

EDITORA 34

Editora 34 Ltda.

Rua Hungria, 592 Jardim Europa CEP 01455-000

São Paulo - SP Brasil Tel/Fax (11) 3811-6777 www.editora34.com.br

Copyright © Editora 34 Ltda., 2015

O samba agora vai... © José Ramos Tinhorão, 2015

A FOTOCÓPIA DE QUALQUER FOLHA DESTE LIVRO É ILEGAL E CONFIGURA UMA
APROPRIAÇÃO INDEVIDA DOS DIREITOS INTELECTUAIS E PATRIMONIAIS DO AUTOR.

Capa, projeto gráfico e editoração eletrônica:

Bracher & Malta Produção Gráfica

Revisão:

Beatriz de Freitas Moreira

1ª Edição - 1969 (JCM Editores, Rio de Janeiro),

2ª Edição - 2015

CIP - Brasil. Catalogação-na-Fonte

(Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ, Brasil)

Tinhorão, José Ramos, 1928

T492s *O samba agora vai... a farsa da música
popular no exterior / José Ramos Tinhorão. —
São Paulo: Editora 34, 2015 (2ª Edição).
216 p.*

ISBN 978-85-7326-598-9

1. Música popular - História e crítica.
2. Indústria cultural. 3. História da música
brasileira - Séculos XVIII-XXI. I. Título.

CDD - 780.9

10.
A BOSSA NOVA E A ILUSÃO DA UNIVERSALIDADE —
AS EXIBIÇÕES COMERCIAIS DE MR. SIDNEY FREY
E AS OFICIAIS DO SR. ROBERTO CAMPOS

A bossa nova e a ilusão da universalidade — A verdadeira história da apresentação da bossa nova no Carnegie Hall, de Nova York, e o papel equivocado do Itamaraty — As reivindicações de anterioridade bossa-novista de Laurindo de Almeida e do norte-americano Harry Babasin — O emprego dos artistas de bossa nova como mão de obra qualificada nos Estados Unidos — As exposições comerciais de Mr. Sidney Frey e as oficiais do Sr. Roberto Campos.

No início da década de 1960, o longo processo de polarização de artistas brasileiros pelo mercado musical dos Estados Unidos ia sofrer uma transformação de ordem qualitativa, estreitamente ligada à progressiva perda de características regionais da própria música brasileira, por força do seu continuado contato com a música internacional, principalmente norte-americana, imposta maciçamente pelas gravadoras estrangeiras instaladas no país.

Com a vitória do movimento musical denominado bossa nova, que vinha marcar o advento cultural das primeiras camadas de jovens da classe média das cidades beneficiadas pela ampliação do ensino universitário, a tentativa de conquista do mercado artístico norte-americano passava a uma nova fase: a do oferecimento de um produto brasileiro obtido segundo fórmulas já conhecidas e aceitas pelo pretendido público consumidor estrangeiro.

De fato, o impacto da propaganda norte-americana sobre essa geração da classe média nascida durante a Segunda Guerra Mundial fora de tal ordem que conseguira realizar uma espécie de lavagem cerebral, em termos de cultura e de costumes, levando a uma assimilação de estereótipos nunca imaginada. No cam-

po da música popular essa influência fora tamanha, sob o influxo do jazz, que a primeira síntese obtida pelos músicos jovens, a partir dos recursos assimilados da música norte-americana, foi alegremente julgada um produto nacional. Na verdade, como o poderio norte-americano tinha conseguido tornar a sua música internacional, os compositores e instrumentistas brasileiros tomaram o que a bossa nova tinha de informação cultural americana por uma prova da universalidade da sua criação, e passaram a reviver o velho clima de ilusão do tempo da Feira Mundial de Nova York, de 30 anos atrás: a conquista do mercado musical dos Estados Unidos sob a forma de um produto agora ao nível moderno, sofisticado e industrial.

O que os jovens criadores da bossa nova não podiam perceber é que, embora viajando em massa para os Estados Unidos com patrocínio oficial do governo, era ainda uma vez aos interesses norte-americanos que iam atender.

