

**O papel da Bossa Nova na Política Externa brasileira (1958 - 1964): expressões do “país do futuro”[1]**

**The role of Bossa Nova on Brazilian external policy (1958 - 1964): expressions from the “country of the future”**

Daniel Cunha Rego\*

\*Graduando em Relações Internacionais da Universidade de Brasília.

**Resumo**

O trabalho tem como objetivo identificar maneiras pelas quais a Bossa Nova e a política externa brasileira revelaram diferentes interfaces no período de 1958 a 1964. Abordamos os ideais políticos em voga na época, sobretudo a noção de modernidade, buscando entender até que ponto a Bossa Nova exprimia ideias que dialogavam com o desenvolvimentismo.

Destacamos também os meios pelos quais o Estado brasileiro apropriou-se do gênero musical e impulsionou sua internacionalização, bem como as motivações para tal ação internacional, tendo em vista que tipo de ganhos esperava-se garantir ao Brasil com a divulgação internacional da referida manifestação musical no contexto da Guerra Fria.

**Palavras-chave:** Bossa Nova; diplomacia cultural; internacionalização; Política Externa Independente.

**Abstract**

This work aims to find out in which ways Bossa Nova’s music and Brazilian foreign policy interfaced between 1958 and 1964. It approached the political ideas that were popular at the period, especially the notion of modernity, seeking to understand to which extent Bossa Nova expressed ideas that interacted with the development ideology. It also highlights the means employed by the Brazilian state to profit from the



musical gender and propel its internationalization, as well as its intentions on doing so bearing in mind which kind of gains it expected on Cold War's context.

**Key words:** Bossa Nova; cultural diplomacy; internationalization; Brazilian foreign policy.

*“Criando a bossa nova em 58 / O Brasil foi protagonista  
De coisa que jamais aconteceu / Pra toda a humanidade  
Seja na moderna história / Seja na história da antiguidade”  
(Tom Zé)*

## **1 Introdução**

A internacionalização da música brasileira concatenada a objetivos políticos não é uma história que começou com a Bossa Nova. Três décadas antes do emblemático concerto dos bossa-novistas no Carnegie Hall, na Nova York de 1962, Carmen Miranda já ocupara o papel de “embaixadora da cultura brasileira” no contexto da política norte-americana de Boa

Vizinhança. Mesmo antes dela, o grupo “Oito Batutas”, formado por, dentre outros, Pixinguinha e Donga, já havia feito uma pequena turnê europeia em 1922, apresentando-se em Paris.

O Brasil dos anos 1920 e 1930, era, no entanto, profundamente diferente daquele dos anos 1960: agora democrático, em pleno processo de modernização e ansioso por se lançar ao mundo. Dessa maneira, na medida em que a fabricação da figura de Carmen Miranda se deu principalmente a partir de uma política dos EUA, enquanto centro do sistema internacional, a Bossa Nova se constitui de maneira praticamente autônoma a partir da periferia[2], desafiando a narrativa dominante de um mundo onde apenas existiriam Leste e Oeste, o que, na prática, coloca os países subdesenvolvidos em um vácuo político e cultural, resignado à condição de área de expansão da acumulação capitalista. O Ocidente é ele mesmo subdividido em Norte e Sul, sendo essa a divisão ainda mais fundamental porque baseada em condições econômicas de subsistência e visibilidade,



não em filiação ideológica, geopolítica, estratégia ou modelos de Estado.

Não por acaso, a política externa nesse período procurava ativamente apresentar alternativas de inserção internacional do Brasil, com foco no desenvolvimento nacional, evitando um alinhamento sistemático com o bloco Ocidental por ser baseada na noção fundamental de que o objetivo primordial do país, também em suas relações exteriores, deveria ser a luta contra o subdesenvolvimento, único caminho efetivo para evitar a sublevação das massas em revolução socialista e de construir uma alternativa pragmática a qualquer alinhamento. Tal posicionamento já existia na Operação Pan-Americana do presidente Kubitschek, tendo sido aprofundado no período conhecido como o auge da Política Externa Independente (PEI) (BUENO, 2015).

