

AVISO AO USUÁRIO

A digitalização e submissão deste trabalho monográfico ao *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia* foi realizada no âmbito do Projeto *Historiografia e pesquisa discente: as monografias dos graduandos em História da UFU*, referente ao EDITAL Nº 001/2016 PROGRAD/DIREN/UFU (<https://monografiashistoriaufu.wordpress.com>).

O projeto visa à digitalização, catalogação e disponibilização online das monografias dos discentes do Curso de História da UFU que fazem parte do acervo do Centro de Documentação e Pesquisa em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (CDHIS/INHIS/UFU).

O conteúdo das obras é de responsabilidade exclusiva dos seus autores, a quem pertencem os direitos autorais. Reserva-se ao autor (ou detentor dos direitos), a prerrogativa de solicitar, a qualquer tempo, a retirada de seu trabalho monográfico do *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia*. Para tanto, o autor deverá entrar em contato com o responsável pelo repositório através do e-mail recursoscontinuos@dirbi.ufu.br.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE HISTÓRIA
CURSO DE GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

As muitas vidas da Bossa Nova e seus novos
beats

3973(c)

S. 9

39 5

Fernanda Silva Nogueira

Fernanda Silva Nogueira

As muitas vidas da Bossa Nova e seus novos *beats*

Monografia apresentada ao curso de graduação em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), como exigência parcial para a obtenção do título de bacharel em História, sob a orientação do Prof. Dr. Adalberto Paranhos

Uberlândia, dezembro de 2009

Fernanda Silva Nogueira

NOGUEIRA, Fernanda Silva (1986).

As muitas vidas da Bossa Nova e seus novos *beats*

NOGUEIRA, Fernanda Silva – Uberlândia, 2009.

61 fls.

Orientador: Adalberto Paranhos

Monografia (Bacharelado) – Universidade Federal de Uberlândia, Curso de Graduação em História.

Inclui bibliografia

Música Popular, Bossa Nova eletrônica, hibridismo e globalização

As muitas vidas da Bossa Nova e seus novos *beats*

Banca examinadora

Prof. Dr. Adalberto Paranhos (orientador)

Prof. Dra. Maria Elizabeth Ribeiro Carneiro

Prof. Roberto Camargos de Oliveira

Agradecimentos

À minha família, base para tudo em minha vida. Aos meus pais José e Tânia pelo amor, dedicação, confiança e apoio. Aos meus irmãos Juliana e Neto pela amizade e companheirismo. Amo vocês!

Ao professor Adalberto por ter acreditado em mim e aceitado me orientar, por ter me auxiliado na construção de meu conhecimento e por toda a ajuda despendida ao longo dos meus estudos.

Aos meus queridíssimos Karina, João, Carolina e Meiriluce, por terem feito parte de momentos importantes dessa trajetória acadêmica. Pelos trabalhos, companhia em momentos alegres e divertidos, apoio em momentos difíceis e pela amizade que se solidificou durante estes anos todos. Com certeza sem vocês a História seria outra (rs.).

Ao Júnior por ser a tranquilidade em pessoa e por me confortar em situações muitas vezes “desesperadoras”, por todas as palavras de carinho e incentivo e por estar sempre presente em minha vida, mesmo estando “um pouquinho” longe.

Ao Roberto pelos trabalhos feitos (poucos, porém significativos), por sempre se mostrar disposto a me emprestar materiais para que eu pudesse realizar meus trabalhos e por haver aceitado participar de minha banca.

À professora Elizabeth, que, apesar do contato recente, teve uma participação destacada em minha formação, por todas as discussões construtivas em sala de aula e pela disposição em compor a banca examinadora da minha monografia.

Todos vocês foram importantes para que essa etapa pudesse ser concluída. A vocês o meu muito-obrigada!

Por último, não poderia deixar de estender os meus agradecimentos à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (Fapemig), que me proporcionou uma bolsa de iniciação científica, integrada ao projeto “História e historiografia da música popular brasileira” desenvolvido pelo professor Adalberto Paranhos.

Resumo

A Bossa Nova (BN), importante movimento musical da cultura brasileira, geralmente é datada como uma manifestação compreendida entre o final dos anos 1950 e meados da década de 1960. Com os olhos postos na cena musical que sucedeu esse suposto fim da BN, pretendemos evidenciar a continuidade da tradição bossa-novista. Assim, nosso objetivo é o de analisar as outras feições que a BN adquiriu, principalmente num período mais recente quando foi inserida no universo da música eletrônica, o que nos leva a pensar em outro momento de produção cultural no Brasil, bem diferente do tempo em que ela despontou. Dessa maneira, nossa intenção é destacar que a BN, longe de ter chegado ao fim, como apontam alguns estudiosos da música popular, persistiu e até foi renovada, entre outras coisas, graças às transformações que surgiram no meio musical.

Sumário

Introdução.....	7
1. As muitas vidas da Bossa Nova.....	12
1.1 Um olhar de relance para a música popular brasileira.....	12
1.2 A Bossa Nova: uma revolução musical brasileira.....	16
1.3 A dispersão do movimento e a morte anunciada da Bossa Nova.....	19
2. Tecnologia e hibridismo cultural na virada do século XX.....	26
2.1 O uso da tecnologia na produção musical: tradição e inovação na música popular brasileira.....	26
2.2 A música em tempos globalizados.....	33
3. “Outras notas vão entrar, mas a base é uma só”: a Bossa Nova eletrônica.....	37
3.1 Anos 1990: a música brasileira, no cenário internacional.....	37
3.2 O <i>revival</i> da Bossa Nova entre os músicos brasileiros.....	42
3.3 Estilos da Bossa eletrônica.....	46
4. Considerações finais.....	52
5. Fontes e referências bibliográficas.....	54
5.1 Fontes bibliográficas.....	54
5.2 Fontes discográficas	57
5.3 Sites consultados.....	58
5.4 Referências bibliográficas.....	59

INTRODUÇÃO

“A música não é apenas ‘boa para ouvir’, mas é também ‘boa para pensar.’”¹ Com estas palavras Marcos Napolitano evidencia a possibilidade de se pensar a música como objeto histórico. No plano historiográfico, o manifesto dos *Annales*, publicado na virada dos anos 20 para os 30 do século passado, ancorado em um movimento de renovação da historiografia francesa, postulou uma nova maneira de tratar a ciência histórica, e é afinado com essa perspectiva que este trabalho caminha.

De uma maneira geral, essa corrente visava sobretudo combater uma história narrativa, que tem por prioridade lidar com o que se designa fatos e acontecimentos, para trabalhar com a dimensão de uma história-problema, na qual a compreensão do homem em sua integridade, ou seja, em sua sensibilidade e sua mentalidade, deveria conduzir a investigação histórica. Nas palavras de Marc Bloch,

o objeto da história é, por natureza, o homem. Digamos melhor, os homens. (...) Por trás dos grandes vestígios sensíveis da paisagem, [os artefatos ou as máquinas,] por trás dos escritos aparentemente mais insípidos e as instituições mais desligadas daqueles que as criaram, são os homens que a história quer capturar.²

Nesse sentido, um dos legados mais importantes deixado por eles foi a ampliação do conceito de documento. Se a intenção que passava a nortear o trabalho historiográfico era apreender o homem em sociedade e em seu tempo, tornava-se importante tecer uma análise que levasse em consideração todas as atividades humanas e não apenas a dimensão política. Assim, tal movimento possibilitou que novas abordagens fossem ganhando espaço e credibilidade e incentivou o contato com outros objetos de estudo que extrapolaram a hegemonia da dita “história oficial” e das fontes textuais, até então incensadas pela história social e pela história econômica.

Nessa perspectiva, o campo da cultura adquiriu destaque e o leque de possibilidades de objetos e documentação para o historiador se expandiu de forma decisiva. As manifestações culturais não poderiam ser desprezadas: esta é a lição que os *Annales* já ensinavam em seu manifesto. Afinal, como se sabe hoje mais do que nunca, por meio da arte, da literatura, da música, do teatro e do imaginário é possível fazer história, quer dizer, produzir conhecimento histórico sem que isso esteja restrito ao campo da erudição. Pela via da cultura é possível

¹ NAPOLITANO, Marcos. *História & música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005, p. 11.

² BLOCH, Marc. *Apologia da história: ou o ofício de historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 54

tecer relações com o contexto histórico, o que pode servir de instrumento para compreender certas esferas do todo social.

Nessa busca de novos problemas e documentos, a música, sobretudo a popular, por dialogar intimamente com a dinâmica da sociedade, passou a fazer parte do repertório de pesquisa dos historiadores. Esse contato é um fenômeno recente, particularmente no Brasil, cujos trabalhos mais sérios são datados do final dos anos 1970. Eles nos mostram que o estudo da música popular permite revelar aspectos interessantes sobre determinado período. Diferentes estilos musicais e canções trazem consigo algumas especificidades da sociedade que os produziu. Mesmo que, por vezes, de forma oblíqua, a produção musical é portadora de elementos políticos, econômicos, ideológicos e se presta ainda a fornecer pistas sobre a relação que essa ou aquela sociedade possui com a tecnologia e as formas de sociabilidade existentes.

Ao tomarmos a música como objeto de estudo, devemos atentar para dimensão tanto sociológica quanto cultural que a envolve. Para compreender sua diversidade como fonte histórica, é preciso levar em conta as várias manifestações e estilos musicais dentro da sua época e da cena musical na qual se inscreve. É necessário articular todas as questões que dizem respeito à canção, sejam elas sociais, econômicas ou estéticas, para dessa maneira valorizar a complexidade do objeto estudado.³

É nesse sentido que Napolitano enfatiza que

As apropriações, usos e mediações culturais tendem a se mover dentro de um leque possível de ações, limitadas por fatores estruturais (econômicos, sociais, ideológicos, culturais), ainda que não determinadas por eles. Além disso, o historiador não pode negligenciar os efeitos da conjuntura histórica que ele está estudando e o papel da música em espaços sociais e tempos históricos determinados.⁴

Considerar o contexto – ou melhor, os diversos contextos que se nos apresentam – é essencial para a análise da relação história e música. É com base nesses preceitos que esta investigação caminha ao estudar as manifestações de Bossa Nova que dialogam com a música eletrônica.

³ Sobre as questões referentes ao trabalho com música, baseei-me especialmente em MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. *Revista Brasileira de História*, v. 20, n. 39, São Paulo, 2000, p. 203-221, NAPOLITANO, Marcos, *op. cit.*, e PARANHOS, Adalberto. A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo. *ArtCultura*, n. 9, Uberlândia, jul.-dez. 2004, p. 22-31.

⁴ NAPOLITANO, Marcos, *op. cit.*, p. 36.

Inicialmente, partindo da leitura de um artigo da revista *Pesquisa Fapesp*⁵, minha intenção era trabalhar com a nostalgia em relação à Bossa Nova (BN). Ele chamou minha atenção para o fato de a BN estar ainda muito presente na cena musical brasileira, o que é perceptível nos inúmeros CDs lançados ainda hoje, na constante regravação de muitos clássicos da BN por novos artistas e também pelas reapropriações que surgiram com a aproximação com outras linguagens musicais, como, por exemplo, a música eletrônica, que era então o foco do meu interesse. Esse texto frisava que a BN é um elemento singular na cultura brasileira e as suas freqüentes retomadas seriam fruto de uma nostalgia, de uma tentativa de evocar um momento da música brasileira que ficou em um passado “glorioso”, como se isso pudesse suprir as carências enfrentadas na realidade musical atual.

Em uma das primeiras conversas com o professor Adalberto Paranhos, percebi, conforme destacado por ele, que a música brasileira não passava por um processo de nostalgia, e sim que, do período pós-anos 60 em diante, vivenciara momentos criativos dos quais a própria BN seria uma das personagens, pelos impactos que produziu para além dos marcos mais estritamente bossa-novistas. Sendo assim, essa busca do passado não se constituiria em uma tentativa de “volta” a um tempo “áureo” da música brasileira. O professor Adalberto salientou que muitas análises falam da retomada da BN como nostalgia porque a historiografia geralmente a caracteriza como uma música datada e compreendia entre os anos de 1950/60. Apesar de admitirem a repercussão que suas inovações provocaram no campo musical, tais análises quase sempre ressaltam que o movimento bossa-novista durou pouco tempo, chegando ao seu fim por volta de 1965, e após esse período suas conquistas teriam se diluído e algumas até mesmo se perdido.

Na seqüência, elaborei então, com o auxílio do professor Adalberto, um projeto de pesquisa, a fim de concorrer a uma bolsa de iniciação científica, no Programa de Bolsas de Iniciação Científica da Fapemig/Universidade Federal de Uberlândia – PIBIC/Fapemig/UFU.⁶ A intenção do trabalho era a de problematizar o suposto fim da BN e analisar as manifestações bossa-novistas contemporâneas que dialogam com a música eletrônica.

Primeiramente, pensei em trabalhar com o grupo Bossacucanova e a cantora Bebel Gilberto, dois expoentes desse novo momento da BN. No decorrer da pesquisa deparei-me com vários artistas que enveredaram pela mesma vertente e constatei que, realmente pela

⁵ JUNIOR, Gonçalo. O banzo bossa nova. *Pesquisa Fapesp*, n. 133, São Paulo, mar. 2007, p. 84-87.

⁶ “As muitas vidas da Bossa Nova: velhas bossas e novos *beats*”, projeto n. G-018/2009, com vigência no biênio 2009-2010.

intensidade do processo em curso, ele realmente ia além de nostalgia e se espalhava não apenas pelo Brasil, como principalmente pelo exterior.

Guardadas as proporções e observadas as diferenças das ressonâncias nacionais e internacionais, a meu ver a BN no fim dos anos 1990 passou por um processo semelhante ao do seu surgimento no fim dos anos 1950. Se antes o propósito era o de dar corpo a uma música atual, que refletisse o estado de espírito de seus criadores, hoje o percurso é mais ou menos o mesmo: a BN, de algum modo, foi descoberta por jovens artistas, a maioria na faixa dos 20 e 30 anos, portanto distanciados temporalmente da efervescência bossa-novista das décadas de 50 e 60 e influenciados por outros estilos, que souberam se beneficiar tanto da tradição (no caso a BN), quanto das inovações verificadas na área musical, e estabeleceram diálogos entre a já tradicional BN e a “inovadora” música eletrônica. Dessa forma, lançaram-se pontes com novos estilos musicais extremamente dependentes de computadores e de outros aparatos tecnológicos do gênero.

A partir daí a BN eletrônica ganhou adeptos até mesmo entre bossa-novistas clássicos, como Roberto Menescal e Marcos Valle, sem contar o grande número de músicos que fizeram participações especiais nos trabalhos desses jovens – por exemplo, os artistas que tomaram parte nos projetos do Bossacucanova: Roberto Menescal, Carlos Lyra, Marcos Valle, Ed Motta, Leo Gandelman, Simoninha e Jacques Morelembaum. Isso sem contar a participação de Carlos Lyra no trabalho da cantora Karla Sabah.

No decorrer de minha investigação, notei que essa tendência de adaptação e reelaboração musical, tomando como referência a fusão com outros elementos e tradições musicais, não é, obviamente, exclusiva da BN e muito menos do Brasil, visto que os anos 1990 assistiram, mundo afora, a esse processo de “modernização” musical. A intensificação da globalização possibilitou que o hibridismo cultural se tornasse mais dinâmico e as trocas culturais, mais constantes no plano musical. O resultado disso, segundo alguns críticos, é a emergência de um novo momento de renovação da estética musical, ancorado em parte na música eletrônica.⁷

No caso do tema deste trabalho, mais do que uma retomada da Bossa Nova, as gravações pesquisadas evidenciam um novo jeito de se produzir música, diferente do da época em que a BN surgiu. A sociedade atual, com as consequências da revolução tecnológica, é cada vez mais dependente dos aparatos tecnológicos, o que tem influenciado os mais diversos

⁷ Sobre isso, ver ARIZA, Adonay. *Eletronic samba: a música brasileira no contexto das tendências internacionais*. São Paulo: Annablume, 2006, e SEBASTIÃO, Walter. *O som do século 21*. Disponível em <http://www.clubedejazz.com.br/noticias/noticia.php?noticia_id=539>. Acesso em 18/01/09.

setores da atividade humana. Pensar em música na virada do século XX e início do XXI é inevitavelmente pensar nas novidades trazidas pela tecnologia.

Por isso, em meio aos desdobramentos do meu projeto, as preocupações restritas tão-somente à BN em si foram cedendo espaço também para as preocupações que remetem à produção dessa música, inserindo aí a BN eletrônica. Olhar para a tecnologia e para a globalização acabou se convertendo num dos focos desta monografia, justamente por entender que isso é fundamental não apenas para sublinhar a perpetuação da BN ao longo das décadas que sucederam ao seu apogeu, mas também para melhor relacionar essa música com a época em que vivemos como uma demonstração a mais das mil vidas vividas pela BN.

1. AS MUITAS VIDAS DA BOSSA NOVA

1.1 Um olhar de relance para a música popular brasileira

É quase que um lugar-comum entre críticos, estudiosos e jornalistas do meio musical ouvir a afirmação de que o Brasil é um país rico culturalmente e que a nossa música popular tem um lugar de destaque no plano cultural não apenas pela diversidade de gêneros e estilos, mas também pela sua riqueza em termos de qualidade. No entanto, a música popular brasileira tal qual a conhecemos hoje foi moldada ao longo do século XX através de processos permeados por tensões e conflitos que, de certa maneira, carregaram profundas marcas do contexto social e histórico vivenciado.

O início de século XX foi para a música popular brasileira um momento de definição de padrões fundamentais para a sua consolidação. Napolitano⁸ salienta que esse processo se fez acompanhar pela emergência de novas formas de sociabilidades, em meio a transformações que eclodiram no plano social e político, num período em que valores nacionalistas passaram a circular mais amplamente na sociedade.

Da primeira metade do século passado até a década de 1960, para dizer o mínimo, o nacionalismo, visto pelo prisma do popular e aliado às reflexões sobre a modernidade, foi um eixo fundamental dos debates que cercaram a produção musical no Brasil. De acordo com Ortiz, “a discussão sobre a cultura sempre foi entre nós uma forma de se tomar consciência do nosso destino, o que fez com que ela estivesse intimamente associada à temática do nacional e do popular.”⁹ Em outras palavras, nesse período, grosso modo, os debates envolvendo o setor cultural e, no caso, a música brasileira foram comumente impulsionados pela intenção de identificar e firmar a identidade nacional.

