

E no entanto é preciso cantar: Carlos Lyra e o compromisso com a canção¹

Miliandre Garcia²

Como articular o binômio arte e engajamento, inserido no processo de emergência e consolidação da indústria cultural brasileira nos anos de 1960³? Para os compositores e intérpretes da Bossa Nova, pesquisar as tradições e os costumes das classes populares e as raízes da música popular brasileira transformou-se numa alternativa possível e viável naquele momento. Assim, poderiam conciliar o engajamento às causas nacionalistas, combinado às conquistas técnicas e formais alcançadas pela Bossa Nova e também participar do esquema de profissionalização proporcionado pela produção competitiva entre as grandes gravadoras instaladas no Brasil.

O modo de articular essas questões dependeu, no entanto, da trajetória e singularidade de cada intérprete ou compositor. Carlos Lyra, por exemplo, vinculado ao “movimento” Bossa Nova, foi um dos primeiros compositores a se preocupar com a politização da música popular brasileira nos

¹ O artigo que ora se apresenta é parte de uma pesquisa de mestrado realizada no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná (UFPR), orientada pelo Prof. Dr. Marcos Napolitano e financiada pela Coordenadoria de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). In: SOUZA, Miliandre Garcia de. *Do Arena ao CPC: o debate em torno da arte engajada no Brasil (1959-1964)*. Curitiba, 2002. Dissertação (Mestrado em História) - Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes. Universidade Federal do Paraná. 214 p.

² Doutoranda em História Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

³ Sobre o caráter incipiente da indústria cultural no Brasil nos anos de 1940 e 1950 e a sua consolidação nos anos de 1960 e 1970 ver: ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988. 223 p.

anos de 1960, demonstrando inúmeras vezes a assimilação dos principais debates, discussões, polêmicas e contradições no momento de introdução da problemática “nacional-popular” nas artes brasileiras⁴. Entretanto, a conciliação dos três fatores acima mencionados (a qualidade estética e formal da Bossa Nova influenciada pelas principais tendências técnico-estéticas do século XX, o processo de emergência e consolidação da indústria cultural no Brasil e o conteúdo temático perpassado pela valorização da realidade brasileira) e igualmente predominante no início da década de 1960 sugere a atuação, por vezes contraditória e ambígua, do compositor no cenário musical brasileiro.

A politização da Bossa Nova, traduzida sob a égide do “nacional-popular”, foi, inicialmente, o elemento que diferenciou Carlos Lyra dos demais compositores e intérpretes do “movimento”, sobretudo daqueles que participava da chamada “primeira geração” bossanovista ou Bossa Nova “Intimista”.

Em depoimentos e entrevistas, o compositor orgulha-se de liderar a arrematada de figuras como Vinicius de Moraes e Geraldo Vandré⁵ para a denominada Bossa Nova “Nacionalista”. Segundo Carlos Lyra, “é bom que se esclare-

⁴O “nacional-popular” empregado pelos artistas e intelectuais no final dos anos 1950 e início dos anos 1960 não foi inspirado diretamente no conceito gramsciano. Porém, em alguns momentos e com algumas ressalvas, pode-se dizer que, as idéias em torno da nacionalização e popularização das artes no Brasil, se aproximaram, nesse período, da definição de “nacional-popular” de Antonio Gramsci. Sobre esse assunto ver, respectivamente, o livro de Antonio Gramsci, o depoimento de Ferreira Gullar concedido a Marcelo Ridenti e o artigo de Celso Frederico: GRAMSCI, Antonio. *Literatura e vida nacional*. Tradução por Carlos Nelson Coutinho. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. 273 p. (Coleção Perspectivas do Homem, Série Literatura, v. 49). Tradução de: Letteratura e vita nazionale; apud RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000. 458 p. p. 128; e, FREDERICO, Celso. A política cultural dos comunistas. In: MORAES, João Quartim de (org.) *História do Marxismo no Brasil – Volume III: teorias. interpretações*. Campinas: UNICAMP, 1998. 382 p. (Coleção Repertórios). p. 277.

⁵No início de sua carreira, Geraldo Vandré chegou a apresentar-se com o nome artístico Carlos Dias (Carlos de Carlos José, seu ídolo e Dias, do

ça que o Vinicius de Moraes teve uma participação muito importante no CPC [Centro Popular de Cultura]. Ele recebeu influências não só da minha parte, que já era parceiro dele, mas também pelo seu envolvimento com os universitários, com o pessoal da UNE [União Nacional dos Estudantes]”⁶; ou ainda, “o Geraldo Vandré, por exemplo, foi um dos meus parceiros que se politizou durante o processo. O Geraldo era um advogado cantador de bolero, que não tinha nada a ver com política. Fui eu que arrastei ele”⁷.

E não foi só Carlos Lyra que evidenciou essa sua influência sobre os músicos e poetas da Bossa Nova, mas também outras personagens do período. Tárík de Souza, por exemplo, no fascículo sobre Geraldo Vandré, da coleção *História da música popular brasileira*, lançada pela Abril Cultural em 1970, afirmou que, Geraldo Vandré, ainda “na faculdade, começou, a participar do diretório acadêmico, o que lhe valeu alguns amigos e participações no CPC (...). Um deles, Carlos Lyra, que ‘já participava da roda do Vinicius’, foi seu primeiro parceiro”⁸.

O processo de politização da Bossa Nova durante os anos de 1960 relaciona-se diretamente aos debates, discussões, polêmicas e contradições em evidência na formação e trajetória do CPC. Nascida no âmbito da política nacional-desenvolvimentista aplicada pelo governo de Juscelino Kubitschek (1956-1961), a Bossa Nova se afirmou no cenário musical brasileiro como uma das formas possíveis de superação da própria condição de subdesenvolvimento, conciliando a tradição do samba com a modernidade do *jazz*.

É importante ressaltar que a instituição do samba ca-

próprio sobrenome). Entretanto, um novo nome Geraldo Vandré (Geraldo, seu primeiro nome e Vandré, a abreviatura do nome de seu pai) foi escolhido por José Vandregisilo e Waldemar Henrique, ambos astrólogos, por considerá-lo uma combinação forte e de futuro. In: SOUZA, Tárík de; ANDREATO, Elifas. *Rostos e gostos da Música Popular Brasileira*. Porto Alegre: L&PM: 1979. 270 p. p. 32.

⁶ In: BARCELLOS, Jalusa (org.) *CPC da UNE: uma história de paixão e consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994. 472 p. p. 97.

⁷ *Ibid.*, p. 99.

⁸ SOUZA; ANDREATO, op. cit., p. 34.

racterizado conforme os mitos de “pureza” e “autenticidade” estava, segundo Marcos Napolitano, socialmente enraizada na herança estética e ideológica traduzida na constituição de mitos fundadores da música popular brasileira e no reconhecimento do samba como gênero legitimamente brasileiro⁹. Entretanto, eleger determinada tradição como puramente nacional seria negligenciar uma série de outras tantas (con)tradições¹⁰. Ao mesmo tempo, admitir a existência de uma pluralidade de influências na cultura brasileira, extensiva à música, não significaria determinar um estado caótico, mas “um passo decisivo para compreendê-la como um ‘efeito de sentido’, resultado de um processo de múltiplas interações no tempo e no espaço”¹¹.

Cabe investigar, quais as reais intenções de se exaltar o samba, no contexto específico dos anos de 1960, como música de raiz. Seria o mesmo motivo que levou Geraldo Vandré a passar da “música da moda” (leia-se Bossa Nova) para a moda de viola ao compor em 1966 a canção *Disparada*, já que naquele momento a moda de viola poderia ser entendida como o gênero que melhor representava a transposição do rural para o âmbito nacional? E o samba, do mesmo modo, não representaria no momento anterior ao golpe de 1964, o morro carioca como símbolo e síntese nacional?

A combinação entre a releitura do samba e a absorção do jazz realizada pelos músicos e compositores da Bossa Nova, objetivava a superação do estado de subdesenvolvimento por meio da elevação técnica e estética tanto dos produtores quanto dos divulgadores e receptores da música popular brasileira. Por isso, Vinicius de Moraes justificou sua partici-

⁹ NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na trajetória da MPB (1959/1969)*. São Paulo, 1999. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. p. 21, 26.

¹⁰ PARANHOS, Adalberto. Novas bossas e velhos argumentos (tradição contemporaneidade na MPB). *História e Perspectiva*, Uberlândia, n. 3, p. 5-111, jul./dez. 1990. p. 15.

¹¹ BOSI, Alfredo. Plural, mas não caótico. In: BOSI, Alfredo. (org.) *Cultura brasileira: temas e situações*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1992. 224 p. (Série Fundamentos, 18). p. 7.

pação no programa de auditório de Sílvio Santos da seguinte forma: “não faço música só para a elite, não. E, de certo modo, a gente vai para tentar melhorar o nível do programa do Sílvio Santos”¹² e, conseqüentemente, dos seus espectadores.

Por outro lado, a Bossa Nova era considerada como “música norte-americana” produzida no Brasil ou, do lado oposto, como “samba moderno”. O paradoxo relacionado à natureza do “movimento” resultou de uma série de elementos como a estruturação rítmica, melódica, harmônica e poética da Bossa Nova aliada às (re)conhecidas influências da música nacional e internacional.

Realmente, a composição rítmica do chamado “samba quadrado” foi modificada, em função dos integrantes do “movimento” possuírem elevado grau de conhecimento musical, instituindo uma nova célula rítmica quaternária para o “samba bossa-nova”, como atestou o maestro Júlio Medaglia¹³.

O violão, ferramenta central da nova atitude perante a música popular brasileira, passou a exercer a tarefa harmônica-percussiva, enquanto outros instrumentos considerados tradicionais na percussão do samba – como a cuíca, o pandeiro, o tamborim, o reco-reco e o surdo – desapareceram ou adquiriram outro significado no processo de composição da Bossa Nova. No decorrer desse processo, transformaram-se também em armas da batalha ideológica de setores de esquerda, travada no campo da música popular brasileira, principalmente pela valorização do “samba de morro” em contrapartida ao “samba de elite”¹⁴.