Nossa hipótese — a de que a Bossa Nova foi um elemento cultural utilizado pela política externa brasileira, tendo

essa instrumentalização ocupado papel importante na internacionalização do estilo musical — engendra duas questões basilares: por quê? e como?.

Dessa maneira, a primeira parte deste trabalho irá tecer um breve comentário histórico sobre o estilo, explicitando nossa posição nesse debate historiográfico (seção 2), e explorar os elementos que fizeram da Bossa Nova um estilo musical propício à internacionalização e captação pela política oficial (seção 3). Na segunda parte, abordaremos os meios pelos quais ocorreram a sua internacionalização, tanto por meio da ação de agentes privados quanto do Estado (seção 4).

A diplomacia cultural, eixo condutor de nossa análise, é entendida aqui como “responsável por criar e implementar projetos nos quais a cultura será difundida, atuando na defesa dos valores nacionais, visando à inserção internacional daquele país” (BIJOS; ARRUDA, 2010, p. 37). Ela proporciona poder simbólico a um país visando construir uma ima-



gem internacional que também possa ser utilizada em outros tipos de relações, notavelmente econômicas e comerciais (RIBEIRO, 2011). Dessa maneira, a sintonia entre os projetos de política doméstica (e, noutro nível, o debate interno acerca das percepções de identidade) e os de política externa contribuem para o sucesso de uma estratégia de diplomacia.

Assim, a cultura tanto informa a formulação da política externa, quanto é instrumentalizada pela diplomacia cultural (SUPPO; LESSA, 2007), tendo sempre como horizonte as percepções de identidade, ou seja, o quanto o “objeto cultural” em questão representa, num nível, a realidade do país (ou sua leitura mediada pela ideologia dos tomadores de decisão) e, noutro nível, os projetos políticos e sociais.

Nesse sentido, a Bossa Nova seria um anteparo estético[3] do nacional-desenvolvimentismo, fazendo os papéis de tanto (1) reverberar a chamada “ideologia do desenvolvimento” para a esfera política como (2) de expressar esteticamente

a posição de determinado grupo social, notadamente a elite carioca que protagonizou o movimento, sobre os rumos desse desenvolvimento. A ênfase, aqui, recai sobre o sentido que a noção de desenvolvimentismo tomou na política oficial da época e em seu corolário para a política externa descrito no artigo “Nova política externa do Brasil”, publicado pelo presidente Jânio Quadros em 1961 (QUADROS, 2007).

Nossa ênfase recai, também, mais sobre as ideias compartilhadas do que sobre os agentes que as compartilhavam. Não negamos a importância, ressaltada por instrumentalistas como José Ramos Tinhorão (2010), de relações até mesmo pessoais entre agentes públicos e artistas (bastaria citar o caso emblemático de Vinicius de Moraes, músico e diplomata), mas focamos a análise no alinhamento ideológico da bossa-nova na condição de movimento cultural com a política oficial. As razões mais profundas dessa convergência, que certamente não provêm de uma mera coincidência histórica, não serão foco de



análise mais detida.

Nossa posição pressupõe, evidentemente, a existência de algum tipo de pensamento ou visão política embutida já na primeira fase do movimento, em contraposição à posição majoritária na literatura, que o classifica como o oposto da música “política por excelência”: a música de protesto e o tropicalismo. Entendemos aqui que esses ideais políticos eram presentes e foram determinantes para a bossa nova enquanto manifestação cultural, ainda que não tenham sido o foco ou objetivo aparente do movimento.

## **2 Que Bossa é essa? Um breve comentário histórico sobre a Bossa Nova**

A história da Bossa Nova começa, tradicionalmente, em 1958, com o lançamento do single “Chega de Saudade” pelo cantor baiano João Gilberto. Composta pela dupla Vinícius de Moraes e Tom Jobim, a canção foi incorporada no ano

seguinte ao álbum homônimo. Considerada a canção-manifesto do estilo (SANTOS, 2004), “Desafinado”, composta por Tom Jobim e Newton Mendonça e presente no citado álbum do artista baiano, traz pela primeira vez o termo “bossa nova” associado ao estilo que surgia. Além disso, enuncia uma proeminente característica do estilo, sobretudo na interpretação consagradora de João Gilberto: suas melodias e o seu acompanhamento vocal parecem estar “fora do tom”, quando comparadas com as formas anteriores de harmonia da música brasileira (PERRONE, 1989 apud SANTOS, 2004).

