

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA
CENTRO DE ARTES – CEART
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

MÁRCIO DA COSTA FERREIRA PINTO

**NO OLHO DA RUA:
BOSSA NOVA, SAMBA-JAZZ E A PAISAGEM MUSICAL CARIOCA**

FLORIANÓPOLIS

2013

MÁRCIO DA COSTA FERREIRA PINTO

NO OLHO DA RUA:

BOSSA NOVA, SAMBA-JAZZ E A PAISAGEM MUSICAL CARIOCA

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-graduação em Música do Centro de Artes, da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Musicologia/Etnomusicologia.

Orientador: Acácio Tadeu Camargo de Piedade

FLORIANÓPOLIS

2013

P659o Pinto, Márcio da Costa Ferreira
No olho da rua: bossa nova, samba-jazz e a paisagem musical
carioca / Márcio da Costa Ferreira Pinto. – 2013.

111 p. : il. 30 cm

Bibliografia: p.97-103

Orientador: Acácio Tadeu Camargo de Piedade

Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado de Santa
Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-graduação em Música,
Florianópolis, 2013.

1. Música popular. 2. Samba-jazz. 3. Bossa nova. I. Piedade,
Acácio Tadeu Camargo de (Orientador). II. Universidade do Estado
de Santa Catarina. Programa de Pós-graduação em Música. III. Título

CDD 781.63 – 20.ed.

Ficha elaborada pela Biblioteca Central da UDESC

MÁRCIO DA COSTA FERREIRA PINTO

NO OLHO DA RUA:

BOSSA NOVA, SAMBA-JAZZ E A PAISAGEM MUSICAL CARIOCA

Dissertação, Curso de Pós-graduação em Música/ Centro de Artes/ Universidade do Estado de Santa Catarina, Mestre em Música, subárea Musicologia/Etnomusicologia.

Banca Examinadora

Orientador: _____
Prof. Dr. Acácio Tadeu Camargo de Piedade
Universidade do Estado de Santa Catarina

Membro: Vídeio conferência
Prof. Dra. Martha Tupinambá de Ulhôa
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Membro: _____
Prof. Dr. Luis Fernando Hering Coelho
Universidade do Vale do Itajaí

Florianópolis, 26/03/2013

Dedico esse trabalho às minhas filhas Arabela, Clarice, Letícia e Antonia que tanto me inspiram com suas realizações. A meus pais e minhas madrinhas (Ana, Adalgisa, Isabel e Marly) que sempre acreditaram em mim e me apoiaram.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Prof. Dr. Acácio Tadeu Camargo de Piedade por me orientar, pela confiança depositada na minha capacidade realizar esse trabalho, pela atenção, cuidado e respeito dispensados a essa pesquisa e por compreender e me auxiliar em minhas dificuldades.

Aos membros da banca, Prof.^a Dr.^a Martha Tupinambá de Ulhôa e Prof. Dr. Luis Fernando Hering Coelho que acompanharam minha pesquisa desde o início.

Aos professores Luigi Irlandini, Luiz Fiaminghi, Marcos Holer, Guilherme Sauerbronn, Maria Bernardete, Regina Fink, Sérgio Figueiredo, Viviane Beineke, Luis Fernando Coelho e Márcia Ramos pela excelência dos ensinamentos que me foram transmitidos e pelas discussões frutíferas conduzidas durante as aulas. Agradeço ao professor Rodrigo Moreira pela orientação durante meu estágio docente.

Agradeço aos colegas Marcus, Eugênio, Rubens, Roberta, Maria Eugênia, Gabriela, Marcos Pablo, Henri, Cecília, Sandro, Alexandre, Marcos Araújo, Ericson, Carlos Gregório, Ébano, Monique, Otildes, Scheyla, Jucélia, Jaime, Fahya, Ana Letícia e Ana Paula pelos questionamentos e discussões que, tanto inspiraram como enriqueceram meu trabalho.

Agradeço a Márcia e Mila, secretárias do PPGMUS, pelo apoio, dedicação e paciência.

RESUMO

PINTO, Márcio da Costa Ferreira. **No olho da rua:** Bossa nova, samba-jazz e imagens musicais cariocas. 2013. 107 f. Dissertação (Mestrado em Música – área: Musicologia/Etnomusicologia) Universidade do Estado de Santa Catarina, Programa de Pós-graduação em Música, Florianópolis, 2013.

Esta dissertação tem como tema central o estudo das relações estabelecidas entre o grupo de samba-jazz, *No Olho da Rua*, e a zona sul da cidade do Rio de Janeiro a partir das performances “ao vivo”, aos domingos, na calçada da Praia de Ipanema e, como objetivos, determinar os significados que, provavelmente, estão sendo atribuídos a essas performances por seus ouvintes, de que maneira estes significados se articulam na construção das relações entre o grupo e os moradores do bairro e o peso desses processos para o desenrolar da carreira do grupo. Para tanto, primeiramente, discutem-se: as várias maneiras através das quais a música estabelece ligações com os lugares e sociedades que a produzem e que dela fazem uso; a utilização da música popular como símbolo de identidade; e as imagens identitárias cariocas e ipanemenses. Em seguida, são abordadas as formas pelas quais a bossa nova e o samba-jazz estabelecem seus laços com os bairros da zona sul da cidade do Rio de Janeiro e, mais especificamente, com o bairro de Ipanema. Por fim, são analisadas reportagens, depoimentos e entrevistas, juntamente com o material áudio visual existente sobre o grupo (clips, capas de CDs e gravações das performances “ao vivo”). Nesse processo, percebe-se que apesar dos shows do *No Olho da Rua* produzirem sentidos diversos, frutos da subjetividade inerente à escuta, tanto a fruição dessas performances por parte dos ouvintes como a construção de seus significados e de suas ligações com o lugar se constituem por uma intrincada rede de articulações entre elementos musicais e extramusicais que dialogam com a história do bairro e dos gêneros, a partir dos quais o grupo se define, assim como, com especificidades sociais, culturais e ideológicas comuns a uma parcela dos habitantes daquela área da cidade. Consequentemente, pela força dessas articulações, o grupo torna-se uma marca da identidade local e, da mesma forma, o lugar passa a ocupar um papel de destaque nos discursos, a partir dos quais o grupo se define e é definido pela imprensa e pelos fãs.

Palavras-chave: Música popular. Samba-jazz. Bossa nova. Música independente. Música e identidade cultural.

ABSTRACT

PINTO, Márcio da Costa Ferreira. **No Olho da Rua:** Bossa Nova, Jazz Samba and musical images of Rio de Janeiro. 2013. 107 pp. Thesis (Master's Degree in Music – area: Musicology/Ethnomusicology) Universidade do Estado de Santa Catarina, Postgraduate Program in Music, Florianópolis, 2013.

The central theme of this thesis is the study of the relationship which grew up between the jazz samba group, *No Olho da Rua*, and the southern suburbs of the city of Rio de Janeiro, as a result of the live shows which the group performed on the sidewalk along Ipanema Beach. My purpose was to discover the probable meaning of these performances for the audience, how this meaning influenced the building of a relationship between the group and the people of the neighborhood, and what difference all this made to the development of the group's performing career. First of all, therefore, I shall discuss the different ways in which music establishes links with the places and societies that produce it and make use of it; the role of popular music as a badge of identity; and the images with which the people of Rio de Janeiro, and of Ipanema in particular, are associated. Next, I shall consider the way in which the bossa nova and jazz samba have come to be identified with the southern suburbs of the city of Rio de Janeiro and, more specifically, with the suburb of Ipanema. Finally, I shall analyze reports, personal statements and interviews, together with the audiovisual material available about the group (music clips, CD covers and recordings of live performances). This process will explain how, although the shows performed by *No Olho da Rua* produce a wide variety of feelings, because listening is a subjective process, both the enjoyment of them by the audience and the way they are interpreted, as well as their links with the place itself, depend on an intricate network of musical and extramusical elements. These elements interact with the history of Ipanema and of the musical styles to which the group relates, and with the specific class structure, culture and ideology which are shared by a particular group of inhabitants of this area of the city. As a result of this interaction, the group becomes part of the local identity, while at the same time the locality becomes an important factor in the way that the group defines itself and is in turn defined by the press and by its fans.

Key words: Popular music. Jazz samba. Bossa nova. Independent music. Music and cultural identity.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1 MÚSICA, TRADIÇÃO, IDENTIDADE E LUGAR	5
1.1 IDENTIDADES E TRADIÇÕES NAS METRÓPOLES LATINOAMERICANAS.....	6
1.2 IMAGENS IDENTITÁRIAS CARIOCAS	10
1.3 MÚSICA E LUGAR	17
1.4 MÚSICA, SOCIEDADE E IDENTIDADE	19
1.5 A CONSTRUÇÃO DO LUGAR PELA MÚSICA	23
1.6 MÚSICA E PAISAGEM SONORA	25
2 BOSSA NOVA, SAMBA-JAZZ E ZONA SUL CARIOCA	29
2.1 BOSSA NOVA	39
2.1.1 Definições	39
2.1.2 Características musicais	43
2.1.3 O Repertório	46
2.1.4 Influências	48
2.2 SAMBA-JAZZ	52
2.2.1 Definições e classificações	52
2.2.2 Características musicais	56
2.3 HIBRIDISMO E JUÍZOS DE VALOR	59
2.4 BOSSA NOVA E ZONA SUL DO RIO	61
2.5 MODERNIDADE, QUALIDADE E SOFISTICAÇÃO MUSICAL	65
2.6 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES	68
3 NO OLHO DA RUA: UM ESTUDO	71
3.1 HISTÓRICO DO GRUPO	73
3.2 O OLHAR DA MÍDIA E AS ESCUTAS DOS FÃS	77
3.3 “A RUA COMO PALCO”: AS INTERAÇÕES COM O ESPAÇO FÍSICO	83
3.4 BOSSA NOVA E SAMBA-JAZZ: TRADIÇÃO E IDENTIDADE	85
CONCLUSÕES	93
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	97

INTRODUÇÃO

Durante uma viagem a Buenos Aires, em 2009, tive a oportunidade de assistir a uma apresentação de tango, no bairro de San Telmo, com a Orquestra Típica El Afronte. No decorrer do show, percebi que existia uma comunhão entre o gênero musical e a história daquele lugar, que enriquecia sobremaneira a experiência da escuta¹.

No ano seguinte, enquanto fazia o levantamento bibliográfico para uma palestra, um livro em particular me chamou a atenção, *Lapa – Cidade da música*, de Micael Herschmann. Tratava-se de um estudo sobre o poder e a qualidade ímpar presente na experiência de se ouvir a música em seu “local de origem”, que, segundo o autor, sustentava-se nas relações estabelecidas entre a música e o território². Herschmann (2007) discutia como empresários donos de casas de show, na Lapa, conseguiram revitalizar a imagem do bairro através das associações entre o samba e o choro e a história musical da Lapa.

Coincidentemente, nesse intervalo de tempo (2009-2010), conheci os integrantes do grupo carioca *No Olho da Rua*, que há 15 anos se apresenta na calçada da Praia de Ipanema tocando bossa nova e samba-jazz. Esses gêneros têm suas histórias associadas aos bairros da zona sul do Rio de Janeiro, e o *No Olho da Rua*, desde o início de suas apresentações, em 1997, tem feito a divulgação do seu trabalho baseando-se nessas associações.

A partir de então, resolvi que minha pesquisa trataria desse caráter particular da música de estabelecer relações – como signo de identidade cultural – com o lugar na produção dos significados da escuta nas performances “ao vivo”. A princípio, pensei em um trabalho comparativo entre os shows de tango em San Telmo e os shows de bossa nova na Praia de Ipanema. Mas, no decorrer da preparação do projeto, percebi que o tema se constituía amplo demais e me vi obrigado a concentrar o foco no trabalho do *No Olho da Rua*, tanto pela proximidade geográfica como pela maior facilidade no contato com os músicos.

Parto da premissa de que a audiência do grupo *No Olho da Rua*, durante as apresentações na Praia de Ipanema, é envolvida por uma experiência que transcende a apreciação dos elementos musicais vinculados aos processos e técnicas de composição e interpretação. A produção dos significados dessas performances se dá a partir de uma

¹ Para fins deste trabalho, entenda-se por “escuta” a etapa imediatamente posterior à audição, quando o material percebido pelo sujeito é investido de significados produzidos a partir de suas vivências pessoais e de valores socialmente aprendidos. Sobre a escuta da bossa nova ver também Pereira (2004a).

² O território compreende um determinado recorte de espaço cognitivo que: a) possua sinais de identidade coletiva (sociais, culturais, econômicos, políticos, ambientais, históricos, etc.); b) mantenha ou tenha capacidade de promover uma convergência em termos de expectativas de desenvolvimento; c) promova ou seja passível de uma integração econômica e social, no âmbito local (URANI, 2004, p.510-511, apud HERSCHMANN, 2007, p. 95).

complexa interação entre *habitus*, história, imagens identitárias, memórias coletivas, gênero musical, paisagens urbanas e naturais e seus respectivos sons. E é das articulações³ entre esses elementos que emerge a força das ligações entre a banda e a sociedade local.

Em virtude da importância da produção independente na manutenção da diversidade cultural, do papel relevante dos shows como ferramenta de divulgação e distribuição do produto independente (HERSCHMANN, 2007), e esperando que o material produzido por essa pesquisa traga subsídios para que iniciativa privada, poder público e artistas atuem de maneira mais consciente na gestão de seus projetos, esse trabalho tem como objetivo identificar os significados produzidos por essas performances, elucidar de que forma os elementos relacionados no parágrafo anterior se articulam na produção desses significados e apontar como as articulações entre a música e o lugar contribuem para a gestão do trabalho do *No Olho da Rua*.

Com esse intuito, os três capítulos propostos para a dissertação visam primeiramente discutir as questões associadas à construção de identidades coletivas através da música e as relações entre música e lugar (capítulo 1), em seguida mapear as ligações entre a bossa nova, o samba-jazz e a zona sul do Rio de Janeiro (capítulo 2), e, por fim, contar um pouco da história do grupo *No Olho da Rua* e analisar o material coletado sobre ele em confronto com as questões discutidas nos capítulos anteriores (capítulo 3).

O primeiro capítulo se inicia traçando um panorama das questões que envolvem a constituição das identidades coletivas e das tradições na pós-modernidade e sua repercussão sobre as práticas musicais. Em seguida, são abordadas questões referentes à formação da “identidade” carioca e, mais especificamente, das imagens identitárias partilhadas pelos habitantes da zona sul do Rio de Janeiro. A terceira parte do capítulo expõe alguns diálogos possíveis entre música e lugar e suas utilizações pela indústria cultural como marketing para agregar valor simbólico aos seus produtos. Em seguida, são abordadas questões que envolvem o uso da música pelas sociedades como, por exemplo, sua capacidade de transportar ideologias, de servir como símbolo de identidade e de servir como signo de distinção social. A quinta parte do capítulo é reservada a discussão do papel desempenhado pela música na produção do lugar antropológico (AUGÉ, 1994, p. 51), seja através das relações mantidas

³ Middleton (1990, p. 7-8) afirma que: “Embora a estrutura do campo musical esteja relacionada à estrutura do poder, ela não é determinada por ele. Nós precisamos falar de uma autonomia relativa das práticas culturais e isto é útil para introduzir as ideias de Gramsci que o relacionamento entre a cultura atual, consciência, ideias, experiências, por um lado, e fatores determinados economicamente tais como posição de classe, por outro, é sempre problemático, incompleto e objeto de trabalho ideológico e luta. (...) Relacionamentos culturais e mudanças culturais não são predeterminados. Eles são o produto de negociação, imposição, resistência, transformação, e assim por diante.”

com a economia local, seja pela explicitação de paisagens e hábitos comuns a determinada região, seja como lugar de memória ou ainda através de sua utilização pela mídia na construção de estereótipos. Por fim, para fechar o capítulo, são introduzidas reflexões sobre as possibilidades de utilização do conceito de “paisagem sonora”, cunhado por Shafer (1997), como ferramenta para auxiliar no entendimento da construção dos significados produzidos a partir da escuta das performances “ao vivo” do *No Olho da Rua*, na Praia de Ipanema.

O segundo capítulo aborda questões mais gerais relacionadas à bossa nova e ao samba-jazz por se tratar de gêneros através dos quais o grupo *No Olho da Rua* se define, buscando, tanto apontar as diversas correntes ideológicas existentes, como delimitar o senso comum sobre elas. Questões, por vezes, polêmicas, que são levantadas por historiadores, pesquisadores e estudiosos dessas duas práticas musicais e que se articulam na construção de imagens e juízos de valor atribuídos às mesmas, assim como na construção das ligações entre elas e os bairros de Copacabana e Ipanema.

Primeiramente, é feita uma exposição do material utilizado como fonte de pesquisa (livros, programas de TV, documentários para TV e cinema), visando aclarar os critérios empregados nessa escolha e o papel desempenhado por cada um desses trabalhos nas discussões levadas a termo durante o capítulo. A essa exposição se seguem as discussões dos temas principais, a saber: definições, características musicais, influências⁴ e repertório associados ao samba-jazz e à bossa nova. E, por fim, são abordadas as relações estabelecidas entre essas práticas musicais e a zona sul do Rio de Janeiro juntamente com os rótulos e juízos de valor a elas imputados. O objetivo desse capítulo não é produzir definições ou estabelecer as características musicais desses gêneros, mas tentar identificar no material publicado sobre eles pontos que mais se aproximem do senso comum e que, por isso, tenham grande probabilidade de influenciar na produção dos significados durante a escuta dos shows do *No Olho da Rua*.

⁴ Decidi pelo uso do termo “influências” devido à sua larga utilização, tanto pelos músicos como pelos críticos e jornalistas citados neste trabalho. Contudo, seria mais adequado pensarmos em “apropriações”, já que aquilo a que se costuma chamar influência, com frequência, é fruto de escolhas conscientes por parte dos instrumentistas, compositores e intérpretes. Acho, ainda, que diante das transformações sociais por que passava a sociedade brasileira dos anos 50, como propõe Simone Luci Pereira, o conceito de “matriz cultural”, de Jesus Martin Barbero, “nos ajuda a compreender as origens da bossa nova e sua formação histórica” (PEREIRA, 2004a, p. 37). A autora afirma que, conforme Barbero, “elas expressam universalidades, tradições, memórias e resgatam seletivamente, na modernidade, traços de um passado e de um tempo aparentemente perdidos. São dimensões universais, capazes de ativar mecanismos coletivos de identificações e apropriações. Como universais, as matrizes culturais possuem formas que podem ser encontradas nas variadas manifestações que compõem, historicamente, o cotidiano, expressando formas de saber e artes de fazer, cujas estruturas fundamentam a realização de operações simbólicas capazes de articular, pela narrativa, memórias, sonhos, desejos, realizações. Destaque-se, no entanto, que as matrizes culturais são dinâmicas, elas mudam, se mesclam – e se adaptam no tempo, no transcorrer histórico” (Ibid.).

O terceiro capítulo começa com a construção de um esboço do mercado musical carioca na última década do século XX, quando a democratização do acesso à internet e o desenvolvimento e barateamento da tecnologia digital utilizada nas diversas etapas da produção musical favoreceu o crescimento das gravadoras independentes e proporcionou uma redução nos custos de produção dos CDs. É na segunda metade da década de 1990 que o *No Olho da Rua* é formado e quando começam as apresentações nas áreas públicas da cidade. A essa introdução se segue um breve histórico do grupo com seus principais trabalhos e sua discografia. A segunda parte do capítulo abre espaço para a discussão sobre as formas através das quais o grupo é retratado pela mídia e pelos fãs – quando se dá, também, uma análise das relações estabelecidas entre o grupo e sua audiência com base nas reportagens, entrevistas e depoimentos. Segue-se a ela o debate sobre a importância das interações entre a música e o lugar na construção dos significados da escuta durante as performances “ao vivo”. Interações que podem ser apreendidas dos depoimentos e reportagens publicados sobre o *No Olho da Rua* onde o espaço das apresentações se reveste de múltiplos sentidos para os ouvintes – a rua, a Av. Vieira Souto, a Praia de Ipanema, a Cidade Maravilhosa, um local de memória para os ouvintes da bossa nova. A última parte do capítulo é destinada a um estudo da importância dos gêneros através dos quais o grupo se define (bossa nova e samba-jazz) na construção de sua imagem junto à sociedade local.

1 MÚSICA, TRADIÇÃO, IDENTIDADE E LUGAR

A bossa nova e o samba-jazz foram encharcados pelas questões de modernização social e artística que permeavam as décadas de 1950 e 1960 e, principalmente, os anos do governo JK. Nas letras das canções podem-se vislumbrar: preocupações que afligem os habitantes das grandes metrópoles modernas; uma mudança na abordagem das relações amorosas e da imagem feminina nessas relações; como também, o surgimento de uma cultura cujo discurso busca atender as expectativas dos jovens, que passam a diferenciar-se, pelo gosto e pelos hábitos de se vestir e de lazer, das gerações que os precederam. Junto a isso, os dois gêneros participaram da produção das imagens hoje vinculadas às memórias e às identidades dos bairros de Copacabana e Ipanema (PEREIRA, 2004a).

Ambos constituíram-se, também, em alvos de críticas nacionalistas. Acusados de subverter as tradições brasileiras representadas pelo samba, foram rotulados como elitistas e americanizados. Os estudos que apontam para a influência do jazz sobre esses dois gêneros são amplamente aceitos, já que essa influência é admitida, também, pelos próprios compositores e músicos (GAVA, 2002; GOMES, 2010; NAVES, 1998: 2001). A questão central do debate, na época, era se as características retiradas do jazz e incorporadas ao samba teriam passado por um processo prévio de abasileiramento, pela hibridação e resignificação no contato com os elementos da cultura nacional, produzindo uma forma de expressão genuinamente carioca, ou se, como pretendiam seus opositores, os dois gêneros não passavam de simples imitação, por parte dos jovens da elite da Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro, de uma cultura dominante e parte de um processo de americanização da cultura brasileira. Atualmente, em 2013, passados mais de 50 anos dos debates iniciais, bossa nova e samba-jazz estão incorporados às “tradições” cariocas e se projetam como elementos identitários da cidade e do bairro de Ipanema.

Nesse contexto, encontra-se o *No Olho da Rua*, um grupo que se define como carioca, de música carioca, e que, para não se desviar de sua proposta, não toca outros gêneros musicais se não a bossa nova e o samba-jazz (REGO, 2011). Seus integrantes, em vários momentos, constroem uma ponte com as “tradições” bossanovistas, pela valorização das relações de amizade, parcerias profissionais, contemporaneidade, assim como vínculos do tipo “mestre e aprendiz”, mantidos por certos membros do grupo com instrumentistas que se tornaram ícones do gênero (Ibid.).

Devido ao destaque dado às questões identitárias no discurso dos músicos da banda, nas reportagens e depoimentos postados na internet, assim como aos fortes laços que ligam os

dois gêneros aos bairros da Zona Sul do Rio – no caso especial da bossa nova, também a representação da identidade cultural brasileira –, durante esse capítulo, pretendo, primeiramente, produzir um esboço das questões que envolvem a construção das identidades culturais dentro das metrópoles latino-americanas na pós-modernidade (CANCLINI, 2008). Em seguida, destaco algumas imagens identitárias brasileiras e cariocas difundidas pelo turismo e pela propaganda governamental, e seus diálogos com as práticas através das quais os moradores dos bairros da Zona Sul do Rio de Janeiro e, em particular, de Ipanema se definem (GONTIJO, 2002). Por fim, abordo as questões que envolvem o uso da música como símbolo de identidade e seu papel na produção do lugar antropológico (AUGÉ, 1994, p. 51). Dessa forma, pretendo construir as bases teóricas, que se somarão ao conteúdo do segundo capítulo, para embasar as análises dos significados das performances na Praia de Ipanema, como também das trocas simbólicas que se estabelecem entre o *No Olho da Rua* e a sociedade local.

1.1 IDENTIDADES E TRADIÇÕES NAS METRÓPOLES LATINO AMERICANAS

Creio que para entender os significados atribuídos ao trabalho do *No Olho da Rua* é preciso inserir o ideário que o grupo representa, calcado nos vínculos estabelecidos entre as práticas musicais, a sociedade e o espaço, no cenário mais amplo, do qual ele é parte e com o qual dialoga, dos processos de globalização da cultura. Processos que estão intimamente ligados ao desenvolvimento tecnológico, à democratização do acesso a ele e a seus reflexos sobre a produção cultural, gerando: um fluxo contínuo de estímulos que se alimenta da fabricação da novidade e do efêmero (AUGÉ, 1994); a aceleração das hibridações interculturais; a volatilização das identidades; o surgimento de identidades coletivas desterritorializadas (CANCLINI, 2008); a “deslocalização” da escuta; a desintegração do conceito de “tradição” e “autenticidade” (STOKES, 1997); e a “desterritorialização” das práticas musicais (MIDDLETON, 1990).

Conforme Augé (1994), a partir das duas últimas décadas do século XX, uma paulatina democratização do acesso ao desenvolvimento tecnológico (acesso à rede mundial de computadores, a passagens aéreas mais baratas e a veiculação de notícias em tempo real) permitiu que experimentássemos as sensações de excesso de tempo, espaço e história. Algo semelhante a um encolhimento do planeta, promovendo o consequente encurtamento das distâncias e a aceleração da história e resultando na intensificação e aceleração das trocas

culturais internacionais, assim como na possibilidade de construção de identidades coletivas dinâmicas que não mais compartilham o mesmo espaço geográfico, ou etnia, e que reinventam continuamente suas tradições. Nas grandes metrópoles latino-americanas, a globalização da cultura e a proliferação de tais identidades desterritorializadas, segundo Canclini (2008), alimentam-se, entre outras coisas, da falta de tempo livre e da insegurança vivida pelos seus habitantes, fatores que restringem a sociabilidade, assim como as possibilidades de constituição de identidades coletivas locais, e que, conforme o autor, deixam nas mãos da mídia o papel de encenar o sentido público da cidade, levando a informação e o entretenimento aos cidadãos em suas casas.

Em seu estudo sobre os laços que ligam a música popular, a identidade e o lugar, Connell e Gibson (2003) apontam o desconectar da noção de *cena musical* de um espaço geográfico pré-determinado, como reflexo desses processos sobre a produção musical. Os autores explicam que para uma “cena” ou “cenário” musical poder se desenvolver,

deve existir tanto uma massa crítica de músicos ou fãs ativos, como um conjunto de infraestrutura física de gravação, performance e escuta: estúdios de gravação, espaços de apresentações... [e que, dessa forma,] a noção do todo da cena envolve audiência receptiva (...) e práticas de escuta musical, sem as quais uma massa crítica de atividade não pode se desenvolver (CONNELL; GIBSON, 2003, p. 102, tradução nossa).

Consequentemente, “embora cenas continuem a depender de estruturas fixas em localidades para sua sobrevivência”, gêneros que não possuem audiência suficiente para construir laços e articulações socioeconômicas e históricas com o lugar podem, com o fluxo de informações mantido via internet, produzir “um senso de comunidade imaginária, central para a ideia de uma cena, mas desconectado de um local específico” (CONNELL; GIBSON, 2003, p. 107, tradução nossa).

O conceito de *cena musical* está diretamente interligado ao campo de estudo da música popular e pressupõe uma música produzida industrialmente para a distribuição em massa, armazenada em gravações e transmitida, principalmente, por profissionais (TAGG, 2003). É importante ressaltar que, no mercado da música popular, a forma de armazenamento, a grande popularidade e prestígio atribuído à mídia gravada e a marcante participação da tecnologia nos processos de produção fizeram da gravação o objeto central de divulgação dos trabalhos produzidos no âmbito da música popular – na maioria das vezes o CD é produzido antes mesmo de serem feitos quaisquer shows. Em consequência dessa prática, desenvolveu-se uma forma de escuta musical baseada na memória desses sons amplamente divulgados pela

mídia, e que tende a considerar a gravação como “o original” contra o qual toda performance ao vivo é confrontada. Sob a influência desse padrão, é gerada uma expectativa de escuta, para a música popular, que tenta complementar mentalmente o material musical do show, adequando timbres, frases e interpretações à sonoridade previamente conhecida através do material gravado (MIDDLETON, 1990).

O conjunto das práticas musicais na modernidade, em certa medida, espelha as tensões que se estabelecem a partir desse modelo no contato entre o global e o local, o massivo e o individual, o virtual e o geograficamente localizado, a mudança e a permanência, a novidade e a “tradição”. A audiência do *No Olho da Rua* parece refletir essas tensões ao optar por uma escuta musical que estabelece seus significados na valorização das performances “ao vivo”⁵, dos diálogos com a história e a identidade local e aponta para a permanência das obras musicais e para a “tradição”.

Pereira (2004a) ao analisar a escuta da bossa nova feita por ouvintes que vivenciaram a época do seu surgimento (1958) argumenta que o gênero, por suas interpretações intimistas e pelo teor de suas letras, pode ter representado uma espécie de reação à consolidação do Rio de Janeiro como metrópole moderna e a tudo que isso implicava em termos de mudança nos hábitos cariocas (a aceleração do ritmo de vida, a dissolução do indivíduo na multidão, a urbanização). Talvez essa escuta esteja sendo revivida e atualizada pela audiência do *No Olho da Rua*. Nesse contexto, a valoração da “gravação” e tudo aquilo que ela representa em suas conexões com o ambiente pós-moderno (digitalização, deslocalização, desterritorialização, individualização) tem seu valor questionado em prol de um “reviver” das experiências de tempos menos velozes, experiências coletivas que engendram uma resignificação do espaço público.

Até o momento falamos de como as transformações pós-modernas contribuíram para a relativização do conceito de “autenticidade” e “identidade”, dos efeitos dessa mudança sobre as práticas musicais e de como o *No Olho da Rua* se projeta nesse quadro. Na parte que se segue, pretendo discutir a noção de metrópole como um espaço de múltiplas identidades e “tradições” que mantêm relações do tipo “figura e fundo” com o trabalho desenvolvido pelo *No Olho da Rua*.

Canclini (2008) sugere que percebamos os processos de construção das “tradições”, através dos conceitos de estruturas híbridas e estruturas discretas. As primeiras são geradas por “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma

⁵ Como veremos no terceiro capítulo, os CDs ocupam um papel secundário em relação aos shows, que são a principal referência musical do grupo.

separada, se combinam” dando origem a novas estruturas (Ibid., p. XIX). Quanto às últimas, consideradas como fontes puras pelos membros das diversas culturas, são também fruto de hibridações já devidamente incorporadas às suas “tradições”.

O autor afirma que a rapidez e a multiplicação dos processos de hibridação na modernidade acabam por relativizar a própria noção de identidade e evidenciam “o risco de se delimitar identidades locais autocontidas ou que tendem a afirmar-se como radicalmente opostas à sociedade nacional ou à globalização” (CANCLINI, 2008, p. XXIII). Por este motivo, identidades não podem ser consideradas “como essência de uma etnia ou de uma nação” e, sendo assim, Canclini propõe que se desloque o foco dos estudos da identidade para a heterogeneidade e para a hibridação intercultural. Contudo, acho importante, considerarmos como complementar a essa proposta, a definição sugerida por DaMatta (1993) para o conceito de “tradição”. Conforme o autor, tratam-se de “conjuntos dinâmicos de escolhas coletivas” por aquilo que deve ou não deve ser lembrado e que demandam compromisso e legitimidade por parte daqueles que a reconhecem como tal.

O crescimento das grandes metrópoles latino-americanas fez surgir dentro do ambiente urbano uma oferta simbólica heterogênea renovada pela constante interação do local com as redes nacionais e transnacionais de comunicação, turismo e com a indústria cultural (CANCLINI, 2008). Porém, paralelamente à agilidade das transformações e hibridações pós-modernas que levam à volatilização do conceito de identidade e à impossibilidade de se imaginar uma cultura imaculada como mantenedora da uma “tradição” e “autenticidade”, e talvez como uma forma de resistência a essas transformações, os grupos sociais têm procurado demarcar suas singularidades em relação à enxurrada de material globalizado que circula nos meios de comunicação (COSTA, 2002). A frequência com que, no entanto, se estabelecem estereótipos identitários ligados a populações sabidamente heterogêneas do ponto de vista cultural, se deve, entre outros motivos, ao fato de que, nas articulações por representatividade, os grupos detentores de maior capital cultural, político e econômico impõem suas práticas como “legítimas” nas escolhas do que deve ou não deve ser lembrado como representação da cultura local. Tais grupos costumam se opor “à construção da diferença quando ela confronta seus interesses”, reprimindo e excluindo os traços indesejáveis de seus sistemas classificatórios (STOKES, 1997, p. 8, tradução nossa). Determinados atores sociais como jornalistas, críticos musicais, DJs e empresários do comércio varejista, por seu capital cultural, podem desempenhar papéis relevantes tanto na construção e manutenção desses estereótipos como na produção de novos gêneros musicais e de novas audiências. Sua importância, contudo, é sempre relativa, variando conforme o gênero, a época e o lugar

(LEYSHON; MATLESS; REVILL, 1998). A bossa nova é um exemplo em que a força dessas articulações se sobressai relegando a um segundo plano as demais identidades, ou heterogeneidades, que compartilham o mesmo espaço urbano. Apesar dos bairros de Copacabana e Ipanema servirem de palco para uma multiplicidade de *cenas musicais*, não é essa pluralidade que os identifica. Divulgada pela mídia impressa e televisiva, nacional e internacionalmente, a bossa nova se sobressai entre as demais e é aceita, pelo senso comum, como uma tradição musical desses bairros.