Com o fito de compreender melhor como que essas implicações sociais e políticas se desenvolveram na área musical, Napolitano elege alguns momentos apontados por ele como cruciais para a formação da moderna música brasileira.¹⁰ São eles: os anos 1920/30, envolvendo a questão do samba; os anos 1959/68, com a eclosão da Bossa Nova e com a “aliança” entre música e projetos sociais “engajados” e os anos 1972/79, com a consolidação da MPB como um conceito amplo, acolhendo diversas influências.

⁸ Ver NAPOLITANO, Marcos. *História & música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005, p. 11-38.

⁹ ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 7.

¹⁰ Para estas considerações apoiei-me em NAPOLITANO, Marcos, *op. cit.*, p. 47-49.

Essa periodização se fundamenta na importância que tais momentos tiveram na reelaboração das heranças culturais e estéticas presentes na nossa música. É como se a própria tradição houvesse sido redimensionada com a incorporação de novos valores, preocupações e ideologias ao campo musical. Além disso, ao longo desse processo, o lugar social da música popular brasileira foi alargado, por conta, entre outros fatores, da maior aproximação da classe média com a esfera da cultura popular urbana.

O primeiro período destacado diz respeito à consolidação do samba como elemento singular da cultura nacional. O samba emergiu como gênero musical industrializado, isto é, gravado em disco, durante a década de 1910. Nessa fase inicial, ele ainda era bastante restrito à sua área de criação; era basicamente uma música atrelada à sua origem popular e negra, com seu espaço de circulação limitado, em geral, às partes pobres do Rio de Janeiro e às rodas de batucada. Aí pela segunda metade dos anos de 1920, no entanto, o samba sofreu algumas mudanças que foram da maior importância para a afirmação do gênero tal como o conhecemos hoje. Neste caso, os sambistas do bairro Estácio de Sá – encravado na região praticamente central da então capital da República – foram os principais sujeitos desse processo de transformação musical, ao definirem, do ponto de vista rítmico, aquilo que viria a ser denominado “samba carioca” (matriz do moderno samba brasileiro).¹¹ Simultaneamente, deu-se – num contexto assinalado pelo desenvolvimento da indústria fonográfica e do rádio comercial – a inserção de novas esferas sociais ao universo do samba. Ele estendeu seu raio de alcance para os domínios de outras classes e grupos sociais, que não os de sua origem, o que abriu caminho para seu reconhecimento como símbolo musical da nacionalidade.¹²

Noutras palavras, progressivamente, num processo de idas e vindas, o samba foi deixando de ser encarado como um artefato cultural marginal, uma espécie de símbolo étnico, e caminhou rumo à sua consagração nacional. Embora identificado por muitos de seus criadores como produto cultural tipicamente nacional – algo que vinha acontecendo bem antes da instalação do “Estado Novo” – a ditadura estado-novista, imbuída de sua ideologia nacionalista, elegeu também o samba como um elemento singular da cultura brasileira, a tradução musical da “essência” da brasilidade, por congregar “harmoniosamente” os mais diferenciados setores da sociedade brasileira.¹³

¹¹ O samba à la Estácio foi submetido a uma reformulação estética que o livrou da presença do maxixe, elemento dominante no samba urbano baiano-carioca que se ouvia antes, por exemplo, nas casas das famosas tias baianas.

¹² Cf. PARANHOS, Adalberto. O Brasil dá samba?: os sambistas e a invenção do samba como “coisa nossa”. In: *Música popular en América Latina*. Santiago de Chile: Fondart, 1999, e SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Editora 34, 2008.

¹³ A invenção do samba como ícone musical do país como obra dos seus próprios criadores e a sua apropriação simbólica pelo “Estado Novo” é analisada por PARANHOS, Adalberto, *op. cit.*

Outro momento significativo para pensarmos a consolidação da música brasileira é o período compreendido entre os anos de 1959/68 (ou 1958/68, se considerarmos que o marco inaugural da Bossa Nova pode ser recuado até 1958, data da gravação e do lançamento do 78 rpm “Chega de Saudade”, com João Gilberto). Nessa época, as discussões sobre o nacionalismo ganharam corpo e consistência inclusive no campo musical. Muitos debates giravam em torno do que seria ou não nacional; discutiam-se as influências estrangeiras e o que elas poderiam trazer de maléfico para a integridade cultural brasileira.¹⁴

Críticos nacionalistas, que defendiam as “raízes” da música popular brasileira, acusaram a BN de subordinar a música nacional à estrangeira, reprovando a assimilação de elementos musicais “exógenos”, sobretudo do jazz, que promoveria a distorção do samba. Dessa maneira, ela, a rigor, não poderia ser considerada como uma expressão cultural nacional, pois seria algo “estranho” à nossa tradição.

A BN incomodava os ouvidos mais conservadores por romper, de certo modo, com as sonoridades tradicionais. Sem deixar de lado a tradição musical brasileira, particularmente a do samba, ela – com seus acordes dissonantes, suas letras mais coloquiais, sua linguagem instrumental mais econômica, seu canto-falado e a integração música e letra presentes em muitas composições da primeira BN – representou uma ruptura estética rumo à modernidade. Suas inovações provocaram uma verdadeira revolução no ambiente musical brasileiro, o que acarretou uma mudança de postura em relação à música popular, passando por todo o corpo estrutural da canção, ao articular criativamente o campo harmônico e melódico, a marcação rítmica e a forma do canto, bem como a poética musical. Apesar de todas as reações contrárias que suscitou, a BN conquistou adeptos fervorosos dentro e fora do meio artístico, chegando a ser considerada por muitos como um marco divisor de águas na música popular brasileira, passando a influenciar parcela ponderável da produção musical posterior a ela.

Ainda nesse período, sintonizada com os acontecimentos sociais e políticos da década de 1960, parte da música popular se vinculou a projetos engajados, o que se acentuou após o golpe militar de 1964. Sem pôr inteiramente de lado as conquistas estéticas da BN, outras temáticas foram incorporadas. Nessas circunstâncias, ocorreu o surgimento da chamada MPB, que, segundo Napolitano,

será um elemento cultural e ideológico importante na revisão da tradição e da memória, estabelecendo novas bases de seletividade, julgamento e consumo musical, sobretudo para os segmentos mais jovens e intelectualizados da classe

¹⁴ Sobre as questões referentes à Bossa Nova, ver, entre outros, PARANHOS, Adalberto. Novas bossas e velhos argumentos: tradição e contemporaneidade na MPB. *História & Perspectivas*, n. 3, Uberlândia, jul.-dez. 1990, p. 5-111.

média. A “ida ao povo”, a busca do “morro” e do “sertão” não se faziam em nome de um movimento de folclorização do povo como “reserva cultural” da modernização sociocultural em marcha, mas no sentido de reorientar a própria busca da consciência nacional moderna. Nessa perspectiva é que se deve entender as canções, atitudes e performances que surgiram em torno da MPB, que acabaram por incorporar o pensamento folclorista (“esquerdizando-o”) e a idéia de “ruptura moderna” da Bossa Nova (“nacionalizando-a”).¹⁵

Por fim, para Napolitano, o último momento de consolidação da moderna música brasileira se situa entre os anos de 1972/79, período de solidificação da MPB como um sistema musical amplo, fator decisivo para que ela deixasse de ser vista apenas como

um gênero musical específico e mais como um complexo cultural plural, e se consagrou como uma sigla que funcionava como um filtro de organização do próprio mercado, propondo uma curiosa e problemática simbiose entre valorização estética e sucesso mercantil. (...) A rigor, quase tudo poderia ser considerado MPB. Todos os gêneros e estilos, todas as tradições musicais, todas as posturas, conservadoras ou radicais, poderiam ter seu lugar no clube, desde que prestigiados pelo gosto da audiência que definia a hierarquia musical. (...) A “definição” da MPB passava por critérios muito mais de tipo sociocultural, implicando tipos de audiência, reconhecimento valorativo e circuitos sociais da cultura.¹⁶

Ao tratar do assunto, Ortiz, por sua vez, sustenta que a consolidação de uma indústria da cultura relegou, sob vários aspectos, as preocupações culturais dos anos 1970 para a dinâmica do mercado de bens culturais, numa situação que compreendia a expansão da cultura tanto em nível de produção como de consumo.¹⁷

Portanto, a produção musical desse período de certa maneira encerraria o ciclo iniciado nos anos 1920, instigado pela necessidade de buscar a identidade nacional brasileira. Com o intenso desenvolvimento da indústria cultural, a identidade nacional foi reinterpretada, acima de tudo, pelo viés mercadológico.

De acordo com Ortiz,

A música popular brasileira, produzida e difundida nos padrões da indústria cultural dos anos 70, entra neste século que se inicia marcada pela globalização econômica e pela mundialização cultural. Até recentemente podia-se discutir a problemática da cultura popular em termos exclusivamente nacionais. Por exemplo, o debate que se fez em torno do samba durante o Estado Novo, da bossa-nova nos anos 50/60, do tropicalismo no final de 60. Em todos esses momentos o tema da identidade nacional se impunha. O processo de mundialização da cultura desloca a discussão para um outro patamar.¹⁸

¹⁵ NAPOLITANO, Marcos, *op. cit.*, p. 64.

¹⁶ *Idem Ibidem*, p. 72 e 73.

¹⁷ ORTIZ, Renato, *op. cit.*, p. 121.

¹⁸ ORTIZ, Renato. Prefácio. In: DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2008, p. 12. Ver ainda ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

Daí esse autor afirmar que, já há algumas décadas, “o nacional se identifica ao mercado, à correspondência que se fazia anteriormente, cultura nacional-popular, substituí-se uma outra, cultura mercado-consumo”.¹⁹

Nos limites deste trabalho, não me interessa observar de perto a questão relacionada propriamente ao mercado, porém cabe ressaltar que o advento da indústria cultural veio acompanhado de avanços técnicos indiscutíveis na indústria fonográfica, sobretudo desde a década de 1970. Refletir sobre essas transformações e sobre o que elas acarretaram é imprescindível para compreender o panorama da música popular brasileira após esse período.

A incorporação de novas tecnologias à produção musical é o ponto de partida para se pensar o processo de mudanças pelo qual o setor musical passou num momento que assinala, segundo alguns críticos, uma renovação na estética musical²⁰, agora não mais influenciada pela ideologia do nacional-popular, e sim por questões interligadas à globalização e à revolução tecnológica, que se intensificaram nas últimas décadas.

Vemos, assim, e este é o caso da BN eletrônica, que as manifestações culturais estão associadas a transformações ocorridas na sociedade como um todo. Afinal, as expressões artísticas são uma somatória de um conjunto de elementos sociais e culturais, e só adquirem sentido, historicamente, se analisadas sob essas circunstâncias. Isso implica reconhecer – para além das novas realidades econômico-sociais – que, quando se toma como objeto de estudo a BN eletrônica, não se deve desconsiderar as mudanças verificadas na cena musical a partir do final dos anos 1970, porque elas são de fundamental importância para a produção dessa música, que, no fundo, se afirma pela negação de determinada tradição de valorização do nacional em função da assimilação de procedimentos musicais forjados no cenário internacional.

1.2 A Bossa Nova: uma revolução musical brasileira

Muito já foi falado sobre o impacto da BN e o que ela representou nos debates musicais ao se estabelecer como um marco na história da música brasileira. Entender a importância que ela possui na nossa cultura musical não é possível sem focar suas principais características, mesmo que em breves pinceladas. O que ela nos legou não estava totalmente desvinculado das inovações que já transitavam pela cena musical de até então.

¹⁹ ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira...*, op. cit., p.165.

²⁰ Sobre isso, ver ARIZA, Adonay. *Eletronic samba: a música brasileira no contexto das tendências internacionais*. São Paulo: Annablume, 2006, e SEBASTIÃO. Walter. *O som do século 21*. Disponível em <http://www.clubedejazz.com.br/noticias/noticia.php?noticia_id=539>. Acesso em 18/01/09.

Entretanto, a BN surpreendeu os ouvintes pela capacidade demonstrada de sintetizar – como que numa síntese dialética superadora – os esforços de modernização que já vinham ocorrendo na música popular brasileira.

De forma mais ou menos isolada, alguns artistas já haviam cuidado de introduzi novos elementos na canção popular, fossem eles no campo harmônico e melódico, como, por exemplo, Johnny Alf, cuja influencia jazzista se dava claramente a perceber, ou – para ir mais longe –, no terreno da interpretação, como é o caso do canto-falado de Mário Reis, nas décadas de 1920 e 1930, e do canto não-operístico de um Lucio Alves nos anos 1940 e 1950.²¹ Por mais que se enalteça a revolução sonora bossa-novista, ela, nem de longe, foi o marco-zero da modernidade musical brasileira, como frisa Adalberto Paranhos. Ao se ater, mais especificamente, à cena dos anos 1950, esse autor observa:

A pré-história da Bossa Nova está cheia de investidas mais ousadas, uma espécie de guerra de guerrilhas que questionava a ordem sonora estabelecida. O samba-canção, particularmente dos anos 50, cada vez mais canção e menos samba, já corporificava esse estado de coisas. No entanto, esses elementos, acrescidos a outros, vão ser reelaborados pelo movimento bossa-novista a ponto de promover, em meio à *continuidade* dessas experiências mais arrojadas, uma simultânea *ruptura* com o passado. A Bossa Nova impôs-se como movimento estético inovador.²²

E ela veio ao mundo embalado pela gravação de “Chega de Saudade”, em julho de 1958, por João Gilberto. Davam-se passos decisivos de um novo movimento que concentrava de maneira rigorosa e refinada uma proposta de renovação da música popular brasileira. No ano seguinte, com o lançamento do LP homônimo, o impacto bossa-novista agitou de vez o ambiente musical. Conforme testemunha Júlio Medaglia, a BN, “sutil, diferente e introvertida”, provocou “as mais espetaculares polêmicas que já se realizaram em torno de problemas de música popular em nosso país”.²³

À primeira vista, o que chamava a atenção dos ouvintes era o tom da narrativa musical. O modo de cantar de João Gilberto era isento de arroubos interpretativos, sem efeitos contrastantes – gritos alternados com sussurros –, sem virtuosismo, sem malabarismo vocal; a potência da voz não era explorada. As interpretações bossa-novistas denotavam algo informal, intimista, caracterizado pelo “cantar-baixinho”, “sussurrado”, fato que serviu para que muitos

²¹ Muitos outros aspectos poderiam ser destacados, como, por exemplo, o tom coloquial das letras de Noel Rosa. Sobre isso tudo, ver MEDAGLIA, Júlio. Balanço da Bossa. In: CAMPOS, Augusto de (org.). *Balanço da Bossa e outras bossas*. 4. ed. São Paulo, Perspectiva, 1986, p. 79-80, e PARANHOS, Adalberto. *Novas bossas e velhos argumentos...*, op. cit., p. 21-26.

²² PARANHOS, Adalberto, *Novas bossas e velhos argumentos...*, op. cit. 27.

²³ Sobre isso, MEDAGLIA Júlio, op. cit., (citações da p. 74).

intérpretes bossa-novitas fossem tachados de não-cantores, justamente por cantarem de modo mais natural, próximo de um canto-falado.

No plano harmônico, a BN se utilizou de acordes dissonantes que fugiam da sonoridade tradicional, o que contribuiu para o enriquecimento das melodias. Porém, um dos aspectos mais notáveis da BN foi sem dúvida a estrutura rítmica, nada “quadrada”. A tão falada “batida Bossa Nova” se estruturou a partir de sincopes associadas a acordes alternados, promovendo um jogo rítmico que não se repete de forma cristalizada ao longo da canção.

Uma das marcas mais relevantes da BN consistiu na integração entre os elementos que compõem a canção: os acompanhamentos tornam-se mais contidos e econômicos, música e letra, canto e instrumentos se relacionam mutuamente, como que um completando o outro. A BN, no que teve de melhor, por se estruturar em estilo minimalista, atribuiu a todos os componentes da canção uma função muito bem determinada, podando os exageros musicais.²⁴

A guinada bossa-novista não se restringiu, no entanto, à área musical propriamente dita. Um dos pontos diferenciadores da BN tem a ver com as letras, que assumem um caráter coloquial (embora isso já ocorresse, por exemplo, nos sambas das primeiras décadas do século XX). Acentuava-se a diferença, neste caso, em relação aos boleros e a sambas-canções, cujas temáticas tendiam com frequência para a dor de cotovelo, para a fossa, o amor impossível, envoltas em uma atmosfera dramática carregada, por vezes, de palavras rebuscadas e/ou não muito comuns no cotidiano.

O modo de dizer as coisas estampado nas letras das canções de BN assumia também um cunho mais intimista. As letras eram geralmente mais enxutas, reportavam-se às belezas da natureza e abordavam os vaivens da vida amorosa, abrindo espaço para o “amor, o sorriso e a flor” (o que não significa ignorar a existência de músicas sobre desilusões sentimentais, ainda que não soassem como dramalhões). Numa palavra, a leveza musical também se incorporava às letras.

Com esses traços distintivos, a BN transmitia o espírito e o comportamento de alguns setores da juventude carioca. Segundo Medaglia, “além de uma nova música, ela refletia dados do comportamento espiritual do jovem da Zona Sul carioca, que, na época, não contava

²⁴ Krausche afirma que “o importante é que o leitor ouça: a voz, a orquestração, o arranjo, o ritmo (refinam a batida tradicional da música brasileira pelo uso extremado da sincopa) destacam-se, um não se reduzindo ao outro e, dessa forma, integrando-se. Quando João Gilberto canta, o seu violão não vive enquanto mero acessório, mas enriquece a música como um todo.” KRAUSCHE, Valter. *Música popular brasileira: da cultura de roda à música de massa*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 75. É nesse sentido que Paranhos destaca que o violão de João Gilberto “funcionava ao mesmo tempo como um instrumento de marcação harmônica e de percussão”. PARANHOS, Adalberto. *Novas bossas e velhos argumentos...*, op. cit., p. 32.

com um repertório musical que se identificasse com suas aspirações e maneira de ser”.²⁵ Ou por outra, como anota José Roberto Zan, “a BN traduziu, de certa forma, as expectativas de um Brasil moderno alimentadas por uma parte da classe média”.²⁶

1.3 A dispersão do movimento e a morte anunciada da Bossa Nova

O início dos anos 1960, em decorrência da ebulição política e social vivida pelo Brasil, foi caracterizado por certa politização do cotidiano. No que tange à cultura, ela, evidentemente, não se manteve à margem do que acontecia. Na visão dos artistas engajados, era preciso falar, conscientizar o povo, e, nesse sentido, a arte deveria desempenhar um papel importante. De acordo com Adalberto Paranhos, entre outras, as

Vertentes de esquerda do nacionalismo se fizeram ver, ouvir e ler nas mais distintas áreas da cultura no Brasil, da música à literatura, do cinema ao teatro. A participação de estudantes, em especial os universitários, e da *intelligentsia* foi absolutamente decisiva na deflagração desse processo.²⁷

Contier destaca que esse movimento com vistas a atrelar os problemas brasileiros à arte contribuiu para transformar conteúdo das expressões culturais. Novos personagens e regiões passaram a circular pelo universo cultural do período, como, por exemplo, o mundo rural, com o sertanejo e, o retirante; e no mundo urbano, despontavam as populações pobres, a favela, o morador do morro etc.²⁸

Em outras palavras, essa politização da arte se destinava a tirar o povo do estado de “alienação” e para isso era preciso primeiro “desalienar” a arte. No plano musical, a BN, justamente por suas temáticas destituídas de maiores preocupações políticas – ela que fora produto de uma classe média que pouco se identificava com as mazelas vividas pela maioria dos brasileiros –, foi o foco das muitas críticas de setores nacionalistas e/ou de esquerda.