Santuza Cambraia Naves (2001, p. 9) observa que os bossa-novistas “passaram a considerar repertório anterior de sambas-canções e tangos abasileirados melodramáticos e inadequados aos novos tempos”. Por isso, apostaram em uma harmonia peculiar, baseada em um pequeno número de instrumentos (violão, piano, percussão e baixo) em contraposição à grande orquestra, bem como numa voz menor, mais intimista



e sem floreios, que “dialoga com o instrumento musical em vez de exibir sua própria potência” (NAVES, 2001, p. 10) e contrasta com o estilo operístico característico dos anos 1950.

De maneira semelhante, a temática das letras também inova, citando cenários da Zona Sul do Rio de Janeiro, habitat da classe média urbana protagonista do movimento, fazendo referências frequentes à beleza da praia, da manhã, da garota de Ipanema; enfim, adotando uma posição mais contemplativa e positiva, afastada da tradicional “dor de cotovelo” lamentada nas músicas do período (FARIA; LYRA, 2016). Ao mesmo tempo, o amor também é tratado de maneira diferente: não mais de forma sofredora, mas enfatizando a beleza e o otimismo. A canção “Chega de Saudade”, por exemplo, contrasta a “melancolia” da saudade com a beleza proveniente da esperança do retorno da amada, para, finalmente, “acabar com esse negócio de viver longe de mim” (GILBERTO, 2009, faixa 1).

Mesmo tendo sido uma revolução estética na música

brasileira, a Bossa Nova não deixou de sofrer críticas, principalmente de parte de setores mais revolucionários e ortodoxos da esquerda, que a taxavam de alienante, devido ao seu suposto distanciamento dos problemas sérios do país: a fome, a pobreza, a desigualdade. Em suma, criticavam a posição de suposta neutralidade do estilo, preocupado apenas com a vida confortável da classe média urbana carioca (FREITAS, 2014, p. 202). José Ramos Tinhorão (2010), por exemplo, situa a emergência da Bossa Nova num processo de americanização dos costumes brasileiros que se deu no pós-guerra. Ele argumenta que

o impacto da propaganda norte-americana sobre essa geração de classe média nascida durante a Segunda Guerra Mundial fora de tal ordem que conseguir realizar uma espécie de lavagem cerebral (...) levando a uma assimilação de estereótipos nunca imaginada. (...) 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 (TINHORÃO, 2015, pp. 129-130).

Nesse sentido, o crítico entende que a Bossa Nova seria essencialmente produto de uma nova geração da elite carioca que, cada vez mais afastada das camadas mais baixas da população (empurradas a partir das reformas urbanas no Rio de Janeiro para as periferias e para os morros), alienava-se da tradição musical popular e tomava como nacional uma reprodução quase integral do jazz. O novo estilo sequer se comunicava mais com o povo, com suas composições demasiadamente líricas e intelectualizadas, representando realidades e questões inexistentes para a grande maioria da população.

Apesar de ser verdade que a Bossa Nova não era uma música *stricto sensu* engajada e militante — especialmente em sua primeira fase, que vai até cerca de 1964 —, é injusto taxá-la de alienada ou puramente importada. Ela era, antes de tudo, a expressão estética de um ideal de país mais justo e moder-

no. Seu alegado distanciamento da dura realidade representava mais um projeto, ainda que em formulação, do que uma alienação do cotidiano do Brasil. Canções como “O Morro não tem vez”[4], composta por Tom Jobim e Vinicius de Moraes em 1962, e “Pra que discutir com madame?”[5], samba de Janet de Almeida interpretado por João Gilberto, evidenciam que, sendo derivada diretamente do Samba, a Bossa reconhecia a imensa contribuição das classes populares, não apenas para a cultura brasileira, mas para a Nação-Projeto Brasil[6]. Longe de pensar que o Brasil fosse apenas Copacabana ou Ipanema, o movimento propunha uma dialética entre a “Influência do Jazz”[7] e o samba de morro.

