seja esta a hora de falar a sério com os rapazes da ‘bossa nova’. Perguntar-lhes umas coisas, dizer-lhes outras. Mas, sem burrices e mentiras. Sem enganar. Um diálogo fraternal, à dura luz da verdade”. Segue sua crítica com um elogio: “convenhamos que a música, algumas vezes, abordou temas novos de harmonia, com certa graça. E foi só”. Acabado o tom ameno, ele retoma à sua costumeira crítica impressionista, negativa e mal-educada:

Reconheçamos, também que, na onda da bossa nova, escreveram-se, cantaram-se e gravaram-se as maiores besteiras (não há outra palavra) da música popular brasileira, em todos os tempos. É por isso que, no Brasil, depois da bossa nova, o povo está cantando “O Trovador de Sevilha”. Qual o disco da bossa nova que está fazendo sucesso? Qual a canção isolada, da bossa nova que o povo está cantando? Nenhuma. Porque as letras da bossa nova não há quem aprenda. (...) Agora a bossa nova vai ficar quietinha. Deixar que os músicos estrangeiros toquem suas músicas. Como bem quiserem. Como souberem. É assim que se faz. (...) Sim, porque dos Estados Unidos ninguém jamais reclamou contra os “foxes” aqui cantados por Dick Farney (MARIA, 28/11/62).

Ainda nesse mesmo dia, no *Correio da Manhã*, Júlio Hungria afirma que “o fracasso da bossa nova não é definitivo. As notícias do concerto do dia 21 colocam o prestígio da nossa música no exterior num momento difícil e esta não será a hora de abandoná-la”. Ele cita a crítica de John Wilson, do *New York Times* que “constata um fracasso mas lembra a desorganização (que não foi nossa) como o fator mais importante”. Ele ainda cita a importância do cronista Sylvio Tullio Cardoso, “que está sendo um dos reais responsáveis pelo número de gravações da bossa nos Estados Unidos, através dos seus contatos com artistas e jornalistas (norte-americanos)”. Nesse mesmo texto, Hungria cita

que “Desafinado” já tem mais de dez lançamentos, dentre eles: Stan Getz & Charlie Byrd, Ella Fitzgerald, Llyd Mayer, Pat Thomas, Freda Payne, Bob Gallo, Contrasts e Julie London, Mavis Rivers, Laurindo de Almeida. Mas é *Jazz Samba* (de Getz e Byrd) que está em “excelente colocação” no *Cash box*. Júlio Hungria termina seu texto de modo bem otimista: “A bossa nova já atestou o seu valor (o fracasso foi de um ESPETÁCULO e não da MÚSICA) e vai, de qualquer modo, abrindo um novo caminho para a elevação do nível artístico de nossa música”.

Em 29/11/1962, é publicada uma matéria de Orlando Mota no *Diário de S. Paulo*, enviado dos *Diários Associados* aos EUA e depois a Londres, portanto um jornalista que esteve em contato direto com os americanos e europeus. Ele comunica que “a presença mais destacada do Brasil em Londres, depois de Vera Lucia Saba é, atualmente a da Bossa Nova”. Mota relata a boa recepção da Bossa Nova e os principais LPs que estão saindo, além de transcrever um enxerto de um artigo de Leonard Feather: “Será que a BN tem substância bastante, suficiente autenticidade para não acabar se degradando como a maioria dos outros ritmos recentes que começou como música e depois viraram music business?” (Feather, apud Mota). Segundo Mota, “os críticos de um modo geral, louvam com entusiasmo a chegada do novo ritmo”.

Em sua seção Nos discos populares de 29/11/1962, Sylvio Tullio Cardoso descreve mais uma vez o acontecimento, desta vez comentando a performance dos músicos no palco e também anotando presenças ilustres na platéia do teatro como Quincy Jones, Dizzy Gillespie e Herbie Mann, entre outros:

O cantor mais aplaudido foi Agostinho dos Santos. (...) Tom Jobim custou a se lembrar da letra em inglês de “Corcovado”. Foi aplaudidíssimo. (...) O crítico Stanley Dance gostou muito de Oscar Castro Neves ao piano. (...) Cláudio Miranda agradou bastante com sua versão anglo-brasileira de “Só Danço Samba”. (...) Ana Lúcia estava nervosíssima. Sua entonação foi das mais claudicantes em “Ah se seu pudesse”. (...) Carmem Costa cantou, tocou afochê e rebolou no melhor estilo gafieira. Sucesso total. (...) A grande concessão foi feita por José Paulo e “Bola Sete”, que tocaram com as guitarras nas costas. Muito “circo Dudu”, sem dúvida alguma. (...) Roberto Menescal cantou o seu “Barquinho”, acompanhando-se ao violão. Foi a primeira vez que atuou perante público pagante. (...) O maior equívoco da noite: “a big-band” de Gary McFarland, cujos ritmistas eram norte-americanos e cubanos. (...) A melhor coisa da noite: o sutil, ricamente melodioso e envolventemente lírico violão não-amplificado de Luis Bonfá (CARDOSO, 29/11/1962).

Realmente é interessante notarmos que, alguns artistas citados acima sequer são mencionados por outros comentadores que publicaram suas resenhas antes de Sylvio Cardoso, sendo que somente encontramos tais referências em *Chega de Saudade* (Ruy Castro, 2002, p. 326), livro publicado em 1990.

Numa pequena matéria não-assinada, intitulada “Cidadão Samba, o autor propõe que Bossa Nova seja submetida a plebiscito” (*O Jornal*, 30/11/1962), e comenta que, ao contrário da Bossa Nova, “o samba autêntico é clássico, o do teleco-teco, com cuíca e tamborim” e que a “bossa nova deveria ser primeiro difundida no país para que o povo decidisse se a admitiria ou não como samba, como sua música. Depois disso, com a aprovação popular, poderia ser lançada no estrangeiro”. Temos aqui um caso de estreiteza cultural, já que tinham se passado pelo menos quatro anos do advento desse movimento no cenário musical brasileiro.

Muito informativa a respeito dos preparativos e dos participantes do concerto foi a crítica intitulada “Bossa Nova não desafinou em Nova York, como dizem”, assinada por J.B.A, (*Folha de S.Paulo*, 04/12/1962), em que menciona o interesse de Sidney Frey pelo concerto, já que era presidente da gravadora Audio Fidelity. Antes mesmo do espetáculo no Carnegie Hall, já havia “a referida gravadora editado dois discos da bossa-nova, com Oscar Castro Neves e sua orquestra (“Big Band Bossa Nova”) e Lalo Schifrin (“Bossa Nova em New York”)”. Os gastos dos artistas foram pagos por algumas gravadoras (Agostinho dos Santos pela RGE; Oscar Castro Neves, Luis Bonfá pela Audio Fidelity) e pelo Itamaraty. Isso justifica a presença dos brasileiros Bola Sete, Carmen Costa e José Paulo, que, mesmo não sendo artistas da Bossa Nova, por residirem em Nova York, não dariam custos à produção. Três orquestras norte-americanas participaram do evento: Stan Getz, Lalo Schifrin e Gary Mac Farland. Segundo o autor:

Com efeito, notícias recebidas no dia seguinte, inclusive de agências, davam conta de várias ocorrências que deslustraram o espetáculo, acentuando especialmente sua desorganização. Chegou-se mesmo a escrever que se a “bossa nova” já não estivesse popularizada nos Estados Unidos por alguns dos melhores músicos do país – como Stan Getz e Charlie Byrd – o fracasso do Carnegie Hall seria o bastante para sepultar qualquer pretensão no sentido da sua divulgação (J.B.A, 04/12/62).

Parece que, aos poucos, a tendência da crítica negativa começa a perder terreno à medida que outras fontes jornalísticas começam a noticiar os fatos, o que muda em muito o

panorama da recepção crítica do concerto do Carnegie Hall. A matéria trouxe ainda um depoimento de Sebastião Bastos, diretor da Audio Fidelity do Brasil, a propósito, um dos maiores interessados no sucesso da Bossa Nova no exterior, em que afirma que “é interessante lembrar que em toda a história o Carnegie Hall somente em três ocasiões teve suas dependências completamente lotadas: pela primeira vez no festival de Harry Belafonte; com Judy Garland da segunda vez e finalmente com a Bossa nova brasileira”. Assim como Sylvio Tullio Cardoso elucidou em suas críticas, Bastos também afirma que uma parte do público realmente retirou-se da casa, “mas isso só ocorreu após a apresentação dos artistas patricios, quando ia iniciar-se o programa a cargo das orquestras norte-americanas”.

No *Correio da Manhã* de 05/12/1962, D.V.O., autor do texto, afirma que a Bossa Nova “parece que não foi tão mal sucedida assim como anunciaram dias após a sua acanhada apresentação no Carnegie Hall”, já que, “num ambiente mais íntimo de um centro noturno da famosa Greenwich Village, o bairro dos artistas, dos boêmios sinceros, dos verdadeiros interessados na boa música, pôde-se estabelecer uma certa intimidade”. Novamente, o cronista brasileiro D.V.O. cita um crítico americano (John Wilson, do *New York Times*), para dar voz à sua matéria: “João Gilberto, com voz baixa e acompanhado pelo ritmo lento de uma bateria. Seu estilo é pessoal e animado, conseguindo muito mais sucesso no Village Gate do que no Carnegie – concluiu o crítico”.

Já Stanislaw Ponte Preta (*O Jornal*, 05/12/1962), pseudônimo de Sérgio Porto, em resposta a um leitor, critica a própria crítica, considerando “a bossa nova um mal-entendido de tudo, inclusive de crítica”. Ele cita que na contracapa do disco de Lalo Schifrin vem escrito que o pandeiro é um instrumento brasileiro, que a revista *Down Beat* insinua que “o baixista norte-americano Harry Babasin inventou a bossa nova” e que o crítico Gene Less afirmou: “Bossa nova é tocada por músicos intelectuais. Quando eles param de tocar, vão conversar sobre a obra de Goethe e a poesia de Paul Valery”. Temos de concordar com Sérgio Porto em relação às afirmações acima, contudo não nos esqueçamos de que todas as fontes das quais o nosso crítico cita são advindas do exterior, ou seja, não são fontes confiáveis, visto que ainda não havia divulgação suficiente – por parte de nossos governantes, empresários, produtores e meios de comunicação - até naquele momento, em novembro de 1962, sobre a música brasileira. A afirmação da revista sobre Babasin

encontraremos ainda em outras críticas que se basearam em fontes americanas.

Em sua chegada ao Brasil, Roberto Menescal, compositor e violonista que participou do concerto, foi noticiado no *Correio da Manhã* (“Menescal regressa ao Rio defendendo bossa-nova e ministro busca férias”, 08/12/1962), assinada Itamarati. Ele afirmou que não houve fracasso, mas desorganização e prossegiu, defendendo o festival:

Estamos convencidos de que alguém está por trás da publicidade negativa e até desmoralizante que vem sendo feita contra o festival de bossa-nova em Nova York. (...) Os brasileiros, depois do “Carnegie”, exibiram-se no “Village Gate” e na Universidade de Washington, com grande sucesso, segundo provam os recortes de vários jornais americanos e da revista “Variety”, onde aparecem artigos de Leonard Feather, John S. Wilson e outros “papas” da música moderna, entre as quais situa-se a “bossa-nova brasileira”. Os recortes só, não. Devemos acrescentar que Antônio Carlos Jobim, Carlinhos Lyra e Agostinho dos Santos foram vivamente aplaudidos; e também, João Gilberto, que será capa das revistas “Time” e “Life” (MENESCAL, *apud* ITAMARATI, 08/12/62).

Poucas críticas dão conta de divulgar os outros dois concertos de alguns músicos brasileiros nos Estados Unidos descritos acima, uma vez que os concertos foram bem recepcionados pelos críticos norte-americanos e também porque seria uma forma de minimizar os efeitos negativos do acontecimento do Carnegie Hall.

De maior contundência foi a matéria publicada em uma das revistas mais populares da época, *O Cruzeiro*, de 08/12/1962, intitulada “Bossa Nova desafinou nos EUA”, indicando que a correspondência veio “do bureau de ‘O Cruzeiro’ em Nova York. Orlando Suero é quem assina a reportagem de cinco páginas repletas com fotos, inclusive com uma que tomava metade da página, mostrando o teatro completamente lotado, alertando que “na segunda parte do festival, muitos fugiram”. Jobim foi considerado um “fiasco” por ter cantado em inglês, Sérgio Mendes e Oscar Castro Neves chamados de “esforçados imitadores da música norte-americana”, “rapazes praticamente amadores como Carlos Lira”, “possuidores de pequeno volume de voz como João Gilberto”, entre outros adjetivos. A reportagem se orgulhava de enumerar os integrantes da representação brasileira no festival:

Após uma viagem improvisada (ate à véspera do embarque muitos não tinham sequer passaporte), duas dezenas de representantes da bossa nova seguiram para Nova York, certos de conquistar a América. Eram eles: Tom Jobim, Carlinhos Lira, João Gilberto, Luis Bonfá, Chico Feitosa, Roberto Menescal, Milton Banana, Maurício Marconi, o sexteto de Sérgio Mendes, Oscar Castro Neves e Quarteto (Ico, Henri, Mário), além do

cronista de discos Sílvio Túlio Cardoso, do vagamente empresário Aluísio de Oliveira e o próprio Conselheiro Mário Dias Costa, do Itamaraty (SUERO, 08/12/1962).

Entretanto, alguns ficaram de fora, como Sérgio Ricardo, Cláudio Miranda, Normando Santos e Ana Lúcia, não mencionados. A reportagem cita que estavam presentes, além de numerosos altos funcionários de setores culturais do governo dos Estados Unidos, alguns artistas como Lauren Bacall, Rosalind Russel e o teatrólogo Tennessee Williams.

Novamente uma interessante crítica “Carnegie Hall não foi definitivo” é publicada no *Correio da Manhã* em 11/12/1962. Seu autor, Júlio Hungria, menciona o sucesso do concerto do dia cinco de dezembro, em Washington, com grande parte dos músicos brasileiros bossanovistas. Ele afirma que “o bom resultado de Washington vem calar (de uma vez) certa imprensa (brasileira) que procurava fazer do desorganizado primeiro concerto do Carnegie Hall o túmulo eterno da bossa-nova no exterior”. Ele cita o cronista Sylvio Tullio Cardoso, “quem traz dos E.U.A. o melhor documento da penetração da bossa-nova”, que “concorre para desmentir os comentários e as reportagens apressadas e maldosas que quase deixam a bossa-nova sem passagens para voltar”.

Já a matéria “Mais álbuns de bossa nova” (*Folha de S.Paulo*, 19/12/1962, sem autor), além de divulgar novos discos americanos com temática bossanovista, afirma que o “guitarrista norte-americano Charlie Byrd será convidado pelo Itamarati para dar vários espetáculos em nosso país, nos primeiros meses do próximo ano”, o que realmente acontece em 1963. É interessante notarmos como os artistas e produções americanas são reverenciadas no Brasil, a julgar pelas produções locais que pouco foram noticiadas, já que mereceram mais destaque discos americanos que desenvolviam um repertório de Bossa Nova do que discos brasileiros, com exceção do trabalho do grupo instrumental Tamba Trio, que inicialmente assinava Trio Tamba e do novo LP de Silvia Telles. Na reportagem da *Folha de S.Paulo* (20/12/1962), João Gilberto é noticiado como contratação da boate Blue Angel de Nova York e também que a “revista norte-americana ‘Life’ dedicou-lhe três páginas”.

Refira-se, finalmente, o artigo, “Bossa nova musical”, publicado por Luiz Cosme no *Jornal do Commercio* de 23/12/1962, que discute a Bossa Nova no âmbito da música

popular brasileira e não menciona o concerto no Carnegie Hall, tentando demonstrar alguma lucidez a respeito da música que estava sendo debatida. Seu autor não é cronista, mas compositor, violinista e musicólogo, um dos fundadores da Academia Brasileira de Música. Talvez seja essa a diferença na discussão de um cânone que deva envolver o crítico, comentado por nós no primeiro capítulo. Transcrevemos alguns trechos desse artigo para análise:

Cita-se muito, hoje em dia, bossa nova e velha guarda. Assunto atraente, sem dúvida, mas segundo parece nenhum compositor, até agora, colocou a bossa nova como uma etapa transitória para o desenvolvimento de um período da história da música popular brasileira, dentro do quadro geral cultural. (...)

A definição mais satisfatória da bossa nova pode ser obtida na base de qualidades estilísticas, isto é, evidência musical interior: clareza, equilíbrio, expressividade dentro de limites regulados, finalmente o prolongamento de padrões artísticos, métodos racionais de composição estão entre as feições características do que é usualmente considerado como constituindo a bossa nova musical. (...)

A propagação da parte rítmica a que a bossa nova deve tanto de seu enriquecimento, deve-se, é bem verdade, à influência da música negro-africana, que por meio da qual a bossa nova criou uma nova textura à velha música popular brasileira, já um pouco fatigada de exprimir as mesmas formas ritmo-melódicas. Outra inovação que a bossa nova trouxe foi o enriquecimento dos timbres puros, originado pelo tratamento de seus grupos que sobrepõe: flautas, vozes, sobre a estrutura rítmica do piano, violão e contrabaixo. O colorido simples ou variado desses timbres trouxe, também, uma grande originalidade, de que a bossa nova se tem aproveitado muitíssimo. (...)

A bossa nova se manifesta como aproveitamento dos elementos melódicos e rítmicos: não somente a parte rítmica é balanceada, como também a parte harmônica apresenta antecipações e retardos balanceios.

Vêm daí os bizarros efeitos aplicados à bossa nova que tanto agradam aos ouvidos da geração moderna dos norte-americanos.

Assim como no período da velha guarda, a música popular brasileira continua a ver-sejar sua imortalidade, anunciando novos rumos. (COSME, 23/12/1962).

O autor tem razão. Em meio a tanta discussão, poucos foram os que se debruçaram o suficiente sobre o assunto para inserir a Bossa Nova na história da nossa música popular, o que, evidentemente, ainda naquela data era difícil de perceber, uma vez que poucos tinham o discernimento de perceber o quanto aquela música já era representativa, ainda mais por ser reconhecida internacionalmente. Mas, quando, no segundo capítulo, afirmamos que as composições desse período possuíam uma estrutura formal sólida, em

formato de canção, com 32 compassos, cuja estrutura já está sedimentada pelos bons compositores da Geração de Trinta, Cosme aponta assertivamente, como característica importante da composição bossanovista, “métodos racionais de composição”.

Remetemo-nos a José da Veiga Oliveira, em sua análise de *Canção do amor demais* de 28/02/1959, em que ele coloca um termo de relação entre as canções *lieder* e as composições de Jobim e Vinícius de Moraes, separadas na fronteira entre o erudito e popular. A estrutura do *lied* é uma influência da música erudita romântica popularizada, sobretudo por Franz Schubert, trazida para o âmbito da música popular. O que não deixa dúvida é que algumas composições da Bossa Nova, ou este disco de Elizete Cardoso, nos leva para uma fronteira da música que não existia anteriormente. Estamos diante de um outro tipo de repertório, que não é erudito, mas também não é regido mais pelo gosto popular, que nós chamamos, na falta de um termo melhor, de “alta música popular”.

É também digna de nota a análise pontual que Cosme faz da instrumentação usada na música referida, quando aponta que o uso dos timbres puros dos instrumentos (flauta, violão, piano, contrabaixo, bateria) inova o arranjo. Colocamos, ainda, que a própria maneira de João Gilberto conceber sua música já tem essa característica, que é de impor uma conversa entre voz e violão, sem tirar a autonomia de quaisquer instrumentos, no caso, aqui, a voz é requerida também como um instrumento musical. E, no mesmo caminho de nosso trabalho, Cosme aponta que a Bossa Nova anuncia novos rumos à música popular brasileira, da mesma forma como foi outrora, no período da velha guarda.

Na *Folha de S.Paulo* de 29/12/1962, na seção Música, curiosamente, aparece, pela primeira vez, uma letra de música descrita como “Insensatez” (samba de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, gravação de Neil Martins em discos RCA Victor), além de uma matéria sobre Bossa Nova na França. Ora, temos de fazer uma ressalva aqui para o fato de alguns jornais fazerem uso de periódicos estrangeiros para poderem compor o conteúdo, como foi este caso e de muitas outras críticas, principalmente às contrárias, em que o crítico americano era citado, mas não o brasileiro. “Insensatez” foi gravada em 1961 pela primeira vez em *João Gilberto*, o terceiro disco da famosa trilogia de discos do cantor e violonista. Sua letra somente foi para o jornal paulista porque uma (por sinal estrangeira) das muitas gravações que sucederam a de Gilberto chamou a atenção. É impressionante o interesse que a mídia impressa brasileira deu aos artistas estrangeiros que interpretaram composições de

Bossa Nova, enquanto que artistas brasileiros pouco eram lembrados.

Há uma resenha de Aluísio de Oliveira, intitulada “Músico amador foi a falha da bossa-nova” (*Tribuna da Imprensa*, sem data), cujo assunto remete às declarações do cantor Normando Santos em relação ao fracasso do Carnegie Hall. Oliveira informa que o Normando Santos também teria se apresentado lá e teria viajado por conta própria: “Creio que o cantor Normando Santos está falando contra si próprio, quando critica o espetáculo. Se houve falhas, ele foi uma delas, com o seu amadorismo”. No mesmo texto, ele comenta que os músicos brasileiros Jobim, Lyra, João Gilberto, Sérgio Ricardo, Bonfá, Agostinho dos Santos, Menescal e Castro Neves estariam naquele dia tocando no Lisner Auditorium de Washington e também iriam se apresentar no programa de televisão Village Gate. Como o concerto em Washington foi dia cinco de dezembro, supomos que é esse o dia de publicação da resenha de Aluisio de Oliveira.

Neste segundo momento de análise da recepção crítica da Bossa Nova, foram transcritas cerca de vinte de cinco críticas que discutiram diretamente o acontecimento do Carnegie Hall, em um espaço de tempo pequeno, cerca de um mês, de 23 de novembro a 29 de dezembro de 1962. Notamos que, de uma maneira bem ampla, os mesmos assuntos foram abordados com insistência, pela própria visibilidade que assumem ao serem submetidos a julgamento público; de maneira que houve poucas qualidades e defeitos que foram colocados no debate, na recepção crítica, tendo se repetido ao correr das críticas. Realmente o concerto do Carnegie Hall foi um fracasso de espetáculo, mas não de música e tampouco de público, este compareceu e lotou o teatro, conforme vários textos comentaram e a foto da audiência da matéria de 08/12/1962 da revista *O Cruzeiro* também demonstra.

Os vários problemas da produção, como iluminação, - que foi acionada inadvertidamente enquanto os músicos estavam tocando, fazendo com que muitas pessoas da platéia saíssem, acreditando que fosse pausa -, e também a sonorização insuficiente, comprometendo a performance musical, contribuiram para que a crítica do concerto fosse ainda mais contundente.

No entanto, não pudemos contar com várias resenhas de José Ramos Tinhorão que constam do livro *Música popular: um tema em debate* (1997), porque foram modificadas pelo autor, que privilegiou transformá-las em artigos, em formato de livro, apesar dele ter afirmado que a data das críticas publicadas, fazendo referência à Bossa Nova era na sua

totalidade, do ano de 1962. Com isso, infelizmente, perdemos a oportunidade de inserir suas críticas como documento histórico para a época, o que, curiosamente, não condiz com o pensamento do pesquisador, cujos vários livros atestam principalmente para uma pesquisa embasada na história e coleta de dados.