Proponho, então, pensarmos na Zona Sul do Rio de Janeiro como um celeiro de múltiplas identidades que se fazem representar por sonoridades múltiplas, híbridas e passageiras, onde, de maneira paradoxal, assistimos também ao fortalecimento de identidades culturais ancoradas na história, memória e “tradições” locais. Tais identidades e suas representações musicais, via de regra, se definem em oposição à velocidade das transformações pós-modernas imprimidas pelas grandes redes de informação, distribuição de produtos e comunicação (COSTA, 2002).

Penso que é atendendo a essa demanda que o trabalho do *No Olho da Rua* se estabelece como símbolo da identidade local perante sua audiência. Mais que simples entretenimento, ele é também uma forma de distinção de seus consumidores, fundeada nas “tradições” locais, que reage tanto à volatilidade que se apossou das “identidades” e das “tradições” (CANCLINI, 2008), como à desintegração da “autenticidade” (STOKES, 1997). Localizando sua audiência dentro de um determinado espaço geográfico e social da cidade ele se define em oposição às comunidades imaginárias e cenas musicais desterritorializadas descritas por Connell e Gibson (2003). Tendo seu foco nas performances sugere uma postura resistente à deslocalização da escuta (STOKES, 1997). Tais questões serão desenvolvidas no terceiro capítulo, durante a análise dos significados das performances do grupo na Praia de Ipanema.

Como um reflexo do quadro descrito a cima, parece existir um consenso entre os estudiosos sobre o assunto, de que o campo de produção e consumo da música popular é um espaço heterogêneo (quanto ao material cultural que nele circula), marcado pela presença de ambientes alternativos, e apresenta-se como um foco de resistência aos processos de globalização e homogeneização da cultura (LEYSHON; MATLESS; REVILL, 1998).

1.2 IMAGENS IDENTITÁRIAS CARIOCAS

A música popular no Brasil exerce um papel importante como símbolo da identidade nacional e como instrumento de dramatização da vida social e política do país e a bossa nova não se negou a desempenhar esse papel. (DAMATTA, 1993). A divisão espacial da cidade do Rio de Janeiro determina também uma divisão social correlata, dessa maneira, se pode intuir o poder aquisitivo e prestígio social do indivíduo pelo bairro em que mora (VELHO, 2003).

Admitindo, como propõe Bourdieu (2005), que o consumo da arte na sociedade burguesa funciona como uma das formas de distinção entre as classes, seria natural que encontrássemos, como de fato ocorre, uma setorização espacial semelhante nas práticas musicais (GONTIJO, 2002). Mas o fato de se poder ouvir mais jazz e bossa nova nos bares e hotéis da Zona Sul, de os ensaios das escolas de samba acontecerem na Zona Norte, de os bailes funk ocorrerem preferencialmente nas favelas não significa necessariamente que teremos nesses lugares uma audiência homogênea formada por indivíduos de uma única classe social ou mesmo de uma única região da cidade. Exceto certas casas da zona sul que pelos altos preços cobrados estabelecem uma seleção de seus frequentadores e certas favelas onde a falta de segurança pública restringe o acesso de pessoas externas àquela localidade, é senso comum que samba, funk, rock, música eletrônica, jazz, bossa nova e forró possuem apreciadores em todas as classes sociais e bairros da cidade. Os bares do centro da cidade e da Lapa funcionam como uma espécie da região neutra, entre fronteiras, um retrato da dificuldade de se pensar que o *hábitus* possa delimitar a apreciação das práticas artísticas pelo sujeito⁶.

Entendo que essa aparente contradição que se estabelece entre a setorização sociocultural e econômica da cidade e o consumo da música por seus habitantes é, pelo menos em parte, fruto da pressão exercida por grupos de maior prestígio e capital cultural no sentido de impor suas práticas como legítimas nas lutas por representatividade (STOKES, 1997). Em outras palavras, não fica bem para bairros como Ipanema e Leblon, que se pretendem “sofisticados” e “eruditos”, terem suas imagens associadas às práticas musicais populares de menor prestígio. O que estou discutindo aqui, não é a capacidade da música de se associar ao lugar, nem tampouco sua função legítima de signo de identidade, mas a construção das “tradições” e dos estereótipos identitários.

De uma forma ou de outra, podemos identificar, dentro do espaço urbano do Rio de Janeiro, locais eleitos pelos grupos sociais como principais redutos de determinados estilos e gêneros (PEREIRA, 2004b) e entre os critérios de escolha desses espaços pela população, as

⁶ Essa tentativa de se escalonar a produção e o consumo artístico em função da classe social e do *hábitus* é contestada por Merhy (2001) e Pereira (2004a). E voltará a ser abordada no capítulo, *Bossa nova e Zona Sul do Rio*.

possíveis conexões históricas estabelecidas entre a música e o lugar desempenham um papel fundamental. (HERSCHMANN, 2007).

A construção dos laços que ligam a bossa nova à Ipanema remonta a época áurea da história do bairro e se faz através dos arranjos, das músicas e das letras das canções em que ficaram gravadas imagens do espaço urbano e da natureza local, práticas sociais, visões de mundo e personalidades caras para a memória de seus habitantes (PEREIRA, 2004a). Junto a isso, e para completar, canções como *Garota de Ipanema* projetaram internacionalmente o gênero, o nome do bairro e a praia. Contudo, como demonstrarei no capítulo 3, as trocas de material simbólico empreendidas entre o *No Olho da Rua* e o bairro de Ipanema transcendem a esfera circunscrita pelo material propriamente musical e adentram o domínio do *habitus* pelo qual os habitantes de Ipanema se diferenciam dos demais bairros da cidade.

Por esse motivo, na parte que se segue, pretendo identificar algumas percepções e práticas identitárias através das quais os moradores de Ipanema costumam se definir. Devido à presença massiva desses elementos nos depoimentos, fotos, vídeos e no discurso dos integrantes do grupo, é preciso um estudo um pouco mais aprofundado sobre o tema para podermos discutir, de forma apropriada, a construção dos significados musicais a partir das performances do *No Olho da Rua*, na Praia de Ipanema.

Chamo a atenção para o fato de que as fronteiras que distinguem símbolos identitários cariocas e nacionais, muitas vezes não se apresentam claramente definidas, tal fato se deve, em parte, ao longo período durante o qual a cidade desempenhou, ao mesmo tempo, o papel de capital federal, porta de entrada e cartão postal do país no exterior (GONTIJO, 2002). Essa proposição se faz verdadeira também quando buscamos os signos identitários do bairro de Ipanema. Valle (2005) sustenta que a simbologia do bairro transcende seus marcos espaciais, tendo, no decorrer de sua história, lançado modas e influenciado os hábitos em outras cidades brasileiras.

Conforme De Mello (2011), uma das forças que trabalham na legitimação de certos hábitos e percepções como elementos da “identidade carioca”, está ligada aos interesses de órgãos oficiais e da indústria do turismo, na construção de uma determinada representação da cidade e de seus habitantes, para o país e para o exterior. Esses elementos são largamente difundidos pela mídia e por campanhas promovidas pela própria Prefeitura da cidade, além de se fazerem presentes em músicas como *Cidade Maravilhosa*, *Aquarela do Brasil*, *Samba do Avião*, *Copacabana*. No entender da autora, essas imagens que povoam a memória do carioca sobre o Rio e sobre si próprio foram construídas em pontos diferentes da história da cidade e

estão estampadas no seu espaço urbano onde coexistem temporalidades distintas, bem como culturas e etnias diversas.

A primeira delas está ligada à ideia de “paraíso tropical” e tem suas origens nas cartas escritas pelos primeiros portugueses que chegaram ao Brasil, ainda no século XVI. Esses documentos, que fazem referência ao Rio de Janeiro ressaltando a “salubridade do clima, a formosura e a generosidade da baía”, produziram imagens que estão integradas à memória e ao imaginário carioca e são reforçadas por campanhas turísticas oficiais que se reportam à cidade como a obra-prima do “Arquiteto do Mundo”, onde as praias e as pessoas estão entre as mais belas, uma cidade repleta de “sensualidade, pecado, hospitalidade e alegria.” (DE MELLO, 2011, p. 11)

Uma segunda imagem, que começou a ser construída em fins do século XIX e início do século XX, é a do Rio de Janeiro como símbolo de civilização e progresso da nação e está associada à história branca e ao patrimônio histórico construído nessa época que apagou as marcas indígenas e negras em prol do embelezamento da cidade.

De Mello (2011, p. 7) sugere que é da associação entre os elementos identitários gerados nesses dois momentos e sob uma abordagem que busca as conexões entre as três raças que se começa a construir uma memória do Rio de Janeiro como mestiço, “uma cidade “cenográfica”, onde não mais as diferenças serão valorizadas, mas as suas conexões entre o negro, o índio e o branco, entre o novo e o antigo, entre o luxo e o lixo, entre o feio e o belo”.

Gontijo (2002) estudou a construção de uma identidade carioca da Zona Sul em oposição aos bairros da Zona Norte da cidade. Conforme o autor, o escalonamento do espaço urbano da cidade do Rio de Janeiro começou no segundo império, quando a elite branca ocupa os bairros do Catete, Flamengo e Botafogo, enquanto bairros da zona norte, como Tijuca, Olaria e Vila Isabel, são reservados às indústrias e seus trabalhadores. Com a mudança nas relações estabelecidas entre o homem e o mar, cujo banho passa a ser considerado medicinal, e a abertura do túnel Velho, em 1892, facilitando o acesso às praias, é dada a partida para que Copacabana, Ipanema e Leblon transformem-se em bairros de elite. Copacabana é ocupada pela pequena burguesia, a partir de 1920, projetando-se como símbolo de modernidade e mobilidade social. O morador da zona sul começa a ser distinguido por suas vestes, pela pele morena, pelo andar despreocupado e aparência corporal cuidada, enquanto os bairros se estabelecem definitivamente como residência da classe média e da burguesia, lugar de clima ameno, regulado pela brisa do mar e pela montanha, endereço das principais atrações turísticas e recursos de lazer da cidade.

Como já foi dito anteriormente, no Rio, a escala social e a diferenciação cultural são lidas no espaço da cidade, e tal característica “parece guiar grande parte das atividades, comportamentos e atitudes dos cariocas.” (GONTIJO, 2002, p. 50). Essa particularidade na estruturação das práticas sociais também pode ser lida no espaço da praia, subdividido em territórios diversos, numa forma de tribalização. As praias são lugar de invenção de modas, de divulgação de modos de vida alternativos e de liberdade de expressão.

Talvez seja a praia o lugar mais central do Rio de Janeiro, para todas as camadas sociais, sendo um lugar de representação e de reprodução ritual ideal miniaturizada da sociedade carioca. As praias acabam servindo de praças públicas, extensão do próprio lar de cada habitante, onde a “casa” e a “rua” (...), muitas vezes se mesclam e se confundem (...) (GONTIJO, 2002, p. 51).

Segundo o autor, a particularidade cultural do Rio não está naquilo que se produz, mas no modo de consumir o que foi produzido, reproduzido e reciclado. As modas e particularidades cariocas são muitas vezes assumidas, erroneamente, como identidades brasileiras e com isso faltam estudos sobre carioquices, como: o culto à praia e ao corpo bronzeado, as práticas sexuais e a sexualização das relações sociais e dos mundos, espacialização social do território, o sotaque, as gírias, o apego à cidade. Tais elementos não são exclusivamente cariocas, o que os faz cariocas é a forma pela qual se materializam nas práticas cotidianas “e a maneira como se relacionam uns com os outros” (GONTIJO, 2002, p. 75).

Valle (2005) pesquisou a construção das representações específicas sobre o bairro de Ipanema e seus moradores. Conforme o material analisado pela autora, teria sido principalmente a década de 1960, o momento de formação das imagens características e memórias identitárias de uma Ipanema vanguardista, transgressora, boêmia, difusora de modas. E seria “na praia que o corpo ipanemense aparece sob sua forma transgressora, polêmica ou libertária” (Ibid., p. 18). A Ipanema dos anos 60, conforme a autora, herdou parte dos significados sociais atribuídos a Copacabana, que, pela especulação imobiliária, perdeu seu caráter sofisticado e moderno, passando a dividir com o bairro vizinho também o título de cartão postal da cidade.

Para Valle (2005), percebe-se, ainda, na construção das memórias, uma partilha de qualidades entre o espaço e seus frequentadores. Dessa forma, não seria possível falar de Ipanema, sem lembrar os nomes que emprestaram sua alma ao bairro considerado local de moradia e ponto de encontro de escritores, poetas, cineastas e artistas, berço da bossa nova, do

Cinema Novo e do jornal O Pasquim. Esse último exhibe outro adjetivo atribuído aos moradores de Ipanema, a um só tempo, críticos, descontraídos e descompromissados.

É importante nos determos aqui, para observar como as características valorizadas na bossa nova por alguns dos seus principais analistas e historiadores vão ao encontro ao projeto de construção de uma memória vanguardista do bairro. Algumas formas positivas de adjetivar o gênero, que ficaram cristalizadas na memória coletiva do brasileiro, foram sancionadas pelos artigos publicados em Campos (1968). Neles a bossa é descrita como inovadora, a um só tempo descontraída e refinada, um gênero que se vale de temáticas cotidianas para suas letras bem humoradas e de harmonias, melodias e execução instrumental sofisticadas. João Gilberto, o principal responsável por sua idealização, aparece como dono de uma atitude radical que não cede espaço aos interesses comerciais.

É preciso que se tenha em mente que a construção da imagem da bossa nova como um gênero de ruptura com o passado, cujo símbolo era o samba-canção, guarda em si muitas contradições. Conforme Merhy (2001), o espírito desenvolvimentista do governo JK atingiu a sociedade como um todo. Os movimentos de transformação eram abrangentes e já vinham modificando as letras e as interpretações das canções populares. Outro ponto, sobre o qual cabe discussão é sinalizado por NAVES (2001) e diz respeito ao material usado como exemplo de inovação e sofisticação estar praticamente todo condensado no primeiro LP de João Gilberto. Entretanto, para efeito dessa pesquisa, basta que tenhamos em mente que estamos lidando com imagens provenientes da construção de uma “tradição”, onde através de articulações de poder entre os grupos sociais por ela representados vai sendo determinado aquilo que deve e não deve ser lembrado (DAMATTA, 1993).

À visão histórica do bairro boêmio e transgressor, conforme Valle (2005), se contrapõe a sua representação atual rodeada por signos de riqueza, sofisticação e informalidade, na qual moram pessoas cosmopolitas, que praticam esportes e levam uma vida saudável, despojadas na forma de se vestir, sem, no entanto, perderem a elegância.

Tanto para Valle (Op. cit.), como para Gontijo (2002), a praia também teve seu espaço redefinido, antes polêmica, transgressora e irreverente, se tornou local de prática de esportes e de corpos atléticos. Seu território está setorizado, dividido em tribos. Existem os espaços dos idosos, dos surfistas, dos moradores da Zona Norte e do morro Pavão-Pavãozinho, da comunidade gay, dos esportes – futebol, vôlei e futevôlei – e dos turistas. Os herdeiros do ethos de Zona Sul frequentam o espaço que vai do posto 9 ao posto 10, o mesmo ocupado pelos turistas, que ficam em frente ao Ceasar Park. Esse marco é especialmente importante por se tratar do local onde ocorrem as apresentações do grupo *No Olho da Rua*.

Entretanto, existem também significações negativas atribuídas ao espaço do bairro que é caracterizado, em contraposição às memórias dos anos 60, como movimentado, caro, sujo e perigoso. Existe uma percepção, por parte dos moradores, de que, com a abertura do Túnel Rebouças, o bairro foi invadido “por uma categoria de indivíduos supostamente inferior em termos éticos, estéticos e comportamentais”. Concomitantemente, as favelas, seus moradores e as ruas do bairro são vistos como sujos, desorganizados e perigosos (VALLE, 2005, p. 84). A canção *Carta ao Tom 74*, de Toquinho e Vinícius, confronta de forma saudosista a Ipanema paradisíaca dos anos 60 com outra insegura e palco de especulação imobiliária vivenciada pelos autores nos anos 70, o que chama a atenção para uma das funções da música – nesse caso particular a bossa nova – em retratar as tensões sociais vivenciadas pelos grupos que as produzem (NETTL, 1983).

Carta ao Tom 74 (Toquinho e Vinícius)

Rua Nascimento Silva, cento e sete
 Você ensinando prá Elizete
 as canções de canção do amor demais
 Lembra que tempo feliz, ai que saudade,
 Ipanema era só felicidade
 Era como se o amor doesse em paz
 Nossa famosa garota nem sabia
 A que ponto a cidade turvaria
 este Rio de amor que se perdeu
 Mesmo a tristeza da gente era mais bela
 e além disso se via da janela
 Um cantinho de céu e o Redentor
 É, meu amigo, só resta uma certeza,
 é preciso acabar com essa tristeza
 É preciso inventar de novo o amor
 Rua Nascimento Silva, cento e sete
 Eu saio correndo do pivete
 Tentando alcançar o elevador
 Minha janela não passa de um quadrado
 A gente só vê cimento armado
 Onde antes se via o Redentor
 É meu amigo só resta uma certeza
 É preciso acabar com a natureza
 É melhor lotear o nosso amor

Gostaria, por fim, tomando por base o trabalho de Roberto DaMatta, de aprofundar o estudo dos significados sociais de alguns termos utilizados até o momento, como “a casa”, “a rua” e “o trabalho”, por manterem fortes conexões com o objeto de estudo desta pesquisa.

A casa, conforme DaMatta (1985), simboliza para o brasileiro as tradições familiares, o conservadorismo, a previsibilidade, a segurança, onde estão a calma e a tranquilidade, o lugar da família e todos os seus significados, como proteção, harmonia e afeto. Dentro dela

não deve existir o comércio. É lugar onde somos vistos e aceitos como indivíduos particulares, onde somos diferenciados. A rua, em contrapartida, é a negação desses valores, imprevisível, impiedosa, insegura, lugar de anonimato, trabalho e competição. “Na rua não há, teoricamente, nem amor, nem consideração, nem respeito, nem amizade... estamos no reino do engano, da confusão e do logro...” (Ibid., p. 20).

A casa e a rua, em nossa sociedade, são mais do que meros espaços físicos, são modos de ler, explicar e falar do mundo, que têm uma participação importante em nossos juízos de valor sobre pessoas, relações e eventos (mulher de rua, comida caseira, briga de rua). O tempo da casa é medido pelas rotinas caseiras envolvidas por relações de afeto, pela morte e pelo nascimento, pelos momentos de lazer. O tempo da rua é medido no relógio, um tempo que voa embebido nas obrigações do trabalho, trabalho que é considerado como castigo para o brasileiro. Entre nossos heróis figuram as imagens do Malandro, do Santo, e do Caxias (como um cumpridor de leis), “o fato é que não temos a glorificação do trabalhador, nem a ideia de que a rua e o trabalho são locais onde se pode honestamente enriquecer e ganhar dignidade” (Ibid., p. 22).

As questões propostas aqui sobre a identidade carioca e sobre a forma pela qual o brasileiro pensa o mundo que o rodeia nos ajudarão a distinguir, no capítulo 3, as performances do grupo *No Olho da Rua* daquelas apresentadas por outros grupos musicais nos espaços públicos da cidade, assim como auxiliarão na interpretação dos depoimentos e reportagens publicadas sobre a banda e nas análises das trocas simbólicas entre o grupo e a sociedade local. Parto da premissa de que existe um discurso subentendido no conjunto de escolhas feitas pela banda, e essas análises buscarão elucidar parte dos significados sociais implícitos nas opções por dia, local, hora, figurino e repertório das performances, como também na programação visual dos CD's e DVD, site e clipes. Contudo, se parte das respostas que procuro estão contidas nesse trecho do capítulo, as perguntas e formas de abordagens desses temas serão definidas e enriquecidas a partir das discussões propostas nas partes que se seguem. Por que, como veremos a seguir, em certa medida quando falamos dessas escolhas estamos tratando das relações entre música e lugar.

1.3 MÚSICA E LUGAR

O estudo das relações entre música e lugar implica na busca por identificar as maneiras pelas quais um retrata o outro: seja através da localização geográfica que demarca o espaço; seja pelos locais definidos socialmente como adequados para as apresentações

musicais; seja pelas, socialmente determinadas, relações espaciais envolvendo música e audiência; seja através das formas de reprodução (por exemplo: CD, partitura, internet, walkman) que influenciam, não só, na duração da obra musical (o espaço ocupado pela música no tempo), como também nas particularidades de seu consumo; seja pelas alusões às paisagens naturais e urbanas presentes nas letras das canções e em elementos musicais; seja pelas referências a particularidades socioculturais e políticas do lugar representadas nos elementos musicais e poéticos; seja através do espaço simbólico ocupado pela música dentro da hierarquia cultural determinada pelas oposições entre “culto” e “mundano”, “autêntico” e “falso”, hierarquias que também nos remetem às divisões socioculturais lidas no espaço geográfico e que classificam países, regiões, metrópoles e interiores, centros e periferias; seja pelo lugar ocupado como símbolo identitário para etnias, sexualidades, classes sociais ou ideologias dominantes (LEYSHON; MATLESS; REVILL, 1998).

A tentativa de estabelecer ligações entre a música e o lugar pela determinação das raízes geográficas do estilo ou pelo movimento no sentido de inserir “o artista ou a cena em um espaço físico” (CONNELL; GIBSON, 2003, p. 91, tradução nossa) é prática bastante comum na literatura sobre música popular. É usual vermos, em entrevistas, jornalistas pedirem a compositores e músicos que falem sobre as influências exercidas pelo lugar onde vivem, ou viveram sua juventude, sobre seu trabalho musical. “A música é feita em específicos contextos geográficos, socioeconômicos e políticos, e letras e estilos são sempre suscetíveis a refletir a posição de escritores e compositores nesses contextos” (Ibid., p. 90). Conforme Pereira (2004b), as imagens contidas nas canções da bossa nova reportam-se tanto a paisagens e lugares da Zona Sul do Rio, como a maneiras de experimentação desses ambientes por seus compositores. Ainda segundo a autora, a frequente evocação de paisagens naturais nas canções, além de construir elos com o lugar pela significação desses espaços para a sociedade local, também nos fala de aflições relacionadas à “sensação de que a vida moderna e seu turbilhão roubava o tempo de olhar para a natureza” (PEREIRA, 2004b, p.3).

A influência do lugar na música também se manifesta de maneira a agregar valor simbólico a determinado gênero, estilo ou composição. A “credibilidade”, “autenticidade”, “singularidade” e até mesmo “inovação” musical por vezes estão relacionadas aos locais de produção e às relações que esses lugares mantêm com os grandes centros urbanos, com os meios de comunicação de massa e com a indústria da música (CONNELL; GIBSON, 2003, p. 93, tradução nossa).

Os laços estabelecidos entre música e lugar e a mitificação do local podem atuar como parte de uma estratégia de marketing das grandes gravadoras, na busca por adaptarem-se à

demanda por uma maior diversidade de produtos, ou ao crescimento do status comercial dos produtos vinculados às subculturas, ou ainda, ao declínio na comercialização dos produtos de massa (CONNELL; GIBSON, 2003, p. 113, tradução nossa). Tal estratégia se torna possível devido à significação social da música, explicitada na sua capacidade em transportar noções de limites, de diferenças sociais, de hierarquias morais e políticas, e dessa forma, produzir imagens que refletem o conhecimento do lugar, “mas [também] pré-formam-no em significantes maneiras”... “provendo meios pelos quais pessoas reconhecem identidades e lugares, e as fronteiras que os separam” (STOKES, 1997, p. 5, tradução nossa).

Conforme NETTL (1983a), a música está associada a uma infinidade de atividades sociais seja como entretenimento, expressão emocional ou forma de integração social. Ela tem o poder de transformar a experiência e suscitar emoções. A seguir veremos como a música, no decorrer de seus usos e funções, é capaz de transportar ideologias, assim como, tanto refletir como influenciar as estruturas hierárquicas que regem as relações entre diversos grupos sociais.

1.4 MÚSICA, SOCIEDADE E IDENTIDADE

Cohen (1998, p. 283, tradução nossa) afirma, que “a música está ligada às lutas por poder, prestígio e lugar”, a um só tempo “reflete, mas também influencia as relações e práticas sociais e o ambiente material através do qual ela é feita”.

Por se tratar, invariavelmente, de atividades comunitárias de conotação festiva, em que o prazer é um componente importante, os elos produzidos através da música são, via de regra, fortes e capazes de proporcionar experiências afetivas marcantes através das quais as identidades são corporificadas e incorporadas por indivíduos e pela coletividade. É justamente o resultado dessa associação que distingue as práticas musicais das demais práticas diárias que tomam parte na construção e manutenção das distinções entre etnias, classes e identidades nacionais. E é também, pelo mesmo motivo, que a música é colocada no centro da atenção e controle por parte do Estado, na tentativa de evitar sua utilização na propagação de valores e princípios contrários aos interesses da organização social. O reconhecimento das potencialidades das práticas musicais faz com que os governantes se preocupem em deter a posse ou o controle dos sistemas de mídia na mão do Estado, fazendo da música uma importante aliada na propagação da ideologia dominante (STOKES, 1997).

Com o objetivo de definir e reforçar as disposições de poder dentro da sociedade, instituem-se configurações específicas dos elementos musicais e extramusicalis que tomam

parte no processo de produção, como: o repertório, a forma, o arranjo, a estrutura harmônica e melódica, o gestual, o ritmo e o figurino (LEYSHON; MATLESS; REVILL, 1998). A título de exemplo, a imagem da relação entre os gêneros (masculino e feminino) como símbolo da ordem social faz do seu controle uma etapa necessária à manutenção dessa mesma ordem. As fronteiras delineadas entre homens e mulheres são tão comuns para nós como aquelas que separam os países; e a música não está alheia a esses limites. “É tão natural que homens sejam melhores trompetistas como é natural que mulheres sejam melhores harpistas” e é comumente durante a performance que tais condutas são ensinadas e socializadas. (STOKES, 1997, p. 22, tradução nossa).

Ao olharmos para a bossa nova, é importante lembrarmos que os grandes nomes de sua história são compositores e instrumentistas do sexo masculino e que suas letras descrevem uma visão de mundo masculina e que, desta forma, reforçam a ordem social vigente na época em que o estilo surgiu. Apesar de ser comum a presença da figura feminina como cantora, o cantar suave, a postura sóbria, o gestual e o figurino – normalmente associados à imagem do gênero e de seus artistas – acabam por reforçar as mensagens veiculadas nas letras.

Estilos e atividades musicais podem ser usados como forma de distinção social, na medida em que são capazes de simbolizar valores específicos (COHEN, 1998), o que chama a atenção para a disposição particular da música em veicular ideologias e faz dela uma importante ferramenta política na construção de imagens identitárias, tanto no âmbito nacional como no âmbito local (HERBERT, 1998). Conforme Cohen (1998, p. 283, tradução nossa), os estilos musicais “podem ser usados como ferramentas para transformar noções de lugar e identidade de maneira a manter ou desafiar uma ordem social hierárquica particular”.

A música pode funcionar tanto como símbolo de identidades coletivas – étnicas, classistas, nacionais, regionais, locais – como elemento constitutivo da identidade individual. Começamos então tratando do seu uso na construção de identidades coletivas e, em particular, na construção das identidades nacionais.

Nettl (1983a) afirma que a explicitação do nacionalismo através do material musical não é nova, remonta à formação dos estados nacionais na Europa do século XIX. Os compositores nacionalistas do século XIX e XX, conforme Herbert (1998), se valeram do naturalismo como uma ferramenta para ligar a música à sociedade e ao espaço, construindo e reforçando a identidade nacional através dela. Essas obras levavam consigo a fé na presença soberana do compositor, na universalidade das formas e em sua capacidade de recriar imagens da experiência cotidiana. Objetivando a criação de monumentos musicais representativos da nação, foram usados nas composições recursos como a imitação de sons naturais, a citação de

canções e danças folclóricas, e referências a localidades e regiões na tentativa de ligar a música à estrutura rítmica da terra, à paisagem e à linguagem.

Para Nettl (1983a), no século XX, a explicitação do nacionalismo é uma função da música popular em parceria com outras “tradições” artísticas, idiomas e etnias comuns, práticas religiosas e símbolos visuais, todos comprometidos com a criação e manutenção das identidades nacionais (CONNELL; GIBSON, 2003). Gêneros populares, como o samba, a bossa nova, o tango, a salsa, o jazz, a canção francesa, o flamenco, transformaram-se em símbolos das identidades dos países aos quais estão associados. Não menos importante, é sua participação na formação das demais identidades coletivas e individuais. Conforme Wade (2000, p. 2), “a maneira que as pessoas pensam sobre identidade e música está ligada à maneira que elas pensam sobre lugares”.

Diferenças musicais são tomadas como particularidades próprias dos lugares na construção de identidades locais, da mesma maneira que as diferentes “tradições” musicais servem como auxílio na distinção entre as identidades nacionais. Como parte desse processo, músicas e estilos musicais nacionais “são frequentemente construídos acentuando, celebrando e marcando diferenças locais” (CONNELL; GIBSON, 2003, p. 124, tradução nossa). Da mesma maneira, as singularidades presentes em músicas e estilos musicais locais são frequentemente transformadas em formas de representação das identidades nacionais – como ocorreu com o tango, na Argentina, com o samba no Brasil, com a danza em Porto Rico, com a rumba, em Cuba e com a ranchera, no México –, ora por interesses sociopolíticos das elites culturais nacionalistas, ora por interesses de grupos econômicos na associação de imagens de exotismo à cultura, como forma de promoção turística ou em apoio à mídia sensacionalista (Ibid.).

A música e a linguagem são elementos da cultura capazes de produzir distinções entre etnias e, por esse motivo, têm sido utilizadas como justificativa tanto para movimentos nacionalistas em vários níveis (servindo como símbolo de união nacional), como para movimentos separatistas e de contestação de uma determinada ordem social estabelecida – quando a música, frequentemente, tem uma participação significativa na produção de uma comunidade idealizada entorno da qual o grupo se estabelece. Nesses casos, a música junto às heranças étnicas é usada como singularidade cultural capaz de justificar tanto os ideais separatistas como os nacionalistas (CONNELL; GIBSON, 2003). Segundo Tatit (2004), música e linguagem trabalharam juntas para o desenvolvimento das potencialidades da canção popular brasileira. Assim, podemos supor que, como na poesia, as formas de uso da linguagem na canção também servem como distinção sociocultural. Medaglia (1966) comenta

a mudança da linguagem nas letras das canções da bossa nova em relação ao samba “tradicional” como uma forma de distinção social. A linguagem utilizada nas canções bossanovista seria, no entender do autor, mais sofisticada e teria substituído expressões características do mundo do samba (cabrocha, mulata, requebrado) por outras ligadas ao cotidiano dos jovens da Zona Sul.

Conforme Connell e Gibson (2003, p. 130, tradução nossa), “Toda música envolve, em vários graus, questões de raça e etnias” e a música popular se apresenta como um palco onde as tensões sociais são apresentadas e encenadas. Entretanto, a delimitação das fronteiras culturais que separam etnias nem sempre é uma tarefa simples, a associação entre música, lugar e raça, conforme os autores, nunca está livre de problemas. O samba, por exemplo, nasceu como elemento de uma cultura negra, contudo, durante a primeira metade do século XX, desceu do morro e se tornou parte da cultura da cidade, se enfronhando em todos os níveis do tecido social carioca (SANDRONI, 2001). A partir da década de 30, do século XX, o samba, paulatinamente, como resultado de articulações políticas, sociais e ideológicas, ascendeu a símbolo da identidade nacional (DAVIS, 2009). Tal estratégia pode ser vista como uma forma de unir uma nação mestiça em torno de um gênero originalmente híbrido e assim reforçar a ideologia das três raças (DAMATTA, 1984). Na atualidade, entretanto, é bastante comum nos meios de comunicação de massa e no senso comum, termos a imagem do gênero associada à cultura negra apesar da importância de nomes como Noel Rosa, Ari Barroso e Adoniram Barbosa, entre outros, na construção de sua história.

Segundo Stokes (1997, p. 20, tradução nossa) as características étnicas, assim como as classistas, “frequentemente são definidas ou excluídas em termos dos sistemas classificatórios do grupo dominante”, que invariavelmente exercem seu poder sobre os demais, almejando controlá-los e cooptá-los. Sendo assim, ao analisarmos a música de minorias étnicas e classes subculturais, temos que levar em conta as relações de dominação e poder nas quais esse grupo estão inseridos. Novamente, os processos de transformação e adaptação pelos quais o samba e as escolas de samba (MUSA; SIMAS, 2010) da cidade do Rio de Janeiro passaram durante a primeira metade do século XX são exemplos da interferência mencionada por Stokes, em que classes e etnias dominantes influenciam na estrutura da produção cultural das classes e etnias dominadas. Tais transformações retratam uma parte do caminho percorrido pela cultura afrodescendente na busca pela aceitação social e pelo direito de expressão cultural, quando mudanças na temática das letras, na instrumentação, na forma musical, na construção das melodias e na composição das parcerias

foram necessárias para que o samba chegasse às rádios e para que as escolas pudessem desfilar (SANDRONI, 2001; DAVIS, 2009).

Músicas, gêneros e estilos musicais invariavelmente tornam-se símbolos identitários vinculados às imagens profissionais e às carreiras de seus compositores e intérpretes. A constituição de um repertório particular – muitas vezes autoral –, a produção de arranjos exclusivos, a diferenciação pela instrumentação ou pelo estilo interpretativo são elementos usados, com frequência, na construção das identidades dos grupos musicais. A escolha do repertório e a definição dos arranjos, dependendo do grau de dificuldade, podem também trabalhar de forma a localizar o grupo dentro de patamares diferentes de prestígio, atuando de maneira a influenciar os juízos de valor feitos sobre o grupo (HERBERT, 1998).