Tudo começou em 1961, quando um grupo de músicos de jazz dos Estados Unidos, liderado por Herbie Mann, veio ao Brasil por conta do Departamento de Estado para tomar parte no American Jazz Festival, realizado no Rio de Janeiro.

Em contato com a música americanizada que os jovens das novas camadas da classe média do Rio de Janeiro produziam por essa época, numa evolução da simples execução de samba em ritmo de jazz, Herbie Mann percebeu que os brasileiros tinham conseguido substituir os colegas americanos no uso da matéria-prima que costumavam explorar, descobrindo para a música norte-americana uma variante que poderia se revelar de grandes possibilidades. Exatamente como se engenheiros brasileiros, trabalhando na Ford ou na General Motors do Brasil, pudessem pela intimidade com as matrizes de motores americanos chegar a uma adaptação que lhes aumentasse o rendimento técnico.

No caso, o reconhecimento dessa possibilidade da bossa nova foi tão indiscutível, que os editores de música norte-americanos (como fariam logicamente os diretores da Ford ou da General Motors com os engenheiros) trataram imediatamente de

tipo work...

convidar os principais inventores da nova fórmula musical para uma demonstração direta, ao vivo, nos Estados Unidos. E o local escolhido foi o Carnegie Hall, em Nova York.

Os norte-americanos, aliás, em seus contatos com instrumentistas brasileiros que já entravam no seu país musicalmente americanizados, conheciam exemplos isolados dessa possibilidade de entrosamento com a música supostamente brasileira.

Segundo o violonista Laurindo de Almeida, desde 1947, quando tocou ao lado do contrabaixista Harry Babasin nos intervalos das filmagens de *A Song is Born*, alguma coisa soava como bossa nova na maneira como o seu violão permitia ao músico americano fazer pulsar as cordas do seu instrumento.

De qualquer forma, cinco anos depois, em novo contato com Harry Babasin, em Hollywood, já agora também com o concurso do saxofonista Bud Shank, Laurindo de Almeida teria reforçado essa linha “ao mesmo tempo alterada e flexível”,⁸⁴ chegando a reedição dos dois LPs gravados nessa ocasião — *Braziliance* n.ºs 1 e 2 — a circular entre os músicos do Rio e de São Paulo, trazidos pelo próprio Laurindo de Almeida. O certo é que pouco depois chegavam aos Estados Unidos, com o filme *Orfeu negro* (baseado na peça *Orfeu da Conceição*, de Vinicius de Moraes), as músicas de Antonio Carlos Jobim, de Luís Bonfá e do próprio Vinicius, sozinho ou já em dupla com Tom Jobim, como no caso da canção “Se todos fossem iguais a você”,⁸⁵ e aí já andava em germe a bossa nova.

⁸⁴ Declaração de Harry Babasin ao crítico John Tynan, da revista especializada em jazz *DownBeat*. Segundo Tynan, “muitos dos solos de guitarra de Almeida consistiam em choros, baiões, batuques ou ritmos de samba, todos exigindo, devido à rigidez musical latino-americana, um acompanhamento de duas batidas para o compasso. Intelectualmente inquieto, Babasin cansou-se logo dessa simplicidade e começou a alterar a linha do baixo. O resultado foi a base da bossa nova”.

⁸⁵ Foi, por sinal, do encontro com Antonio Carlos Jobim, para tratar dos números musicais da sua peça, que nasceu a oportunidade de Vinicius de Moraes criar a letra do samba “Chega de saudade”, ainda em 1956. Gra-

Assim, não seria surpresa que, quando da realização do American Jazz Festival, no Rio de Janeiro, em 1961, os músicos enviados pelo Departamento de Estado encontrassem, já estruturado no Brasil, o estilo que procuravam tateando, nos Estados Unidos, a partir do *bebop*.