Entretanto, iremos inserir seu livro na discussão que diz respeito a publicações em livro acerca do tema Bossa Nova. Pelo que sabemos, *Música popular: um tema em debate* é o primeiro livro em que a moderna música popular é discutida; o próximo seria o de Augusto de Campos, *Balanço da Bossa*. Portanto, essas duas publicações e algumas outras receberão destaque no próximo sub-capítulo. Neste momento, voltemos aos acordes finais da recepção crítica que se deu depois do concerto do Carnegie Hall, ainda durante a década de 1960.

Exame da crítica pós-Carnegie Hall

Nesta recepção à Bossa Nova, determinamos três grupos distintos de crítica. a primeira, que vai do aparecimento de João Gilberto e a erupção de *Chega de saudade* até os preparativos do concerto em Nova Iorque. O segundo momento da recepção, o mais representativo, tumultuado e polêmico, é o próprio mês subsequente ao concerto, quando as mais diversas tendências de crítica vão se colocar. Este terceiro momento, logo depois do grande debate, a Bossa Nova é recepcionada por uma crítica bem menos tumultuada e tendenciosa, mas determina um outro tipo de recepção.

Durante os primeiros meses de 1963, a Bossa Nova é inquirida por uma recepção crítica surpreendentemente favorável que tenta “entender” o sucesso internacional desse movimento musical, àquela altura um fenômeno, e, ao mesmo tempo, convive com uma crítica negativa que julga, cobra e muitas vezes agride. Alguns jornais se mostram mais versáteis que outros, muito pelo papel e representatividade que desempenhavam naquela época, como é o caso do jornal *Correio da Manhã*, onde encontramos os mais diferentes tipos de críticas e críticos, que convivem em concórdia aparente em suas páginas.

Robert Celerier faz uma interessante análise relacionando o jazz e Bossa Nova em 06/01/1963 (“Jazz e bossa-nova”, *Correio da Manhã*), em que cita um artigo do pianista e arranjador Clare Fisher na revista *Down Beat*, quando este último considera a Bossa Nova como uma revolução tão importante para a música brasileira quanto foi o *bebop* para o jazz. “O Brasil pode sentir orgulho de ter tido uma música própria, relacionada com o jazz pelas suas origens étnicas, cuja assimilação com a linguagem do jazz está sendo reconhecida como uma das mais importantes contribuições à evolução do jazz”, diz Fischer. Um terço da crítica de Celerier é dedicado à análise do disco *Jazz samba*, em que afirma que o guitarrista Charlie Byrd veio ao Brasil em viagem paga pelo Departamento de Estado Americano e “seu estilo lírico nunca soube adaptar-se ao jazz de maneira mais feliz do que neste disco de sambas”. Já sobre a parte rítmica do disco, o crítico observa:

A seção rítmica está longe de ser perfeita. Se o baixista Keter Petts transmite geralmente um balanço gostoso, os dois bateristas (sim, dois) Buddy Depenschmidt e Bill Reichenbach não conseguem produzir a metade do impulso rítmico de um só Edson ou Do-Hum. Porém, mais uma vez, devemos levar em consideração a dificuldade de assimilação

do ritmo do samba para um estrangeiro e essencialmente o desejo sincero desses dois bateristas em tentar produzir um legítimo samba (CELERIER, 06/01/1963).

Diferentemente de outros críticos que já haviam tentado analisar *Jazz Samba*, Celerier expõe, cuidadosamente, várias características do disco passíveis de crítica, como acima, quando se refere à dificuldade de assimilação do ritmo por músicos americanos que mal conheciam o samba, nomeando, como referência, dois grandes bateristas brasileiros que na época atuavam no exterior: Edson Machado e Dom Um Romão. Ele discorre também sobre a escolha do repertório (“bem escolhido”), mas alerta: “Só podemos lamentar a inclusão de um massacrado ‘Baia’ (“Na baixa do sapateiro”, de Ary Barroso), cuja orquestração lembra as horríveis torturas já sofridas por esta linda melodia nas mãos de orquestras “latinas” estrangeiras de terceira categoria”.

Não podemos deixar de mencionar a forma como está escrito o título da música, “Baia”, sem “h”, que se tornou conhecida internacionalmente a partir do filme de Walt Disney *The three caballeros*, com o título em português *Você já foi à Bahia?* (Severiano, 1997, p. 166). O que intriga, na verdade, é que, no filme infantil, quando aparece um mapa da América, com várias placas de lugares, onde deveria constar Bahia, aparece a palavra “Baia”, erroneamente escrita. Cremos que vem daí a “justificativa” para manter um erro tão primário por tanto tempo, visto que o filme é de 1945 e o disco de 1962.

Enfim, Celerier termina sua crítica pacientemente, alertando para o fato de artistas nacionais terem pouca oportunidade de gravação, enquanto que nós expusemos nesta presente análise que a mídia impressa da época também tem a mesma tendência, que é de apreciar o material importado ao invés dos produtos brasileiros, o que se justifica, em parte, pela política desenvolvimentista de JK, que ao expandir o comércio exterior, aumenta a demanda por produtos e indústrias norte-americanas:

Em resumo, um bom disco, sincero no seu desejo de mostrar ao público americano o que é realmente a música brasileira, mas que para nós, não traz nada de novo. Há anos, nossos músicos suplicam as gravadoras nacionais para ter a oportunidade de lançar um tal disco. Esperamos que, depois da “descoberta do samba” pelos americanos, eles possam mostrar ao público brasileiro que são capazes de fazer melhor. Tecnicamente, a gravação nacional não perde pontos para a estrangeira. Não utilizarei, para concluir, o sistema de cotação por estrelinhas, preferido por várias revistas especializadas, por achá-lo arbitrário, incompleto, e destinado a preguiçosos que não querem se dar ao trabalho de ler inteiramente a crítica (CELERIER, 06/01/1963).

Em suma, uma crítica à altura da música, quando a Bossa Nova é chamada de “Samba moderno”, sem ressentimentos, quando o jazz é colocado como influência benéfica não só da música brasileira, mas de várias músicas, quando repertório e seção rítmica são discutidos de forma aberta, sincera, porque o crítico efetivamente tem conhecimento técnico, ou seja, musical, sobre o assunto e não simplesmente julga tendenciosamente ou crê em tendências sociológicas.

Enquanto que a crítica de Celerier demonstra que a influência do jazz é inegável, muitas vezes não direta, feita através de contatos com outros músicos brasileiros anteriormente influenciados, “porém ninguém há de se sentir desonrado” (Celerier, 06/01/1963), o texto não-autoral “Bossa Nova não é só nossa” (09/01/1963), publicado no *Jornal do Brasil*, divulga um artigo de John Tynan na *Down Beat*, em que afirma que o surgimento da Bossa Nova data de 1953, Hollywood, quando Laurindo de Almeida teria se reunido com Roy Harte (baterista), Harry Babasin (baixista) e Bud Shank (saxofonista). Essa afirmação, disseminada nos veículos de comunicação dos Estados Unidos através desses músicos citados, além da matéria de Leonard Feather (11/11/1962), só reafirma a posição de Tom Jobim em relação a Laurindo de Almeida, por ocasião do concerto no Carnegie Hall, comentado por nós anteriormente.

A Bossa Nova de São Paulo é comentada por Luis Carlos de Oliveira (“Bossa paulista”) no *Jornal do Brasil* de 09/01/1963, em razão da famosa frase de Vinícius de Moraes: “São Paulo é o tûmulo do samba”. Segundo a matéria, dois colunistas locais – Moraci do Val e Franco Paulino - se irritaram com o comentário do poeta e convenceram artistas locais como Claudete Soares, Alaíde Costa, Valter Vanderlei, Walter Santos, Pedrinho Mattar, entre outros, a “mostrar” o inverso. Já Thomaz Souto Corrêa (“Enfim, a bossa é uma só”, *O Estado de S. Paulo*, 25/01/63) comenta o Festival da Bossa Nova que aconteceu no Teatro Record em São Paulo, cujos representantes foram o conjunto de Roberto Menescal (sem Menescal), Dóris Monteiro, Os Cariocas, Pedrinho Mattar, Claudete Soares, Marisa, Sergio Mendes e seu grupo Bossa Rio e o Trio Tamba.

Pianista, musicólogo e crítico de música erudita no *Correio da Manhã*, Eurico Nogueira de França publica uma resenha (A falsa música popular, 10/02/1963) voltada para a música popular em que considera a Bossa Nova como um processo de regeneração da

música popular brasileira. O autor, que também foi integrante da Academia Brasileira de Música, portanto novamente percebemos um grau de conhecimento específico de música que diferencia o conteúdo das críticas, de modo geral, faz um retrocesso da música popular brasileira:

Não se dirá que a “bossa-nova” seja melhor que a “bossa-velha” dos áureos tempos que um Almirante sabe tão bem evocar. Mas que constitui uma reação salutar, não se discute, contra a indigência e miserabilidade barulhenta e sem nexos da antimúsica que a insistência radiofônica obriga o povo a engulir, para vociferá-la nas festas carnavalescas. O que cabe indagar é se essa ‘bossa-nova’ alcança ou não fundas repercussões populares no Brasil. (...)

Isso reverte em honra da qualidade antes aristocrática de certas canções da “bossa-nova”, que, entretanto, figuram segundo generalizado consenso, no setor da música popular.

Ninguém mais do que um músico, ou do que um crítico de música de concerto – daquela música que curiosamente alguns chamam de “erudita” – gosta, sinceramente, da música do povo. (...)

O problema é fundamentalmente de natureza educacional, porque, se tivéssemos educação musical coletiva – que deve ser oferecida a todos, nas escolas não especializadas – o povo estaria, antes de tudo, em condições de repelir a não-música do Carnaval. Depois, a boa música haveria de aparecer. (...) Hoje, a ignorância musical do povo enriquece fabricantes de discos e falsos compositores, e é agravada, cultivada, sistematicamente, pela atitude do governo em matéria de educação, considerando a música setor antes da cultura, que se oferece somente aos adultos que se cultivaram por si, enquanto a grande massa popular fica de fora, entregue aos fabricantes de monstros sonoros (FRANÇA, 10/02/1963).

Seja desabafo ou uma tentativa de aula pública, o autor acerta em questionar o local de certas músicas, que, segundo consenso geral, pertencem ao ambiente popular da música brasileira. Hoje, porém, essas canções ainda são consideradas música popular, sendo possível encontrar um cruzamento entre a alta-cultura e a tradição popular, aliás, várias tradições populares, dentro do ambiente cultural brasileiro. Nestrovski enfatiza que “tal cruzamento de ‘alta’ cultura com produção popular seja típico do caso brasileiro também faz antever ambivalências e frustrações, na medida dos nossos bloqueios e na proporção de nossos atrasos, repetidamente atualizados” (apud Wisnik, 2004, p. 8). Já Ferreira Gullar apontou em debate que, “das formas de arte brasileira é a música (popular) talvez a que esteja mais entranhada no meio do povo brasileiro; é a que tem mais força, mais capacidade de enfrentar a influência estrangeira” (apud Barbosa, p. 1966).

Publicada em abril-maio de 1963, a *Revista Senhor* faz uma edição especialmente voltada à música popular brasileira. É a oportunidade que alguns críticos têm de publicar textos relativamente longos, de cinco a oito páginas por artigo. Colaboram na revista Nemércio Nogueira Santos, com “Gato que nasce em forno, não é biscoito”, José Ramos Tinhorão com os artigos “Bossa de Exportação” e “Bossa Nova vive um drama: não sabe quem é o pai”, publicados posteriormente no livro *Música popular em debate* (TINHORÃO, 1966). Há ainda um artigo do maestro Diogo Pacheco “Bossa Nova e/é música séria” e Júlio Hungria colabora com “Do teatro de arena da arquitetura ao Carnegie Hall”. Reynaldo Jardim, então diretor da *Senhor*, refere à “Discografia mínima de Bossa Nova”, publicada na página 28, em uma coluna que Jardim intitula: “A Bossa participante”. Alguns textos requerem considerações especiais, como os seguintes.

O artigo “Gato que nasce em forno não é biscoito”, de Nemércio Nogueira, publicado na revista *Senhor* (abr. mai. 1963), acentua o movimento nacional da Bossa Nova e a ida de artistas cariocas para São Paulo. Nogueira afirma que o movimento é um só, porque a tendência é a mesma e as causas idênticas” (NOGUEIRA, 1963, pp. 13-17). Ele revela na Bossa Nova paulista a afluência de artistas cariocas, como Alayde Costa e Claudete Soares, pelos salários maiores pagos em SP, onde um cantor pode faturar 100 mil cruzeiros mensais, ao passo que no Rio, 40/50 mil, quando muito. O que é muito relevante é que o autor faz referência à revista *Down Beat* de novembro de 1962, pela notícia que a gênese da Bossa Nova deu-se dez anos antes, quando Laurindo de Almeida, Bud Shank, o contrabaixista Harry Babasin e o baterista Roy Harte reuniram-se para fazer um “cozido” das características melódicas do jazz, com o ritmo do nosso baião.

Realmente é muito importante que guardemos a data da publicação da revista *Down Beat*, que foi imediatamente antes do concerto no Carnegie Hall, proporcionando ainda maiores discussões sobre a influência que Laurindo de Almeida teria na Bossa Nova, o que é totalmente improcedente, seja pelo modo como ele já tocava antes de 1958 (há cinco discos em catálogo de 1953 a 1959) em estilo bem diferente do proposto por João Gilberto, seja pelo desenrolar da carreira artística do violonista na América do Norte. O que pretendemos dizer é que, musicalmente, as características que Almeida apresenta em sua performance ao violão nada têm de inovadoras, uma vez que seus acordes são tocados arpejados, e não em blocos, percutidos, como ouvimos em João Gilberto. A questão

harmônica também contribui para demonstrar que os acordes e aberturas de Almeida são convencionais, não há muitas tensões, o que concorre para interpretarmos que ele não tinha muito a contribuir com um violonista como João Gilberto. Realmente sua música é boa, mas nada tem de invenção, ele é um diluidor, aproveitando a referência Augusto de Campos e Pound.

Desse modo, a matéria “De música & Bossa Nova como assunto. Feather escreve assim”, publicada em 11/11/1962, no *Diário de Notícias*, já comentada, foi baseada também no artigo da revista *Down Beat*, transformando essa notícia em uma cadeia comunicativa, uma verdadeira *bola de neve*. É o que Lucia Santaella (1996, p. 36) chama de processo de proliferação das próprias mídias. Algumas matérias publicadas posteriormente a essa notícia tinham duas fontes como base, a revista norte-americana *Down Beat* de novembro de 1962 ou as palavras do influente crítico Leonard Feather que o jornal brasileiro aqui mencionado, transcreveu. Podemos lembrar que, na matéria do mesmo dia (11/11/1962, *Jornal do Commercio*), de Antonio Carlos Athayde, o compositor Menescal comenta sobre Laurindo de Almeida.

O maestro Diogo Pacheco colaborava esporadicamente para o “Suplemento Literário d’ *O Estado de São Paulo* desde 1960 e no artigo “Bossa Nova e/é música séria”, traz mais uma constatação de que música erudita tem afinidade com a popular quando afirma:

João Gilberto, com sua polirritmia, cria para a música popular um ponto de referência com a erudita, sobretudo com aquela do início do nosso século que procura rasgar o compasso quadrado criando uma independência rítmica entre as linhas melódicas sobrepostas, e conseguindo uma unidade formal através da equivalência (PACHECO *apud* SENHOR, 1963, p. 18).

Diogo Pacheco recorre aqui à fase modernista da música quando mudanças no metro são inseridas, sem que se perca o senso melódico, como o 2. movimento da 6. Sinfonia de Tchaikovsky, ainda no final do Romantismo em 1893, culminando na *Sagração de primavera* (1913) de Stravinsky. Pela primeira vez, a recepção de um fenômeno musical popular recebe referências do âmbito erudito, que Augusto de Campos chama de “impopular” (1998, p. 85). É preciso que digamos que, parte da recepção crítica, formada de músicos eruditos e críticos com vivência musical, lançou um olhar otimista à Bossa Nova, introduzindo alguma característica, como a crítica ao disco *Canção do amor*

demais, de José da Veiga Oliveira 28/02/1959, entre as canções de Jobim e Vinícius de Moraes e a canção (*Lied*) alemã.

No mesmo caminho de Eurico França e Diogo Pacheco, Júlio Hungria, afirma em "A revolução da bossa nova" (*Correio da Manhã*, 18/05/1963), que Bossa Nova é revolução, mas no sentido de renovação, e acena para um novo nome da segunda geração, Eduardo Lobo, que ficaria conhecido como Edu Lobo:

A evolução do samba vive um mundo novo desde 1958, quando João Gilberto, chega de saudade, foi o símbolo da renovação. Hoje a bossa já conquistou até o mundo, foi muito falada (bem e mal), desmentiu jornalistas apressados, chegou inclusive a se perverter com o natural aparecimento, cauda de cometa, de compositores e intérpretes de segunda classe produzindo sambinhas de imitação e dando argumento a Antônio Maria para dizer que igual a esse eu faço cem. Eu também. (...)
O novo símbolo pode ser Eduardo Lobo.(...) É a bossa-nova que fugiu dos botequins e dos cartões de chope, deu seriedade ao samba brasileiro e tornou realidade o futuro de Noel e Sinhô. (HUNGRIA, 18/05/1963).

Em 26/05/1963, a crítica de Flávio Eduardo de Macedo Soares ("Jazz Bossa Nova: Eduardo Lobo e a segunda geração", *O Jornal*) consegue distinguir dois grupos que caracterizam a segunda geração da Bossa Nova. O primeiro grupo, o "hard-bossa-nova", de ascendência jazzística, "se aproxima muito mais do 'jazz' novaiorquino de Silver, dos Jazz Messengers" (Soares, 1963), que quer dizer que o grupo brasileiro tomou por base o piano de Horace Silver no grupo do baterista Art Blakey The Jazz Messengers. "São músicos que estudaram música e têm nível cultural, como Durval Ferreira, Sérgio Mendes e Mauricio Einhorn", pontua Soares. A outra tendência, folk-bossa-nova, consiste na negação de valores mais sofisticados que tinham a antiga bossa, e uma volta às raízes folclóricas do samba, especialmente as de origem africana, exemplificando o trabalho do violonista Baden Powell e por fim de Edu Lobo, que recentemente se tornara parceiro de Vinícius de Moraes.

Em 23/06/1963, *A Tribuna*, publica um artigo do musicólogo Brasil Rocha Brito intitulado "Bossa Nova". Perguntamos: O que este artigo tem de relevante em relação ao primeiro trabalho que Rocha Brito publicou em 1960, no jornal *O Correio Paulistano*? Na verdade, muito pouco, já que o autor, curiosamente, repete parte do estudo de três anos atrás, repetindo o conteúdo do capítulo "Análise da concepção musical bossa-nova: Estudo de sua posição estética", publicado posteriormente por Augusto de Campos em *Balanço da*

Bossa. Mesmo assim, chama a nossa atenção pelo tamanho do texto: em um espaço de 60 x 40 cm, o artigo tomou 2/3 da folha, o que significa que realmente é um texto de fôlego. Para termos uma idéia do tamanho do ensaio que está no livro de Campos, o artigo se encontra nas páginas 17 a 40. O artigo de 1963 é o conteúdo de cerca de dez páginas do livro, ou seja, em 1963, é ainda o maior texto publicado na grande mídia, e o que é relevante, numa época em que a opinião pública já reconhece a representatividade da Bossa Nova, diferente do artigo de 1960. Portanto, quando Rocha Brito afirma que:

Apesar de tudo o que se disse contrário ou favoravelmente a esse movimento inovador, parece-nos não ter sido estabelecida até o momento uma apreciação técnica fundamentada que através de uma análise minuciosa, permitisse situar melhor os característicos individualizadores das obras compostas dentro de nova concepção musical. É, assim, oportuna a colocação do problema em termos tais que, doravante, o debate resultaria mais adequado ou proveitoso se com base na aceitação ou rejeição das proposições contidas nessa análise (BRITO, 23/06/1963).

Temos a impressão de que a validade da afirmação acima está no fato do ensaio anterior do autor ter sido publicado, como afirma Augusto de Campos (1993, p. 12), meio clandestinamente na página literária “Invenção” do jornal *O Correio Paulistano*, que não era um veículo muito popular na época. Talvez por esse motivo, seria uma forma de divulgar um material importante mas pouco difundido. Por outro lado, o autor deveria ter citado neste último artigo, que, em novembro de 1960, ele já havia publicado o citado artigo, aumentando ainda mais a sua importância histórica no âmbito da música.

Bem menos elegante no uso das palavras é Flávio Eduardo (*O Jornal*, 07/11/1963), que apresenta em sua seção “Novos LPs na praça”, uma crítica de três discos. Em *The music of Mr. Jobim by Sylvia Telles*, o autor cita os arranjos do maestro Gaya e faz apontamentos sobre algumas músicas, mas o que é curioso é que ele relata a festa de aniversário de Edu Lobo (21 anos), quando estavam presentes Jobim, Carlos Lyra, Caymmi e família e Francis Hime. Lá também havia Ray Gilbert, falando inglês com sotaque eslavo, cantou com voz de tenor a sua versão de “Dindi”, pontuou Eduardo.

Ray Gilbert, naquele momento, estava se tornando um dos homens mais bem sucedidos da Bossa Nova, pois traduziu para o inglês muitas canções que já estavam famosas no mundo inteiro, transformando-se também em autor. E é por conta de algumas

traduções dele e de outros, que Jobim (ver Vinícius de Moraes, 12/11/1964) estaria viajando para os Estados Unidos para resolver problemas de direito autoral. No LP *Opinião*, ele cita o trabalho gráfico da capa, mas escorrega ao analisar o disco (“o som está mais ou menos”) e nem cita os nomes dos artistas. No disco *O fino do fino: Elis Regina & Zimbo Trio*, ele cita somente as músicas interpretadas pela cantora, não menciona sequer os nomes dos músicos do trio (Amilton Godoy, Luis Chaves e Rubinho Barsotti), que na época já tinha muito prestígio, terminando suas anotações tristemente, de modo, no mínimo, bizarro (“as faixas do Zimbo Trio eu não ouvi, nem gostei”).

O que chama a atenção do crítico Flávio E. M. Soares (*O Jornal*, 26/01/1964) desta vez não é a música, mas a nova postura do pianista Sérgio Mendes, que se profissionalizou. “São concessões inevitáveis mas tristes, na transição do imprevisível criativo para o previsível vendável.

Na matéria “Bossa Nova apesar dos bossanovistas”, de quatro páginas (e três fotos enormes), para a Revista *Finesse* de junho de 1964, Franco Paulino afirma que, apesar da maioria dos bossanovistas, a Bossa Nova se afirmou. Se fosse depender apenas deles ela não teria ganhado o seu caráter de surto musical homogêneo.