Em suas várias fases, a Bossa incorporou influências de diversos gêneros brasileiros, desde sua raiz no samba até o baião (FARIA; LIRA, 2016). Guardadas as devidas proporções, tal projeto pode ser comparado ao que viria a ser, no final da década, a Tropicália, de uma maneira menos explícita



e sem o esforço de teorização[8] que essa última empreendeu. De fato, o tropicalista Caetano Veloso (2017, p. 50) reconhece que foi a “revolução da bossa nova” que permitiu, com um impulso decisivo do contexto ditatorial, o surgimento da Tropicália, que se entendia como a síntese dessa dialética e superação do binômio estrangeiro-nacional.

A fertilidade e enraizamento popular da Bossa Nova se mostra também em seus desdobramentos, como o espetáculo “Opinião”, ligado explicitamente à música de protesto e à vida diária das camadas populares urbanas e rurais, contando em seu elenco original com personagens emblemáticos dessa junção: Nara Leão, bossa-novista que crescera em Copacabana; João do Vale, maranhense de Pedreiras, trabalhador rural emigrado para o Rio; e Zé Keti, sambista carioca da Zona Norte, filho de empregada doméstica. Nesse espetáculo, Nara Leão defende uma interessante posição:

Eu não acho que porque sempre vivi em Copacabana eu só pos-

sa cantar determinado estilo de música, mas é mais ou menos isso, eu quero cantar toda música que ajude a gente a ser mais brasileiro, que faça todo mundo se sentir mais livre, que ensine a aceitar tudo, menos o que pode ser mudado (LEÃO; VALE; KETI, 1965)

Nessa linha, Ethmar Andrade Filho (2007, p. 52) resume que a Bossa Nova construía uma terceira semiosfera[9]: “Nem o asfalto nem o morro, mas um resultado desta dialética e destes intercâmbios, como ingrediente fundamental na formação de uma nova música”.

### **3 A Bossa Nova como síntese do ideal de Brasil moderno: expressão estética do nacional-desenvolvimentismo**

É já consagrada a alcunha “Presidente Bossa Nova”, atribuída a Juscelino Kubitschek. Em sua presidência, desenhou ousadas metas para modernização do país, sendo a nova capital, Brasília, sua meta-síntese: a cidade era a expressão ar-



quietetônica e urbanística do projeto de país que se imaginava e construía. Essa alcunha não surgiu por mera coincidência temporal: a identificação dava à sua política desenvolvimentista ares de modernidade e otimismo (NAVES, 2001). Na verdade, conforme demonstra José Gava (2003) em sua análise da revista semanal “O Cruzeiro”, o termo “bossa nova” (ou sua sigla BN) era utilizado para propaganda, desde sapatos a eletrodomésticos, reforçando a identificação da “Bossa” na opinião pública da época como símbolo de modernidade e cosmopolitismo.

Modernidade e cosmopolitismo eram justamente os motes do governo à época. As ousadas políticas do “50 anos em 5” e da Operação Pan-Americana representam aprofundamentos da ideologia nacional-desenvolvimentista a partir do governo de Kubitschek, mantidos e ampliados, sobretudo, por meio da Política Externa Independente, nos dois governos seguintes. O presidente Jânio Quadros, em artigo para a revista

Foreign Affairs, no qual defende a Política Externa Independente, arremata: “a [nova] política externa do Brasil refletirá a necessidade de progresso desenvolvimentista” (QUADROS, 2007, p. 147).

Ressaltamos que este trabalho está fundado na noção de que a Bossa Nova constituía o principal anteparo estético sobre o qual se expressava a política do período em estudo. Além de exprimir de forma contundente um Brasil novo, moderno, em pleno desenvolvimento, democrático e jovem, que juntava a Zona Norte com a Zona Sul do Rio de Janeiro, o morro com o asfalto, o negro com o branco, ela desafiava a bipolaridade Leste-Oeste. Tal divisão do mundo, na verdade, excluía o chamado terceiro mundo, o “Sul do Oeste”, que era irrelevante para as questões internacionais e constituía um grande exército reserva ou assumia o papel de fornecedor de matérias primas baratas.