Foram pois as pilhas de discos de bossa nova levadas pelos músicos de *jazz* quando de sua volta a Nova York que desencadearam a onda de interesse pela nova moda musical nos Estados Unidos. E aí começava, desde logo, a desvantagem comercial do relacionamento do mais fraco com o mais forte. Contra a divulgação de apenas um disco produzido no Brasil — o LP *Brazil's Brilliant João Gilberto* (1960), gravado no Rio de Janeiro para a Capitol — a bossa nova começava em sua “conquista” do mercado norte-americano representada nos Estados Unidos por nada menos que cinco discos de músicos de *jazz*, *Everybody's Doin' The Bossa Nova*, com o guitarrista Charlie Byrd e outros (1960), *Bossa Nova*, de Shorty Rogers (1961), *Jazz Samba* (1962), com Charlie Byrd e o saxofonista Stan Getz (que nem estivera no Brasil), e *Brazil, Bossa Nova & Blues*, de Herbie Mann (1962). Finalmente, em 1963 saiu o LP *New Wave!*, em que Dizzy Gillespie (que estivera no Brasil em 1956) empregava o violonista Bola Sete, por ser capaz de tocar bossa nova como um autêntico músico americano.⁸⁶

vado em 1958 pela cantora Elizeth Cardoso, foi nesse disco que se ouviu o acompanhamento de violão de João Gilberto balançando ritmicamente sobre o acento fraco, o que descaracterizava a marcação do tempo forte do 2/4 característico do samba tradicional e, em última análise, apresentava ao grande público o ritmo da bossa nova.

⁸⁶ Segundo se pôde saber através de uma nota publicada na seção “Discos populares” do jornal *Diário de S. Paulo*, de 11 de novembro de 1962 (4º caderno, página 5), só o primeiro momento das inversões de capital na exploração de discos com o novo ritmo, nos Estados Unidos, envolveu a soma de 150 mil dólares. Este surto comercial utilizando motivos recebidos de graça do Brasil, em benefício exclusivo da economia norte-americana, mereceu, no entanto, do mesmo colunista de “Discos populares”, este co-

O efeito e a novidade foi surpreendente. Em apenas um ano o número de *long-playings* de *jazz* empregando o esquema da bossa nova chegava quase a meia centena (25 discos já em outubro de 1962), não faltando em todos eles as variações em torno dos temas dos sambas “Desafinado” e “Samba de uma nota só”, de Tom Jobim e Newton Mendonça (falecido em 1960), “possivelmente porque o conteúdo harmônico dessas composições é visivelmente jazzístico”, conforme salientava o *Jornal do Brasil* de 9 de janeiro de 1963 num comentário intitulado “Bossa Nova York”.⁸⁷

Nem era outra coisa que dizia, aliás, o próprio Sidney Frey, três meses depois, ao declarar em entrevista publicada pela revista *O Cruzeiro*, de 9 de fevereiro de 1963: “Conhecendo os brasileiros como eu conheço”, diz, rindo, em puro gozo, com razão o extraordinário Mr. Frey, “e conhecendo como conheço os arranjadores de *jazz*, estou convencido de que daqui a pouco os Estados Unidos estarão exportando bossa nova para o Brasil”.⁸⁸

Era a pura verdade, e, no entanto, a cegueira do patriotismo confundido dos rapazes da bossa nova levava-os — aliás ajudados pela visão também deformada dos altos funcionários do Departamento Cultural do Itamaraty — a uma série de lances tocantes, como o da desistência do pagamento das passagens e das ajudas de custo para a viagem aos Estados Unidos.

De fato, o empresário Sidney Frey, interessado apenas no

mentário absolutamente equivocado: “O samba, como se vê, foi também beneficiado pela Aliança para o Progresso”.

⁸⁷ Embora sem assinatura, o comentário é certamente de Luiz Orlando Carneiro, responsável pela seção “Jazz” que então o *Jornal do Brasil* mantinha em seu suplemento de variedades denominado Caderno B. O jornalista não sabia que o “Samba de uma nota só” era reprodução da melodia de “Mr. Monotony”, de Irving Berlin, composição que integraria o musical *Easter Parade*, de 1948 (como se pode ouvir no YouTube na voz de Judy Garland), mas acabou sendo cortada do filme.