Porque, pra começar o bossanovista é um acomodado. (...) Mas o que é, no fim das contas, esta bendita Bossa Nova? Simples anexação, ao samba, de novos temas melódicos, com letras choramingantes? Um jeito de tocar ou cantar? Música de vanguarda, à frente do tempo? Jazz falsificado? Rótulo comercial? Plágio de música americana? Samba Moderno? Samba impuro? Sambalada? sambolero? Ou apenas, um estágio do samba urbano?(...) A Bossa Nova foi um surto de modernidade, de renovação. (...) Depois de mais de 5 anos de incertezas, a Bossa Nova, ao que parece, procura com maior seriedade o único caminho para a sua afirmação definitiva: o do povo. De um lado, dialogando com eles, cantando os seus problemas, as suas incertezas e pretensões. De outro, colaborando para a difusão de idéias novas e avançadas, no campo melódico e – mormente – harmônico (PAULINO, 1964).

A questão que ronda as críticas mais pessimistas e discriminatórias é, de certa forma, a do nacionalismo, da visão social e local que a música teria de abranger, e, sobretudo, conseguir se dirigir ao “povo”. Mas, a qual povo Paulino se refere? Àquele que nunca foi à escola? Ou àquele que compra livros, cds e jornais? É uma questão à qual este trabalho não pode se furtar e em que entraremos a seguir.

No contexto do canto na Bossa Nova, assunto abordado por poucos críticos, o artigo

de Ilmar Carvalho “O problema da voz na bossa nova”, publicado no *Correio da Manhã* (19/08/1964) merece destaque, primeiro porque propõe uma compreensão do modo como esse canto se dá e também por estabelecer critérios de apreciação. Segundo o autor:

O estabelecimento permanente de uma letra intimista, no início marcada por temas leves, mesmo graciosos; o apelo às coisas simples, à natureza e agora já volta a temas folclóricos e sociais, inclusive abordando aspectos sociais brasileiros - mas sempre contidos; e ainda a elaboração em função de um “rigorismo” estético - deram margem ao condicionamento da voz João Gilberto. (CARVALHO, 19/08/1964).

Entramos em contato com o crítico Ilmar Carvalho, que reside atualmente no Rio de Janeiro, e, em conversa por e-mail (21/08/2007), o crítico afirmou, a propósito do mesmo assunto de sua crítica de outrora, que o “canto Bossa Nova requeria um novo parâmetro, que era a própria “invenção” do grupo. A Bossa Nossa, juntamente com a aplicação da voz sem *vibrato*, se expressava e procurava integrar melodia, harmonia, ritmo e contraponto na feitura da obra, de tal modo que um desses itens não prevalecesse sobre os demais” (CARVALHO, 21/08/2007). Ele afirmou ainda que não considera que foi a partir da Bossa Nova que se legalizou a especialidade compositor-intérprete, como nós expusemos anteriormente. “Creio que a própria história do nosso cancioneiro, na eclosão e desenvolvimento da música urbana, desde a maravilhosa e criativa linguagem do choro carioca (e de outras cidades), que aparece a partir de 1870, mostra justamente o contrário” (CARVALHO, 21/08/2007). Para ele, o genial Noel Rosa foi dos que mais gravou seu próprio repertório e um dos que mais se utilizou da então nascente cadeia radiofônica, e não só interpretava no instrumental, como cantava as canções que compunha. Ele cita ainda Ismael Silva e a turma do Estácio, Cartola, Néelson Cavaquinho, Guilherme de Brito, Zé Kéti, Paulinho da Viola, Chico Buarque, Edu Lobo.

Dando prosseguimento à análise da resenha de Ilmar Carvalho de 19/08/1964, ele entende o desenvolvimento e aperfeiçoamento da indústria eletrônica no campo das comunicações como um fator que tenha colaborado para determinar o novo arquétipo foi o extraordinário desenvolvimento, o que, por sua vez, trouxe outras conseqüências:

Toda essa soma de refinamento técnico (...) teve como conseqüência a economia do salão e o surgimento da “boite”, substituto moderno do salão e do café-concerto; e na área mais livre, do cabaré pelo inferninho. A redução do metro quadrado de espaço, a sensibilidade do alto-falante e do microfone, e a necessidade psicológica do clima de intimidade, seria forçosamente, de reduzir o volume da voz e dar-lhe nova roupagem. (...)

Bom gosto, escoreição, sinceridade e expressividade musical na exposição do tema resumem, talvez, o funcionamento da voz.

Ela se integra em um campo onde a desenvoltura harmônica é menos “ouvido” do que aculturação musical; onde, em razão disso, os acordes são elaborados sem se esgotar pelo lugar-comum; onde, também, a extrema valorização do texto equilibra o intérprete com o acompanhamento, pela capacidade de ambos no manejo da nova formação. Evidenciemos outro fator do qual também deriva esse tipo de interpretação vocal: a influência do jazz. (...) Charlie Bird, o notável guitarrista de jazz, observa que o “segredo” do samba moderno reside na pureza de sua construção e no conteúdo poético de suas melodias. Sem o ritmo de samba agora definido, o jazz jamais poderia identificar-se com a música brasileira (CARVALHO, 19/08/1964).

Com relação à desenvoltura harmônica, Carvalho expôs que os acordes, complexos sonoros, desempenham tanto a função harmônica, acordes como sustentação harmônica da composição, bem como acordes para sublinhar as batidas rítmicas (função percussiva). Na época da publicação desta crítica, o crítico Ilmar Carvalho entrevistou Irani Leme, professora de piano aposentada da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, à época, era Diretora de Pós-Graduação nessa Universidade, afirmou o crítico por e-mail (CARVALHO, 28/08/2007).

Ressaltamos, novamente, o trabalho pontual que o jornal *Correio da Manhã* oferece a seus leitores, no sentido de divulgar matérias cujos conteúdos abarcam as mais diversas correntes de pensamento. Desse modo, Lucia Santaella afirma que, “quanto maior for o número de mídias e quanto mais diferenciadas e plurais forem suas linhas de compreensão e construção interpretativa dos fenômenos, mais democrática será a rede das mídias, na medida em que a multiplicidade dos pontos de vista fornece ao público receptor alternativas de escolha entre interpretações diversas” (1996, p. 37). Embora não tenhamos grande número de mídias nesta pesquisa, uma vez que o veículo de comunicação é a mídia impressa, ou seja, utilizamos o jornal, a revista e o livro, percebemos que várias linhas de pensamento crítico circundam o *Correio da Manhã*, permitindo que seus críticos tenham liberdade em se exprimir, como, de fato, tornou-se uma marca, inclusive em sintonia política com o governo JK.

Gostaríamos de inserir, novamente, a afirmação de Ruy Castro (2003) quando este menciona que o aparecimento das boates se deu em virtude também do fechamento de cassinos, além do aperfeiçoamento técnico e tecnológico que o autor acima afirma. O nome

do guitarrista não é Bird senão Byrd, tendo gerado alguma confusão na mídia brasileira por causa do nome do grande saxofonista norte-americano de jazz, um dos principais músicos do bebop, Charlie Parker, cujo apelido era justamente ‘bird’.

Em sua coluna “Bossa Nova” para o *Diário Carioca* de 12/11/1964, Vinícius de Moraes escreve um texto (“Em tom bem triste”) sobre a viagem de Jobim, onde relata o real motivo da viagem do parceiro:

Parte hoje para os Estados Unidos o meu querido amigo e parceiro Antônio Carlos Jobim. Sua missão, não conheço mais bela: defender o prestígio sempre crescente de nossa música popular, de que foi o motivador principal, através da lírica beleza de seus melhores sambas e canções. (...) Lá vai ele, no entanto, enfrentar a dureza e grossura dos editores americanos e a falta de sensibilidade dos letristas profissionais no sentido de preservar a verdade de suas canções. (...) Há três dias atrás eu o vi levantar um empréstimo para poder viajar. (...) Mas isso não constitui um problema, pois o dinheiro chegará, fora de dúvida. Suas canções são, neste momento mesmo em que escrevo estas linhas, executadas centenas de vezes na Europa, nos Estados Unidos e aqui, no nosso Continente. (...) Você está trazendo mais prestígio e divisas para o Brasil (MORAES, 12/11/1964).

Jobim partiria para os Estados Unidos e ficaria cerca de dez meses lá. João Gilberto já estava fora do Brasil, primeiramente por conta de shows internacionais e depois por causa de uma lesão no braço, quando se afastaria por um bom tempo dos palcos, o que indica que a Bossa Nova já estava sedimentada e não mais requeria grande atenção da mídia. O que não quer dizer, evidentemente, que opositores da chamada ala modernista da música popular teriam se distanciado deste tema. Muito pelo contrário, em 19/09/1965, Jose Ramos Tinhorão assina o artigo “Concentração econômica gera concentração cultural” para o *Jornal dos Sports* em que publica cinco notícias do mundo musical divulgadas por outros cronistas. O fenômeno, pontua, “é a presença dos Estados Unidos envolvendo a música ou as figuras de representantes de quatro diferentes culturas – do Brasil, da Inglaterra, da Índia e da Itália”, remetendo esse processo de “conquista” à música popular.

Já discutimos a influência que o jazz teve na música popular brasileira, especialmente na Bossa Nova e também o movimento inverso no segundo capítulo, prontamente percebido por Clare Fischer, “O Brasil pode sentir orgulho de ter tido uma música própria, relacionada com o jazz pelas suas origens étnicas, cuja assimilação com

a linguagem do jazz está sendo reconhecida como uma das mais importantes contribuições à evolução do jazz” (apud Celerier, 06/01/1963). Fischer foi o responsável pelos arranjos e regência do disco *João* (1991), de João Gilberto.

Um pouco antes, em março de 1965, a *Revista Civilização Brasileira* publica um longo artigo de Nelson Lins e Barros intitulado “Música popular. Novas tendências” em que afirma:

O teste de bossa nova, como produto de exportação internacional, parece que falhou. Talvez porque, na sua essência, a bossa nova seja mais uma música para ser ouvida do que para ser dançada e não resista, por isso, à concorrência dos demais produtos de exportação de baixo nível, cuja característica é responder à tendência atual da juventude para as danças coletivas onde predomina o ritmo marcado sobre uma melodia de frases curtas e harmonia pobre. Se assim for, a bossa nova de melhor nível, jazzística ou não, ficará, no nível internacional, ao lado do jazz, das canções francesas e de outras músicas populares da alta classe média, como uma espécie de nova música erudita. (BARROS, 1965).

Realmente o crítico Nelson Barros não acreditava que essa moderna música brasileira pudesse ter a visibilidade que alcançou, muito embora em 1965 Stan Getz e João Gilberto já tivessem conquistado vários prêmios Grammy, inclusive “Garota de Ipanema” o de melhor música, além de ser a segunda música mais ouvida nas paradas americanas, tendo perdido para “Yesterday” (McCartney/Lennon). O que nos intriga é que alguns meses mais tarde, um outro tipo de declaração sobre a internacionalização da Bossa Nova é atribuído a Barros, inserida na próxima crítica.

Geraldo Mayrink constata que o ano 1965 foi muito pouco fecundo para a cultura brasileira dos últimos anos e pontua: “ou o governo toma providências ou a situação piora. Um temor generalizado: até onde a censura poderá impedir o progresso da cultura brasileira?” (16/01/1966, *Jornal do Brasil*). Mas sabia ele que anos piores ainda estavam por vir, porém ele traz uma declaração de Nelson Lins e Barros em que o crítico enxerga virtudes na música popular:

O que há de notável na moderna música popular brasileira é que ela conseguiu um padrão técnico tão elevado que já pode passar por mercadoria de exportação. Notável, além disso, é que tenha conseguido mais recentemente criar um movimento de grande valor promocional (a volta de velhos compositores e do samba autêntico), e com tudo isso integrar harmoniosamente o velho com o novo (BARROS *apud* MAYRINK, 16/01/1966).

Na verdade, para Barros, o trabalho de Carlos Lyra e outros compositores junto ao CPC, e posteriormente, Nara Leão com o show *Opinião*, é que merecem destaque, ao politizar a Bossa Nova, dar-lhe um sentido social, tirando-a do lema “o amor, o barquinho e a flor”, transportando-a da zona sul carioca para levá-la ao morro, como Lyra declarou no filme *Coisa mais linda* (2005). Nessa mesma questão, Tinhorão, em entrevista para a revista *Civilização Brasileira*, pontuou que a Bossa Nova tomou de assalto os meios de divulgação (discos e rádio):

Num determinado momento chegou a parecer que o samba não existia mais. “No entanto, bastou a cantora Nara Leão transformar em coisa bem cantar os sambas de compositores de camadas populares (Zé Kéti, João do Vale) e logo, com os espetáculos *Opinião* e *Rosa de Ouro*, se verificou que o samba de linha tradicional continuava a ser cultivado inclusive por compositores que já tinham uma áurea de sucesso há trinta anos atrás. O que acontecia é que esse tipo de samba dos compositores de camadas populares era recusado pelos *compositores de rádio*, que antes da bossa nova eram os donos dos meios de divulgação (TINHORÃO *apud*. COUTINHO, 1965, p. 306).

Na mesma revista *Civilização Brasileira*, agora em relação ao concerto do Carnegie Hall, Tinhorão, que distraidamente confunde o ano daquele acontecimento, demonstra como os brasileiros haviam se curvado diante dos americanos:

Realmente, tão logo espertos como Charlie Bird e Stan Getz *descobriram o novo ritmo*, passaram a produzi-lo em massa e para exportação, no seu próprio país. Nesse sentido, a abertura do Carnegie Hall aos bossanovistas brasileiros, em 1963, foi muito sintomática. Aquela floresta de microfones com que se defrontaram os rapazes brasileiros na noite do espetáculo era um retrato do verdadeiro interesse dos músicos norte-americanos pela música que lhes era apresentada. O que eles queriam era ver como se fabricava a coisa, era passar para a fita a linha de montagem da coisa. Depois seria fácil, como foi, assimilar a adaptação brasileira do seu jazz e sair tocando e vendendo o produto (TINHORÃO *apud*. COUTINHO, 1965, p. 308).

Tinhorão tem razão quando afirma que Byrd e Getz produziram no próprio país aquele ritmo que estava sendo difundido, e, como era de se prever, o que fizesse sucesso nos Estados Unidos, receberíamos no Brasil de “mãos abertas”, tudo por conta de um capitalismo que envolve um país dominante que envia seus produtos e outros dominados que os recebem. Por acaso, o produto pronto que eles exportaram para o resto do mundo eram músicas do disco *Jazz Samba*, cujo repertório é composto de música popular brasileira, e não só Bossa Nova, como “Na baixa do sapateiro” (Ary Barroso), gravada

como “Baia”. Tem razão também Tinhorão de perceber que a floresta de microfones amedrontou parte dos músicos, mas somente a parte que ainda não estava musicalmente madura para sofrer aquele impacto, seja do ponto de vista mercadológico, ou musical. Tanto é que João Gilberto, Tom Jobim, Sérgio Mendes e Oscar Castro Neves firmaram vários contratos para apresentações futuras, inclusive os últimos dois são cidadãos norte-americanos.

Crítico jornalístico desde os anos 1940 e pesquisador, Ary Vasconcelos vem a público, através de sua crítica “Bossa nova: pró ou contra?”, reclamar de uma entrevista que teria dado para o jornal *O Estado de S. Paulo* cujo conteúdo teria sido deturpado: “É realmente uma técnica nova de se entrevistar alguém: dizer exatamente o contrário” (17/02/1966, *O Globo*). Sendo favorável à evolução que a Bossa Nova deu à música popular brasileira, ele afirma que o jazz nada mais tem a contribuir para a moderna música brasileira, esta sim é que já há muito está contribuindo para a moderna música popular de todo o mundo.

Augusto de Campos publica em 30/06/1966 no *Correio da Manhã* “Da Jovem Guarda a João Gilberto”, quando comenta sobre o novo fenômeno iê-iê-iê no Brasil. Ele menciona que um dos aspectos que não foram ainda devidamente examinados é o das alterações do comportamento musical que vem sofrendo o movimento da Bossa Nova, desde que passou a ter um contato mais amplo com o público, via TV, ou seja, via o maior meio de comunicação de massa dos tempos modernos. Ao enunciar “o estilo interpretativo, decididamente antioperístico” como uma das essenciais características do movimento, Campos define bem o *bel canto*:

Além das razões de ordem estética (o exibicionismo operístico leva à criação de zonas infuncionais e decorativas na estrutura melódica), a própria evolução dos meios eletroacústicos, tornando o esforço físico da voz para a comunicação com o público, induziriam a essa revolução dos padrões de conduta interpretativa. E foi ela, ao lado das novas e inusuais linhas melódicas e harmônicas da BN, a responsável pelo mal-entendido de que cantores superafinados como João Gilberto não tinham voz ou eram “desafinados”, tema glosado por Newton Mendonça numa das mais importantes letras-manifesto do movimento (CAMPOS, 1993, pp. 53-54).

Dada a característica do *bel canto*, Campos nota que a importância de Elis Regina, no sentido de popularização da Bossa Nova, nessa fase decisiva de sobrevivência, uma vez que a cantora colocou-a no palco-auditório de TV, é realmente meritória. No entanto, a

interpretação da cantora tornou-se rígida, enfática, de efeitos melodramáticos (inclusive jogos fáceis de iluminação cênica). Esse estilo de interpretação teatral quase nada mais tem a ver com o estilo de canto típico da Bossa Nova, pontua Campos, que observa características do grupo da jovem guarda com os bossanovistas:

“cantam descontraídos, com uma espantosa naturalidade, um à vontade total. Não se entregam a expressionismos interpretativos; ao contrário, seu estilo é claro, despojado. Apesar do iê-iê-iê ser música rítmica e animada, e ainda que os recursos vocais, principalmente de Erasmo, sejam muito restritos, estão os dos Carlos, como padrão de uso da voz, mais próximo s da interpretação de João Gilberto do que Elis. (...)”

Se é certo que a Bossa Nova é um movimento musical mais complexo e de conseqüências sem dúvida muito mais profundas, não se pode deixar de reconhecer que a Jovem Guarda, com todas as suas limitações e o seu primarismo, nos ensina uma lição. Não se trata apenas de um problema de moda e de propaganda. Como excelentes “tradutores” que são de um estilo internacional de música popular, Roberto e Erasmo Carlos souberam degluti-lo e contribuir com algo mais: parecem ter logrado conciliar o *mass-appeal* com um uso funcional e moderno da voz. (CAMPOS, 1993, p. 55).

Augusto de Campos se remete ao Carnegie Hall e pondera que, enquanto outros cantores brasileiros, lá presentes, se desmandavam em trejeitos e ademanes “para americano ver”, João, na sua vez, pediu simplesmente uma cadeira, sentou-se com seu violão, em meio a uma floresta de microfones, experimentou o som e mandou a sua música de sempre, sem alterar uma vírgula, sem concessão alguma. Eis a lição de João (CAMPOS, 1993, p. 57).

Numa outra crítica, “Boa palavra sobre a música popular” (14/10/1966, *Correio da Manhã*), Augusto de Campos observa a transformação que a Jovem Guarda tomou de assalto a música renovadora nacional e observou, em tempos de comunicação de massa, “é inútil preconizar uma impermeabilidade nacionalística aos movimentos, modas e manias de massa que fluem e refluem de todas as partes para todas as partes”. Esse processo de expansão dos movimentos internacionais pode ser revertido, na medida mesma em que os “países menos desenvolvidos consigam, antropofagicamente – como diria Oswald de Andrade – deglutir a superior tecnologia dos supradesenvolvidos e devolver-lhes novos produtos acabados, condimentados por sua própria e diferente cultura”. (CAMPOS, 1993, p. 60). No mesmo artigo, Campos cita a publicação do debate entre músicos e críticos na *Revista Civilização Brasileira*, citando Caetano Veloso e a sua famosa frase que Campos

tomaria para si: Só a retomada da *linha evolutiva* pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação” (VELOSO *apud* CAMPOS, 1993, p. 63).

A contribuição de Augusto de Campos à apreciação e compreensão da Bossa Nova é significativa. Porém, sua maior contribuição foi ter reunido em livro alguns trabalhos críticos sobre a moderna música popular brasileira que acompanharam de perto, no momento em que esta arte estava se desenvolvendo. *Balanço da bossa* é um livro referência para músicos e apreciadores de música. Voltaremos no livro adiante, quando a recepção crítica, dos anos 1960, se dá nos livros.

Quando mencionamos a parceria entre Vinícius de Moraes e Cláudio Santoro, no segundo capítulo, inserimos um comentário de Gilberto Mendes sobre a inserção do músico erudito no universo da música popular, em razão dos festivais da canção e, posteriormente, no movimento tropicalista, quando alguns músicos eruditos assinaram arranjos, como Júlio Medaglia, Rogério Duprat, Damiano Cozella. No artigo “De como a MPB perdeu a direção e continuou na vanguarda”, publicado no “Suplemento Literário” do jornal *O Estado de S. Paulo*, em 11/11/1967, Gilberto Mendes afirma que a “contribuição fundamental da Bossa Nova foi a integração do samba no mundo atual, sem fronteiras, no qual, mais do que nunca, a comunicação é o processo social básico” (MENDES *apud* CAMPOS, 1993, p. 137).

Nesse sentido, a visão do crítico Gilberto Mendes, que é músico, portanto, um artista-crítico, é realmente privilegiada porque consegue distinguir elementos de concórdia entre as músicas citadas acima, ao invés de criar obstáculos nacionalistas para que esta analogia não aconteça. No segundo capítulo deste trabalho, propusemos alguns elementos como formadores e precursores da Bossa Nova, dentre os quais podemos destacar a retomada do samba através do repertório de João Gilberto que imprime, a qualquer repertório, seu modo personalíssimo de tocar. Deste modo, Mendes observa:

Ao se expor às influências de outras artes que uma arte firma seu caráter; conforme provou o samba sob influência do jazz, formando a BN. Àqueles que consideram que “bossa-nova é jazz”, perguntamos: que espécie de jazz é esse cuja “batidinha” característica nenhum músico norte-americano consegue dar, e que, além disso, passou a influenciar a própria música norte-americana? Não havendo troca de informações, a arte resulta sem interesse, morta. A invenção artística deve somar as mais variadas experiências (MENDES *apud* CAMPOS, 1993, p. 138).

A dificuldade da batida da Bossa Nova é de conhecimento de parte de músicos que

tem interesse nesta área e a dificuldade de se executar ao violão esse ritmo característico é grande para quem tem intimidade com a música, porque, evidentemente a ouve com regularidade. Quem não tem familiaridade com a música, realmente não conseguirá reproduzi-la bem. Naturalmente hoje em dia há muitos músicos estrangeiros que tocam tão bem quanto alguns brasileiros que mergulharam na música, porque ouviram a música e se familiarizaram com a sua reprodução; porém, na década de 1960, o disco *Jazz samba*, foi cultuado em todo o mundo, inclusive pela crítica, que respondeu muito favorável ao disco. Somente um crítico, Robert Celerier (06/01/1963), expôs vários problemas do disco, inclusive o ritmo, ao afirmar, “porém, mais uma vez, devemos levar em consideração a dificuldade de assimilação do ritmo do samba para um estrangeiro e essencialmente o desejo sincero desses dois bateristas em tentar produzir um legítimo samba” (CELERIER, 06/01/1963).