1.5 A CONSTRUÇÃO DO LUGAR PELA MÚSICA

“O espaço local da música pode ser pensado como um território no qual uma comunidade de gosto musical identificável para seus participantes surge e é sustentada por um aparato de criação, produção e consumo” (LOVERING, 1998, p. 47, tradução nossa).

Feld (1996, p. 91) afirma que “as places is sensed, senses are placed; as places make sense, senses make place”. A música é parte dos processos pelos quais lugares são produzidos, dessa forma, ela tanto reflete aspectos do lugar como ajuda a criá-los (COHEN, 1998). A música popular, na atualidade, apresenta-se como um espaço potencial de resistência à globalização cultural e, por sua capacidade de “gerar uma ampla cultura ambiental, tanto conservativa... como radical”, tem trabalhado junto às culturas de resistência como ferramenta na produção de seus próprios espaços. Dessa forma, diferentes ambientes urbanos guardam diferentes significados e potenciais pela música que neles se desenvolve. Em alguns casos – raves, festivais e protestos – a música desempenha um papel central, tornando-se impossível imaginá-los apartados dela (HERBERT, 1998, p. 23).

Conforme Cohen (1998), o consumo cotidiano da música em reuniões sociais, rituais e eventos, assim como sua produção, aproxima as pessoas e simboliza seu senso de coletividade e lugar. A autora assinala que, para determinados grupos de judeus residentes em Liverpool, a música encerra características atemporais, estabelece uma ligação mais efetiva com Deus e figura como uma tradição capaz de representar segurança e estabilidade.

Ela pode servir também como uma forma de ponte para o passado estabelecida através de suas relações com o lugar, servindo para lembrar espaços, pessoas e situações. Cohen

(1998, p. 276) nota que seu entrevistado reconhece-se no seu lugar porque é ali onde estão os amigos que partilham da mesma etnia, onde estão enterrados seus pais, sua mulher e sua filha. E a “música é um meio através do qual tais relações de parentesco e comunidade são estabelecidas, mantidas e transformadas”.

As relações com o lugar podem, ainda, ser estabelecidas, tanto através da economia – seja pela geração de oportunidades e empregos, diretos e indiretos, ligados à gestão e ao processo de produção das performances e das gravações, seja pelo comércio de gravações e de literatura especializada –, como por intermédio da figura dos músicos que ali residem – quando conquistam o reconhecimento público se transformam em símbolos atados às memórias do espaço –, ou mesmo, pelo emprego “de gêneros e estilos musicais particulares que evocam um passado coletivo e uma tradição”. Por fim, tais relações podem ainda ocorrer uso da música pela mídia para, através de estereótipos, apresentar imagens alternativas do lugar (COHEN, 1998, p. 277, tradução nossa).

(...) Para Jack ela [a música] é som bem como vista e cheiro que evoca imagens, emoções e memórias de Brownlow Hill e sua atmosfera. Sua tentativa de demonstrar os prazeres físicos da música e a maneira pela qual ela ressoa no corpo, estimulando movimento e emoção, enfatiza a intensidade da experiência evocada pela música e sua eficácia em produzir senso de identidade e pertença (Ibid., p. 277).

A explicitação de paisagens locais, artifício recorrente nas canções da bossa nova, figura como outra forma de produção do lugar através da música, cujo poder dessas imagens se materializa como um forte laço entre o estilo e a cidade. As canções da bossa nova têm esse lugar imaginário nas praias de Copacabana e Ipanema – que ganham destaque em *Garota de Ipanema*, *O barquinho*, *Samba do Avião*, *Wave*, *Inútil Paisagem* – assim como na paisagem urbana dos bairros da Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro, aludida em canções como *Carta ao Tom 74*, *Corcovado*, *Copacabana* e *Lígia*.

Apesar do grande poder de comunicação concentrado nas letras das canções, a música e suas estruturas também detêm suas formas de representação do lugar, como, por exemplo, a utilização de símbolos culturais locais, como os instrumentos musicais específicos de determinada região ou cultura (COHEN, 1998).

Cohen (Op. cit.) afirma que os momentos de mudanças sociais e espaciais frequentemente produzem uma intensificação na produção cultural do lugar e, nesses momentos, a música é capaz não só de refletir tais movimentos, como também de produzi-los e moldá-los. A autora afirma, ainda, que pequenos jornais, rotas e atividades diárias tomam parte na produção do lugar e que na experimentação física do ambiente por meio de passeios e

rotinas, o lugar pode ser literalmente incorporado. As lembranças associadas poderão ser positivas ou negativas conforme os contextos envolvendo tais experimentações e poderão “ter um profundo impacto sobre a memória individual e coletiva, a experiência do lugar e sobre emoções e identidades associadas a ele” (Ibid., p. 285, tradução nossa). No processo de incorporação através da música, a performance com seu gestual específico, ou mesmo a dança, produzem formas de expressão corporal distintas das cotidianas. A alteração na percepção do tempo, do espaço e do movimento produzidos nesses momentos figuram, também, como formas de potencializar as experiências emocionais vividas e a consequente incorporação do lugar (BLACKING, 1973).

Por fim, podemos concluir que a música é capaz não só de retratar características socioeconômicas e políticas do lugar, como também produz lugar por intermédio dos acontecimentos sociais em que figura como tema central envolvendo práticas sociais diárias, negócios e atividade industrial.

1.6 MÚSICA E PAISAGEM SONORA

Para Feld (1996, p.94, tradução nossa), “a esmagadora maioria dos caracteres da experiência perceptiva deve ser dirigida em certa expectativa para uma conceituação multissensorial do lugar.” O fato da descrição da paisagem normalmente estar atrelada às questões geográficas – envolvendo relações entre o homem e o ambiente natural, circunscritas a uma determinada porção limitada do espaço físico – pode relegar a um segundo plano a investigação das maneiras pelas quais o lugar é sentido, ou experimentado sonoramente. Entretanto, segundo o autor, os processos que envolvem tanto a produção do som como a escuta produzem reflexos em todos os órgãos do corpo humano, o que sugere uma espécie de corporificação do som. Conforme Feld (Op. cit., p.97, tradução nossa) “ouvir e falar articulam as sensações de som e equilíbrio com as de presença física e emocional”.

Devido às particularidades dessa pesquisa, que envolve o estudo das apresentações ao vivo na Praia de Ipanema, é importante que consideremos a presença dos sons produzidos no ambiente e suas interferências, positivas ou negativas, na performance, na transmissão da mensagem musical e na construção do significado. Tais sons compõem aquilo que podemos nomear como a paisagem sonora do lugar (SHAFER, 1977).

A paisagem sonora, na concepção de Shafer, é composta por sons fundamentais⁷, marcas sonoras⁸ e sinais sonoros⁹. Os sons fundamentais funcionam como um fundo que não é percebido de forma consciente, mas que influencia profundamente nosso comportamento e nosso humor. Tais sons podem se enraizar de tal forma na vida diária do indivíduo “que sua falta seria sentida como um empobrecimento” (SHAFER, 1977, p. 26).

Outro ponto importante a ser considerado na análise da construção dos significados a partir das escutas dessas apresentações, tem a ver com a mudança na textura da paisagem sonora urbana e a extinção de antigos sons pelas mudanças na tecnologia, nas leis e nos hábitos. Sons que muitas vezes foram fruto de polêmica e controvérsia enquanto presentes, quando extintos deixam saudades. Shafer (1977) lembra como os gritos e as canções dos vendedores ambulantes europeus, depois de suprimidos da paisagem, foram incorporados por alguns compositores a suas fantasias e óperas.

“... a própria cidade está mudando suas canções... O efeito é empurrar-nos para o clima de nostalgia pelos sons desaparecidos e perdidos... Ouvimos retroativamente em busca do tempo perdido... Mesmo os sons mais comuns serão lembrados com afeto depois de desaparecerem” (SHAFER, 1977, p. 254).

As apresentações musicais em áreas públicas da cidade do Rio de Janeiro, por si só, não constituem uma novidade. Já no século XIX e primeiras décadas do século XX, conforme relatos, elas eram uma prática comum, que, ao que tudo indica, foram desaparecendo gradativamente, mas são lembradas com saudosismo na crônica, *Músicos Ambulantes*, escrita por João do Rio, em 1908:

“Apesar dos gramofones nos hotéis, nos botequins, nas lojas de calçados, apesar da intensa multiplicação dos pianos, eles foram voltando, um a um ou em bandos, como as andorinhas imigrantes, e, de novo as tascas, as baiucas, os cafés, os hotéis baratos, encheram-se de canções, de vozes de violão e de guitarra e, de novo, pelas ruas os realejos, os violinos, as gaitas, recomeçaram o seu triunfo”. (RIO, 1908, p. 93)

Estou propondo que as apresentações da banda possam produzir duas formas distintas e paralelas de escuta que, por sua vez, produzirão experiências sensoriais diferentes, mas

⁷ “É a âncora... embora o material possa modular a sua volta, obscurecendo a sua importância, é em referência a esse ponto que tudo o mais assume o seu significado especial... não precisam ser ouvidos conscientemente; são entreouvidos mas não podem ser examinados, já que se tornam hábitos auditivos, a despeito deles mesmos” (Shafer 1977, p26).

⁸ “O termo *marca sonora* ... se refere a um som da comunidade que seja único ou que possua determinadas qualidades que o tornem especialmente significativo ou notado pelo povo daquele lugar” (Shafer 1977, p26-27).

⁹ “Sinais são sons destacados ouvidos conscientemente... [alguns deles] são recursos de avisos acústicos: sinos, apitos, buzinas e sirenes.” (Shafer 1977, p26)

complementares. Primeiramente, as apresentações podem ser percebidas pela audiência como uma “figura” cujo “fundo” é a paisagem sonora da praia, com os sons marítimos e urbanos. A outra forma seria a percepção do som das performances como uma “marca” do lugar e como paisagem sonora. Nesse caso os sons se fundem produzindo uma percepção única. Tais possibilidades serão analisadas no próximo capítulo.

Um terceiro ponto a ser levado em consideração nessa análise é a transformação da paisagem sonora do local nos dias de domingo, quando a Av. Vieira Souto tem uma de suas pistas interditada ao tráfego de veículos. Nesses dias a Avenida é ocupada por famílias, para recreação, passeios de bicicletas, etc.

As discussões levadas a termo no decorrer desse capítulo, envolvendo a construção de identidades e lugares através da música, da mesma maneira que a produção da música pelos lugares, tiveram seu centro na cultura popular urbana e na modernidade, com o propósito de embasar as análises que terão lugar no terceiro capítulo. Procurei abordar as relações entre música e lugar a partir de várias perspectivas, por estar convencido de que a experiência musical envolve a audiência, o intérprete, o repertório e o lugar, e é da interseção entre eles que a performance estabelece seus significados (FINNEGAN, 2003). Procurei mostrar, também, que por estarmos tratando de uma manifestação musical, temos que considerar todas as intervenções possíveis na análise de seus significados e não só aquelas que estão ao alcance de nossos olhos – como textos e imagens. Para a compreensão da construção dos significados na escuta, devemos considerar que os ouvidos, ao contrário dos olhos, nunca se fecham e permitem a apreensão sonora em um ângulo de 360° entorno do corpo (SHAFER, 1977). Dessa forma, os sons que compõem a paisagem sonora na qual a música está imersa, precisam ser levados em conta durante as análises dos significados atribuídos à escuta.

2 BOSSA NOVA, SAMBA-JAZZ E ZONA SUL CARIOCA

O release do grupo *No olho da rua*, publicado em seu site, começa com a seguinte expressão: ‘Quem melhor sintetizou o que é o NO OLHO DA RUA foi Ruy Castro, em seu livro "Rio Bossa nova" (sic.)’. Destaco a seguir o parágrafo em que Castro comenta o repertório tocado pelo grupo:

Entre suas proezas [do *No Olho da Rua*] estão vibrantes versões de Tom Jobim, Baden Powell e Victor Assis Brasil, com improvisações pesadas, ao lado de temas de enorme delicadeza, sobre os quais já quase garantiram exclusividade: a valsa de Ary Barroso, "Sombra e Luz", nunca lançada comercialmente, e uma interpretação de "Cidade Maravilhosa", de André Filho... (NO OLHO DA RUA, 2010).

Logo em seguida ao texto de Ruy Castro, o release traz uma definição da proposta do grupo:

um quarteto de música brasileira instrumental que leva pro olho da rua, além de suas próprias composições, a música de Villa-Lobos, Ary Barroso, Pixinguinha, Tom Jobim... Músicas eternas, tocadas de forma moderna em uma celebração à música, ao povo e às ruas da Cidade Maravilhosa (NO OLHO DA RUA, 2010).

Ao mesmo tempo, nas reportagens, a banda é definida algumas vezes como um grupo de música instrumental brasileira, outras como um grupo de samba-jazz. Quanto aos títulos, alguns CD's, como *Hard Bossa* e *Ele é carioca*, parecem sugerir uma filiação com a bossa nova, seja pela alusão a ela subentendida no nome do gênero, (*hard bossa*) seja pela referência à música de Tom e Vinícius (*Ela é carioca*). Pelo texto de Theomar Ferreira (baterista da banda) para o encarte do CD *Hard Bossa*, subentende-se que, na visão do músico, o samba-jazz ou *hard bossa* seria uma forma de se tocar a bossa nova:

A Bossa Nova ficou restrita a banquinho, violão e voz.
A exemplo de Art Blakey, criador do "Hard Bop", [...] eu quis tirar a Bossa do ambiente intimista, e até asfíxiante, a esta altura confinada, e colocá-la ao ar livre. Nas esquinas, nas praças e jardins. Enfim: No Olho da Rua! E isso só foi possível com a bateria tocando samba no prato. Pois prato também é tambor. De metal mas é tambor! E tem que ser tocado com muito carinho. Como se toca um tamborim (NO OLHO DA RUA, 1999).

Primeiramente temos dois termos diferentes utilizados para nomear a mesma prática musical. Dois termos que parecem ser autoexplicativos, mas que, no entanto, apontam para direções distintas – enquanto um nos fala de uma mistura entre o samba e o jazz, o outro nos remete a uma forma de se tocar a bossa nova. Essa imprecisão não chega a comprometer a mensagem se o leitor tiver conhecimento do assunto. Mas somando-se a ela o fato de a banda

ser rotulada, também, ora como um grupo de música instrumental brasileira ora como um grupo de música brasileira instrumental nos permite supor que ou essas classificações não estão muito bem demarcadas ou as regras que as regem não foram suficientemente disseminadas.

Quanto ao repertório do grupo, conforme as descrições, abrange valsas, música de concerto, bossa nova, choro, sambas e marchas. Contudo, a partir do texto de Theomar, espera-se que o repertório se caracterize, principalmente, por canções da bossa nova executadas a partir de outra estética. Canções que, para Theomar, estão intimamente ligadas à matriz do samba, já que ele discorre sobre a necessidade de tocar o samba no prato durante as apresentações de rua.

Essas ambiguidades, longe de constituírem um problema exclusivo do *No Olho da Rua* ou das pessoas que escrevem sobre ele, expõem tensões inerentes ao campo da bossa nova e ao campo música brasileira instrumental. Essas tensões são produzidas pela diversidade de gêneros e estilos abarcados pelo repertório bossanovista, pela tentativa de se conceituar o samba-jazz como uma espécie de bossa nova instrumental e pela ausência tanto de padronização de uma terminologia adequada como de delimitação precisa das práticas musicais que se quer designar pelos termos “música brasileira instrumental” ou “música instrumental brasileira”.

Para citar um exemplo, nos dias 26 de abril e 03 de maio de 2008, o programa “Sarau”, *Bossa nova 50 anos*, da Globo News, apresentado pelo jornalista Chico Pinheiro e tendo como convidados, Sérgio Cabral, Francis e Olívia Hime, João Donato, Miucha, Abel Silva, Olívia Byiton e Georgiana Moraes, apresentou ao telespectador o seguinte repertório: *Chega de Saudade* (Tom e Vinícius), *Corcovado* (Tom Jobim), *Quando a lembrança me vem* (um samba-canção de Tom Jobim e João Donato), *A Rã* (Donato), *Desafinado* (Tom e Newton Mendonça), *Simples Carinho* (um samba-canção de João Donato e Abel Silva), *Valsa de Eurídice* (Vinícius), *Sem mais adeus*, *Saudades de amar* e *Anoiteceu* (Francis Hime e Vinícius), *Se todos fossem iguais a você e Modinha* (Tom e Vinícius), *Fotografia* (Tom Jobim), *Teleco-teco* (como o nome já diz, um samba teleco-teco composto por Vinícius de Moraes) e *Garota de Ipanema* (Tom e Vinícius).

Ora, o que vemos aqui, como no caso do *No olho da rua*, é uma pluralidade de gêneros sendo abarcada pelo repertório bossanovista. Descontando aquelas canções amplamente reconhecidas como bossa nova, temos: dois sambas-canção, *Quando a lembrança me vem* e *Simples Carinho*, que, a não ser pela interpretação econômica de João Donato, ao piano, e Abel Silva, na voz, estão muito mais próximos da temática da dor de cotovelo contra a qual a

bossa nova se insurgiu, e do repertório pré-bossa tocado nas boates de Copacabana; uma valsa, de Vinícius Moraes; *Anoiteceu* está mais próxima dos afro-sambas, e *Sem mais adeus* e *Saudades de amar*, a julgar pelo contorno melódico e lirismo poético, somados à interpretação de Francis Hime, estariam mais próximas da modinha que do samba; uma modinha, de Tom e Vinícius; e um samba teleco-teco, que nada tem da bossa. Por sua vez, Sérgio Cabral, quando requisitado a falar sobre as relações entre João Donato e a bossa nova, se mostra reticente em admiti-las:

Chico Pinheiro:

— Oh Sérgio! Quando você acha que João Donato entrou assim... na bossa nova? Por que João Donato é do Acre! Rio de Janeiro e Rio Branco!

Sérgio Cabral:

— Bossa nova e João Donato... João Donato é, sem dúvida, uma pessoa muito ligada àquela... à modernização da música brasileira ocorrida na década de 1950. Sem dúvida. Mas ele e a bossa nova... É ele tem coisas...

Chico Pinheiro:

— A *Rã* é bossa nova!

Sérgio Cabral:

— É... aí fica a critério... (PINHEIRO, 2008a, 07:05min.)

A partir das aparentes incongruências suscitadas pelos dois casos descritos acima, surgem algumas questões importantes a serem discutidas, na medida em que tomam parte no conjunto dos significados sociais atribuídos a esses gêneros: O que é o samba-jazz? Uma bossa nova instrumental de andamento mais rápido, que se vale do uso de improvisos, dos excessos virtuosísticos, de um caráter *hard*, de uma instrumentação importada do jazz? Supondo que seja um gênero independente, fruto de uma hibridação entre o samba e o jazz, aonde se encaixam a música de concerto de Villa Lobos, a música de caráter regional, como os afro-sambas, as valsas e marchinhas? Por outro lado, como essa diversidade de gêneros e estilos pode igualmente ser abarcada pelo repertório bossanovista? Seria a bossa nova, como alguns pretendem, uma forma de interpretação ou tal diversidade seria um reflexo de pressões mercadológicas? Mas então, onde entra a famosa “batida” do violão de João Gilberto e suas relações com o samba nisso tudo?

Dessa forma, para que possamos entender como ocorrem as trocas de capital simbólico entre o grupo *No olho da rua*, o samba-jazz, a bossa nova e o lugar precisamos entender como a “história oficial” define os dois gêneros musicais; como os associa à cidade do Rio de Janeiro e mais precisamente à Copacabana e Ipanema; e como essas práticas musicais se tornaram sinônimos de música de qualidade, sofisticada e de bom gosto, discutindo as incongruências e imprecisões que possam existir e contextualizado-as histórica e socialmente.

O objetivo desse capítulo é então apresentar e discutir as definições propostas por estudiosos para esses dois gêneros musicais e as histórias que cercam suas origens e que fazem parte da construção de um pensamento hegemônico¹⁰ que os conecta aos bairros da Zona Sul do Rio, à imagem de modernidade e ruptura com o passado, assim como lhes confere o status de “música de qualidade”.

Parto da hipótese de que tais representações começaram a ser entalhadas desde o surgimento dessas duas manifestações musicais através de reportagens, artigos e críticas publicadas em jornais e revistas de grande circulação. Foram legitimadas, divulgadas e perpetuadas tanto por ações estatais, como pela indústria cultural, através de filmes, encartes de CDs, matérias jornalísticas, programas de televisão e de uma sequência de livros escritos por cronistas e pesquisadores autônomos da música popular.

A literatura produzida por esses pesquisadores, por ter seu conteúdo voltado para um leitor médio, não especializado, teve grande participação na disseminação de tais ideias – cuja abrangência extrapola, até mesmo, o território nacional – e se tornou uma ferramenta importante na construção da “história oficial” desses gêneros. História essa que, se por um lado, sofre contestações relacionadas com a importância que atribui à bossa nova como instrumento de renovação da música popular brasileira¹¹, por outro, quase não tem oposição quando vincula a imagem desses gêneros aos bairros da Zona Sul do Rio de Janeiro.

Cabe sublinhar que essa “história oficial”, expressão de um pensamento hegemônico que vem se constituindo durante os últimos cinquenta e cinco anos, possui incongruências produzidas pelas lutas travadas por representatividade entre agentes culturais, por interesses mercadológicos e pela disputa por posições de prestígio dentro do “campo” (BOURDIEU, 1999). Nesse sentido, faz-se necessário confrontá-la com a produção acadêmica sobre esses temas em uma tentativa de revelar suas inconsistências e discuti-las.

A seguir, faço algumas considerações sobre os critérios utilizados para a seleção do material difundido pelas mídias de massa – e utilizado nesta pesquisa – no qual se faz notar a construção da história oficial e dos juízos de valor atribuídos aos dois gêneros.

Um primeiro critério importante utilizado na escolha do material foi a sua “abrangência social”, dito de outra forma, sua acessibilidade a uma faixa ampla da sociedade.

¹⁰ Pereira (2004a, p. 36-37) recorre a Antonio Gramsci para conceituar o termo hegemonia: “o conceito de hegemonia, mostra-se como um processo em que um grupo tem hegemonia na medida em que representa interesses que os grupos ou classes subalternas também reconhecem, de alguma maneira, como seus, implicando numa ideia de usos e apropriações”.

¹¹ O pesquisador José Ramos Tinhorão foi um dos principais críticos desses estilos através de seus artigos e de seus livros, entre eles: *Música popular um tema em debate* (1966); *O samba agora vai: a farsa da música brasileira no exterior* (1969); *Pequena história da música popular* (1978); *História Social da música popular brasileira* (1990).

Nesse sentido, a linguagem utilizada e o meio de difusão são particularmente importantes. Parto do pressuposto de que, no Brasil, informações veiculadas pelos jornais, pela televisão, pelas rádios e pelo cinema, geralmente, possuem uma capacidade de penetração maior nas diversas camadas sociais que aquelas difundidas através dos livros. Por outro lado, os livros, devido à objetividade e à concisão típica das informações veiculadas pelos primeiros, assumem um status mais elevado, considerados como portadores de informações mais completas e que permitem ao leitor um maior conhecimento sobre determinado assunto.

Outro critério utilizado na seleção do material foi a sua relevância como fonte de pesquisa para o meio acadêmico. Neste sentido, todos os livros utilizados neste trabalho são fartamente citados como referências históricas por pesquisadores em teses, dissertações e publicações especializadas.

Um terceiro ponto observado diz respeito à “competência” do autor para falar sobre o assunto. Tanto no convívio social como no meio acadêmico, esse reconhecimento da competência de determinado indivíduo para discorrer sobre determinado tema está relacionado diretamente ao capital simbólico e sua posição no campo em questão (BOURDIEU, 1999). Um processo importante que notei nos livros selecionados para esta pesquisa foi uma espécie de circularidade nas referências, cujos autores se reportam uns aos outros de forma a endossarem-se mutuamente. Percebe-se ainda, que esses autores são artistas, cronistas, escritores e críticos musicais que, de formas diferentes, vivenciaram o surgimento da bossa nova, e ganharam visibilidade nacional através das relações profissionais mantidas com as mídias de massa.

Na análise do material produzido pela televisão e pelo cinema, nota-se claramente um diálogo entre esses mesmos critérios, como forças que buscam um equilíbrio. Pude constatar como uma prática frequente nos filmes, entrevistas e documentários, a presença, por um lado, de intelectuais ligados aos círculos acadêmicos e pesquisadores autônomos como uma forma de legitimar as informações passadas ao receptor e, por outro, a presença de atores sociais envolvidos nas várias etapas da produção e divulgação da música popular, como músicos, compositores, intérpretes, diretores de gravadoras e produtores musicais. A terceira presença é a da própria mídia, com sua linguagem, estabelecendo formatos, durações e textos que maximizem a audiência.

A seguir, falarei um pouco sobre os principais livros, entrevistas televisivas, filmes e trabalhos acadêmicos selecionados para a produção desse capítulo.

Entre os trabalhos escritos por jornalistas e pesquisadores, sem vínculos acadêmicos, que contribuíram tanto para a construção de uma história oficial como para a atribuição de

rótulos e associações que colaboraram para a construção da imagem da bossa nova, destaque dois em especial: *O balanço da bossa e outras bossas* e *Chega de Saudade*.

No livro *O balanço da bossa e outras bossas*, de 1968, Augusto de Campos compila vários trabalhos críticos sobre temas relacionados com aquilo que entende ser a “moderna música brasileira”. São particularmente interessantes para esse estudo, pela importância que tiveram na legitimação da bossa nova como uma música popular moderna e de qualidade, assim como pela tentativa de apontar as particularidades musicais que definiriam o gênero, os artigos: *Bossa nova*, de Brasil Rocha Brito, publicado originalmente na seção literária do jornal *O Correio Paulista*, em 23/10 e 6 e 20/11/1960, ao qual Augusto de Campos atribui importância histórica por ser “a primeira apreciação técnica fundamentada que se faz sobre a bossa-nova” (CAMPOS, 1968; p. 12); *Balanço da Bossa nova*, de Júlio Medaglia, publicado no Suplemento Literário do jornal *O Estado de São Paulo*, em 17/12/1966; e *De Como a MPB Perdeu a Direção e Continuou na Vanguarda*, de Gilberto Mendes, publicado no Suplemento Literário do jornal *O Estado de São Paulo*, em 11/11/1967. É importante notar ainda que os três autores possuem fortes ligações com a música erudita e com os círculos acadêmicos, fato que Augusto de Campos faz questão de citar na introdução de seu livro como uma forma de legitimar as análises e opiniões veiculadas nos textos. Outro ponto relevante é o livro ter-se tornado quase que uma citação obrigatória a todos os trabalhos acadêmicos sobre o assunto.

O livro *Chega de Saudade*, do escritor e jornalista Ruy Castro, lançado em 1990, tornou-se uma das principais referências históricas sobre a bossa nova, no Brasil e no exterior, sendo largamente citado nas pesquisas acadêmicas. Dessa forma, discutir maneiras pelas quais esse autor constrói, em suas narrativas, uma memória do gênero como expressão cultural característica dos habitantes dos bairros da Zona Sul do Rio de Janeiro, portadora de originalidade, modernidade e sofisticação, é praticamente discutir a história oficial, o senso comum sobre o tema.

Em sua narrativa, o autor se propõe contar a história da bossa nova a partir da história daqueles que a protagonizaram e das histórias que rodeiam as parcerias musicais, as composições e as gravações dos primeiros discos de João Gilberto. A escolha desse trabalho se deve, também, à importante posição ocupada pelo autor dentro do campo musical da bossa nova¹² – que faz dele um poderoso formador de opinião –, assim como à proximidade entre ele e os integrantes do *No Olho da Rua* – Castro, não só cita o grupo em um de seus livros,

¹² Entenda-se o “campo musical da bossa nova” como um subcampo de produção restrita da música brasileira popular (ULHÔA, 1997).

como também tem participado de eventos ligados à bossa nova juntamente com o *No Olho da Rua*).

Esses dois livros parecem ter desempenhado um papel expressivo na construção da memória “oficial” da bossa nova. Campos (1968), por exemplo, ajudou na consolidação de sua imagem como a música popular de maior qualidade produzida no Brasil daquela época, definida, por um lado, como a negação do passado encarnado na figura do samba-canção e, por outro, como a negação da música social (um retorno à estética antiga). Tal construção foi continuada por Ruy Casto, em *Chega de Saudade*. Ambos preconizam a existência de uma linha evolutiva na música popular brasileira e constroem a identidade da bossa nova como um estilo de ruptura e negação do passado (ALMEIDA, 2007).

Além desses dois livros, foram usados também como material de pesquisa para esse capítulo: *Tons sobre Tom*, de Tárík de Souza, Márcia Cezimbre e Tessy Callado (SOUZA; CEZIMBRE; CALLADO, 1995); *Verdade Tropical*, de Caetano Veloso (VELOSO, 1997); *Tem mais samba*, de Tárík de Souza (SOUZA, 2003); e o volume 1 de *A canção no tempo*, de Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello (SEVERIANO; MELLO, 1997).

Entre os programas de TV utilizados, o *Globo Repórter* produzido em 1994, pela Rede Globo, em homenagem a Tom Jobim e o programa *Sarau (Bossa nova 50 anos)* produzido pela Globo News, em 2008, foram os que mais geraram material para discussão. Este último, é um programa de música e entrevistas no formato de um sarau e, como já foi comentado no início do capítulo, teve como apresentador, Chico Pinheiro, e como convidados: Sérgio Cabral, Francis Hime, Olívia Hime, João Donato, Miucha, Abel Silva, Olívia Byiton e Georgiana Moraes. O *Globo Repórter*, por sua vez, em formato de documentário, teve a participação de Caetano Veloso, Peri Ribeiro, Ruy Castro, Vera Fischer e Sonia Braga, entre outros. Dividido em 4 partes, o programa fala da vida profissional e pessoal de Tom Jobim, sua participação na bossa nova, o sucesso no exterior, as críticas nacionalistas ao seu trabalho como compositor, suas musas e as relações da sua obra com o Rio de Janeiro e com o bairro de Ipanema.

Entre os filmes, foi selecionado *Coisa mais linda*, de Paulo Thiago, por ter sido produzido em 2005 (data recente), e por dar voz a uma gama bastante ampla de músicos, compositores e intérpretes que participavam da vida artística carioca, quando do surgimento da bossa nova. O filme tem o formato de um documentário e conta com os depoimentos de Roberto Menescal, Carlos Lyra, Johnny Alf, João Donato, Billy Blanco, Oscar Castro Neves, Alaíde Costa, Paulo Jobim, Durval Ferreira, Sérgio Ricardo, Bebeto (baixista do Tamba Trio), Sérgio Cabral, Arthur da Távola, Nelson Motta, entre outros.

A maioria dos trabalhos acadêmicos produzidos sobre esse assunto legitima, em grande parte, o pensamento hegemônico constituído, no que tange: às relações entre os gêneros e a sociedade da Zona Sul carioca, aos juízos de valor atribuídos aos mesmos e ao papel modernizador da música popular brasileira imputado à bossa nova. Contudo, quatro trabalhos de doutorado me pareceram emblemáticos por problematizarem justamente essas questões.

Silvio Mehry questiona a ideia segundo a qual a bossa nova teria promovido uma ruptura com as práticas musicais anteriores e se constituiria no “único” esforço por renovação levado a cabo dentro do campo da música popular brasileira, em fins da década de 1950 e início da década de 1960 (MEHRY, 2001).

Todos os trabalhos produzidos sobre a bossa nova reconhecem a importância das mudanças sociais e culturais, advindas do aquecimento do processo de industrialização e do crescimento e modernização das grandes cidades brasileiras, no processo de modernização pelo qual passou a música popular na década de 1950. São apontadas, ainda, como forças propulsoras dessas mudanças, o surgimento de novas tecnologias e a ascensão dos Estados Unidos ao patamar de maior economia mundial – detentores de uma poderosa indústria de bens simbólicos capaz de disseminar sua cultura por todo o planeta.

Estudiosos concordam, ainda, que esse processo paulatinamente produz as transformações musicais que serviriam de inspiração e suporte para o aparecimento da bossa nova, em fins dos anos de 1950. Sendo assim, conforme Merhy (2001) argumenta, não parece fazer sentido tratar a bossa nova como o único estandarte dessa renovação, já que até mesmo o samba-canção – principal alvo das críticas bossanovistas – vinha se modernizando, tanto nos aspectos poéticos quanto naqueles ligados às técnicas interpretativas. Por outro lado, o autor questiona a visão da bossa nova como uma “ruptura”, devido: à presença nas canções de elementos musicais vinculados às práticas já estabelecidas, como o samba “tradicional” e o samba-canção; à ascendência de Mario Reis sobre João Gilberto no estilo de interpretação *cool*; e à complexificação harmônica, atribuída à bossa nova, já vir operando em outros gêneros musicais brasileiros, como, por exemplo, o choro.

Simone Luci Pereira desenvolve um estudo do significado da escuta da bossa nova dentro e fora dos limites territoriais da Zona Sul do Rio. Dando voz aos habitantes de outros bairros, normalmente excluídos da história oficial, e às suas relações com o gênero, a autora, a um só tempo, questiona as tentativas de se escalonar a produção e o consumo de estilos e gêneros musicais em função das classes sociais, dos hábitos e dos bairros habitados pelos receptores e permite que se vislumbrem novas significações musicais para a bossa nova, fruto

de tensões sociais e de paisagens urbanas e sonoras diferenciadas daquelas retratadas nas letras das canções e vivenciadas por seus protagonistas, em sua maioria, jovens de classe média e alta da Zona Sul do Rio de Janeiro (PEREIRA, 2004a). A autora, como Merhy, questiona a conceituação da bossa nova como “ruptura”. Trabalhando com o conceito de “matrizes culturais” proposto por Martin Barbero, Pereira identifica como matrizes do gênero a modinha, o samba-canção e o jazz. A autora sugere, ainda, pensarmos a bossa nova, não como um movimento, mas como uma “formação¹³”.