Considerado o marco inicial do “movimento” Bossa Nova, o LP *Chega de saudade*, de João Gilberto, lançado em 1959, apresentava em algumas faixas os elementos dessa nova estética musical, na qual se realizou uma releitura das formas musicais que antecederam-na¹⁵. Entre as inovações estéticas da Bossa Nova, destacou-se o processo

¹² SOUZA; ANDREATO, op. cit., p. 48.

¹³ MEDAGLIA, Júlio. 25 anos de Bossa Nova. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 19 fev. 1984. Folhetim, p. 3-5. p. 4.

¹⁴ NAPOLITANO, *Seguindo a canção...*, p. 29-31.

metalingüístico em que as linguagens textuais e musicais completavam-se mutuamente, como nas canções *Samba de uma nota só* e *Desafinado*, ambas composições de Tom Jobim e Newton Mendonça, que evidenciaram bem essa proposta.

Nessa busca incessante entre forma e conteúdo, alguns recursos foram privilegiados nessa “primeira fase” de produção da Bossa Nova, normalmente denominada por historiadores e cronistas como vertente intimista: a integração entre harmonia, ritmo e contraponto na composição; a superação do individualismo na elaboração musical; e, a introdução de elementos da música popular nacional, sobretudo do samba. Uma coisa, entretanto, não exclui a outra. Gêneros como o samba-canção, o bolero, o *jazz* e a música erudita contribuíram consideravelmente para a formação dos compositores e intérpretes da Bossa Nova.

O artigo *Bossa Nova* de Brasil Rocha Brito – considerado por Augusto de Campos como a primeira apreciação técnica fundamentada do gênero¹⁶ – demarcou suas principais influências estrangeiras. Segundo o autor, no momento das principais manifestações que posteriormente seriam conhecidas como Bossa Nova, destacou-se a influência de tendências e estilos musicais estrangeiros como o *be-bop* e o *cool jazz*, ramificações do *jazz* norte-americano dos anos de 1940 e 1950¹⁷.

Em 1949, com a popularização do *be-bop* nos Estados Unidos e no exterior, começaram a aparecer no Brasil, com conseqüências diretas na nossa música popular, composições que incorporaram alguns procedimentos estilísticos desse gênero musical. Por outro lado, a maneira de interpretação mais elaborada, contida e anticontrastante, semelhante à estrutura musical do *cool jazz*, foi assimilada por cantores como Dick Farney, Lúcio Alves, o conjunto Os Cari-

¹⁵ Sobre a análise do LP *Chega de Saudade*, de João Gilberto ver: NAPOLITANO, Marcos. “Já temos um passado”: 40 anos do LP ‘Chega De Saudade’. *Latin American Music Review*, Texas, v. 21, n. 1, p. 59-67, 2000.

¹⁶ CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986. 354 p. (Coleção Debates, 4). p. 12.

¹⁷ BRITO, Brasil Rocha. *Bossa Nova*. In: CAMPOS, op. cit., p. 18-19.

ocas, entre outros¹⁸. Em fins de 1958 e início de 1959, compositores e intérpretes influenciados por tais tendências e com espíritos de criação aguçados, começaram a reunir-se em grupos, formando um “movimento” que, segundo literaturas, passou casualmente a ser conhecido como Bossa Nova.

Embora fundamental para se entender a renovação rítmica, melódica, harmônica e poética da Bossa Nova, a formação musical de seus integrantes em escolas de música, conservatórios e núcleos familiares não é suficiente para explicar a institucionalização da denominada “moderna” música popular brasileira.

Mais que um jeito de tocar violão ou um modo de impostar a voz, a Bossa Nova representou mudança comportamental perante o ofício do cancionista, como já havia acontecido nos Estados Unidos com o *be-bop* e a *west coast*. Essa nova atitude e presença perante a música popular brasileira, mesclada a uma série de outros elementos ainda inéditos na produção da música popular – como a classe social e o elevado grau de educação de seus músicos – são os ingredientes dessa mistura que foi a Bossa Nova.

Tais particularidades, porém, não representam uma ruptura total com as tradições ou com as raízes da música popular brasileira como argumentam alguns pesquisadores e críticos, a exemplo de José Ramos Tinhorão no livro *Música popular: um tema em debate*, que reclamou a ruptura da Bossa Nova com as tradições e as raízes da música popular brasileira e, conseqüentemente, o contato do gênero com a música erudita e com o *jazz*.

Ao considerar a Bossa Nova apenas como um reflexo da estruturas político-econômica do país, o autor justificou que

enquanto o que se chama de “evolução”, no campo da cultura, não representar uma alteração da estrutura sócio-econômica das camadas populares, o autor continuará a considerar autênticas as formas mais atrasadas (os sambas quadrados de Nelson Cavaquinho, por exemplo), e não autênticas as formas mais adiantadas (as requintadas

¹⁸ Ibid., p. 19-20.

harmonizações dos sambas bossa-nova, por exemplo)¹⁹.

Comparando-a ao *jazz*, uma linguagem essencialmente harmônica, a Bossa Nova é, segundo Lorenzo Mammi, fundamentalmente melódica e, como o samba, continua centrada no canto²⁰. Essa constatação é reforçada tanto pelo repertório de Tom Jobim, quanto pelo repertório de Carlos Lyra. Para Lorenzo Mammi, a harmonia de Tom Jobim é próxima à do *jazz* na morfologia e não na função, pois para um jazzista, compor significa encontrar uma estrutura harmônica diversificada por infinitas variações melódicas, enquanto que, para Tom Jobim, compor significa encontrar uma estrutura melódica colorida por infinitas nuances harmônicas²¹. Em entrevista concedida à Almir Chediak, a mesma característica foi acentuada por Carlos Lyra ao avaliar a recepção da Bossa Nova em escala internacional: “depois do ritmo, posso dizer que, na minha música, pelo menos, a melodia é fundamental. A melodia seria o desenho pelo qual eu me guio. As cores seriam a harmonia”²².

A obra de José Ramos Tinhorão é conhecida por apresentar abordagens parciais e comprometidas acerca da relação entre a música e a cultura brasileira. Para o autor, a questão é simples: ou se opta pelas tradições e pelas raízes da música popular brasileira ou não. É impossível para um autor como José Ramos Tinhorão, munido de argumentações contra a Bossa Nova, chegando a classificá-la como subproduto da música comercial norte-americana realizada no Brasil, avaliar distanciadamente o hibridismo de tradições diversas com base no *jazz*, na música erudita e no próprio samba.

As inúmeras entrevistas e depoimentos de composi-

¹⁹ TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: um tema em debate*. Rio de Janeiro: Saga, 1966. 165 p. (Imagens do Brasil; idéias e fatos contemporâneos, 7). p. 6.

²⁰ MAMMI, Lorenzo. João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova. *Novos Estudos Cebrap*, n. 34, p. 63-70, nov. 1992. p. 64.

²¹ *Ibid.*

²² In: CHEDIAK, Almir (produtor) *Songbook Carlos Lyra*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1994. 144 p. p. 20.

tores e intérpretes da Bossa Nova chamam a atenção para a existência de um diálogo entre gêneros musicais distintos. Tom Jobim, ao mesmo tempo em que declara que desde pequeno gostava da música de Noel Rosa, Ary Barroso, Lamartine Babo e Pixinguinha, confessa que “andou” com Bochino e Léo Perachi, este que, inclusive, levou-o à casa de Villa Lobos²³.

Carlos Lyra também acena para afinidades entre a música popular e a música erudita, ressaltando a importância de músicos como Garoto, Dick Farney, Johnny Alf, João Gilberto e Tom Jobim na definição do seu repertório²⁴. E, ao comentar também a influência da música erudita na Bossa Nova, Carlos Lyra declarou:

sempre gostei de ouvir Stravinsky, Ravel, Debussy... Acho que o impressionismo é fundamental para todo bossa-novista que se preza. Não se podia, evidentemente, escapar a uma influência tão forte como a de Villa-Lobos, que fazia música com toda brasilidade, neoclassismo e neo-romantismo inerentes à bossa nova²⁵.

Como não poderia ser diferente, Carlos Lyra lembra da importância do jazz tanto para a Bossa Nova como para a sua formação como compositor, ao dizer:

não há dúvida de que todas as influências jazzísticas – sobretudo o *jazz West Coast* – tiveram importância na minha formação através de nomes como Chet Baker, Gerry Mulligan e outros. Antes de nos aprofundarmos nesse *jazz West Coast*, já curtíamos Sinatra e todos aqueles musicais americanos com Gene Kelly e Fred Astaire. Já vinha por tabela a influência do jazz através dos Gershwins, Rodgers & Hart, Cole Porter, enfim, daqueles compositores que foram importantíssimos para a nossa cabeça²⁶.

O mesmo Carlos Lyra, ao comentar a receptividade da lírica de Vinicius de Moraes nos Estados Unidos²⁷, em artigo

²³ Apud BRITTO, Jomard Muniz de. *Do Modernismo à Bossa Nova*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966. 138 p. p. 122.

²⁴ In: CHEDIAK, op. cit, p. 18, 20.

²⁵ Ibid., p. 20.

²⁶ Ibid.

publicado quando do seu retorno ao Brasil no início de 1963 para musicar o filme *Gimba*, de Gianfrancesco Guarnieri, ressalta (à sua maneira) as diferenças entre o gênero brasileiro e o jazz:

a bossa nova não é uma nova batida nem nada igual e sim a evolução natural da música popular. Ela é influenciada pelo mesmo impressionismo que atingiu o jazz. Assenta-se em caminhos musicais, de forma algo semelhante aos caminhos harmônicos que deram origem ao jazz, diferindo, porém, quer na sua estruturação melódica, quer no que de mais íntimo possuam suas letras. Mais claramente: os caminhos são semelhantes, sendo que o negro de lá motivou o jazz e o daqui, o samba²⁸.

Em 1959, já se constatava as influências da música erudita e do jazz para a Bossa Nova, sem contanto ignorar as origens da música popular brasileira. Conforme mencionou o redator Afrânio Nabuco, do jornal *O Metropolitano* (um dos principais veículos de discussão e debate acerca da conceituação de “cultura popular” na década de 1960):

este movimento, apesar de ter sofrido influências jazzísticas e seus acordes serem semelhantes aos de Debussy ou Ravel, não pode deixar de ser considerado como samba. Assim como os primitivos, conserva-se na marcação 2/4. A única dissemelhança [sic] reside na síncope, que é característica essencial das melodias modernas. Trata-se, portanto, de uma evolução natural da música popular²⁹.