No solo da própria BN, começaram a brotar as canções de protesto. Diante disso, os temas amorosos foram cedendo espaço para outros de cunho social. Esse foi um dos primeiros passos dados para o distanciamento da BN de seus moldes originais. O *show* “Opinião” se

²⁵ MEDAGLIA, Júlio. *Música impopular*. São Paulo: Global, 1988, p. 199.

²⁶ ZAN, Roberto. Música popular brasileira, indústria cultural e identidade. *Eccos: Revista Científica*, n. 9, São Paulo, 2001, p. 113.

²⁷ PARANHOS, Adalberto. Novas bossas e velhos argumentos..., *op. cit.*, p. 64.

²⁸ Cf. CONTIER, Arnaldo Daraya. Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60). *Revista Brasileira de História*, v. 18, n. 35, São Paulo, 1998. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881998000100002&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 24/04/2008.

configurou como um exemplo dessa nova preocupação que passou a envolver o campo artístico, mesmo que isso não implicasse o sepultamento de determinadas conquistas da BN.²⁹

Lançado em dezembro de 1964, o espetáculo³⁰ seria uma das primeiras respostas ao golpe militar instaurado havia poucos meses no Brasil. Heloísa Buarque de Hollanda e Marcos Augusto Gonçalves sustentam que o “*show* parecia interpretar o sentimento de toda uma geração de intelectuais, artistas e estudantes naqueles dias em que a realidade do poder militar afigurava-se como um fantasma no imaginário da revolução brasileira”.³¹

O “Opinião” não era apenas composto de canções. Durante as apresentações os cantores intercalavam trechos narrativos, retratando às claras as dificuldades enfrentadas no país. A ousadia do *show* consistia assumir um conteúdo agressivo em um período no qual esse tipo de manifestação já era objeto de atenção especial dos órgãos da polícia política.

Para Júlio Medaglia, a despeito de o *show* haver sido

montado sob condições técnico-teatrais das mais primitivas, o espetáculo conseguiu, através dessas músicas, grande contato com o público, que aplaudia no decorrer da apresentação e não raro participava ativamente, cantando junto com os atores. Nessa época surgiu uma série de novas composições, das quais João do Vale e os irmãos Marcos e Paulo Sérgio Valle foram os autores mais destacados. Nelas presenciamos verdadeiros manifestos: “onde a terra é boa o senhor é dono, não deixa passar”, “o nordestino vai criar coragem pra poder lutar pelo o que é seu”, “plantar pra dividir? Não faço mais isso, não”, “quem trabalha é que tem direito de viver, pois a terra é de ninguém”, “o dia da igualdade está chegando, seu doutor” etc. Nessa linha, além dos textos do tipo “libelo”, existem também aqueles cujo impacto resulta da aridez agressiva do próprio fato narrado: “Carcará / pega, mata e come / Carcará / não vai morrer de fome / Carcará / mais coragem do que homem / Carcará / pega, mata e come!”³²

O teor político das canções era sublinhado por um estilo interpretativo marcado por certa rigidez, por um tom áspero e mais projetado, longe da sutileza da BN; o próprio conteúdo das letras meio que exigia uma interpretação que dialogasse com as mensagens transmitidas e, assim, despertasse o público para uma tomada de consciência. Aos poucos,

²⁹ Sobre isso, o maestro Júlio Medaglia admite que a BN, por ser um movimento com um público essencialmente jovem e universitário, não poderia deixar de sentir os efeitos dessa tendência ao engajamento: “não tardou, como era de se esperar, o surgimento de uma faixa de canções cujo tema caminhava no sentido de um engajamento político-social. O estopim dessa tendência foi o *show* ‘Opinião’, e, logo em seguida, surgiram outros também de grande sucesso como ‘Zumbi’ e ‘Liberdade, Liberdade’”. MEDAGLIA, Júlio. *Música Impopular*, op. cit., p. 206.

³⁰ Espetáculo assinado por Oduvaldo Vianna Filho e por Paulo Pontes, inicialmente estrelado por Nara Leão, uma das musas da BN, Zé Ketti e João do Vale.

³¹ HOLLANDA, Heloísa Buarque de, GONÇALVES, Marcos Augusto. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 23.

³² MEDAGLIA, Júlio. *Balanço da Bossa*, op. cit. p. 89-90.

toda a leveza, seja poética ou musical, que a proposta bossa-novista trouxera para o campo musical foi deixada de lado.

Entretanto, esse distanciamento em relação à primeira BN não se deveu exclusivamente à questão da inserção de novas preocupações temáticas na canção brasileira. A ampliação do alcance dessa música – que passou a se destinar a um público mais numeroso – também influenciou nesse processo. Segundo Paranhos, esse é o momento em que a BN, “particularmente quando aliada à música de protesto”, conheceu o seu declínio e “o seu fim enquanto movimento”.³³ Indo além, o autor enfatiza que “a era dos festivais será o epitáfio da Bossa Nova”³⁴ entendida como movimento.

Na década de 1960, a televisão brasileira vivia uma fase de afirmação e se constituiu em um importante veículo de divulgação da produção da música popular. Diversos programas musicais atingiram expressivo sucesso. Para Medaglia esse fato foi um dos principais responsáveis pela dispersão dos valores da BN.³⁵ A televisão, por chegar a um público mais amplo, diferente daquele que freqüentava pequenos ambientes nos quais circulava a BN³⁶, favorecia uma performance mais arrebatadora.

A respeito desses programas televisivos, Medaglia comenta:

O clima de festa que havia em torno do “Fino da Bossa” [que estreou em 17 de maio de 1965], o mais importante programa, foi transformando aquela música em manifestações quase carnavalescas, dispensando assim, a fina ourivesaria original da Bossa Nova. Elis Regina, aos pulos e berros, ao lado de Jair Rodrigues, conduzia o espetáculo quase à histeria e, quando não, ao tom melodramático em muitas interpretações. Simonal com seus gorjeios e trejeitos, não poupava o público com seu “charme” e suas gracinhas.³⁷

Retomavam-se, por essa via, certa grandiloquência interpretativa, o apelo dramático e a teatralização do canto, elementos tão combatidos pela BN. Se antes a marca das apresentações era “um banquinho e um violão”, com o artista contido no palco, agora, os gestos voltavam a tomar a cena e a “ocupar o lugar do instrumento”³⁸, tanto que Elis Regina recebeu o apelido de “Hélise Regina” devido à intensidade de sua expressão corporal e de seu canto expressionista.

³³ PARANHOS, Adalberto. *Novas bossas e velhos argumentos...*, *op. cit.* p. 75.

³⁴ *Idem, ibidem*, p. 77. Sobre essa era, inaugurada em 1965, ver MELLO, Zuza Homem de. *A era dos festivais: uma parábola*. São Paulo: Editora 34, 2003.

³⁵ MEDAGLIA, Júlio. *Música impopular*, *op. cit.* p. 209.

³⁶ Esses pequenos ambientes, estimulavam, de alguma maneira, o canto contido justamente pela proximidade do artista com seu público, criando um clima de quase cumplicidade.

³⁷ MEDAGLIA, Júlio, *Música Impopular*, *op. cit.*, p. 209 e 210. Essas manifestações, frise-se, conviviam com outras, também presentes em o “Fino da Bossa”, que guardavam maior fidelidade ao estilo bossa-novista original.

³⁸ KRAUSCHE, Valter, *op. cit.*, p. 80.

Muitas composições, estruturadas dessa forma foram ganhando espaço. Uma parcela ponderável de artistas e do público almejavam por canções “participantes”, como define Ruy Castro: ficou difícil “escapar à onda que tendia a transformar os palcos em palanques e qualquer canção num comício”.³⁹ A BN foi aos poucos sendo posta mais ou menos à margem, o que foi o pano de fundo para que muitos críticos anunciassem sua morte.⁴⁰

Ao se reportar ao surgimento das canções participantes, Roberto Menescal, em entrevista a José Eduardo Homem de Mello, em 1967, fala que isso resultou em uma queda considerável da qualidade das canções:

surgiu a confusão toda na música: a letra passou a ser mais importante que a música. No Rio, todo músico bom se mandou. Do “Arrastão” [composição de Edu Lobo e Vinícius de Moraes, com Elis Regina, primeira colocada no I Festival Nacional de Música Popular Brasileira, realizado pela TV Excelsior, de São Paulo, entre março e abril de 1965] em diante, vi que muita gente sem valor algum teve sucesso porque fez música social. (...) Eu fiquei meio preocupado com isso e nos reunimos para ver o que estava acontecendo. E chegamos à conclusão de que o melhor era esperar um pouco. E acho que foi bom, porque depois, com o sucesso do Tom nos Estados Unidos, vimos que pelo menos internacionalmente a gente estava certo.⁴¹

Sobre esse mesmo assunto, Bôscoli afirma que

Houve uma retenção. Era tanta poeira nordestina que ou o sujeito se prostituía e se identificava com o nordeste sem ter ido daqui à Bahia ou se resguardava e preparava uma reaparição. Uns foram para o exterior, os que ficaram esperaram passar esse estrôncio 90 que estava no ar e resolveram dar uma espécie de passo de espera para voltar a compor.⁴²

Pelos depoimentos desses artistas integrados ao movimento bossa-novista desde a primeira hora, percebe-se que não houve propriamente a morte em si da BN; o que sucedeu, em tempos de maior radicalização política, foi uma questão de preferência de uma parte nada

³⁹ CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 357. Santuza Naves salienta que, com base em um “canto mais projetado”, a “estética bossa-novista passa a conviver com a recuperação do excesso.” Para ela “isso não significou, entretanto, o fenecimento do estilo. Em primeiro lugar (...) a geração que surgiu nos anos 60 levou a sério as lições dos músicos da bossa nova, no sentido de dar continuidade à pesquisa de sons e linguagens musicais.” Ver NAVES, Santuza Cambraia. *Da Bossa Nova à Tropicália*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004, p. 24-36 (citações das p. 24 e 36).

⁴⁰ Muitos analistas enquadram a BN como um tipo de música datada entre o final dos anos 1950 e o início dos 60. Apesar de admitirem a repercussão que suas inovações provocaram no cenário musical (inclusive nas canções de protesto), eles quase sempre ressaltam que ela durou pouco tempo, chegando ao seu fim por volta de 1965. Após esse período suas conquistas teriam se diluído e algumas até mesmo se perdido. Ruy Castro adverte que é muito comum encontrar referências à BN como um passado “extinto”, “cultuado por senhores calvos e grisalhos, nostálgicos de sua juventude”. CASTRO, Ruy. *A onda que se ergueu na mar: novos mergulhos na Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 17.

⁴¹ MELLO, José Eduardo Homem de. *Música popular brasileira*. São Paulo: Edusp/Melhoramentos, 1976, p. 162-163.

⁴² *Idem Ibidem*, p. 163.

desprezível do público, ávido por mensagens de enfrentamento da ordem política que se firmava no Brasil. Por outro lado, passado o auge da onda da BN, a indústria fonográfica, em sintonia com o mercado, procurava, como sempre faz, emplacar gêneros mais comerciais. Isso é reafirmado em entrevista concedida por Wilson Simonal, para o qual “houve um tempo em que se vendia qualquer disco de BN porque era novidade. A partir do momento em que ela deixou de ser novidade, houve uma preocupação das gravadoras em fazer um tipo de música mais comercial”.⁴³

Esses e outros relatos contidos no livro de Zuza Homem de Mello indicam que a BN sofreu um enfraquecimento de sua posição no mercado de discos, já que as tendências em voga, no âmbito da música produzida no Brasil, apontavam mais para o iê-iê-iê e para as canções de cunho social. Seja como for, é praticamente impossível decretar um fim para a BN. Enquanto movimento musical ela pode ter tido uma vida curta, contudo suas conquistas já estavam por demais fortalecidas na cultura musical, não apenas brasileira, tanto que se tornaram ponto de referência para muitos artistas da cena internacional.

Artur da Távola reforça esse ponto de vista. Para ele, falar da morte da BN é algo paradoxal porque, apesar de terem seus anos dourados durado pouco tempo, a música bossa-novista em si não chegou a morrer. Por essa razão, ele classifica a BN como um “passado diariamente presente”, pois ela continua a dar base “para que músicos de todo o mundo componham segundo seus padrões ou reinterpretem e reelaborem os seus clássicos”.⁴⁴ Em síntese, para o autor, a BN prossegue viva, quando mais não seja por continuar a ser objeto de fruição artística de muitos ouvintes, inclusive no exterior, onde se amplia a sua audiência. Disso decorre que, “de movimento de escassa duração no Brasil, transformou-se em um núcleo irradiador de criatividade”.⁴⁵

É isso que mostra Adalberto Paranhos ao analisar o período posterior ao declínio do movimento bossa-novista. O autor remonta a compositores que iniciaram suas carreiras sob o embalo da BN e a tomaram como referência fundamental para sua produção. É o caso de Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil, artistas que admitem que o LP *Chega de Saudade*, de João Gilberto, foi um marco excepcional em suas vidas e serviu de alimento para o início de suas carreiras, alguns anos mais tarde.⁴⁶

Apesar de cada um seguir seu caminho, é possível detectar as marcas indeléveis da BN em suas obras. Gil e Caetano, em decorrência da participação no movimento tropicalista,

⁴³ MELLO, José Eduardo Homem de, *op. cit.*, p. 165.

⁴⁴ Ver TÁVOLA, Arthur da. *Bossa Nova*. Rio de Janeiro: Toca do Vinícius, 2002, p. 56-59 (citações da p. 59).

⁴⁵ *Idem, ibidem*, p. 91.

⁴⁶ Cf. PARANHOS, Adalberto. *Novas bossas e velhos argumentos...*, *op. cit.*, p. 79-83.

partiram da BN rumo a uma intensa atividade criativa, incorporando outros elementos e linguagens, como as guitarras elétricas do rock e os ritmos nordestinos, como é o caso mais específico de Gil. Chico, por sua vez, partiu da BN e estabeleceu uma nova forma de enlace com a tradição do samba, tendo como inspiração, dentre outros, Noel Rosa; no entanto, a BN comparece na sua produção seja do ponto de vista rítmico e harmônico, seja no canto, seja pela simbiose letra e música que promove em suas canções.

Recorrendo a diversos exemplos, Adalberto Paranhos evidencia toda a riqueza do legado bossa-novista e seu (re)aproveitamento pela nossa cultura musical. Outro momento destacado por ele é aquilo que denomina de “Novíssima Bossa Nova”, expressão utilizada para caracterizar algumas composições surgidas nos anos 1980 entre músicos radicados em São Paulo e que souberam fazer uso criativo das conquistas sonoras da BN para incursionar por novos campos. Em tais canções, é audível que a linguagem coloquial da BN, somada à sua pulsação rítmica e ao jeito de cantar falado, passa a flertar com os domínios da atonalidade. Nas palavras de Paranhos,

A BN, logo se vê, se saiu de cena enquanto movimento, sobreviveu à própria morte como ponto de referência fundamental na história da música. Apesar dessa Novíssima Bossa Nova não se constituir propriamente em um novo movimento, tendo emergido topicamente aqui ou ali, ela assinala um inflexão musical inovadora que reaproveita com originalidade o material sonoro legado pela BN, cujo potencial ainda não se esgotou.⁴⁷

Por essas e outras, pelos novos sopros de vida injetados na BN, ela é considerada por muitos críticos o ápice da criatividade musical brasileira. Daí Caetano Veloso assinalar que tudo o que se produziu no Brasil após a BN esteve ligado a ela quer pela sua reafirmação quer pela sua negação. Para ele, “todo mundo que trabalhou em música popular no Brasil, depois da Bossa Nova, teve que se referir a ela, de uma maneira ou de outra.”⁴⁸

Mais ainda: esse leque de influências não é sentido apenas no Brasil, pois os ecos da BN também ressoaram no exterior. Em meados da década de 1980, despontou na Inglaterra a corrente denominada *New Bossa*, mediante a qual artistas ingleses, transportaram, à sua moda, a sonoridade bossa-novista para o pop mundial. É o que nos revelam os trabalhos da cantora nigeriana, naturalizada inglesa, Sade, especialmente em seu primeiro LP *Promise*, lançado pela *Epic* em 1985, no qual traços da BN são sentidos sobretudo no intimismo das interpretações. Dentre outros artistas que se incluem no que passou a ser chamado de *New*

⁴⁷ *Idem, ibidem*, p. 85. Um dos discos mencionados por Paranhos, obra do pessoal que gravitava em torno do Lira Paulistana, é o LP *Balãozinho*, de Eduardo Gudin, Continental, 1986. Ver *idem ibidem*, p. 84 e 85

⁴⁸ *Apud* PARANHOS, Adalberto. *Novas bossas e velhos argumentos...*, *op. cit.*, p. 83.

Bossa, destaco o grupo Everything But the Girl. Fortemente influenciado pela BN, o grupo iniciou sua carreira tocando, entre outros estilos, jazz e BN nos bares londrinos. A BN teria inclusive sido responsável pelo nome do grupo. Everything But the girl (em português, tudo menos a garota) seria uma alusão a “The girl from Ipanema”, música marcante em suas primeiras apresentações.⁴⁹ No álbum *Éden*, editado em 1984 pela Warner Music, no qual sobressai a canção “Fascination”⁵⁰, a atmosfera bossa-novista é bastante presente, particularmente nas batidas do violão.