Em outro trabalho singular, Marcelo Gomes faz uma análise comparativa do samba-jazz com a bossa nova. Mantendo o foco de sua pesquisa no primeiro, o autor analisa suas características harmônicas, melódicas e rítmicas em contraposição às da bossa nova. Gomes propõe ainda considerarmos o samba-jazz como um antecessor desta – ao contrário do que tem sido veiculado em vários trabalhos literários, artigos e reportagens, que se referem a ele como uma forma de bossa nova instrumental, *hard bossa* – e uma de suas fontes inspiradoras (GOMES, 2010). É relevante registrar aqui a escassez de trabalhos exclusivamente sobre o samba-jazz que, na maioria das vezes, ganha apenas algumas poucas páginas nos livros literários e trabalhos acadêmicos produzidos sobre a bossa nova. Tal fato, juntamente com a pertinência das discussões levadas a termo pelo autor, torna o trabalho produzido por Gomes uma peça importante para o estudo e compreensão do gênero.

De volta às questões relacionadas no início deste capítulo, as associações entre bossa nova e modernidade, assim como o status a ela atribuído de “música de qualidade” ganham espaço no corpo dos três trabalhos acima citados. Nesse sentido, um quarto trabalho produzido por Liliana Harb Bollos, *Bossa nova e crítica*, fruto de sua tese de doutorado, foi particularmente importante na medida em que permitiu aferir como a bossa nova foi retratada pela imprensa da época e em que medida essas imagens se desdobram em trabalhos posteriores e influenciaram a memória do gênero nesse princípio de século XXI.

Bollos (2010, p. 178) considera que a recepção crítica da bossa nova, em um primeiro momento, que vai de 1958 até 1962, “foi expressiva”. Destaca, entre essas primeiras matérias, o artigo de Brasil Rocha Brito (ROCHA BRITO, 1960) cuja “apreciação técnica”, afirma a autora, é “ainda hoje atual”. Aponta que, na falta de “um movimento expressivo de críticos opositores à estética bossanovista”, preponderaram, nos jornais da época, as matérias de teor favorável. No que diz respeito à autoria dessas matérias, a autora chama a atenção para sua

¹³ “Por formação, compreendem-se as modalidades de auto-organização, como círculos, escolas, agrupamentos, enfim, que definem ou apontam para tendências, intervindo no debate cultural ou, neste caso, musical.” (PEREIRA, 2004, p.104).

percepção de que “parte da recepção crítica, formada por músicos eruditos e críticos com vivência musical, lançou um olhar otimista à Bossa nova, introduzindo algum ponto de apoio entre a música popular e a erudita” (BOLLOS, 2010, p. 202).

A autora faz referência aos livros, *Música Popular: um tema em debate* (1966), de José Ramos Tinhorão, como o espaço da crítica nacionalista e *Balanço da Bossa* (1968), de Augusto de Campos, como um trabalho no qual prevalece a crítica de cunho estético. A publicação dessas duas obras, na opinião de Bollos, é sintomática, na medida em que retrata a polarização entre a tendência nacionalista ortodoxa e a cosmopolita que dividiam a crítica musical da época.

As críticas de cunho nacionalista, que tiveram Tinhorão como o principal expoente, são de pouca relevância para o escopo dessa pesquisa na medida em que: não chegaram a empreender uma análise estética mais profunda sobre a música da bossa nova, não preponderaram na imprensa e não conseguiram respaldo no meio acadêmico (BOLLOS, 2010). Mas se por um lado, não contribuíram para a definição dos parâmetros musicais do gênero, por outro, reforçaram as ligações possíveis entre ele, o jazz e a classe média e alta da Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro. Essas ligações eram vistas pelos autores dessas críticas como fatores determinantes de uma suposta “inautenticidade” do gênero. De certa maneira, para esses críticos, era como se a produção cultural das classes média e alta brasileiras não tivesse lugar no conjunto de práticas culturais populares do país.

Mesmo parte da crítica favorável – conforme se pode aferir a partir de alguns artigos citados por Bollos – ansiava por que a bossa nova se popularizasse, falasse do cotidiano do “povo”, o que, novamente, vetava à classe média o direito legítimo de participação como um componente desse “povo” brasileiro.

Serve como exemplo a matéria, *Bossa nova apesar dos bossanovistas*, escrita por Franco Paulino, para a *Revista Finesse*, de junho de 1964, quando a bossa nova é retratada como “um surto de renovação” que, contudo, carece do reconhecimento popular para que se afirme definitivamente. O caminho apontado pelo autor é, por um lado, cantar os problemas do “povo” e, por outro, colaborar “para a difusão de ideias novas e avançadas” (Franco Paulino apud BOLLOS, 2010, p.204).

Tentarei, no decorrer do capítulo, mostrar como a bossa nova e o samba-jazz são retratados nesse início de século XXI. Para tanto, parto de relatos produzidos a partir da última década do século passado. Mesmo as citações contemporâneas ao nascimento das práticas aqui analisadas foram retiradas de pesquisas e livros atuais, o que significa que estão

inseridas em um processo de construção das “tradições”, assim como concebido por DaMatta, e que, de certa forma, ganharam visibilidade e acessibilidade, visto que não estão mais insuladas em arquivos particulares ou em bibliotecas, como narrativas isoladas de seu contexto histórico.

Penso que esses retratos constituem o pensamento hegemônico que vigora sobre essas práticas e que interagem na construção de significados das performances musicais aqui estudadas. Significados que serão estabelecidos, entre outras coisas, a partir do diálogo entre essa imagem hegemônica e as demais práticas que a cercam e que, com ela, disputam um espaço na cena musical da Ipanema do século XXI.

2.1 BOSSA NOVA

2.1.1 Definições

A maioria das definições de bossa nova veiculadas pelas mídias é pouco específica quando trata das questões inerentes ao material musical das canções como, por exemplo, suas características melódicas, harmônicas e rítmicas, se fixando mais nas questões interpretativas, nas características poéticas e nas relações com o samba, com o jazz, com a juventude, com a classe média, com a Zona Sul do Rio de Janeiro, com a vida moderna e com o passado da música brasileira. Nessas definições, o passado pode assumir um caráter positivo, quando trata de sua aproximação com a proposta modernista, com a música de Villa-Lobos, com o samba de Noel e com o cantar de Mário Reis, ou negativo quando trata de sua oposição ao samba-canção abolerado divulgado nas rádios da época – nesse caso ela se pretende “renovadora”, como um “movimento de ruptura com uma tradição de excessos”.

Dito de outra forma, a bossa nova é definida, principalmente, a partir de suas significações sociais (como símbolo de juventude, modernidade, renovação, alienação, identidade de classe, etc.), suas relações com a alteridade (um samba sofisticado, aquela que restituiu a “autenticidade” ao samba lento, uma oposição aos dramalhões musicais e aos excessos interpretativos), enquanto as questões relativas ao material musical, propriamente dito, são abordadas de maneira mais genérica. Fogem a essa regra alguns poucos artigos, entre eles, o trabalho de Brasil Rocha Brito, republicado no livro *Balanço da bossa e outras bossas*, de Augusto de Campos.

Quem se propõe a empreender uma busca por uma definição para bossa nova tem como primeiro obstáculo o fato de não existir uma única forma de caracterizá-la. Nessa

pesquisa pode identificar pelo menos quatro linhas mestras a partir das quais brotam as tentativas de defini-la.

A primeira delas, baseada em uma ideologia nacionalista, considera que a bossa nova rompeu com a tradição do samba por alterar-lhe o ritmo. Define-se assim o gênero como um “novo tipo de samba à base de procedimentos da música clássica e do jazz” (TINHORÃO, 1966, p. 38). Contudo, essa mistura é vista de forma negativa. Sendo encarada como uma violação da “tradição”, como uma perda de “autenticidade” para o samba. Esses trabalhos, via de regra, baseiam suas análises em conceitos extremamente subjetivos e desgastados. Como veremos mais a frente, as tensões entre nacionalismo e cosmopolitismo se mantêm presentes influenciando em diversas etapas do processo de produção da música brasileira instrumental, assim como no direcionamento dos investimentos privados para essa área (GOMES, 2010).

A matéria de Luiz Orlando Carneiro, para o *Jornal do Brasil*, de 31/07/1962, pode servir de exemplo desse tipo de crítica. O autor considera que, do ponto de vista do samba, a bossa nova não é uma expressão popular “autêntica”, pois a música popular, em sua opinião, tem como princípio básico a espontaneidade e a bossa nova apoia-se na técnica. Faltando-lhe a espontaneidade e a autenticidade do samba, por um lado; falta-lhe também “a audácia do jazz moderno”, pelo outro (Luiz Orlando Carneiro apud BOLLOS, 2010, p. 170).

Uma segunda linha define bossa nova como uma forma de se tocar, cantar e compor sambas. É, talvez, a mais divulgada pelos meios de comunicação e defendida por grande parte dos pesquisadores autônomos e acadêmicos. Tem a seu favor o repertório gravado por João Gilberto e as entrevistas concedidas por Tom Jobim.

Entre as publicações que a definem dessa forma encontra-se:

a) A matéria *Samba Bossa nova*, escrita por Aloísio Flores e publicada em 1959 na revista *Manchete*. Nela o autor se reporta ao sucesso da canção *Felicidade*, de Tom e Vinícius, como o marco inicial da ‘atual paixão da juventude pela “bossa nova” no velho samba’. O texto afirma que essa nova forma se apoia no “desrespeito pela técnica tradicional”, cujas “letras só rimam por acaso e as melodias são invariavelmente dissonantes. Também não é preciso ter voz para interpretar o novo gênero” – conclui Flores (Aloísio Flores apud. BOLLOS, 2010, p. 160).

b) Uma matéria não assinada, *Os americanos verão a bossa-nova brasileira em suas raízes autênticas*, e publicada no jornal *O Globo*, de 12/11/1962, traz como parte de seu conteúdo depoimentos de Vinícius de Moraes e Tom Jobim que buscam apontar características bossanovistas e definir sua posição dentro do cenário musical da época. Segundo Vinícius de Moraes, uma de suas características é a letra. Os versos buscam “clareza

na simplicidade” e se distanciam dos “temas mórbidos”. “O bom cantor de bossa nova não usa formas bombásticas de interpretação...” (Vinícius de Moraes apud. BOLLOS, 2010, p. 176). Na visão de Tom Jobim, trata-se de um “samba mais sofisticado – no bom sentido –, tecnicamente mais evoluído”, produzido por uma camada social “de nível cultural mais elevado” e que veio salvar o samba lento restituindo-lhe a “autenticidade” que vinha perdendo na mistura com o bolero (Tom Jobim apud. BOLLOS, 2010, p. 176, grifo nosso). É interessante perceber que Tom corrobora aqui a apreciação de Rocha Brito (1960, p.31) de que “o samba-canção – que esteve ameaçado de se diluir no bolero centro-americano... – voltou a se afirmar com o advento da BN¹⁴”. Reiteram-se aqui, também, suas ligações com o samba e as modificações poéticas como elementos característicos dessa nova prática musical, e acrescenta-se um novo elemento a sua definição que a relaciona com uma determinada camada social “de nível cultural mais elevado”.

c) O artigo *Balanço da Bossa*, de Júlio Medaglia, publicado em 1966, define a bossa como uma modalidade de samba mais sutil e elaborada, mais refinada, de execução instrumental mais sofisticada e de aspecto inovador. O autor considera que às inovações impostas às linguagens instrumental e harmônica, assim como ao ritmo, somaram-se as mudanças na temática e na linguagem poética dos versos, culminando na “formação de um novo estilo composicional” (MEDAGLIA, 1966, p. 82).

d) A matéria de Gilberto Mendes, *De como a MPB perdeu a direção e continuou na vanguarda*, publicada em 1967, que nos remete a uma definição da bossa nova atrelada à matriz rítmica do samba e à temática das letras – “O que a gente hoje sente e está por todo o mundo admitido como BN é determinada estrutura de música popular que já se isolou, marcada pela presença do mar...” (MENDES, 1967, p. 138). Gilberto Mendes identifica três fases rítmicas atravessadas pelo samba, a primeira folclórica, a segunda seria representada pelo samba de morro carioca e a terceira seria a batida criada por João Gilberto, fruto de uma combinação de elementos presentes nas duas anteriores.

e) O Globo Repórter (1994, 03:02min., grifo nosso), em sua segunda parte, *O cidadão do mundo*, o narrador atribui a Tom Jobim a seguinte fala: “bossa nova é samba. Dediquei a minha vida inteira ao samba e os caras ainda dizem que eu estou traindo a música do meu país”. Ao que, o repórter contrapõe: “samba sim, mas um samba refinado que o levou aos quatro cantos do planeta.”

¹⁴ BN é usado por alguns autores como uma abreviação para “Bossa Nova”.

f) Souza (2003, p. 15), que a define como “um modo diferente de dividir o fraseado e edificar a harmonia do samba”. Para o autor, “... os três primeiros LPs do cantor (pela ordem de chegada, *Chega de Saudade*, *O amor, o sorriso e a flor* e *João Gilberto*) constituem a pedra filosofal de sua obra...” e a escolha do repertório desses discos “defende uma tese fácil de depreender. A de que mais que um estilo ou gênero [...], a bossa nova erigiu uma forma de cantar/tocar/atuar a partir do molde forjado por João Gilberto” (SOUZA, 2003, p. 182, grifo nosso).

g) O depoimento de Arthur da Távola gravado para o filme *Coisa mais linda* (2005, 36:07 min., grifo nosso) que afirma ser a bossa nova um estilo de samba. Contudo, inclui uma nova variável nessa discussão, a influencia do jazz: “... eu discordo de quem diz que ela é jazz, por causa do ritmo. Ela manteve o ritmo do samba. Apenas modificando uma síncope.”

h) O depoimento de Paulo Jobim, também em *Coisa mais linda* (2005, 01:09:00h., grifo nosso), que defende a conceituação do gênero como samba. Paulo alega que não se pode dizer que a bossa nova não tenha sofrido influências do jazz americano “e meu pai gostava muito de Coll Porter, Gershwin. Agora, não é uma influência do jazz que o pessoal diz assim, haha! Bossa nova é o jazz. É mentira bossa nova é o samba”.

i) E, por fim, um último nome selecionado para esse trabalho a endossar a visão da bossa nova como uma forma de samba, Nelson Motta em sua coluna, no *Jornal da Globo*, afirma que o samba “é o nosso ritmo nacional, que nos une e nos identifica, mas também na sua forma de bossa nova e de samba *reggae*, ele é a trilha sonora das nossas cidades quentes do litoral...” (MOTTA, 2010, 01:16min., grifo nosso). Temos aqui, também, uma alusão às ligações estabelecidas entre essa prática musical e a cidade do Rio de Janeiro.

Uma terceira linha de pensamento sugere que a bossa nova seria “uma concepção musical não redutível a um determinado gênero.” (ROCHA BRITO, 1960, p. 32). Essa abordagem, levantada primeiramente pelo musicólogo Brasil Rocha Brito, em 1960, ganha coro junto a alguns pesquisadores acadêmicos e pode ser depreendida a partir da diversidade de gêneros inclusos nos cancionários publicados com canções da bossa nova – o que não significa afirmar ser esse o único, ou mesmo, o principal elemento gerador dessa diversidade. Rocha Brito a descreve, ainda, como um movimento renovador da música popular, dotado de uma nova postura estética, de inovações harmônicas e melódicas, e de novas propostas no âmbito interpretativo, tanto na esfera vocal como na esfera instrumental e nas orquestrações.

A quarta e última maneira de se definir a bossa nova, da qual o texto publicado na página da Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro é um exemplo, a retrata como o produto da fusão entre o samba e o jazz: “... jovens que moravam em Ipanema tentaram

misturar as raízes do samba com o improvisado e a modernidade do jazz norte-americano. O resultado foi um dos mais deliciosos ritmos da Música Popular Brasileira, reconhecido no mundo inteiro” (MULTIRIO, 2002). Visto dessa forma, a bossa nova seria um novo gênero, nem samba, nem jazz, mas um terceiro elemento “mestiço”, definido por seu ritmo.

Em outro exemplo, o programa Perfil de 09/06/2011, da TV Cultura, sobre João Gilberto, sugere que a batida do violão é a síntese da bossa nova, depurada da mistura entre o samba e o jazz: “... foi assim que, no final dos anos 50, misturando as influências do jazz americano com o samba canção brasileiro, João Gilberto marcou uma batida diferente no violão, estava criada a bossa nova” (00:52 min.). Nesse texto, como no anterior, está subentendida a ideia de que a batida do violão de João Gilberto constitui um dos elementos característicos e fundamentais para o reconhecimento dessa prática musical.

Todas as definições reconhecem que a bossa nova imprimiu mudanças à música e à letra das canções. As modificações musicais seriam de natureza estética, rítmica, harmônica e melódica, enquanto as mudanças no material poético se evidenciariam principalmente na temática “positiva” e na escolha da linguagem coloquial, simples e direta. Dessa forma, a diferença entre elas se processa, principalmente, na maneira de interpretar seus resultados (uma degradação do samba, um novo estilo de samba, um conjunto de procedimentos estéticos e musicais, um novo gênero). O que não significa que na prática não brotem divergências nas formas de abordagem do material musical. O problema é que, na realidade, não existe um conjunto de normas regulamentando como se deve compor ou arranjar uma bossa nova, portanto, sendo ela um gênero, estilo ou um conjunto de procedimentos, a ausência de uma regulamentação permite uma ampla gama de abordagens e, conseqüentemente, transgressões de padrões.

2.1.2 Características musicais

A normatização das canções bossanovistas foi feita através da imprensa, por musicólogos, maestros e críticos musicais e a partir de análises do material divulgado pelas mídias de massa. Trabalhos que serviam muito mais como estudo daquilo que vinha sendo feito até o momento, que como um conjunto de normas de conhecimento e concordância de todos, que suprisse a ausência de um manifesto regulador contendo as diretrizes do “movimento”.

A seguir, veremos o conjunto de características musicais identificadas por alguns autores como marcas das canções da bossa nova.

Como comentado anteriormente, Rocha Brito (1960) foi o autor da primeira apreciação crítica mais aprofundada sobre a concepção da bossa nova. Por se tratar de um trabalho publicado no ano seguinte ao lançamento do Lp *Chega de Saudade* (considerado uma espécie de “tábua dos 10 mandamentos” dessa nova prática musical), podemos supor que o material disponível para análise, certamente, era bem menor e mais homogêneo que aquele analisado, por exemplo, por Sylvio Merhy, em 2001. Sua apreciação crítica foi dividida em três partes: estética, estruturação e interpretação.

Para Rocha Brito (1960), as modificações estéticas implementadas pela bossa nova produziram uma aproximação entre a música popular brasileira e a música erudita, através da quebra do papel hegemônico da melodia sobre os demais elementos musicais, da superação do legado romântico através da eliminação dos exageros vocais e orquestrais e da valorização do silêncio, como elemento estrutural, além de promover a universalização da música popular nacional sem a perda de suas peculiaridades específicas.

A lista dos parâmetros estruturais bossanovistas é extensa¹⁵. Destaco aqui os principais e que acredito serem de reconhecimento mais fácil por parte do ouvinte não especializado, estando, por esse motivo, mais atados aos significados sociais e ao reconhecimento do gênero por parte de seu público. Seriam eles o uso de: acordes alterados, melodias não diatônicas, melodias pouco variadas em contraste com movimentos harmônicos acentuados e a produção de uma birritmia pela defasagem entre a acentuação da linha melódica e a do acompanhamento (ROCHA BRITO, 1960).

¹⁵ (1) Uso de acordes alterados (ROCHA BRITO, 1960, p. 27); (2) Uso de seqüências de acordes de tônica e seqüências de acordes maiores sobre o 7º grau abaixado (Ibid., p.28); (3) Uso da dominante menor (Ibid., p.28); (4) Cadências jazzistas usando dominantes consecutivas não são freqüentes (Ibid., p.28); (5) Conciliação dos modos maior e menor (Ibid., p.29); (6) “... a BN, com freqüência, se vale de harmonia por acordes relacionados a tons que se seguem em sentido descendente” no círculo das quintas, o que leva a uma menor intensidade, em relação ao jazz, das tensões harmônico-tonais (Ibid., p.29); (7) Nas construções melódicas da BN podem ser encontradas: melodias fortemente não diatônicas; melodias pouco variadas contrastando com movimentações harmônicas acentuadas que, consequentemente, não tem vida autônoma (procedimento comum na música erudita e no jazz); uma maior freqüência e valorização das síncopas; o uso não-ortodoxo de apogiaturas e antecipações onde, por vezes, o ornamento é sustentado por um tempo superior ao da resolução; freqüentemente a melodia é estruturada ritmicamente por células derivadas da levada da bossa nova; (8) Estruturação rítmica. O autor afirma que, na bossa nova, existe uma defasagem entre a acentuação da linha melódica e a do acompanhamento produzindo um birritmia. Sustenta ainda, e isso é particularmente importante quando pensamos em definir o que é bossa nova – principalmente por se tratar de um texto produzido em 1960 e que, por esse motivo, talvez se aproxime mais dos conceitos da época –, que a bossa nova, da mesma forma que o jazz progressivo, não é “reduzível a um determinado gênero, comportando manifestações variadas: sambas; marchas; valsas; serestas; beguines, etc” (Ibid., p. 32). (9) Modulação. “Na BN os encadeamentos acordais levam quase sempre a afirmação gradual de outro centro tonal para o qual se modula, sem que se possa definir um ponto exato de transição”, nas palavras do autor, procedimentos oriundos dos compositores eruditos impressionistas (Ibid., p. 32).

Quanto aos parâmetros ligados à interpretação, o autor afirma que, exceto pelos arranjos de Tom Jobim, “a orquestra da BN não foi objeto de novas formulações” (Ibid., p. 33). No que diz respeito à utilização do violão, atribui a João Gilberto “a introdução do uso dos acordes compactos, de elevada tensão harmônica, a marcação dos *beats* em defasamento, [...] passagens em ostinato, formando uma bitonalidade em relação ao fundo orquestral” (ROCHA BRITO, 1960, p. 34). Por fim a interpretação vocal é caracterizada pelo desprezo aos efeitos contrastantes, arroubos melodramáticos e demonstrações de virtuosismo. “O canto flui como na fala normal” (ROCHA BRITO, 1960, p. 35).

De forma geral, os elementos apontados por Gava (2002) como renovadores e essenciais da bossa nova¹⁶ coincidem com aqueles identificados por Rocha Brito. Contudo, no tocante aos elementos harmônicos, que são o foco dos estudos desse autor, são apresentados processos através dos quais a harmonia bossanovista é construída, em vez de buscar, como acontece em Rocha Brito, por construções harmônicas específicas de típicas canções bossanovistas. Sendo assim, Gava (2002, p. 239) considera que o caráter da harmonia bossanovista é obtido a partir de:

...enriquecimento harmônico favorecido pelas dissonâncias (notas acrescentadas); desdobramento harmônico (desenvolvimento vertical dos acordes); inclusão de clichês (normalmente feitos sobre cromatismos descendentes de uma ou mais vozes da harmonia); e tratamento instrumental segundo uma harmonia a quatro vozes, favorecendo cromatismos descendentes e floreios.

Conforme o autor, o legado harmônico deixado pela bossa nova está no uso dos acordes alterados como parte estrutural da música: “Em resumo, o que antes era ocorrência eventual (com finalidade de elevar a tensão, causar impacto, adicionar expressão, ou funcionar como mera peça ornamental), eleva-se ao plano da estrutura” (GAVA, 2002, p.240).

Merhy (2001, p. 60) aponta como características imputadas à bossa nova: a maneira suave de cantar, o padrão rítmico do samba e a letra de temática restrita “à natureza, ao amor e à cidade do Rio de Janeiro” juntamente com a linguagem coloquial dos versos que “evita ênfases melodramáticas”.

¹⁶ “impostação vocal natural; acompanhamento camerístico, econômico, [...] com equilíbrio e clareza entre as vozes; integração entre instrumentos e canto; economia extrema de introduções e finais sinfônicos; independência da estrutura rítmica do acompanhamento em relação a melodia principal; atenção às sutilezas; desenvolvimento da linguagem violonística de acompanhamento; negação do estrelismo solista; redução e concentração dos elementos poéticos musicais; caráter coloquial da narrativa musical e poética; abandono do binômio grandiosidade/dramaticidade; temáticas não-melodramáticas; linguagem poética coloquial e integrada à composição; recusa às metáforas e à demagogia expressionista; uso de frases simples, pequenas observações e poucos traços verbais” (GAVA, 2002; p.53).

Todavia, argumenta que “pode-se reconhecer como bossa-nova uma peça musical cantada de forma suave e acompanhada ao violão com o ritmo sincopado típico”, o que dispensa as características poéticas e permite que peças instrumentais sejam também reconhecidas como bossa nova. “Dentro dessa perspectiva a Bossa Nova pode existir como um conjunto de características que ocorrem na criação e na produção de canções e algumas vezes de peças musicais instrumentais” (MERHY, 2001, p. 59-60).

A melodia é apontada, pelo autor, como predominantemente “de desenvolvimento motivico, de âmbito restrito, composta em graus conjuntos, com poucos saltos ou intervalos restritos, alcançando até uma terça”. O âmbito intervalar restrito, segundo o autor, leva à construção de frases musicais mais sintéticas. Esse procedimento acaba por se “refletir nas formas musicais das canções” que se tornam mais simples. Em suas relações com a harmonia, essa melodia é geralmente dissonante, com predominância “das sétimas e nonas, nunca as terças, quintas e muito menos as fundamentais dos acordes” (MERHY, 2001, p. 60-61).

Quanto à harmonia, Merhy (2001, p. 61) identifica suas particularidades da mesma maneira que os demais autores. Contudo, argumenta que sua complexidade poderia estar ligada a uma tendência recorrente nas práticas culturais de, periodicamente, “escolherem aspectos distintos para enfatizar” e que, ‘o "entortamento" da relação melodia-harmonia’, não seria uma prerrogativa da bossa nova e nem necessariamente uma herança do contato com a cultura norte-americana, mas “uma antiga tradição cultivada pelos próprios instrumentistas ao executarem os acompanhamentos das canções no violão”.

O autor reconhece as transformações implementadas nas letras e nos elementos musicais, entretanto afirma que essas não “foram suficientes para tornar explícita a oposição” ao samba-canção. “Foi João Gilberto que explicitou o fato de que o choque estético se revela principalmente na maneira de cantar”. Maneira, que segundo o autor, está muito mais próxima do samba “tradicional” que do samba-canção (MERHY, 2001, p. 120-121).

2.1.3 O Repertório

Levando-se em conta, como já foi dito, a ausência de um manifesto, imputar à bossa nova o rótulo de “movimento musical” pode levar a uma série de conclusões precipitadas por não existir nela a coesão natural dos movimentos, no sentido sociológico do termo. No entanto, como sugere Pereira (2004a, p. 105-106), se encararmos a bossa nova como

“formação¹⁷”, poderemos admitir a presença de “diferenciações internas e sem uma necessária coesão, que dá, por isso mesmo, margem à constituição de novas formações, ou até a permanência e conservação dessa musicalidade sob outras leituras e interpretações, geradoras de outras formas.”

Pereira (2004a, p. 106) argumenta que “na modernidade, as formações tendem a ser mais comuns em épocas de transição e de intersecção no interior de uma história cultural” e que a bossa nova não foge a essa regra, na medida em que “vai apontar para uma série de elementos culturais e musicais que eclodiriam nos anos 60, o que a torna elemento chave para o entendimento da cultura musical brasileira”.

Conforme a autora, ao se fazer uma análise pautada na articulação entre elementos “residuais”, “arcaicos¹⁸” e “emergentes” presentes nos discursos que a definem, percebe-se a inconsistência de alguns rótulos a ela imputados e evita-se a anunciação de um fim prematuro (PEREIRA, 2004a). Em sua percepção, os elementos que levaram ao “racha¹⁹” em 1961/62 “estavam ativos e em conflito desde o começo, fazendo parte e compondo suas feições”, o que denota um lado residual que a vincula ao passado e impede que seja “encarada como ruptura”. Como exemplo, assinala que o caráter sofisticado, os vínculos com a música camerística, a elaboração e complexidade formal nas harmonias e no ritmo “apresentam várias ressonâncias com a música que já se fazia no Brasil” (PEREIRA, 2004a, p. 106).

Dessa forma, seguindo a proposta de Pereira (2004a), provavelmente a variedade de gêneros e estilos que se alojam sob a designação de bossa nova têm sua origem em uma conjunção de fatores internos e externos à “formação”. Os fatores internos seriam a ausência de uma regulamentação, a pluralidade de influências agindo sobre cada compositor em particular e a coexistência de várias definições, o que pressupõe uma luta interna por posições e representatividade dentro do campo. Os fatores externos seriam de origem social, política e econômica.

As instabilidades políticas e sociais que eclodiram após o final do governo de Juscelino Kubitschek, levando ao reflorescimento de ideologias culturais nacionalistas e à

¹⁷ “Por formação, compreende-se as modalidades de auto-organização, como círculos, escolas, agrupamentos, enfim, que definem ou apontam para tendências, intervindo no debate cultural ou, neste caso, musical.” (PEREIRA, 2004; p.104).

¹⁸ “[...] residual é um elemento formado no passado, mas que continua ativo no presente, [...] arcaico é o que sobrevive do passado apenas como passado, ou seja, na rememoração ou na vontade do esquecimento, naquilo que se quer negar, como as músicas dor de cotovelo, de linguagem rasgada, derramada e exagerada. [...] o emergente são as formas novas que atuam, pressionam, mas que ainda não estão perfeitamente articuladas no interior do grupo e que não necessariamente serão forças dominantes” (PEREIRA, 2004a; p. 104-105).

¹⁹ O termo é comumente usado para aludir ao desentendimento entre Carlos Lyra e Ronaldo Boscoli, em 1960, que produziu uma divisão dos bossanovistas (ver Castro, 1990, 257).

produção de uma arte engajada com a luta pela melhoria das condições de vida das classes de menor poder aquisitivo, estariam na base das mudanças na temática ocorridas na primeira metade da década de 60, do século XX.

Merhy (2001), em seu estudo do repertório bossanovista, aponta que a inclusão do samba como material temático para as poesias é parte de um processo que leva ao abandono das antigas letras sobre o amor, o sorriso e a flor. Nesse contexto, conforme o autor, a valorização do samba surge como sinônimo da valorização das identidades culturais e das classes menos favorecidas às quais sua produção é normalmente associada. No entanto, ressalta o autor, que “a apologia do samba na Bossa Nova não é nem organizada nem unívoca” (MERHY, 2001: p. 125-126).

Naves (2001) associa essa mudança na temática ao início de uma nova fase da produção bossanovista:

O estilo solar das canções da bossa nova, adequados à paisagem da Zona Sul carioca [...] foi substituído ora por um clima cáustico [...] nordestino, ora por sensibilidades quentes e úmidas de sabor fortemente africano. É como se o cosmopolitismo inaugurado pela bossa nova cedesse terreno a uma linha mais étnica, voltada para elementos que pudessem configurar alguns traços da identidade nacional (NAVES, 2001: p.26).

Por fim, como sugere Gomes (2010, p. 40), pressões mercadológicas também influenciariam na constituição desse repertório: “o vulto mercadológico que a Bossa Nova alcança faz com que sejam incluídas em seu rótulo inúmeras composições e interpretações que, se analisadas de forma mais minuciosa, não parecem pertencer a ela”. Tal situação, segundo Castro (1990, p. 321), já começava a se delinear quando da seleção, em setembro de 1962, dos artistas que participariam do show no *Carnegie Hall*: ‘... de repente, todo mundo por aqui tornara-se “Bossa Nova”: seresteiros, repentistas, conjuntos de lundu, harpistas e até bem intencionados jazzistas’.

2.1.5 Influências

Uma questão que se deixa entrever tanto nas definições como nas discussões sobre o repertório está na origem das críticas nacionalistas feitas à bossa nova: a mistura entre o nacional e o estrangeiro. Sendo assim, não podemos avançar no entendimento das questões relacionadas tanto à definição como ao repertório, sem antes nos debruçarmos sobre as discussões que se acercam das influências bossanovistas.

A música de concerto, o jazz, o samba dos anos 30, o samba-bop de Johnny Alf, e o samba-canção fazem parte de um conjunto de influências, comumente atribuídas à bossa nova, aceitas por acadêmicos e difundidas pelas mídias, como o terreno onde estariam fixadas as raízes dessa nova prática musical.

A influência da música de concerto é mais reconhecida na obra de Tom Jobim, principalmente aquela advinda dos compositores franceses, como Ravel e Debussy. Logo do surgimento da bossa nova, as vozes que se levantaram em sua defesa, e contra as críticas nacionalistas que a acusavam de roubar a “autenticidade” do samba, buscaram minimizar o papel do jazz em sua composição. Como artifício, se deu a valorização, por parte de alguns, da influência dos impressionistas franceses e da música de Villa-Lobos sobre as construções harmônicas bossanovistas, minimizando assim a importância do papel desempenhado pelo jazz. Essa associação, quando se trata da obra de Tom Jobim, tem uma aceitação bem ampla, dentro e fora dos círculos acadêmicos, estando presente nos trabalhos de Rocha Brito, Julio Medaglia, Santuza C. Naves, Silvio Merhy, José E. Gava, Tarik de Souza, Arthur da Távola e Sérgio Cabral.