A relação entre tradição e modernidade é, ao contrário do Teatro de Arena e do Cinema Novo, o elemento determinante para a formação da denominada Bossa Nova

²⁷ Segundo Carlos Lyra, os norte-americanos choravam ao ouvir a tradução das letras dos “sambas modernos” de Vinicius de Moraes, pois “são eles mesmos que dizem ter conseguido a perfeição técnica, mas confessam ter esquecido o lirismo, razão por que Vinicius de Moraes é, para eles, o mais impressionante letrista que já ouviram”. Apud LIRISMO de Vinicius nos sambas comove o povo dos EUA, afirma Carlos Lira. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 fev. 1963. 1º Caderno, p. 20.

²⁸ Apud ibid.

²⁹ NABUCO, Afrânio. Carlinhos é Lyra mas toca violão. *O Metropolitano*, Rio de Janeiro, 13 dez. 1959. p. 2.

“Nacionalista”. No final da década de 1950 e início da década de 1960, não havia uma tradição de teatro nacional e fundamentalmente popular consolidada, na qual os dramaturgos pudessem se espelhar ou mesmo refutar, como fizeram os cineastas em relação às chanchadas, por exemplo.

Para os teatrólogos, preocupados com o engajamento artístico, era necessário criar uma base “nacional-popular” para a dramaturgia e as artes cênicas brasileiras. É nesse sentido que pode-se interpretar as afirmações de época dos críticos teatrais Omar Rodrigues Cruz e Leo Gilson Ribeiro. O primeiro dizia que “a tradição é que falta na cultura nacional, principalmente no teatro”³⁰ e o segundo complementou a afirmação acima ao constatar que, “ainda não existe um teatro popular no Brasil porque não existe várias outras coisas, i. é., o teatro não tem uma certa prioridade, nem mesmo cultural, inclusive porque o Brasil é um país que não tem nenhuma tradição teatral”³¹.

No cinema a situação apresenta-se de maneira diferente. A tradição cinematográfica popular consolidada pelos gêneros da chanchada e do melodrama³² não era aceita pelos cinemanovistas. Ainda que esses gêneros pudessem ser designados “nacionais-populares”, era preciso criar novas estratégias de ação e produção para o cinema brasileiro, por isso, Ruy Guerra descartou o público das chanchadas ao dizer que “de início existe para este público assista a êste cinema nôvo não em termos de chanchada, mas com funções críticas”³³ e, o crítico Maurice Capovilla, negou tudo o que veio antes ao considerar que, “a tradição no caso, pouco importa quando aquela invocada não é nossa e quando na verdade tem de se encontrar, na prática do presente, uma nova

³⁰ CRUZ, Osmar Rodrigues. Origens da revolução no teatro brasileiro. *Brasiliense*, São Paulo, n. 8, p. 106-122, nov./dez. 1956. p. 113.

³¹ In: ROCHA FILHO, Rubem et al. Teatro Popular. *Cadernos Brasileiros*, v. 6, n. 3, p. 40-55, maio/jun. 1964. Mesa Redonda. p. 52.

³² Nascida da tentativa de instalação de um cinema industrial em São Paulo, a companhia cinematográfica Vera Cruz produziu inúmeros filmes dos gêneros chanchada e melodrama.

³³ CINEMA Novo em discussão. *Movimento*, Rio de Janeiro, n. 7, p. 4-8, nov. 1962. p. 5.

forma para um conteúdo nôvo que interessa exprimir”³⁴.

A questão, portanto, refere-se ao modo como tais setores artísticos leram e incorporaram as tradições e as raízes artísticas do Brasil. Para o teatro engajado, como incorporar o repertório do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), composto por autores estrangeiros, se esse era o foco de maior crítica do Teatro de Arena³⁵. Na área do cinema, um dos objetivos dos cinemanovistas era formar um público com capacidade de avaliação crítica e recepção estética. Nesse sentido, como aceitar o público atraído pelas chanchadas, quando este representava justamente o oposto das suas propostas. Por isso, as chanchadas e os melodramas eram considerados, como a Bossa Nova no final dos anos 1950 e início dos 1960, alienados e alienantes. A diferença, entretanto, relaciona-se ao modo como os cineastas e os músicos, por exemplo, incorporaram as tradições e também a potencialidade comercial de determinados gêneros.

A receptividade da Bossa Nova entre os jovens da época (não que as chanchadas não fossem populares) e principalmente a qualidade musical do gênero, fizeram com que determinados intérpretes e compositores resgatassem a sua “essência”, uma fase ainda não “contaminada”, no entender de alguns músicos, pela indústria fonográfica e, a partir disso, pensassem em formas de nacionalizar e popularizar a linguagem moderna e arrojada da Bossa Nova. Nesse contexto, o samba, assim como a música regional, transformou-se em referências cada vez mais constantes.

Assim, a relação da Bossa Nova com a tradição ocorreu de forma diversa do teatro e do cinema, pois como ignorar ou negar uma tradição ancorada principalmente no samba que era definido como gênero autenticamente brasilei-

³⁴ CAPOVILLA, Maurice. Um cinema entre a burguesia e o proletariado. *Brasiliense*, São Paulo, n. 43, p. 191-195, set./out. 1962. p. 194.

³⁵ Cabe ressaltar que essa preocupação foi se estruturando aos poucos, já que, no período de 1953 a 1955, o Teatro de Arena era, segundo Sábato Magaldi, “uma espécie de TBC pobre, ou econômico”, cujo repertório se concentrava nos clássicos europeus, sobretudo. In: MAGALDI, Sábato. *Um palco brasileiro: o Arena de São Paulo*. São Paulo: Brasiliense, 1984. 100 p. (Coleção Tudo é História, 85). p. 7.

ro? E por que na música essa tradição “nacional-popular” foi resgatada de maneira tão intensa? Ou melhor, por que essas raízes não foram só resgatadas, mas também exaltadas e transformadas em fonte de inspiração para os músicos de classe média engajados às causas nacionalistas?

No início de sua carreira, Carlos Lyra transformou-se em alvo de críticas da seção de Música Popular, do jornal *O Metropolitano*, redigida por João Paulo S. Gomes, quando aquele concedeu uma entrevista para o mesmo jornal em edições anteriores. O crítico demarcou todos os pontos que considerou equivocados na declaração do compositor, enfatizando a inconsistência das apreciações e dos “conceitos” articulados por Carlos Lyra. As afirmações mais questionadas por João Paulo S Gomes foram:

– Carlinhos considera, tanto Noel, quanto Caymmi ou Ari Barroso, totalmente ultrapassados. Apesar de possuírem algo de belo, não conseguem eles transmitir alguma coisa que realmente se infiltre no sentimento musical moderno. Possuem eles somente o poder de descrição, não conseguindo «dizer» algo de maneira coloquial³⁶; e

– cabe ressaltar, que, com isso, não se pretende desdenhar os bons autores e intérpretes que precederam a este movimento. Apesar de que tenham sido ultrapassados, muito ao contrário do que alguns pensam, gozam de respeito e admiração dos mais novos³⁷.

Causou espanto ao crítico, o fato de um compositor “recém-lançado” considerar ultrapassados nomes como Ary Barroso, Dorival Caymmi, Antônio Maria, Jair Amorim, José Maria de Abreu, Lamartine Babo ou Luís Bonfá? E o espanto pode ser explicado pelo seguinte comentário:

bossa nova, não existe, o que existe realmente é o **SAMBA MODERNO** e este nada mais é do que o resultado de uma mistura de ritmos centro-latino [sic] adicionado ao modo

³⁶ NABUCO, op. cit., p. 2.

³⁷ Apud GOMES, João Paulo S. Carlos Lyra e a bossa-nova. *O Metropolitano*, Rio de Janeiro, 14 fev. 1960. p. 4-5. p. 4.

norte-americano de apresentar a música. Êstes dois ritmos vieram se juntar ao **SAMBA CANÇÃO**, que já existia desde Noel e Sinhô. Feita esta junção de ritmos surgia um novo modo de **APRESENTAR** o samba e êste modo é o **SAMBA MODERNO** que você e outros preferem chamar de bossa nova³⁸.

Para amenizar o caráter ofensivo do artigo, João Paulo S. Gomes considerou relevante a qualidade estética do repertório de Carlos Lyra, embora sugerisse maior dedicação ao conhecimento da história da música popular brasileira. Por isso, o aconselhou retomar e pesquisar a tradição da nossa música. Segundo o crítico, só assim Carlos Lyra conquistaria o respeito que merece, considerando a qualidade melódica de suas composições.

Para os editores e para a maioria do público dessa seção de Música Popular, era necessário conciliar tradição à modernidade, isto é, atentar para as tendências atuais da música moderna sem perder de vista as raízes da música popular brasileira. Nos anos seguintes, esse será um dos pontos centrais do engajamento de compositores e intérpretes às causas nacionalistas, entre os quais pode-se citar Carlos Lyra, Sérgio Ricardo, Geraldo Vandré, Vinicius de Moraes e Edu Lobo.

As manifestações públicas subseqüentes do compositor evidenciaram um sujeito mais ponderado em relação aos compositores e intérpretes da música popular brasileira consagrada³⁹. Por exemplo, em duas ocasiões manifestou desprezo pelos críticos que, segundo Carlos Lyra, “atacam-nos

³⁸ Ibid.