Com tudo isso, o que se constata, uma vez mais, é que a BN pode ter saído de foco, mas nunca chegou a morrer. Além do mais, a sua perpetuação transparece na produção discográfica de muitos artistas que jamais a abandonaram. O exemplo mais notável disso é João Gilberto, que se manteve fiel, até os dias de hoje, à primeira BN e goza, perante uma imensa legião de músicos e admiradores em boa parte do mundo, de um prestígio particularmente inabalável.

Aliás, certas datas redondas – para não citar, aqui, uma grande quantidade de discos bossa-novistas lançados ao longo desses anos todos –, como a passagem dos 30, dos 40 e, notadamente, dos 50 anos da BN⁵¹, fornecem um testemunho a mais de sua longevidade. Como lembra Ruy Castro dificilmente veremos um disco de BN no topo das paradas, “mas os pardais e os bem-te-vis também não estão nas paradas e a música deles nunca sai do ar”.⁵² Assim, vale insistir: ao invés de ter morrido, ela, revelando fôlego de gato, adquiriu muitas vidas, como que confirmando o clichê de que, mais que moderna, ela seria “eterna”.

⁴⁹ Cf. BETTONI e FANDI. *Bossa Nova + música eletrônica conquista o mundo*. Disponível em <<http://www.pelomundo.com.br/main/index.php?option=content&task=view&id=103&Itemid=44>>. Acesso em 11/02/09.

⁵⁰ “Fascination” (Everything But The Girl). Everything But The Girl. LP *Éden*. Warner Music, 1984.

⁵¹ Sobre os 50 anos da BN, ver ARAÚJO, Washington Luiz. *Bossa nova: uma cinquentona com corpinho de adolescente*. Disponível em <<http://www.revistabrasileiros.com.br/edicoes/9/textos/55/>>. Acesso em 01/12/2008, e FREDERICO, Nicolau. *Bossa Nova, 50 anos*. Disponível em <<http://www.nominuto.com/vida/cultura/bossa-nova-50-anos/24974/>>. Acesso em 11/02/09.

⁵² CASTRO, Ruy. *A onda que se ergueu no mar*, op. cit., São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p.14.

2. TECNOLOGIA E HIBRIDISMO CULTURAL NA VIRADA DO SÉCULO XX

2.1 O uso da tecnologia na produção musical: tradição e inovação na música popular brasileira

A grande velocidade com que as mudanças se consolidaram e se intensificaram no mundo globalizado tem tornado o debate em torno da cultura algo bastante complexo na sociedade contemporânea. Hoje é quase impossível tratar de aspectos culturais ou manifestações artísticas sem levar em consideração a compreensão da sofisticação técnica e de como isso vem influenciando a produção cultural.

Neste trabalho sobre a BN eletrônica, volto a frisar, em conformidade com alguns críticos, e como já destaquei anteriormente, que a música no final do século XX e princípio do século XXI passa por um momento de renovação estética que se apóia sobre as bases firmadas pela globalização, carregando suas conseqüências, tais como o hibridismo cultural e sobretudo o avanço do processo de informatização da sociedade. Portanto, ter em mente esses processos é indispensável para compreender o atual momento musical.

A sociedade contemporânea é marcada pela aproximação do homem e da máquina, o que acarretou um aumento da possibilidade de transformar, a partir do uso da tecnologia, o processo de produção de bens culturais.⁵³ As manifestações culturais, de uma forma geral, ao envolverem-se nesse universo da tecnologia, dependem consideravelmente da técnica empregada na realização do trabalho, pois, de certa maneira, é ela que irá determinar de forma mais direta o conteúdo do mesmo.

Nesses termos, acelerou-se o processo de racionalização da produção cultural, o que implicou a absorção dos aparatos técnicos na produção musical. Daí que a vida musical, ao se integrar ao universo da tecnologia, herda suas características e, por mais que ela preserve suas particularidades artísticas e culturais, acaba por assimilar novos elementos no plano do formato, da estética e da linguagem musical.

Conforme Santini,

Entendem-se como técnica os processos e métodos desenvolvidos para a realização de uma determinada tarefa. Por sua vez, tecnologia refere-se às ferramentas,

⁵³ Cf. SANTINI, Rose Marie. *Admirável chip novo: a música na era da internet*. Rio de Janeiro: E-papers 2006, p. 21.

conceituais ou materiais, utilizados nessa realização. Técnica e tecnologia são dois aspectos da cultura que sempre estiveram profundamente envolvidos com a música, não apenas no que diz respeito à sua produção, mas também em relação ao desenvolvimento de sua teoria e ao estabelecimento de seu papel cultural.⁵⁴

No caso da música, devido a sua facilidade de adaptação aos diferentes meios de comunicação, essa relação entre técnica e tecnologia se torna bem mais forte. Segundo Márcia Tosta Dias⁵⁵, a música, dentre as várias mercadorias culturais, é a que tem mostrado maior capacidade de interagir com as mídias que surgem e são constantemente aperfeiçoadas com incrível rapidez. As inovações instrumentais e tecnológicas têm expandido a possibilidade de produção e reprodução da música.⁵⁶

As relações mais íntimas entre a tecnologia e a música popular vêm de muito tempo, embora no período estudado isso seja evidenciado de forma mais escancarada. Ao estudar, no entanto, o impacto que as tecnologias digitais causaram no campo cultural, sobretudo no que tange à área musical, Rose Marie Santini trata do desenvolvimento que ocorreu no processo de produção, difusão e consumo de música nos últimos anos. Ela estabelece, preliminarmente, uma diferenciação entre a música produzida até o século XIX e a “nova” música produzida a partir do século XX. A autora sustenta, então, que, ao unir música e tecnologia, uma “nova forma de arte” é instaurada.⁵⁷

O avanço tecnológico verificado no começo do século XX alterou consideravelmente o modo de se produzir música, pondo em movimento a primeira grande revolução no sistema de produção musical, calcada em invenções tais como os instrumentos elétricos, os discos, os microfones e amplificadores, dentre outros, que estão na raiz do desenvolvimento das tecnologias digitais que se alastraram desde a década de 1970. Santini retoma diversos momentos nos quais isso pode ser percebido, como, por exemplo, o surgimento e incorporação do microfone às gravações, o que permitiu a preservação de um número maior de timbres e, conseqüentemente, a emissão de sons mais brandos. Com a introdução de microfones mais potentes os cantores se beneficiaram de uma nova forma de colocar a voz, podendo inclusive, na dependência de sua opção artística, abandonar o canto empostado, quase operístico e adotar uma vocalização mais próxima da fala comum.

⁵⁴ *Idem ibidem*, p. 28.

⁵⁵ DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2008, p. 35 e 36.

⁵⁶ Sobre o assunto, ver SÁ, Simone Pereira. Música eletrônica e tecnologia: reconfigurando a discotecagem. In: LEMOS, André e CUNHA, Paulo (orgs.). *Olhares sobre a cibercultura*, v. 1. Porto Alegre: Sulina, 2003, p. 153-173. Disponível em: <<http://www.comunica.unisinos.br/tics/textos/2003/GT12TB8.PDF>>, e SÁ, Simone Pereira e Marchi, Leonardo. Notas para se pensar as relações entre música e tecnologias da comunicação. *Ecos-pós*, v. 6, n. 2, Rio de Janeiro, ago.-dez. 2003, p. 47-59.

⁵⁷ SANTINI, Rose Marie, *op. cit.*

A própria BN é um exemplo disso: uma de suas características mais marcantes, o canto-falado, não seria possível sem aparatos que capturassem uma voz “frágil”, sem virtuosismo. O mesmo raciocínio se aplica ao o balanço sutil do violão bossa-novista, que não seria captado com clareza se não fosse o desenvolvimento dos instrumentos tecnológicos que aperfeiçoaram as formas de registro da produção musical.

Outro fator ressaltado pela autora consiste no uso de computadores, que, a partir dos anos 1950, influenciaram amplos setores da sociedade, inclusive o campo musical. Muitos estudiosos do assunto enfatizam que os computadores, desde o seu surgimento, estavam fadados a modificar e penetrar nas mais diversas áreas da experiência humana, algo que mais do que nunca se confirma em nossos dias. Como diz Adam Schaff,

Hoje em dia, os computadores “sabem” fazer muitas outras coisas, sem as quais a tecnologia contemporânea seria impossível (...) esta tecnologia está destinada a revolucionar o processo de formação da cultura e hoje já testemunhamos o início dessa revolução.⁵⁸

No que tange ao domínio musical, recorrer a computadores, sintetizadores e aos aparelhos eletrônicos eliminou umas tantas limitações que antes permeavam o processo de produção, transformando não apenas o modo de produzir música, como igualmente o modo de pensar a música. De acordo com Rose Marie Santini,

Especialmente a partir dos anos 80, com o barateamento da tecnologia digital e o aperfeiçoamento e disseminação de programas específicos, a maior parte das atividades musicais estiveram, de um modo ou de outro, conectadas a algum tipo de utilização de recursos de informática. (...) O uso do computador como ferramenta musical vem introduzindo mudanças significativas em todos os âmbitos do fazer musical. A digitalização do som traz possibilidade de produção, manipulação e difusão totalmente novas para essa atividade. A digitalização da produção e registro musical mudou sensivelmente a maneira como a música passou a ser pensada, uma vez que modificou os processos de representação, bem como o material representado desta música.⁵⁹

Os computadores, uma vez inseridos no universo musical, ampliaram as possibilidades de síntese do som, ensejando uma maior intervenção na criação musical, nos arranjos, na orquestração e na gravação. Em decorrência disso, eles se tornaram uns dos instrumentos mais emblemáticos no campo na música.⁶⁰ A canção “Computadores fazem arte”⁶¹, de Chico Science, expressa com clareza crítica essa nova relação:

⁵⁸SCHAFF, Adam. *A sociedade informática: as consequências da segunda revolução industrial*. São Paulo: Brasiliense, 1996, p. 73.

⁵⁹SANTINI, Rose Marie, *op. cit.*, p. 39 e 40.

⁶⁰Ver SANTOS, Sérgio Wladimir C. dos. *Percursos da música eletrônica*. Monografia (Graduação em Comunicação Social: Jornalismo), UFBA, Salvador, 1998, p. 42.

Computadores fazem arte
Artistas fazem dinheiro.
Computadores fazem arte
Artistas fazem dinheiro.
Computadores avançam
Artistas pegam carona.
Cientistas criam robôs
Artistas levam a fama.

Uma das maiores conseqüências desse processo foi o crescente abandono de uma prática “artesanal” de produção musical e a abertura de um vasto terreno de exploração rumo a atividades inovadoras.

Assim nasce o rock, a música concreta, a música eletrônica e o tecno, entre muitos outros gêneros sonoros: através de um fascinante percurso da hibridação das então “novas tecnologias” com a música, uma das mais audaciosas arremetidas da arte investindo nos meios tecnológicos, o longo processo de apropriação da tecnologia como parte do contexto cultural, agora com a música em uma de suas mais radicais guinadas conceituais. Desenvolve-se assim o intrincado processo de produção, difusão e consumo de música derivado do agenciamento do homem-máquina.⁶²

Com a música eletrônica, atrelada ao desenvolvimento da tecnologia musical, que possibilitou não só uma maior liberdade no processo de criação, manipulação e reprodução da música gravada, como também descortinou todo um novo mundo musical a ser explorado, ampliou-se inclusive o alcance dos instrumentos convencionais por permitir uma maior manipulação do som e a produção de novos timbres e ritmos.

Em uma entrevista a Tatiana Bacal, o DJ Camilo Rocha comenta um pouco a respeito da relação entre a técnica e a criação musical:

Existia um preconceito, um clichê dos roqueiros de que fazer música no computador, música eletrônica, é só apertar um botão, é super fácil, qualquer um faz, não precisa saber tocar. Na verdade, é bem o contrário. Você precisa “manjar” muito, tem que aprender muita coisa no computador, em *software* musical, em tecnologias, para se fazer música eletrônica bem feita. É muito mais complicado do que aprender a tocar guitarra. São possibilidades ilimitadas.⁶³

⁶¹ “Computadores fazem arte” (Chico Science). Chico Science & Nação Zumbi. CD *Da lama ao caos*. Sony Music. 1994. Este grupo se inseriu na cena mangubeat, movimento que despontou em Recife durante os anos 1990 com o objetivo primordial de transformar a cena musical pernambucana e conectá-la ao que havia de mais moderno no universo pop, unindo a tradição às tecnologias digitais. A idéia central era utilizar a tradição musical nordestina, ancorada sobretudo no maracatu, para produzir uma música pop equiparada ao que havia de mais criativo na cena internacional. Sobre o movimento mangubeat, ver VARGAS, Heron. *Hibridismos musicais em Chico Science & Nação Zumbi*. Cotia: Ateliê, 2007.

⁶² SANTINI, Rose Marie, *op. cit.*, p. 42.

⁶³ NAVES, Santuza Cambraia, COELHO, Frederico Oliveira e BACAL, Tatiana (orgs.). *A MPB em discussão: entrevistas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, p. 424.

Essa complexidade e a infinidade de opções para o trabalho são decorrentes dos programas destinados a esse fim, tais como o uso dos processadores digitais, que realizam o sampleamento das canções, isto é, copiam e recortam diferentes sons, modificando-os e alterando a frequência, o andamento e a batida, ao colocar efeitos contrastantes na intensidade das canções, ecos, repetições incessantes, forjando sonoridades e inusitadas, dentre outros inúmeros efeitos, dando, assim, um caráter “futurista” às gravações.⁶⁴

Ao discorrer sobre como estrutura seu trabalho o DJ Marcelinho da Lua, um dos integrantes do Bossacucanova, grupo dos mais representativos da Bossa Nova eletrônica, diz o seguinte:

Eu pego um monte de *beat* que acho bacana, um monte de som de bumbo, caixa, contratempo, e jogo tudo no computador. Mesmo o que eu ache que não tenha a ver, jogo tudo no computador e boto todo mundo no mesmo andamento, todo mundo juntinho. E, às vezes, um *beat* que era bem para trás, eu boto quinze vezes mais rápido e ele já vira outra coisa. E aí eu posso pegar esse *beat*, subir a afinação dele, botar ele ou muito grave ou muito agudo e vou viajando. Às vezes eu pego um *beat* que é bem para trás e boto um efeito de *delay* nele, que dá a repetição, e então ele dobra sem ser uma programação, ele dobra com a repetição dele. (...) Realmente você vai ampliando as possibilidades.⁶⁵

A utilização, em larga escala, da tecnologia abre, como já foi salientado, diferentes possibilidades estéticas na música. O emprego de novas técnicas cria um ambiente fértil para o surgimento e a difusão de outros gêneros, como é o caso da música eletrônica; mas também joga um papel significativo na transformação nos gêneros populares.

Dessa maneira a música eletrônica segue promovendo uma espécie de ruptura com o modo tradicional de se produzir música, ao alterar sensivelmente a criação musical. O interessante é que, ao se inserir no universo da música popular brasileira, a cena eletrônica, ao mesmo tempo em que se apropria da tradição musical, parte dela para fazer algo diferente e inovador. Este é o caso da BN eletrônica, que, mesmo carregando uma carga muito forte da música eletrônica, não deixa de lado a forma canção. Pelo contrário, em muitas gravações afinadas com esse estilo, ouvem-se, por exemplo, o canto-falado, a rica harmonia e, muitas vezes, há inclusive o típico violão bossa-novista transitando em meio aos *beats* eletrônicos.

Por isso, a música brasileira, ao se aliar às tendências internacionais, não perdeu a condição brasileira. É o que Fernanda Porto – cantora que, de certa forma, “inaugurou” a BN eletrônica para o grande público no Brasil – transmite na letra da canção “Sambassim”.

⁶⁴Ver SEVCENKO, Nicolau. *A corrida para o século XXI: no loop da montanha-russa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 117-118, e NAVES Santuza Cambraia et. al., op. cit., p. 400-442 e 482-512.

⁶⁵ NAVES, Santuza Cambraia et. al., op. cit., p. 499.

Embora essa música não se enquadre com exatidão na BN eletrônica, ela expressa claramente a nova relação vivida pela música brasileira na contemporaneidade:

Comecei um sambassim
Sem pandeiro ou tamborim
Como quem não sabe nada de samba
Mas sempre ouviu tocar um bamba
Eu nunca fui numa roda de samba
Dessas de partido-alto, quintal e varanda
Mas meu samba tem repique, tem batuque
O sample é reco-reco e agogô
Esse samba é meu *groove* da vez
Com guitarra e *drum 'n' bass*
Só pra ver como é que fica eletrônico coro da cuíca
Samba assim assado
De *beat* acelerado
Será que é samba assim?
Samba assim assado
De *beat* acelerado
É samba, sim
Sambassim, (...) samba
Eu nunca fui numa roda de samba
Dessas de partido-alto, quintal e varanda
Mas meu samba tem repique, tem batuque
Vou samplear reco-reco e agogô
Sim ficou um samba, sim
Com pandeiro e tamborim
E já penso que sei tudo de samba
Vou sampleando e sambando, sou bamba.⁶⁶

O interessante dessa gravação é que a letra vai dialogando com o arranjo musical, e todos os elementos descritos pela compositora estão presentes em sua estrutura, tanto os “repiques da cuíca e do agogô”, quanto “os *beats* acelerados do *drum 'n' bass*”. E em sua conclusão, depois de questionar se essa música seria um samba, a cantora responde afirmativamente: “sambassim”, como não?, é um samba sim, coisa de quem é “bamba” mesmo sem jamais haver freqüentado rodas de samba.

Com isso, quero evidenciar que a música popular brasileira é marcada por uma incessante recriação, envolvendo várias tradições, que muitas vezes remontam a origens distantes e até mesmo contrastantes. Daí decorre que é muito problemático atribuímos uma origem precisa ou falarmos em autenticidade das manifestações musicais.

A cena musical do final do século XX traz como particularidade uma série de inovações assentadas na revolução tecnológica, que, ao ganhar vida, alterou profundamente as relações entre o homem e o mundo. A influência dos meios eletrônicos, dos computadores, da

⁶⁶ “Sambassim” (Fernanda Porto e DJ Patife). Fernanda Porto. CD *Fernanda Porto*. Trama, 2002

tecnologia de um modo geral, está muito presente na sociedade, tanto que é praticamente impossível apartá-la por completo dos pequenos detalhes do cotidiano. A música, por toda a sua capacidade de interação e circulação social, como era de se esperar, também não ficou de fora desse processo. Em meio a isso, os artistas, ao unirem procedimentos tradicionais às novidades advindas dessa automação da sociedade, atuaram como transformadores da própria arte. No caso específico da música brasileira, esta amplia sua bagagem cultural e segue carregando a tradição com os olhos atentos ao presente.