Se você pegar a obra de Tom Jobim, que é o principal compositor de bossa nova, ou do jeito de cantar de João Gilberto, você vai ver que não tem nada de jazz. O Tom Jobim foi influenciado, sem dúvida nenhuma, pelos franceses, Debussy, Ravel, sem dúvida nenhuma!” (Sérgio Cabral In: COISA MAIS LINDA, 2005, 01:17:00h).

Aproximar-se de Villa Lobos, da música de Villa-Lobos. Aproximar-se de algumas coisas do Nordeste brasileiro ouvindo gente como Radamés Gnattali, como Pixinguinha ele [Tom] ganhou uma forma de, digamos assim, ultrapassar os limites melódicos e harmônicos da média brasileira... (Arthur da Távola In: COISA MAIS LINDA, 2005, 01:17:20h).

Quanto à influência cultural norte-americana, conforme Cabral, já se constituía em uma realidade da música brasileira desde os anos 20:

Primeiro que a influência da música americana sobre a música brasileira já era uma coisa antiquíssima! Desde a década de 20... né.. você vai ver Pixinguinha escrevendo *foxtrot* que era um gênero americano. O Custódio Mesquita, já citado, é autor de *Nada além, nada além de uma ilusão*, é um *foxtrot*. E, evidentemente, a bossa nova também teve essa influência” (Sérgio Cabral In: COISA MAIS LINDA, 2005, 16:00min.).

Para Bollos (2010), ela se faz presente na adoção das mesmas formas musicais, na utilização de progressões harmônicas semelhantes ou, por vezes, na utilização da rítmica norte-americana em algumas canções e se estende, sob outras formas, às canções da bossa

nova. A influência do jazz sobre a música brasileira dos anos 40 e 50 e, particularmente, do “jazz mais requintado” sobre a bossa nova, assim como as presenças de Dick Farney, primeiramente, e mais tarde Johnny Alf como modelos pré-bossa nova da incorporação, tanto de procedimentos como, de elementos do jazz ao samba, são reconhecidas por todos os pesquisadores e estudiosos desse tema.

O *bebop* e o *cool jazz* teriam influenciado Dick Farney e Johnny Alf, tanto na adoção de uma forma *cool* de cantar como nos arranjos. Conforme Rocha Brito (1960, p. 20), Alf teria sido o primeiro, dentre esses artistas, a metamorfosear os procedimentos emprestados do jazz “em outros mais integrados no espírito do populário brasileiro.” Souza (2003, p. 199) considera que “entre os muitos precursores da bossa nova, Johnny Alf é o que está mais próximo da gênese do gênero.” Sua participação nesse período de gestação da bossa nova é também lembrada no filme *Coisa mais linda*, de 2005, por Carlos Lyra e Roberto Menescal.

Existe quem advogue a favor da influência do *cool jazz* através de Shet Baker, sobre a forma de cantar de João Gilberto. Caetano Veloso, em seu livro *Verdade Tropical*, sustenta que João Gilberto possuía grande “domínio dos procedimentos do *cool jazz*” e que fora justamente a maneira de usar esse conhecimento “que lhe permitiu religar-se ao que sabia ser grande na tradição brasileira” (VELOSO, 1997, p. 31). Essa tese é também defendida por Naves (2001), para quem, João promove uma fusão do samba com o *cool jazz*. A autora afirma ainda que sua liderança no processo criativo é reconhecida de forma unânime pelos músicos que vivenciaram a época.

Para Medaglia (1966, p. 103) o *cool jazz*, no período da bossa nova, havia evoluído “no sentido de uma improvisação exacerbada [...] na qual, não raro, o ouvinte permanecia incapacitado de acompanhar o desenrolar musical.” Sendo assim, conclui o autor que o jazz moderno, por sua sofisticação e virtuosismo, “não é a base da autêntica BN” (MEDAGLIA, 1966, p. 104). Para o maestro, as raízes verdadeiras do estilo estariam na música de Noel, o samba de câmara, de linguagem coloquial, que era tradicionalmente ligado ao bairro da Lapa, no centro do Rio de Janeiro. “Era aquele canto de Noel, que dizia, quase falando, da maneira mais simples, as coisas mais profundas, que João, Astrud e Jobim foram mostrar à música mais rica do mundo” (MEDAGLIA, 1966, p. 104).

Medaglia introduz assim a discussão sobre uma quarta fonte da qual a bossa nova teria bebido: o samba dos anos 30.

Partidário da ideia de que a bossa nova é parte de um processo mais amplo que vinha se desenvolvendo no seio da música brasileira, Regis Duprat, no prefácio do livro *A linguagem Harmônica da Bossa nova*, a identifica como um “movimento musical” cujas

“harmonias modernas” – para o autor, decorrentes da música impressionista francesa – teriam sido incorporadas, através da “vivência da música popular norte-americana”, pelos músicos brasileiros (Regis Duprat, In: GAVA, 2002, p.13).

A interpretação musical de João Gilberto, na visão de Duprat, é tributária do estilo interpretativo, “sem impostação”, adotado principalmente pelo cantor Mario Reis. “A confeição não-metafórica” das letras da bossa nova, assim como a interpretação, revive tendências semelhantes já presentes na década de 30, do século XX. Para Duprat, percebe-se ainda, entre a música popular dos anos 30 e a bossa nova, “uma familiaridade típica da continuidade cultural”, seja no uso de cromatismos, de modulações e de clichês ou na simplicidade dos arranjos instrumentais (Regis Duprat In: GAVA, 2002, p.15).

Sérgio Cabral, seguindo pelo mesmo caminho, descreve a bossa nova como “o clímax de um processo” que teve início na década de 30. Um esforço de renovação que, segundo o autor, vinha à tona na harmonia de músicas como *Inquietação*, de Ary Barroso.

A bossa nova foi o clímax de um processo que já vinha acentuando há muito tempo na música brasileira, desde a década de 30, que é uma coisa de modernização. Havia esse esforço você nota desde... você pega uma música chamada *Inquietação*, do Ary Barroso, que é de 1933. Aquela harmonia... não tinha antes! Não existia antes! Se você pegar a letra do Noel Rosa, aquela letra... não existia antes! Tem harmonias de Custódio Mesquita, da década de 40, que são... de amanhã! No início da década de 50, hé... Garoto, grande Garoto, grande músico e grande compositor! A obra dele era uma coisa moderna! (Sérgio Cabral In: COISA MAIS LINDA, 2005, 15:10min.)

Outra voz que se levanta contra a ideia de isolar a bossa nova de todo um processo de renovação que a precedeu é a de Arthur da Távola. Ele estabelece ligações de continuidade entre a interpretação vocal de João Gilberto e a maneira de cantar de Noel e Mario Reis: “É um cantor que vem na linha... de dois outros cantores dos anos 30, o Noel Rosa e o Mario Reis. O João Gilberto vem nessa trilha, do cantor de microfone, fora do cantor de vozerio, da expansão da grande voz” (Arthur da Távola In: COISA MAIS LINDA, 2005, 01:49:00 h.).

Merhy (2001), seguindo essa mesma linha, afirma que composições como *Desafinado* e *Chega de Saudade* estabelecem uma relação estreita, em suas melodias, com o samba “tradicional”, pelo rebuscamento e pelos intervalos utilizados serem de maior amplitude. Sustenta ainda, que as ligações estabelecidas por Carlos Lyra com o samba através de seu professor (o violonista Garoto), juntamente com o seu engajamento político, refletiram em suas composições, desviando-as dos princípios de economia intervalar das melodias bossanovistas, enquanto “seus sambas pedem às vezes um movimento rítmico mais próximo ao samba tradicional” (MERHY, 2001, p. 129).

Falta-nos ainda comentar a influência do samba-canção. Sobre esse assunto, Pereira (2004a) afirma que sendo o ambiente sonoro, profissional e social, dos anos 50, o meio no qual a bossa nova foi gestada e do qual partilhavam tanto seus precursores, como aqueles que viriam a se tornar seus principais expoentes – Tom Jobim, Vinícius de Moraes e João Gilberto –, “esse convívio deixa às claras a vinculação e a proximidade existente entre a Bossa Nova e o samba-canção”. Proximidade que vai sendo construída quando da divisão deste último em duas vertentes, uma mais popular, “ligada ao derramamento vocal” e aos ambientes do centro da cidade, e “outra mais sofisticada”, adaptada aos pequenos espaços das boates de Copacabana e “que incorporava o *cool jazz* e formas mais sutis de interpretação” (PEREIRA, 2004a, p. 96).

Sobre esse tema, cabe ainda lembrar que Tom e Vinícius compuseram *Eu sei que vou te amar* e *Se todos fossem iguais a você*, dois sambas-canções anteriores à bossa nova e que podem ser considerados como exemplo da existência de um processo amplo de renovação que se estendia a todas as práticas musicais (MERHY, 2001). Tal fato reforça, também, a afirmação de Pereira a respeito da proximidade existente entre as duas práticas.

Para fecharmos as discussões sobre as influências bossanovistas, precisamos ainda abordar as questões ligadas à hibridação com o elemento estrangeiro, mais precisamente, o jazz. Da mesma forma, resta-nos ainda comentar suas significações sociais e suas relações com a alteridade (elementos que costumam participar do escopo das definições atribuídas a ela). Contudo, pela proximidade que o samba-jazz e a bossa nova mantêm no imaginário social e por tais questões estarem intimamente relacionadas, tanto às ligações que essas duas práticas musicais mantêm com o território, como aos rótulos e à importância a elas atribuídos, optei por abordar tais questões posteriormente de forma conjunta, passando agora às discussões que se acercam das definições do samba-jazz.

2.2 SAMBA-JAZZ

2.2.1 Definições e classificações

Castro (1990) ao descrever as práticas musicais, “por volta de 1960”, no Beco das Garrafas, em Copacabana, se reporta às canjas de jazz, no Little Club, lideradas por Sérgio Mendes, como o espaço que os músicos profissionais tinham para “tocar o que realmente gostavam, fora do seu trabalho *quadrado* nas gafieiras, nos conjuntos de dança das boates ou

nas orquestras da TV Tupi ou da TV Rio” (CASTRO, 1990, p. 285). Segundo o autor, aqueles músicos gostavam de jazz e a bossa nova forneceu-lhes um repertório que antes não existia.

Dando seguimento à história, Castro nos conta que, “a partir de 1961, essa turma se cristalizou em diversos grupos estáveis”, cujo repertório era “uma variação [da bossa nova] puxada ao *bop*” batizada de *hard bossa nova* por Robert Celerier. A música tocada por esses grupos é descrita como “muito mais pesada” que a bossa nova: “todas as baquetas que ele [João Gilberto] pensava ter eliminado das baterias brasileiras estavam ali, fazendo mais barulho do que nunca” (CASTRO, 1990, p. 286).

Encontramos outra referência ao termo *hard bossa nova* na matéria *Jazz Bossa Nova: Eduardo Lobo e a segunda geração*, escrita por Flávio Eduardo de Macedo Soares, para *O Jornal* de 26/05/1963. Na percepção desse autor, tratava-se de um estilo muito mais próximo do jazz “de Silver, dos Jazz Messengers” e praticado por “músicos que estudaram música e têm nível cultural” (Flávio Eduardo de Macedo Soares apud BOLLOS, 2010, p. 202).

Essa definição que retrata o samba-jazz como uma forma de se tocar a bossa nova e o descreve como uma prática nascida no Beco das Garrafas, por volta de 1961, é partilhada por Naves (2001, p. 27), que o descreve como “um tipo de experimentação musical que se afastava muito do tom intimista”, se valendo de instrumentos jazzísticos e revivendo práticas distintas daquelas empregadas pelos bossanovistas, como, por exemplo, o uso dos pratos da bateria. “Ao contrário da bossa nova, que privilegiava a canção... [ressalta a autora] os artistas do Beco lidavam com música *instrumental*, levando os solistas a serem mais venerados do que os cantores” (NAVES, 2001, p. 28).

Conforme Saraiva (2007), as definições de samba-jazz, publicadas nos encartes dos CD’s produzidos a partir de coletâneas de músicas retiradas dos discos da década de 60, geralmente associam o gênero a sua “origem”, como uma identidade cultural da Copacabana do início dos anos 60, e a uma espécie de mistura, não muito explicada, entre o samba e o jazz. Ainda segundo a autora, é possível depreender dessas definições que se trata da mistura do ritmo do samba com a harmonia e o improviso do jazz.

Nesses encartes, as relações mantidas com a bossa nova não estão claras. Alguns afirmam ser o samba-jazz um precursor daquela, outros, de forma inversa, o veem como sua versão instrumental. Existem textos que enfatizam “uma contemporaneidade e um certo paralelismo” entre os dois e, por fim, há aqueles que definem o samba-jazz como subgênero da bossa nova (SARAIVA, 2007, p.19).

Para Gomes, “estruturalmente, o elemento primordial que a Bossa Nova e o Samba-Jazz comungam é o samba enquanto *matriz* de células rítmicas”. O que, segundo o autor, não

significa “que tenham o mesmo *caráter* ou empreguem os mesmos *procedimentos*, abordagens *rítmicas* e estratégias de *improvisação* ou *arranjos*...” (GOMES, 2010, p. 40, grifo do autor). Quanto à expressividade, por exemplo, “o SJ aponta mais às relações do samba com o *bebop*, e posteriormente ao *hardbop*”, enquanto a bossa nova, “se encontra mais atada às formas expressivas ligadas ao *cool jazz*, mas é bom frisar que há, neste último, a presença marcante da improvisação, o que não é o caso da BN” (GOMES, 2010, p. 84).

Vamos discutir agora uma questão levantada na introdução do capítulo e que está diretamente relacionada à composição do repertório: a ausência tanto de padronização de uma terminologia adequada como de delimitação precisa das práticas musicais que se quer designar pelos termos “música brasileira instrumental” ou “música instrumental brasileira”. Bem, o samba-jazz é uma forma de música instrumental. Mas só isso bastaria para incluí-lo nessa classificação? E o choro? Tentar entender como se processam essas classificações é fundamental para a delimitação dos repertórios.

A proposta de periodização de Marcelo S. Gomes (GOMES, 2010) para a história do samba-jazz estabelece algumas fronteiras que podem ser úteis para o entendimento dessa questão. Sua periodização é dividida em duas fases.

A primeira fase, nomeada de samba-jazz pré-bossa, iria de 1952 a 1958, ano do lançamento do 78rpm de João Gilberto. Mil novecentos e cinquenta e dois é a data da gravação do primeiro 78rpm de Johnny Alf e do início de suas apresentações no bar do Hotel Plaza, no Rio de Janeiro. Para Gomes (2010, p. 83), “deve-se considerar que o contexto que se cria desde 1952 até 1958, no nível das possíveis misturas, fomenta o surgimento de várias formas de SJ. Isso provavelmente contribui para a eclosão do estilo carioca”.

A segunda fase proposta por Gomes (2010) abrange o período de 1958 a 1967. A escolha do ano de 1958, referência direta ao marco inicial da bossa nova, se justifica, na opinião do autor, devido a esta última ter ampliado os horizontes dos instrumentistas: por disponibilizar um material musical mais interessante para ser tocado, por seu vulto comercial, pela visibilidade internacional e por seu apelo de juventude e modernidade.

Quanto ao seu marco final, o autor sugere a escolha de uma data, a partir da qual, “a expressão samba-jazz não suportasse mais a sua produção musical”.

Como não é possível delimitar um ponto onde não exista mais influência do jazz, no sentido de que, virtualmente, tal influência existe até hoje, deve-se achar um ponto onde o rótulo *samba* não suporte mais o conteúdo sonoro produzido. Mais um critério deve ser adicionado: a percepção de um ponto no qual os discursos nacionalistas chegam a interferir nesta produção (GOMES, 2010, p. 86).

Para tanto, Gomes (2010, p. 86, grifo do autor) elege o lançamento do Lp do Quarteto Novo, em 1967, onde estão presentes “os mesmos *procedimentos* jazzísticos, porém sobre uma gama de gêneros que vai além do samba” e quando “os discursos nacionalistas e engajados da época atingem tais músicos e sua produção”.

O disco do Quarteto Novo encerra, em 1967, o SJ. Mas o interessante é que isso não acontece porque Hermeto exclui ou se opõe, e sim porque acrescenta. O músico soma outros ritmos e gêneros ao arcabouço do samba-jazz. Na prática, [...] o músico revê o fato de que toda mistura do jazz com a música brasileira deva passar pelo samba (GOMES, 2010, p. 89).

Na visão do autor, tentar rotular como “música instrumental brasileira” a produção que, a partir de 1967, se encaixa nesses novos moldes, não se dá sem a geração de alguns conflitos. “Com esse rótulo, primeiro, não haveria espaço para uma abordagem jazzística que incluísse a voz e, segundo, porque incluir o choro nesse rótulo seria quase inevitável” (GOMES, 2010, p. 90). Contudo, como argumenta Gomes, no choro a improvisação se estrutura de forma horizontal, diferente do samba-jazz e da MIB²⁰ cujas ideias melódicas dos improvisos, por influências do jazz, são construídas a partir da harmonia.

Cazes, em seu *Choro, do quintal ao Municipal*, se propõe a listar as diferenças entre o choro e o jazz. Lembra que “No Jazz, a partir dos anos 30, o improviso é dividido em *chorus*, de duração determinada; a improvisação no choro é mais rítmica e mais próxima do material temático do que as melodias criadas livremente em cada *chorus* no jazz” (CAZES, 1998, p. 121 apud GOMES, 2010, p. 90)

Essa proposta não se afasta muito dos usos populares desses termos. Apesar de “música instrumental brasileira” poder ser usado para significar qualquer música popular instrumental produzida no Brasil, englobando inclusive o choro, o mais comum é que este último seja deixado de fora dessa classificação. Quanto ao samba-jazz, como comenta Saraiva (2007), é normalmente associado a uma mistura entre o samba e o jazz praticada nas boates do Beco das Garrafas, na Copacabana de fins dos anos 50 e início dos anos de 60, do século XX.

Contudo, a proposta de Gomes (2010) sugere uma transformação no gênero que, a partir de determinado momento, não caberia mais dentro da designação de “samba” e, dessa forma, decreta o seu fim, em 1967, e o início da “música instrumental brasileira”. Só que as misturas entre outros gêneros populares brasileiros e o jazz já vinham ocorrendo, há talvez tanto tempo quanto aquelas que envolviam o samba – no disco do violonista Laurindo de

²⁰ Música instrumental brasileira.

Almeida, *Brazilliance Vol. 1 e 2*, de 1953, encontramos algumas músicas nas quais elementos regionais brasileiros, que não o samba, são mesclados com elementos jazzísticos.

Olhando por esse prisma, parece mais adequado pensarmos em termos de formas “dominantes”, “emergentes” e “residuais” – como sugere Middleton (1990). Diferente de Pereira (2004a) que se vale desse artifício para a análise dos elementos musicais, esse autor se volta para a análise do equilíbrio de forças dentro do campo musical. Middleton (1990, p. 12) adverte que o campo histórico-musical tem como uma de suas características o constante movimento no qual “a síntese de suas articulações possui qualidades vetoriais – não somente uma altura dentro do campo, mas também uma direção”. Dessa forma, o samba-jazz estaria nesse período, paulatinamente, passando de uma forma dominante para uma forma residual e dando espaço às articulações entre o jazz e outros gêneros nacionais.

2.2.2 Características musicais

As características musicais do samba-jazz são descritas de forma mais detalhada por Gomes (2010). Segundo ele, as “colocações cruzadas” seriam um primeiro procedimento através do qual o samba-jazz é caracterizado. Nas seções rítmicas dos gêneros populares, os instrumentos harmônicos exercem normalmente uma função de suporte rítmico-harmônico, executando “acordes dentro de um universo de figuras mais ou menos variado, porém com um grau significativo de repetição de seus ciclos rítmicos”. Com o surgimento do *bebop*, na década de quarenta, “a ciclicidade mais intensa se reduz, de maneira geral, quase que somente às semínimas do contrabaixo e à figuração de prato e chimbau da bateria” (GOMES, 2010, p.45).

No entender de Gomes, é por influência desse novo procedimento que se dá, no Brasil, a mudança do “samba cruzado²¹” para o “samba no prato”. Essa alteração, conforme o autor, “proporciona mais liberdade na maneira de fazer as colocações rítmicas das outras peças da bateria. Isso acaba influenciando os instrumentos harmônicos, possibilitando maior interação com a melodia, e, por sua vez, com a improvisação” (GOMES, 2010, p.50). É justamente o exercício dessa liberdade que dá origem àquilo que o autor denomina de “colocações cruzadas”.

Gomes (2010, p. 48) considera Johnny Alf “um personagem central nessas discussões”, por ter sido “um dos primeiros músicos” a empregar “procedimentos jazzísticos

²¹ Segundo Gomes (2010; p. 50), trata-se de uma forma de se tocar o samba “onde se empregam os tons para simular o surdo e contra-surdo de uma escola de samba”.

sobre a matriz rítmica do samba” – o que pode ser constatado, conforme o autor, através da escuta de seu primeiro disco, em 1952.

O autor acrescenta que na abordagem brasileira desse procedimento os bateristas mantiveram os ataques cruzados na caixa, mas, “de forma diferente do *bebop*, poucas vezes [...] chegam a abrir mão de uma condução contínua no que se refere ao bumbo” (GOMES, 2010, p. 49).

Gomes (2010) afirma que a figuração rítmica característica da melodia no samba-jazz, também, funciona como uma distinção em relação à bossa nova. Assim como no samba, ela destaca a matriz rítmica do gênero, ao contrário do que ocorre com a bossa nova, que ao prolongar as síncopes diminui a ênfase rítmica da melodia.

Entretanto, Gomes (2010, p. 55) alega que “dependendo do músico ou da época visitada, percebem-se as figurações de samba mais explícitas e recorrentes” ou, por vezes, “nota-se um certo descompasso entre a matriz rítmica do samba no acompanhamento e a abordagem rítmica da melodia com viés mais jazzístico”.

O caráter é outro elemento através do qual o samba-jazz se distingue da bossa nova. De caráter vigoroso e intenso, ‘com dinâmicas fortes e andamentos mais rápidos do que a média da BN, o samba-jazz tem um componente de “estridência” importante em sua caracterização’ (GOMES, 2010, p. 58). Entretanto, salienta que o fato de Johnny Alf e João Gilberto optarem por formas de expressão *cool* pode causar certa celeuma, mas tal comunhão não se mantém quando analisada sob o prisma da ‘quantidade de notas ou, dito de outra forma, na distância entre a melodia “original” e sua execução, interpretação e recriação. Ou seja, João realmente decide ser conciso, [...] não há espaço para devaneios jazzísticos, o que obviamente não é o caso de Alf’ (GOMES, 2010, p. 93).

Dessa forma, se por um ângulo o samba-jazz, ao contrário de Alf, não é *cool*, por outro, ambos comungam o uso de “recursos instrumentais em direção aos excessos, à virtuosidade e às execuções bastante extrovertidas” (GOMES, 2010, p. 94). Gomes (2010, p. 177) conclui que, analisando-se pelo ângulo do caráter particular a cada “estilo”, a obra de Tom Jobim “é mais significativa para os músicos de SJ do que os elementos estilísticos inaugurados por João Gilberto”.

O improviso é considerado por Gomes (2010) um quarto elemento característico do samba-jazz e é evitado na bossa nova, em razão de sua estética concisa.

... o que se denomina hoje jazz brasileiro, se refere à utilização de certos procedimentos, como a improvisação sobre uma dada harmonia e sua respectiva

métrica, o emprego sistemático de tensões (conforme o estilo), o formato exposição/improvisação/reexposição e certos tipos de instrumentação e sonoridades (como, por exemplo, os trios de piano, baixo e bateria), entre outras coisas, sobre o escopo rítmico e melódico considerado “brasileiro” (GOMES, 2010, p. 62).

O improviso é um procedimento musical e não um elemento do estilo, visto que “o fato de haver improvisação não define *como* ou *o que* se está improvisando, ou seja, não define quais são os traços estilísticos do próprio conteúdo gerado pela improvisação” (GOMES, 2010, p. 60). Entretanto, observa o autor, que elementos de fraseado jazzístico podem ser notados em improvisos de “músicos considerados intérpretes de samba-jazz”. O que aponta para a conclusão de que o diálogo transcende o nível dos procedimentos.

Conforme Gomes (2010), entre as três abordagens melódicas possíveis na estruturação de um improviso – *cantabile*, *jazzy* e rítmica – a abordagem rítmica seria a que guardaria em si maior possibilidade de identificação com gêneros populares brasileiros, devido ao papel relevante desempenhado pela matriz rítmica em suas constituições. No caso do samba, por exemplo, o autor defende que suas características rítmicas – síncope, deslocamento do tempo forte do primeiro para o segundo tempo do compasso e sua matriz rítmica – seriam o único elemento unificador entre os diversos estilos.

Outro procedimento musical característico do samba-jazz é a utilização de acordes alterados. Para o autor, “a presença bastante frequente de tensões não resolvidas, não como recurso ocasional, mas sim como característica desse tipo de música” pode ser notada na música brasileira, desde “meados da década de 1950”, o que não deve, necessariamente, ser interpretado como influência jazzística, visto que “estas estruturas já estavam presentes há mais tempo na música europeia e em certos compositores da música brasileira como, por exemplo, Garoto e Custódio Mesquita”. Todavia, para Gomes (2010, p. 69), faltavam ser criadas “composições que em suas estruturas ousassem mais em termos harmônicos” – carência que seria suprida com o advento das canções da bossa nova.

No entanto, samba-jazz e bossa nova utilizam de forma distinta esses acordes. Enquanto na bossa nova, “o grau alto do acorde é composicional [...] em geral tanto o SJ como o Jazz têm uma relação um tanto quanto generalizada e generalizante dessas estruturas, com uma utilização intercambiável de notas de tensão” (GOMES, 2010, p.70-71).

Pela extensão das diferenças existentes entre ele e a bossa nova, Gomes (2010) rejeita as tentativas de se definir o samba-jazz como uma forma de bossa nova instrumental ou como uma bossa nova de caráter *hard*, como acontece quando se usa a expressão *hard Bossa Nova*.

2.3 HIBRIDISMO E JUÍZOS DE VALOR

Uma vez que aquele argumento dos “tradicionalistas”, que tentava desautorizar por princípio qualquer realização do jazz no cenário carioca de meados da década de 50, foi perdendo espaço – tanto pela ampliação do que poderia ser ou não chamado de jazz pelos “eccléticos” e “modernistas”, quanto pelo aumento no consumo e produção de jazz em ‘jam sessions’, concertos e discos - também deixou de ter força aquele apelo purista contra “amigações indesejadas”. Porque não foi só a concepção sobre a autenticidade do jazz que se alterou com a defesa do “jazz moderno”, se alterou também a maneira de qualificar o efeito do jazz na música brasileira. Se era deturpador e contaminador porque falso, passou a ser desejado porque autenticamente moderno modernizaria a nossa música popular (SARAIVA, 2007, p. 47).

Conforme Joana M. Saraiva, a década de 1950, no Brasil, assistiu a um crescimento do interesse pelo jazz e, ao mesmo tempo, sua transformação em símbolo de “bom gosto”, “sofisticação” e “modernização”, passando ‘a atuar como uma espécie de “certificado de juventude” e como um atestado de “modernidade musical” (SARAIVA, 2007, p. 22). Nesse cenário, as misturas musicais envolvendo o samba e o jazz que vinham ocorrendo nas noites de Copacabana ganharam defensores importantes, como Jorge Guinle e Sylvio Túlio.

De certa maneira, no entendimento de Saraiva (2007), se dá nesse momento uma espécie de transposição do pensamento modernista para o universo da música popular, no qual o jazz assume o papel de elemento externo e modernizador do samba. “A ideia de desenvolvimento via incorporação do outro se mantém, embora a concepção quanto à direção deste desenvolvimento seja outra”. Nesse momento, o que se quer incorporar como instrumento de valoração estética está associado “ao novo, ao moderno, e não ao erudito. Altera-se o critério, mas não a função: a noção de elevação estética permanece na ideia de sofisticação e modernização” (SARAIVA, 2007, p. 67).

É fundamental estabelecermos aqui as diferenças entre dois tipos possíveis de hibridismo cultural. O primeiro tipo é o hibridismo homeostático. Nesse caso, as musicalidades²² postas em contato (A e B) se fundem formando uma terceira musicalidade estável e distinta (C) em um processo denominado “fusão de musicalidades”. O segundo é o hibridismo contrastante, em que as musicalidades (A e B) não se fundem, permanecendo

²² Adotei aqui o conceito de musicalidade proposto por Piedade (2011, p. 104) e que se define como: “uma memória musical-cultural compartilhada constituída por um conjunto profundamente imbricado de elementos musicais e significações associadas. A musicalidade é desenvolvida e transmitida culturalmente em comunidades estáveis no seio das quais possibilita a comunicabilidade na performance e na audição musical”.

íntegras e em constante tensão no terceiro elemento (AB), processo denominado de “fricção de musicalidades²³” (PIEADADE, 2011).

Para que haja uma fusão, é necessário que os elementos socioculturais inerentes às musicalidades também passem por alguma forma de diluição. Como argumenta Piedade, (2011) por serem as musicalidades uma espécie de memória, sua dissolução ocorreria naturalmente como parte do processo histórico. Dessa forma, o hibridismo contrastante pode se tornar parte de um processo que levaria à diluição das tensões e ao hibridismo homeostático.

A proposta antropofágica modernista almejava, como fim último, a fusão de musicalidades, característica do hibridismo homeostático. Nesse contexto, ao contrário da bossa nova que tem sua condição híbrida legitimada por devorar o elemento estrangeiro e, da mistura com o nacional, produzir o novo, o mestiço ($a+b=c$), o samba-jazz assume uma condição de produto inacabado. Nele, o nacional e o estrangeiro não se fundem, mantendo-se em permanente tensão, o novo não é o produto de uma fusão, mas a própria relação.

Como uma consequência dessa condição, Gomes (2010, p. 176) afirma existir uma tendência a se valorizar “aquilo que passa pela Bossa Nova, ou a ela se associa, como sendo de qualidade e orgulhosamente exportável”. Já com os conteúdos associados ao samba-jazz, ocorre o inverso, sendo desvalorizados tanto por ‘aqueles que vêm a necessidade de incorporação do jazz como elemento modernizador àqueles que entendem que tais influências “aviltam” a tradição musical brasileira’. Essa visão que se faz notar ainda hoje no universo musical brasileiro, segundo Gomes (2010), influencia tanto na atenção destinada ao samba-jazz pelos produtores de música instrumental, como dificulta a obtenção de apoio financeiro junto às empresas privadas.

Conforme Piedade (2005, p.198), as fricções entre as musicalidades brasileiras e norte-americanas guardam, também, “profunda correlação com discursos sobre imperialismo cultural, identidade nacional, globalização e regionalismo”. O autor aponta para a existência de uma “espécie de esquizofrenia criativa”, que oscila entre o desejo pela universalidade e o regionalismo, na qual o músico procura aproximar-se da linguagem jazzística ao mesmo tempo em que a renega pela busca de uma “autêntica” musicalidade brasileira.

²³ Conceito proposto por Piedade (2005, p. 200), fricção de musicalidades se define “como uma situação na qual as musicalidades dialogam mas não se misturam: as fronteiras musical-simbólicas não são atravessadas, mas são objetos de uma manipulação que reafirma as diferenças. Este diálogo fricativo de musicalidades, característico da música instrumental, espelha uma contradição mais geral do pensamento: uma vontade antropofágica de absorver a linguagem jazzística e uma necessidade de brechar este fluxo e buscar raízes musicais no Brasil profundo”.

Existe, no entanto, outro mecanismo de valoração do produto híbrido agindo paralelamente a sua condição homeostática ou contrastante. Conforme citado no início dessa discussão, o “consentimento” das misturas entre o samba e o jazz nos anos 50 veio, entre outros fatores, do status de “música de qualidade” capaz de modernizar e sofisticar o produto nacional, a ele imputado por grupos hegemônicos. Concomitantemente, esses mesmos grupos condenavam as hibridações do samba com o bolero latino-americano (como vimos no artigo de Rocha Brito e na entrevista de Tom Jobim) e, posteriormente, do rock com a canção brasileira, na jovem guarda. Conclui-se, como afirma Ulhôa (1997, p. 91), que ‘o processo de "absorção do outro" é visto de maneira diferenciada e hierarquizada dependendo dos grupos sociais a conduzir o "ritual"’.

Conforme Ulhôa (1997, p. 91), as significações sociais dos gêneros que integram a música brasileira popular estão intimamente relacionadas com as origens sociais e o público de cada gênero. Dessa forma, a autora, argumenta que as tentativas enfáticas de se estabelecerem relações entre a bossa nova e o jazz ‘têm a ver [...], sobretudo, com o prestígio associado com o gênero, com a necessidade de "absorver as qualidades do inimigo”’.

2.4 BOSSA NOVA E ZONA SUL DO RIO

Os laços entre a bossa nova e a Zona Sul do Rio de Janeiro foram construídos de várias maneiras, seja através da representação das paisagens urbanas e naturais e da descrição de comportamentos sociais de seus habitantes pelas letras, seja pela incorporação de certas características ao material musical identificadas como signos de sofisticação, modernidade e bom gosto partilhados pelos habitantes desses bairros, seja por Copacabana e Ipanema abrigarem os locais de memória da bossa nova onde foram encenados os principais momentos de sua história. Esses vínculos foram mantidos e revividos pelos meios de comunicação de massa nos últimos cinquenta e quatro anos, em matérias publicadas por jornais, em filmes e documentários, minisséries para a TV, por biografias de seus principais expoentes e pelas próprias músicas, inscrevendo essa relação, entre a música e o espaço, na história oficial do gênero.