³⁹ Ao lhe solicitarem uma avaliação do novo estágio da Música Popular Brasileira (MPB) quando do seu retorno ao Brasil em 1971, o compositor comentou: “não quero sair falando logo, antes de observar e estudar um pouco, porque não pretendo ser mal interpretado”. Apud CARLOS Lira reconquista seu público. *O Globo*, Rio de Janeiro, 13 fev. 1971. p. [?]. E complementou em seguida: “o negócio é que todo mundo está procurando caminhos diferentes e, ao que parece, está cada qual indo para um lado. Quando o advento da bossa-nova, o negócio parecia outro: a gente trabalhava, pesquisava, pensava mais – e como era bom! – a gente conversava muito”. Ibid.

dizendo que negamos a música [sic] brasileira **antes do atual estágio** [sem grifo no original]⁴⁰ em que está, quando na realidade isso não acontece, pois nenhum de nós se recusa a aceitar Ari Barroso, por exemplo, como um mestre⁴¹, e chegou a defendê-lo contra as acusações de faltar com o pagamento da mensalidade da Ordem dos Músicos. Para Carlos Lyra,

a entidade precisava de cartaz e promoção. Ninguém melhor para ser explorado do que o maior compositor brasileiro e o homem que mais trabalhou pela nossa música. Prefiro um Ari Barroso, mineiro e bom, do que uma entidade que precede de forma tão lamentável contra um dos músicos a quem deveria homenagear diariamente. A Ari Barroso nada se deve cobrar. Nem mensalidade esquecida. Deve-se é procurar, agora, um meio de recompensá-lo⁴².

Entretanto, não foi somente um artigo questionador e contestador que fez Carlos Lyra rever ou mudar de opinião perante as tradições e raízes da música popular brasileira. Alguns fatores são primordiais para a formação de um compositor comprometido com a realidade brasileira: 1) a aproximação da “célula comunista” do Teatro de Arena, entre os quais Oduvaldo Vianna Filho, Gianfrancesco Guarnieri, Francisco de Assis e Augusto Boal; 2) a aceitação da Bossa Nova pelo público universitário (base social da esquerda nacionalista); 3) a comercialização do gênero voltado para abastecer a demanda mercadológica da indústria fonográfica nacional e norte-americana; 4) a participação no CPC e 5) o contato com os compositores populares como Zé Ketti, Cartola, Nelson Cavaquinho e João do Valle.

Através de alguns artigos publicados no jornal O Me-

⁴⁰ Utilizar o termo “estágio” pode invalidar o argumento do compositor que desejava, com a declaração, justificar ou invalidar suas posições anteriores e “fazer as pazes” com o público e com os músicos da “Velha Guarda”. Consciente ou inconscientemente, o uso da expressão “estágio” pode sugerir a idéia de evolução da Bossa Nova em relação aos gêneros precedentes. Logo, o termo não foi uma boa escolha para quem queria se justificar e retomar o diálogo com o passado musical.

⁴¹ Apud LIRISMO..., p. 20.

⁴² Apud CARLINHOS Lira voltará aos Estados Unidos para gravar e musicar filmes. *O Globo*, Rio de Janeiro, 11 jul. 1963. p. [?].

tropolitano, da União Metropolitana de Estudantes (UME), pode-se perceber, ainda em 1959, o apoio dos estudantes aos compositores e intérpretes da Bossa Nova quando, por exemplo, o redator Âfranio Nabuco declarou que,

últimamente, com o total apoio da classe estudantil, êste ritmo tem se infiltrado de forma excepcional em nosso palco musical. Estas reservas musicais que se encontravam no íntimo dêstes reformistas, estão se propagando de maneira assombrosa devido ao grande potencial melodioso nelas contido⁴³.

A atenção dos meios de comunicação estudantis entre os quais, as publicações da UNE e da UME dedicada à Bossa Nova, favoreceu a aproximação de compositores e intérpretes deste gênero com atores, autores e diretores do Teatro de Arena.

A preocupação com a introdução do “nacional-popular” na dramaturgia e nas artes cênicas, propalada pelos teatrólogos do Teatro de Arena, aproximou compositores e intérpretes (por exemplo, Carlos Lyra, Sérgio Ricardo, Geraldo Vandré e Edu Lobo) de autores, atores e diretores (entre os quais, Oduvaldo Vianna Filho, Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal e Francisco de Assis). Para Carlos Lyra, tanto Vianinha, quanto Chico de Assis eram “mestres em fazer a cabeça política dos outros, pelo grande poder persuasório que tinham”⁴⁴. Assim, esses encontros foram fundamentais para a construção de uma nova cultura de esquerda no Brasil.

A primeira produção musical de Carlos Lyra no teatro foi na peça *A mais-valia vai acabar, Seu Edgar*, de Oduvaldo Vianna Filho, sob direção de Francisco de Assis, encenada em 1960 (peça, aliás, considerada precursora do CPC). Segundo o compositor, ali começou a sua politização⁴⁵. No período de 1960 a 1964, a ligação de Carlos Lyra com o teatro e com o cinema se intensificou, conforme pode-se confirmar pela relação abaixo:

– *A mais-valia vai acabar, Seu Edgar*: peça escrita por Oduvaldo

⁴³ NABUCO, op. cit., p. 2.

⁴⁴ Apud MORAES, Denis de. *Vianinha: cúmplice da paixão*. Rio de Janeiro: Record, 2000. 418 p. p. 105.

Vianna Filho, dirigida por Francisco de Assis e encenada na Faculdade de Arquitetura da Universidade do Brasil em 1960. Música: *O melhor mais bonito é morrer* (Carlos Lyra e Oduvaldo Vianna Filho);

– *Um americano em Brasília*: musical produzido por Francisco de Assis e Nelson Lins e Barros e apresentado no Teatro de Arena em 1960. Músicas: *O subdesenvolvido* (Carlos Lyra e Francisco de Assis), incorporada ao repertório do LP *O povo canta*, produzido pelo CPC; *Mister Golden* (Carlos Lyra e Daniel Caetano); *É tão triste dizer adeus* (Carlos Lyra e Nelson Lins e Barros); *Promessas de você* (Carlos Lyra e Nelson Lins e Barros); e *Maria do Maranhão* (Carlos Lyra e Nelson Lins e Barros);

– *Pistoleiro Bossa Nova*: filme produzido em 1960. Música: *Maria Ninguém* (Carlos Lyra);

– *Maroquinha Fru-Fru*: peça infantil redigida e dirigida por Maria Clara Machado e montada no Teatro Tablado em 1961. Músicas: *Música n.º 1* (Juizes); *Música n.º 2* (Flores); *Música n.º 3* (Bolandina); *Música n.º 4* (Bolos); *Música n.º 5* (Maroquinhas) e *Música n.º 6* (Eulálio Cruzes)⁴⁶;

– *O testamento do cangaceiro*: peça redigida e dirigida por Francisco de Assis e apresentada em 1961;

– *Pobre Menina Rica*: musical produzido por Carlos Lyra e Vinício de Moraes e encenada na boate Au Bon Gourmet, no Teatro Maison de France e no Teatro de Bolso em 1963. Músicas: *Marcha do amanhecer*; *Samba do Carioca*; *Cartão de visita*; *Pobre Menina Rica*; *Brôto triste*; *Primavera*; *Sabe você?*; *Pau-de-arara*; *Canção do amor que chegou*; *Maria Moita*; *A minha desventura* e *Valsa Dueto*;

– *A Gata Borracheira*: peça infantil redigida e dirigida por Maria Clara Machado e montada no Teatro Tablado em 1962;

– *Couro de gato*: episódio dirigido por Joaquim Pedro de

⁴⁵ In: BARCELLOS, op. cit., p. 95.

⁴⁶ Em relação especificamente a este musical infantil, existe um comentário de Oduvaldo Vianna Filho contado por Nelson Lins e Barros que diz o seguinte: “Oduvaldo Vianna Filho uma vez comentou com Paulo Francis que o Lyra seria capaz de musicar até bula de remédio. O que parecia uma piada foi confirmado: Carlos Lyra, pouco tempo depois, musicava uma receita de bolo na peça infantil de Maria Clara Machado ‘Maroquinhas Fru Fru’”. In: BARROS, Nelson Lins e. In: LYRA, Carlos. *Depois do carnaval – O sambalço de Carlos Lyra*. Carlos Lyra e Nara Leão. Cidade: Philips, 1963. 1 disco (31’23’’): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. AA 630492.12L. contracapa do LP.

Andrade, integrado posteriormente ao longa-metragem *Cinco vezes favela*, produzido pelo CPC e apresentado em 1962. Músicas: *Depois do carnaval* (Carlos Lyra e Nelson Lins e Barros) e *Quem quiser encontrar o amor* (Carlos Lyra e Geraldo Vandré);

– *Gimba*: peça escrita por Gianfrancesco Guarnieri e encenada no Teatro Maria Della Costa em 1963. Posteriormente, apresentada em excursão pela Europa e adaptada para o cinema;

– *Bonitinha, mas ordinária*: filme baseado na peça homônima de Nelson Rodrigues, dirigido por J. B. de Carvalho e encenado em 1963;

– *Almas mortas*: peça escrita por Nicolae Gogol e adaptada no período anterior a 1963;

– *Missa agrária*: peça redigida e dirigida por Gianfrancesco Guarnieri e apresentada no período anterior a 1964;

– *O Mutirão*: peça redigida por Augusto Boal e Nelson Xavier e montada no período anterior a 1963.

Iniciou-se no teatro, então, o trabalho dramático realizado por Carlos Lyra, contribuindo para o processo de constituição e afirmação da arte “nacional-popular”. A outra ponta do tripé que formou a cultura de esquerda nas artes brasileiras, foi o cinema.

Assim, a integração entre compositores e intérpretes da Bossa Nova com autores, atores e diretores do Teatro de Arena e autores do Cinema Novo, influenciou Carlos Lyra que, a partir desse contato, reconsiderou suas idéias e conceitos sobre produção e inspiração musical, declarando então que

só faço música ligada ao teatro ou ao cinema. Eu não me considero um fazedor de sambinha. Só faço música dentro de uma situação dramática dada, senão descamba para aquela de “flôr, dor, amor...” e etc., que é justamente o que eu quero evitar. Tôda música deveria ser assim orgânica, feita dentro de um esquema em que entre também teatro, côr, pintura, tudo. A separação que existe entre as artes é artificial⁴⁷.

⁴⁷ Apud BOSSA Nova: conversa com Carlos Lyra. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 1 dez. 1963.

Nesse sentido, pode-se dizer que, na área musical, o engajamento artístico de Carlos Lyra, sobretudo, relacionou-se à música de programa, isto é, realizada sempre a partir de uma situação dramática específica que o teatro ou o cinema fornecia.