2.2 A música em tempos globalizados

O avanço tecnológico, hoje, se acha intrinsecamente relacionado à globalização. A incorporação das tecnologias digitais à música, juntamente com as transformações acarretadas pela globalização, pode ser considerada o marco inicial do processo de grandes mudanças que agitaram a cena musical do fim do século XX. Sobre isso, Adonay Ariza sustenta que a mistura entre a tradição e a tecnologia é uma das principais características do cenário musical brasileiro da atualidade. No final dos anos 1990 surgiram diversos estilos, intérpretes e compositores que não só inovaram a música brasileira, como também foram responsáveis por recolocá-la num patamar de maior repercussão internacional.⁶⁷

Esse processo veio à tona graças à dinâmica cultural associada à globalização, que, ao se intensificar, se alastrou pelas mais variadas culturas, favorecendo, o surgimento ou recriação de múltiplas manifestações culturais⁶⁸. Na realidade, tal fato é concomitante ao desenvolvimento tecnológico, mas vale ressaltar que a tecnologia atuou como facilitadora para que a globalização se expandisse. Isso tudo resultou na aproximação entre culturas díspares e em um ativo processo de hibridismo cultural, o que deve nos levar a refletir sobre os desdobramentos das culturas locais em contato com as formas estéticas (de dominação cultural, inclusive) da chamada cultura global.

De acordo com Heron Vargas,

As tecnologias contemporâneas (TV, satélite, computador pessoal, digitalização, fibra ótica, internet, etc.), ao tentarem desterritorializar diversos elementos culturais e estéticos, têm forçado o surgimento de comportamentos e objetos mesclados e provisoriamente definidos.⁶⁹

⁶⁷ Ver ARIZA, Adonay. *Eletronic samba: a música brasileira no contexto das tendências internacionais*. São Paulo: Annablume, 2006, p. 25-26.

⁶⁸ Penso aqui, por exemplo, na emergência de expressões culturais típicas do mundo globalizado, como a cultura da internet e do “ciber espaço” e, naquilo que me interessa mais de perto, a própria música eletrônica.

⁶⁹ VARGAS, Heron, *op. cit.*, p. 25.

Em outras palavras, a aniquilação das fronteiras, termo tão usado ao se referir à globalização, sobretudo às suas implicações políticas e econômicas, também é passível de ser observada no campo cultural. Na visão de Canclini, “chegar à globalização significa aumentar o intercâmbio com os outros mais ou menos próximos (...). Essa é a razão de as fronteiras terem se tornado laboratórios do global.” Os países, ao se abrirem para a importação e exportação de bens materiais, também se abrem para a “circulação de mensagens co-produzidas em diversos países, expressando no plano do simbólico, processos de cooperação e intercâmbio”.⁷⁰

De fato, a globalização, quando analisada sob a ótica cultural, nos traz como particularidade uma mescla das culturas – mesmo que desigual – de distintas partes do mundo. Essa aproximação – desigual e combinada – muitas vezes suscita uma idéia enganosa de uniformidade cultural, como se houvesse um padrão que aos poucos fosse se disseminando e penetrando em todas as culturas envolvidas nesse processo.

A aceleração das trocas culturais (apesar dos termos de troca não serem iguais), devido a sua circulação sem cessar, tem tornado o debate em torno da questão da miscigenação cultural algo bastante complexo. Neste caso, o hibridismo, ao se constituir como fator determinante de um produto cultural, rompe com a imagem de uma identificação una de certos elementos, sejam eles estéticos ou históricos. Um de seus traços distintivos é que não há, então, tão-somente um referencial, e sim um leque de configurações e opções que se entrelaçam. Vargas enfatiza que

Por fundar-se na mistura e na multiplicidade, o objeto cultural híbrido implica idéias de fratura e deslocamento, e estas são algumas das que mais assustam os espíritos acostumados às ordenações racionalizantes dos discursos construídos pelas ciências. Afinal, parte da tradição científica ocidental preza os procedimentos de comparação, identificação, nomeação e categorização objetivando uma visão ordenada do mundo.⁷¹

Esse autor pondera que a busca de uma origem reflete uma visão linear da história que não é passível de ser mantida quando a dinâmica é guiada pelo hibridismo, pois nesse processo se coloca em xeque a idéia de unilateralidade. Sendo assim, para compreender as

⁷⁰ CANCLINI, Néstor García. *A globalização imaginada*. São Paulo: Iluminuras, 2003, p. 30 e 31. Friso, no entanto, ainda que de passagem, que o hibridismo cultural e o encontro de culturas díspares não se dá de tal modo que elimine processos em marcha de dominação/exploração cultural derivados da correlação de forças econômico-sociais presentes no mundo globalizado. Para uma maior reflexão sobre o tema, inclusive com certas ressalvas à perspectiva analítica de Canclini, ver CEVASCO, Maria Elisa. Hibridismo cultural e globalização. *ArtCultura*, v. 8, n. 12, Uberlândia, Edufu, jan.-jun. 2006, p. 131-138.

⁷¹ VARGAS, Heron, *op. cit.*, p. 20.

manifestações culturais híbridas é preciso considerar suas múltiplas facetas, partindo do pressuposto de que a “essência” está justamente na fusão.

Hoje é ponto pacífico que, em regra, toda cultura é miscigenada, pois nenhuma delas é pura ou rigidamente cristalizada. Se, no entanto, a aproximação entre culturas diferenciadas as torna permanentemente suscetíveis a misturas, isso não implica necessariamente a perda de referencial, porque sempre existem particularidades inerentes a cada cultura que subsistem de um modo ou de outro.⁷²

No caso da música popular, verifica-se que ela, desde sempre, esteve permeável, a misturas, nunca se fechando em estruturas cristalizadas. Ao contrário disso, ela, ao longo de sua consolidação, passou por constantes períodos de renovação criativa e de mesclas culturais. Segundo Vargas, em decorrência desse fator, a música popular no Brasil envolve uma “noção de identidade absolutamente fugidia”, até por conseguir reunir muitas vezes em uma mesma canção uma série de “informações de distintas temporalidades”, o que faz com que o quadro musical brasileiro seja ainda mais rico e dinâmico.⁷³

As expressões culturais híbridas são caracterizadas por Gruzinski como “uma manifestação direta da globalização”⁷⁴ que vem sendo constantemente explorada pela indústria cultural. É como se o hibridismo fosse imposto como “moda” pelos produtores culturais nos dias de hoje. Diante desse cenário, Canclini afirma que a questão fundamental não é defender a identidade ou o ato de globalizar, mas sim procurar entender e “encarar a heterogeneidade, a diferença e a desigualdade”⁷⁵, e proceder a análises que levem em conta as peculiaridades de cada manifestação cultural, sem deixar, obviamente, de relacioná-las com o global.

E é justamente essa aproximação entre o global e o local que tem favorecido a expansão da música brasileira. Para Ariza,

A esse conjunto de transformações a música brasileira não esteve alheia e delas tem tirado proveito, continuando seu próprio desenvolvimento e convertendo-se em um produto em consonância com as exigências da indústria fonográfica. Daí que a exploração comercial dessa tendência de intercâmbios estilísticos tenha favorecido a expansão internacional da música brasileira, principalmente durante a década de 90.⁷⁶

⁷² Cf. GRUZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 16.

⁷³ Cf. VARGAS, Heron, *op. cit.*, (citações das p. 91 e 96).

⁷⁴ GRUZINSKI, Serge, *op. cit.*, p. 16.

⁷⁵ CANCLINI, Néstor García, *op. cit.*, p. 28.

⁷⁶ ARIZA, Adonay, *op. cit.*, p. 33.

Ariza insiste em afirmar que nunca houve uma música popular puramente nacional e, durante os anos 1990, estreitou-se a aproximação entre a “tradicional” música popular brasileira e variados estilos de música eletrônica, o que redundou na geração de artefatos culturais com uma estética de caráter ainda mais internacional.⁷⁷ Reforçou-se dessa maneira o processo de hibridismo cultural no plano musical.⁷⁸

Esse fenômeno é perceptível na produção musical contemporânea, especialmente na junção entre ritmos e estilos com estéticas em princípio muito diferentes. Basta atentar para a união entre MPB e música eletrônica, o forró eletrônico, a combinação do rock com o maracatu e outras vertentes da cultura musical pernambucana, o brega eletrônico e, no caso deste trabalho, a BN eletrônica, para citarmos alguns exemplos. Nisso tudo, a presença da música eletrônica é marcante, o que nos induz a pensar que ela é um dos principais sujeitos desse processo de renovação estética na música popular, não só brasileira como mundial. Estão aí, a partir da década de 1990, movimentos nesse sentido, que se espalharam por países, tais como Argélia, Marrocos, Índia, Argentina, que, em meio a esses hibridismos, têm recriado suas manifestações culturais.⁷⁹

Ao abordar as dificuldades que o hibridismo acarreta para os analistas das novas cenas culturais, Gruzinski chama a atenção para a questão do vocabulário empregado: usam-se expressões que podem sugerir dicotomias que geralmente revelam quão difícil é a percepção do “novo”. Fala-se em Bossa Nova eletrônica, *drum 'n' bossa*, manguebeat, forró eletrônico, tecnobrega, tango eletrônico e daí para mais. A “dualidade” presente nessas denominações evidenciaria a necessidade de ratificar os dois “pólos opostos” que compõem determinados gêneros ou subgêneros musicais. Por um lado, elas exprimem o que há de “misturado” em tais manifestações. Contudo, Gruzinski nos alerta: devido a essa dicotomia, o híbrido freqüentemente adquire ares de exótico, o que nem sempre auxilia na compreensão do “novo”.⁸⁰ Por isso reitero a necessidade de se analisar essas manifestações híbridas dentro do universo das fusões, que, de resto, dá sentido ao produto final.

Não me interessa discutir aqui se essa “nova música” emergente é legítima ou não, e, no que concerne a essa monografia, se a BN eletrônica é BN ou não. Parece-me relevante,

⁷⁷ Cf. *idem, ibidem*.

⁷⁸ VARGAS, Heron, *op. cit.* Heron Vargas chega a classificar esse período como a década do hibridismo. Ver VARGAS, Heron, *op. cit.*

⁷⁹ As observações aqui formuladas se apóiam em ARIZA, Adonay, *op. cit.*, p. 80, VARGAS, Heron, *op. cit.*, LUIS, Marco. *O tango encontra ares de renovação na música eletrônica*. Disponível em <<http://www.forumpcs.com.br/noticia.php?b=151813>>. Acesso em 29/03/09, e MARÇAL, Marcus. *Entrevista XXIV*: “Seria pedante nos responsabilizarmos pela evolução do tango”, diz fundador do Bajofondo. Disponível em <<http://stratosonico.blogspot.com/2008/10/entrevisto-xxiv-seria-pedante-nos.html>>. Acesso em 29/03/09.

⁸⁰ V. GRUZINSKI, Serge, *op. cit.*, p. 39.

isso sim, tentar compreender como esse processo se desenvolveu e o que ele significa hoje, de olhos postos nas particularidades que cada expressão cultural possui. Ao tratar dos processos de globalização e de hibridismo cultural e apontar como eles se vincularam à área musical, minha intenção é mostrar que o surgimento da BN eletrônica está intrinsecamente relacionado ao contexto musical atual, não se constituindo em uma manifestação isolada. Como vimos, processos semelhantes ocorreram em outras regiões do Brasil. Segundo Ariza,

especialmente no nordeste, tem ocorrido uma busca por novos meios de expressão, de modificação de formas existentes e de assimilação e adaptação de mecanismos e estilos eletrônicos. Duas vertentes centrais dessa construção estética estão nas experiências com raízes musicais regionais e as efetuadas com manifestações geradas no meio urbano, como a bossa nova e seus recentes contatos com recursos eletrônicos que a recolocaram novamente em destaque no cenário internacional.⁸¹

No bojo dessas fusões, a BN ganhou, inclusive no plano internacional, um novo fôlego. Ao se conectar a novas linguagens, ela ampliou seu público, conquistando parcelas de novas gerações, tanto de músicos, quanto de ouvintes, que nem sequer haviam nascido quando ela mudou os rumos da música brasileira, mas que souberam dar valor à sua tradição e torná-la ainda mais viva e moderna.

⁸¹ ARIZA, Adonay, *op. cit.*, p. 80.

3. “OUTRAS NOTAS VÃO ENTRAR, MAS A BASE É UMA SÓ”: A BOSSA NOVA ELETRÔNICA

3.1 Anos 1990: a música brasileira no cenário internacional

O aparecimento de novas manifestações ancoradas em mudanças relacionadas à globalização e ao hibridismo marcou a produção cultural e musical do fim do século XX. Aliado a isso, os benefícios trazidos pelo uso das tecnologias digitais que se desenvolveram com grande força culminaram com a eclosão de novas formas de arte.

Em meio a esse processo despontou a BN eletrônica.⁸² Entretanto, mesmo diante de todas essas novidades, não houve uma ruptura brusca com o passado, mas sim um enlace entre o novo e o antigo, com a tradição e inovação caminhando juntas, o que resultou em uma música que dialoga com o passado e se mantém atenta com a cena musical contemporânea.

Os novos caminhos trilhados pela BN efetivamente não implicaram o abandono de suas bases originais. Roberto Menescal, por exemplo – um dos mais fecundos compositores bossa-novistas desde os primórdios do movimento e que, décadas mais tarde, passaria a flertar com as batidas eletrônicas injetadas na BN –, não escondia, em 1968, sua preferência:

A Bossa Nova se ramificou em várias raízes todas elas muito importantes para a nossa música, é claro. Mas de todas as raízes eu continuo gostando mais da primeira, que foi uma música sem preocupação nenhuma política ou social, mas apenas com uma intenção, que era a de fazer uma música popular moderna e atual, como a que fazemos até hoje. É assim que eu sinto a Bossa Nova.⁸³

Se levarmos em consideração a época na qual a entrevista foi concedida, observaremos que o compositor se refere à dispersão de alguns elementos da BN, que nesse período já vivia seu declínio enquanto movimento musical. Contudo, a retomada do discurso, mais de trinta e cinco anos depois, se casa, de certa forma, com a situação da BN num

⁸² Especificamente sobre a BN eletrônica, ver MARTINS, Ana Cecília. *Bossa muito nova*. Disponível em <<http://www.samba-choro.com.br/s-c/tribuna/samba-choro.0002/0260.html>>. Acesso em 18/08/2008, TELES, José. *Bossa Nova. Moderna e agora turbinada*. Disponível em <http://www.nordesteweb.com/not07_0908/ne_not_20080716b.htm>. Acesso em 11/02/09, e TORRES, Bolívar. *As metamorfoses da Bossa*. Disponível em <<http://bossa-mag.spaceblog.com.br/124563/Bossa-nova-50-anos-Marcos-Valle-As-metamorfoses-da-bossa/>>. Acesso em 03/03/09.

⁸³ Depoimento prestado por Roberto Menescal ao Museu da Imagem e do Som em 1968 e inserido na forma de *sample* na canção “Bom dia, Rio” (Bossacucanova e Nelson Mota). Bossacucanova. CD *Uma batida diferente*. Ziriguiboom/Crammed Discs, 2004, do grupo Bossacucanova, integrado, aliás, por seu filho Márcio Menescal. Entrevista reproduzida em SABATINELLI, Rodrigo. *A nova cara da velha bossa*. Disponível em <http://www.musitec.com.br/revista_artigo.asp?revistaID=1&edicaoID=160&navID=116>. Acesso em 01/12/2008.

momento em que ela dialoga com a cena eletrônica. Preferências à parte, a roupagem eletrônica sob a qual se apresenta parte da produção bossa-novista hoje constitui um belo exemplo de com a BN continua viva. Isso se evidencia notadamente na reapropriação da BN “clássica”⁸⁴ envolta nos *beats* eletrônicos, sem perder de vista as harmonias e a cadência bossa-novista e a utilização de dois instrumentos básicos como o piano e o violão. Em “Bom dia, Rio”, por sinal, as alusões à BN não param por aí: a temática também se desenvolve de maneira bem casual, descrevendo o cenário de um amanhecer no Rio de Janeiro, com a exaltação de suas belezas e da mulher carioca.

O “velho” e o “novo”, o acústico e o eletrônico, o nacional e o internacional como que se dão as mãos nessas fusões que brotam em tempos de hibridismo e globalização. E isso serve para atestar a atualidade e o cunho cosmopolita da BN:

É a junção do local ao internacional que tem favorecido a expansão da música brasileira, pois ela desde a década de 50 tem utilizado diversas fontes para sua criação, o que tem acentuado seu caráter cosmopolita. Se na música popular brasileira das décadas de 70 e 80 os nexos com o jazz e o pop eram muito evidentes, durante a década de 90 e primeiros anos do século XXI a proximidade com estilos de música eletrônica resultou em expressões muito inovadoras e com um intenso caráter internacional.⁸⁵

A música brasileira já se fazia presente no âmbito internacional, com certa constância, pelo menos desde a época da “política da boa vizinhança” (na virada da década de 1930), quando Carmen Miranda se fixou nos Estados Unidos e, a partir daí, sua entrada no cinema hollywoodiano potencializou a difusão – mesmo que por vezes um tanto quanto caricata – do samba *made in Brazil*⁸⁶. Porém, ela despontou com uma força inigualável com o advento da BN, que despertou profunda admiração de refinados jazzistas estadunidenses e se converteu até em *hit* internacional, com “Garota de Ipanema” (de Tom Jobim e Vinícius de Moraes) como seu carro-chefe. O ponto de partida simbólico dessa onda bossa-novista foi um *show* no Carnegie Hall, realizado em 1962, em New York. Num certo sentido, pela primeira vez o Brasil se colocava em patamar de igualdade, no plano musical, com as grandes potências. A

⁸⁴ Exemplo eloquente dessa fusão entre o novo e o clássico se encontra no CD *BossaCucaNova: revisted classics*. Ouver/Albatroz, 1998.

⁸⁵ ARIZA, Adonay. *Eletronic samba: a música brasileira no contexto das tendências internacionais*. São Paulo: Annablume, 2006, p. 75.