⁸⁸ “Bossa nova vende milhões”, revista *O Cruzeiro*, 9/2/1963.

sucesso da gravação das músicas que seriam apresentadas no palco do Carnegie Hall, não demonstrava qualquer preocupação com o possível efeito do espetáculo em si. Tal como o civilizado que entra em contato com os indígenas, no meio da selva, apenas para explorar suas terras, o norte-americano usava o atrativo do Carnegie Hall como um espelinho, comprometendo-se a pagar apenas as passagens de um número limitado de músicos escolhidos a seu critério, em troca de uma série de exigências, entre as quais a de enxertar no programa artistas brasileiros radicados nos Estados Unidos, como a cantora Carmen Costa e o violonista José Paulo, que nada tinham de comum com o movimento de bossa nova.

Os rapazes da bossa nova, quase todos filhos da classe média carioca e paulista, e, portanto, ligados por conhecimento e amizade a altos funcionários do Ministério das Relações Exteriores (e Vinicius de Moraes era diplomata), conseguiram então interessar na iniciativa o ministro Dias Costa, da Divisão Cultural do Itamaraty, permitindo ao mundo assistir a um espetáculo inédito: a repartição oficial de um país subdesenvolvido, em nome da cultura “nacional”, decidia usar suas magras verbas para pagar as passagens de 22 instrumentistas, compositores e cantores que, levando dinheiro do seu bolso para as despesas, partiam a convite do industrial do disco de um país desenvolvido, para oferecer-lhe, *in loco*, o resultado de sua assimilação da cultura musical norte-americana, a fim de permitir a posterior reexportação para o Brasil, com o rótulo de *Made in USA*.

Alheios a essa realidade de que “os temas da bossa nova é que se prestam à exportação jazzística”, e que com sua predileção pela suposta novidade brasileira “os músicos de jazz retomam, apenas, alguma coisa do que é seu” — como escrevia no *Jornal do Brasil* de 31 de julho de 1962 o crítico de jazz Luiz Orlando Carneiro —, a classe média das grandes cidades brasileiras, entusiasmada com o sucesso dos LPs americanos, passou a acreditar então que, afinal, a música popular brasileira vencia no estrangeiro.

Assim, quando o presidente da fábrica de discos norte-americana Audio Fidelity, Sr. Sidney Frey, anunciou o seu propósito de convidar representantes brasileiros da bossa nova para o espetáculo no Carnegie Hall, em Nova York, uma onda de patriotismo equivocado fez vibrar a juventude universitária formada musicalmente ao impacto da cultura importada, e o noticiário da imprensa passou a dar ampla cobertura às mais rocambolescas ilusões.

Em declaração ao jornal *O Globo*, de 12 de novembro de 1962, dias antes de embarcar para os Estados Unidos a convite do empresário americano sequioso de matéria-prima musical para alimentar com temas novos a lista dos sucessos da sua gravadora, o compositor Antonio Carlos Jobim ia revelar às maravilhas esse equívoco de subdesenvolvido, representado pela esperança impossível de impor um produto colonial à própria matriz:

“Já não vamos tentar ‘vender’ o aspecto exótico do café e do carnaval. Já não vamos recorrer aos temas típicos do subdesenvolvimento. Vamos passar da fase da agricultura para a fase da indústria. Vamos aproveitar a nossa música popular com a convicção de que ela não só tem características próprias, como alto nível técnico. E acho que conseguiremos nos fazer ouvir e respeitar. Acima de tudo, cada um de nós pensa no Brasil, muito acima de seus interesses e de suas conveniências.”⁸⁹

O que o compositor Antonio Carlos Jobim não conseguia perceber, porém, é que Sidney Frey, como bom norte-americano, não podia deixar reciprocamente de pôr os interesses do seu país acima de tudo, e postas as coisas nesse pé de relações, as vanta-

⁸⁹ “Os americanos verão a ‘bossa-nova’ brasileira em suas raízes autênticas”, *O Globo*, Rio de Janeiro, 12/11/1962.

gens só podiam pender para aquele que possuía o poder de decisão econômico-cultural.