O contato do compositor com o núcleo preocupado com a introdução do “nacional-popular” nas artes pode ser entendido então como uma das formas possíveis para resolver os impasses instalados no interior da Bossa Nova. Uma desses impasses refere-se ao caráter evasivo das canções e ao consumo do gênero voltado para suprir uma demanda mercadológica interna e externa da indústria fonográfica⁴⁸, promovida desde o lançamento do LP *Chega de saudade*, de João Gilberto. De acordo com Nelson Lins e Barros,

em 59, quando o nome apareceu pela primeira vez, no “Desafinado” interpretado por João Gilberto com aquela voz cavilosa, o povo generalizou como bossa nova uma coisa desafinada, mole, assim, sem jeito de nada. O “Desafinado” foi uma brincadeira do Tom. Mas foi uma brincadeira que custou caro. A coisa pegou pela novidade. E a novidade passou a ser a característica dominante da bossa nova. O nome muito comercial ganhou campo, virou anúncio de geladeira, linha de partido, o diabo. Se alguém cantava rouco, bossa nova; se tocava flauta pelo nariz, bossa nova; se era da UDN e não queria entregar o país aos americanos, bossa nova⁴⁹.

O caráter mercadológico da expressão Bossa Nova, acentuado por Nelson Lins e Barros, foi questionado também por Carlos Lyra:

⁴⁸ Em 1962, um leitor ao questionar o artigo *Defendendo o samba* e as afirmações de José Siqueira (então presidente da Ordem dos Músicos) que, segundo o jornal, era acusado de estar defendendo o samba em contrapartida aos ritmos “alienígenas”, telefonou para o redator Renzo Massarani, do *Jornal do Brasil*, para dizer que *Samba de uma nota só* era tão popular nos Estados Unidos que, no período de 60 dias, foi lançado em 27 gravações. In: MASSARANI, Renzo. Teclado. *Jornal do Brasil*, 21 nov. 1962. p. [?].

⁴⁹ BARROS, Nelson Lins e. Bossa Nova – colônia do jazz. *Movimento*, Rio de Janeiro, n. 4, p. 13-15, maio 1963. p. 13.

*combatem a bossa dizendo que inventamos o título para fins comerciais, quando, quem lida conosco sabe, na verdade, que não gostamos desse nome. Ele nasceu não se sabe com quem, mas num clube anunciando um show dos modernos compositores*⁵⁰. Para Carlos Lyra, que preferia chamá-la “moderna” música popular brasileira ao invés de Bossa Nova, o termo voltado para fins exclusivamente comerciais não vingaria, já que “não aceita a expressão **bossa nova**, por considerá-la meramente comercial e acha mesmo que ela desaparecerá⁵¹ .

Por incorporar a conceituação realizada por Nelson Lins e Barros acerca da Bossa Nova e da música popular brasileira, o termo considerado mercadológico e infundado, foi questionado por Carlos Lyra, quando então atribuiu um novo sentido à expressão “sambalanço”⁵². A contracapa do LP *Depois do carnaval – o sambalanço de Carlos Lyra*, redigida por Nelson Lins e Barros, fundamentou o sentido da (re)criação: “Carlos Lyra criou a denominação ‘sambalanço’ para delinear, dentro do movimento, aquele sentido nacionalista que procura elevar o nível da música popular brasileira de dentro de suas próprias fontes”⁵³.

Com base nas afirmações de Carlos Lyra sobre a duração do nome Bossa Nova e a criação do termo “sambalanço”, pode-se constatar que o compositor não obteve êxito nas suas estratégias e previsões, apesar do manifesto interesse pela astrologia afluído no período que esteve fora do país (1964-

⁵⁰ Apud LIRISMO..., p. 20.

⁵¹ Ibid.

⁵² Carlos Lyra e Nelson Lins e Barros não criaram o termo sambalanço, mas deram outro sentido à expressão que já existia e era utilizada nos anos de 1950 para designar um “gênero de samba também chamado de *samba de balanço*, caracterizado pelo deslocamento da acentuação rítmica, introduzido na metade da década de 1950 por profissionais ligados à música de dança produzida por orquestras e conjuntos de boates cariocas e paulistas, influenciados pelos gêneros musicais norte-americanos da época, sobretudo o *jazz*”. In: ENCICLOPÉDIA da música brasileira: erudita, folclórica e popular. São Paulo: Art Editora, 1977. 1041 p. 2 v. p. 685.

⁵³ In: LYRA, *Depois do carnaval...*, contracapa do LP.

⁵⁴ Comentando também a relação de Carlos Lyra com a astrologia, vale a pena ler o poema *A família Lyra*, de Carlos Drummond de Andrade. In:

1971)⁵⁴. Período este normalmente designado “auto-exílio” ou “exílio voluntário”, dos quais pelo menos seis anos, Carlos permaneceu no México, onde conheceu a americana Kate Lyra com quem se casou. Aliás, o interesse pela astrologia foi criticado no artigo *Lembrado sempre pelo passado*⁵⁵.

Quanto ao período denominado “auto-exílio” ou “exílio voluntário”, é necessário questionar e problematizar tais designações na medida em que não são consideradas satisfatórias para caracterizar o período de divulgação de repertório e promoção de carreira do compositor no âmbito internacional.

A Bossa Nova, exportada para os Estados Unidos e re-exportada para a Europa, Ásia e América Latina, era financeiramente atraente tanto para os compositores e intérpretes brasileiros quanto para a indústria fonográfica norte-americana, situação acentuada por ocasião do concerto *Bossa Nova at Carnegie Hall* em Nova York, promovido pelo então presidente da gravadora americana Audio Fidelity, Sidney Frey.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia errante: derrames líricos* (e outros nem tanto, ou nada). Rio de Janeiro: Record, 1988. 159 p. p. 16-17.

⁵⁵ Escrito provavelmente após 1977 (já que coletado no acervo do Museu da Imagem e do Som (MIS) do Rio de Janeiro, não consta no artigo a referência completa), o autor julgou que Carlos Lyra “seguiu o caminho inverso em relação a outros compositores de sua época ou que surgiram pouco tempo depois [aos músicos dos anos 1970, especificamente]”. In: *LEBRADO sempre pelo passado*. [Artigo recolhido no MIS do Rio de Janeiro sem a referência completa]. Por isso, continua o editor, “diante de seu trabalho atual, ‘perder o medo e deixar de ter as mãos limpas’ significa, acima de tudo, um retorno ao descomprometimento e a isenção de qualquer postura crítica (se é que é possível): assim como os irmãos Valle passaram de Terra de Ninguém, Deus Brasileiro e Viola Enluarada para a composição de músicas que servem de instrumento de veiculação publicitária, Carlinhos Lira resolveu compor jingles, músicas para os programas humorísticos da Globo, além de passar a compreender as coisas e responder aos problemas sociais pela ótica da Astrologia, ‘ciência que ele começou a estudar em 1971, chegando a cursar a Escola Sideral de Astrologia de Los Angeles. Em 1977, deu aulas e palestras sobre o assunto, em curso promovido pelo Núcleo de

A divulgação de repertório e a promoção de carreira do compositor concretizou-se durante sua participação em inúmeras *jam sessions* organizadas e apresentadas por Paul Winter e Stan Getz em festivais e concertos (re)conhecidos internacionalmente.

A parceria de Paul Winter e Carlos Lyra no LP *The sound of Ipanema – Paul Winter with Carlos Lyra*, lançado em 1965 pela gravadora Columbia, confirmou a presença do compositor em solo estrangeiro. A coincidência da divulgação e promoção de Carlos Lyra no exterior por ocasião do golpe de 1964 contribuiu para formar uma idéia de “auto-exílio” ou “exílio voluntário”, cujas motivações ocorreram em circunstâncias históricas específicas. Nesse sentido, não se deve analisar em bloco os fenômenos de “exílio” e “auto-exílio” de músicos como Carlos Lyra, Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil (só para citar os casos mais conhecidos da MPB). As especificidades do período anterior e posterior ao golpe de 1964 são extremamente relevantes para se realizar esse tipo de generalização.

A receptividade dos shows de Bossa Nova entre artistas, estudantes e intelectuais, confirmada pela seqüência de espetáculos promovidos no final da década de 1950 e início da década de 1960 – como o I Festival de Samba Session, da Faculdade de Arquitetura, realizado em 22 de setembro de 1959; o Segundo Comando de Operação Bossa, da Escola Naval, realizado em 13 de novembro de 1959; e, o show comemorativo do aniversário da Rádio Globo, realizado em 2 de dezembro de 1959 –, despertou o interesse de grandes gravadoras instaladas no Brasil como a Philips e a Odeon, aceitando para a rentabilidade financeira. De fato, no momento de formação da Bossa Nova, mais do que um suporte ideológico, o “movimento” teve um astuto lançamento publicitário, como se pode perceber nas inúmeras matérias publicadas pela revista *O Cruzeiro* no final da década de 1950 e início da década de 1960.

Sobre o que se escreveu (e se escreve) nunca houve consenso sobre alguns fatores relacionados à Bossa Nova: suas origens, raízes, influências, precursores e até mesmo

em relação aos “reais” integrantes do “movimento” (termo este também questionado). Aliás, a inexistência de tal consenso não é necessariamente um problema para o pesquisador, ao contrário, as diferentes interpretações existentes sobre determinado fato ou assunto fomentam o próprio ofício do historiador que, nesse caso, não procura estabelecer consensos ou paradigmas, mas entender o processo de constituição dessas idéias e ideologias.

Em relação à natureza do termo Bossa Nova as interpretações são variadas e, depois de trinta e cinco anos, Carlos Lyra recordou-se do show ocorrido ainda em 1957 no Clube Hebraica, em Laranjeiras, do qual participaram Sylvia Telles, Carlos Lyra, Roberto Menescal, Ronaldo Bôscoli e Nara Leão: “lá nos disseram que nós éramos os ‘bossa nova’. Foi um cara qualquer, bom de ‘marketing’, louro, baixinho. Não foi o Moysés Fucs, como falam”⁵⁶.