⁸⁶ Ver, entre outros, MENDONÇA, Ana Rita. *Carmem Miranda foi a Washington*. Rio de Janeiro-São Paulo: Record, 1999, e TOTA, Antonio Pedro. *O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, esp. cap. 2.

BN, ao ser absorvida pelo público estrangeiro, passou a influenciar a produção musical em outras terras.⁸⁷

O reconhecimento foi praticamente imediato, e o sucesso alcançado por Tom Jobim e João Gilberto é um exemplo disso. Só o LP *Getz – Gilberto* vendeu mais de dois milhões de cópias e abocanhou dois Grammys. Além disso, figuras respeitáveis do jazz passaram a regravar *standards* da BN como “Desafinado”, “The girl from Ipanema”, “No more blues” (“Chega de saudade”) e “Quiet nights, quiet stars” (“Corcovado”), sucessos que passaram a compor o repertório internacional de muitos artistas.

Outro momento a registrar aqui, como já mencionei, aponta para a *New Bossa* que despontou na Inglaterra em meados dos anos 1980. Ela antecipou, de algum modo, o que ocorreria na década seguinte, quando a BN foi reapropriada por novos músicos e DJs estrangeiros. As primeiras manifestações da BN eletrônica surgiram entre DJs da cena londrina, que “descobriram”, no início dos anos 1990, as canções de Marcos Vale e as ligaram às inovações das batidas eletrônicas. Não tardou muito, a BN virou *hit* nas pistas de dança da Europa e do Japão⁸⁸, abrindo terreno para que manifestações desse tipo se intensificassem.

A respeito dessa “reaparição” da BN na cena internacional – entre aspas porque, a rigor, ela nunca saiu de cena, como prova, entre outras coisas, sua ressonância no Japão⁸⁹ –, Ariza chama a atenção para o fato de a década de 1990 assinalar uma nova fase de ampliação da música brasileira no exterior. Segundo o autor, sua difusão mundo afora esteve/está ligada, nesse caso, tanto à formação de um “público ávido por sons ‘alternativos’ ou ‘exóticos’ em um mercado dominado pelo pop e rock”⁹⁰, quanto às estratégias de lançamento das gravadoras, que têm tirado proveito da tendência ao hibridismo e estimulado as fusões que caem no gosto de uma parcela do público consumidor.

Em meio a esse processo, a música brasileira – e com ela a BN – conseguiu boa acolhida em mercados como o europeu e o japonês. De acordo com Ariza, o período compreendido entre 1990 a 2005 foi marcado por um considerável crescimento da difusão das sonoridades brasileiras, o que envolveu experimentações não apenas de músicos brasileiros,

⁸⁷ Sobre o assunto, v. PARANHOS, Adalberto. Novas bossas e velhos argumentos: tradição e contemporaneidade na MPB. *História & Perspectivas*, n. 3, Uberlândia, jul.-dez. 1990, p. 61 e 62.

⁸⁸ Cf. PEIXOTO, Mariana. *Japão cai na Bossa*. Disponível em <http://www.clubedejazz.com.br/noticias/noticia.php?noticia_id=188>. Acesso em 11/02/09.

⁸⁹ Sobre a receptividade da BN no Japão, ver DESOUTEIRO, Arnaldo. *Sons que ressurgem no Japão*. Disponível em <<http://tvtomjobim.blogspot.com/>>. Acesso em 01/07/2008.

⁹⁰ ARIZA, Adonay, *op. cit.*, p. 40.

como igualmente de artistas estrangeiros⁹¹, que se valeram disso para fundi-las com outras referências musicais. Essa influência é denominada por Ariza de “estilo brasileiro”, que,

Sem possuir uma definição nem características fixas, (...) encontra-se esboçado em grande número de produções efetuadas por diversos músicos e cantores nos Estados Unidos, na Europa, no Japão e no Caribe, que têm se utilizado de um espectro de sonoridades brasileiras. Elas vão desde os esporádicos toques de berimbaus, tamborins, pandeiros ou atabaques, até composições próprias ou de autores brasileiros, por eles interpretados com arranjos de jazz, pop, samba, bossa nova, maracatu, ou axé music.⁹²

Ariza se refere, de uma forma geral, à cena como um todo, explicitando que o “estilo brasileiro” não necessariamente se filia a um gênero específico. Atentar para esse “estilo brasileiro” é importante até mesmo para compreender o surgimento da BN eletrônica. Um exemplo disso é grupo inglês Smoke City, que, ao interagir com diferentes dicções musicais, assimila parcialmente a BN já sob a roupagem eletrônica. Formado pelos ingleses Mark Brown e Chris Frank e pela brasileira radicada em Londres Nina Miranda, o grupo formado em 1994 foi um dos pioneiros em trabalhar com fusões entre o jazz e o *trip-hop*⁹³ com a BN, o samba e outras musicalidades brasileiras, tais como as batucadas à moda do “Olodum”.⁹⁴

O primeiro álbum do Smoke City, “*Flying away*”⁹⁵, lançado em 1997, apresenta uma sonoridade inusitada, na qual os elementos da música brasileira podem ser percebidos de maneira bem difusa, como na gravação de “*Underwater love*”.⁹⁶ Nela, além de mesclar trechos cantados em inglês e em português, há trechos nos quais uma cuíca soa sozinha e outros nos quais uma batucada com pandeiros e agogôs faz a base para arranjos eletrônicos nada usuais, com efeitos de ecos dando um ar diferente para a música.

A BN comparece nesse disco com a canção “Águas de março” (Joga bossa mix)⁹⁷, em uma versão adaptada pelo grupo. A gravação começa com um teclado remetendo, de modo sucinto, à melodia original, processo que se repete ao longo de toda a faixa. A sonoridade da BN se dilui aqui: a novidade fica por conta das referências a coisas, expressões e ídolos do Brasil:

⁹¹ Cf. *idem, ibidem*, p. 38.

⁹² *Idem, ibidem*, p. 41 e 42.

⁹³ Também conhecido de “música de Bristol”, por alusão à cidade da Inglaterra onde o gênero surgiu no início dos anos 1990, o *trip-hop* é um estilo de música eletrônica mais lenta (em *downtempo*), calcado em batidas desaceleradas e pelo uso de instrumentos convencionais e acústicos. Ver <http://pt.wikipedia.org/wiki/Trip_hop>. Acesso em 10/09/2009.

⁹⁴ Cf. DUTRA, Juliana. *Smoke City: banda inglesa com tempero brasileiro*. Disponível em <<http://www.sanainside.com/arquivos-do-central-da-musica/artigos/smoke-city-banda-inglesa-com-tempero-brasileiro/>>. Acesso em 22/03/2009.

⁹⁵ Smoke City. CD *Flying away*. Jive, 1997.

⁹⁶ “Underwater Love” (Smoke City), Smoke City, *op. cit.*

⁹⁷ “Águas de março/Joga bossa mix” (Tom Jobim e Smoke City). Smoke City, *op. cit.*

Joga bossa nova samba
 DJ please play bossa nova for me
 Radio, radio
 Colours in life
 Everyday things like a stick or a fly
 A pear, a peach
 A girl on the beach
 Talking let's speak Brazil Portuguese
 Abacaxi is pineapple
 Banana is banana
 Hot in the sun
 Hot on the skin
 Pelé, Zico, Pelé
 Na tv on tv
 Hat trick, lick trich
 The kings of the day
 Ease away the pain of the day today
 Cantar is to sing
 Doer is to hurt
 Camisa dez, number ten shirt
 Surfer surfista, samba dancer sambista
 Me conquista
 Play
 Cantar is to sing
 Doer is to hurt
 Camisa dez, number ten shirt
 Surfer surfista, samba dancer sambista
 (Sentir the heat)
 Nada is to swim and nothing too
 Viajar is to travel you can come too
 To smoke is fumar
 To escape escapar
 Joga bossa nova samba
 Joga bossa

A canção soa como um “jogo” que se estrutura como se alguém estivesse ensinado português a um estrangeiro. O canto é bem contido, mas empostado de uma maneira divertida, meio que dialogando com a letra.

Para além dessa gravação, as alusões à BN estão presentes no trabalho como um todo, sobretudo nas interpretações de Nina Miranda, bem ao estilo do canto-falado. No entanto, os arranjos fundidos a outras tradições musicais conferem uma sonoridade pouco convencional às canções, se bem que, em meio a todas essas experimentações, se ouça o “estilo brasileiro” inclusive ao se retrabalhar a BN.

Outro momento significativo, no caso da BN eletrônica, consistiu no lançamento do CD *Red Hot + Rio*⁹⁸ em 1996. O projeto produzido pela Red Hot Organization, uma

⁹⁸ Vários artistas. CD *Red hot + Rio*. Antilles, 1996.

organização inglesa que arrecada fundos, através da arte, para pesquisas sobre a aids⁹⁹, foi idealizado em 1994 juntamente com Tom Jobim. A idéia inicial era fazer um disco de música brasileira com canções de Jobim; todavia, após seu inesperado falecimento, o projeto acabou se tornando uma homenagem ao compositor e à MPB. Diversos artistas, brasileiros e internacionais, foram convidados a participar e dar suas contribuições.¹⁰⁰

Promoveram-se, então, encontros memoráveis, como, por exemplo, Astrud Gilberto e George Michael em “Desafinado”¹⁰¹: a canção interpretada em português, ganha arranjos eletrônicos bem sutis, mantendo praticamente toda a harmonia e o estilo original. A música eletrônica, nesse álbum, permeia quase todas as faixas. Um dos destaques é o grupo inglês Everything But the Girl, que interpreta “Corcovado”¹⁰²: o arranjo mostra uma das primeiras fusões da BN ao *drum'n'bass*¹⁰³, vertente da música eletrônica que reaparecerá freqüentemente em futuras releituras da BN.

Trabalhos desse tipo estão em consonância com a idéia de hibridismo que explode na área musical da década de 1990. Graças a diversas fusões, como é o caso dos exemplos acima citados, percebe-se não apenas a presença do “estilo brasileiro”, mas uma reentrada em cena de uma BN, agora eletrificada, que ainda não havia despontado com força. Essas apropriações da música brasileira feitas sobretudo entre músicos do exterior, no final do século passado, acabaram preparando o terreno para que manifestações do gênero emergissem com maior vigor no início dos anos 2000, período que concentra a maior parte das produções de BN eletrônica.

3.2 O revival da Bossa Nova entre os músicos brasileiros

A assimilação e a reapropriação de elementos musicais brasileiros, de trechos de canções ou ainda o *remix* de composições clássicas foi o principal veículo do *revival* da BN. Entre os músicos brasileiros, os que puxaram a fila desse novo estilo foram Fernanda Porto e

⁹⁹ Entre os projetos lançados pela organização figuram *Red Hot + Blue* (tributo a Cole Porter), *Red Hot + Latin*, *Red Hot + Country*, *Red Hot + Dance*, todos eles reunindo grandes referências de cada estilo.

¹⁰⁰ Cf. TADEU, Felipe. *Red Hot + Rio*: música brasileira reúne nomes do pop na luta contra a aids. Disponível em <<http://www.matices.de/13/13kredho.htm>>. Acesso em 09/03/09, BARROSO NETO, Bernardo. *A Bossa Nova conquista a Europa – 2. parte*. Disponível em: <<http://historiasbossanova.blogspot.com/2008/04/6-bossa-nova-conquista-europa-2-parte.html>>. Acesso em 25/09/2008.

¹⁰¹ “Desafinado” (Tom Jobim e Newton Mendonça). Astrud Gilberto e George Michael. CD *Red hot + Rio*, *op. cit.*

¹⁰² “Corcovado” (Tom Jobim). Everything But the Girl. CD *Red hot + Rio*, *op. cit.*

¹⁰³ O *drum'n'bass* é um estilo de música eletrônica que surgiu na metade dos anos 90 na Inglaterra. É caracterizado por suas batidas rápidas e quebradas e pela facilidade de incorporar outros ritmos, como por exemplo, o *funk*, o *hip hop* e, no nosso caso, a Bossa Nova. Ver <http://pt.wikipedia.org/wiki/Drum_and_bass>. Acesso em 10/09/2009.

o grupo carioca Bossacucanova. Ambos, aliás, estruturaram seus primeiros trabalhos sobre novas versões de clássicos da BN.

Fernanda Porto foi uma das pioneiras nesse processo de aliar a música brasileira à música eletrônica e também uma das responsáveis pela “apresentação” da BN eletrônica ao público do Brasil, particularmente aos jovens. Apesar dessa aproximação, seu trabalho é mais relacionado à cena eletrônica do que à tradicional música popular propriamente dita, tanto que no exterior, a cantora é respeitada como um dos expoentes da música eletrônica brasileira¹⁰⁴. Em suas músicas, a BN, presente no seu jeito de cantar, se mescla a outros gêneros de nossa música popular, como por exemplo o samba. As referências à música brasileira estão estampadas inclusive nas letras das canções, que em muitos casos aludem ao samba, ao carnaval, aos batuques, sempre relacionados a temas da cena eletrônica, como os *beats*, as pistas de dança etc.

Seja como for, a BN foi a responsável por colocar seu trabalho em evidência. A canção “Só tinha de ser com você”¹⁰⁵, remixada pelo DJ Patife no começo do terceiro milênio, estourou como um grande *hit*. Seu disco de estréia, lançado somente em 2002, vendeu mais de cem mil cópias no Brasil e converteu a cantora, juntamente com o DJ Patife, em um dos nomes mais bem-sucedidos na cena eletrônica inglesa¹⁰⁶.

Em seu último CD, recém-lançado pela EMI, a eletrônica, bem mais sutil do que no primeiro álbum, se afina perfeitamente com um tipo da música popular em que sobressai a harmonia das canções. A BN eletrônica também comparece aí: há inclusive uma referência direta ao estilo em “Na bossa ou no samba”¹⁰⁷. Estruturada bem nos moldes bossa-novistas, a gravação se inicia apenas com um piano fazendo as bases da harmonia, e as batidas eletrônicas aparecem posteriormente como que dialogando¹⁰⁸ com a letra que diz:

(...) A bossa nasceu do samba, cantando baixinho

¹⁰⁴ A cantora chegou inclusive a ser considerada como a musa do *drum'n'bass*, ritmo que lhe deu visibilidade no exterior juntamente com o DJ Patife, que se destacou na cena do *drum'n'bass* mundial tocando em grandes festivais, como na Inglaterra, onde a acolhida do estilo é maior. Ver ASSEF, Claudia. *Todo DJ já sambou: a história do disc-jóquei no Brasil*. São Paulo: Conrad, 2008. No site oficial de Fernanda Porto há uma série de artigos publicados na mídia estrangeira sobre o sucesso de seus trabalhos no exterior. Ver www.fernandaporto.com.br. Acesso em 10/09/2009.

¹⁰⁵ “Só tinha de ser com você” (Tom Jobim e Aloysio de Oliveira). Fernanda Porto. CD *Fernanda Porto*. Trama, 2002.

¹⁰⁶ Ver JACOBSON, Marcos Vinícius. *A diva do drum'n'bass brasileiro*. Disponível em <<http://www.mvhp.com.br/fportoentrevista.htm>>. Acesso em 18/08/2008.

¹⁰⁷ “Na bossa ou no samba” (Fernanda Porto). Fernanda Porto. CD *Auto-retrato*. EMI, 2009.

¹⁰⁸ Essa metalinguagem musical é um recurso característico da BN. Em canções clássicas como *Desafinado*, *Bim bom* e *Samba de uma nota só* é possível perceber o diálogo entre letra e música, ambas se relacionando, como que se comentando mutuamente e completando a mensagem a ser transmitida. Cf. PARANHOS, Adalberto, *op. cit.*, p. 52–54.

E quando ouviu batucada chegando
Se entregou:
Aí começou a brincadeira
Juntaram tudo o que ficou pra sair por aí
Tanto faz o compasso na bossa ou no samba
Se são tantos os ritmos da paixão (...)

As percussões eletrônicas vão se alterando lentamente até o final da faixa denotando um clima bem casual no qual o desenho melódico-harmônico “tradicional” e a música eletrônica se relacionam, sem que um se sobreponha ao outro.

Concomitantemente ao sucesso de Fernanda Porto despontou o grupo Bossacucanova. Inicialmente, as fusões entre a BN e a eletrônica partiram de uma “brincadeira”, como os seus próprios integrantes costumam dizer.¹⁰⁹ Todavia, a aceitação tanto do público, principalmente no exterior, quanto o interesse de gravadoras em comercializar esse tipo de música tornaram a sua produção consistente, a ponto de o grupo se converter em um dos expoentes da BN eletrônica.

A inspiração para remixar canções de BN veio das fusões que se multiplicavam na cena internacional, sobretudo com o *acid jazz*, uma mistura entre o jazz e o *hip-hop* bastante difundido nos EUA durante a década de 1990. O grupo, formado por engenheiros de som da gravadora Albatroz¹¹⁰, interessou-se em fazer experimentações com a BN, segundo eles o “jazz brasileiro”¹¹¹.

Sobre a formação do Bossacucanova, o DJ Marcelinho da Lua comenta:

A primeira música [feita] foi “Só danço samba”, com Os Cariocas. Um dia, quando estávamos gravando com Os Cariocas no estúdio, resolvemos mostrar o nosso trabalho para eles. Demos um *play* no CD e, quando pintou aquele som, os caras não acreditaram. E estava tudo certo, harmonicamente estava tudo bonitinho lá, bacana, só o ritmo que era uma pressão. Eles ficaram maravilhados, incentivaram a gente a fazer e fomos fazendo.¹¹²

Eles seguiram fazendo o mesmo e gravaram com Menescal (“O barquinho”), Carlos Lyra (“Influência do Jazz” e “Maria Moita”), Wanda Sá (“Meditação”), Sylvio César (“Consolação”) e Cláudia Telles (“Samba de uma nota só”), Astrid (“Vai de vez”) e Cris Delano (“Se todos fossem iguais a você”). Com um material consistente, o grupo lançou o primeiro CD¹¹³ em 1998, que, mesmo sem muita repercussão no Brasil, conseguiu inserção no

¹⁰⁹ Cf. NAVES, Santuza Cambraia, COELHO, Frederico Oliveira e BACAL, Tatiana (orgs.). *A MPB em discussão: entrevistas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, p. 487, SABATINELLI, Rodrigo, *op cit.*

¹¹⁰¹¹⁰ A gravadora, de propriedade de Roberto Menescal, é hoje praticamente especializada em Bossa Nova e música popular brasileira, dispondo de um dos maiores acervos de BN no país.