O maestro Julio Medaglia publica o artigo “Balanço da Bossa” no “Suplemento Literário” do jornal *O Estado de S. Paulo* em 17/12/1966, inserido também no *Balanço da Bossa* de Augusto de Campos, que, juntamente com o estudo “Bossa Nova” de Brasil Rocha Brito (1960), completa o primeiro com o levantamento extensivo das tendências e desenvolvimentos musicais até 1966, o mais amplo de todos os textos analisados aqui, utilizando 56 páginas do livro de Augusto de Campos. No entanto, Medaglia tem uma opinião diferente da nossa em relação à orquestração de Jobim e às letras de Vinícius de Moraes do LP *Canção do amor demais*, que gostaríamos de mencionar aqui. Sobre as canções do disco, Medaglia afirma:

As músicas eram em geral baseadas na forma da modinha e do recitativo dos mais tradicionais, acrescidas apenas pelos recursos musicais de Jobim, sobretudo por sua imaginação melódica, sem dúvida a mais rica com que a nossa música popular conta em seus últimos anos. Também o acompanhamento e a orquestração eram tradicionais; em geral sinfônicos e com instrumentação carregada. Note-se que o próprio Jobim, que orquestraria o disco do João alguns meses mais tarde, teria uma atitude completamente diferente ao trabalhar ao lado do “baiano bossa-nova”, evitando as soluções “melacrinianas” de “mil violinos” e “glissandos” de harpa, recursos tão comumente empregados pelos orquestradores de rotina. Tradicionais no disco eram também os textos de Vinicius, cuja empostação poética mais se aproximava de baladas medievais do que do linguajar simples e espontâneo que veio a caracterizar as letras da BN e as suas próprias contribuições para esse estilo. O mesmo Vinicius que dizia nesse LP: “oh! mulher, estrela a refulgir”, diria, após o advento da BN: “ela é carioca, ela é carioca, olha o jeitinho dela ...” (MEDAGLIA, *apud*

No segundo capítulo deste trabalho, reservamos ao disco *Canção do amor demais* algumas páginas para análise porque, como não poderia deixar de ser, o disco da cantora Elizete Cardoso é repleto de questões musicais bastante inovadoras. Evidentemente o trabalho requeria um olhar mais atento, e, o que levaríamos em conta, naquele momento, eram as características musicais que fizeram do disco um acontecimento, não somente por causa da batida de João Gilberto, mas também por causa da instrumentação menor e mais enxuta e ao arranjo mais contido, dando possibilidade de troca entre cantor e acompanhamento. Foi com prazer que nos detivemos a transcrever e interpretar ao piano algumas músicas do disco, para podermos nos certificar de que realmente algo inovador estava surgindo. Pontuamos, então, que Jobim preferiu conferir um caráter quase camerístico ao disco de Elizete Cardoso, simplificando o número de vozes, fazendo uso de poucos instrumentos, abrindo espaço para o violão de João Gilberto em “Outra vez”. Percebemos que as treze canções do disco possuem orquestrações muito diferentes umas das outras, sendo que algumas canções foram interpretadas com um número mínimo de instrumentos. Pontuamos, por fim, que a transição do samba tradicional para a Bossa Nova fazia-se presente, não só na batida do violão de Gilberto, mas sobretudo na voz convencional da cantora, contrastando com os arranjos econômicos de Jobim. Portanto, do nosso ponto de vista, os arranjos de Jobim estão longe de serem convencionais ou tradicionais, como afirma Medaglia.

Em relação às letras de Vinícius de Moraes, é curioso que Medaglia tenha se valido da letra de “Ela é carioca” (Jobim/Moraes) e não tenha se lembrado de mencionar “Chega de saudade”, (“Pois há menos peixinhos a nadar no mar, do que os beijinhos que eu darei...”), cuja letra não deixa de ter um linguajar simples e espontâneo que caracterizou as letras da Bossa Nova. Entretanto, as outras canções do disco realmente são mais poéticas, rebuscadas, como o crítico pontuou. Talvez haja um outro fator no disco que tenha proporcionado esse estranhamento sentido por Medaglia, o contraste entre os arranjos de Jobim e a voz de Elizete Cardoso, “uma voz particularmente afinada; de timbre popular brasileiro mas podendo respirar acima do puramente popular; com um registro amplo e natural nos graves e agudos e, principalmente, uma voz experiente” escrito por Vinícius na contracapa do disco e transcrito no nosso trabalho. No nosso ponto de vista, a voz da

cantora destoa dos arranjos, não querendo insinuar que não combine, mas justamente é significativo pensarmos que condiz com aquele momento histórico da evolução da música popular brasileira, uma vez que a síntese veio com João Gilberto, meses depois.

Duas resenhas de Ricardo Góes para o *Correio da Manhã* de 14/09/1968, e 15/09/1968, já a poucos meses do AI-5, merecem destaque, sendo que na última ele divulga o livro recém-lançado de Augusto de Campos *Balanço da Bossa*, trazendo várias citações para seu texto, que iremos comentar no próximo sub-capítulo, acerca das publicações da Bossa Nova em livro. Mas, no primeiro texto “Por uma música popular não-gastronômica (I)” merece transcrição um longo trecho:

Foi preciso um João Gilberto, há dez anos, para que a música popular brasileira desse o verdadeiro salto para a universalidade – no caso, universalidade podendo ser definida como aquela propriedade da música que a faz acrescentar algo novo ao repertório do ouvinte, onde quer que ele se encontre. Em outras palavras: tudo aquilo que traduz informação nova pode ser tomado como “universal”, se bem que este último termo hoje em dia já esteja mais do que gasto. Só depois de repercutir lá fora, sendo apreendida desde o início pelos observadores alienígenas (que não perdem tempo em verificar esse outro termo também misterioso e ambíguo que é a “autenticidade”), é que a BN veio ecoar aqui dentro, tirando de letra a progressiva boierização que vinha minando a nossa música popular. Enquanto a BN era saudade lá fora como um fato novo, os saudosistas patricios, da Tradicional Família Musical, abriam suas colunas contra o que pensavam ser a “internacionalização” da música brasileira como se esta tivesse que ficar ancorada eternamente aos gastos processos que impediam sua veiculação.

Internacionalmente, o primeiro passo positivo da BN foi a de substituir o subfolclore exótico subdesenvolvido de mulatos inzoneiros e coqueiros que dão coco por um tio de música de alto nível (GÓES, 14/09/1968).

Quando Carmen Miranda fez sucesso em Hollywood nos anos 1940, além de ser excelente cantora, ela criou uma marca (figurino, trejeitos) que a caracterizou, sendo seguida por muitos outros artistas. A Bossa Nova, por outro lado, desprovida desses elementos “tropicais”, conseguiu se impor sem fazer uso de qualquer marca, privilegiando, principalmente os aspectos musicais da nova música. Primeiro produto de exportação brasileiro, Carmen Miranda pode ser considerada a estrela mais internacional, talvez só comparável a João Gilberto e Antônio Carlos Jobim, os criadores da Bossa Nova. Para Hermano Vianna (2002, p. 130), essa internacionalidade foi conquistada com uma preocupação obsessiva em se afirmar como brasileira, como representante da cultura brasileira.

Prosseguindo nossa análise, Ricardo Góes assinala em 1968 que dez anos de perspectiva são suficientes para se julgar a Bossa Nova e sua presença no imenso mercado americano e pergunta:

Por que só ela e não a música que se fazia antes, interessou à platéia internacional? Pode-se enumerar vários fatores episódicos, como o filme Orfeu do Carnaval, o Concerto do Carnegie Hall, mas, essencialmente, foi porque ela trazia uma informação nova e, inclusive, muito mais difícil de ser veiculada que os ritmos forjados pelos media, como o twist & tantos outros. Naturalmente, ela pode ter entrado como moda nos EUA, mas só o fato de ser nova, inédita, original, explica a sua permanência, até hoje – volta e meia deparamos com um filme em que lá está a BN, na faixa sonora. Tom Jobim está de volta aos EUA para gravar um novo disco com Sinatra; Sérgio Mendes refundiu a BN com a música internacional moderna e quebra recordes de vendagem; João Gilberto continua por lá vivendo de seus primeiros discos e, esporadicamente, apresentando-se em shows ou recusando propostas; e, não por coincidência, os compositores mais procurados são Marcos Valle, Edu Lobo, Dory Caymmi, Baden Powell – aqueles que não deixam de pagar o seu tributo à música de Tom & João, mesmo quando enveredam pela trilha da pesquisa. (GÓES, 14/09/1968).

Por que, afinal, essas músicas brasileiras fizeram tanto sucesso em solo americano? Nós colocaríamos mais um motivo, que diz respeito à língua inglesa. Essas canções foram traduzidas instantaneamente, assim que fizeram sucesso, e com isso, diminuído o obstáculo que a língua portuguesa teria de enfrentar no exterior. Vimos, anteriormente, na crítica de Vinícius de Moraes (12/11/1964), que Tom Jobim estava indo aos Estados Unidos acertar alguns problemas. Em outra crítica, Ray Gilbert é festejado pelos músicos brasileiros. Gilbert verteu para o inglês “Ela é carioca” (Jobim/Moraes) e Dindi (Jobim/Aloysio de Oliveira), entre muitas músicas. Gene Lees é o letrista de “Corcovado”(Jobim) e “Desafinado” (Jobim/Mendonça), entre outras e detém 50% do direito, quando cantadas em inglês. O que queremos frisar é que o idioma inglês realmente facilitou a entrada das músicas bossanovistas em solo estrangeiro, entre outros fatores citados abaixo por Góes:

Lá fora, ainda é a primeira BN que sustenta o prestígio da música popular brasileira, mas, aqui dentro, na nascente musical, o que sucedeu foi o inverso. A abertura de mercados da música nova acabou trazendo de volta o espírito neofolclórico & neo-regionalista, especialmente depois de 64, em que o protesto cerrado foi formado como respiradouro contra a mordada imposta à Nação. Como em feed-back, essa variante da BN, incorporando alguns de seus elementos superficiais, terminou por sufocá-la, e tivemos então um novo ciclo nordestino, que, na maioria dos casos, conseguia apenas ser caipira. As veredas a abrir por essa pesquisa folclórica podiam ser muitas, mas talvez devido a um problema de

distanciamento cultural e geográfico, ficou-se naquela repetição cacete dos primeiros elementos pesquisados pelos músicos mais sérios – Edu, Baden, poucos mais. Por isso, a taxa de redundância, de repetição, de pouca ou nenhuma originalidade, foi bastante alta neste período. Na trilha de Berimbau ou Arrastão choveram os diluidores, como sempre acontece. Hoje, impulsionados pela poderosa ressonância popular de Chico Buarque, pululam os “sambistas de subúrbio”, compondo em caixa-de-fósforos (GÓES, 14/09/1968).

Este artigo realmente consegue fazer um balanço do movimento da Bossa Nova de forma brilhante e reforça nossa afirmação de que a crítica local que foi a princípio dura com os artistas estava quase sempre embasada em princípios sociológicos, através dos quais se cobrava da música um posicionamento mais social e menos estético. De uma certa forma o nacionalismo não deixou ver o que o público e crítica estrangeiros viram, que a imposição de algo novo pressupõe que ele tenha se tornado universal, do mundo. Ao ser aceita no mercado internacional, a Bossa Nova também abre fronteira para outras artes brasileiras, como já pontuamos.

Góes pergunta: Por que só a Bossa Nova e não a música que se fazia antes, interessou à platéia internacional? Porque, evidentemente, havia originalidade naquele trabalho, embora fosse formal do ponto de vista da estrutura, transparecia singeleza e tampouco era comercial, apesar de não pressupor que um produto condicionado ao mercado deva ter, necessariamente, qualidade baixa. No texto, o crítico cita que a música de Sérgio Mendes quebra recordes de vendagem, justamente porque moldou o seu repertório para o mercado, para Adorno (2000, p. 81), se corrompeu, sucumbiu ao fetichismo e se transformou em bens de cultura, ou seja, houve uma intenção do autor ao sucesso. O pianista Sérgio Mendes, embora faça música com qualidade, tem um produto sempre comercial, muito diferente da música de Jobim, que pode até ser assimilada pela massa, entretanto não teve a intenção, no momento de sua concepção e arranjo, de ser voltada para um mercado mais expansivo do que a alta música, digamos assim, permite. Exemplificamos com as muitas canções de Jobim que figuram em novelas brasileiras e em filmes americanos de grande audiência.

Mas o que diferencia, para nós, a música de Tom Jobim da de Sérgio Mendes? A intenção que se pode tirar da música, no caso de Mendes e, fundamentalmente porque, no nosso ponto de vista, a arte é para emocionar, para se reagir a ela, e não somente para fazer

pensar em questões sociais, políticas ou mercadológicas, nesse caso a reação é contrária, vem da música em direção ao público. Aqui, não estaríamos diante daquela questão colocada no primeiro capítulo em relação à arte burguesa da qual Barthes (2006, p. 171) nos fala, dizendo que mastiga a obra e indica exageradamente sua intenção?

Nesse sentido, quando o mesmo Barthes (2007, p. 151) questiona o objetivo da literatura ou do ato de se escrever, na verdade ele quer dizer que o escritor escreve simplesmente para se exprimir, da mesma forma que o pianista Luis Carlos Vinhas acredita que a música serve para descansar, que ela não é instrumento útil para salvar o Brasil, quando “apareceu uma tendência a fazer da música um instrumento político” (VINHAS, 1965, p. 309). Ao não fazer concessões, João Gilberto é um exemplo de como a música só serve a ela mesma, na verdade também porque a arte deve estar acima de interesses políticos, sociais, financeiros.

No entanto, não queremos dizer que a música só deva ter uma função estética, sem se subordinar a quaisquer interesses. A música incidental de um filme é um exemplo de que houve uma intenção de demonstrar, através da arte musical, o ambiente a que o filme está submetido e não quer dizer, em absoluto, que a qualidade da música cinematográfica seja ruim, muito pelo contrário, a julgar pelo trabalho de Enio Morriconi (*Os Intocáveis, Cinema Paradiso, A Missão*) e John Williams (*Guerra nas Estrelas, Indiana Jones, Superman*). Uma aula de ginástica aeróbica “necessita” de música vibrante, pulsante, enquanto que numa aula de alongamento, o inverso ocorre. O que as palavras acima podem contribuir para a discussão sobre Bossa Nova? Justamente porque a Bossa Nova só teve sucesso porque era original e não se rendeu a modas fugazes, como foi o caso dos ritmos latinos, que se propagaram rapidamente por justamente servir à indústria cultural, à massificação da música gerando a decadência do gosto (ADORNO, 2000, pp. 63-68).

Ao analisar a recepção crítica desse movimento, tivemos a oportunidade de penetrar um pouco na história daquela época, pois esses textos críticos refletem o modo como a crítica enxergou a música popular brasileira em questão - a Bossa Nova - na sua época de origem. E agora, tentaremos finalizar a nossa análise da recepção crítica da Bossa Nova, não de maneira genérica e quantitativa, porque sabemos que o número de críticas realmente foi muito mais extenso do que o nosso aqui proposto e analisado, ainda assim, não resta dúvida de que a coleta desse material é de valia, tanto para musicólogos e historiadores de

música popular quanto para estudantes e profissionais da área de comunicação. Desse modo, depois de analisá-las, optamos por separar as críticas em três grupos que se mostraram historicamente bem distintos. O primeiro momento, por volta de 1958, com o lançamento do disco de Elizete Cardoso *Canção do amor de demais* e a síntese de João Gilberto no LP *Chega de saudade* até 1962, quando se abriu uma nova perspectiva para a música popular brasileira internacionalmente. Em seguida faremos uma apresentação e análise da recepção crítica do Carnegie Hall, quando foram determinadas novas proporções tanto da crítica, quanto da música popular brasileira, com a exportação da Bossa Nova e finalmente o reflexo que essa música impôs dentro da crítica.

Acreditamos que no primeiro momento a crítica ainda estava curiosa em conhecer a estética musical, embora tenha havido pouquíssimos textos na época, não havia uma crítica negativa forte. Esta, se formou com a proximidade do “Festival de Bossa Nova” no Carnegie Hall. A partir de então, houve, de imediato, uma crítica opositora que julgou mal o concerto, embora realmente tenha havido muitos problemas de produção, e a notícia tenha, de fato, se espalhado rapidamente. O curioso é que a crítica desfavorável, que não esteve presente ao Carnegie Hall, buscou no jornal *New York Times* o conteúdo de seus textos. De fato, tudo o que tivemos, por esse lado, foi uma repetição das mesmas palavras do crítico John Wilson em vários jornais, acarretando, com isso, uma tomada de posição da crítica mais aberta àquela música, que só aconteceu depois que o jornalista Sylvio Tullio Cardoso publicou suas críticas do acontecimento ao qual estava presente, a partir de 28 de novembro.

Com o passar do tempo, os ânimos diminuíram de ambos os lados e a entrada de 1963 só fez melhorar o nível da crítica musical endereçada à Bossa Nova que, depois das polêmicas e confrontos entre críticos, músicos e opinião pública, mostrou-se bastante atenciosa, interessante e menos tendenciosa. Nesse momento foram publicados textos não só de críticos jornalísticos, mas também de musicólogos e acadêmicos, abrindo novas possibilidades de interpretação e apreciação da música posta em questão, diminuindo as críticas, arrefecendo os ânimos, evidentemente porque, de algum modo, a música também já tinha se estabelecido. E também porque a crítica jornalística tem a necessidade do furo, do momento, e talvez outra questão estivesse envolvendo os jornais e revistas naquele momento. Portanto, a medida em que a crítica jornalística se volta para outro grande

fenômeno musical, os Festivais da Canção, o mercado editorial parece que se volta, finalmente, para a música popular, iniciando, ainda que tardiamente a sua produção. É o assunto de nosso próximo tópico.

A recepção crítica da Bossa Nova nos livros

A imprensa escrita, de modo geral, desde os folhetins, periódicos e revistas, no decorrer do século XX, foi um meio de comunicação muito popular para jornalistas, críticos e acadêmicos transmitirem informação e análise de acontecimentos culturais. Vimos, há pouco, que foi na mídia impressa o lugar onde se discutiu a Bossa Nova, tendo, de fato, jornais e revistas intermediado a comunicação entre música e crítica. Muitos escritores do passado publicavam suas obras primeiro nos folhetins e, posteriormente, no livro. Isabel Travancas (2001), faz uma interessante análise de como a mídia jornal retrata o livro, ao destacar a visão da imprensa como mediadora entre o mundo da alta cultura e a sociedade em geral. Ao estabelecer um paralelo entre suplementos literários brasileiros e franceses, a autora se surpreende ao encontrar mais pontos de contato de que de discórdia entre as mídias.

Nesse sentido, depois de efetuarmos a apreciação de vários textos nos jornais diários, sobretudo cariocas, observamos que o jornal *Correio da Manhã*, naquela época, proporcionou a seus leitores uma diversidade grande de tendências de pensamento dentro de um mesmo jornal, não mais em âmbito de segundos cadernos, como é o caso da pesquisa de Travancas, mas no próprio jornal diário, o que valida e reafirma a meritória reputação entre os profissionais da área.

O “Suplemento literário” do jornal *O Estado de S. Paulo* protagonizou um trabalho importantíssimo nas décadas de 1950 e 1960 no âmbito da cultura, principalmente na literatura. Como dissemos, em nossa pesquisa nesse suplemento, entre 1956 e 1963, não encontramos qualquer vestígio de texto que abarcasse a música popular brasileira, com exceção da crítica de José da Veiga Oliveira, em 28/02/1959, sobre o LP *Canção do amor demais*. O extenso artigo “Balanço da bossa nova”, de Júlio Medaglia, foi publicado neste suplemento em 1966, que, pelo número de páginas que constam no livro *Balanço da bossa*, cerca de 58 páginas, não é difícil precisarmos que, nos dias de hoje, um artigo como este, nunca seria publicado, dado o interesse pelo imediatismo que o jornal foi também impregnado. Gilberto Mendes também publicou artigos no “Suplemento Literário”, inseridos também no *Balanço da bossa* de Augusto de Campos.

Queremos, com estas palavras, introduzir, a título de conclusão, um outro fenômeno que se deu na crítica da Bossa Nova, ainda na década de 1960. Enquanto os jornais marcavam suas páginas com acontecimentos de grandes proporções, e, nesse caso, o concerto do Carnegie Hall foi um excelente tema para o “furo” jornalístico tão necessário à vida de um evento dentro dos jornais, fez-se necessário a atualização desse processo comunicativo e, a recepção crítica, num outro canal comunicativo mais duradouro: o livro. Santaella (1996, p. 36) observa que uma característica da cultura das mídias é a mobilidade, a capacidade de trânsito da informação de uma mídia a outra. Temos, portanto, a mudança da recepção crítica da Bossa Nova, das páginas jornalísticas para o livro impresso, agora com mesmo material crítico do jornal, ou parte dele, reunido em livro, que terá sempre razão de ser, já que pode ser lido várias vezes ao longo de muitos anos.

Na música popular brasileira, a primeira publicação de críticas reunidas de um autor, em livro, data de 1966, de José Ramos Tinhorão. Mencionamos, no primeiro capítulo deste trabalho, que Mário de Andrade teria publicado um único livro de críticas musicais, em vida, em 1936, *Música, doce, música*. Atualmente, alguns críticos já publicaram suas críticas como Arthur Nestrovski (*Notas musicais*), Tárík de Souza (*Tem mais samba*) e Lúcio Rangel (*Samba, jazz & outras notas*), entre outros, porém, o livro de Tinhorão, além de ser o primeiro nesse gênero musical, causou muita controvérsia, como veremos em seguida.

Antes de nos debruçarmos novamente sobre a crítica do movimento bossanovista, desta vez nos livros, retomamos os primeiros anos de 1960, de grande ebulição cultural, por conta de uma euforia que se implantou no Brasil, a partir da plataforma do governo JK, em 1956, quando tivemos a impressão de que estávamos indo em direção a um futuro promissor. A Bossa Nova se edificou, portanto, dentro de um ambiente sócio-político altamente promissor, eufórico, dinâmico e muito otimista.

No plano cultural o Brasil se polarizaria. De um lado as elites socioeconômicas e setores das classes médias a elas atreladas incidiriam na cópia de modelos importados; do outro, reavivou-se e alterou-se qualitativamente a cultura dita popular (SEGALL, 1991, pp. 81-82). Alimentada por uma visão ideológica, essa reformulação cultural foi marcada por diversas ambigüidades. Enquanto “filhos” das classes médias e até mesmo das elites dirigentes, alguns artistas, de classe social mais favorecida, estavam presos a uma visão

ideológica marcada pelos seus vínculos classistas e pela formação cultural elitizada. No teatro, o Teatro de Arena; na música, a Bossa Nova engajada, Carlos Lyra, Nara Leão e o CPC. Embora contestadores, absorviam as formas culturais da vanguarda, embora distanciados da realidade do povo que idealizavam, tentavam fazer cultura popular, caindo, inevitavelmente, no populismo, o chamado populismo cultural. Mais do que isso, incidiram no paternalismo, isto é, o papel do intelectual como o pedagogo que deve esclarecer a classe operária e as camadas populares num sentido revolucionário. O intelectual seria, assim, a consciência lúcida dos setores populares.