Já em 1959, Aluísio Flores associava a temática das canções bossanovistas com “a boa vida de seus autores [...], jovens da Zona Sul, preocupados em retirar do samba o cheiro de drama e desespero” (Aluísio Flores apud. BOLLLOS, 2010, p. 160).

Em 1966, Medaglia descreveu as práticas musicais no Rio de Janeiro como passíveis de serem geograficamente delimitadas, sendo o samba cidadão da Zona Norte, enquanto a

Zona Sul teria na bossa nova sua forma de expressão musical. Para o autor, a grande concentração demográfica do bairro de Copacabana, a conformação de seus bares e boates, e as classes sociais que ali residem acabaram por produzir novas práticas musicais mais adaptadas às novas condições. Essas práticas, representativas das características locais, incorporaram expressões cotidianas dos habitantes do bairro às letras – expressões como “garota”, “balanço” e “morena” vieram substituir “cabrocha”, “requebrado” e “mulata”, mais identificadas com o mundo do samba e da Zona Norte – e, musicalmente, produziram um samba mais “sutil”, “elaborado”, de “estrutura mais rebuscada”, “harmonias mais complicadas”, “execução instrumental mais sofisticada”, com textos mais “refinados” e “artifícios poéticos de alto nível literário”. Para o autor, a população da Zona Sul, por gozar de um poder aquisitivo mais alto teria um acesso mais amplo à informação e ao contato com outras culturas, “sofrendo influências e aperfeiçoando as suas próprias criações artísticas” (MEDAGLIA, 1966, p. 72). Paradoxalmente, ao final, Medaglia afirma que as diferenças apontadas por ele entre as demais manifestações musicais populares brasileiras e a bossa nova não nos permite supor a existência de um maior grau de qualidade desta última em relação às primeiras.

O autor no transcorrer da matéria, ressalta o papel da bossa nova como símbolo de identidade que, ora surge como “representativa das características espirituais do povo brasileiro”, ora se restringe a símbolo dos hábitos cotidianos de uma determinada camada social de moradores dos bairros da Zona Sul do Rio de Janeiro. Essa diluição das fronteiras que separam a “identidade carioca”, mais especificamente a “identidade dos moradores de Ipanema”, e a “identidade nacional” já foi abordada mais detalhadamente no capítulo 1 (MEDAGLIA, 1966, p. 70).

É importante comentar, sobre essa matéria, que a tentativa feita por Medaglia de escalonar o consumo da cultura segundo a hierarquia social é bastante controversa. Conforme Merhy (2001), “quando se analisa uma determinada produção associada a um grupo social percebe-se que muito do seu conteúdo contraria a lógica da classe a que está ligado. [...] Não se pode identificar a cultura popular pela sua distribuição” (MERHY, 2001, p. 39).

Conforme Merhy (2001, p. 62), seria indefensável tentar caracterizar como canções bossanovistas somente “aquelas cujos criadores conviveram no ambiente da Zona Sul do Rio de Janeiro entre 1958 e 1962”, já que existem típicas canções bossa nova feitas por compositores de outros estados brasileiros e, ao mesmo tempo, o estilo não era o único utilizado pelos compositores cariocas da Zona Sul. Dessa forma, conclui Merhy, “a

localização da Bossa Nova no espaço geográfico da Zona Sul do Rio de Janeiro [...] é sobretudo simbólica”.

Pereira (2004a, p. 255), da mesma forma que Merhy, não acredita que “hábitos, formas de conduta e a cultura dos sujeitos” delimitem “sua apreciação da vida, das expressões artísticas ou musicais”. Para a autora:

as apropriações dos sujeitos podem se dar por múltiplas mediações que escapam às formulações pré-fixadas de “gosto”, “estilo de vida”, ou competência de interpretação. Ouvintes de outras partes da cidade, do país e até do mundo possuem a capacidade de escutar, em seu cotidiano, formas musicais que narram (em suas letras e na sua estruturação musical) sentimentos e experiências diversas daquelas a que estão acostumados, podendo dialogar com elas de variadas maneiras, perfazendo sua “lógica dos usos” (PEREIRA, 2004a, p. 255-256).

Ao analisar a recepção da bossa nova, a autora afirma que seus ouvintes “parecem estar inseridos muito mais num processo dinâmico, entre práticas e estruturas variáveis e fluidas que se realizam no cotidiano, do que encarcerados em gostos de classe” – como pretendem as definições que a vinculam à classe média e alta, moradora da Zona Sul do Rio (PEREIRA, 2004a, p. 115).

Mas talvez as principais responsáveis por manter viva na memória popular as relações entre a bossa nova e a Zona Sul do Rio sejam as canções. Entre as músicas de destaque do ano de 1960, segundo Severiano e Mello (1997, p. 38) está *Corcovado*, de Tom Jobim. O samba, “um cartão postal do Rio de Janeiro, [...] num levantamento realizado por Jairo Severiano e Vera de Alencar [em 1987] ostenta a terceira posição entre as canções mais gravadas de Jobim, superado apenas por *Garota de Ipanema* e *Samba de uma Nota Só*”.

Tárik de Souza, em *Tem mais samba*, ao se reportar à obra composicional de Tom Jobim afirma que sua música não só descreve a cidade, mas também traduz o espírito carioca: “Do sincopado [...] ao baticum [...]; do coloquial [...] ao camerístico [...]. Mesmo que o texto não explicita, depreende-se dos poros da pauta o conluio do criador com a cidade tropical marinha [...] em que se formou o artista” (SOUZA, 2003, p. 188). Essa característica, como se pode depreender da escuta de grande parte das canções do repertório bossanovista, não é prerrogativa das composições de Tom Jobim. Conforme Pereira (2004a, p. 240), referências “à uma vivência carioca” assim como “alusões claras a lugares e paisagens, construindo referenciais, que denotam uma imagem da cidade até hoje”, são frequentes nessas canções. E tais referências, ainda segundo a autora, “ajudam a conformar uma certa imagem da cidade para os que não a conhecem ou não a conheciam”, dentro e fora do país (PEREIRA, 2004a, p. 249).

Castro (1990) nos conta sobre os encontros entre Tom Jobim e os parceiros Newton Mendonça e Vinícius de Moraes, refazendo os itinerários de bares e apartamentos que serviam como locais de encontro, onde as principais canções da bossa nova foram gestadas, e configurando um conjunto de hábitos de consumo e estilos de vida comuns a, pelo menos, uma parcela dos moradores de Ipanema. As reuniões entre os músicos e compositores ligados ao novo “estilo” que surgia tinham como palco o apartamento dos pais de Nara Leão, em Copacabana, o apartamento de Tom, em Ipanema, e o apartamento de Vinícius, em Laranjeiras. As histórias contadas por Castro (1990), envolvendo músicos, poetas e compositores, transcorrem majoritariamente em Copacabana e Ipanema. Esses bairros, além de serem o local de residência dos principais protagonistas dessas histórias, abrigavam boates, bares e praias frequentados por eles – locais de lazer, reuniões musicais, trabalho e inspiração para canções.

Outro exemplo, o livro, *Tons sobre Tom*, de Tárík de Souza, Márcia Cezimbre e Tessy Calado, foi produzido a partir de depoimentos de amigos, familiares, parceiros e do próprio Jobim, que contam a vida do compositor desde sua infância, no bairro de Ipanema. Tais histórias, fruto das memórias dos depoentes, retratam uma Ipanema paradisíaca da primeira metade do século XX “com suas ruas de areia cobertas por folhas de amendoeiras” e um Tom Jobim extremamente humano e carioca (TÁRIK; CEZIMBRE; CALADO, 1995, p. 15). O menino que “dormia ao vento nos bancos da Praça Nossa Senhora da Paz, apostava corridas a nado na lagoa, pescava no Arpoador” (TÁRIK; CEZIMBRE; CALADO, 1995, p. 17), deu lugar ao adulto que “trocou o pedestal de medalhão internacional famoso pelo bar da esquina” (TÁRIK; CEZIMBRE; CALADO, 1995, p. 52).

Ele não queria sair do Leblon. Fazia ponto naquele lugar, onde ia encontrar os garçons, o cara que vende bilhete de loteria, os amigos e até os chatos, que de certa forma ele cultivava também. (...) não queria parecer um figurão, não queria ser colocado num pedestal. Então, ele saía com aquele chapéu de palha, com aquele chinelo, e ia para a Plataforma. Ele se fantasiava de uma pessoa igual às outras” (Chico Buarque, In: TÁRIK; CEZIMBRE; CALADO, 1995, p. 55).

Nos depoimentos, as memórias vão sendo montadas a partir da reconstrução dos trajetos e da experimentação cotidiana de locais públicos vivenciados pelos depoentes e que, por sua vez, retratam a geografia urbana dos bairros de Copacabana e Ipanema – a Avenida Princesa Isabel, o Arpoador, o Leme etc. Dessa forma, a vida de seu compositor mais ilustre vai sendo transada ao bairro e junto como ela a bossa nova.

Enquanto a bossa nova é associada, principalmente, ao bairro de Ipanema, o samba-jazz é reverenciado como “o som de Copacabana no início dos anos 60” e normalmente associado às boates do Beco das Garrafas (SARAIVA, 2007, p.15). As referências a esses locais e à constituição de seu público (em sua maioria músicos) costumam estar presentes nas definições feitas sobre o gênero como um dos elementos que o distingue em relação às demais práticas musicais da época.

Diferente da bossa nova, cujas associações se fazem de múltiplas formas e são constantemente revividas por um grande número de publicações e regravações, o samba-jazz ganha apenas umas poucas páginas dentro da literatura bossanovista (quando o “gênero” costuma ser descrito como um “subproduto” e como uma espécie de fornecedor de mão de obra para os discos da bossa nova) ou, conforme Saraiva (2007), pequenos textos em encartes de CDs produzidos a partir de coletâneas de músicas retiradas dos Lps da época. Cabe ainda lembrar que, conforme Castro (1990), ao contrário da bossa nova, cujos principais representantes eram moradores dos bairros de Copacabana e Ipanema, os músicos de samba-jazz vinham, em sua maioria, dos bairros da Zona Norte. O gênero permanece, assim, dependente da bossa nova no que diz respeito à construção e manutenção de sua memória e das relações com seus locais de origem.

2.5 MODERNIDADE, QUALIDADE E SOFISTICAÇÃO MUSICAL

A veiculação do samba-jazz e da bossa nova como símbolos de uma música sofisticada, de alta qualidade e de bom gosto são bastante frequentes e, como tentarei demonstrar, creio que podem ser consideradas senso comum, fazendo parte de um pensamento hegemônico sobre elas.

Conforme Saraiva, ‘é mais do que notório o lugar de destaque que a bossa nova ocupa na “história da música popular brasileira”, sendo notório também, na opinião da autora, que essa condição ‘deve-se a um papel de “sofisticação” e “modernização” da “tradição”, que lhe é atribuído (SARAIVA, 2007, p. 74).

Essa forma de adjetivá-la é bastante influenciada, como já foi comentado, por suas ligações com o jazz. Conforme Pereira, tanto o jazz como o samba passam, no decorrer de suas histórias, da condição de gênero “renegado como cultura menor pela elite e pela cultura erudita”, a de gênero “aceito, reconhecido e legitimado”. Todavia, enquanto o samba permaneceu associado “a um ideal de nacional popular, o jazz acabou por se legitimar como música erudita e elitizada” (PEREIRA, 2004a, p. 99). Assim sendo, conclui a autora que, por

incorporar elementos do jazz, a bossa nova atrai para si a “ideia de música elitizada” sendo “criticada como música da classe média da zona sul carioca” (Ibid., p. 100) e seguindo esse mesmo processo, as associações do *bebop* e do jazz com a noção de modernidade e complexidade tomam parte na estruturação dos discursos que projetam tais características também na bossa nova (Ibid., p. 101-102).

Entretanto, existe outro elemento associado a ela através de pesquisas acadêmicas, matérias de jornais, livros, programas de TV e filmes que também reforça sua imagem como símbolo de sofisticação e qualidade musical, sua aproximação com a música de concerto. Essa ponte de ligação, como já foi comentado, é construída principalmente através da obra de Tom Jobim. Todavia, a complexidade harmônica, a quebra do papel hegemônico da melodia sobre os demais parâmetros musicais, a opção pela sobriedade tanto nos arranjos como nas interpretações vocais, a bitonalidade que se faz notar nas relações entre o violão de João Gilberto e a orquestra, a valorização do detalhe que, conseqüentemente, acaba por estimular o desenvolvimento de uma escuta atenta e a desvincula da dança (uma função normalmente atribuída à música popular) estão entre as características musicais da bossa nova apontadas, de maneira geral, como responsáveis por uma aproximação entre ela e a música de concerto.

Essas associações, como signo de sofisticação, complexidade e alta qualidade, são encontradas em toda a literatura sobre esse tema, acadêmica ou não. Ruy Castro, por exemplo, ao contar a história de como surgiu a canção *Desafinado*, de Tom Jobim e Newton Mendonça, frisa em sua narrativa o caráter sofisticado e a complexidade que se acercam da música quando afirma que a intenção de seus compositores era “escrever um samba que parecesse uma defesa dos desafinados, mas tão complicado e cheio de alçapões dissonantes que, ao ser cantado por um deles, iria deixá-lo em apuros” (CASTRO, 1990, p. 201, grifo nosso). Finalizando, Castro afirma que ‘nos primeiros dias de 1959, ninguém poderia garantir que algo tão moderno e sofisticado seria, um dia, “altamente comercial” (Ibid., p 208).

Outro a reforçar essa ideia, Caetano Veloso (1997), classifica a bossa nova como uma música “ultra-sofisticada”, de aspectos estéticos “de grande sutileza e complexidade” que pela dimensão das mudanças provocadas no “ambiente musical e social brasileiro” levou o jornalista americano Julian Dibell, em 1988, a se reportar a João Gilberto como o Elvis brasileiro. Caetano comenta que se por um lado a manifestação musical brasileira busca o requinte e a sofisticação enquanto a americana é justamente a “recusa de toda a sofisticação”, por outro, as duas manifestações “são convidadas a desempenhar funções semelhantes”, na medida em que as reações contra elas partiam de um medo de transgressão das convenções sociais e musicais (VELOSO, 1997, p. 35).

Severiano e Mello (1997, p. 41, grifo nosso) classificam *Samba de uma Nota Só* como “a mais perfeita interação texto/melodia que se conhece na música popular brasileira, [...] cujo grande mérito está em sua original e requintada combinação versos/música, [...] é a mais bossa nova de todas as composições que constituíram o movimento”.

Em um dos exemplos colhidos de programas de televisão, Nelson Motta em sua coluna musical para o Jornal da Globo homenageia Johnny Alf, tecendo-lhe os seguintes elogios: “Com melodias sinuosas, harmonias dissonantes e fraseado jazzístico, Johnny criou clássicos da nossa música popular que foram gravados por muitos dos nossos grandes artistas, [...] que se tornaram sinônimo de elegância e sofisticação musical” (MOTTA, 2009, 01:35min., grifo nosso).

Quanto às associações com a imagem de modernidade, Pereira (2004a, p. 107-108) comenta que o ideário de modernidade da bossa nova extrapolava os limites dos elementos musicais e se projetava como um novo estilo de vida que se caracterizava por ‘um certo “ar despojado”, percebido na memória da experiência de seus integrantes e dos ambientes frequentados; cores de uma sociabilidade e de convivências que se queriam mais soltas, mais informais’, e que, segundo a autora, também estavam atreladas à imagem dos bairros da Zona Sul do Rio.

Tais ligações com a ideia de juventude, modernidade social e musical, apesar de amplamente aceitas por pesquisadores e intelectuais, dizem respeito à época específica de sua criação e às suas relações com o panorama musical e social daquele tempo, não obstante, como se pode depreender do parágrafo anterior, permanecerem ainda hoje ativas e influenciando a escuta desses, estilos por parte dos ouvintes da bossa nova que vivenciaram aquele momento.

O comentário de Tarik de Souza sobre Silvinha Telles para o filme *Coisa mais linda*, corrobora essa associação com a ideia de uma produção da juventude para a juventude, quando afirma que “a bossa nova era um movimento jovem. Era um movimento da juventude brasileira universitária tomando o poder”. Tarik caracteriza “Silvinha” como dona de um “fraseado moderno”, que gravava músicas de “excelente qualidade”, mas que por ter uma grande extensão vocal não poderia ser assinalada como uma cantora “muito pronunciadamente de bossa nova”. A ideologia da bossa nova, segundo o autor, estava implícita em seu disco *Amor de gente moça*, lançado em 1959, somente com músicas de Tom Jobim (COISA MAIS LINDA, 2005, 31:28 min.).

Por outro lado, a ideia de modernidade se projeta na bossa nova também bastante vinculada a uma atitude musical renovadora que lhe é atribuída e que a identifica como uma

“evolução” da música popular – como foi discutido anteriormente, muitos chegam a considerá-la uma espécie de ruptura com tudo que já havia sido feito até aquele momento na música popular no Brasil.

Em uma primeira matéria citada por Bollos (2010, p. 160), Aloísio Flores, em 1959, refere-se aos compositores da bossa nova como “renovadores”. No ano seguinte, João Paulo Santos Gomes a identifica como a “música de agora”, o “produto lógico da evolução do samba de Noel, tendo como intermediário o samba canção” (João Paulo Santos Gomes apud BOLLOS, 2010, p. 164). Em 1963, Júlio Hungria classifica o estilo como “a evolução do samba”, como “um símbolo de renovação” (Júlio Hungria apud BOLLOS, 2010, p. 202). Medaglia (1966, p. 70) se refere à bossa nova como uma “evolução” da música popular, no sentido de uma “manifestação musical de câmara, de detalhe, de elaboração progressiva” como “um produto brasileiro de exportação dos mais refinados e requisitados no exterior”. Sob esse novo prisma (o moderno como o renovador, a renovação como uma evolução), durante os anos setenta, a bossa nova passa a ser cultuada como “monumento musical e cultural”, como “marco divisor de águas na Música Popular Brasileira” (PEREIRA, 2004a, p. 20). “A MPB está dividida em antes e depois da bossa nova. Ela revolucionou inclusive na mensagem” – fala de Diogo Vilela para o Globo Repórter (GLOBO REPÓRTER, 1994, 05:00min.).

Nesse início de século XXI, pelas relações estabelecidas com os bairros de Copacabana e Ipanema, esses gêneros cristalizaram-se como símbolos de uma “tradição” musical da Zona Sul. Segundo Pereira (2004a, p. 20), a bossa nova acumula ainda os significados de ‘uma música ligada ao Rio dos “anos dourados” [...], fortemente associada à noção de beleza e de “singularidade” da mulher brasileira e à ideia de ser um produto feito pela e para a classe média em ascensão’. Pode-se depreender essa mensagem da fala de Chico Pinheiro na abertura do Programa Sarau, *Bossa nova 50 anos*, quando se reporta à canção *Chega de Saudade*, como uma lenda, “uma espécie de hino de um tempo cordial. De um tempo de amor e de paz” (SARAU, 2008).

2.6 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

A partir do material apresentado até este momento, podemos concluir que existem imagens constituídas sobre a bossa nova que já fazem parte do senso comum, sendo divulgadas amplamente por vários tipos de mídia e acessíveis em vários formatos, desde os

mais objetivos aos de conteúdo mais detalhado e que exigem maior disponibilidade de tempo e vontade do receptor.

Essas imagens que passaram a integrar o senso comum são fundamentais para a análise dos significados das performances do *No Olho da Rua*. Podemos supor que, por serem mais difundidas e, também, compartilhadas por um maior número de pessoas, existem grandes probabilidades que sejam conhecidas da grande maioria dos ouvintes do grupo. Tais imagens nos permitirão compor, com mais precisão, um leque de opções possíveis de serem acessadas pelo maior número de ouvintes, na atribuição dos significados à escuta.

Entre essas imagens, destaco algumas que nos ajudarão nas discussões que terão lugar no próximo capítulo: a) a ascendência de Tom Jobim, João Gilberto e Vinícius de Moraes sobre os demais músicos e compositores, e o reconhecimento da dupla, Tom e Vinícius, como a principal dupla da bossa nova; b) a definição dessa prática musical a partir de suas relações com o samba, relações estabelecidas, principalmente, conforme o material analisado, através da batida do violão inventada por João Gilberto; c) o reconhecimento das relações estabelecidas com a Zona Sul do Rio, seja como uma produção das classes média e alta que ali viviam, seja pelas relações estabelecidas com a geografia desses bairros, não só através das memórias de seus compositores como também, e principalmente, pelas letras das canções – dessa forma, a temática das letras desponta como mais um elemento bossanovista largamente reconhecido como um diferencial em relação aos outros tipos de samba; d) o reconhecimento da bossa nova e do samba-jazz, como “tradições” musicais dos bairros de Copacabana e Ipanema; e) seus vínculos com um determinado estilo de vida que se pretende informal e que pode ser depreendido das letras, das interpretações, das relações entre o artista e seu público dentro e fora dos palcos; f) o papel de destaque atribuído à bossa nova dentro da música brasileira popular (marco da música brasileira) e sua associação como símbolo de qualidade, complexidade e sofisticação musical.

Gostaria de chamar a atenção para as frequentes regravações das canções bossanovistas, por se constituírem em um importante mecanismo, através do qual, a bossa nova se eterniza, posto que sempre acabam por atualizar, de alguma forma, a canção, seja pela inserção de novos instrumentos ao arranjo, produzindo mudanças na sonoridade, seja pela inserção de novas tecnologias – como o uso de instrumentos eletrônicos/digitais –, seja através de diferentes abordagens interpretativas, vocais e instrumentais. De certa forma, essa conjuntura produz uma atualização da “tradição” e dos significados a ela associados, ao mantê-la como uma das práticas musicais que compõem o ambiente sonoro atual.

3 NO OLHO DA RUA: UM ESTUDO

A segunda metade da década de 1990 foi marcada por uma crise da indústria fonográfica, provocada, entre outras razões, pelo “crescimento do comércio informal e o surgimento de novos hábitos de produção e de consumo de música, promovidos pelas novas tecnologias da informação e da comunicação” (DE MARCHI, 2006, p. 168).

Conforme Dias (2000, p. 129), no início dos anos 90, *indie* e *major* trabalhavam de maneira complementar. A primeira explorava os segmentos desinteressantes, captava a produção musical não absorvida e testava novos produtos, “permitindo à major realizar escolhas mais seguras no momento em que decide investir em novos nomes”.

O advento e desenvolvimento dos sistemas digitais de gravação reduziu o custo de montagem dos estúdios, diminuiu a quantidade de músicos envolvidos e o tempo gasto nas gravações e, dessa forma, barateou a produção musical. Tal fato incentivou a constituição de novas “pequenas empresas especializadas na produção e gravação de discos” e dotou de maior autonomia o setor independente (DIAS, 2000, p.132). Contudo, a difusão e distribuição da produção continuavam sendo controladas pelas *majors*.

Conforme De Marchi (2006, p. 172), a partir da segunda metade da década de 90, cresce a dependência da indústria fonográfica em relação “às novas tecnologias da informação e da comunicação e às indústrias a elas relacionadas”. Ao mesmo tempo, com a migração para a mídia digital, a pirataria passou a dominar 52% do mercado brasileiro, enquanto a democratização do acesso à internet proporcionava a criação de novas formas de comercialização e de consumo do material musical, que questionavam os antigos moldes sobre os quais esse mercado estava estruturado.

A consolidação dessas novas práticas, como afirma o autor, não parte das grandes gravadoras, mas resulta do interesse de outros setores da indústria que se voltam para a “fonografia pela importância que os conteúdos têm na nova economia da informação”. Dessa forma, empresas de telefonia, informática e televisão passam a desenvolver “novas tecnologias e articulações comerciais no ramo do entretenimento”, ofertando-as às *indies*, o que acaba por enfraquecer o controle das *majors* sobre o mercado (DE MARCHI, 2006, p. 173).

Começa-se, então, a perceber um crescimento da fatia do mercado musical abarcada pelas *indies* que, beneficiadas pelas novas ferramentas tecnológicas, passam a ter o acesso direto ao seu público, “sem a necessidade das complexas negociações com atravessadores,

como as lojas de disco”, diminuindo também a dependência em relação às *majors* na distribuição de seus produtos (DE MARCHI, 2006, p. 178).

Na opinião de Herschmann (2006, p. 93), a crise da indústria da música é fruto da perda de legitimidade, e, nesse cenário, a pirataria torna-se uma maneira de os consumidores mostrarem seu descontentamento com “o preço exigido pelas *majors*, através de um *trust* velado”.

A indústria fonográfica vem se concentrando intensamente nas últimas décadas, num evidente processo de oligopolização, em que os preços de seus produtos sobem de forma continuada. Em 2004, as quatro grandes gravadoras detinham aproximadamente 71,6% do mercado mundial de fonogramas vendidos, num mercado global que faturou aproximadamente 33 bilhões de dólares (HERSCHMANN, 2006, p. 94).

Com a perda de valor da gravação e a queda na vendagem de CDs, as apresentações “ao vivo” recobriram a centralidade perdida e mostraram-se como uma opção de promoção para a música gravada. Segundo Herschmann (2006, p. 106):

Alguns autores enfatizam que hoje está havendo uma reinversão do destaque alcançado pela música gravada, ou seja, a música ao vivo voltou a ocupar um lugar central e os fonogramas vêm se tornando um complemento, uma forma de rememorar uma experiência vivida.

Devemos considerar, como propõe Middleton (1990, p. 72), que “longe das mudanças de mídia darem origem a simples trocas nas práticas musicais, mídia, conteúdo e relações sociais formam um relacionamento bastante complexo”. As mídias moldam e são moldadas pelas “tradições de conteúdo e práticas musicais, que possuem um certo grau de autonomia”.

Dessa forma, é sintomático num momento em que o valor da música é questionado, em que as novas tecnologias e a música eletrônica questionam a função do músico, os conceitos de autoria e o papel do compositor, vejamos surgir uma ampla cultura de fruição musical estruturada na relação entre música e o espaço urbano – iniciada com o walkman e continuada pelos Ipods – e que tem suas raízes musicais nas performances de rua (MIDDLETON, 1990, p. 93).

É importante notar que juntamente com início das apresentações do *No Olho da Rua* ocorre, também, o início da revitalização da Lapa pela conjunção entre o samba, o choro e a história do bairro. Ambas as experiências se valem das relações entre a música e o lugar na construção de seus significados, como uma forma de recuperar o valor do produto musical; ambas se beneficiaram do fortalecimento do mercado da música independente; ambas

colocaram as performances ao vivo como elemento central de referência para a escuta (HERSCHMANN, 2006); ambas ocuparam uma fatia de mercado desprezada pelas majors como que constituindo “táticas de sobrevivência” e estão relacionadas com subcampos de produção restrita da música brasileira popular (ULHÔA, 1997).

3.1 HISTÓRICO DO GRUPO

O quarteto *No Olho da Rua* iniciou suas apresentações em 1997, no Centro da cidade, em frente à sede do Cordão do Bola Preta, bem ao lado do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, tendo em sua formação saxofone, teclado, baixo elétrico e bateria. As conexões com o samba-jazz e a bossa nova se estabelecem, principalmente, através do baterista (Theomar Ferreira) – contemporâneo do movimento bossa nova, participou de shows no Beco das Garrafas e conviveu com Milton Banana, Dom Um Romão e Edson Machado – e do tecladista (Roberto Alves) – exímio improvisador, ex-aluno de Luiz Eça, que traz para o trabalho um pouco da influência do Tamba Trio – que na percepção dos demais membros da banda tiveram uma participação importante na construção da sonoridade do grupo.

No início, o grupo ainda não tinha um lugar fixo para suas apresentações, que oscilavam entre o Bola Preta, a Praça da Cinelândia e a Praia do Leblon, aos domingos. Em entrevista publicada na *Veja Rio*, de 15 de setembro de 1999, um dos membros da banda explicitou os motivos da escolha do grupo pela rua: "Adoramos tocar juntos e não temos lugar. O jeito é fazer o nosso som na cara grande mesmo" (MONTEIRO, 1999). Curiosamente, as apresentações na Praia do Leblon, que começaram também em 1997, poucos meses depois de iniciadas foram proibidas pela Prefeitura. Na época, como conta Monteiro (1999), “nem mesmo um abaixo-assinado com 1000 assinaturas conseguiu derrubar a proibição”.

Na percepção dos integrantes da banda, o público no centro da cidade não era o usual do estilo, a audiência era composta por trabalhadores à espera de ônibus na praça para voltar às suas casas após o trabalho. Os músicos não sabem precisar em que local existia maior público, ou onde vendia o maior número de CD's, mas era a partir dos shows no Leblon que se fechavam as apresentações com cachê fixo. Sendo assim, no verão de 1999, o grupo, mesmo sem a autorização da prefeitura, retornou à praia, só que dessa vez, à Praia de Ipanema, na altura do Posto 10.

Logo em seguida, no final de 1999, a banda recebeu um convite da Rede Globo para se apresentar em um dos palcos montados pela emissora, durante as comemorações do

réveillon daquele ano na Praia de Copacabana. Dessa forma, a importância dos trabalhos fechados em consequência das apresentações na zona sul da cidade acabou levando o grupo a gradativamente deixar o Centro e, a partir de 2002, o *No Olho da Rua* passou a tocar regularmente, aos domingos, próximo ao posto 10, na praia de Ipanema.

Por volta de 2007 ou 2008 (os músicos da banda não sabem precisar ao certo), o *No Olho da Rua* foi novamente proibido pela Prefeitura de se apresentar na Praia da Ipanema. A proibição levou o grupo a organizar um novo abaixo-assinado, com mil assinaturas, mediante o qual, a Prefeitura permitiu o retorno dos shows, mas com a ressalva de que o grupo ficava, a partir daquele momento, proibido de comercializar seus CDs durante as apresentações na rua (REGO, 2013).

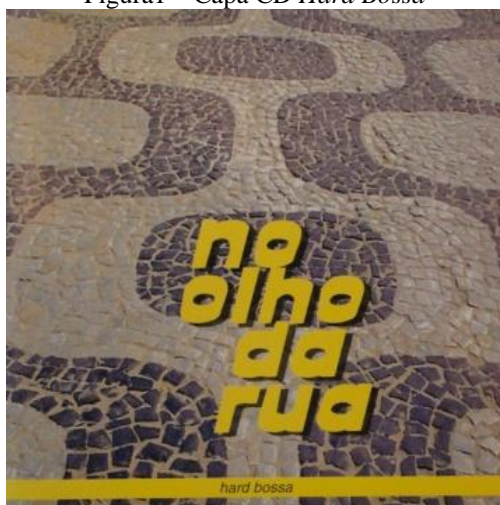
Segundo o grupo, “com a implementação da Secretaria de Ordem Pública, no primeiro governo Eduardo Paes”, veio uma nova proibição. Os músicos contam que essa postura da Prefeitura repercutiu mal junto aos ouvintes da banda:

Paramos de tocar imediatamente. Algumas pessoas se indignaram e começaram a se manifestar. Um jornalista me entrevistou dizendo que iria publicar a matéria no jornal. Isso foi feito e na manhã seguinte havia essa matéria intitulada "Prefeitura proíbe apresentação de grupo que toca Bossa Nova e Jazz há mais de 10 anos". Acho que foi no Jornal do Brasil. Não sei se o título era exatamente esse, mas dizia isso. Acordei com um telefonema de um funcionário da Subprefeitura da Zona Sul pedindo desculpas e dizendo que tudo tinha sido um mal entendido (REGO, 2013).

As participações da banda, em 2010, no *New Directions Jazz Festival* – seguida do Workshop, “Brazilian Styles”, no Ithaca College, ambos em Ithaca, NY, EUA – e, em 2011, nos Jogos Mundiais Militares na cidade do Rio de Janeiro são outros frutos da exposição na calçada da Praia de Ipanema.

A programação visual dos CD's (figuras 1, 2, 3, 4 e 5) reflete a importância que Ipanema adquiriu para a consolidação do trabalho do grupo e reforça o discurso dos músicos na busca por uma associação de seu trabalho com a cidade do Rio de Janeiro, com o bairro de Ipanema e com a calçada da praia onde ocorrem as apresentações.

O CD *Hard bossa* (fig. 1), de 1999, apresenta na capa uma foto dos desenhos formados pelas pedras do calçadão da Praia de Ipanema. *O Feijão da Brê* (fig. 2), de 2001, tem no encarte as fotos dos músicos durante as gravações sobrepostas à foto do calçadão da praia. *Sacopenapã* (fig. 3), de 2004, traz como capa uma pintura da Lagoa Rodrigo de Freitas, vista do topo do Morro Dois Irmão, em 1870, feita pelo pintor carioca, Eduardo Camões. Na parte interna do CD, as informações e os nomes das faixas estão sobrepostos a uma foto atual da Zona Sul do Rio, vista do mar.