E mais. Como a exploração da novidade baseada em matrizes do *jazz* norte-americano exigia cursos de especialização para músicos não participantes da pesquisa que levara à bossa nova, era dos próprios componentes da excursão que iam sair os instrutores, imediatamente contratados para temporadas que, no caso de muitos deles, resultou na escolha definitiva dos Estados Unidos para viver e trabalhar. Assim, apenas no primeiro momento, Antonio Carlos Jobim foi logo empregado como arranjador pela Leeds Corporation, o compositor Sérgio Ricardo fez de tudo um pouco (inclusive cinema, pois, levado pelo entusiasmo da conquista do segundo lugar no festival de filmes de curta-metragem de Los Angeles com *Menino da calça branca*, chegou a trabalhar na história simbólica de um brasileiro do interior que vai se deixar esmagar pelo mecanismo das relações capitalistas de Nova York), o conjunto de Oscar Castro Neves deu exhibições no Empire Room do Waldorf Astoria para um público interessado em dançar, e João Gilberto, Luís Bonfá e Caetano Zamma aceitaram contratos para demonstrar aos norte-americanos — de violão em punho — as virtudes da sua própria música.

Tal como acontecera em 1939, o embarque do grupo de artistas brasileiros para tomar parte no espetáculo do Carnegie Hall, marcado para a noite de 21 de novembro de 1962, foi precedido de comoventes manobras de bastidores: todos queriam viajar na suposição de que, ante a apresentação mágica perante o público norte-americano, a descoberta de cada um explodiria como num conto de fadas, com a transformação do sapo no príncipe encantado.

“Imediatamente”, testemunharia depois Ramalho Neto em seu livro *Historinha do desafinado (bossa nova)*, “formou-se uma luta de bastidores, entre os que haviam sido escolhidos e os preteridos. No final de tudo, com ajuda financeira do Itamaraty, através da boa vontade do Dr. Mário Dias Costa, e outros com a do próprio bolso, alguns embarcaram. Alguns escolhidos pre-

viamente, outros de última hora, *disc-jockeys*, cronistas, lá foram radiantes.”⁹⁰

O relato mais fiel (e, entretanto, o mais contraditado) do que foi a apresentação da bossa nova, para 3 mil pessoas reunidas no auditório do Carnegie Hall, foi seguramente o publicado na revista *O Cruzeiro*, de 8 de dezembro de 1962, com base em informações colhidas no local e enviadas em carta manuscrita pelo correspondente Orlando Suero, do birô da revista em Nova York.⁹¹

A reportagem dava conta de que os artistas brasileiros tinham sido obrigados pelo organizador Sidney Frey a apresentarem-se para um requintado público que pagara poltronas a 4,80 dólares e balcões a 2,80 dólares “cercados por uma floresta de microfones (uma dúzia ao todo)”, e mais adiante contava:

“Apequenados no meio do palco grandioso do Carnegie Hall, rapazes ainda praticamente amadores, como Carlos Lyra, ou possuidores de pequeno volume de voz, como o próprio João Gilberto — tão louvado pela propaganda —, começaram, então, a apresentar-se com pouca possibilidade de serem ouvidos por todo o público presente, e sem possibilidade nenhuma de serem entendidos, em face da diferença da língua.

Depois de alguns minutos de espetáculo, a impressão geral era de uma grande monotonia. Os conjuntos de Sérgio Mendes e Oscar Castro Neves — es-

⁹⁰ Ramalho Neto, *Historinha do desafinado (bossa nova)*, Rio de Janeiro, Vecchi, 1965, p. 92.

⁹¹ As informações foram transformadas em estilo de reportagem, sob o título “Bossa nova desafinou nos EUA”, pelo autor do presente livro, que funcionava na época como redator da revista *O Cruzeiro*, no Rio de Janeiro. Apesar da absoluta fidelidade aos dados informativos contidos na carta enviada por Orlando Suero, a incapacidade de aceitar a realidade levou o falecido colunista de discos Sílvio Túlio Cardoso a escrever em sua seção, no jornal *O Globo*, que a reportagem tinha sido “mediúnica”.

forçados imitadores da música americana — revelavam-se em tudo inferiores aos conjuntos americanos que já haviam gravado as mesmas músicas que procuravam mostrar.”⁹²

Para aumentar o ridículo, os jovens componentes da bossa nova tentavam nos bastidores, à última hora, impedir a apresentação da cantora de samba “tradicional” Carmen Costa (que acabou tocando até cabaça), do seu acompanhador, o violonista José Paulo, e do malabarista Bola Sete — famoso pela macaquice de tocar violão nas costas —, tudo culminando com o fiasco de Tom Jobim ao esquecer no meio a letra em inglês do samba “Corcovado”, e com os protestos de Carlinhos Lyra, quando os organizadores do *show* quiseram empurrá-lo num bolo de artistas para o palco, a fim de abreviar o final do *imbroglio*.