Embora esses artistas engajados cobrassem dos seus colegas, também artistas, uma arte menos estética e mais politizada, há contradições de que talvez não se tenham dado conta, na época, como temas populares que não interessavam ao povo, problemas sociais que o povo não entendia, e uma linguagem estética europeizada que as massas não conseguiam codificar, como pontua Maria Lúcia Segall (1991, 83). Em outras palavras, as manifestações da estética populista assemelhavam-se a missas, freqüentadas por fiéis, o grupo intelectualizado que se fazia entender entre si. A eficiência do populismo cultural como instrumento de conscientização das massas, deixou a desejar, uma vez que a cultura oriunda da classe média intelectualizada praticamente não saiu da classe média. O show *Opinião*, de Nara Leão, Zé Kéti e João do Vale foi assistido pelas pessoas oriundas da classe da cantora e não de seus convidados.

O Brasil adentrava os anos 1960. Inegavelmente, o desenvolvimento juscelinista, em função dos altos índices de crescimento econômico, disseminou grande otimismo no país. “Brasil, país do futuro”, e parecia que o “futuro chegara”. As ilusões durariam pouco, afirma Segall. Infelizmente, com a ditadura militar imposta em 1964, mas para a classe artística, somente a partir do AI-5, em dezembro de 1968, tivemos um retrocesso com pesadas conseqüências. O Brasil musical respondia através de festivais da canção, culminando no aparecimento do Tropicalismo.

Entretanto, a época que queremos evidenciar é exatamente o período anterior ao Ato Institucional, a segunda metade da década de 1960, momento em que a Bossa Nova há tempos tinha se voltado para o mercado externo, ao mesmo tempo em que o grupo musical engajado tomava para si a responsabilidade de colocar parte dos problemas do Brasil dentro da música popular. Artistas como Carlos Lyra, Nara Leão, Baden Powell, Edu Lobo,

Vinícius de Moraes convivem com uma crítica musical mais madura, que procura discutir a música não somente do ponto de vista social ou histórico, mas sobretudo a estética musical. Desse modo, a música é posta em xeque, analisada, na nossa maneira de entender, francamente.

Analisamos, neste terceiro capítulo, a recepção crítica da Bossa Nova na imprensa e percebemos, ao longo das análises, a formação de dois grupos distintos de críticos que se dispuseram a apreciar aquele fenômeno musical, o que nos levou a crer que as duas tendências ali encontradas realmente tinham sido sugeridas por nós no primeiro capítulo, quando colocamos a crítica literária na nossa discussão. Naquele momento, tínhamos o intuito de trazer o estudo da crítica literária para dentro da crítica musical, apesar de a analogia ser realmente de outras proporções, pois a crítica literária, dentro dos estudos culturais, foi a que mais avançou, a que mais discutiu, a que mais publicou trabalhos neste campo. Nesse sentido, nas próximas páginas, apontamos os dois grupos de crítica que se formaram a partir de nossas análises, levando em consideração que a crítica literária brasileira contribuirá na formação da crítica de música popular.

Duas críticas de música popular, duas tendências de pensamento

Logo, encontraremos na recepção crítica da Bossa Nova, agora madura, duas frentes e dois grupos de pensamentos divergentes, que se posicionaram dentro de determinados modelos nos quais acreditavam, enfim, duas tomadas de posição diante do mesmo fenômeno estético. Na década de 1960, duas primeiras publicações em livro sobre Bossa Nova são lançadas, e, curiosamente, cada uma regida por uma tendência. *Música popular: um tema em debate*, de José Ramos Tinhorão, pelo que sabemos, de 1966, é o primeiro livro de críticas sobre a Bossa Nova que se tem notícia. *Balanço da Bossa*, de Augusto de Campos, é de 1968. Antes, porém, uma publicação merece destaque. Apesar de não ser um livro voltado à Bossa Nova, tampouco ser uma publicação crítica, inserimos no nosso trabalho porque o conteúdo do livro faz menção à Bossa Nova, chamada de música popular contemporânea pelo autor, e também por ter divulgado um livro que não foi publicado.

Lançado em 1964, em dois volumes, sendo o primeiro destinado à fase primitiva e o segundo destinado à fase de ouro da nossa música popular, o livro *Panorama da música popular brasileira* (Editora Martins), de Ary Vasconcelos é a primeira grande publicação, em âmbito de música popular, de uma reunião de autores, uma espécie de compêndio de nomes de compositores, letristas, cantores, conjuntos vocais, orquestras e solistas, enumerados pelo autor. O que nos intriga é que na introdução do seu primeiro volume intitulado “Preâmbulo”, o autor se refere a um terceiro volume, que seria dedicado à música moderna (1946 a 1958) e contemporânea (1958 aos dias de hoje), mas cuja publicação não temos notícia. Porém, há muitos méritos no livro de Vasconcelos. O pesquisador passa em revista biografias e informações sobre os músicos, uma espécie de levantamento de dados da música popular brasileira. Apesar de não ser um livro crítico e nem constar de seleção de críticas, como é o nosso objetivo neste trabalho, gostaríamos de mencionar alguns fatos que o autor introduziu em seu segundo volume a respeito de autores que se destacariam mais tarde, ou pelo menos, foram também responsáveis pelo desenvolvimento da estética bossanovista.

Quase cem páginas do livro são destinadas à divulgação de discografias, sendo mencionados discos que foram lançados até o ano de 1963. A única canção da parceria Jobim/Vinícius citada é “Canção da eterna despedida”, de 1962, muito mais desconhecida que outras dezenas de canções da dupla, como por exemplo, “Se todos fossem iguais a você”, o primeiro sucesso, em 1956. Se o autor pretendia inserir no próximo livro estes e outros compositores representativos da fase posterior, parece que era sua intenção, como está registrado na introdução, por que, então, colocou uma discografia que contemplava a fase de ouro tão deslocada cronologicamente? Por certo, a cronologia discográfica poderia ter findado em 1946, para que o próximo volume do livro, que foi inclusive divulgado na introdução, desse conta de inserir somente os representantes daquela tendência musical, a moderna música popular. Mas, por que justamente aquela canção foi escolhida para simbolizar a dupla bossanovista?

Ao analisar as resenhas de Bossa Nova, percebemos que dois tipos de tendências foram encontradas nos textos críticos, muito embora grande parte das resenhas não abarque nenhuma tendência. É o que chamamos de crítica impressionista, voltada para si mesma e que tem o propósito de chamar a atenção para seus próprios escritos e não para a obra. Como dissemos, consideramos que haja duas tendências dominantes na crítica de música popular em relação à Bossa Nova. A primeira abraça uma postura nacionalista, embasada em estudos sociológicos, enquanto que a segunda defende a autonomia dos fenômenos artísticos e o contato com grupos de vanguarda. No entanto, foi-se necessário subdividir cada um dos grupos novamente, dadas as diferenças encontradas entre seus principais representantes. Neste momento, então, iremos descrever as duas tendências da crítica bossanovista que encontramos: a crítica de cunho nacionalista e a crítica de cunho estético.

A crítica de cunho nacionalista – o rastro de José Ramos Tinhorão

A primeira tendência, que chamamos de nacionalista ortodoxa, adota uma postura defensiva, preservadora dos gêneros autênticos da música popular brasileira como samba, choro, frevo, baião, e não admite influências estrangeiras nos gêneros nacionais. José Ramos Tinhorão é o principal representante dessa tendência e seu livro, aliás, o primeiro livro de críticas publicado sobre a Bossa Nova é o representante dessa tendência. *Música popular: um tema em debate* (1997, Editora 34), publicado em 1966, pela Saga, reúne 24 artigos publicados de 1961 a 1965, dos quais a metade discute a Bossa Nova e seus músicos. Como já dissemos anteriormente, apesar da falta de dados acerca da data e local de publicação das críticas, e também porque foram modificados pelo autor, como ele mesmo afirmou em seu livro, “o autor limitou-se a acrescentar tópicos, esclarecimentos e atualizações”, 1997, p. 11, a publicação causou enorme repercussão na época de sua publicação e continua sendo um material válido de estudo daqueles que se detêm a discutir a música popular brasileira.

Recorremos às próprias palavras do autor para explicar seu método sociológico, de tendência marxista:

Pelos trabalhos deste livro, vai-se notar que o autor assume reacionariamente a defesa da cultura que melhor representa o estágio de semi-analfabetismo das camadas mais baixas da população, contra a pretendida “evolução” que alguns supõem resultar do encontro dessa cultura com a semi-erudita, ou mesmo erudita, atualmente ao alcance da classe média.

Coerente com o método de abordagem sociológica adotado na interpretação dos temas aqui em estudo, o autor explica sua posição intelectual com o fato de, no presente instante do desenvolvimento brasileiro, a cultura das camadas mais baixas representar valores permanentes e históricos, enquanto a cultura da classe média reflete valores transitórios e alienados (TINHORÃO, 1997, pp. 13-14).

Ficamos sabendo por ele, no rodapé da resenha “O porquê dos nomes” (TINHORÃO, 1997, pp. 30-36), que a crítica “Os pais da bossa nova” foi publicada na revista *Senhor* (N.

50-51, abr. mai.1963), sendo, portanto o único documento datado do livro. No mesmo texto, Tinhorão reage ao modo como seu livro *Música popular: um tema em debate* foi recebido pela classe musical, como a declaração de Taiguara (“o livro do Tinhorão dura apenas cinco minutos, a bossa nova já vai fazer 10 anos, meu tempo de artista”) e se defende: “Ora, o que o autor pretendia caracterizar – naquele momento mesmo em que a afirmação de valores tradicionais da música popular brasileira se considerava prova de mau gosto – foi a tendência geral à entrega passiva ao estrangeiro” (1997, p. 31).

Um outro livro, publicado em 1969, *O samba agora vai: a farsa da música brasileira no exterior* (JCM Editores), atualmente esgotado, também provocou grande celeuma da opinião pública, numa época em que a música brasileira era cultuada internacionalmente. Tinhorão explica, numa nota de rodapé, que o artigo “Bossa nova (new brazilian jazz)”, “publicado sob a forma de um artigo em fins de 1965” (TINHORÃO, 1997, p. 65), foi posteriormente desenvolvido num amplo estudo sobre as várias tentativas de colocação da música brasileira no mercado internacional, e publicado no livro *O samba agora vai*, citado acima. O autor teria uma enorme oportunidade de nomear o veículo de imprensa onde o referido artigo foi impresso. Infelizmente, não o fez, o que nos causa muita surpresa, primeiramente por se tratar do maior pesquisador de música popular no Brasil, e também por termos conhecido parte seu material de pesquisa, ao manusear suas críticas da Bossa Nova.

Em seu primeiro artigo (revista *Ângulos*, 1965, Bahia), Caetano Veloso afirma que, “a julgar pelos artigos históricos reunidos em livro pelo Sr. José Ramos Tinhorão – infelizmente o único a colocar o assunto música popular brasileira em discussão, somente a preservação do analfabetismo asseguraria a possibilidade de fazer música no Brasil” (2005, p. 143). Para Veloso, Tinhorão representa a sistematização de uma tendência equívoca da inteligência brasileira com relação à música popular. Realmente, o cantor baiano estava certo. Era o primeiro livro que discutia a música popular brasileira.

O que nos chama a atenção, neste caso, é o fato de o cantor mencionar no artigo de 1965, justamente, o livro de Tinhorão, publicado em 1966, ou seja, anteriormente ao livro. Temos, aqui, duas possibilidades: a primeira, a mais plausível, é que Caetano Veloso tenha querido escrever a palavra “artigos” ao invés de “livro”, uma vez que o crítico militava em vários jornais diários e seus artigos inseridos no livro já estavam publicados. Por outro

lado, com a publicação do livro do cantor *O mundo não é chato* (2005), na iminência de inserir este seu primeiro artigo, tenha revisado inadvertidamente, corroborando o erro da data. A outra opção é que o livro de Tinhorão tenha saído antes da publicação da revista *Civilização Brasileira*, em maio de 1966, palco de um famoso debate entre artistas e críticos, do qual Caetano Veloso também participou. Nesse debate, em que o cantor pede por uma retomada da linha evolutiva da música popular, que discutiremos adiante com Augusto de Campos, o cantor novamente afirma que “o livro de Tinhorão defende a preservação do analfabetismo como uma única salvação da música popular brasileira” (*apud* BARBOSA, 1966, p. 378).

Em debate com Tinhorão, no Encontro Nacional de Pesquisadores de Música Popular em 2001, no Rio de Janeiro, José Miguel Wisnik afirma que considera Tinhorão o mais importante pesquisador de música popular no Brasil e referência obrigatória para todos aqueles que estudam a música brasileira, ao mesmo tempo em que propõe uma discussão em torno dos termos *globalização* e de *mundialização*. Se por um lado, a globalização nos remete à generalização das relações econômicas transnacionais, dependentes do modelo norte-americano e de seus padrões, por outro, a mundialização nos leva à constatação de que os sujeitos culturais deixaram há muito tempo de ser necessariamente nativos de uma região, de uma etnia, de uma cultura nacional ou de uma classe social ontologicamente determinada. (WISNIK, 2004, p. 321).

Wisnik aponta que Tinhorão fazia a seu modo uma crítica precoce do avanço da mercantilização, embora o ponto visado não fosse expressamente esse, mas a descaracterização do popular e do nacional. Contrapunha a essa tendência “inautêntica”, da qual tomou obsessivamente a Bossa Nova e depois o Tropicalismo como emblema. A música popular isenta de comercialismo e influência estrangeira, essa sim autêntica, a seu ver, pela pureza das suas raízes populares. Formulou desde então “um autêntico fundamentalismo sócio-cultural em defesa de uma identidade supostamente natural e exclusiva das classes populares contraposta à invasão da cultura estrangeira” (WISNIK, 2004, p. 323). O que prevalece, fundamentalmente, no grupo nacionalista, é a questão de impor uma autenticidade de elementos brasileiros a influências estrangeiras. Nesse sentido, Tinhorão, em entrevista para a *Revista Civilização Brasileira* de julho de 1965, pontua:

A inautenticidade na música popular brasileira está na preocupação consciente em assimilar e incorporar à produção musical ritmos, estilos

e harmonias de músicas estrangeiras. Nesse ponto, é preciso que se diga que a música popular brasileira sempre sofreu influência estrangeira. A valsa, a polca, os *schotiesch*, por exemplo, são todos gêneros de música estrangeira. Mas a maneira pela qual os velhos conjuntos de choros as tocavam acabou lhes dando um acento brasileiro.

Um exemplo mais recente pode ser encontrado em Lamartine Babo, que já era um compositor de tipo moderno, profissional do rádio, mas estava preso ao espírito da tradição brasileira. Fez vários *fox-trots* mais cariocas do que qualquer samba de Antônio Carlos Jobim. Isto porque um *fox-trot* de Lamartine tinha um segmento musical e um tom humorístico na letra, glosando até mesmo a língua inglesa, que não poderia ter sido feito por um americano.

Num samba de bossa nova, mesmo com letra nacionalista ou participante, é o inverso que acontece: o ritmo é esquemático, as harmonias são tiradas do *jazz* e quando a música é de Antônio Carlos Jobim, vai se ver e a melodia é de Cole Porter (TINHORÃO *apud* COUTINHO, 1965, p. 312).

Comentamos anteriormente que alguns compositores da geração de 1930 como Lamartine Babo, Custódio Mesquita, Ary Barroso teriam sofrido influência do jazz, o que realmente aconteceu, como Tinhorão mesmo afirma com o *fox-trot*, chamado por ele de *foxblue*, “tipo de canção preferida da classe média norte-americana”, que representa “uma veste nova para as velhas baladas inglesas do tempo da colônia, tal como entre nós se deu com o samba-canção, ao incorporar as modinhas românticas” (1997, p. 48). Porém, estando todos eles presos ao espírito da tradição brasileira que o crítico pretende demonstrar, somente a letra (de “tom humorístico”) não impõe um acento brasileiro. É, contudo, brasileira, porque foi feita por músico brasileiro, regida de características brasileiras (da mesma tradição ou não) e universais, alguma mais valorizada do que a outra. É por isso que, no decorrer da história da música brasileira teremos alguns compositores, músicos, arranjadores, que realmente fizeram algo diferente dos padrões impostos da época. Noel Rosa, por exemplo, trouxe a coloquialidade do dia-a-dia carioca aos seus sambas, Garoto, exímio violonista e compositor, tirou da junção dos vários universos musicais que o rodeavam, um estilo próprio, inventivo e precursor para os violonistas das próximas gerações. João Gilberto, inventor de um estilo, de um modo de tocar, buscava inspiração no samba da velha guarda e de canções internacionais, imprimindo a todas elas a sua marca. Jobim, com seu vasto conhecimento musical, tanto popular, quanto erudito, trouxe ao universo popular arranjos de feição erudita, de alta complexidade, que exalam paradoxalmente uma simplicidade que não o define. Soam fáceis porque são bem escritos,

porque sobretudo são regidos por uma estrutura musical que não é somente intuitiva, como acontece com muitos compositores, é estudada, assimilada.

Muitos outros críticos que publicaram resenhas contrárias à Bossa Nova não se acham aqui inseridos porque seus trabalhos formam um conjunto por demais heterogêneo para ser juntado. Eram do contra, não tinham um pensamento preciso acerca do estudo referido, ou seja, eram regido somente pelo gosto do crítico, neste caso, pessoais demais. O pensamento crítico de Tinhorão se vale de uma tendência, sociológica, marxista. Da mesma forma que, aquelas críticas que souberam ser somente amigáveis, ou eufóricas demais, mas não conseguiram apreciar a música em questão, também não serão agrupadas.

Tendência Nacionalista participante

Pertencente ao mesmo grupo nacionalista, porém menos reducionista, diferentemente da primeira postura, que é mais radical, arbitrária, esse sub-grupo, que chamamos de nacionalista participante, aceita a adesão de compositores universitários e cultos, sem que isso implique, necessariamente, o abandono de interesses nacionais. Nesta tendência, o critério da brasilidade não se encontra na origem social do compositor e sim na maneira como sua obra pode servir a perspectivas populares. Tal tendência seria acentuada por um desejo de engajamento político, adequando a canção popular aos rumos de ordem populista, e aproximando-a dos CPCs da UNE, dos grupos teatrais (Arena, Opinião) e do Cinema Novo. Batizada como “canção de protesto”, ela encontrou dois de seus teóricos em Flávio Eduardo de Macedo Soares Régis e Néelson Lins e Barros, críticos que tivemos a oportunidade de comentar.

Em artigo publicado na *Revista Civilização Brasileira* (“Música popular: novas tendências”, mar. 1965), Nelson Lins e Barros defende que, a partir de 1965, a integração entre uma Bossa Nova nacionalista com as tradicionais músicas brasileiras tem se firmado cada vez mais em torno de uma cultura popular nacionalista e participante, contra toda música nacional e estrangeira de baixo nível comercial e se distanciando cada vez mais da Bossa Nova ortodoxa que, embora de bom nível, procura suas soluções fora de nossas bases culturais autênticas. Ora, parece que as afirmações do crítico ainda soam atuais no panorama musical brasileiro, como se fosse possível conceber uma música brasileira autêntica, com uma história de colonização que tivemos e vários povos aqui se encontrando. Essa miopia de querer enxergar pelas lentes do nacionalismo marioandradino é tão frágil quanto o próprio projeto nacionalista de Mário de Andrade, o primeiro a perceber nisso uma utopia, poucos anos depois da Semana da Arte Moderna, como observamos no primeiro capítulo.

Um encontro promovido pela *Revista Civilização Brasileira* e intitulado “Que caminho seguir na música popular brasileira”, publicado em maio de 1966, em virtude de uma eventual crise na música popular brasileira, reuniu músicos e críticos. Para o crítico Flávio Macedo Soares:

O essencial, o objetivo básico de agora, se quisermos fazer alguma coisa para melhorar o nível geral da cultura brasileira e ter um contato mais imediato com a realidade, com os problemas e o povo, o essencial é antes de mais nada tentar recuperar essa *universalidade* brasileira. A partir do momento que houvesse isso, o conteúdo da arte produzida por ela não poderia ter um caráter harmonizante e sim de aguçamento dos contrastes sociais existentes. Num contexto capitalista, uma arte de progresso, de ação, deve ter como premissa básica aguçar as contradições existentes e nunca conciliar o público ou dar ilusão de que ele não está dividido. Ao contrário, tem de provocar, salientar, denunciar, essa divisão. Este papel, acho fundamental (SOARES *apud* BARBOSA, p. 377).

No mesmo debate, Nelson Lins e Barros (*apud* BARBOSA, p. 381), entende, por sua vez, que a Bossa Nova surgiu para enfrentar a música internacional que, por ser de melhor qualidade técnica, entrava em avalanches no Brasil, deturpando a própria música brasileira, fazendo-a culturalmente menor. Embora a Bossa Nova seja um produto de alta qualidade, o povo não compra. Esta contradição de compra e venda é “uma contradição social, portanto, será superada quando superarmos também a contradição social de classes”. Para ele, só a partir do momento em que não houver mais classes pobres, subnutridas, sem meios de acesso à cultura, é que vamos superar essa contradição. Evidentemente, Barros se esquece de que essas diferenças fazem parte da cultura brasileira e tais diferenças estão fadadas a persistir. Em base nas afirmações do crítico, acreditamos que contradição social, na verdade, é querer impor ao “povo” um produto discriminado artisticamente, como se eles não fossem capazes de receber o produto culturalmente mais elevado, apesar da condição social desfavorável.

Nesse sentido, trazemos à discussão a tese de Homi K. Bhabha (1998), quando afirma que deveríamos pensar em diferença cultural e não em diversidade cultural ao lidarmos com a cultura. A diversidade cultural é o reconhecimento de conteúdos e costumes culturais pré-dados, enquanto que o conceito da diferença cultural concentra-se no problema da “ambivalência da autoridade cultural, ou seja, a tentativa de dominar em *nome* de uma supremacia cultural que é ela mesma produzida apenas no momento da diferenciação”. Para Bhabha, os debates críticos reconhecem “que o problema da interação cultural só emerge nas fronteiras *significatórias* das culturas, onde significados e valores são (mal) lidos ou signos são apropriados de maneira equivocada”, ou seja, a cultura só emerge como um problema, ou uma problemática, no ponto em que há uma perda de significado na

contestação e articulação da vida cotidiana entre classes, gêneros, raças, nações” (BHABHA, 1998, pp. 61-64).

Tais diferenças são responsáveis pelo modo como lidamos com o problema, se assim podemos considerar a cultura como problema. Como considerar que um artista tenha de criar sua arte em função de um segmento social para tentar minimizar uma diferença cultural que é preexistente? Desse modo, teríamos de admitir que um compositor devesse, obrigatoriamente, se dirigir à determinada classe social, excluindo outras. Entre outras coisas, Nelson Barros admite:

João Gilberto, na minha opinião, foi a cristalização de um estilo que representava a bossa-nova como música intimista e impressionista que ela se propunha – e conseguiu – a ser. Até certo ponto definiu uma linha de interpretação da qual aliás sou o maior fã, mas eu representa um afastamento da tradição musical brasileira. Não que eu esteja contra João Gilberto, nem defendendo a tradição brasileira. A nossa maior contradição enquanto artista é a de pretender um desenvolvimento estético e formal, para o qual o povo, a quem nos dirigimos, não está preparado (BARROS *apud* BARBOSA, pp. 378-379).