Figura1 – Capa CD *Hard Bossa*

Fonte: (NO OLHO DA RUA, 2010)

Figura 2 – Encarte CD *O Feijão da Brê*

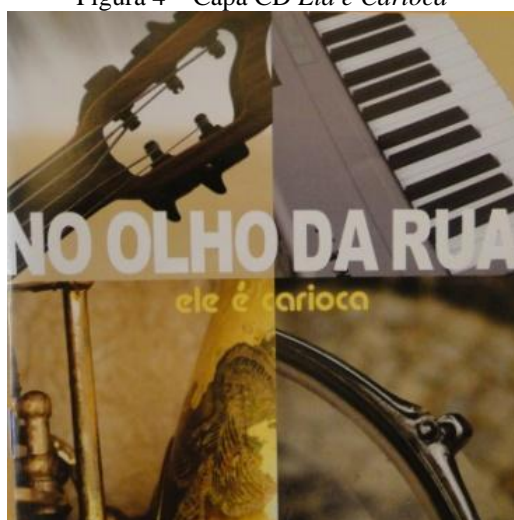
Fonte: (NO OLHO DA RUA, 2010)

Figura 3 – Capa CD *Sacopenapã*

Fonte: (NO OLHO DA RUA, 2010)

Ele é carioca (figura 4), lançado em 2007, tem como capa as fotos dos instrumentos em contraste com a areia e a calçada da praia e, em seu interior, fotos dos músicos durante as apresentações. Por fim, o DVD *Experiência nº 12* (figura 5), do ano de 2009, apesar de gravado no Teatro Rival – localizado no Centro da cidade do Rio de Janeiro –, traz em sua capa um desenho, em lápis de cor, dos músicos tocando no calçadão da Praia de Ipanema, e na contracapa fotos da gravação dividem espaço com fotos das apresentações na praia.

Figura 4 – Capa CD *Ela é Carioca*



Fonte: (NO OLHO DA RUA, 2010)

Figura 5 – Capa do DVD *Experiência nº12*



Fonte: (NO OLHO DA RUA, 2010)

Os shows em Ipanema atraíram a atenção de seus frequentadores e de ilustres moradores do bairro que, tanto pelas posições ocupadas no campo da música brasileira quanto

pelo prestígio junto aos meios de comunicação de massa, abriram espaço para a divulgação do grupo em rádios, televisões, jornais de grande circulação e revistas. É significativo o fato de que, tanto nas matérias de rádio e TV quanto nas reportagens dos jornais, é dado destaque especial ao local de apresentação, a praia, bem como à gratuidade dos shows. Tendência que se manifesta já nos títulos das reportagens: “Da rua para a sala” (MIGUEL, 2006), “No Olho da Rua” (ANGEL, 2006), “De graça (ou quase): No Olho da Rua, da praia e do palco” (FORTUNA, 2006), “Instrumental na calçada” (INSTRUMENTAL, 2006), “Com nove anos de praia” (SOUZA, 2006), “O som da praia” (MONTEIRO, 1999), “Da praia para o Paço imperial” (RIO ALEGRE, 1999), “Clássicos da MPB em frente ao mar” (PORTO, 1999). Nesses registros, Ipanema surge como um palco luxuoso, enquanto sua escolha pelo grupo é vista como irreverente e, de certa forma, descompromissada, como uma analogia aos hábitos dos moradores do bairro em suas relações com praia (GONTIJO, 2002).

O repertório dos shows na Praia de Ipanema, conforme se percebe a partir da escuta das apresentações e como se pode depreender das reportagens e depoimentos dos fãs, é estruturado sobre os clássicos da bossa nova e do samba-jazz. Todavia, o repertório dos CDs é composto majoritariamente por músicas de autoria dos componentes da banda. Sendo assim, devido ao escopo dessa pesquisa estar voltado para as apresentações “ao vivo” e pelas músicas inéditas compostas pela banda serem pouco mencionadas nos depoimentos e reportagens que, via de regra, dão mais peso às relações com os gêneros interpretados que ao estilo de compor dos músicos (HERBERT, 1998), optei por não desenvolver qualquer tipo de análise do repertório gravado nos CDs.

3.2 O OLHAR DA MÍDIA E AS ESCUTAS DOS FÃS

Considerarei relevante avaliar, também, os depoimentos postados na internet: primeiro, por terem sido escritos por formadores de opinião cuja posição dentro do campo da música popular brasileira permite que tais textos trabalhem de forma a agregar capital simbólico à imagem do grupo; segundo, por poderem influenciar a percepção da audiência nos shows, como, também, por darem conta de quais elementos estão sendo articulados nas trocas simbólicas entre a música do grupo e a sociedade local (BOURDIEU, 2005); e, por fim, os autores desses textos também fazem parte da audiência do grupo e, conforme Nattiez (2004), as significações afetivas, vinculadas à música pelos ouvintes e pelos compositores, são elementos importantes para o estudo da semântica musical.

Esse pequeno texto escrito por Mariúza, filha de Ary Barroso, para o encarte do CD *Hard Bossa*, é singular, por descrever o processo através do qual as apresentações do grupo, na calçada da Praia de Ipanema, se associam às memórias afetivas de Mariúza na produção de significados:

Todos os dias meu pai ao sentar-se ao piano o dedilhava só pelo prazer de sentir os sons que lhe vinham da alma e que se harmonizavam e resultavam em melodias. Este mesmo prazer vejo nesses rapazes que me encantam aos domingos na Praia de Ipanema. *Sombra e Luz*, que é inédita, terá um lindo caminho interpretada pela qualidade deste conjunto.”(BARROSO, 1999).

Para Mariúza, a música funciona como uma ponte que a conecta com acontecimentos passados e com as lembranças de momentos vividos junto ao pai (COHEN, 1998). No entanto, não é a música propriamente dita, mas o lugar da música na vida dos sujeitos o foco central de sua narrativa e a partir do qual se constituem os significados das apresentações do *No Olho da Rua* (LEYSHON; MATLESS; REVILL, 1998). Lugar que está associado ao prazer, a uma postura desinteressada no trato com a arte e que a faz recordar seu pai.

Chama a atenção sua referência à forma pela qual Ary Barroso dedilhava o piano, o que tanto aponta para o gestual como um elemento atuante na construção dos significados da performance musical (BLACKING, 1973), como para a interação entre memória, imagem, som e *habitus* no estabelecimento dos significados da escuta.

As ligações com Ary Barroso, através de Mariúza, foram exploradas pelas matérias de jornais, como uma espécie de ponte com as “tradições” musicais cariocas. Juntamente com elas, como se pode depreender dos títulos de algumas matérias, a constituição do repertório e o gênero musical são empregados como elementos capazes de agregar capital simbólico e legitimar o trabalho do grupo (CONNELL; GIBSON, 2003): Seja por observância a uma hierarquia de gêneros estabelecida na música brasileira, na qual a MPB, o choro e a bossa nova, como um subcampos de produção restrita da MPB, são considerados sinônimos de qualidade musical, seja pelos vínculos históricos estabelecidos entre eles e a sociedade carioca (ULHÔA, 1997).

Monteiro (1999), por exemplo, para falar do *No Olho da Rua*, retorna a Mario Reis e ao início da carreira musical de Ary Barroso nos anos 30, estabelecendo uma relação de continuidade histórica que legitima o grupo como “autêntico” representante de uma “tradição”:

Numa tarde de 1928, o grande cantor Mário Reis recebeu um telefonema inesperado. Do outro lado da linha, uma voz desconhecida dizia: "Meu nome é Ary Barroso e tenho um samba chamado Vou a Penha. Gostaria que escutasse para ver se poderia

gravá-lo". Mário achou esquisito, mas decidiu ouvir o tal samba. Começa aí a carreira daquele que viria a ser o mais importante compositor brasileiro da velha-guarda. Setenta e um anos depois, o quarteto carioca. No Olho da Rua, [...] fazia uma de suas rotineiras apresentações matinais na Praia de Ipanema, na altura do Posto 10, quando foi abordado por uma senhora. Ela tinha nas mãos um pilha de songbooks de Ary Barroso. Entregou o material ao saxofonista Paulo Rego e disse que gostaria que o conjunto incrementasse o repertório com algumas pérolas do velho gênio (MONTEIRO, 1999).

Um outro caso semelhante, a matéria *Da praia para o Paço* (RIO ALEGRE, 1999), transcreve o depoimento de Mariúza, na íntegra, e depois destina mais um parágrafo para falar de sua “luta para destinar todo o patrimônio de Ary ao interesse da cultura nacional”. Os parágrafos seguintes desse texto retratam o trabalho do grupo como responsável por ressuscitar e difundir a *hard bossa* na Zona Sul da cidade. Tanto a escolha quanto a ordenação dos tópicos na narrativa nos leva a traçar a imagem do *No Olho da Rua* por suas associações com a divulgação e manutenção de um conjunto de tradições musicais cariocas.

No Olho da Rua traz de volta a *hard bossa*, movimento criado em 1958 onde os músicos se reuniam no Beco das Garrafas, lugar boêmio de Copacabana, para tocar o ritmo do momento, e o duelo entre os instrumentos resultava uma bossa rebelde, um pouco "pesada", com espaço para improvisações. Daí surgiu a *hard bossa*. Os shows da banda começaram no Leblon, passaram por Ipanema, seguiram para a Lagoa Rodrigo de Freitas, no Parque Tom Jobim, e agora voltaram para o Posto 10, em Ipanema, sempre das 11 às 14h (RIO ALEGRE, 1999).

Porto (1999), na matéria *Clássicos da MPB em frente ao mar*, evoca as associações entre a música e a identidade carioca pela memória dos compositores cujas obras tomam parte no repertório do grupo (COHEN, 1998). A praia, à qual o autor se reporta em sua narrativa, não é Ipanema, berço da bossa nova, ou a Copacabana do Beco das Garrafas, mas o lugar central a partir do qual o carioca experimenta sua cidade, o seu “ambiente preferido” (GONTIJO, 2002).

As músicas de Noel Rosa, Ataulfo Alves, Lupicínio Rodrigues, Cartola e Ary Barroso fazem parte do imaginário carioca. Nada mais natural, então, que sejam executadas em um de seus ambientes preferidos: a praia. É o que vem fazendo o grupo No Olho da Rua, que lança o seu primeiro CD e que há dois anos leva clássicos da MPB para pontos turísticos da cidade, como a Lagoa Rodrigo de Freitas e as praias do Leblon e de Ipanema, mais precisamente no Posto Dez, onde desembarcam seus instrumentos todos os domingos, a partir das 11h (PORTO, 1999).

A praia se faz presente em todas as reportagens. Apesar de em alguns textos aparecer mais como o endereço dos shows, ela traz consigo todo um imaginário familiar ao carioca e às suas formas de vivenciar a cidade, imaginário que a torna um símbolo identitário importante

para o grupo, a ponto de dividir o espaço dos títulos com o próprio nome da banda. A praia, como veremos nos textos que se seguem, além de endereço é também o “palco” onde as apresentações ocorrem, um palco que derruba as barreiras entre músicos e plateia, que é sinônimo de gratuidade e que por isso mesmo questiona o lugar da música na sociedade. Dessa forma, o *No Olho da Rua* carrega a praia como um caracol carrega sua casa, ela é uma das características pelas quais o grupo se reconhece e é reconhecido por seu público e pela mídia.

A propósito, é sugestivo dessa conjuntura o artigo de Rocha Lima (2005), para o Correio Brasiliense, quando da apresentação do grupo no Clube do Choro, em Brasília. Logo abaixo da foto dos músicos, como uma espécie de subtítulo, lemos a seguinte frase, “O No Olho da Rua é conhecido de quem faz caminhadas em Ipanema”. Em seguida, a narrativa começa: “Nos fins de semana, quem faz caminhada – ou passeia – pelo calçadão de Ipanema, no trecho entre as ruas Garcia d’Ávila e Aníbal de Mendonça, se acostumou a ouvir o som do *No Olho da Rua*”. É instigante pensar quais leituras os brasilienses estariam fazendo dessas associações e como elas trabalharam na produção dos significados da escuta dos shows feitos pela banda em Brasília. Mas é fato que o grupo aos poucos vai constituindo uma ligação forte com o lugar e se constituindo em uma das formas pelas quais o lugar é conhecido (COHEN, 1998).

Voltemos agora ao texto produzido por Ruy Castro para seu livro, *Rio Bossa Nova*:

O nome do conjunto já diz tudo: a rua como palco e o povo, como platéia - mas, sendo esse palco o Rio, mais precisamente Ipanema, o prazer está garantido, até para os músicos. O No Olho da Rua [...] pode ser visto desde 1997 ensolarando as calçadas do Leblon e da Lagoa e as Praças do Centro, mas seu pouso mais efetivo é o posto quase 10 de Ipanema, aos domingos, a partir das 10 da manhã. Entre suas proezas estão vibrantes versões de Tom Jobim, Baden Powell e Victor Assis Brasil, com improvisações pesadas, ao lado de temas de enorme delicadeza, sobre os quais já quase garantiram exclusividade: a valsa de Ary Barroso, "Sombra e Luz", nunca lançada comercialmente, e uma interpretação de "Cidade Maravilhosa", de André Filho, em que começam pela linda segunda parte e só depois fazem a primeira, ambas também em valsa, antes de atacar a clássica introdução em ritmo de marchinha (CASTRO, 2006, p112-113).

Esse texto de Castro já foi comentado no início do capítulo anterior, quando discutimos as questões que envolvem a formação do repertório. Agora, volto a abordá-lo por outra perspectiva. O autor chama a atenção do leitor para o papel desempenhado pelo palco dos shows na composição da experiência vivenciada, em uma alusão ao imaginário construído em torno da cidade, como um “paraíso tropical”, uma obra-prima do “Arquiteto do Mundo” (DE MELLO, 2011). A narrativa nos leva a intuir que os significados musicais se estabelecem

por uma conjunção entre a música e a paisagem urbana e natural da cidade Rio de Janeiro, mais especificamente, a paisagem da Praia de Ipanema, que generosamente empresta seus predicados à construção das experiências vividas pela audiência dos shows.

Na narrativa de Castro, não chega a ocorrer uma partilha de qualidades nos moldes descritos por Valle (2005) – um não se vê refletido no outro – mas fica subentendido pelo uso do termo “ensolarando” que, no entender do autor, as apresentações trazem vida às praças e às calçadas da cidade, numa clara alusão à produção do lugar através da música (FELD, 1996).

O ano de 2006 foi o ano do lançamento do quarto CD da banda, *Ele é carioca*. A principal matéria sobre o show de lançamento do CD na *Sala Baden Powell* teve como título, *De graça (ou quase) - No Olho da Rua, da praia e do palco* (FORTUNA, 2006). Nessa reportagem, publicada no jornal O Globo, existem ainda mais duas frases em destaque: o subtítulo, “Conhecida por tocar na orla, banda se apresenta na Sala Baden Powell mas não abandona as areias”; e a legenda da foto, “CARIOQUÍSSIMA, a banda No Olho da Rua faz show na orla de Ipanema, perto do Posto 10”. O que surpreende nessa matéria, é perceber que frases que deveriam objetivar o lançamento do novo CD, como o título e o subtítulo, estão direcionando a atenção do leitor para outro tema, os shows na praia.

Essa importância dada à Praia de Ipanema como o palco, a julgar pelas capas dos CDs, pelos títulos das reportagens, pela alusão nos depoimentos dos simpatizantes da banda e pelo papel desempenhado como vitrine para o trabalho do grupo está longe de constituir uma simples estratégia de marketing (CONNELL; GIBSON, 2003). Entendo que ela surge como fruto de uma tática de sobrevivência empreendida pelos músicos diante da falta de espaço para suas apresentações e evolui a partir de um processo de trocas simbólicas, através do qual, o lugar se vê retratado pelo grupo e este último, por sua vez, passa a se definir como uma marca do lugar (COHEN, 1998).

Em um depoimento publicado no site da banda, Chacal, escritor e poeta, refere-se ao grupo como “*desbravadores*”, como um exemplo a ser seguido por outros músicos:

Volto ao Rio, que por enquanto "belvedere" me dá descanso. Hoje enquanto flanava pela praia, decorando uns textos com Beatriz, para o próximo bia & cia, encontrei esses desbravadores, essa inverossímil banda, nas areias de Ipanema. É o 'No Olho da Rua' e toca uma excelente música instrumental. Tudo a ver com a hora e o lugar. Na verdade, podia ser também um fim de tarde durante a semana mas domingo tem mais turista e eles põem seus quatro ou cinco cds para vender. Eles podiam servir de exemplo para muito músico ou banda que só quer tocar em espaços já trilhados (CHACAL, 2012).

Diferente dos textos analisados anteriormente, aqui a praia não é vista como sinônimo de gratuidade ou como um palco insólito e paradisíaco. Na percepção do autor, tal escolha ganha uma conotação crítica, parece simbolizar a luta pela conquista do espaço. Ocorre que a opção pela praia transgride algumas convenções que regem o lugar da música na sociedade carioca e faz com que Chacal qualifique o grupo como “desbravadores” e como uma “inverossímil banda”. Na realidade, o incomum não é as apresentações de música ao vivo nas praias do Rio de Janeiro, é que as apresentações do *No Olho da Rua* não são patrocinadas nem pela prefeitura nem pelos quiosques da praia. Tal atitude põe em cheque alguns conceitos utilizados na atribuição de juízos de valor à música e que relacionam a qualidade do material musical, à disposição espacial músico/audiência, à forma de escuta, ao significado social do espaço e ao valor pago ao músico. Em outras palavras, não se espera que bons músicos toquem, de graça e na calçada da praia, músicas que costumam estar associadas a espaços mais intimistas e silenciosos, ao isolamento acústico do material musical, à escuta atenta e a todo um cerimonial que, nesse tipo de evento, rege as relações entre o artista e a plateia. Dessa forma, para Chacal, as apresentações na Praia de Ipanema veiculam um ideário que questiona e transgride a *mesmice* e que constitui um exemplo a ser seguido (LEYSHON; MATLESS; REVILL, 1998).

Hildegard Angel escreveu em sua coluna no Jornal do Brasil:

No Olho da Rua é um nome perfeito para uma banda que toca no calçadão de Ipanema, no Posto 10, desde 11 da manhã, há um tempão! Imagina só escutar aquelas maravilhas do samba e da bossa, num cenário lindo de outono, em que a praia não está insuportavelmente cheia e nem o sol tórrido demais! Delicioso, com uma água de coco e óculos de sol! Para os mais animados, uma cervejinha, só uma, para começar os trabalhos... (ANGEL, 2006).

Esta nota, publicada por Hildegard Angel, descreve a experiência de uma escuta musical que combina os cinco sentidos com o *habitus* na construção do significado. Uma escuta dispersa que estabelece seus significados, também, a partir de associações com gêneros musicais e padrões comportamentais. O texto deixa entrever as relações entre música e lugar de forma semelhante àsquelas estabelecidas entre o cenário de um filme e sua trilha sonora, quando a música preenche o lugar de sentidos, mas não se sobrepõe à força da imagem como o elemento organizador destes sentidos. Digo isso, por que em todo o texto as únicas referências à música encontram-se no trecho: “escutar aquelas maravilhas do samba e da bossa”. O restante da narrativa é destinado a localizar o lugar dentro do espaço urbano e a descrever as possibilidades de fruição do mesmo.

Destaco a seguir, o texto de Jorge Roberto Martins (jornalista, ex-crítico musical da revista *Isto É*, radialista, presidiu o Museu da Imagem e do Som) publicado no site da banda:

[...] Afinal, de que outra forma pensar, e ser tentado a gracinhas, quando o nome de um conjunto musical é *No Olho da Rua*? E ele está literalmente na dita situação, e nela cativa quantos o assistem, sempre nas manhãs ipanemenses-domingueiras. Seus integrantes armam sua barraca na Avenida Vieira Souto, entre as ruas Aníbal de Mendonça e Garcia D'Ávila. Então, em plena paz com o público de todas as cores e modelos, instrumentos afinados, técnica apurada, sensibilidade à luz do sol, soa um repertório que faz suíte com clássicos da bossa nova e sambas-canção que a música brasileira guarda como históricos — “Se todos fossem iguais a você”, “O barquinho”, “Pra machucar meu coração”, “Vera Cruz”, “Nós e o mar”, “Mascarada” — e composições próprias, [...]. À exceção da inclusão do grupo no livro de Ruy Castro ‘Rio Bossa Nova’, não se tem conhecimento de uma publicação, um folheto que indique uma caminhada pelo calçadão de Ipanema, nas manhãs de domingo, para, a um só tempo, tomar uma água de coco, ou chope, ouvir uma boa música e avizinhar-se do mar. Afinal, *No Olho da Rua* está ao alcance de todos, de portas abertas e repertório pleno. E sem exigência de traje (MARTINS, 2012).

O texto de Martins é o primeiro a chamar a atenção para o diálogo que se estabelece entre o nome da banda e a construção dos significados durante as performances ao vivo. Se por um lado ele espelha a ironia e a irreverência típicas do estereótipo ipanemense no confronto com o infortúnio (VALLE, 2005), por outro, o nome do grupo reforça a função crítica (NETTL, 1983) e a capacidade da música em transportar ideologias (LEYSHON; MATLESS; REVILL, 1998).

O autor descreve um cenário musical desprezioso e informal que estabelece laços próximos com a ideologia bossanovista de fins dos anos 50 e com as personalidades e as histórias de, pelo menos, dois dos principais símbolos da bossa nova, Tom Jobim e Vinícius de Moraes. Dessa forma, parece que as características emprestadas ao bairro por esses ilustres moradores podem, agora, estar sendo projetadas sobre o *No Olho da Rua* (VALLE, 2005) o que aponta para a participação de elementos musicais e extramusicais nas associações estabelecidas entre a música e o lugar (COHEN, 1998).

Na composição da experiência musical descrita por Martins participam o repertório (com suas conexões históricas estabelecidas pelas canções e pelos gêneros musicais), a qualidade técnica e a sensibilidade dos músicos e a vivência do território da praia.

3.3 “A RUA COMO PALCO”: AS INTERAÇÕES COM O ESPAÇO FÍSICO

O espaço escolhido para as apresentações exerce um papel importante na construção dos significados da escuta musical. No caso particular do *No Olho da Rua* nota-se, a partir do material analisado, que esse espaço se reveste de múltiplos sentidos para os ouvintes e que o

simples ato da escolha, por si só, produz sentido e reveste as performances de uma conotação crítica. O espaço não só interage na construção dos significados da escuta como, também, é peça fundamental na construção da identidade do grupo – ele está nas fotos das capas, no nome da banda, nos títulos das matérias e em grande parte dos seus conteúdos. A rua não é a sala de concerto, não existe o palco para o artista e nem está delimitado o local da plateia; as regras sociais que regem as relações entre o artista e seu público também são alteradas em função desse novo local; não existe isolamento acústico do material musical ou qualquer aparato, além de uma barraca de sol, que isole a imagem da banda do contexto e, por isso mesmo, espera-se por uma escuta menos atenta e edificada sobre uma multiplicidade de imagens, sons e estímulos sensoriais. Nesse contexto, os ouvintes da banda buscam a mixagem que mais lhes convém entre a música e a paisagem sonora do lugar, podendo sentar-se bem ao lado dos músicos ou sob as árvores, do outro lado da avenida.

A rua, como já foi colocado no primeiro capítulo, está cercada por uma série de significados sociais negativos para os brasileiros e estes significados, em certa medida, coordenam nossa ocupação do espaço. O Rio de Janeiro reserva à “rua” os músicos que considera mais desqualificados (em geral pertencentes às classes de menor renda) e os gêneros musicais mais populares e de “menor qualidade”. Nesse sentido, como já foi comentado, as apresentações do *No Olho da Rua* se revestem de ousadia e crítica: não se espera que bons músicos, saídos da classe média da Zonal Sul, toquem de graça e na rua.

Entretanto, como dito no início desse capítulo, ao inserir essa escolha dentro de um contexto de mercado, percebe-se que ela se soma a outras na tentativa de recuperar o valor da música através da associação com o espaço urbano (como no caso do samba na Lapa). Estratégia semelhante foi adotada pelas novas orquestras típicas de tango nascidas em Buenos Aires na primeira década do século XXI. Elas optaram pelas apresentações ao vivo e gratuitas na feira de *San Telmo*, bairro histórico de Buenos Aires, em uma clara conjunção entre a música e o lugar como forma de legitimar seus trabalhos e formar plateia (PINTO, 2012). Sendo assim, a escolha da “rua” se mostra, também, como uma “tática de sobrevivência” adotada frente à banalização da gravação e viabilizada com a perda parcial do controle do mercado pelas grandes gravadoras, com o surgimento das tecnologias digitais de gravação e com a democratização do acesso à internet (ULHÔA, 1997).

Outra forma de diálogo entre o espaço e a escuta está vinculada à sua localização geográfica dentro dos limites da cidade, aos símbolos a ele associados e às suas relações com o repertório e com o gênero musical. A “rua” do *No Olho da Rua* é a Av. Vieira Souto, e a calçada é a da Praia de Ipanema. Nesse contexto, a praia e o bairro emprestam seus atributos e

seu “prestígio” à composição da experiência vivida durante os shows: “... sendo esse palco o Rio, mais precisamente Ipanema, o prazer está garantido, até para os músicos” (CASTRO, 2006).

Mas Ipanema, como foi visto no capítulo 2, é reconhecida também como o “berço da bossa nova”, residência de seus principais expoentes e, através dessas canções, teve sua praia e suas ruas eternizadas nas memórias dos ouvintes. Dessa forma, as conjunções entre o lugar e o repertório agregam valor simbólico e servem como atestado de “autenticidade” da experiência vivida nos shows.

Todavia, as particularidades físicas do espaço (avenida com seis pistas, calçada e ciclovia em frente à praia em uma região tropical) juntamente com as maneiras de fruição do mesmo pelos habitantes do bairro produzem estímulos multi sensoriais que são apontados em alguns depoimentos como parte da composição da escuta (vide CASTRO, 2006; ANGEL, 2006; MARTINS, 2012). Esses depoimentos descrevem memórias de rituais particulares de fruição do espaço, como “caminhar pela praia”, “tomar água de coco ou chope” e “avizinhar-se do mar”, mas deles são excluídos todos os elementos considerados óbvios ou desnecessários à composição da experiência, como a imagem das outras pessoas que partilham o espaço, dos carros que passam e toda uma gama de sons urbanos e naturais, desejáveis e indesejáveis, que lhes são familiares e que percebidos, ou não, participam na composição da escuta.

Os elementos excluídos dos depoimentos estão presentes no videoclipe disponível na página do grupo na internet e nos vídeos gravados para essa pesquisa. Entre as interferências sonoras produzidas pelo homem e documentadas nesses vídeos, as mais comuns vêm de: ciclistas que passam na ciclovia, pessoas que se exercitam correndo nas pistas fechadas ao tráfego de veículos²⁴, pessoas jogando vôlei na praia, vendedores ambulantes, crianças que dançam em frente aos músicos, canjas de dançarinos, conversas na plateia, carros que passam do outro lado da avenida. Quanto à paisagem sonora natural é composta, principalmente, pelo som das ondas do mar e do vento.

Na paisagem descrita acima, a assustadora maioria das imagens e sons urbanos (descontando-se os sons dos carros), estão associados às ideias de vida saudável, diversão, juventude e prazer. Por estarem, esses sons, relacionados às atividades consideradas socialmente adequadas àquele espaço, são percebidos como sons fundamentais de sua paisagem sonora e por esse motivo não recebem maior atenção nos depoimentos. Mas por

²⁴ Nos dias de domingo, as três pistas da avenida próximas à calçada da praia ficam fechadas ao tráfego de veículos e são usadas como área de lazer pelos habitantes do bairro.

estarem associados ao prazer certamente atuam de forma positiva na construção dos significados da escuta dos shows (SHAFER, 1977).

Naquilo que tange aos sons naturais, o mar, como já foi comentado, é um som fundamental da paisagem sonora da Praia de Ipanema (SHAFER, 1977) e, juntamente, com a praia ocupa um lugar central na vida do carioca. Está rodeado de um ideário positivo associado à saúde e ao lazer (GONTIJO, 2002). Dessa forma, estar próximo ao mar é referendado nos depoimentos como uma situação desejável, capaz de gerar bem estar (vide, Martins, 2012).

3.3 BOSSA NOVA E SAMBA-JAZZ: TRADIÇÃO E IDENTIDADE

É fato que tanto nas entrevistas como nos depoimentos é dado pouco destaque ao papel desempenhado pela bossa nova e pelo samba-jazz nas associações com o lugar. Entretanto, não se deve supor que, por isso, esse tipo de associação não esteja ocorrendo, não desempenhe um papel importante ou não participe da construção dos significados na escuta das performances “ao vivo” na Praia de Ipanema. Apesar de ter sido explicitada claramente apenas em Rio Alegre (1999), a inclusão do trabalho do *No Olho da Rua* no livro, *Rio Bossa Nova*, de Ruy Castro (CASTRO, 2006)²⁵, e a utilização do texto publicado nesse mesmo livro como parte do release do grupo, por si só configuram referências à participação do gênero musical nas ligações entre o grupo e a sociedade ipanemense.

Praticamente ausentes das matérias e depoimentos, essas pontes, apesar do *No Olho da Rua* se definir como uma banda de samba-jazz, são construídas principalmente por intermédio da bossa nova e se fazem notar, nos discursos dos músicos, nos CDs – na conjunção do discurso das imagens com gênero musical a partir do qual a banda se defini – e nos shows (fig. 6 e 7), quando o samba-jazz é tocado na calçada da Praia de Ipanema.

Dito de outra forma, o *No Olho da Rua* estabelece conexões com o lugar através do samba-jazz e da bossa nova a cada show seu na praia e reforça essas associações quando leva as imagens da cidade e do local dos shows para dentro dos CDs. A utilização da bossa nova como ponte ocorre não só pelo samba-jazz ser considerado, por muitos, como uma espécie de bossa nova instrumental (daí ser denominado também de *hard bossa*), mas também por se apropriar do repertório bossanovista (GOMES, 2010; SARAIVA, 2007), e a esta, como já foi discutido no capítulo anterior, tem sua história ligada à Ipanema e se tornou um dos símbolos

²⁵ Esse livro de Castro, como o próprio título mostra, é um roteiro dos locais no Rio de Janeiro aonde se pode ouvir bossa nova.

Figura 6 – Jogos Mundiais Militares do Rio



Fonte: foto cedida pelo *No Olho da Rua*

Figura 7 – Show na calçada da Praia de Ipanema



Fonte: foto cedida pelo *No Olho da Rua*

identitários do bairro (PEREIRAa, 2004).

Por sua vez, as ligações entre o *No Olho da Rua* e essas práticas musicais, enquanto “tradições” da cidade e do bairro, são legitimadas pela figura de Ruy Castro²⁶ e por Carlos

²⁶ O repertório do novo CD da banda, que será produzido em 2013, foi todo escolhido por Ruy Castro, e o dinheiro para a gravação foi angariado junto aos fãs, pela internet. Ver <http://catarse.me/pt/noolhodarua>.

Alberto Afonso. Carlos Alberto fundou, em 1999, a livraria *Toca do Vinícius*, especializada na comercialização de produtos ligados a bossa nova, e o Centro de Referência da Bossa Nova (CRBN). Conforme o texto publicado no *Blog da Toca*, a livraria e editora serve como “instrumento de ação educacional” para o *Projeto Bossanova-ipanema-rio*, vinculado ao CRBN. Projeto que, ainda segundo o blog, compreende “um programa de atividades que inclui oficinas, palestras isoladas e concertos”, desenvolve o *Monumento de Mãos Calçada da Fama de Ipanema* (placas onde são gravadas as mãos dos artistas e ilustres moradores que se tornaram parte da história do bairro) e mantém o *Museuzinho bossanova-ipanema-rio*. O empresário, que conheceu o *No Olho da Rua* em um dos shows no calçadão da praia, indica e contrata o grupo para apresentações em eventos ligados à bossa nova, além de utilizar uma composição da banda como abertura da página de sua empresa na internet.

Carlos Alberto reporta-se ao trabalho da banda como “uma química de talento, determinação e elevada sensibilidade social”, e ao ser interpelado sobre os pontos de convergência existentes entre eles afirma: “nossas respectivas causas têm um ponto básico, forte e incondicional, em comum: são públicas” (AFONSO, 2012). Dessa forma, pelos serviços prestados ao bairro, em 26 de abril de 2012, o saxofonista do *No Olho da Rua*, Paulo Rego, teve suas mãos gravadas em uma das placas da *Calçada da Fama*. Destaco a seguir parte do texto publicado sobre o grupo no *Blog da Toca*:

... Paulo Rego é líder do Quarteto de Samba-jazz NO OLHO DA RUA, que assim foi batizado quando de sua primeira apresentação, há mais de 15 anos, em plena manhã de domingo do calçadão da praia de Ipanema. Desde então, a praia, o bairro e a felicidade de passantes locais e visitantes não têm a mesma dimensão e intensidade se o Quarteto não estiver lá devidamente estampado nesta moldura que dispensa comentários. Assim, a porção comunitária do Monumento de Placas segue fortemente representativa dos que se mexem, no e pelo amado bairro... (BLOG DA TOCA, 2013).

As associações com Ruy Castro e com a *Toca do Vinícius* legitimam, dentro do campo da música brasileira popular e frente à sociedade local, os vínculos estabelecidos entre o *No Olho da Rua* e a bossa nova, mas o material simbólico que atua sobre a composição dos significados da escuta na praia vem da relação que a bossa nova e o samba-jazz mantêm com o lugar e da capacidade do grupo de refleti-la. O material analisado nessa pesquisa possibilita esboçar um quadro (quadro 1) de como o grupo, através da música, se conecta à “identidade” ipanemense e se legitima como seu representante.

O *No Olho da Rua* é, declaradamente, um grupo de samba-jazz, gênero reconhecido como uma música ligada à Copacabana de fins dos anos 50. Nesse contexto, as ligações com

o bairro de Ipanema são mediadas pela bossa nova. Como já foi discutido no capítulo anterior, samba-jazz ou *hard bossa* e bossa nova possuem muitos pontos em comum (partilham a matriz do samba, são frutos de hibridações entre o samba e o jazz, são considerados práticas musicais nascidas na Zona Sul do Rio, além do que, o samba-jazz se vale do repertório de canções da bossa nova e normalmente tem sua história contada como um capítulo da história da bossa nova), sendo, inclusive, comumente descrito como uma bossa nova instrumental de caráter “*hard*”, pelas influências do *Hard-bop*. A julgar pelo material dos depoimentos e matérias de jornais é justamente essa forma de defini-lo que, juntamente à utilização de parte do repertório bossanovista (para os mais leigos no assunto), estabelece os laços necessários com a bossa nova e, através dela com a identidade de Ipanema.