A Bossa Nova, uma expressão musical de primeira



qualidade produzida de forma autônoma a partir do Sul, desafiava essa noção: o Brasil produzia, agora, o produto final e acabado da arte, com qualidade de competir igualmente com o Norte. Rompendo com a divisão internacional do trabalho, que também se aplicava ao trabalho artístico-intelectual, o estilo musical coaduna-se com ideais aprofundados a partir da PEI: desenvolvimento e rejeição ao colonialismo. “Produzir tudo, porque tudo que for produzido é comerciável” (QUADROS, 2007, p. 154).

De fato, os próprios músicos foram para o exterior imbuídos de um certo ideal nacionalista (TINHORÃO, 2015), como se demonstra pelo comentário de Tom Jobim à reportagem de “O Globo” às vésperas do concerto no Carnegie Hall, em 1962:

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 apresentar a nossa música popular com a convicção de que ela não só tem características próprias, como alto nível técnico. (...) Acima de tudo, cada um de nós pensa no Brasil[10].

#### **4 Aurora da “diplomacia brasileira contemporânea”: a cultura também contra o subdesenvolvimento**

O final da década de 1950 e início da década de 1960 assistiu a mudanças importantes na burocracia do Ministério das Relações Exteriores. No tocante à diplomacia cultural, a Divisão Cultural, então vinculada ao Departamento Político e Cultural, transformou-se, em 1962, no Departamento Cultural e de Informações (DCI), com maior autonomia, chefiado pelo Ministro Lauro Escorel de Moraes[11]. A Divisão de Difusão Cultural (DDC), vinculada ao DCI, passa a ser chefiada pelo Conselheiro Mário Dias Costa. No período dessa gestão é realizada a “Semana Brasileira em Nova York”, a partir de 20 de novembro de 1962, com três eventos patrocinados ou apoiados pelo Itamaraty: o Festival de Cinema brasileiro; quarto con-



certos de música popular brasileira contemporânea no Carnegie Hall e exposição de pintura e gravura brasileira[12]. O Conselheiro Mário Dias Costa foi pessoalmente coordenar as iniciativas, das quais a mais célebre foi o primeiro concerto no Carnegie Hall, no dia 21.

Organizado por Sidney Frey, empresário estadunidense proprietário do estúdio Audio-Fidelity, o concerto simboliza o marco principal da difusão da Bossa Nova pelos Estados Unidos. Porém, mesmo antes de sua organização, algumas gravações como o compilado “Brazil’s Brilliant Joao Gilberto”, lançado em 1961 pela Capitol, já haviam sido introduzidas ao público estadunidense, alcançando grande sucesso. O filme “Orfeu Negro”, ganhador do Oscar de melhor filme estrangeiro em 1960, teve sua trilha sonora composta por Tom Jobim, Vinicius de Moraes e Luiz Bonfá e também contribuiu para a popularização desse “novo samba”. A proposta de Frey nos concertos era capitalizar em torno desse sucesso, atraindo

músicos jazzistas como Herbie Mann, Dizzy Gillespie e Miles Davis.

Apesar de ser considerado ex post facto um dos grandes êxitos da promoção cultural brasileira no exterior (RIBEIRO, 2012), o concerto no Carnegie Hall foi marcado por críticas severas da imprensa, tanto brasileira quanto estadunidense, principalmente por conta de falhas técnicas, como o péssimo sistema de som (havia 11 microfones emaranhados no palco, que a mídia passou a referir-se como uma “floresta”), e desorganização, com músicos entrando e saindo a todo tempo ou errando músicas[13]. A manchete de “O Globo” no dia 22 de novembro é categórica: “Prejudicado Pela Desorganização o Concêrto (sic) de Bossa Nova em Nova York”[14]. O crítico John S. Wilson, escrevendo para o “The New York Times” em uma pequena e discreta nota, afirmou que o sistema de som reduziu os músicos brasileiros a uma “papa monótona”, mas ponderou que o imenso Carnegie Hall fez sumir o tom inti-



mista de João Gilberto, cuja qualidade o enviado relatou como “imensamente superior” à impressão que se teve[15].