Como espetáculo, evidentemente, um *show* musical organizado de maneira tão despreocupada com o público só poderia se revelar um fracasso, mas, enquanto apresentação de novos músicos do gênero de música popular já em processo de consumo no mercado norte-americano, o Sr. Sidney Frey não teria do que se queixar.

Segundo esse próprio organizador do espetáculo contaria em entrevista publicada pela revista *O Cruzeiro* de 9 de fevereiro de 1963,⁹³ depois do grande concerto do Carnegie Hall ele per-

⁹² Reportagem “Bossa nova desafinou nos EUA”, publicada na revista *O Cruzeiro* de 8/12/1962. O mal-estar causado pela fraqueza do espetáculo chegou a tal ponto — e isto Orlando Suero deixou escapar, ou fez a caridade de omitir — que o paulista Caetano Zamma começou a sapatear numa tentativa de salvar com habilidades de circo o que depois se anunciou como a vitória de um concerto.

⁹³ “Bossa nova vende milhões”, reportagem de Álvares da Silva e Válder Fontoura. Essa entrevista com o norte-americano Sidney Frey, tentando justificar a apresentação do Carnegie Hall, foi providenciada atendendo a gestões da Sra. Dora Vasconcelos, consulesa do Brasil em Nova York, que chegou a interpelar a direção da revista *O Cruzeiro* por ter publicado na

cebeu que, apesar da má repercussão do *show*, ainda havia campo para exhibir a *troupe* brasileira à curiosidade dos norte-americanos, principalmente na Califórnia, e a sua habilidade de empresário funcionou:

“Enchi o Masonic Temple de São Francisco. Trata-se de uma das casas de espetáculo mais decoradas do mundo. Em seguida fui com a bossa nova para o Shrine Auditorium de Los Angeles e vendi 3 mil dos 6 mil lugares. Um sucesso!”

Para o empresário Sidney Frey era, na verdade, um sucesso financeiro: além de promover a publicidade em torno dos discos de bossa nova da sua gravadora,⁹⁴ a venda de 3 mil ingressos, à

reportagem de Orlando Suero que a promoção conjunta do Itamaraty com o interesse norte-americano repercutira mal para os fins desejados de propaganda brasileira. Essa tentativa do Itamaraty de “orientar” o noticiário da imprensa no sentido de apontar a aventura da excursão da bossa à sua matriz cultural chegou, aliás, a se tornar pública, através de uma nota do jornalista Júlio Hungria, ao pé da reportagem “Carnegie Hall não foi definitivo” (*Correio da Manhã* de 11/12/1962), e na qual se lia: “D. Dora Vasconcelos vai escrever dos Estados Unidos uma carta a uma prestigiosa revista nacional indagando o motivo de uma reportagem unilateral sobre o concerto do Carnegie Hall (vai anexar recortes da imprensa norte-americana que informam bem diferente)”. A carta chegou a ser realmente endereçada ao Sr. Leão Gondim, diretor da revista *O Cruzeiro*, mas entre os recortes enviados não constava, certamente, o do jornal *New York Times*, que considerou o tom geral das músicas apresentadas como uma “monótona cantilena” e os artistas medíocres, quando comparados com os colegas jazzistas norte-americanos: “Desgraçadamente”, dizia o cronista do *New York Times*, “o programa foi tão carregado que não foi possível ouvir Lalo Schifrin e Stan Getz, cujas interpretações norte-americanas de bossa nova foram, anteriormente, muito melhores do que a que os visitantes brasileiros conseguiram fazer chegar ao público presente através do sistema de amplificadores”.