Para os críticos de tendência nacionalista, uma determinada arte não deve se manifestar isoladamente, mas como parte de um todo, no qual a música popular, a poesia, a literatura, o cinema e o teatro se entrossem. Segundo Barros (mar.1965), a música popular brasileira tem de se firmar em torno de uma cultura popular nacionalista e participante contra toda música nacional e estrangeira de baixo nível comercial e se distanciando cada vez mais da Bossa Nova ortodoxa que, embora de bom nível, procure suas soluções fora de nossas bases culturais autênticas. Enquanto que os críticos nacionalistas ortodoxos e os nacionalistas participantes procuram buscar soluções de caráter social dentro da cultura, um outro grupo busca soluções estéticas.

A crítica de cunho estético – a invenção em Augusto de Campos

Uma posição antinacionalista de valores estéticos reúne uma outra tendência da crítica da Bossa Nova, mostrando novamente a formação de dois sub-grupos bastante próximos. De um lado, o grupo de tendência estritamente estética, cujos elementos intrínsecos à música irão concorrer para a análise pontual da música. Neste caso, incluímos o grupo de musicólogos e críticos com bom conhecimento musical, como Luis Cosme, Ilmar Carvalho, Brasil Rocha Brito, Ricardo Góes, Diogo Pacheco, José da Veiga Oliveira e Eurico Nogueira França. Não por acaso encontramos nesta tendência músicos de formação erudita e professores. Ilmar Carvalho foi professor de Sociologia da Música e Cultura Musical na Escola Villa-Lobos, hoje UNIRIO. Compositor e escritor, Luis Cosme era, assim como o crítico, musicólogo e pianista, Eurico Nogueira de França, membro da Academia Brasileira de Música. Brasil Rocha Brito foi aluno de Koellreutter na Escola Livre de Música e entrou em contato, na época de elaboração de seu estudo, com Tom Jobim, com o qual discutiu vários pontos de sua interpretação, conforme atesta Augusto de Campos (1993, p. 12) em seu livro. Diogo Pacheco é maestro e colaborador do “Suplemento Literário” do jornal *O Estado de São Paulo*, nos anos 1960.

Além do fato de todos os críticos desse grupo terem conhecimento de música, duas características chamam a nossa atenção. Primeiramente, a escrita mais formal e cuidadosa, atenta à construção dos textos, alguns acadêmicos demais, com tendência a tratados, impessoais. Considerando que a imprensa tenha optado pelo “leitor médio” como alvo de leitura, privilegiando “o charme do texto-que-brilha, do texto-que-parece-crônica” (SUSSEKIND, 2003, pp.31-32), os textos mais difíceis, de teor estético ainda podem ser encontrados na recepção da Bossa Nova, colaborando bastante na apreciação musical do fenômeno. Nesse sentido, a *ida* desses textos auto-referenciais demais para uma outra mídia, no caso o livro, que comporta diversas habilitações de linguagem, só fez colaborar para que um texto de alto valor estético não ficasse perdido nas páginas de jornais, mesmo sendo elas, páginas de suplementos literários. Outra característica desta decorrente, e já mencionada, é que os textos nunca são muito breves, artificiais, sendo que dois são especialmente longos, de grande fôlego, o “Balanço da Bossa Nova” de Júlio Medaglia e

“Bossa Nova” de Brasil Rocha Brito, aqui já mencionados.

Júlio Medaglia é maestro e apresentador, fez diversos arranjos para o grupo tropicalista e participou do movimento Música Viva.

O outro grupo também estético abraça agrupamentos de vanguarda que se alinhavam nesta polêmica, defendendo também certa autonomia dos fenômenos artísticos, esquivando-se assim de um engajamento imediato nas solicitações políticas daquela hora. Esta postura emerge com a Bossa Nova e encontra seu desenvolvimento no Tropicalismo, cujo representante e idealizador principal é Augusto de Campos. Como ele mesmo pontua, esse grupo de críticos-artistas “estão, todos, predominantemente interessados numa visão evolutiva da música popular, especialmente voltados para os caminhos imprevisíveis da invenção” (CAMPOS, 1993, p. 14). Para Campos, Rocha Brito e Medaglia estão inseridos no mesmo grupo dele, mas, para nós, entendemos que o texto de Rocha Brito tem características mais estéticas do que estéticas-inventivas, porém não pressupõe que ele não esteja empenhado na evolução da nossa música popular, é sobretudo de construção, devido a seu tratamento de análise e apreciação do fenômeno bossanovista. Seu texto é relevante tanto do ponto de vista histórico quanto estético, por emergir justamente no momento em que o fenômeno Bossa Nova também surgia.

Consideramos também nesse sub-grupo de críticos inventores, além de Augusto de Campos, o maestro Júlio Medaglia e o compositor Gilberto Mendes, que foi um dos criadores do movimento Música Nova, junto com Damiano Cozzella, Willy Corrêa de Oliveira, os irmãos Rogério, Régis Duprat e Júlio Medaglia. Em 1963, eles publicaram o Manifesto Música Viva na revista *Invenção* do grupo concreto, com quem Mendes teve contato duradouro, tendo inclusive musicado poemas de vários poetas como os irmãos Haroldo e Augusto de Campos. O texto de Medaglia, já comentado por nós, é, talvez, o mais completo estudo sobre a Bossa Nova, tanto pelos temas propostos e inserção analítica, e também por abranger o movimento e o que dele decorreu. Já as duas críticas de Gilberto Mendes, na esteira de Campos, fazem conexões com outras vanguardas, inclusive conseguem trazer para o universo popular a distinção que Pound faz dos inventores e dos mestres, como pano de fundo a Bossa Nova:

No contexto musical do nosso tempo só podem se distinguir o “inventor” e o “mestre”, aquele criando o material a que este vai dar significado popular pelo uso. Só o artista popular sabe receber e transfigurar ao nível

do consumo de massa o fruto de uma pesquisa artística de laboratório. (...) Por isso seu avanço vai sempre até certo ponto, mantendo grande distância com relação aos “inventores”. (...) É quando dizemos de uma música que ela não tem nada de novo, mas é extraordinariamente “bela”, como *O Cantador*, de Dori Caymmi.

E resta a questão inicial. Morreu a BN? Um passo atrás, desde *Arrastão, Banda e Disparada*, agora dois gigantescos passos à frente, e a MPB retoma dialeticamente a linha evolutiva da BN, o que Caetano Veloso já preconizara no ano passado em entrevista à *Revista Civilização Brasileira*. a MPB se desnorteara retornando ao espírito de pesquisa que caracterizou o período da BN. Nunca ele esteve tão presente. Até mesmo em Chico Buarque, sempre preocupado com a volta a Noel: jamais teria composto sua admirável *Roda viva* se não fosse a introdução do cromatismo em nossa MPB pela BN. (...)

A leveza rítmica, a mobilidade de *O Cantador*, com aquela explosão num arrebatador transporte meio tom acima, meio tom abaixo da mesma frase melódica final também não teriam sido possíveis sem o uso que a BN fez das modulações distantes. Sua contribuição também se fez sentir na maneira de cantar, de “arranjar” as melodias. Tudo isso determinou a enorme superioridade dessas músicas acima citadas sobre *Samba de Maria e Maria, carnaval e cinzas*, simplesmente bonitas músicas (MENDES *apud* CAMPOS, 1993, pp. 136-137).

A crítica de Gilberto Mendes é de 11/11/1967 e a final do III Festival da Música Popular Brasileira, na TV Record em 21/10/1967. Segundo o livro *A era dos festivais* (MELLO, 2003), “O cantador” (Dori Caymmi / N.Motta) era uma das dez músicas finalistas, numa edição em que os primeiros colocados foram “Ponteio” E.Lobo/Capinan), seguido de “Domingo no parque” (G.Gil), “Roda viva” (C.Buarque) e “Alegria, alegria” (C.Veloso). O movimento tropicalista estava começando ali, com Caetano Veloso, Gilberto Gil, Os Mutantes e o arranjo vencedor de Rogério Duprat para a música “Domingo no parque”. A retomada da linha evolutiva de Caetano Veloso, aqui dita desta vez por Gilberto Mendes, é a frase mais repetida em todo o livro *Balanço da bossa*, porque, de fato, para Augusto de Campos, a fala do cantor tropicalista sintetizou o que o festival da Record concluiu.

Observamos anteriormente o quão importante se tornou o livro *Balanço da bossa*, por seu caráter estético e também inventivo. Augusto de Campos reflete que, pelo fato de muitos desses escritos terem sido publicados em suplementos literários, passaram despercebidos ao público aficionado de música. Nas palavras do autor, que sintetiza o próprio livro:

Embora escritos em épocas diversas e por autores diversos, esses estudos – de um musicólogo, um regente, um compositor e um poeta “eruditos”

mas entusiastas da música popular – têm uma perspectiva comum, que os solidariza. Estão, todos, predominantemente interessados numa visão evolutiva da música popular, especialmente voltados para os caminhos imprevisíveis da invenção.

Nesse sentido, estou consciente de que o resultado é um livro parcial, de partido, polêmico. Contra. Definitivamente contra a Tradicional Família Musical. Contra o nacionalismo-nacionalóide em música. O nacionalismo em escala regional ou hemisférica, sempre alienante. Por uma música nacional universal (CAMPOS, 1993, p. 14).

De fato, *Balanço da bossa* é uma obra sem paralelo em sua época, e não estaríamos exagerando se disséssemos que ainda hoje o é. Nós entendemos que a consistência dos textos lá inseridos, só foi possível não somente porque, como disse Campos acima, seus autores estão voltados para os caminhos imprevisíveis da invenção, mas porque todos eles, sem exceção, embasaram aspectos formais da música em seus escritos. Por terem conhecimento suficiente de música, conseguiram enxergar a vanguarda musical nascente e detectar, nas obras, características estéticas importantes que um jornalista sem conhecimento musical dificilmente conseguiria perceber. A invenção, no caso, é sempre proposta por Augusto de Campos, ou melhor, é almejada por ele, e, em contrapartida, também por Gilberto Mendes e Medaglia. Rocha Brito dá conta de um fenômeno ainda na fase da construção, do entendimento da estética musical, enquanto que Medaglia tem atrás de si o fenômeno Bossa Nova formado, amadurecido. Campos tem essa necessidade de instigar, de ser um complicador, mais do que um esclarecedor, o que muitos críticos julgam ser. Talvez por isso seja uma das diferenças desse crítico-poeta, não nos esquecendo de que um repertório variado de pensamentos colabora para que ele tenha essa visão tão privilegiada da invenção, no momento de sua origem.

Do mesmo modo que Augusto de Campos esteve presente nos momentos em que a música popular se tornou reveladora de valores e conseguiu retomar a sua linha evolutiva, ele, como crítico e artista, impôs-se, novamente, desta vez no âmbito da música erudita, a vanguarda erudita brasileira. É dessa meta da invenção com método, pesquisa, estudo, inventividade, intuição, que o autor fala:

A saúde das artes exige, de quando em vez, para o ar rarefeito das elucubrações e das pesquisas sem trégua, o oxigênio generoso da intuição e da informalidade. Daí a

dialética interpenetração dos avessos que a música experimenta, para além dos rótulos e dos compartimentos (CAMPOS, 1998, p. 80).

Música de invenção (1998) marca também a atuação do crítico no ambiente erudito da música, concentrando cerca de vinte anos de produção jornalística, até 1997, quando da publicação do livro. São, portanto, duas contribuições importantes de Augusto de Campos no campo da música inventiva, seja popular ou erudita. Esse conceito de invenção é herdeiro imediato da inspiração poundiana, cuja obra foi traduzida pelo próprio Campos (*ABC da literatura*, POUND, 1970). Já, para Santuza Naves (2004, p. 244), a palavra inovação se destaca como palavra de ordem recorrente em *Balanço da bossa*. Também foi pela inovação que a Bossa Nova se serviu da tradição; e pela mesma palavra a música popular adentra ao mundo erudito, seja através da música de Tom Jobim, seja pela crítica de Augusto de Campos. O que ambas têm em comum é a necessidade de atualização do repertório, este cada vem mais abrangente.

Música de invenção pontua Gubernikoff, “faz um recorte pela invenção, pela criação e pela expansão da sensibilidade musical do século XX, que foi um século que acreditou no futuro” (2004, p. 266). Reiteramos a afirmação acima acrescentando que *Balanço da bossa* tem o mesmo destino de seu irmão erudito mais jovem, e, mesmo tendo vida mais longa, há quase quatro décadas, continua instigando leitores contemporâneos, que, por sinal, é o fim de um texto crítico, da mesma forma que Campos observou que “Pound pôs a crítica em crise” (*apud* POUND, 1970, p. 9). O crítico-poeta também coloca a crítica em crise por se afastar do lugar-comum em que a própria crítica se dispôs a ficar. Há quarenta anos seus textos são atuais porque, em meio à crise, não tentou solucioná-la, esclarecê-la, reduzi-la, mas provocá-la. Realmente tem razão quando diz que a crítica é menor que a obra de arte, ou que depende dela para sua existência. Também é certo que são poucos os textos críticos capazes de perdurar no tempo, uma vez que seu caráter é temporário, na maioria das vezes. Quando ela ultrapassa o tempo é porque se impôs, é válida. *Balanço da bossa e outras bossas* é prova de que a crítica ultrapassa o tempo e impõe-se como arte.

Últimas Notas

Gostaríamos de citar ainda a publicação da revista *Teresa* (2004), revista do programa de pós-graduação em literatura brasileira da USP, que dedicou o volume 4-5 trazendo diversos textos que discutem essa relação entre literatura e música, letra e música, poesia e canção. Um artigo, porém, chama a atenção por vários motivos. O autor, David Treece, é pesquisador de estudos brasileiros no King's College, em Londres, tendo publicado o citado artigo em 1996, traduzido para o português somente em 2004 para a revista. O que justifica a presença do artigo é, inicialmente, a análise que faz do livro *O cancionista* (1996), de Luiz Tatit, professor do referido programa, mas também por demonstrar uma preocupação com as poucas publicações sobre fenômenos musicais na música popular, o que, de certa forma, também concordamos com o autor.

Treece observa que “o privilégio, no meio acadêmico, do discurso literário como objeto de estudo em uma cultura reconhecidamente não-literária é um paradoxo tão banal e evidente, quanto essencial para entendermos o relativo empobrecimento dos estudos sobre música popular até agora” (TREECE, *Teresa*, 2004, p. 333). Ele cita algumas obras referenciais para o estudo de música popular brasileira, fazendo, de imediato, uma crítica à falta de arcabouços metodológicos capazes de assegurar um tratamento equilibrado à diversidade de tradições do país, tanto quanto de levar seriamente em conta seus conteúdos musicais, ou seja, metodologias capazes de trazer a prática e a estética da produção musical ao centro das análises, ao invés de relegá-las à periferia. Cita, com razão, que os estudos literários contam com um corpo de trabalhos historiográficos bem consolidados, desde José Veríssimo e Sílvio Romero até Antonio Candido e Alfredo Bosi, mas se vê alarmado com o silêncio dos sociólogos e antropólogos em relação ao caráter estético e à experiência das atividades musicais.

Treece distingue duas tendências nos estudos de música popular brasileira, uma de perspectiva sociológica-antropológica e outra literária, porém quase não há trabalhos que envolvam o campo musical. Nesse sentido, ele festeja a produção de José Miguel Wisnik e Luiz Tatit, não por acaso, professores universitários, compositores e músicos. Wisnik tem

obra vasta e significativa, incluindo o seu último estudo “Machado maxixe”, publicado na mesma revista *Teresa*. Tatit, por sua vez, criou um método analítico bastante criativo de interpretar letras e melodias de música popular, sem contudo levar em consideração harmonia e ritmo, elementos importantes, principalmente para músicos, na interpretação de uma obra. De qualquer forma, é um modo de enxergar a canção popular de um ponto de vista mais musical e menos regido por elementos extrínsecos ao ato musical. Ressaltamos, ainda, que o livro *O século da canção* (TATIT, 2004), que propõe uma periodização da música popular a partir de “gestos” de assimilação e triagem, entre outros termos.

Nesse sentido, consideramos muito curioso que Treece, no começo de seu artigo, se ressinta da falta de trabalhos que possam definir melhor o objeto musical, mas no final dele se contente em determinar à canção uma relação de poesia e letra, ou, na melhor das hipóteses, letra e melodia, no caso de Tatit. Em vista dessa constatação, perguntamos: por que também ele recusa a música? Justamente porque não lhe faz falta, assim como aos sociólogos, literatos e historiadores. A resposta, apesar de enfática, consideramos franca. A música, só consegue analisá-la, quem tem conhecimento de seus vários aspectos, como estruturação, harmonia, melodia, ritmo e não só vagamente. Por outro lado, há de conhecer vários gêneros para poder enxergá-la como objeto de análise. Como tentar apreciar uma obra com a qual não temos intimidade? Em um mundo em que só há especialistas, o pensamento humanista de Mário de Andrade é digno de nota.

Remetemos a nossa discussão para a crítica, de forma que os críticos também só apreciam o que lhes é familiar, por isso pudemos enxergar um grupo de crítica mais embasada em elementos musicais somente em alguns críticos, que, também, não por acaso, tinham conhecimento de música. Ao fazer uma apreciação de um disco ou de um concerto, na grande maioria das vezes, a crítica musical não dá conta de entender e interpretar o projeto de um artista, porque, de certo modo, não faz parte do repertório desses críticos a acuidade e conhecimento musical, do mesmo modo como é chocante a ausência de comentários analíticos sobre a música popular. Chico Buarque, em entrevista (1994), afirmou que não temos crítica de música, somente de letra:

É muito difícil alguém que compreenda a parte musical mesmo. Então é difícil encontrar quem saiba escrever sobre Tom Jobim. Nem compensa, é claro. Você não vai publicar uma partitura num jornal, publica uma letra, porque qualquer um pode julgar aquilo. Para mim isso é frustrante, porque eu vejo a letra tão dependente da música e tão entranhada na melodia,

meu trabalho é todo esse de fazer a coisa ser uma coisa só, que, geralmente, a letra estampada em jornal me choca um pouco. É quase uma estampa obscena (BUARQUE, *Folha de S.Paulo*, 09/01/94).

Do mesmo modo que artistas se sentem frustrados com a receptividade crítica feita na imprensa, o público acaba criando uma idéia errônea do objeto analisado. Não deveria haver uma produção de textos da mesma ordem com que se produz música, capaz de instigar o leitor a discernir e interpretar determinada obra? Na prática, raros são os críticos que conhecem música suficientemente bem para analisá-la; a grande maioria acaba usando o espaço para fazer considerações ideológicas, fora do contexto musical. O próprio Treece considera um paradoxo que a produção bibliográfica sobre música popular, uma cultura reconhecidamente não-literária, seja embasada em estudos literários ou historiográficos. Claudia Matos (*apud* DUARTE, 2003, p. 81) também observa que os trabalhos na área da canção popular se limitam a duas abordagens: o centramento nas implicações contextuais, de tipo socioantropológico; ou a análise isolada dos textos.

A verdade é que esses trabalhos de cunho literário, historiográfico ou sociológico são desenvolvidos nos programas de graduação e pós-graduação. Há, contudo, duas possibilidades para melhorarmos a produção musical de textos. Primeiramente, mesmo regidos por departamentos de ciências humanas, alguns trabalhos podem se destacar se o autor tiver conhecimento musical e desejar utilizá-lo, evidentemente munido das ferramentas de sua área de interesse. A segunda opção decorre dos próprios centros musicais. O ensino da música popular nas universidades brasileiras é ainda bastante recente, o que significa que sua produção ainda é incipiente. A primeira faculdade de música popular foi implantada no Instituto de Artes da Unicamp em 1989, e na cidade de São Paulo, a maior cidade do Brasil, este curso não é oferecido por nenhuma universidade pública, cabendo essa tarefa a algumas faculdades particulares.

Apesar desse alarmante fato, a produção bibliográfica de música popular só tende a melhorar, uma vez que essa produção universitária está crescendo e deve se expandir cada vez mais. Alguns meios de divulgação, de escoamento da produção se dão justamente nas faculdades, através de revistas especializadas dos próprios programas ou até mesmo de revistas digitais, cada vez mais popularizadas na internet.

Conclusão

Nosso trabalho iniciou-se pela crítica literária, através de um mapeamento de sua evolução, mais no sentido de questioná-la, se ela poderia ou não servir de base à formação da crítica musical brasileira. Apreciando a crítica musical de Mário de Andrade, constatou-se que seu trabalho intelectual era embasado na linguagem artística, de influência humanista, e não em elementos extrínsecos à linguagem. Se por um lado pode-se considerar que a crítica de Mário de Andrade cria uma geração de críticos literários e compositores eruditos preocupados com o nacionalismo, essa contraposição que se forma em torno de sua figura, de certa forma, não deixa de ser coerente com seu programa, por conta de seu enorme cânone cultural de abordagem humanista.

Não havia, na época em que Mário de Andrade atuou como crítico, na primeira metade do século XX, uma crítica de música popular, já que a própria música ainda estava se constituindo no cenário artístico. Andrade era crítico de música erudita, também chamado de crítico de concerto, porém ele também divulgava vários textos sobre lançamentos de discos e livros, além de atuar na imprensa como crítico literário e de artes. Fundamentalmente, o que se quis mostrar é que é a partir da crítica literária que a crítica musical erudita irá se constituir. Entra nesse processo a crítica de música popular, principalmente depois da erupção da Bossa Nova no cenário musical brasileiro. O que também chama a atenção é que essa erupção de criatividade se dá em um campo de música que não é erudita mais, é popular, e é daí que começa essa tradição da música popular brasileira mais sofisticada com a qual convive-se hoje, ao lado de gêneros muito diversificados. Não se quer dizer com isso que essa tradição somente se dará a partir da Bossa Nova. No segundo capítulo, observou-se a movimentação da crítica popular nos jornais, porém, o que se propôs é que a crítica de música popular se efetiva, ou seja, amadurece, através do movimento bossanovista, ao mesmo tempo em que a música clássica brasileira parece acenar para uma mudança de rumo, através do movimento de alguns músicos que transitam por ambas as linguagens – erudita e popular – quando iniciam uma troca de influências, que ocasionará uma erupção tão forte, que poucos estudiosos, na época, entenderão esse fenômeno renovador.

O Modernismo de 1922 condensa uma certa noção de fusão cultural entre popular e erudito, local e internacional, tradicional e moderno, da mesma forma que o Tropicalismo, impulsionado por Oswald de Andrade, também conseguiu convergir contradições em sua estética. Foi também da Semana de Arte Moderna que saíram dois modelos de tendências, dois Andrades. Supostamente afastados, Oswald e Mário procuravam um universalismo das artes que infelizmente o segundo almejou, mas o nacionalismo não deixou que aparecesse, uma vez que “nacionalismos” escondem a arte. Apesar de ele ter abraçado o nacionalismo, pode-se ainda conhecer o intelectual em 1942 quando fez um *mea culpa*, inserido no primeiro capítulo do presente trabalho, momento em que ele já tinha tomado consciência da rigidez, da utopia de seu projeto nacionalista: “Chego no declínio da vida à convicção de que faltou humanidade em mim. Meu aristocracismo me puniu. Minhas intenções me enganaram” (ANDRADE, 1972, p. 253).