Paulo Francis, escrevendo para o jornal “Última Hora”, foi ainda mais incisivo e citou “a tradicional incompetência do Itamaraty em questões de cultura brasileira” com “sandices do gênero, nas quais se vai o dinheiro do contribuinte para desmoralizar o nome do Brasil no exterior” (FRANCIS, 1962 apud CRESPO, 2006, p. 135). As críticas obrigaram o Itamaraty a recuar, emitindo uma nota que afirmava que seu papel “limitou-se ao fornecimento de passagens e auxílio de estada em Nova Iorque aos músicos brasileiros”[16].

A desorganização do concerto, embora enormemente alardeada, foi, no fim, de menor importância para a decolagem da Bossa Nova no exterior. A mera estada dos músicos nos Estados Unidos, na verdade, contribuiu para que eles tomassem contato com gravadoras e fizessem parcerias com artistas estrangeiros. Carlos Lyra, por exemplo, afirma que o grupo

brasileiro passou cerca de 10 dias em contato com célebres jazzistas, o que rendeu parcerias importantes (FARIA; LYRA, 2016).

A desorganização e o dito vexame do *début* da Bossa Nova nos Estados Unidos foram atribuídos sobretudo à atitude oportunista do produtor Sidney Frey: músicos que participaram do evento relatam que o empresário estadunidense tinha como maior interesse adquirir os direitos das canções de Bossa Nova, gravá-las e vender o máximo de discos possíveis, já que pertenceriam a ele os direitos das canções executadas no Carnegie. O concerto em si e sua qualidade técnica teriam menor importância, sendo apenas uma vitrine para despertar curiosidade e uma oportunidade de obter gravações das canções mais célebres e dos músicos brasileiros mais conhecidos (FARIA; LYRA, 2016; MENESCAL, 2017).

Após o concerto, muitos dos músicos permaneceram nos Estados Unidos e chegaram a realizar um *sarau* na Casa



Branca, que encantou a primeira dama com o “Brazilian jazz”, intermediado pela diplomacia brasileira (CRESPO, 2006). Porém, ainda mais importante foi a continuidade do trabalho dos músicos no país, especialmente Tom Jobim, que viria a ser um artista cativo do público norte-americano.

Outro fato relevante é que, mesmo depois da introdução do gênero musical no mercado, o Itamaraty ainda assumiu papel ativo, intermediando e patrocinando turnês e apresentações. Há diversos registros desse apoio continuado, como as requisições de passagem para Tom Jobim[17], já em 1964, para Nova York, e até mesmo de figuras que não eram músicos, a exemplo do crítico Sylvio Tulio Cardoso, apoiado na condição de integrante do “conjunto incumbido de divulgar a Bossa Nova nos Estados Unidos da América, sob os auspícios desta Divisão”[18].

Mario Dias Costa, já em 1964, reforça o “renovado interesse (sic) do público norte-americano pela música popular

brasileira contemporânea”, citando como exemplo a marca de um milhão de unidades vendidas do single “Garota de Ipanema”[19]. Ele então propõe, no mesmo documento, “uma série de apresentações nos Estados Unidos, através das Universidades norte-americanas”. A menção aqui a uma turnê universitária reforça a imagem que se tinha da Bossa Nova como uma música jovem, de classe média, universitária. O Brasil estaria, dessa forma, exportando não sua música “de morro e de baracão”, mas uma canção mais elaborada, consumida e criada por uma classe com maior acesso à educação formal, inclusive à educação musical, mas que mesmo assim enraizava-se na tradição popular e preocupava-se com um projeto de desenvolvimento.

O telegrama, então, expõe os convidados para a turnê: Sérgio Mendes, bossa-novista na época já com carreira no país; Rosinha de Valença, violonista expoente da Bossa Nova, que iria personificar a própria “Garota de Ipanema” durante a



turnê, e o “cantor negro Jorge Ben” (sic). Com seu estilo único, Ben é descrito como “sucesso incontestável”. Proveniente da Zona Norte do Rio de Janeiro, o artista estourou em 1963 com o álbum “Samba Esquema Novo” (BEN, 1963), que trazia uma variedade muito própria e inovadora da Bossa Nova. O músico carioca chegou a ser descrito, *ex post facto*, como o primeiro tropicalista.