Para Ruy Castro, a verdadeira natureza do termo nunca foi esclarecida e causou mais polêmicas e discussões do que a questão de fato merecia, embora contrariando a própria afirmação, o autor escreveu que o termo Bossa Nova nasceu por ocasião do show no auditório do Grupo Universitário Hebraico (não confundir, segundo Ruy Castro, com a Hebraica em Laranjeiras), no qual cerca de duzentas pessoas compareceram ao espetáculo e viram na entrada a seguinte nota (detalhe: escrita no quadro-negro à giz e pela secretária): “Hoje, Sylvinha Telles e um grupo bossa nova”⁵⁷.

Como se vê, nem compositores e cronistas podem estabelecer uma origem para a Bossa Nova, isso porque as declarações estão ligadas mais à memória individual de cada personagem do que propriamente em relação à Bossa Nova que, no momento dos shows citados, nem mesmo existia enquanto gênero, estilo musical ou “movimento”.

Em relação à definição de Bossa Nova, Carlos Lyra procurou ainda na década de 1960, derrubar uma série de ele-

Arte da Urca – NAU”. Ibid.

⁵⁶ PARA LYRA, situação política se refletiu na música. *O Globo*, Rio de Janeiro, 18 jan. 1998. Segundo Caderno, p. 2.

⁵⁷ Apud CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. 461 p. p.

mentos comumente empregados para caracterizar o gênero, negando, por exemplo, a formação exclusivamente jovem dos integrantes e a idéia de novo e novidade da Bossa Nova. Segundo depoimento de Carlos Lyra, citado por Âfranio Nabuco,

em primeiro lugar, uma de suas maiores figuras – Vinicius de Moraes, – já se encontra, com perdão da palavra, com sua senectude em vias de se consolidar. Por outro lado, – continua Carlinhos, – se atentarmos para a musicalidade destas composições, veremos que em meados de 34, Custódio Mesquita e Ewaldo Rui, lançaram o «Noturno», cuja melodia possui características assustadoramente semelhantes às que agora se encontram em voga⁵⁸.

Noutra ocasião questiona também a própria idéia de “movimento” ao declarar: *“a bossa nova para mim não é um movimento, como a Tropicália ou o Cinema Novo e, sim, muito mais um surto de cultura que não pode ser dissociado da dimensão sóciopolítica [sic], da riqueza propiciada pela era Juscelino Kubitschek”*⁵⁹.

Por mais de uma vez o compositor remeteu à década de 1930 as origens da Bossa Nova, tentando mostrar como Custódio Mesquita e Ewaldo Rui apresentaram uma musicalidade muito semelhante à Bossa Nova. O objetivo de associar a Bossa Nova à música popular brasileira produzida ainda na década de 1930 pode ser uma maneira de Carlos Lyra dissociar o “movimento” da imagem construída em torno do “tripé” da Bossa Nova: Tom Jobim, João Gilberto e Vinicius de Moraes, já que não era muito fácil para os jovens intérpretes e, sobretudo, compositores da Bossa Nova – como Roberto Menescal, Carlos Lyra, Sérgio Ricardo ou Ronaldo Bôscoli – concorrerem com personalidades tão mitificadas e exaltadas pelas mídias e veículos de comunicação da época.

Apesar de, em alguns momentos, Carlos Lyra considerar a musicalidade da década de 1930 precursora do gênero, não há como negar sua necessidade de promover um repertório próprio diante do “trio de ouro” da Bossa Nova. Todos

201.

⁵⁸ Apud NABUCO, op. cit., p. 2.

buscavam, além do engajamento e comprometimento com a realidade brasileira, o reconhecimento da própria produção e as vantagens e benefícios dela adquirido ou conquistado. Sendo assim, Carlos Lyra também se preocupou com a rentabilidade financeira e, em determinadas ocasiões, avaliou a qualidade e o sucesso da própria obra (e da Bossa Nova) de acordo com o sucesso e o lucro financeiro alcançado no Brasil e nos Estados Unidos⁶⁰.

A tensão entre a produção individual (baseada na relação direta entre artista e público) e a produção industrial (mediada pelo aparato mercadológico da indústria fonográfica)⁶¹, se transformou numa das principais contradições da produção artística contemporânea⁶². Essa contradição caracterizou o engajamento do artista e a sua relação com o mercado de bens culturais que se consolidava nos anos 1960. Portanto, como se manter engajado, participante e crítico em relação ao mercado, tendo em vista a indústria cultural acenando com oportunidades de profissionalização,

⁵⁹ PARA LYRA..., p. 2.

⁶⁰ Ao retornar ao Brasil, no início de 1963, depois de uma turnê nos Estados Unidos, Carlos Lyra declarou que no período de 15 dias retornaria àquele país para assinar um contrato com a Warner Brothers. Segundo o compositor, “o que me importa mesmo é escrever música para cinema, pois só de adiantamento ganharei US\$ 25 mil”. Apud LIRISMO..., p. 20. Conforme Carlos Lyra, só faltava o sucesso financeiro para provar “o quanto somos queridos e como é querida a nossa música moderna lá fora”. Apud *ibid.*

⁶¹ Quando a indústria cultural aparece organizada e constituída de novas técnicas, mecanismos ideológicos e interesses de mercado, as relações entre o compositor e o público que, alheio um ao outro, serão mediadas pelos mecanismos de comunicação e divulgação do produto artístico. Enquanto bem cultural, as canções entendidas em sua totalidade – forma e conteúdo – são portadoras de mensagens poéticas e políticas, permitindo analisá-las como complemento e contradição, harmonia e tensão ou catarse e estranhamento. In: NAPOLITANO D'EUGÊNIO, Marcos F.; AMARAL, Maria Cecília; BORJA, Wagner Cafagni. Linguagem e canção: uma proposta para o ensino de História. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 7, n. 13, p. 175-188, set./fev. 1986-87. p. 180-182.

⁶² CONTIER, Arnaldo Daraya. Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60). *Revista Brasileira de História*,

sucesso e retorno financeiro?⁶³

A formalização da dicotomia entre interesses mercadológicos e ideológicos no interior da obra de Carlos Lyra pode ser ilustrada pela promoção de dois shows realizados às 21 horas do dia 20 de maio de 1960, nos quais se coloca mais claramente a discordância entre Ronaldo Bôscoli e Carlos Lyra, parceiros de “clássicos” da Bossa Nova como *Lobo bobo*, *Se é tarde me perdoa*, *Saudade fez um samba e Canção que morre no ar*.

O show *Noite do amor, do sorriso e da flor*, realizado na Faculdade de Arquitetura e produzido por Ronaldo Bôscoli, era embalado pelo título do segundo LP de João Gilberto, lançado pela multinacional Odeon (patrocinadora do show universitário). Marcado pelo profissionalismo técnico, participavam do show nomes já consagrados no âmbito da música popular brasileira: Tom Jobim, João Gilberto, Trio Irakitan, Os Cariocas, Johnny Alf e Nara Leão⁶⁴.

O outro show, *Festival sambalço*, da PUC do Rio, produzido por Carlos Lyra, era realizado ainda sob caráter semi-amador, como avaliou H. Q.⁶⁵ ao relatar as desvantagens da aparelhagem de som utilizada durante o evento:

na hora de apresentação da Silvinha [Telles], o microfone do ginásio da PUC pifou e não houve mais jeito. Silvinha e os demais – Laís, Vandrê, Oscar, Lyra, Alaíde (esta eu não tenho muita certeza se estava ou não) – cantores de pouca voz, todos tiveram que abrir a garganta, mas o público entendeu e apoiou⁶⁶.

De certa forma, Carlos Lyra foi beneficiado por essa competição entre as gravadoras Philips e Odeon e, segundo Ruy Castro, saturado das promessas de gravar pela Odeon, o compositor aceitou ser contratado pela concorrente Philips

São Paulo, v. 18, n. 35, p. 13-52, 1998. p. 17.

⁶³ Mesmo que já tenha sido sugerido antes, é importante enfatizar que o dilema entre idéias e ideologias não é uma opção individual do compositor, mas uma configuração sócio-histórica dos anos de 1960.

⁶⁴ NAPOLITANO, *Seguindo a canção...*, p. 39.

⁶⁵ Não foi possível descobrir qual o nome do jornalista que escreveu essa matéria e se identificou como H. Q.

⁶⁶ Q. H. Carlos Lyra, no *Opinião*: Bossa Nova ainda ganha fácil da Nova

que passou a disputar músicos da Bossa Nova com disponibilidade contratual⁶⁷.

Freqüentemente, o surgimento da chamada Bossa Nova “Nacionalista” é atribuído aos impasses estéticos e ideológicos entre dois ícones do “movimento”: Ronaldo Bôscoli e Carlos Lyra. Entretanto, é preciso considerar que não só interesses estéticos e ideológicos estavam envolvidos no debate acerca da politização da Bossa Nova, como também os interesses de mercado e a redefinição da indústria fonográfica brasileira, baseada no aparecimento de novas técnicas de divulgação musical ainda no início da década de 1950 e consolidadas na década de 1960: o surgimento no Brasil do LP em 1951; o primeiro LP estereofônico em 1957; o primeiro LP de 78 rotações inquebrável em 1960 e a inauguração da primeira televisão no país em 18 de setembro de 1950, a TV Tupi de São Paulo⁶⁸.

A nacionalização das artes ancorada no programa nacional-desenvolvimentista do governo Juscelino Kubitschek, a politização pautada pela introdução do “nacional-popular”, a consolidação do público jovem como nova categoria do mercado consumidor e a concorrência entre gêneros nacionais com a criação de um “samba moderno” e gêneros internacionais em processo de massificação como o *rock'n roll*, o *twist*, o bolero, a rumba e o mambo, são elementos atrativos para os investimentos da indústria fonográfica brasileira na “onda” da Bossa Nova⁶⁹.

É representativo, nesse sentido, o depoimento de Carlos

Bossa. *O Globo*, Rio de Janeiro, 4 dez. 1971. p. [?].

⁶⁷ CASTRO, op. cit., p. 258-261.

⁶⁸ CABRAL, Sérgio. *A MPB na era do rádio*. São Paulo: Moderna, 1996. 111 p. p. 98-99.