⁹⁴ A gravadora Audio Fidelity estava trabalhando a toda a força, por essa época, como se podia verificar por notinhas como esta, publicada na seção “*O Globo* nos discos populares” do jornal carioca *O Globo*, de 11 de

média de 3 dólares e alguns centavos, importava numa renda de mais de 10 mil dólares por espetáculo. Ora, como cada componente da excursão concordara em receber apenas 150 dólares por apresentação, desde o Carnegie Hall (o que somava, no total, 3 mil e poucos dólares), o esperto empresário norte-americano pôde ganhar tranquilamente de 5 a 6 mil dólares líquidos em cada exibição dos brasileiros nos Estados Unidos.

E o mais curioso é que, enquanto no Brasil o entusiasmo das notícias em torno da excursão chegava ao ponto de levar à abdicação do uso da língua corrente — uma revista carioca deu como título de sua reportagem “Bossa Nova Road To The States”⁹⁵ —, nos Estados Unidos alguns críticos mais atilados percebiam que o gênero norte-americano criado no Brasil representava uma grande vitória da cultura norte-americana. O crítico de arte popular William D. Laffler, de Nova York, por exemplo, podia escrever então que “a bossa nova brasileira, sendo uma combinação do ritmo sul-americano com a elasticidade do *jazz* moderno, fará com que os que até agora detestavam o *jazz* passem a ouvi-lo”, ao que concluía:

“Além disso, a bossa nova deverá também transferir o interesse pelo chamado *cool jazz* para a beleza da música sul-americana.”⁹⁶

No Brasil, quando logo depois essa previsão se confirmou, teóricos da cultura popular, baseados em princípios gerais de alienação (como aquele expresso pelo maestro Júlio Medaglia

outubro de 1962: “Sidney Frey vai editar nos EUA os sambas ‘Influência do jazz’, ‘Coisa mais linda’, ‘Você e eu’, ‘Saudade fez um samba’, ‘Se é tarde me perdoa’, de Carlinhos Lyra, e ‘Rio’, ‘Ah! Se eu pudesse’ e ‘Balansamba’, de Menescal”.

⁹⁵ Tradução: “Bossa nova a caminho dos Estados Unidos”.

⁹⁶ “Bossa nova é boa ajuda para o jazz”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 2/12/1962, 1º caderno, p. 3.

com a frase “incorporar [...] experiências positivas de outras músicas à nossa prática composicional não representa, em si, nada de negativo. Saber digeri-las aqui e aplicá-las criativamente [...] isto sim é que constitui o principal problema da invenção artística”⁹⁷), passaram a proclamar — com o mais tocante ufanismo — que a música popular brasileira é que estava agora influenciando a norte-americana.

Antes mesmo, porém, da apresentação da bossa nova na sua sede cultural poder produzir todos os seus efeitos (o comercial representado pela colocação internacional do produto no mercado, como qualquer outro artigo cultural-industrial norte-americano; o do aproveitamento de mão de obra, representado pela contratação progressiva de instrumentistas, e conjuntos brasileiros), eram ainda as autoridades diplomáticas do Brasil que iam se encarregar de patrocinar, nos Estados Unidos, uma nova apresentação oficial do gênero musical glorificador do poder americano. Após integrarem uma sessão de *jazz* liderada pelo músico Paul Winter na Casa Branca, a 20 de novembro de 1962, para regalo da Sra. Jacqueline Kennedy (depois Onassis), e ainda outra, dias depois, no Village Gate, os artistas da bossa nova iam merecer a honra de um patrocínio oficial para apresentação no Lisner Auditorium, de Washington, com retransmissão garantida para o Brasil através do programa de propaganda internacional norte-americana *Voz da América*. E como se fosse de propósito para fazer rir, o embaixador brasileiro, que tão pressurosamente empregou seus esforços para mais essa divulgação da “música popular brasileira” nos Estados Unidos, foi, ninguém mais, ninguém menos, que o economista Roberto Campos, responsável, menos de cinco anos depois, pela política econômica que atrelou definitivamente o Brasil ao capital norte-americano.

⁹⁷ “Balanço da bossa nova”, artigo do maestro Júlio Medaglia, incluído na coletânea *Balanço da bossa: antologia crítica da moderna música popular brasileira*, organizada por Augusto de Campos, São Paulo, Perspectiva, 1968, p. 26.