Um segundo ponto de ligação entre o *No Olho da Rua* e a bossa nova é o *ethos* bossanovista. Os artistas da bossa nova eram caracterizados por certo ar descompromissado, despojado e pela informalidade que pautava as relações com o público, as roupas, os discursos, o gestual nas performances ao vivo (fig. 8). Tom Jobim, por exemplo, na descrição

de Chico Buarque preferiu o bar da esquina à fama internacional (SOUZA, 2003). Essa postura diante do trabalho e da vida está presente, ainda hoje, na memória dos ouvintes da bossa nova (PEREIRA, 2004a) e no *Ethos* ipanemense – foi comentado no capítulo 1 que o bairro de Ipanema e seus moradores partilham qualidades (VALLE, 2005).

Figura 8: Show na Praia de Ipanema



Fonte: (NO OLHO DA RUA, 2010).

Voltando-se a atenção para as apresentações do *No Olho da Rua* na Praia de Ipanema é possível vislumbrar esse mesmo *Ethos* na escolha do nome do grupo, na escolha do dia e local das apresentações, no horário, no figurino, na relação com a plateia. Por uma simples fotografia das apresentações já se pode entrever todo um universo simbólico que nos remete à informalidade e ao despojamento, veiculado no figurino, na delimitação do espaço simbólico do palco (uma barraca em frente ao mar) e na distribuição dos músicos dentro desse espaço. Colabora para essa interpretação o fato de serem músicos provenientes da classe média e moradores da zona sul, cuja renda independe das gorjetas ou da venda dos CDs nesses shows (caso contrário tal imagem poderia ser interpretada como sinônimo de precariedade). Essa informalidade se estende ao formato das músicas, abertas a improvisos, e das apresentações, abertas para canjas de cantores, instrumentistas, dançarinos, e aos pedidos vindos da plateia.

Pode-se perceber o quanto esses músicos conhecem e refletem os hábitos e costumes locais através de uma análise mais detalhada da parte da praia escolhida para as apresentações. Como foi comentado no capítulo 1, a Praia de Ipanema está setorizada,

dividida em “tribos” que se reúnem por afinidade, e o espaço entre o Posto 9 e o Posto 10 é ponto de encontro dos moradores do bairro que Valle (2005) e Gontijo (2002) definem como herdeiros do *Ethos* de Zona Sul.

Ao escolher as manhãs de domingo como o dia das apresentações, o *No Olho da Rua* se beneficia da diminuição do ruído produzido pelo tráfego de veículos, do aumento do número de pessoas na praia e das mudanças na percepção e na forma de ocupação do espaço público motivadas por essas transformações e por uma percepção diferenciada do tempo nos dias e horas de lazer. A rua, fechada ao tráfego e ocupada pela sociedade, se torna um quintal comunitário, o que ajuda a dissolver o caráter negativo que lhe é atribuído. Por sua vez, o tempo do domingo é o tempo da “casa” medido pela emoção, pelo prazer e pelo lazer (DAMATTA, 1985). A conjunção desses fatores cria o ambiente propício ao desfrute do espaço, uma condição necessária à apreciação da música do grupo.

Por fim, através da bossa nova o grupo estabelece um diálogo direto com a “tradição” musical e a história do bairro que, por sua vez, passam a influenciar a construção dos significados na escuta e, conseqüentemente, o teor da experiência vivida pela audiência do grupo durante os shows na praia.

A bossa nova, como discutido no capítulo 2, ocupa uma posição privilegiada na hierarquia dos gêneros musicais, sendo considerada um marco da música brasileira, sinônimo de sofisticação, sutileza e complexificação harmônica. Sua escuta, como comenta Pereira (2004a, p. 20), por vezes a associa ao ‘Rio dos “anos dourados” [...], à noção de beleza e de “singularidade” da mulher brasileira e à ideia de ser um produto feito pela e para a classe média em ascensão’. É enaltecida, ainda, por seu caráter universalista que fez dela um produto brasileiro de exportação. Foi discutido no capítulo 1, como as características atribuídas à bossa nova são partilhadas pelo bairro de Ipanema que ficou conhecido no mundo inteiro através de suas canções.

Como resultante dessas associações e das trocas de capital simbólico efetivadas através delas, o *No Olho da Rua* parece ter se tornado, 15 anos após o início de suas apresentações, uma marca sonora da Praia de Ipanema aos domingos. As publicações sobre o grupo permitem entrever a percepção, por parte de seus autores, de que a música é capaz de transformar a experiência vivida e de que ela produz sentidos que são associados ao espaço público na construção do lugar. Dessa forma, o grupo começa a dar os primeiros passos para passar de guardião e difusor das “tradições” a signo da identidade local. Talvez um sinal significativo dessa mudança seja o fato de que o novo CD a ser produzido pela banda, em

2013, foi viabilizado como uma produção comunitária onde o capital necessário para sua execução foi angariado junto à audiência do grupo, pela internet (CATARSE, 2013).

A força das interações estabelecidas entre o *No Olho da Rua* e o lugar produziu uma inversão nos padrões modernos de escuta centrados na consciência da gravação como o original ao qual as performances “ao vivo” devem se reportar (MIDDLETON, 1990). É acachapante nos textos a pouca atenção dispensada aos CDs do grupo se comparado àquela endereçada aos shows na praia.

Livre de suas associações mercadológicas e de algumas convenções herdadas da tradição burguesa que serviam como forma de distinção entre o artista e seu público – como, por exemplo, o uso do palco e o estabelecimento de lugar e de regras de comportamento para a plateia – a música do grupo surge, nas reportagens e depoimentos, como parte de uma experiência e como material transformador da mesma, repleta de conteúdo emocional (Middleton 1990). Nota-se que quase todos os registros falam dos shows como uma experiência múltipla: sentir o prazer de estar na praia de Ipanema, estar no Rio de Janeiro, encontrar-se diante do mar, sob a luz do sol, tomar uma água de coco, na temperatura do outono e ter como trilha sonora a bossa nova. Emoção intrínseca a um ritual moderno cujo fim é, entre outras coisas, a diferenciação pelo gosto, pelo uso dos bens simbólicos, pelo uso do espaço e por isso mesmo fruto de um aprendizado em sociedade que produz formas locais específicas e apropriadas a cada espaço e situação, ou seja, o *hábuis* através do qual os moradores de Ipanema se reconhecem (Bourdieu, 2005).

Sendo assim, se estabelece a centralidade da performance “ao vivo” e do caráter efêmero da música, o que, no caso do *No Olho da Rua*, não significa uma negação da gravação e das possibilidades de fruição musical disponibilizadas por ela, mas a perda de sua ascendência sobre o produto sonoro dos shows.

CONCLUSÕES

Pelo conteúdo do material analisado pode-se afirmar que o *No Olho da Rua* estabelece ligações com o lugar na esfera econômica, social e política. A identidade musical do grupo, juntamente com o conjunto de escolhas no âmbito da produção, difusão e distribuição de seu trabalho estabelecem fronteiras e diálogos com o mercado musical do bairro, com as tendências musicais pós-modernas, com as “tradições” musicais e símbolos identitários cariocas, com o espaço físico das apresentações e com todo um conjunto de disposições sociais sobre os quais se articulam as relações entre a música e a sociedade local. É em resposta a esses estímulos, e ancorados na percepção da música como um processo, que se estabelecem os significados das performances do grupo na Praia de Ipanema.

A música do *No Olho da Rua* (assim como a música das orquestras de tango de Buenos Aires e o samba tocado na Lapa) dialoga com os excessos e com a velocidade da pós-modernidade e dos processos de globalização da cultura. A opção pela valorização da performance “ao vivo” e da “tradição”, tanto por parte do grupo como de sua audiência, parece refletir as tensões produzidas nas relações entre o global e o local, entre a permanência e a mudança. Sugere, quiçá, um porto seguro para a identidade ipanemense ou, ainda, uma valorização da história e de tempos menos velozes que ganham novos significados quando articulados à vivência pós-moderna (focada no instante e na novidade). Entretanto, serve, também, como a reafirmação de um estereótipo identitário carioca através do qual certos grupos de maior capital cultural se veem representados. Talvez por esse motivo, mas é importante deixar claro que não só por ele, o grupo tenha despertado a atenção de determinados atores sociais detentores de capital cultural suficiente para legitimar suas pretensões junto à sociedade local. Neste sentido, pelos vínculos criados com o lugar, o trabalho do *No Olho da Rua* proporciona uma experiência de escuta diferenciada e contrasta com os processos de desterritorialização e massificação da cultura.

Contudo, seria um erro pensar no trabalho da banda como uma oposição aos processos de globalização. Primeiramente, como vimos no capítulo 2, samba-jazz e bossa nova são gêneros musicais nascidos a partir de hibridações interculturais, nas quais tomaram parte as musicalidades brasileira, norte-americana e europeia. Nesse contexto, a própria instrumentação – ao utilizar a guitarra, o teclado, o baixo elétrico e a bateria – e os arranjos – por seguirem um formato consagrado pelo jazz –, sinalizam a existência de uma tentativa de assimilação de outras culturas. Em segundo lugar, a importância da Praia de Ipanema como um cartão postal da cidade, juntamente à sua inclusão nos roteiros turísticos nacionais e

internacionais, favorece a composição de uma audiência bastante heterogênea e produz um ambiente propício às trocas culturais nacionais e internacionais. O *No Olho da Rua* tem aproveitado essa peculiaridade a seu favor, seja na divulgação do nome da banda, seja na venda de shows, seja na divulgação de suas músicas, seja na produção e venda de CDs. Em terceiro lugar, grande parte da divulgação do grupo é feita através de seu site, na internet, ou das redes sociais e a verba para produção de seu mais recente CD foi conseguida por intermédio de um site montado para este fim (ver p. 91), tendo recebido fundos, inclusive, de cidadãos italianos simpatizantes do trabalho da banda. Por fim, em nenhum depoimento de fãs, reportagem sobre a banda ou entrevista de seus componentes o grupo é retratado como uma forma de resistência à globalização da cultura.

Olhando por outro ângulo, as mudanças impostas ao mercado da música popular pelas novas tecnologias (entre elas a perda do valor da gravação) parecem ter desencadeado uma busca por expandir o conceito de percepção musical e impregná-lo dos demais sentidos – principalmente o da visão. Com o advento da gravação digital, dos computadores e seus gráficos, a música se tornou visual, e seguindo essa tendência os shows dos grandes nomes da MPB cada vez mais se valem de efeitos visuais para atrair a audiência e agregar significados a escuta. Enquanto nesses shows música e imagem são associadas à escuta coletiva, o Ipod (versão digital do walkman), como já foi comentado (ver p. 72), permite misturar a música à paisagem na construção dos significados da escuta individual. Diante desse cenário, o trabalho do *No Olho da Rua*, ao se valer dos vínculos com o lugar e com a “tradição” na busca por recobrar o valor simbólico perdido pela música, parece mais refletir as tendências do mercado moderno, que se opor a elas.

Tal situação nos faz reconsiderar a afirmação de que a produção independente e a música popular funcionem como uma resistência aos processos de globalização, como querem alguns autores (ver p.10 e 23). Ao que parece a globalização não é sinônimo de homogeneização ou massificação quando operada pelos próprios artistas ou por pequenas gravadoras. Talvez a mídia de massa tenha deturpado o termo ao utilizá-lo preferencialmente em substituição ao já desgastado e mal visto “massificação”. Dessa forma, a diversidade presente no campo da música popular, juntamente com as cenas alternativas, talvez possa ser vista, em muitos casos, como parte dos processos de globalização, em vez de uma oposição a eles.

A gestão do trabalho do grupo se mostra bastante conservadora, se comparada às tendências atuais do mercado da música, no que diz respeito à inserção da tecnologia nos arranjos e cenários, à proposta musical (remete ao resgate de uma “tradição”), à escolha do

hardware de suporte para a gravação (CD), à forma de produção (independente com custeio dos próprios músicos), à distribuição (venda de CDs nos shows) e à difusão (shows na rua). O que não significa que não exista originalidade nas escolhas feitas pelo *No Olho da Rua*. Como vimos, tanto o nome da banda como a forma de difusão tem um grande impacto sobre o público, e na articulação com a proposta musical da banda produzem o sentido e a coesão necessárias para alavancar o trabalho.

A busca pela associação com a imagem e cultura da zona sul carioca está estampada nas capas dos CD's, na escolha do repertório, é explicitamente declarada em entrevistas e no release da banda publicado em seu site e, a se pautar pelas publicações analisadas, é reconhecida como legítima pela audiência dos shows. Essas publicações atribuem diferentes significados a escuta das performances da banda e apontam para uma variedade de funções desempenhadas pela música do grupo que, ora é descrita como uma forma de expressão emocional, ora como símbolo de identidade, ora se reveste de uma função crítica. As conexões com a história, as “tradições” musicais e as imagens identitárias de Ipanema se efetivam através dos laços que ligam a bossa nova ao bairro e pelas interseções dos *ethos* ipanemense e bossanovista (ver Quadro 1, p. 89). Nesse processo, o local, o dia e o horário das apresentações, juntamente com o figurino dos músicos e as relações artista/audiência determinadas pela escolha da calçada como palco, podem ser lidos como signos de informalidade compartilhados pelas identidades carioca, ipanemense e pelo imaginário disseminado nas histórias, canções e os shows da bossa nova. Paralelamente, as canções bossanovistas, através de associações com a história e com a paisagem de Ipanema, são capazes de conectar-se à memória afetiva dos ouvintes do gênero, produzindo uma experiência multitemporal que, não só revive como faz brotar novas emoções (ver cap. 1, p. 23-25). Sendo assim, as performances “ao vivo”, na calçada da Praia de Ipanema constroem seus significados a partir da interação entre audiência, intérprete, repertório e lugar (FINNEGAN, 2003). E, como já foi dito, tal oportunidade contrasta com a vasta oferta musical presente nos meios de comunicação e os diferencia das demais apresentações “ao vivo” por sua capacidade em associar imagem, costumes, história e música, potencializando a experiência vivida pela audiência (CONNELL; GIBSON, 2003).

Os resultados desta pesquisa sublinham, também, a necessidade de se expandir os horizontes da investigação histórica no campo da música popular, que não deve se restringir ao estudo do “sucesso” divulgado pelas mídias – visão que acaba por legitimar o poder das grandes gravadoras sobre o mercado da música popular e nega representatividade aos demais setores da sociedade. É perceptível que a bossa nova e o samba-jazz passaram de uma forma

dominante para uma forma residual, mas continuaram sendo produzidos, atualizados e consumidos pela sociedade. Trabalhos como o do *No Olho da Rua* e como o do compositor Fred Martins²⁷ que, em 2005, venceu o prêmio Visa de melhor compositor brasileiro e que, em 2007, gravou o CD *Guanabara*, somente com canções inéditas que, de certa forma, promovem uma atualização da bossa nova, servem como documentos da permanência desses dois gêneros. Exemplos semelhantes são encontrados, inclusive, dentro do repertório das *marjors*, como a canção *Faz parte do meu show*, de Cazuza, e a bossa nova *lounge*, de Bebel Gilberto. Entretanto, como a demanda por esses gêneros, no século XXI, não chega a despertar o interesse das grandes gravadoras, novas produções são deixadas de lado e somente as canções de sucesso, produzidas durante o período em que esses gêneros ainda se constituíam em novidade, são veiculadas pelos meios de comunicação de massa. Middleton (1990) chama a atenção para a fragilidade de se determinar o consumo da música popular pelos indicadores publicados pelas mídias de massa. Sendo assim, provavelmente, ao assumir esses indicadores como limites para a pesquisa histórica, acaba-se por reforçar os processos de massificação e homogeneização cultural, e legitimar a utilização desses números, pela indústria, como uma espécie de atestado de qualidade do produto.

²⁷ Disponível em: <http://www.fredmartins.mus.br/>. Acesso em: 26/02/2013.

REFERÊNCIAS

Bibliografia:

ALMEIDA, Priscila C. **Paisagens Musicais da Zona Sul Carioca**: memórias e identidades da bossa nova. Dissertação (Mestrado em Memória Social), Centro de Ciências Sociais da UNRIO, 2007.

AUGÉ, Marc. **Não – lugares**: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. 5ª ed. Tradução Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papirus Editora, 1994.

BLACKING, Jonh. **How Musical is Man?** Washington: The University of Washington Press, 1973.

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

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. Tradução Sérgio Miceli, Sílvia de Almeida Prado, Sônia Miceli e Wilson Campos – São Paulo: Perspectiva, 1999.

CAMPOS, Augusto de. **O balanço da bossa e outras bossas**. 5ª ed.(1993) São Paulo: Perspectiva, 1968.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução Ana Regina Lessa, Heloísa Pezza Cintrão e Gênese Andrade. 4ª Edição – São Paulo: Edusp, 2008.

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

_____. **Rio Bossa Nova**: Um roteiro lítero-musical. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2006.

COHEN, Sara. Sounding out the city. In: LEYSHON, A.; MATLESS, D.; REVILL, G. (Eds.). **The Place of Music**. New York: The Guilford Press, 1998. p. 269 – 290.

CONNELL, John; GIBSON, Chris. **Sound Tracks : Popular Music, Identity and Place** (Critical Geographies). London: Routledge, 2003.

COSTA, A. F. da. Identidades culturais urbanas em época de Globalização. **REVISTA BRASILEIRA CIÊNCIAS SOCIAIS**, vol.17, n.48. São Paulo: 2002.

DAMATTA, Roberto. **O que faz o brasil, Brasil?** Rio de Janeiro: Editora Rocco Ltda, 1984.

_____. **A casa & a rua**: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **Conta de mentiroso**: sete ensaios de antropologia brasileira. Rio de Janeiro: Editora Rocco Ltda, 1993.

DAVIS, Darén J. **White Face Black Mask**: Africaneity and the early social history of popular music in Brazil. Michigan: Michigan State University Press, 2009.

DE MELLO, Marcia Cristina P. B. O Turismo e a cidade: a narrativa do Rio de Janeiro... XXVI SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – ANPUH. **Anais**. São Paulo: julho de 2011.

DE MARCHI, Leonardo. **Indústria fonográfica e a Nova Produção Independente**: o futuro da música brasileira? v. 3, n.7, São Paulo: Comunicação, Mídia e Consumo, jul. 2006, p. 167 – 182.

DIAS, Márcia T. **Os donos da voz**: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. (2000) 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2008.

FELD, Steven. Waterfalls of Song: An Acoustemology of Place in Bosavi, Papua New Guinea. In: ____; BASSO, Keith H. (Eds.). **Senses of Place**. Santa Fe: School of American Research Press, 1996. p. 91-135.

PINTO, Márcio C. F. Música Popular, Identidade e Globalização: Novas e antigas escutas da tradição, no tango e na bossa nova. In: II JORNADAS DE LA ESCUELA DE MÚSICA DE LA UNIVERSIDADE NACIONAL DE ROSÁRIO, 2012, Rosário. **Anais...** Argentina: UNR, 2012. 1 CD-ROM.

FINNEGAN, Ruth. Music, Experience, and The Anthropology of Emotion. In: CLAYTON, M.; HERBERT, T.; MIDDLETON, R. (Eds.). **The cultural study of music**: a critical introduction. New York: Routledge, 2003. p. 181-192.

GAVA, José E. **A linguagem harmônica da Bossa Nova**. 2ª ed. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

GOMES, Marcelo S. **Samba-jazz aquém e além da bossa nova**: três arranjos para *Céu e Mar* de Johnny Alf. Tese (Doutorado em Música), UNICAMP, 2010.

GIDDENS, A. **The Consequences of Modernity**. Cambridge: Polity, 1990.

GONTIJO, Fabiano. Carioquice ou carioquidade? In: GOLDENBERG, Mirian (Org.). **O Nu & Vestido**: dez antropólogos revelam a cultura do corpo carioca. Rio de Janeiro: Record, 2002, p. 41-78.

HERBERT, Trevor. Vitorian Brass Bands: Class, Taste, and Space. In: LEYSHON A.; MATLESS D.; REVILL G. (Ed.). **The Place of Music**. New York: The Guilford Press, 1998. p. 104 – 128.

HERSCHMANN, Micael; KISCHINHEVSKY, Marcelo. **A indústria da música brasileira hoje**: riscos e oportunidades. In: FREIRE FILHO, João; JANOTTI JUNIOR, Jeder (Org.). Comunicação & Música popular massiva. Salvador: EDUFBA, 2006, p. 87-110.

HERSCHAMANN, Micael. **Lapa, Cidade da Música**: desafios e perspectivas para o crescimento do Rio de Janeiro e da indústria da música independente nacional – Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

LEYSHON, Andrew; MATLESS, David; REVILL, George. Introduction: Music, Space, and Production of Place. In: ____ (Eds.). **The Place of Music**. New York: The Gilford Press, 1998. p. 1 – 30.

LOVERING, John. The Global Music Industry. In: LEYSHON A.; MATLESS D.; REVILL G. (Ed.). **The Place of Music**. New York: The Gilford Press, 1998. p. 31 – 56.

MEDAGLIA, Júlio. Balanço da Bossa Nova. (1966) In: CAMPOS, Augusto de. **O balanço da bossa e outras bossas**. 5ª ed.(1993) São Paulo: Perspectiva, p. 67-124.

MENDES, Gilberto. De Como a MPB Perdeu a Direção e Continuou na Vanguarda. (1967) In: CAMPOS, Augusto de. **O balanço da bossa e outras bossas**. 5ª ed.(1993) São Paulo: Perspectiva, p. 133-140.

MIDDLETON, Richard. **Studying Popular Music**. Philadelphia: Open University Press, 1990.

MERHY, Silvio Augusto. **Bossa Nova: a permanência do samba entre a preservação e a ruptura**. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.

MUSA, Alberto; SIMAS, Luiz A. **Samba de enredo: história e arte**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2010.

NATTIEZ, J.J. (2004). Etnomusicologia e significações musicais. In: **Per Musi – Revista Acadêmica de Música** – v. 10, pp. 5-30.

NAVES, Santuza C. **O violão azul: modernismos e música popular**. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1998.

____. **Da bossa nova à tropicália**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

NETTL, Bruno. Music hath charms: uses and functions. In: _____. **The study of ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts**. 2 ed. Illinois, EUA: University of Illinois Press, 1983a. P. 244-258.

_____. Location, Location, Location! Interpreting Geographic distribution. In: _____. **The study of ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts**. 2 ed. Illinois, EUA: University of Illinois Press, 1983b. P. 320-338.

PEREIRA, Simone L. **Escutas da memória: os ouvintes das canções da bossa nova (Rio de Janeiro, décadas de 1950 e 1960)**. Tese (Doutorado em Ciências Sociais), PUC, São Paulo, 2004a.

PEREIRA, Simone L. Lugares e escutas: ouvintes da bossa nova e (dês) territorializações musicais da cidade. ANAIS DO V CONGRESSO LATINO AMERICANO DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL PARA O ESTUDO DA MÚSICA POPULAR, 2004. **Anais eletrônicos...** Rio de Janeiro: PUC, 2004b. Disponível em: <[http://www.hist.puc.cl/iaspm/rio/Anais2004%20\(PDF\)/SimoneLuciPereira.pdf](http://www.hist.puc.cl/iaspm/rio/Anais2004%20(PDF)/SimoneLuciPereira.pdf)>. Acesso em: 21/07/2012.

PIEDADE, Acácio T. de C. Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades. ANAIS DO XV CONGRESSO DA ANPPOM, 2005. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2005/sessao18/acacio_piedade.pdf>. Acesso em: 02/03/2013.

PIEDADE, Acácio T. de C. Perseguido fios da meada: pensamentos sobre hibridismo... In: **Per Musi**. n. 23, p. 103-112, Belo Horizonte, 2011.

ROCHA BRITO, Brasil. Bossa Nova. (1960) In: CAMPOS, Augusto de. **O balanço da bossa e outras bossas**. 5ª ed.(1993) São Paulo: Perspectiva, p. 17-50.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente**: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/Editora UFRJ, 2001.

SARAIVA, Joana M. **A invenção do samba-jazz**: discursos sobre a cena musical de Copacabana no final dos anos de 1950 e início dos anos 1960. Dissertação (Mestrado em História Social) PUC, Rio de Janeiro, 2007.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza H. de. **A Canção no Tempo**: 85 anos de música brasileira. (1997) Vol. 1. 6ª ed. São Paulo: Editora 34 Ltda, 2006.

SHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo**. São Paulo: Ed. UNESP, 1977.

SOUZA, Tárík de; CEZIMBRE, Márcia; CALLADO, Tessy. **Tons sobre Tom**. Rio de Janeiro: Editora Revan Ltda, 1995.

SOUZA, Tárík de. **Tem mais samba**: Das raízes à eletrônica. São Paulo: Editora 34, 2003.

STOKES, Martin. Introduction: Ethnicity, Identity and Music. In. ____ (Ed.) **Ethnicity, Identity and Music**: The Musical Construction of Place. Oxford/New York: Berg Publishers, 1997. p. 1-27.

TAGG, Philip. Analisando a música popular: teoria, método e prática. Tradução Martha Tupinambá Ulhôa. In: **Em Pauta** – Revista do Programa de Pós-graduação em Música da UFRGS – vol. 14, nº 23, 2003, p.5-42.

TATIT, Luiz. **O Século da Canção**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

TINHORÃO, José Ramos. **Música popular: um tema em debate**. (1966) 3ª Ed. São Paulo: Ed.34, 1997.

ULHÔA, Martha T. Nova história, velhos sons: notas para ouvir e pensar a música brasileira popular. In: **Debates**. v. 1, n. 1, p. 80-101, 1997.

VALLE, Marisol R. **A Província da Ousadia**: Representações sociais sobre Ipanema. Dissertação (Mestrado em Sociologia e Antropologia), Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2005.

VELHO, Gilberto. **A Utopia Urbana** – Um Estudo de antropologia social. 6ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

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

WADE, P. **Musica, Race and Nation: Música Tropical in Columbia**. Chicago: University of Chicago Press, 2000.

Sites consultados:

BLOG DA TOCA. Disponível em: <<http://blogdatocadoviniccius.blogspot.com.br/>>. Acessado em: 01/02/2013.

CATARSE. Disponível em: <<http://catarse.me/pt/noolhodarua>>. Acessado em: 13/02/2013
MULTIRIO Secretaria Municipal de Educação. Rio de Janeiro: 2002. Disponível em: <http://www.bossanova.mus.br/artigos/pref_rio/Empresa_Municipal_de_Multimeios_Ltda_Multirio.htm>. Acesso em: 20 jan. 2013.

NO OLHO DA RUA. Rio de Janeiro: 2010. Disponível em: <<http://www.noolhodarua.mus.br/>>. Acessado em: 01/02/2013.

TOCA DO VINÍCIUS. Disponível em: <<http://www.tocadoviniccius.com.br/>>. Acessado em: 01/02/2013.

Programas de TV:

PINHEIRO, Chico. Bossa nova 50 anos. **Programa Sarau**. Rio de Janeiro: Globo News, 26 de abril de 2008a. Disponível em: <<http://globoTV.globo.com/globo-news/sarau/v/bossa-nova-50-anos-de-historia/820633/>>. Acesso em: 20 jan. 2013.

PINHEIRO, Chico. Bossa nova 50 anos. **Programa Sarau**. Rio de Janeiro: Globo News, 03 de maio de 2008b. Disponível em: <<http://globoTV.globo.com/globo-news/sarau/v/tom-e-viniccius/823285/>>. Acesso em: 20 jan. 2013.

PERFIL. João Gilberto. São Paulo: TV Cultura, 09/06/2011. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=lb0FY7-T3E0>>. Acesso em: 20 jan. 2013.

MOTTA, Nelson. Os 80 anos de Johnny Alf. **Jornal da Globo**. Rio de Janeiro: TV Globo, 22/05/2009. Disponível em: <<http://globoTV.globo.com/rede-globo/jornal-da-globo/v/os-80-anos-de-johnny-alf/1039283/>>. Acesso em: 20 jan. 2013.

MOTTA, Nelson. Um mosaico de ritmos musicais brasileiros. **Jornal da Globo**. Rio de Janeiro: TV Globo, 14/05/2010. Disponível em: <<http://globoTV.globo.com/rede-globo/jornal-da-globo/v/nelson-motta-mostra-um-mosaico-de-ritmos-musicais-brasileiros/1263996/>>. Acesso em: 20 jan. 2013.

GLOBO REPÓRTER. Antônio Brasileiro. Ed. Jorge Pontual. Rio de Janeiro: TV Globo, 1994. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Bo81wa1E1RM>>; <https://www.youtube.com/watch?v=p_QQN49dKm8>;

<https://www.youtube.com/watch?v=_BMhmi9Cdao>;
 <<https://www.youtube.com/watch?v=MufISZdmh2U>>;
 <<https://www.youtube.com/watch?v=XkhdAouobPI>>;
 <<https://www.youtube.com/watch?v=dyBaQQG144g>>. Acesso em: 20 jan. 2013.

Filmes:

COISA MAIS LINDA: histórias e casos da Bossa Nova. Direção: Paulo Thiago. Produção: Pedro Antônio Paes. Roteiro: Paulo Thiago. Columbia – Sony Pictures Entertainment Company; Victória Produções Cinematográficas Ltda; Patrick Siaretta; Sony Pictures Releasing International, 2005. DVD, (127 min.).

Discografia:

NO OLHO DA RUA. **Hard bossa**. Rio de Janeiro: Ethos Brasil, 1999. 1 CD.

NO OLHO DA RUA. **O Feijão da Brê**. Rio de Janeiro: Ethos Brasil, 2001. 1 CD.

NO OLHO DA RUA. **Sacopenapã**. Rio de Janeiro: Ethos Brasil, 2004. 1 CD.

NO OLHO DA RUA. **Ele é carioca**. Rio de Janeiro: Ethos Brasil, 2007. 1 CD.

NO OLHO DA RUA. **Experiência nº12**. Rio de Janeiro: Delira Música, 2009. 1 CD.

Reportagens:

ANGEL, Hildegard. No Olho da Rua. **Coluna Hildegard Angel**. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 08/05/2006. Disponível em: <<http://www.noolhodarua.mus.br>>. Acessado em: 01/02/2013.

FORTUNA, Maria. **De graça (ou quase)**: No Olho da Rua, da praia e do palco. Rio de Janeiro: Jornal O Globo, 2006. Disponível em: <<http://www.noolhodarua.mus.br>>. Acessado em: 01/02/2013.

INSTRUMENTAL da calçada. REVISTA DIVERSÃO EXTRA. Rio de Janeiro: Jornal Extra, 2006. Disponível em: <<http://www.noolhodarua.mus.br>>. Acessado em: 01/02/2013.

MIGUEL, Antônio Carlos. **Da rua para a sala**. Segundo Caderno. SONAR. Rio de Janeiro: Jornal O Globo, 09/05/2006. Disponível em: <<http://www.noolhodarua.mus.br>>. Acessado em: 01/02/2013.

MONTEIRO, Karla. O Som da Praia: Quarteto transforma calçadão em palco e lança CD. **Veja Rio**. Rio de Janeiro: Revista Veja, 15/09/1999. Disponível em: <<http://www.noolhodarua.mus.br>>. Acessado em: 01/02/2013.

PORTO, Bruno. Clássicos da MPB em frente ao mar: Grupo No Olho da Rua faz shows no Posto 10 e lança primeiro CD. **Globo Zona Sul**. Rio de Janeiro: Jornal O Globo, 12/08/1999. Disponível em: <<http://www.noolhodarua.mus.br>>. Acessado em: 01/02/2013.

RIO ALEGRE. Da praia para o Paço Imperial. Rio de Janeiro: O Povo, 26/08/1999. Disponível em: <<http://www.noolhodarua.mus.br>>. Acessado em: 01/02/2013.

ROCHA LIMA, Irlam. Instrumental Valorizado. CADERNO C. Brasília: Jornal Correio Braziliense, 13/07/2005. Disponível em: <<http://www.noolhodarua.mus.br>>. Acessado em: 01/02/2013.

SOUZA, Tárik de. Coluna Tárik de Souza. CADERNO B. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 14/04/2006. p. B7. Disponível em: <<http://www.noolhodarua.mus.br>>. Acessado em: 01/02/2013.

Entrevistas e depoimentos:

AFONSO, Carlos A. **Entrevista concedida a Márcio da Costa Ferreira Pinto**. Mensagem recebida por marcio.rj2@gmail.com em 20 fev. 2012. Entrevista.

BARROSO, Mariuza. Depoimento para encarte do CD Hard Bossa, 1999. Disponível em: <<http://www.noolhodarua.mus.br/pt/depoimentos.html>>. Acessado em: 26/03/2012.

DUARTE, Ricardo de C. (CHACAL). *Depoimentos*. Disponível em: <<http://www.noolhodarua.mus.br/pt/depoimentos.html>>. Acessado em: 26/03/2012.

MARTINS, Jorge R. *Depoimentos*. <<http://www.noolhodarua.mus.br/pt/depoimentos.html>>. Acessado em: 26/03/2012.

REGO, Paulo. **Entrevista concedida a Márcio da Costa Ferreira Pinto**. Mensagem recebida por marcio.rj2@gmail.com em 14 fev. 2013. Entrevista.

REGO, Paulo. **Entrevista concedida a Márcio da Costa Ferreira Pinto**. Rio de Janeiro, 03 de out. de 2011. Entrevista.