⁶⁹ Segundo Marcos Napolitano, “a tensão entre a ‘música-como-veículo-ideológico’ e a ‘música-como produto-comercial’, tão potencializada pelo contexto dos festivais, já estava embutida neste ‘racha’, ainda sem a dramaticidade que mais tarde ganhará. Os interesses da indústria fonográfica, materializada no conflito Odeon (multinacional) / Phillips (binacional), tinham um alvo certo: a disputa do mercado jovem, que crescia no ritmo do desenvolvimento urbano e industrial. Ao abrir espaço para uma canção engajada, marcada por uma renovação do Samba, as gravadoras procuravam consolidar e diversificar suas posições num mercado onde o rock entrava com toda a força”. In: NAPOLITANO, Se-

Lyra para a coletânea de entrevistas organizada por José Eduardo Homem de Mello, no qual relatou o impasse com Ronaldo Bôscoli, normalmente concebido como resultado das posições ideológicas e estéticas divergentes assumidas pelos dois ícones do “movimento” no decorrer da década de 60. Segundo Carlos Lyra,

o Ronaldo era conservador e eu achava que o sistema era outro. Então a gente tinha muitos choques e isso acabou degenerando numa briga, especialmente porque nessa época o Ronaldo estava assessorado pela Odeon e a Philips me contratando. **Por detrás estava a máquina** [sem grifo no original]. A verdadeira ruptura não é entre eu e o Ronaldo, a briga é entre a Philips e a Odeon e nós somos os instrumentos⁷⁰.

A concorrência entre a Philips e a Odeon, representada pela divergência entre Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli, permite avaliar a importância de um público universitário vinculado ao movimento nacionalista brasileiro e consumidor de bens culturais nacionais, portanto, a indústria fonográfica amparada na qualidade estética da Bossa Nova criou condições para suprir determinada demanda da classe média urbana caracterizada pelo gosto internacionalizado.

Para David Treece, a pressão exercida por rádios e gravadoras e a competição entre gêneros e estilos musicais da cultura de massa acabaram influenciando a eleição de arranjos musicais de sonoridade internacionalizada⁷¹. Conseqüentemente, a projeção da Bossa Nova no mercado fonográfico significava uma resposta consciente ao desafio colocado pelo *rock* que, naquele momento, oferecia um pólo alternativo de atração para a juventude da classe média bra-

guindo a canção..., p. 39.

⁷⁰ In: MELLO, José Eduardo Homem de. (org.) *Música Popular Brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1976. 280 p. p. 96.

⁷¹ TREECE, David. A flor e o canhão: a bossa nova e a música de protesto no Brasil (1958-1968). Tradução por Marcos Napolitano e Rodrigo Czajka. *História: Questões & Debates*, Curitiba, v. 17, n. 32, p. 121-165, jan./jun. 2000. Tradução de: Guns and Roses: bossa nova and Brazil's

sileira⁷².

A apresentação da Bossa Nova pelos meios de comunicação de massa (imprensa, rádio e televisão) e pelas gravadoras, representava a concretização de mais uma etapa a caminho da projeção internacional da “movimento”.

Ignorada a especulação promovida por jornais e revistas, acerca do sucesso ou do fracasso da Bossa Nova no Carnegie Hall⁷³, é instigante o interesse do mercado fonográfico norte-americano voltado para os intérpretes e, sobretudo, para os compositores da Bossa Nova. Tom Jobim e João Gilberto são dois exemplos disso, pois, após a realização do concerto de Bossa Nova em Nova York, ambos assinaram contrato com gravadoras norte-americanas e fixaram residência nos Estados Unidos para, através da divulgação e promoção em solo estrangeiro, consolidarem definitivamente suas carreiras internacionais⁷⁴.

Na esteira do Carnegie Hall, outros compositores e intérpretes fizeram o mesmo, considerando que a aceitação da Bossa Nova era relativamente reduzida, se comparada ao bolero ou aos gêneros denominados *pop rock*. Portanto, não foi mera coincidência o fato de que a realização do concerto de Bossa Nova no Carnegie Hall tenha ocorrido em paralelo ao lançamento de *covers* ou de versões brasileiras de *hits* importados. De acordo com Pavão,

music of popular protest, 1958-68. p. 125.

⁷² Ibid., p. 138.

⁷³ Por exemplo, a reportagem *Bossa Nova desafinou nos EUA* de Orlando Suero para a revista *O Cruzeiro*. In: SUERO, Orlando. *Bossa Nova desafinou nos EUA*. *O Cruzeiro*, 8 dez. 1962. p. [?].

⁷⁴ De acordo com o artigo *Bossa de retorno*, “os compositores Roberto Menescal e Maurício Marconi, que regressaram dos Estados Unidos, mostraram-se surpresos, ainda no Galeão, com as notícias divulgadas no Rio, segundo as quais havia sido um fracasso o concêrto de bossa nova no Carnegie Hall de Nova Iorque. Disseram os dois compositores que o sucesso da bossa nova é comprovado pelos contratos, para gravação, que firmaram recentemente, nos Estados Unidos, João Gilberto, Antônio Carlos Jobim, Carlos Lira, o Sexteto Bossa-Rio e o Quarteto Castro Neves”. In: BOSSA de retorno. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9

em 1960, pela primeira vez a mídia deu grande publicidade para uma estrela do rock nascida no Brasil, Celly Campello, a 'Namorada do Brasil', cujas músicas tocavam exaustivamente nas rádios. Ela ainda colaborava com os mecanismos promocionais que estavam sendo desenvolvidos para o mercado de consumo, gravando *jingles* e emprestando seu nome a uma boneca infantil. O aparecimento da primeira revista brasileira de rock, em agosto de 1960, marcou a consolidação deste gênero da indústria fonográfica, que, por volta de 1962, lançava um grande repertório de *covers* e versões dos *hits* norte-americanos, bem como material original, conjunto doméstico de instrumentistas, filmes, rádios e shows de TV⁷⁵.

Para David Treece,

isto ocorreu no mesmo ano em que a bossa nova lançou-se em sua primeira incursão ao mercado internacional, no lendário concerto do Carnegie Hall, em 21 de novembro. Apesar dos problemas de organização, o show teve uma grande audiência, funcionando como uma amostra dos principais nomes da bossa nova, como João Gilberto, Luís Bonfá e Oscar Castro Neves. Com a entusiástica presença de inúmeros músicos de jazz como Stan Getz, Charlie Byrd e Gary Burton, o show expôs o novo estilo para uma ampla e internacional audiência, angariando contratos de gravação para inúmeros artistas brasileiros⁷⁶.

No início da década, segundo David Treece, o interesse do mercado fonográfico brasileiro estava voltado para o apelo dionisíaco do *rock* ou para a racionalidade apolínea da Bossa Nova⁷⁷. Conseqüentemente, ao investir em gêneros variados, a indústria do disco adaptava-se ao gosto da juventude brasileira, e era capaz de atrair uma parcela do público cujo interesse era a dança, e uma outra parcela cujos interesses estavam aquém dos impulsos corporais.

Em decorrência da aceitação da Bossa Nova pelo público norte-americano, em 1963 Carlos Lyra já havia editado no mercado norte-americano cinco músicas: *Se é tarde me*

dez. 1962. 1º Caderno, p. 42.

⁷⁵ Apud TREECE, op. cit., p. 139.

⁷⁶ Ibid., p. 139-140.

perdoa (Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli), *Saudade fez um samba* (Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli), *Coisa mais linda* (Carlos Lyra e Vinicius de Moraes), *Influência do jazz* (Carlos Lyra) e *Quem quiser encontrar o amor* (Carlos Lyra e Geraldo Vandré), rendendo-lhe, na época, um adiantamento de mil dólares⁷⁸.

Novamente o compositor relacionou a rentabilidade financeira proporcionada pelo mercado fonográfico norte-americano com a aceitação da “moderna” música popular brasileira no exterior. É possível dizer que naquela época (hoje provavelmente avaliaria de modo diferente), qualidade, sucesso e lucro eram elementos que andavam juntos para Carlos Lyra.

A antinomia entre o mundo do artesanato (produção individual) e o mundo da indústria (produção em grande escala) acentuado por Arnaldo Daraya Contier⁷⁹, caracterizou a obra de Carlos Lyra quando do lançamento de seu repertório nacional e internacionalmente, através dos mecanismos proporcionados pela indústria fonográfica. A necessidade latente de evidenciar a realidade brasileira permeada de contradições e desníveis sociais aliada ao propósito de elevar o nível da música popular brasileira, sintetizaram a trajetória de engajamento político e cultural de Carlos Lyra, pelo menos até 1964.

Assim, a trajetória do compositor pode ser entendida como uma das primeiras a apresentar as contradições da produção da “música de protesto” no contexto de ditadura militar e consolidação da indústria cultural no país⁸⁰, pois a participação do compositor no mercado fonográfico nacional e estrangeiro não interrompeu suas atividades como diretor

⁷⁷ Ibid., p. 140.

⁷⁸ LIRISMO..., p. 20.

⁷⁹ CONTIER, op. cit., p. 17.

⁸⁰ Em virtude da ampliação dos públicos dos festivais da canção, a *performance* de apartamento e a música de câmara, típicas da Bossa Nova, foram colocadas para segundo plano no contexto de ditadura militar. O fato explica em parte a ausência dos compositores e intérpretes ligados à Bossa Nova no cenário dos festivais da canção. In: NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Anablume: FAPESP, 2001. 370 p. (História, 151). p. 29.

musical do Teatro de Arena e do CPC (núcleos assumidamente de esquerda). Por isso, para concluir, é interessante confrontar a participação (como integrante e coordenador respectivamente) de Carlos Lyra em dois shows com interesses e objetivos tão distintos: o concerto *Bossa Nova at Carnegie Hall* em Nova York, realizado em 16 de dezembro de 1962, e a *Noite da Nova Música Brasileira*, programada para acontecer no dia 30 de março de 1964 para comemorar a inauguração o Teatro da UNE, cujos espetáculos foram cancelados em virtude do incêndio da sede estudantil. O primeiro show objetivava apresentar a Bossa Nova ao mercado fonográfico norte-americano, enquanto o segundo almejava concretizar o tão sonhado e planejado Teatro da UNE que, se fosse inaugurado, seria palco de debates, discussões e apresentações da “cultura popular”.