Parecia-me que minha “Tropicália” era mera teoria, em comparação. Uma tentativa de tratado sobre aquilo de que “Se manda” [canção de Jorge Ben, lançada em 1967, que mistura traços de samba de morro, blues e composições nordestinas] era um exemplo feliz. (...) o artista Jorge Benjor é o homem que habita o país utópico trans-histórico que temos o dever de construir e que vive em nós. (VELOSO, 2017, p. 214)

Porém mais interessante é o que o diplomata realça em Jorge Ben: o fato de ser um negro. De fato, à época, a política oficial brasileira era de afirmação do país como “o exemplo

mais bem sucedido de coexistência racial e integração conhecido na história” (QUADROS, 2007, p. 148). A Bossa Nova, entretanto, era uma música predominantemente branca, mesmo que derivada do negro samba, sendo a imagem de Jorge Ben fortíssima para afirmação da tese de democracia racial. Assim, pretendia-se mostrar que o Brasil não apenas alcançou uma democracia musical, representada pela própria integração entre popular e sofisticado que a Bossa Nova realizava, mas uma democracia racial de fato, com negros e brancos produzindo democraticamente o dito “som universal” brasileiro.

## **5 Considerações finais**

Empreendemos aqui uma brevíssima análise da Bossa Nova como objeto da diplomacia cultural brasileira no período da Quarta República, entre os anos de 1958 a 1964. Argumentamos que a Bossa Nova, ao contrário de alienada da realidade social do Brasil, exprimia um projeto de país moderno que per-



passava pela integração do Morro com o Asfalto, mediante a continuidade do desenvolvimento. O movimento também desafiava a estabelecida ordem Leste/Norte do Oeste, mostrando a capacidade do Sul para desenvolver produtos finais autônomos e de qualidade. Dessa forma, coadunou-se com os ideais políticos da época, sintetizados na ideia de desenvolvimento, e com a política externa, também devotada à modernização do país.

Sua origem, classe média carioca, também contribuiu para uma captação orgânica pelos agentes do Estado, o que favoreceu a divulgação do estilo nos Estados Unidos como música síntese, que incorporava influências “nativas” e “modernizantes”. Dessa forma, com auxílio financeiro, logístico e político do Estado brasileiro, por meio do Ministério das Relações Exteriores, os músicos beneficiaram-se de espaços privilegiados que lhes permitiram estabelecer contatos importantes, tanto no meio político (sendo o exemplo mais proemi-

nente o mencionado concerto privado para o Presidente dos Estados Unidos e sua família) quanto no artístico e no comercial.

Funcionando como anteparo estético da política desenvolvimentista, a Bossa Nova contribuía, de igual modo, para cristalizar uma imagem de país moderno e diverso, que se lançava ao mundo com a responsabilidade devida à sua estatura. Permitia, assim, ganhos indiretos para o Brasil além daqueles com sua própria comercialização e fortalecia, interna e externamente, a política oficial fundada nas noções de desenvolvimento e de modernização.

Um outro aspecto relevante a se reparar na música popular brasileira, de forma geral, é sua origem ligada ao fato do subdesenvolvimento: às vezes pela denúncia, por clamar por uma voz, no caso do samba; outras, pelo horizonte de superação, onde se insere a Bossa Nova. É irresistível, mesmo com o perigo de se incorrer numa teleologia inconsequente, esboçar



uma linha de continuidade com a Tropicália, até porque essa última propõe-se, de maneira semelhante à Bossa Nova, ser uma música síntese, que incorpore antropofagicamente várias influências em busca da criação do som universal brasileiro. Provavelmente influenciado por seu contexto histórico, Tropicália radicaliza esse projeto e dá a ele um indubitável conteúdo político; mas ainda tendo como horizonte a realidade do subdesenvolvimento (e, com esperança, sua superação).