¹¹¹ Cf. NAVES, Santuza Cambraia *e. al.*, *op. cit.*, p. 487.

¹¹² *Idem, ibidem*, p. 488.

¹¹³ Bossacucanova. CD *BossaCucaNova: revisited classics*, *op. cit.*

mercado exteno ao ser apresentado ao produtor Béco Dranoff, que o relançou pela gravadora belga Crammed. A partir daí o Bosacucanova teve sua obra divulgada nos EUA, Europa e Japão, onde a aceitação foi animadora.¹¹⁴

Uma das marcas do grupo é que a música eletrônica é utilizada como uma ferramenta, pois a canção original é preservada e aliada às inovações das batidas eletrônicas. As faixas, apesar de serem estruturadas em um *remix* no estilo pista de dança, mantém o formato canção, com ênfase na harmonia e na melodia.

O Bossacucanova é um exemplo de como a BN eletrônica não se trata unicamente de um modismo ou de um fruto de experiências de músicos jovens cuja intenção seja tão-só apenas “atualizar” a tradição musical brasileira. Em seus trabalhos respira-se a convivência com bossa-novistas de primeira linha, tais como Carlos Lyra, Marcos Valle, João Donato, Roberto Menescal, por sinal uma figura assídua nas gravações do Bossacucanova. O compositor participou da produção do segundo disco do grupo, *Brasilidade*¹¹⁵, e chegou a viajar com ele em turnês. Ao se referir a essa parceria e à troca entre as duas gerações, Menescal realiza um balanço positivo dessa experiência: “eu fiz meu lado, toquei violão, fiz novas harmonias, etc. Gostei muito, pois o som manteve as harmonias da Bossa Nova, a melodia como ela deve ser, e ganhou um vigor que não tinha”.¹¹⁶

A presença desses músicos mais calejados de certa maneira legitima o estilo. É como se eles, que foram fundamentais para a consolidação do movimento bossa-novista durante a década de 1960, aprovassem essa “nova” música e estabelecessem um elo entre a tradição bossa-novista e BN eletrônica, que, a despeito de estar ligada a uma tradição contemporânea, não deixa de ser BN.

Marcos Valle é um outro exemplo de quem aderiu ao estilo sem nenhum problema de consciência, ele que – diga-se de passagem – já enveredara pelo pop décadas atrás. Seus últimos trabalhos, *Nova Bossa Nova*¹¹⁷ e *Conecta: ao vivo no Cinemathèque*¹¹⁸, foram todos concebidos com base na eletrônica. Apesar de não haver alcançado destaque no Brasil, o

¹¹⁴ Cf. BARBOSA, Marco Antonio. *Bosacucanova na ponte aérea de volta ao Brasil*. Disponível em <http://cliquemusic.uol.com.br/br/Acontecendo/Acontecendo.asp?Nu_materia=3495>. Acesso em 30/06/2008, ESSINGER, Sílvio. *Um projeto que virou bando por acaso*. Disponível em <<http://cliquemusic.uol.com.br/materias/ver/um-projeto-que-virou-banda-por-acaso>>. Acesso em 30/06/2008, e NAVES, Santuza Cambraia et. al., op. cit., p. 488.

¹¹⁵ Bossacucanova (com Roberto Menescal). CD *Brasilidade*. Ziriguiboom, 2002.

¹¹⁶ MENESCAL, Apud ASSEF, Claudia. *Roberto Menescal entra na onda da bossa eletrônica*. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u21731.shtml>>. Acesso em 20/01/09.

¹¹⁷ Marcos Valle. CD *Nova Bossa Nova*. Natasha/Far Out Records, 1998.

¹¹⁸ Idem, CD *Conecta: ao vivo no Cinemathèque*. EMI, 2008.

músico continua sendo cultuado no exterior e muito tocado nas pistas de dança, notadamente na Inglaterra e no Japão, onde adquiriu o *status* ídolo da garotada¹¹⁹.

Diversos músicos transitam nessa vertente, tais como Bebel Gilberto, Celso Fonseca, Cibelle Cavalli, Kaleidoscópio, Karla Sabah, Kassim + 2, Kátia B, Patrícia Marx, Paula Morelenbaum, sem contar o grande número de DJs que têm se apropriado da sonoridade da BN, a maioria deles ilustres desconhecidos do público brasileiro, porém bastante conhecidos no exterior. Suas performances são importantes, pois vêm ajudando a manter acesa a música brasileira no plano internacional e levar a BN a falar uma linguagem mais próxima de parcelas da juventude e, assim, galgar um patamar ao qual hoje ela não chegaria com suas bases intimistas. Basta dizer que alguns artistas, como é o caso do Bossacucanova, se apresentaram em festivais para até mais de duzentas mil pessoas.¹²⁰ Daí Ariza afirmar que a BN pôs de lado “o cantinho e o violão” e aterrissou no mundo dos computadores e dos *beats*.¹²¹ Em sua versão eletrônica, além de novos locais de circulação, ela ganhou um novo público, que a tem mantido cada vez mais viva e presente na cultura musical contemporânea.

3.3 Estilos da Bossa eletrônica

Ao surgir como tendência, a BN eletrônica se baseou principalmente em reapropriações de canções clássicas da BN às quais adicionou efeitos sonoros típicos da música eletrônica. Com o passar do tempo, entretanto, uma outra vertente se manifestou, sem prejuízo da continuidade da prática anterior: é justamente aquela que comporta novas canções produzidas sob a roupagem eletrônica.

O próprio Bossacucanova exemplifica isso. Sua entrada em cena foi calcada em releituras de clássicos, enquanto os discos posteriores contêm composições inéditas em meio a reapropriações de músicas conhecidas. As novas canções seguem mais ou menos a mesma métrica: sem perder de vista a BN clássica transitam com criatividade pela música eletrônica. É o caso de “Guanabara”¹²² e “Brasilidade”¹²³, ambas instrumentais, nas quais a cozinha rítmica bem condimentada se une à rica harmonia da BN, inclusive com a utilização de instrumentos acústicos, como o piano e o violão.

¹¹⁹Cf. PEIXOTO, Mariana. *Japão cai na Bossa*, op. cit.

¹²⁰ Cf. MENESCAL, Roberto. *50 anos de Bossa Nova*. Disponível em <<http://durango-95.blogspot.com/search/label/Bossa%20n%27%20Rio%20Series>>. Acesso em 25/03/09.

¹²¹ ARIZA, Adonay, op. cit., p. 121.

¹²²“Guanabara” (Bossacucanova e Roberto Menescal). Bossacucanova. CD *Brasilidade*, op. cit.

¹²³“Brasilidade” (Bossacucanova e Roberto Menescal). Bossacucanova. CD *Brasilidade*, op. cit.

Ao se ater às regravações, as releituras feitas por Paula Morelenbaum são por demais significativas: incursionando pela Bossa eletrônica, ela gravou um CD inteiramente dedicado à obra de Vinícius de Moraes.¹²⁴ A cantora, com um bom caminho percorrido na BN¹²⁵, aliou, nesse disco solo, a delicadeza da BN à nova tendência de “modernizá-la” a partir da concepção eletrônica. O CD reúne variados estilos eletrônicos combinados à BN, desde as batidas bem ritmadas e sincopadas, tornando as canções bem dançantes – como em “Canto de Ossanha”¹²⁶ –, até o clima futurista gerado pelos efeitos de ecos e *delays*, muito comuns em quase todos os arranjos, particularmente em “Insensatez”.¹²⁷ Nela os elementos eletrônicos não surgem à maneira de *remixes*, mas sim como uma ferramenta que confere um toque diferente à canção. Há ainda um *sample* em “Consolação”,¹²⁸ em cuja gravação o próprio Vinícius aparece lendo o “Soneto do amor total”, que dialoga com a letra da canção.

Ao longo de todo o disco, os instrumentos acústicos tradicionais, como piano e violão, não ficaram de fora e contribuem para o enriquecimento da harmonia e da melodia. Um aspecto interessante desse trabalho, produzido, dentre outros, por Celso Fonseca e Bossacucanova, é que ele brinca de forma criativa com os recursos e as possibilidades que a parafernália dos aparatos técnicos trouxe para o processo de produção e de reformulação da BN.

Por outro lado, Bebel Gilberto (filha de João Gilberto), um dos principais nomes da BN eletrônica e uma das cantoras que colaborou decisivamente para manter as bases do estilo, transportou também para seus trabalhos as duas vertentes que têm solidificado a BN eletrônica. Seu disco de estreia, “Tanto tempo”¹²⁹, abriga delicadas releituras eletrônicas de “Samba da benção”¹³⁰, “Samba de verão”¹³¹ (que ganha o nome “So Nice”) e “Samba e Amor”¹³², esta uma das mais bossa-novistas do álbum. Essas regravações convivem, no

¹²⁴ Paula Morelenbaum. CD *Berimbau*. Universal, 2004.

¹²⁵ Paula Morelenbaum trabalhou durante a década de 1980 na Banda Nova de Tom Jobim. Desde 1995, após a morte de Jobim, integrou o Quarteto Jobim-Morelenbaum, com seu marido Jacques Morelenbaum e com o filho e o neto de Jobim, Paulo e Daniel Jobim. Mais recentemente participou do trio Morelenbaum 2/Sakamoto, em parceria com músico japonês. Esses trabalhos se sintonizam mais com a linha “tradicional” da BN. Para maiores informações sobre essa cantora, ver PINHEIRO, Davide. *Entrevista com Paula Morelenbaum*: Nova Bossa. Disponível em <<http://musicadobrasil.blogs.sapo.pt/145735.html>>. Acesso em 11/02/09.

¹²⁶ “Canto de Ossanha” (Baden Powell e Vinícius de Moraes). Paula Morelenbaum, *op. cit.*

¹²⁷ “Insensatez”. (Tom Jobim e Vinícius de Moraes). Paula Morelenbaum, *op. cit.*

¹²⁸ “Consolação” (Baden Powell e Vinícius de Moraes). Paula Morelenbaum, *op. cit.*

¹²⁹ Bebel Gilberto. CD *Tanto Tempo*. Ziriguiboom/Crammed Discs, 2000.

¹³⁰ “Samba da benção” (Baden Powell e Vinícius de Moraes). Bebel Gilberto, *op. cit.*

¹³¹ “Samba de Verão/Summer Samba” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle – versão em inglês por Paul Sonnenberg) Bebel Gilberto, *op. cit.*

¹³² “Samba e amor” (Chico Buarque) Bebel Gilberto, *op. cit.*

entanto, com novas canções, muitas delas assinadas pela própria Bebel, como é o caso de “August day song”¹³³ e “Sem contenção”¹³⁴, compostas fora do esquadro da BN.

Tal álbum, lançado em 2000, primeiramente para o mercado estrangeiro, pela gravadora belga Crammed, foi aclamado pela crítica internacional justamente por introduzir a atmosfera da BN num contexto contemporâneo. Em 2001 o disco foi remixado por diversos DJs, tanto brasileiros como europeus, e obteve um lugar de relevo entre as produções de música eletrônica e projetou Bebel Gilberto como um dos grandes nomes da BN no século XXI. Nas palavras de Adonay Ariza,

Bebel Gilberto não é apenas filha de um dos criadores da bossa, mas o nome mais recorrente na Europa e Ásia quando se fala das novas sonoridades da bossa eletrônica. A sutileza *cool* dos versos em inglês e português de canções delicadas tem o balanço de uma praia de Ipanema que não está mais no Rio de Janeiro, e sim em Londres, Paris ou em Nova York. As performances de Bebel Gilberto vão do sentido mais estreito com a bossa ao estilo de Tom Jobim e de João Gilberto até uma bossa futurista e recheada de efeitos eletrônicos e que tem encontrado adeptos entre DJs, instrumentistas e produtores (...)¹³⁵

Bebel Gilberto chegou a vender mais de um milhão de cópias no exterior apenas com esse CD, no entanto, ainda é pouco escutada no Brasil.¹³⁶ Isso de certa maneira é uma constante: a BN eletrônica alcançou uma maior acolhida no exterior, em especial na Europa e na Japão, locais, aliás, onde ela sempre esteve presente desde o seu declínio por aqui como movimento. O Japão é hoje um dos países em que mais se ouve BN no mundo. Há mais ou menos 20 anos, as gravadoras japonesas têm sido responsáveis pelo relançamento de diversos LPs de BN em formato de CD, conforme atesta Ruy Castro,

Graças às gravadoras japonesas, o catálogo internacional de discos originais da Bossa Nova em CD é monumental. (...) Discos de que você já nem se lembrava que existiam saem no Japão em CD com a maior naturalidade. E em edições de deixar com água na boca um colecionador: faixas na íntegra e na ordem, capas e contracapas originais intactas e até os textos em português – do jeito que vieram ao mundo em LP. Mais incrível: tocam no rádio.¹³⁷

¹³³ “August Day Song” (Bebel Gilberto e Nina Miranda). Bebel Gilberto, *op. cit.*

¹³⁴ “Sem contenção” (G. Arling, R. Cameron e Bebel Gilberto). Bebel Gilberto, *op. cit.*

¹³⁵ ARIZA, Adonay, *op. cit.*, p. 100.

¹³⁶ Seu segundo CD, datado de 2004, não só conta com a participação de João Donato numa das faixas, como instala em três gravações um clima bossa-novista renovado. A propósito, ouçam-se “Simplesmente”, “All around” e “Winter”, todas de sua autoria. Bebel Gilberto. CD *Bebel Gilberto*. Ziriguiboom/Crammed Discs, 2004. Sobre a obra dessa artista, ver CAMPOS, Adriana. *A Bossa Nova de Bebel Gilberto*. Disponível em <http://www.baixadafacil.com.br/zonacultural/conteudo/musica_bebelgilberto.htm>. Acesso em 18/08/2008, e SOUZA, Tárík de. *Tem mais samba: das raízes à eletrônica*. São Paulo: Editora 34, 2003.

¹³⁷ CASTRO, Ruy. *A onda que se ergueu no mar: novos mergulhos na Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 129-132.

De fato, ainda hoje muitos autores e intérpretes clássicos da BN se destacam no cenário japonês, relação a qual se acrescentaram aqueles que se apropriaram da tendência eletrônica. Isso pode ser verificado no que diz respeito ao lançamento dessas produções, a maioria destinada ao mercado internacional, com o Japão à frente. Algumas gravadoras exigem um contrato de exclusividade de três a seis meses, para somente após decorrido esse tempo autorizar o seu relançamento no Brasil, sem falar que determinados discos nem sequer aparecem por aqui. Isso se prende ao preço do CD, que no Japão é caro, custando em média US\$ 30,00, (caso ele fosse lançado primeiramente no Brasil, seria possível exportá-lo para o Japão por um valor mais baixo, o que atrapalharia as estratégias de venda das produtoras).¹³⁸ Se os artistas brasileiros não são um sucesso absoluto de vendas, eles emplacam em média entre dez e vinte mil cópias, o que é relevante se se levar em conta a amplitude e a diversidade do mercado de discos japoneses.¹³⁹

Além do mais, o interesse do público estrangeiro pela nossa produção musical também é evidenciado pelo surgimento de selos e gravadoras especializados em músicas brasileiras, tais como a belga Crammed Discs e a inglesa Far Out Records, que há quinze anos têm se dedicado à divulgação da música nacional com base no jazz e na BN e na eletrônica.¹⁴⁰

Isso foi fundamental para o surgimento e a consolidação da BN eletrônica. De acordo com Adonay Ariza, “um aspecto determinante na abertura às produções brasileiras encontra-se no imperativo das gravadoras multinacionais renovarem seus produtos e oferecerem novidades a seus consumidores, que por sua vez estão desejosos de ‘coisas’ diferentes.”¹⁴¹

Contudo, apesar de todo o sucesso e reconhecimento que a BN adquiriu – provam-no os diversos cantores e compositores indicados a prêmios do Grammy¹⁴² –, ela, como era de se esperar, não agradou a todos. Houve/há defensores da tradição bossa-novista que se opuseram às fusões. Em seus argumentos é quase um lugar-comum desqualificar a BN eletrônica pela descaracterização que ela teria imprimido à BN original. Segundo eles, o ritmo, supostamente a principal característica bossa-novista, teria se perdido com misturas que nada mais seriam que uma “distorção” da BN, fruto de um modismo passageiro. Tal é o posicionamento

¹³⁸ Cf. PEIXOTO, Mariana, *op. cit.*

¹³⁹ Cf. BRASIL, Rodrigo. *Bossa Nova invade o Japão*. Disponível em <<http://40anos.nikkeibrasil.com.br/ptbr/biografia.php?cod=153>>. Acesso em 11/02/09.

¹⁴⁰ Sobre isso, consultar o site da gravadora <<http://www.faroutrecordings.com/dept/~history/>>.

¹⁴¹ ARIZA, Adonay, *op. cit.*, p. 292.

¹⁴² O Grammy é um dos mais importantes prêmios da indústria fonográfica concedido anualmente pela National Academy of Recording Arts and Sciences, nos EUA. Desde os anos 2000, a música brasileira mereceu a criação de uma categoria específica de premiação. Dentre os artistas que trabalham com a BN eletrônica que já foram indicados, constam, entre outros, Bebel Gilberto, Celso Fonseca, Bossacucanova, Fernanda Porto, Paula Morelenbaum. Cf. ARIZA, Adonay, *op. cit.*, p. 31-38.

assumido pelo pesquisador e crítico musical Zuza Homem de Mello, para o qual a “Bossa Nova eletrônica é uma bobagem” por “exterminar exatamente o aspecto mais importante da BN”, seu “ritmo característico”, que cedeu lugar, no seu entender, a “algo mecânico”.¹⁴³

Roberto Menescal não compartilha dessa opinião. Em um texto escrito em comemoração aos cinquenta anos da BN, ele reconhece que ela está presente até hoje na cultura musical por haver servido de referência para muitos artistas e compositores no mundo inteiro. Porém, entende que se fechar às fusões é tender para o fenecimento da tradição:

Para mim, a música é isso, uma coisa em eterna transformação, mutante e recebendo influências (boas) de todos os lados, pois, se ela tentar se manter totalmente fiel às suas origens, tenderá a se extinguir, dando lugar a outras formas. A Bossa Nova está aí há 50 anos com sua forte personalidade, mas com novas harmonias, melodias mais arrojadas, e até a célebre batida da Bossa Nova hoje tem uma série de variações. (...) Hoje podemos ter uma convivência pacífica entre a Bossa tradicional e a atual, e acho isso superbenéfico para as duas formas. Não tínhamos a menor noção de que nossa música, nascida no final dos anos de 1950, continuasse com o vigor que tem hoje, 50 anos depois... E se a deixarmos caminhar por aí se juntando às boas coisas que forem aparecendo, garanto que ela chegará a mais 50 anos. Quem sabe a gente ainda verá isso acontecer!¹⁴⁴

Conforme já ressaltai anteriormente, ao tratar de música popular é praticamente impossível falar em purismo, ainda mais no contexto atual, marcado pela globalização e, conseqüentemente, pela aproximação das culturas, algo que tem facilitado as misturas e as trocas. Diante disso, reforço as considerações de Canclini, para quem, em meio aos processos de hibridização, é preciso levar em conta que as manifestações culturais só adquirem sentido dentro dessa complexidade.¹⁴⁵ E, embora carreguem múltiplas linguagens, elas não deixam de estar impregnadas por particularidades que não as tornam desconectadas das tradições que as originaram.