Pode-se afirmar então, baseado nas trajetórias individuais dos artistas em militância na década de 1960, a exemplo de Carlos Lyra, que engajamento e mercado de bens culturais não eram dois fatores completamente antagônicos. Nessa fase de consolidação da indústria cultural no Brasil, era preciso encontrar uma fórmula para atuar criticamente dentro de um esquema de mercado, sem que, para isso, os artistas tivessem que abdicar de suas posições estéticas ou ideológicas ou então que tivessem que se deixar “cooptar” pelo Estado ou pela indústria. Encontrar a solução para esse problema tornou-se assim uma das principais demandas da época. Nesse contexto, todos procuraram, de maneiras diferentes, resolver essa suposta ambigüidade: como se manter engajado e participante, tendo em vista a indústria cultural acenando com oportunidades de profissionalização, sucesso e retorno financeiro?

Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia errante: derrames líricos* (e outros nem tanto, ou nada). Rio de Janeiro: Record, 1988. 159 p.
- BARCELLOS, Jalusa (org.) *CPC da UNE: uma história de paixão e consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994. 472 p.
- BARROS, Nelson Lins e. Bossa Nova – colônia do jazz. *Movimento*, Rio de Janeiro, n. 4, p. 13-15, maio 1963.
- BOSI, Alfredo. Plural, mas não caótico. In: BOSI, Alfredo. (org.) *Cultura brasileira: temas e situações*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1992. 224 p. (Série Fundamentos, 18).
- BOSSA de retôrno. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 dez. 1962. 1º Caderno, p. 42.
- BOSSA Nova: conversa com Carlos Lyra. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 1 dez. 1963. p. [?].
- BRITTO, Jomard Muniz de. *Do Modernismo à Bossa Nova*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966. 138 p.
- CABRAL, Sérgio. *A MPB na era do rádio*. São Paulo: Moderna, 1996. 111 p.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986. 354 p. (Coleção Debates, 4).
- CAPOVILLA, Maurice. Um cinema entre a burguesia e o proletariado. *Brasiliense*, São Paulo, n. 43, p. 191-195, set./out. 1962.
- CARLINHOS Lira voltará aos Estados Unidos para gravar e musicar filmes. *O Globo*, Rio de Janeiro, 11 jul. 1963. p. [?].
- CARLOS Lira reconquista seu público. *O Globo*, Rio de Janeiro, 13 fev. 1971. p. [?].
- CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. 461 p.
- CHEDIAK, Almir (produtor) *Songbook Carlos Lyra*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1994. 144 p.
- CINEMA Novo em discussão. *Movimento*, Rio de Janeiro, n. 7, p. 4-8, nov. 1962.
- CONTIER, Arnaldo Daraya. Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60). *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 18, n. 35, p. 13-52, 1998.
- CRUZ, Osmar Rodrigues. Origens da revolução no teatro brasileiro. *Brasiliense*, São Paulo, n. 8, p. 106-122, nov./dez. 1956.
- ENCICLOPÉDIA da música brasileira: erudita, folclórica e popular. São Paulo: Art Editora, 1977. 1041 p. 2 v.
- FREDERICO, Celso. A política cultural dos comunistas. In: MORAES, João Quartim de (org.) *História do Marxismo no Brasil – Volume III: teorias, interpretações*. Campinas: UNICAMP, 1998. 382 p. (Coleção Repertórios).
- GOMES, João Paulo S. Carlos Lyra e a bossa-nova. *O Metropolitano*, Rio de Janeiro, 14 fev. 1960. p. 4-5.
- GRAMSCI, Antonio. *Literatura e vida nacional*. Tradução por Carlos Nelson Coutinho. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. 273 p. (Coleção Perspectivas do Homem, Série Literatura, v. 49). Tradução de:

Letteratura e vita nazionale.

- LIRISMO de Vinícius nos sambas comove o povo dos EUA, afirma Carlos Lira. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 fev. 1963. 1º Caderno, p. 20.
- LYRA, Carlos. *Depois do carnaval – O sambalço de Carlos Lyra*. Carlos Lyra e Nara Leão. Cidade: Philips, 1963. 1 disco (31'23"): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. AA 630492.12L. contracapa do LP.
- MAGALDI, Sábato. *Um palco brasileiro: o Arena de São Paulo*. São Paulo: Brasiliense, 1984. 100 p. (Coleção Tudo é História, 85).
- MAMMI, Lorenzo. João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova. *Novos Estudos Cebrap*, n. 34, p. 63-70, nov. 1992.
- MASSARANI, Renzo. Teclado. *Jornal do Brasil*, 21 nov. 1962. p. [?].
- MEDAGLIA, Júlio. 25 anos de Bossa Nova. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 19 fev. 1984. Folhetim, p. 3-5.
- MELLO, José Eduardo Homem de. (org.) *Música Popular Brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1976. 280 p.
- MORAES, Dênis de. *Vianinha: cúmplice da paixão*. Rio de Janeiro: Record, 2000. 418 p.
- NABUCO, Afrânio. Carlinhos é Lyra mas toca violão. *O Metropolitano*, Rio de Janeiro, 13 dez. 1959. p. 2.
- NAPOLITANO D'EUGÊNIO, Marcos F.; AMARAL, Maria Cecília; BORJA, Wagner Cafagni. Linguagem e canção: uma proposta para o ensino de História. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 7, n. 13, p. 175-188, set./fev. 1986-87.
- NAPOLITANO, Marcos. "Já temos um passado": 40 anos do LP 'Chega De Saudade'. *Latin American Music Review*, Texas, v. 21, n. 1, p. 59-67, 2000.
- NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na trajetória da MPB (1959/1969)*. São Paulo, 1999. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo.
- NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Anablume: FAPESP, 2001. 370 p. (História, 151).
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988. 223 p.
- PARA LYRA, situação política se refletiu na música. *O Globo*, Rio de Janeiro, 18 jan. 1998. Segundo Caderno, p. 2.
- PARANHOS, Adalberto. Novas bossas e velhos argumentos (tradição contemporaneidade na MPB). *História e Perspectiva*, Uberlândia, n. 3, p. 5-111, jul./dez. 1990.
- Q. H. Carlos Lyra, no Opinião: Bossa Nova ainda ganha fácil da Nova Bossa. *O Globo*, Rio de Janeiro, 4 dez. 1971. p. [?].
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000. 458 p.
- ROCHA FILHO, Rubem et al. Teatro Popular. *Cadernos Brasileiros*, v. 6, n. 3, p. 40-55, maio/jun. 1964. Mesa Redonda.
- SOUZA, Miliandre Garcia de. *Do Arena ao CPC: o debate em torno da arte engajada no Brasil (1959-1964)*. Curitiba, 2002. Dissertação

- (Mestrado em História) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes. Universidade Federal do Paraná. 214 p.
- SOUZA, Târik de; ANDREATO, Elifas. *Rostos e gostos da Música Popular Brasileira*. Porto Alegre: L&PM: 1979. 270 p.
- SUERO, Orlando. Bossa Nova desafinou nos EUA. *O Cruzeiro*, 8 dez. 1962. p. [?].
- TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: um tema em debate*. Rio de Janeiro: Saga, 1966. 165 p. (Imagens do Brasil; idéias e fatos contemporâneos, 7).
- TREECE, David. A flor e o canhão: a bossa nova e a música de protesto no Brasil (1958-1968). Tradução por Marcos Napolitano e Rodrigo Czajka. *História: Questões & Debates*, Curitiba, v. 17, n. 32, p. 121-165, jan./jun. 2000. Tradução de: Guns and Roses: bossa nova and Brazil's music of popular protest, 1958-68.

E no entanto é preciso cantar: Carlos Lyra e o compromisso com a canção

Miliandre Garcia

Resumo: Na primeira metade da década de 1960 tradição e modernidade, engajamento e indústria fonográfica, qualidade artística e sucesso, não eram fatores e condições excludentes para os músicos da vertente nacionalista da Bossa Nova. Nesse contexto de produção artístico-cultural que se esboçava, encontrar uma fórmula para atuar criticamente dentro de uma estrutura de mercado tornou-se um dos principais dilemas da intelectualidade engajada às causas nacionalistas da época. Com essas preocupações, cada indivíduo ou grupo tentou encontrar uma solução coerente para esse problema: como se manter engajado e participante, tendo em vista a indústria cultural acenando com oportunidades de reconhecimento profissional e retorno financeiro? Na área da música, as respostas para essa questão dependeram da trajetória e da personalidade de cada intérprete, compositor ou produtor musical. Carlos Lyra, então, por sua atuação em várias frentes (CPC da UNE, Teatro de Arena, Cinema Novo, entre outros) e por sua produção artística, foi um dos primeiros músicos a explicitar a preocupação com o engajamento da Bossa Nova. Assim, como se deu as contradições e ambigüidades desse contexto sócio-histórico e, conseqüentemente, a participação do compositor no cenário político e cultural, é um dos principais objetivos deste artigo.

Palavras-chave: música, engajamento, indústria fonográfica, Bossa Nova

Abstract: In the first half of the of the 1960's, tradition and modernity, engagement and fonographic industry, artistic quality and success, were not factors or conditions for the musicians of the nationalistic source of Bossa Nova. In this sketched context of artistic-cultural production, to find a form of critically acting within a market structure became one of the main objectives of the engaged intellectuality being also the nationalistic causes of the time. With these concerns,

each specific individual or group, had tried to find a coherent solution for this problem: how to remain engaged and participant, in view of the cultural industry offering chances of professional recognition and financial return? In the area of music, the answers for this question depended on the trajectory and personality of each interpreter, composer or musical producer. Carlos Lyra, then, for his performance in some fronts (CPC da UNE, Teatro de Arena, Cinema Novo, among others) and for his artistic production, was one of the first musicians to demonstrate the concern with the engagement of the Bossa Nova.

Keywords: music and culture, engagement, music industry, Bossa Nova.

Artigo recebido para análise em 25/02/2004

Aprovado para publicação em 15/12/2004