Mário de Andrade, no entanto, também contraditório, não se considerava um especialista, quer dizer, um reducionista, o que aqui é um mérito, pois o especialista só discute o que conhece muito bem, seu repertório é quase sempre o mesmo, repetitivo, sempre assertivo, não há dúvidas, só razão. Apesar de humanista, o crítico paulista ficou marcado pela maneira como enfatizou os valores nacionais. A repercussão do jdanovismo no Brasil foi, de certa forma, relevante, pois, a partir dos anos 30, a estética do realismo socialista de Jdanov se alastrou por todo o movimento musical erudito brasileiro, disseminando um exagero ideal nacionalista, aliado às tendências de Mário de Andrade, seguidas na música por Camargo Guarnieri. Dois trabalhos parecem esclarecedores dessa tendência: “A sacralização do Nacional e do Popular na Música” (1991) de Arnaldo Daraya Contier e “Música moderna brasileira e suas implicações de esquerda” (1991) de Gilberto Mendes.

Entre Mário de Andrade e a Bossa Nova, houve, por assim dizer, a formação de uma crítica moderna brasileira, quando recém-formados das faculdades de Ciências e Letras como Antonio Candido em São Paulo e Afrânio Coutinho no Rio de Janeiro, começaram a se mobilizar e se aventuraram pelas páginas de cultura dos jornais diários, dividindo um espaço até então reservado aos críticos de rodapés, hegemônicos até aquele momento. Surge em 1941 a revista *Clima*, numa época em que a reflexão crítica se dava, até então, somente nos chamados “rodapés” dos cadernos de cultura dos jornais diários. O

destaque que os críticos da revista *Clima* tiveram no “Suplemento Literário” por duas décadas realmente colaborou para que a crítica literária e de artes servisse de referência para outras críticas que atuavam também na imprensa, aliadas em uma tendência nacionalista, de construção, de formação.

Enquanto o grupo *Clima* tomou Mário de Andrade para si, os críticos-poetas do grupo Noigandres traduziram a antropofagia de Oswald de Andrade para sua arte e crítica de vanguarda. Mesmo tão afastados, um centrado no nacionalismo e outro na invenção, propõe-se que se coloque, aqui, a possibilidade de Mário de Andrade e Augusto de Campos estarem lado a lado, ao lado da estética, da música, da música na crítica, da música no jornal. Augusto de Campos combate o nacionalismo musical, referido há pouco:

Dos nossos modernistas, quem entendia de música era Mário, mas quem sabia das coisas, como sempre, era Oswald. Mário de Andrade, o musicólogo, apostou numa causa errada: o nacionalismo provinciano de Camargo Guarnieri. E acabou empatando com a cartilha de Jdanov, o famigerado comissário soviético que condenou o dodecafonismo como “arte decadente”, depois que os nazistas já o haviam condenado como “arte degenerada”. (CAMPOS, 1998, p. 73).

Mas o próprio Augusto de Campos notou no *Balanço da bossa* que Mário de Andrade detestava nacionalismos:

Me chamaram de nacionalista em todos os tons... Mas sou obrigado a lhe confessar, por mais que isto lhe penalize, que eu não tenho nenhuma noção do que seja pátria política, uma porção de terra fechada pertencente a um povo ou uma raça. Tenho horror das fronteiras de qualquer espécie, e não encontro em mim nenhum pudor patriótico que me faça amar mais, ou preferir, um Brasileiro a um Hotentote ou Francês (ANDRADE *apud* CAMPOS, 1993, pp. 160-161).

Mário de Andrade publica uma crônica (“Cartaz” em 09/01/1926) em que diz que se precisa de “nacionais sem nacionalismo, capazes de entender que são elementos-quantitativos da humanidade, qualificados” (ANDRADE *apud* LOPEZ, 1976, pp. 24-25). O que mais tarde se percebe é que o escritor Oswald de Andrade foi esse escritor nacionalista, porém universal, que Mário de Andrade tanto almejava ser.

Não se pretende propor que Mário de Andrade e Augusto de Campos façam parte de uma mesma tendência. Em absoluto. Os dois têm muito mais conflitos do que pontos em comum. O que move os dois pensamentos numa mesma direção é o objeto musical em

questão. Ambos procuram legar à música seus elementos inerentes, Mário pela construção, Augusto pela invenção. Mas ambos pela atualização teórica, produzida e dialogada dentro e fora do Brasil. Em suma, os opostos se tocam quando os críticos são ótimos.

Em pesquisa sobre a recepção da Bossa Nova na imprensa, percebe-se que uma certa crítica foi a princípio dura com os artistas, da mesma forma que o nacionalismo por trás delas, de uma certa forma, não deixou ver o que o público e crítica estrangeiros viram, que a imposição de algo novo pressupõe que ele tenha se tornado universal, do mundo. Em contrapartida, uma crítica conseguiu olhar para a Bossa Nova com atenção, sem rancor, aberta. E foi a crítica de valores, estes, musicais, embasados em elementos musicais.

Discute-se muito se existe ou não ainda crítica nos jornais. Este trabalho propôs uma observação no sentido de trazer à discussão a importância das mídias digitais no século XIX, mesmo de maneira abreviada. Como já foi dito anteriormente, o jornal tem de achar uma fórmula para coexistir no meio de várias mídias que são criadas a todo momento. A sistematização da cultura “por baixo” só aumenta o problema, uma vez que não são esses os leitores de um jornal que se queira culturalmente inovador. A Bossa Nova impôs uma renovação nas artes sem precedentes, e, sob o olhar de uma crítica, ora conciliadora, ora curiosa, mas, muitas vezes também tendenciosa, a música conseguiu resistir às polêmicas e discussões, muitas vezes fora do âmbito musical.

É preciso que haja crítica que entenda, conheça, aprecie a música popular como fenômeno artístico, em primeiro lugar, para depois inseri-la em um ambiente ideológico ou sociológico, cuja apreciação está muito mais voltada a questões de cultura brasileira, questões essas na maioria das vezes embasadas por tendências nacionalistas, que já deveriam estar superadas, uma vez que adentramos no século XIX. Mas são questões mais fáceis de lidar, evidentemente, e, a mudança de foco estético para o social só deteriora a apreciação que a música exige.

Dessa forma, tenta-se, aqui, concluir este trabalho, cuja pesquisa não se embasou em um método, mas valeu-se de vários para discutir o mesmo fenômeno cultural, que foi a recepção da Bossa Nova nos jornais e revistas. Porém, ficam gratas constatações de que houve uma crítica que se dispôs a dialogar com a música, seja com espírito construtivo de Mário de Andrade, ou com o espírito inventivo e combativo de Augusto de Campos, mas ouviu-se a música por trás desses textos de crítica. A recepção da Bossa Nova foi de fato

surpreendente, assim como a música que impôs uma renovação não só à música popular, mas também aos outros setores da cultura e à própria crítica, porque a fez reagir. Por que só a Bossa Nova e não a música que se fazia antes, interessou à platéia internacional? Porque havia originalidade naquele trabalho artístico, era inovador, causou estridência, debate, polêmica, reação. Mas porque a arte é para emocionar, para reagir a ela, e não somente para fazer pensar, para explicar, esgotar. Que, de fato, a música possa ser traduzida de forma plena, aberta, franca, com o maior número de vozes polifônicas, dissonantes, contrapontísticas, harmônicas, mas sobretudo vozes, muitas vozes.

REFERÊNCIAS

1. Livros e partes de livros

ADORNO, Theodor W. *Filosofia da nova música*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. *Indústria cultural e sociedade*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

_____. *Os pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

_____. *Prismas*. São Paulo: Ática, 2001.

_____; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Tradução de Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1985.

ANDRADE, Mário de. *A enciclopédia brasileira*. São Paulo: Edusp; Giordano; Edições Loyola, 1993.

_____. *Aspectos da literatura brasileira*. 4. ed. São Paulo: Livraria Martins, 1972.

_____. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins, 1965.

_____. *Introdução à estética musical*. São Paulo: Hucitec, 1995.

_____. *Música, doce música*. São Paulo: Livraria Martins, 1963.

_____. *Música e jornalismo: Diário de S. Paulo*. São Paulo: Hucitec; Edusp, 1993.

_____. *O banquete*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1989.

_____. *O ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins, 1962.

_____. Meu amigo Mário de Andrade. In: *Andorinha, Andorinha*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1966.

AUGUSTO, Sérgio. O boêmio encantador. In: RANGEL, Lúcio. *Samba, jazz e outras notas*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. *Mitologias*. 2. ed. Rio de Janeiro: Difel, 2006.

BAUDELAIRE, Charles. *A modernidade de Baudelaire*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.
- BOAVENTURA, Maria Eugenia (Org.). *22 por 22: a Semana de Arte Moderna vista por seus contemporâneos*. São Paulo: Edusp, 2000.
- BOLLOS, Liliana H. A música popular brasileira em questão: renovação, originalidade e qualidade. In: LIMA, Sonia Albano de. (Org.) *Faculdade de Música Carlos Gomes: retrospectiva acadêmica*. São Paulo: Musa, 2005.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 308-345 (Cultura brasileira e culturas brasileiras).
- CABRAL, Sérgio. *Antônio Carlos Jobim: uma biografia*. Rio de Janeiro, Lumiar, 1997.
- _____. *A MPB na era do rádio*. São Paulo: Moderna, 1996.
- _____. A figura de Nara Leão. In: DUARTE, P. S.; NAVES, S. C. (Org.). *Do samba-canção à tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Faperj, 2003.
- CALDAS, Waldenyr. *A cultura político-musical brasileira*. São Paulo: Musa, 2005.
- CAMPOS, Augusto de. As Antenas de Ezra Pound. In: POUND, Ezra. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, 1970.
- _____. *Balanço da Bossa e outras bossas*. 5. ed. Perspectiva: São Paulo, 1993.
- _____. *Música de invenção*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- _____. *O anticrítico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- CAMPOS, Haroldo de. *A operação do texto*. Perspectiva: São Paulo, 1976.
- _____. *Metalinguagem: ensaios de teoria e crítica literária*. Petrópolis: Vozes, 1970.
- _____. Miramar na mira. In: ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1964.
- _____. *O seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*, 2. ed. Salvador: Fundação Casa Jorge Amado, 1989.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989.
- _____. *Brigada ligeira*. São Paulo: Ed. Unesp, 1992.
- _____. *Literatura e sociedade*. 7. ed. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1985.
- _____. Prefácio. In: LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Ed. 34, 2000.
- _____. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

- _____. *Teresina etc.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- _____. *Textos de intervenção.* São Paulo: Ed. 34, 2002.
- CARPEAUX, Otto Maria. *Ensaio reunidos.* Rio de Janeiro: UniverCidade; Topbooks, 1999.
- CASTRO, Ruy. *A onda que se ergueu no mar.* São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____. *Chega de saudade.* 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. Samba-canção, uísque e Copacabana. In: DUARTE, P. S.; NAVES, S. C. (Org.). *Do samba-canção à tropicália.* Rio de Janeiro: Relume Dumará; Faperj, 2003.
- _____. *Saudade do século 20.* São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- COELHO, Marcelo. *Crítica cultural: teoria e prática.* São Paulo: Publifolha, 2006.
- _____. Posfácio. In: NESTROVSKI, A. (Org.). *Artes brasileiras na Folha, 1990-2003.* São Paulo: Publifolha, 2004.
- COHEN, Keith. O *new criticism* nos Estados Unidos. In: LIMA, L.C. *Teoria da literatura em suas fontes.* 2. ed. Rio de Janeiro: F. Alves, 1983.
- COLEÇÃO Revista da Música Popular. Rio de Janeiro: Funarte, Bem-te-vi, 2006. Coleção fac-símile da revista, reunida e publicada em formato de livro, sem organizador identificado.
- COLI, Jorge. *Música final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística "Mundo Musical".* Campinas: Ed. da Unicamp, 1998.
- COUTINHO, Afrânio. *A crítica.* Salvador: Publicações da UNB, 1958.
- _____. *Caminhos do pensamento crítico.* Rio de Janeiro: Pallas S. A.; INL-MEC, 1980.
- _____. *Crítica e críticos.* Rio de Janeiro: Organização Simões, 1969.
- _____. *Crítica e poética.* Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1968.
- _____. *Da crítica e da nova crítica.* 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- DICIONÁRIO Grove de Música: edição concisa. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1994.
- FACCINI, Mário. Almirante: a maior patente do rádio. In: *Coleção Revista da Música Popular.* Rio de Janeiro: Funarte; Bem-te-vi, 2006.
- FERNANDES, Lygia (Org.). *Mário de Andrade escreve: cartas a Alceu, Meyer e outros.* Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 1968.
- FERNANDES, Maria L. O. Identidade nacional como suplemento. In: SANTOS, Alcides Cardoso dos; DURÃO, Fábio Akcelrud; SILVA, Maria das Graças G. V. da (Org.).

- Desconstruções e contextos nacionais*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio século XXI*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- GARCIA, Walter. *Bim Bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- GIORNADO, Cláudio. Apresentação. In: ANDRADE, Mário de. *A enciclopédia brasileira*. São Paulo: Edusp; Giordano; Loyola, 1993, p. IX-XVI.
- GIRON, Luís Antônio. *Minoridade crítica*. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Edusp, 2004.
- GUBERNIKOFF, Carole. Música de invenção. In: *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: 7 Letras; Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004.
- GUINSBURG, J. A presença de Haroldo de Campos. In: MOTTA, Leda Tenório da (Org.). *Céu acima: para um tombeau de Haroldo de Campos*. São Paulo: Perspectiva; Fapesp. 2005.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *O espírito e a letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. *Raízes do Brasil*. 16. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1983.
- _____. *Tentativas de mitologia*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem - CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- JOBIM, Antonio Carlos. Entrevista. In: *Songbook Tom Jobim*. v. 2. Rio de Janeiro: Lumiar: 1994.
- _____. Novo é Villa-Lobos. In: *Figuras do Brasil: 80 autores em 80 anos de Folha*. São Paulo: Publifolha, 2002.
- LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- LIMA, Luiz Costa. O multiplicador. In: MOTTA, Leda Tenório da (Org.). *Céu Acima: para um tombeau de Haroldo de Campos*. São Paulo: Perspectiva; Fapesp. 2005.
- LIRA, Marisa. *Brasil sonoro: gêneros e compositores populares*. Rio de Janeiro: S. A. A Noite, 1938.
- LOPEZ, Telê P. A. *Mário de Andrade: ramais e caminhos*. São Paulo: Duas Cidades, 1972.
- _____. O cronista Mário de Andrade. In: ANDRADE, Mário de. *Táxi e crônicas no Diário Nacional*. São Paulo: Duas Cidades; Secretaria de Cultura, 1976.

MACHADO DE ASSIS, José M. *Obras completas: crítica literária*. São Paulo: Mérito, 1959.

_____. Instinto de nacionalidade. In: *Obras completas*. v. III. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004, p. 801-809. 10ª reimpressão.

_____. O ideal do crítico. In: *Obras completas*. v. III. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979.

MAMMÌ, Lorenzo. Prefácio. In: JOBIM, Antonio Carlos. *Cancioneiro Jobim*. Rio de Janeiro: Jobim Music; Casa da Palavra, 2001.

MATOS, Cláudia Neiva de. O balanço da bossa e outras coisas nossas: uma releitura. In: DUARTE, P. S.; NAVES, S. C. (Org.). *Do samba-canção à tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Faperj, 2003.

MELLO, José Eduardo Homem de. *Música popular brasileira: cantada e contada por: Tom, Baden, Caetano, Boscoli [et al.]*. São Paulo: Melhoramentos; Edusp, 1976.

MELLO, Zuzana Homem de. *A era dos festivais*. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2003.

_____. *João Gilberto*. Publifolha: São Paulo, 2002.

MENDES, Murilo. *Formação de discoteca*. São Paulo: Edusp, 1993.

MENESCAL, Roberto. A renovação estética da Bossa Nova. In: DUARTE, P. S.; NAVES, S. C. (Org.). *Do samba-canção à tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Faperj, 2003.

MEYER, Philip. *Os jornais podem desaparecer?* São Paulo: Contexto, 2007.

MOURA, Murilo M. Introdução. In: MENDES, Murilo. *Formação de discoteca*. São Paulo: Edusp, 1993.

MOTTA, Leda Tenório da. O arbusto de segunda ordem no jardim das musas. In: SANTOS, Alcides Cardoso dos; DURÃO, Fábio Akcelrud; SILVA, Maria das Graças G. V. da (Org.). *Desconstruções e contextos nacionais*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

_____. *Proust: a violência sutil do riso*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. *Sobre a crítica literária brasileira no último meio século*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

_____. (Org.). *Céu acima: para um tombeau de Haroldo de Campos*. São Paulo: Perspectiva; Fapesp: 2005.

NAVES, Santuza Cambraia. A canção crítica. In: DUARTE, P. S.; NAVES, S. C. (Org.). *Do samba-canção à tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Faperj, 2003.

_____. A canção popular entre a biblioteca e a rua. In: *Decantando a república*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004b.

_____. Balanço da bossa: Augusto de Campos e a crítica de música popular. In: *Sobre*

- Augusto de Campos. Rio de Janeiro: 7 Letras; Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004a.
- _____. *Da bossa nova à tropicália*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001.
- _____. *O violão azul*. Rio de Janeiro: Ed. FGB, 1998.
- NESTROVSKI, Arthur (Org.). *Em preto e branco: artes brasileiras na Folha 1990-2003*. São Paulo: Publifolha, 2004.
- _____. A dor e a cura. In: WISNIK, J. M. *Livro de partituras*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2004.
- _____. *Notas musicais*. São Paulo: Publifolha, 2000.
- _____. (Org.). *Figuras do Brasil: 80 autores em 80 anos de Folha*. São Paulo: Publifolha: 2002.
- OLIVEIRA, Lucia Lippi. *Construção do futuro e preservação do passado: JK o presidente bossa-nova*. In: DUARTE, P. S.; NAVES, S. C. (Org.). *Do samba-canção à tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Faperj, 2003.
- PÉCORRA, Alcir. Big Band, sublime e ruína. In: MOTTA, Leda Tenório da (Org.). *Céu acima: para um tombeau de Haroldo de Campos*. São Paulo: Perspectiva; Fapesp, 2005.
- PILAGALLO, Oscar. *A história do Brasil no século 20 (1940-1960)*. São Paulo: Publifolha, 2003.
- PONTES, Heloisa. *Destinos mistos: os críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940-68)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- POUND, Ezra. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, 1970.
- PRADO, Antonio Arnoni. Introdução. In: *O Espírito e a Letra*. v. 1. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- PRADO JR, Bento. *Alguns ensaios*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- _____. Revista *Teoria e Prática* n. 2. A Sereia desmistificada. *Teoria e Prática*, São Paulo, v. 2, p. 58-73, 1968.
- PROENÇA, Manuel C. Roteiro de Macunaíma. São Paulo: Anhembi, 1955. In: LOPEZ, Telê P. A. *Mário de Andrade: ramais e caminhos*. São Paulo: Duas Cidades, 1972.
- RANGEL, Lúcio. *Samba, jazz & outras notas*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.
- SACHS, Sonia. Um crítico no jornal. In: ANDRADE, Mário de. *Vida literária*. São Paulo: Hucitec; Edusp, 1993, p. IX-XXVIII.
- SAID, Edward. A política do conhecimento. In: *Reflexões sobre o exílio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SALLES, Cecília Almeida. *Crítica genética: uma (nova) introdução*. 2. ed. São Paulo:

Educ, 2000.

SANDRONI, C. *Feitiço decente*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2002.

SANTAELLA, Lucia. *Comunicação e pesquisa: projetos para mestrado e doutorado*. São Paulo: Hacker, 2001.

_____. *Convergências*. São Paulo: Nobel, 1986.

_____. *Cultura das mídias*. São Paulo: Experimento, 1996.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1980.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SCHWARTZ, Adriano. Apaixonados e furiosos. In: NESTROVSKI, Arthur (Org.). *Artes brasileiras na Folha, 1990-2003*. São Paulo: Publifolha, 2004.

SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. *A Sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

SEGALL, Maria Lúcia A. *O museu Lasar Segall na década de 70: da contemplação estética à casa de cultura e resistência*. São Paulo: Edusp, 1991.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuzá Homem de. *A canção no tempo*. 3. ed. São Paulo: Ed. 34, 1998.

SEVERINO, Antônio Joaquim. *Metodologia do trabalho científico*. 22. ed. São Paulo: Cortez, 2002.

SILVA, Alberto Ribeiro da. *Sinal fechado: a música popular brasileira sob censura*. Rio de Janeiro: Obra Aberta, 1994.

SISCAR, Marcos. O discurso da história na teoria literária brasileira. In: SANTOS, Alcides Cardoso dos; DURÃO, Fábio Akcelrud; SILVA, Maria das Graças G. V. da (Org.). *Desconstruções e contextos nacionais*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

SODRÉ, Nelson Werneck. *Síntese de história da cultura brasileira*. 17. ed. São Paulo: Civilização Brasileira: 1994.

SOUZA, Gilda M. *A idéia e o figurado*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2005.

_____. *O tupi e o alaúde*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

SOUZA, Tárík de. João Gilberto e Tom Jobim: figuras paradigmáticas da bossa nova. In: DUARTE, P. S.; NAVES, S. C. (Org.). *Do samba-canção à tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Faperj, 2003.

_____. *Revista da Música Popular: a bossa nova da imprensa musical*. In: *Revista da Música Popular*. Rio de Janeiro: Funarte, Bem-te-vi, 2006.

- SÜSSEKIND, Flora. *Papéis colados*. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2003.
- _____.; GUIMARÃES, Júlio C. (Org.). *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: 7 Letras; Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004.
- SUZIGAN, Geraldo. *Bossa nova: música, política e educação no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Clam-Zimbo Edições, 1991.
- TADIÉ, Jean-Yves. *A crítica literária no século XX*. São Paulo: Bertrand Brasil, 1992.
- TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2002.
- _____. *O século da canção*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- TINHORÃO, José Ramos. *Cultura popular: tema e questões*. São Paulo: Ed. 34, 2001.
- _____. *Domingos Caldas Barbosa*. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- _____. *História social da música popular brasileira*. Lisboa: Caminho, 1990.
- _____. *Música Popular: um tema em debate*. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- _____. *O samba agora vai: a farsa da música brasileira no exterior*. Rio de Janeiro: JCM Editores: 1969.
- _____. *Pequena história da música popular*. Círculo do Livro: São Paulo, 1978.
- TONI, Flávia T. Introdução. In: ANDRADE, Mário de. *A enciclopédia brasileira*. São Paulo: Edusp; Giordano; Loyola, 1993, p.XVII-XXVII.
- TRAVANCAS, Isabel. *O livro no jornal: os suplementos literários dos jornais franceses e brasileiros nos anos 90*São Paulo: Ateliê, 2001.
- TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2000.
- VALENTE, Heloisa. *Os cantos da voz*. São Paulo: Anna Blume; Fapesp, 1999.
- VASCONCELOS, ARY. *Panorama da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Martins, 1964.
- _____. *Raízes da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Livraria Martins; MEC, 1977.
- VASCONCELOS, Gilberto. *Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.
- VELOSO, Caetano. *O mundo não é chato*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- _____. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VENTURA, Roberto. *Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil*. Companhia das Letras: São Paulo, 1991.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. 4. ed. Rio de Janeiro: J. Zahar; Ed. UFRJ, 2002.

WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

2. Dissertações e Teses Acadêmicas

ARAÚJO, Vitor Gabriel de. *A crítica musical na imprensa paulista: 1854-1875*. Dissertação (Mestrado em História). PUC-SP, 1991.

BOLLOS, Liliana Harb. *João Gilberto e o desenvolvimento histórico da bossa nova*. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade de Música e Artes Cênicas de Graz: Áustria, 1996.

LORENZOTTI, Elizabeth de Souza. *Suplemento literário de "O Estado de S. Paulo" (1956 a 1974)*. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação). ECA/USP, 2002.

LOUREIRO, Jayme Eduardo. *O papel da crítica jornalística e da ficção na educação do leitor: Machado de Assis e a reforma do gosto literário*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica). COS/PUC-SP, 2003.

POLETO, Fábio Guilherme. *Tom Jobim e a modernidade musical brasileira: 1953-1958*. Dissertação (Mestrado em História). UFPR, 2004.

SILVA, Herom Vargas. *Exercícios titânicos: criação estética e MPB sob o signo da relação*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica). COS/PUC-SP, 1994.

VERMES, Viviana M. *Crítica e criação*. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). COS/PUC-SP, 2003.

3. Periódicos e Revistas Especializadas/Acadêmicas

ASCHER, Nelson. Argumentos para uma crítica da crítica soziologizante. *34 Letras*, Rio de Janeiro, n. 1, set.1988.

BOLLOS, Liliana Harb. Crítica musical no jornal: uma reflexão sobre a cultura brasileira. *OPUS* (Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música – ANPOOM), Campinas, ano 10, n. 10, p. 147-158, dez. 2004.

_____. Mário de Andrade e a formação da crítica musical brasileira na imprensa. *Música Hodie*, Goiânia, UFG, v. 6, n. 2, 2006.

COELHO, Marcelo. Jornalismo e crítica. *Revista Cult*, n. 27, out. 1999.

CONTIER, Arnaldo D. A sacralização do nacional e do popular na música (1920-1930). *Revista de história e estudos culturais*, v. 2, n. 1, p. 5-36, nov. 1991.

_____. CONTIER, Arnaldo. Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 18, n. 35, 1998.

_____. Mário de Andrade e a Música Brasileira. *Revista Música*, v. 5, n. 1, mai. 1994.

_____. Música e História. *Revista de História*, São Paulo, FFLCH/USP, n. 119, 1988.

_____. Nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural. In: *Fênix: Revista de história e estudos culturais*, v. 1, ano I, out./nov./dez. 2004.

_____. O ensaio sobre a música brasileira: estudo dos matizes ideológicos do vocabulário social e técnico-estético (Mário de Andrade, 1928). *Revista Música*, v. 6, n. 1/2, p. 75-121, maio/nov.1995.

COUTINHO, Henrique. Confronto: música popular brasileira. Entrevistas com Edu Lobo, Luiz Carlos Vinhas e José Ramos Tinhorão. *Revista Civilização Brasileira*, ano I, n. 3, jul. 1965.

LOUZADA FILHO, O. C. A festa da bossa: impacto, sintaxe e (declínio). *Arte em Revista*,. ano I, n. 2, maio/jun. 1979.

MAMMÌ, Lorenzo. João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova. *Novos Estudos Cebrap*, 34, nov. 1992.

MENDES, Gilberto. Música moderna brasileira e suas implicações de esquerda. *Revista de história e estudos culturais*, v. 2, n. 1, p. 37-42, nov. 1991.

MESQUITA, Alfredo. Manifesto. *Revista Clima*, n. 1, p. 3-6, maio 1941.

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

NUNES, Benedito. Meu caminho na crítica. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 19, n. 55, set./dez. 2005.

PINTO, Manuel da Costa. Formação da crítica brasileira. *Revista Cult*, n. 12, p. 58-60, jul. 1998.

REVISTA *Teresa*, São Paulo, Ed. 34, n. 4/5, 2004.

TONI, Flávia C. Uma orquestra sinfônica para São Paulo. *Revista Música*, v. 6, n. 1/2, p. 122-149, maio/nov. 1995.

WISNIK, José Miguel. Machado Maxixe: o caso Pestana. In: REVISTA *Teresa*, São Paulo, Ed. 34, n. 4/5, 2004.

4. Artigos de Jornais e Revistas e Demais Fontes Impressas

ARRIGUCCI, Davi. Crítico protesta contra a "morte" precoce de livros. *Folha de S.Paulo*. 17 jul. 2006.

BANDEIRA, Manuel. Literatura de Violão. *Revista da Música Popular*, Rio de Janeiro, n. 10, out. 1955.

BARBOSA, Airton Lima. Que caminho seguir na música popular brasileira? *Revista Civilização Brasileira*, ano I, n. 7, maio 1996.

BARROS, Nelson L. Bossa nova: nascimento, morte e recuperação. *Revista A Época*, Rio de Janeiro, p. 36-38, 1962.

BOSI, Alfredo. O modernismo de Mário de Andrade. *Folha de S.Paulo*, 8 fev. 1992.

CADERNOS culturais sofrem balcanização. *Folha de S.Paulo*, 19 abr. 2006. Reportagem que analisa o encontro de José Teixeira Coelho Netto, Ivana Bentes Oliveira e Luís Augusto Fischer com o articulista Marcelo Coelho, em virtude da publicação de seu livro *Crítica cultural: teoria e prática*.

CAMPOS, Haroldo de. O maior crítico brasileiro. *Folha de S.Paulo*, 19 jul. 1998.

_____. Entrevista. *Revista E*, São Paulo, ano 9, n. 71, abr. 2003.

CAUTHORN, Robert. O papel das elites. Entrevista a Laure B. P. Santi. *Mais! Folha de S.Paulo*, 25 mar. 2007.

HOLANDA, Chico B. de. Lula precisa governar para todos os brasileiros. *El país*, Nova York, 27 abr. 2005. Entrevista a José Andrés Rojo.

LEENHARDT, Jacques. Crítica de arte e cultura no mundo contemporâneo. *Revista Cult*. jul. 1999.

LIMA, Luiz Costa. Letras à míngua. *Mais! Folha de S.Paulo*, 27 ago. 2006.

_____. O embaraço da forma. *Mais! Folha de S.Paulo*, 7 jul. 2003.

- _____. Sob o domínio da linguagem. Mais! *Folha de S.Paulo*, 13 maio 2007.
- MAMMÌ, Lorenzo. Uma promessa ainda não cumprida. Mais! *Folha de S.Paulo*, 10 dez. 2000.
- MARTINS, Wilson. O caso Monteiro Lobato. *A Gazeta do Povo*, 22 dez. 1997.
- _____. A crítica como ofício. *Jornal do Brasil*, 27 ago. 2005.
- MASSI, Augusto. Chico Buarque volta ao samba e rememora 30 anos de carreira. *Folha de S.Paulo*, 9 jan.1994.
- NASSIF, Luís. O “causeur” dos anos dourados. *Folha de S.Paulo*, 21 nov. 2004.
- NUNES, Benedito. Crítica literária no Brasil, ontem e hoje. *Revista Cult*, set. 1999.
- PÉCORRA, Alcir. Meu momento crítico: meu meio século. *Sibila: revista de poesia e cultura*, ano 4, n. 7, dez. 2004.
- PRADO JR, Bento. A sombra viva das letras. Mais! *Folha de S.Paulo*, 14 mar. 2004.
- ROCHA, João Cezar Castro. Devorando Oswald. Mais! *Folha de S.Paulo*. 10 out. 2004.
- _____. Os limites da crítica. *Jornal do Brasil*, 3 maio 2003.
- SCHNORRENBURG, Robert. *O Estado de S. Paulo*, 23 abr. 1960.
- SILVA, Carlos Eduardo Lins da. Notícias do futuro. *Folha de S.Paulo*, 4 ago. 2007.
- SILVA, Walter. Texto da contracapa do disco *Bossa nova no Carnegie Hall*. AFLP-82538. Relançamento da Discos Copacana, de 1982, sob licença da Audio Fidelity Enterprises, INC. USA.

5. Artigos e/ou Matérias de Revistas/Periódicos Divulgados em Meio Eletrônico

- ADDISON, Joseph. *Pleasures of the imagination: papers from the Spectator*. 1712. Disponível em: <http://www.mnstate.edu/gracyk/courses/phil%20306/addison_index.htm>. Acesso em: 26 jul. 2006.
- ANDRADE, Oswald. *Manifesto antropofágico*. *Revista de Antropofagia*, Ano 1, No. 1, maio de 1928. Disponível em: <http://www.antropofagia.com.br/antropofagia/pt/man_antropo.html>. Acesso em: 14 dez. 2006.

CAMPOS, Augusto de. *Revistas e re-vistas: os antropófagos*. 1975. Disponível em: <<http://www.antropofagia.com.br>>. Acesso em: 15 nov. 2006.

CONSTRUINDO uma bibliografia básica de MPB. 08.03.2002 (às 20h18). Responsável pelo conteúdo: LAUS, Egeu. Disponível em: <<http://www.samba-choro.com.br/debates.1015629510>>. Acesso em: 21 ago. 2007.

COUTINHO, Afrânio. Entrevista. *Jornal de Letras*. 1951. Disponível em: <<http://www.acd.ufrj.br/pacc/literaria/index.html>>. Acesso em: 21 abr. 2006.

NÖTH, Winfried. Semiótica e semiologia: os conceitos e as tradições. *Com Ciência* Nº. 74. 10 mar. 2006. Disponível em: <<http://www.comciencia.br/>>. Acesso em: 10 abr. 2006.

SANTAELLA, Lucia. A semiótica e os estudos literários. *Com Ciência* Nº. 74. 10 mar. 2006. Disponível em: <<http://www.comciencia.br/>>. Acesso em: 10 abr. 2006.

MORAES, Vinícius de. *Texto na contracapa do disco "Canção do amor demais"*. 1959. Disponível em: <<http://www.jobim.com.br>>. Acesso em: 7 ago. 2007.

6. Apontamentos Tomados em Oficinas e Debates

MOTTA, Leda Tenório da. *A crítica literária brasileira do último meio século*. Apontamentos tomados na oficina literária ministrada em 17.03.2007, promovida pelo Itaú Cultural. São Paulo, 2007.

_____. Apontamentos tomados no debate ocorrido no evento *Encontros de interrogação*, promovido pelo Itaú Cultural, em 07.06.2007, com a participação de Alcir Pécora e de Floriano Martins, cujo tema discutido foi *Existe crítica poética de qualidade no Brasil hoje?* São Paulo, 2007.

PÉCORA, Alcir. Apontamentos tomados no debate ocorrido no evento *Encontros de interrogação*, promovido pelo Itaú Cultural, em 07.06.2007, com a participação de Leda Tenório da Motta e de Floriano Martins, cujo tema discutido foi *Existe crítica poética de qualidade no Brasil hoje?* São Paulo, 2007.

SCHWARCZ, Luiz. Apontamentos tomados na entrevista do programa *Um Palavras*, de Bia Corrêa do Lago, exibido pelo canal Futura, em 09.06.2006.

7. CDs e DVDs

CARDOSO, Elizete. *Canção do amor demais*. Festa. FT 1801. 1958. 1 CD.

COISA mais linda. Direção de Paulo Thiago. Rio de Janeiro: 2005. 1 DVD.

GETZ, S; BYRD, C. *Jazz samba*. Verve-EUA. 2304195. 1962. 1 CD.

GILBERTO, João. *Chega de saudade*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1959. 1CD.

_____. *Getz/Gilberto featuring A. C. Jobim*. Verve-EUA. 314521-414. 1964. 1 CD.

8. Lista das Resenhas do Arquivo Tinhorão Analisadas no Estudo sobre Bossa Nova (Em Ordem Cronológica Crescente)

a) Veiculadas em 1959

1. OLIVEIRA, José da Veiga. Canções e modinhas nossas. Suplemento Literário. *O Estado de S. Paulo*, 28 fev. 1959.
2. OS MELHORES da semana. Revista *Radiolândia*, Rio de Janeiro, 26 abr. 1959.
3. COSTA, Haroldo. A música popular brasileira no exterior. Revista *Leitura*, Rio de Janeiro, n. 27, set. 1959.
4. O SUCESSOR de Caubi. Quem? Revista *Radiolândia*, Rio de Janeiro, n. 291. 31 out. 1959.
5. OLIVEIRA, Adones de. Nossa música não é ouvida no exterior afirma Vadico. Revista *Radiolândia*, Rio de Janeiro, n. 291, 31 out. 1959.
6. SIQUEIRA, Paulo. Luis Bonfá: novo sucesso mundial da música brasileira. Revista *Radiolândia*, Rio de Janeiro, 28 nov. 1959.
7. FLORES, Aluísio. Bossa nova: novocaína no samba. Revista *Manchete*, Rio de Janeiro, 5 dez. 1959.

b) Veiculadas em 1960

8. DISCOLÂNDIA. Revista *Radiolândia*, 30 jan. 1960.

9. HOJE a penúltima apresentação do Festival da Bossa Nova. *Folha de S.Paulo*, 14 abr. 1960.
10. TARRANT, Ron. Bossa velha dá ainda resultados no esporte. *Folha de S.Paulo*, 17 abr. 1960.
11. FESTIVAL e sambalongo da bossa nova. *Folha de S.Paulo*, 15 maio 1960.
12. MARLISE. Urbano. Bossa nova é bossa nova. *Correio de Barretos*, 18-24 jun. 1960.
13. HOSPITAL bossa nova em Long Beach vai ter até robô-enfermeiro. *Folha de S.Paulo*, 2 jun. 1960.
14. “NO BALANÇO do Samba” com Alaíde Costa e João Gilberto. *Folha de S.Paulo*, 29 jun. 1960.
15. GOMES, João P. S. Bossa e música popular. *O Metropolitano*, 10 jul. 1960.
16. FUKS, Moises. Não é revolução: é simplicidade. *Última Hora*. (Tablóide), 7 set. 1960.
17. JOÃO Gilberto. Esquina sonora. *Correio da Manhã*, 24 set. 1960.
18. GOMES, João P. S. Um ano de bossa nova. *O Metropolitano*, Rio de Janeiro, 2 out. 1960.
19. BRITO, Brasil Rocha. Bossa nova. *O Correio Paulistano*, 23 out. e 6-20 nov. 1960. In: CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa*. Perspectiva, 1993.

c) Veiculadas em 1961

20. VIVACQUA, Eduardo. Silvinha Telles: três parágrafos musicais. Magazine. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 25 mar. 1961.
21. FRANÇA, Eurico N. Instrumentistas e instrumentos. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 25 mar. 1961.

d) Veiculadas em 1962

22. CÉU, inferno e “bossa nova”. *Correio da Manhã*, 1º jul. 1962.
23. BOSSA nova vai fazer uma entrada triunfal. *Diário de Notícias*, 29 jul. 1962.
24. CARNEIRO, Luis Orlando. Jazz e bossa nova. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 31 jul. 1962.
25. ARTE Fraca. *O Globo*, 14 ago. 1962.
26. MACHADO, Ney. Herbie Mann, atração do baile das debutantes. *Diário de Notícias*, 6

out. 1962.

27. DISCOS populares. *Diário de S. Paulo*, 7 out. 1962.
28. PINTO, Rossini. Cancioneiro popular. *Correio da Manhã*, 7 out. 1962.
29. CARDOSO, Sylvio Tullio. Nos discos populares. *O Globo*, Rio de Janeiro, 10 out. 1962.
30. CARDOSO, Sylvio Tullio. Nos discos populares. *O Globo*, Rio de Janeiro, 11 out. 1962.
31. CARNEIRO, Luis Orlando. Herbie Mann, o samba e o jazz. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 out. 1962.
32. CARNEIRO, Luis Orlando. A bossa nova de Sonny Rollins. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1º nov. 1962.
33. De Música & bossa nova como assunto. Feather escreve assim. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 11 nov. 1962.
34. ATHAYDE, Antonio Carlos. EUA vão conhecer Bossa autêntica. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 11 nov. 1962.
35. OS AMERICANOS verão a nossa bossa-nova brasileira em suas raízes autênticas. *O Globo*, 12 nov. 1962.
36. BOSSA nova fracassou nos EUA: cantilena monótona. *Correio da Manhã*, 23 nov. 1962.
37. BOSSA-nova em Nova Iorque. *Última Hora*, 24 nov. 1962.
38. PITTMAN, Booker. BN só agradou porque antes já era sucesso. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 24 ou 25 nov. 1962.
39. HUNGRIA, Júlio. No caminho do Carnegie Hall. *Correio da Manhã*, 28 nov. 1962.
40. MARIA, Antonio. A esperada hora da verdade. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 28 nov. 1962.
41. CARDOSO, S. T. Nos discos populares. *O Globo*, Rio de Janeiro, 28 nov. 1962.
42. CARDOSO, S. T. O festival do Carnegie em flashes. Nos discos populares. *O Globo*, Rio de Janeiro, 29 nov. 1962.
43. Mota, Orlando. Presença do Brasil em Londres é ditada pelo sucesso das músicas da bossa nova. *Diário de S. Paulo*. São Paulo, 29 nov. 1962
44. CIDADÃO samba propõe que bossa nova seja submetida a plebiscito. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 30 nov. 1962.
45. A, J. B. Bossa nova não desafinou em Nova York, como dizem. *Folha de S. Paulo*, 4

dez. 1962.

46. PONTE PRETA, Stanislaw. Da correspondência. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 5 dez. 1962.
47. D.V.O. Vitrina. *Correio da Manhã*, 5 dez. 1962.
48. MENESCAL regressa ao Rio defendendo bossa-nova e ministro busca férias. *Correio da Manhã*, 8 dez. 1962.
49. SUERO, Orlando. Bossa nova desafinou nos EUA. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 8 dez. 1962.
50. AZES da bossa-nova regressam ao Rio: “Fomos sucesso nos EUA”. *Última Hora*, 8 dez. 1962.
51. HUNGRIA, J. Carnegie Hall não foi definitivo. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 11 dez. 1962.
52. MAIS álbuns de bossa nova. *Folha de S.Paulo*, 19 dez. 1962.
53. JOÃO Gilberto em filme americano. *Folha de S.Paulo*, 20 dez. 1962.
54. COSME, L. Bossa nova musical. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 23 dez. 1962.
55. REVISTA francesa faz análise da bossa nova. *Folha de S.Paulo*, 29 dez. 1962.
56. BARROS, N. L. Bossa nova: nascimento, morte e recuperação. *A Época*, Rio de Janeiro, 1962.
57. OLIVEIRA, Aluísio de. Músico amador foi a falha da bossa-nova. 1962.

e) Veiculadas em 1963

58. CELERIER, Robert. Jazz e bossa-nova. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 6 jan. 1963.
59. BOSSA nova não é só nossa. *Jornal do Brasil*, 9 jan. 1963.
60. OLIVEIRA, Luis Carlos. Bossa paulista. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 jan. 1963.
61. CORRÊA, Thomaz Souto. Enfim, a bossa é uma só. *O Estado de S. Paulo*, 25 jan. 1963.
62. FRANÇA, Eurico Nogueira. A falsa música popular. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 10 fev. 1963.
63. *REVISTA SENHOR*. abril-maio de 1963 - ANO 5 - Nºs 50/51. Rio de Janeiro.
64. HUNGRIA, Júlio. A revolução da bossa nova. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro,

18.05.1963.

65. SOARES, Flávio E. M. JAZZ bossa nova: Eduardo Lobo e a segunda geração. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 26.05.1963.

66. JOÃO Gilberto foi absolvido. *Folha de S.Paulo*. São Paulo. 12.06.1963.

67. MACHADO, N. 1962. Herbie Mann. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 06.10.1962.

68. BRITO, Brasil Rocha. 1963. Bossa nova. *A Tribuna*. Rio de Janeiro, 23.06.1963.

69. MELO, Veríssimo de. Samba de bossa nova: evolução influências. *Jornal de Letras*, Rio de Janeiro, ago. 1963.

70. EDUARDO, Flávio. Novos LPs na praça. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 7 nov. 1963.

f) Veiculadas em 1964:

71. SOARES, Flávio Eduardo de Macedo. Jazz bossa nova Baccarat: Tom está presente. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 26 jan. 1964.

72. CARNEIRO, L. O. Milhaud e o jazz. Índios made in Brazil. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 fev. 1964.

73. PAULINO, Franco. Bossa nova apesar dos bossanovistas. *Revista Finesse*, jun. 1964.

74. CARVALHO, Ilmar. O problema da voz na bossa nova. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 19 ago. 1964.

75. MORAES, Vinícius de. Bossa nova em tom bem triste. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 12 nov. 1964.

g) Veiculadas em outros anos:

76. MORAES, Vinícius de. Certidão de nascimento II. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 27 jan. 1965.

77. MORAES, Vinicius. Certidão de nascimento III. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 29 jan. 1965

78. BARROS, Nelson Lins. Música popular. Novas tendências. *Revista Civilização Brasileira*, ano I, mar. 1965.

79. COUTINHO, Henrique. Confronto: música popular brasileira. *Revista Civilização Brasileira*, ano I, n. 3, jul. 1965. Entrevistas com Edu Lobo, Luiz Carlos Vinhas e José Ramos Tinhorão.

80. TINHORÃO, José Ramos. Concentração econômica gera concentração cultural. *Jornal dos Sports*, 19 set. 1965.

81. MAYRINK, Geraldo. Cultura brasileira: um silêncio cheio de promessas. *Jornal do*

Brasil, 16 jan. 1966.

82. VASCONCELLOS, Ary. Bossa nova: pró ou contra? *O Globo*, Rio de Janeiro, 17 fev. 1966.

83. BARBOSA, Airton L. Que caminho seguir na música popular brasileira? *Revista Civilização Brasileira*, ano I, n. 7, maio 1966.

84. CAMPOS, Augusto de. Da jovem guarda a João Gilberto. *Correio da Manhã*, 30 jun. 1966.

85. CAMPOS, Augusto de. Boa palavra sobre a música popular. *Correio da Manhã*, 14 out. 1966.

86. MEDAGLIA, Julio. Balanço da bossa. “Suplemento Literário” de *O Estado de S. Paulo*, 17 dez. 1966.

87. MENDES, Gilberto. De como a MPB perdeu a direção e continuou na vanguarda. *O Estado de S. Paulo*, 11 nov. 1967.

88. BARROS, Nelson Lins de. Bossa nova: nascimento, morte e recuperação. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 17, 1968.

89. GÓES, Ricardo. Por uma música popular não-gastronômica (I). *Correio da Manhã*, 14 set. 1968.

90. GÓES, Ricardo. Por uma música popular não-gastronômica (II). *Correio da Manhã*, 15 set. 1968.

91. JOÃO Gilberto é elogiado pelo “Times”. *Jornal do Brasil*, 17 nov. 1968.

92. CABRAL, S. O desafinado acerta o tom. *Manchete*, Rio de Janeiro, 23 nov. 1968.

93. NA ALEMANHA agora o samba vai. *Revista Veja*, 28 maio 1969.

94. MOTTA, Nelson. Roda viva. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 30 maio 1969.