Tal situação pode ser percebida nas canções de BN eletrônica. O interessante é que, apesar de se apresentar sob uma multiplicidade de maneiras, sejam elas estruturadas com a típica pressão da música eletrônica dançante, seja elas baseadas no estilo casual de muitos arranjos, a forma canção não foi abandonada. Continuam sendo ouvidas harmonias bossa-novistas, a melodia refinada, e, mesmo em meio às batidas eletrônicas, que muitas vezes aparecem como um complemento, abre-se caminho para a sutileza do violão bossa-novista e

¹⁴³ Zuza Homem de Mello. Disponível sob o formato de áudio no site <http://www.radarcultura.com.br/node/307>. Ver também CUNHA, Alécio. Eis aqui os bossa-nova. Disponível em <http://www.wmfmartinsfontes.com.br/detalhes_assessoria_destaquemidia.asp?id=106>. Acesso em 11/02/2009.

¹⁴⁴ MENESCAL, Roberto, *op. cit.* (texto originalmente publicado no livro-agenda 2008 – 50 anos de Bossa Nova)

¹⁴⁵ CANCLINI, Néstor García. *A globalização imaginada*. São Paulo: Iluminuras, 2003, p. 28.

dos instrumentos acústicos como que dialogando com os novos aparatos sonoros, como se nada tivesse se perdido, apenas sido acrescentado.

E assim a BN prossegue viva e moderna, aliando tradição e inovação, coisa que sempre fez desde a sua origem. Dizer simplesmente que a BN eletrônica renovou a tradição é um reducionismo, porque, na verdade, a BN sempre foi portadora de uma linguagem contemporânea. Desde sua gênese ela soube sintetizar tradição e inovação. Ao despontar sob nova roupagem, a partir das mais inusitadas experimentações eletrônicas, ela seguiu sua vocação original. Afinal de contas, “isso é Bossa Nova e isso é muito natural”!

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O século XX, segundo Nicolau Sevcenko, foi diferenciado dos demais devido à contínua e acelerada mudança tecnológica, cujos impactos foram sentidos nos mais variados aspectos da vida cotidiana.¹⁴⁶ A partir da década de 1990, associado a essa intensificação do uso da tecnologia, é possível perceber um amplo movimento considerado por alguns críticos como responsável pela reformulação da estética musical em âmbito mundial. Tal processo, ancorado em parte na música eletrônica é fruto do exacerbado desenvolvimento tecnológico que a sociedade capitalista sofreu, sobretudo desde a década de 1970.

Inserida nesse contexto que marcou a reconfiguração de diversas tradições musicais em variados países, também a BN – para além de sua linguagem já consagrada – desponta no novo milênio com uma nova roupagem, com suas canções repletas de detalhes sonoros inusitados ao se transpor toda a sua delicadeza tradicional para a era da eletrônica. Se isso nos mostra a permanência de uma das tradições musicais mais importantes da história da música popular brasileira, permite-nos visualizar, igualmente, outros rumos tomados por ela ao conectar-se com o tempo presente.

A “revolução tecnológica e digital” provocou mudanças profundas na formação cultural da sociedade. Como frisam estudiosos do assunto¹⁴⁷, o incremento de tecnologia agiu fortemente sobre o setor cultural, e jogou um papel-chave para modificar o modo de se produzir música. Assim, pensar em música no fim do século XX e início do século XXI é inevitavelmente pensar nas mudanças tecnológicas e naquilo que a utilização de novas informações trouxe para o processo de produção musical, quando mais não seja porque hoje nos deparamos com formas musicais em larga medida dependentes de computadores e de outros aparatos tecnológicos vinculados ao setor fonográfico.

Em meio a isso, cabe ponderar ainda sobre os resultados advindos da globalização e do intenso intercâmbio cultural que ela tem proporcionado. Para Adam Schaff, suas implicações foram tamanhas no plano cultural que possibilitaram a libertação de uma cultura nacional “enclausurada” em suas próprias bases para se aliar e converter a uma cultura “mundial”.¹⁴⁸

¹⁴⁶ Cf. SEVCENKO, Nicolau. *A corrida para o século XXI: no loop da montanha-russa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 23.

¹⁴⁷ Ver. CASTELLS, Manuel. *A sociedade em rede*. São Paulo: Paz e Terra, 1999, e SCHAFF, Adam. *A sociedade informática: as consequências da segunda revolução industrial*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

¹⁴⁸ SCHAFF, Adam, *op. cit.*, p. 78.

Foi mais ou menos isso o que ocorreu com a música eletrônica. De certa maneira, ela é uma “música do mundo”, e cada cultura tem se apropriado dessa matriz de uma forma variada, rompendo com o “enclausuramento” da cultura nacional. No entanto, ao atentar para esse processo, chamei a atenção para a questão do hibridismo cultural, pois, a despeito do avanço de uma “cultura mundial”, não se registrou a perda dos referenciais nacionais: ao mesmo tempo em que as tradições locais se conectaram às tendências “universais”, as particularidades não evaporaram.

No caso deste estudo, vimos que a BN, mesmo ligada à música eletrônica, permanece BN, já que suas características fundamentais não se dissiparam por completo. O interessante é que, apesar das inúmeras experimentações ocorridas, músicos, compositores, cantores e produtores conseguiram perpetuar a excelência das peculiaridades bossa-novista.

Por consequência, não se trata de afirmar morte de uma determinada tradição cultural brasileira. No limite, todas as tradições estão em constante mutação, como se constata no caso da “grande tradição musical” brasileira, que, “ao sabor da criatividade de seus agentes (...) se refaz constantemente diante das diferentes circunstâncias históricas que a envolvem”. Daí que “o estoque do passado, fecundado pelas influências do presente, é desta forma renovado, reinterpretado, recriado.”¹⁴⁹

Essas observações mais gerais se aplicam por inteiro à BN. Dinamizada, ela voltou a ser destaque acima de tudo no cenário internacional, continua viva, imersa em um rico processo criativo. As produções vinculadas à música eletrônica ratificam a idéia de que sua influência é muito forte e que não foi suplantada pelas décadas que sucederam ao auge do movimento. Com os olhos postos na cena musical brasileira e estrangeira, é, então, praticamente impossível falar do fim da BN.

Os exemplos citados nesta monografia atestam algumas das muitas vidas que ela viveu e ainda vive. Procurei evidenciar que, ao recorrer à suportes eletrônicos, ela conheceu mais um *revival*, atualizou e ampliou seu público, ganhou novos locais de circulação e, contrariando os que decretaram sua morte, a BN continua com vigor, mostrando seu fôlego inovador. Caminhando antenada com o presente, ela tem provado que, assim como a fênix, consegue renascer incessantemente e se manter sempre viva.

¹⁴⁹ ORTIZ, Renato. Prefácio. In: DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2008, p. 11.

5. FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

5.2. Fontes bibliográficas

ARAÚJO, Washington Luiz. *Bossa nova: uma cinquentona com corpinho de adolescente*. Disponível em <<http://www.revistabrasileiros.com.br/edicoes/9/textos/55/>>.

ARIZA, Adonay. *Eletronic samba: a música brasileira no contexto das tendências internacionais*. São Paulo: Annablume, 2006.

ASSEF, Claudia. *Roberto Menescal entra na onda da bossa eletrônica*. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u21731.shtml>>.

BARBOSA, Marco Antonio. *Bossacucanova na ponte aérea de volta ao Brasil*. Disponível em <http://cliquemusic.uol.com.br/br/Acontecendo/Acontecendo.asp?Nu_materia=3495>.

BARROSO NETO, Bernardo. *A Bossa Nova conquista a Europa – 2. parte*. Disponível em <<http://historiasbossanova.blogspot.com/2008/04/6-bossa-nova-conquista-europa-2-parte.html>>.

BETTONI e FANDI. *Bossa Nova + música eletrônica conquista o mundo*. Disponível em <<http://www.pelomundo.com.br/main/index.php?option=content&task=view&id=103&Itemid=44>>.

BRASIL, Rodrigo. *Bossa Nova invade o Japão*. Disponível em <<http://40anos.nikkeybrasil.com.br/ptbr/biografia.php?cod=153>>.

CAMPOS, Adriana. *A Bossa Nova de Bebel Gilberto*. Disponível em <http://www.baixadafacil.com.br/zonacultural/conteudo/musica_bebelgilberto.htm>.

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

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

CUNHA, Alécio. *Eis aqui os bossa-nova*. Disponível em <http://www.wmfmartinsfontes.com.br/detalhes_assessoria_destaquemidia.asp?id=106>.

DESOUTEIRO, Arnaldo. *Sons que ressurgem no Japão*. Disponível em <<http://tvtomjobim.blogspot.com/>>.

DUTRA, Juliana. *Smoke City: banda inglesa com tempero brasileiro*. Disponível em <<http://www.sanainside.com/arquivos-do-central-da-musica/artigos/smoke-city-banda-inglesa-com-tempero-brasileiro/>>.

ESSINGER, Sílvio. *Um projeto que virou bando por acaso*. Disponível em <<http://cliquemusic.uol.com.br/materias/ver/um-projeto-que-virou-banda-por-acaso>>.

FREDERICO, Nicolau. *Bossa Nova, 50 anos*. Disponível em <<http://www.nominuto.com/vida/cultura/bossa-nova-50-anos/24974/>>.

JACOBSON, Marcos Vinícius. *A diva do drum'n'bass brasileiro*. Disponível em <<http://www.mvhp.com.br/fportoentrevista.htm>>.

JUNIOR, Gonçalo. *O banzo bossa nova*. *Pesquisa Fapesp*, n. 133, São Paulo, mar. 2007, p. 84-87.

KRAUSCHE, Valter. *Música popular brasileira: da cultura de roda à música de massa*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

LUIS, Marco. *O tango encontra ares de renovação na música eletrônica*. Disponível em <<http://www.forumpcs.com.br/noticia.php?b=151813>>.

MARÇAL, Marcus. *Entrevistão XXIV*: “Seria pedante nos responsabilizarmos pela evolução do tango”, diz fundador do Bajofondo. Disponível em <<http://stratosonico.blogspot.com/2008/10/entrevisto-xxiv-seria-pedante-nos.html>>.

MARTINS, Ana Cecília. *Bossa muito nova*. Disponível em <<http://www.samba-choro.com.br/s-c/tribuna/samba-choro.0002/0260.html>>.

MEDAGLIA, Júlio. Balanço da Bossa. In: CAMPOS, Augusto de (org.). *Balanço da Bossa e outras bossas*. 4. ed. São Paulo, Perspectiva, 1986.

_____. *Música impopular*. São Paulo: Global, 1988.

MELLO, José Eduardo Homem de. *Música popular brasileira*. São Paulo: Edusp/Melhoramentos, 1976.

MENESCAL, Roberto. *50 anos de Bossa Nova*. Disponível em <<http://durango-95.blogspot.com/search/label/Bossa%20n%27%20Rio%20Series>>.

NAVES, Santuza Cambraia. *Da Bossa Nova à Tropicália*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

NAVES, Santuza Cambraia, COELHO, Frederico Oliveira e BACAL, Tatiana (orgs.). *A MPB em discussão: entrevistas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

PARANHOS, Adalberto. Novas bossas e velhos argumentos: tradição e contemporaneidade na MPB. *História & Perspectivas*, Uberlândia, n. 3, jul.-dez. 1990, p. 5-111.

PEIXOTO, Mariana. *Japão cai na Bossa*. Disponível em <http://www.clubedejazz.com.br/noticias/noticia.php?noticia_id=188>.

PINHEIRO, Davide. *Entrevista com Paula Morelenbaum: Nova Bossa*. Disponível em <<http://musicadobrasil.blogs.sapo.pt/145735.html>>.

SABATINELLI, Rodrigo. *A nova cara da velha bossa*. Disponível em <http://www.musitec.com.br/revista_artigo.asp?revistaID=1&edicaoID=160&navID=116>.

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

TADEU, Felipe. *Red Hot + Rio: música brasileira reúne nomes do pop na luta contra a aids*. Disponível em <<http://www.matices.de/13/13kredho.htm>>.

TÁVOLA, Arthur da. *Bossa Nova*. Rio de Janeiro: Toca do Vinícius, 2002.

TELES, José. *Bossa Nova. Moderna e agora turbinada*. Disponível em <http://www.nordesteweb.com/not07_0908/ne_not_20080716b.htm>.

TORRES, Bolívar. *As metamorfoses da Bossa*. Disponível em <<http://bossa-mag.spaceblog.com.br/124563/Bossa-nova-50-anos-Marcos-Valle-As-metamorfoses-da-bossa/>>.

ZAN, Roberto. Música popular brasileira, indústria cultural e identidade. *Eccos: Revista Científica*, n. 9, São Paulo, 2001, p. 105-122.

5.3. Fontes discográficas

Bebel Gilberto. CD *Tanto Tempo*. Ziriguiboom/Crammed Discs, 2000.

_____. CD *Bebel Gilberto*. Ziriguiboom/Crammed Discs, 2004.

Bossacucanova. CD *BossaCucaNova*; revisited classics. Ouver/Albatroz, 1998.

_____ (com Roberto Menescal). CD *Brasilidade*. Ziriguiboom, 2002.

_____ CD *Uma Batida Diferente*. Ziriguiboom/Crammed Discs, 2004.

Chico Science & Nação Zumbi. CD *Da lama ao caos*. Sony Music, 1994.

Eduardo Gudin. LP *Balãozinho*. Continental, 1986.

Everything But the Girl. LP *Éden*. Warner Music, 1984.

Fernanda Porto. CD *Fernanda Porto*. Trama, 2002

_____. CD *Auto-retrato*. EMI, 2009.

João Gilberto. LP *Chega de Saudade*. Odeon, 1959.

Marcos Valle. CD *Nova Bossa Nova*. Natasha/Far Out, 1998.

_____. CD *Conecta: ao vivo no Cinemathèque*. EMI, 2008.

Paula Morelenbaum. CD *Berimbau*. Universal, 2004.

Sade. LP *Promise*. Epic, 1985.

Smoke City. CD *Flyng away*. Jive, 1997.

Stan Getz e João Gilberto. LP *Getz/Gilberto*. Verve, 1963.

Vários Artistas. CD *Red hot + Rio*. Antilles, 1996.

5.3. Sites consultados

[http:// www.clubedejazz.com.br](http://www.clubedejazz.com.br)

<http://www.faroutrecordings.com>

[http:// www.fernandaporto.com.br](http://www.fernandaporto.com.br)

<http://www.radarcultura.com.br>

<http://www.sombras.com.br>

<http://pt.wikipedia.org>

5.1. Referências bibliográficas

ASSEF, Claudia. *Todo DJ já sambou: a história do disc-jóquei no Brasil*. São Paulo: Conrad, 2008.

BLOCH, Marc. *Apologia da história: ou o ofício de historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

CANCLINI, Néstor García. *A globalização imaginada*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

CASTELLS, Manuel. *A sociedade em rede*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CEVASCO, Maria Elisa. *ArtCultura*, v. 8, n.12, Uberlândia, Edufu, jan.-jun. 2006, p. 131-138.

CONTIER, Arnaldo Daraya. Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60). *Revista Brasileira de História*, v. 18, n. 35, São Paulo, 1998 . Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881998000100002&lng=pt&nrm=iso>.

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

GRUZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de, GONÇALVES, Marco Augusto. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

MELLO, Zuza Homem de. *A era dos festivais: uma parábola*. São Paulo: Editora 34, 2003.

MENDONÇA, Ana Rita. *Carmem Miranda foi a Washington*. Rio de Janeiro-São Paulo: Record, 1999.

MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. *Revista Brasileira de História*, v. 20, n. 39, São Paulo, 2000, p. 203-221.

NAPOLITANO, Marcos. *História & música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

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

_____. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. Prefácio. In: DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2008.

PARANHOS, Adalberto. O Brasil dá samba?: os sambistas e a invenção do samba como “coisa nossa”. In: *Música popular en América Latina*. Santiago de Chile: Fondart, 1999.

_____. A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo, *ArtCultura*, n. 9, Uberlândia, jul.-dez. 2004, p. 22-31.

SÁ, Simone Pereira. Música eletrônica e tecnologia: reconfigurando a discotecagem. In: LEMOS, André e CUNHA, Paulo (orgs.). *Olhares sobre a cibercultura*, v. 1. Porto Alegre: Sulina, 2003, p. 153-173. Disponível em: <<http://www.comunica.unisinos.br/tics/textos/2003/GT12TB8.PDF>>.

SÁ, Simone Pereira e Marchi, Leonardo. Notas para se pensar as relações entre música e Tecnologias da comunicação. *Ecos-pós*, v. 6, n. 2, Rio de Janeiro, ago.-dez. 2003, p. 47-59.

SANTINI, Rose Marie. *Admirável chip novo: a música na era da internet*. Rio de Janeiro: E-papers, 2006.

SANTOS, Sérgio Wladimir C. dos. *Percursos da música eletrônica*. Monografia (Graduação em Comunicação Social: Jornalismo), UFBA, Salvador, 1998.

SCHAFF, Adam. *A sociedade informática: as consequências da segunda revolução industrial*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

SEBASTIÃO, Walter. *O som do século 21*. Disponível em <http://www.clubedejazz.com.br/noticias/noticia.php?noticia_id=539>.

SEVCENKO, Nicolau. *A corrida para o século XXI: no loop da montanha-russa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

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

TOTA, Antonio Pedro. *O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra*. São Paulo; Companhia das Letras, 2000.

VARGAS, Heron. *Hibridismos musicais em Chico Science & Nação Zumbi*. Cotia: Ateliê, 2007.