Dessa maneira, é inexato classificar a Bossa Nova como apolítica ou mesmo alienada da realidade social. Era, em parte, produto de sua época e professava ideais compatíveis com a ideia desenvolvimentista em voga. Cabe, sem dúvidas, questionar o que representava de fato esse desenvolvimento ou para quem ele viria. Tais questionamentos, entretanto, ganhariam mais força num período histórico posterior, não tendo sido o objetivo do presente trabalho problematizar esse conceito, mas compreendê-lo de acordo com a visão oficial predomi-

nante à época e sua interpretação pelos músicos e pelos agentes públicos encarregados de operar a política externa.

### **Notas**

[1] Pesquisa realizada no âmbito do ProIC/DPG/UnB sob orientação da Prof.<sup>a</sup> Dra. Tânia Maria Pechir Gomes Manzur, do Instituto de Relações Internacionais da Universidade de Brasília (IREL/UnB).

[2] Tomamos aqui como idênticos os termos “Norte” e “Centro”, “Sul e “Periferia”.

[3] Usamos a noção de “anteparo estético” para explicitar o duplo papel que a Bossa ocupava na ideologia do desenvolvimento. Por um lado, ela dava-lhe suporte cultural, exprimindo, em sua estética, os ideais desenvolvimentistas. Por outro, ela era influenciada pelo desenvolvimentismo, tornando-se a expressão de ideais em voga. Ou seja: tanto “sustentava” quanto “refletia”.

[4] “O morro não tem vez / E o que ele fez já foi demais / Mas olhem bem vocês / Quando derem vez ao morro / Toda a cidade vai cantar” (JOBIM, 1965).

[5] “Madame tem um parafuso a menos / Só fala veneno meu



Deus que horror / O samba brasileiro democrata / Brasileiro na batata é que tem valor” (GILBERTO, 2004).

[6] Entendemos, aqui, que a Bossa Nova vê o samba e a pluralidade cultural das manifestações populares como parte de um projeto de nação. Ou seja, o desenvolvimento precisa vir não a todo custo, mas valorizando traços culturais que compõem a identidade. Dessa maneira, esse projeto, mesmo pautando-se por “Ipanema”, não pode excluir o “Morro”, mas integrá-lo ao desenvolvimento e à superação da pobreza. Sendo uma expressão formada nas margens semiosféricas (ver nota n. 8), sua utopia era a integração perfeita.

[7] Referência à canção “Influência do Jazz”, lançada em 1961 por Carlos Lyra. Nela, o compositor, um célebre bossa-novista, ironiza as críticas à “modernização” do samba empreendida pela Bossa Nova.

[8] É célebre, por exemplo, o debate travado entre José Ramos Tinhorão e Caetano Veloso em 1966 nas páginas da Revista Civilização Brasileira em que este defende a ideia de “linha evolutiva” da música popular brasileira.

[9] Entende-se aqui, de forma simplificada, a semiosfera como um espaço de significação, ou o “espaço cultural habitado pelos signos” (MACHADO, 2007, p. 16). A fronteira (ou margem) entre as diferentes semiosferas é o espaço imaginário

que separa e une os sistemas designificação: ela tanto permite a “tradução” de códigos de uma semiosfera para que possam penetrar em outra quanto impõe um limite à internalização de elementos alheios. É o contato com o espaço extrassemiótico que permite encontros culturais por vezes enriquecedores e fecundos, podendo mesmo criar novas semiosferas com seus próprios signos (AMÉRICO, 2017).

[10] O Globo, 12 de novembro de 1962, Vespertina, Geral, página 6. Retirado do acervo digital do jornal.

[11] Memorandum de Wladimir Murinho ao chefe do Departamento Político e Cultural. “Criação de Serviço de Difusão cinematográfica”, 1º/9/1960. N. 479A. Obtido via Sistema Eletrônico do Serviço de Informação ao Cidadão (e-SIC).

[12] Memorandum de Lauro Escorel de Moraes ao Chefe do Departamento de Administração. “Semana brasileira em Nova York”, 13/11/1962.DDC/DCinf/161/540.31.Obtido via Sistema Eletrônico do Serviço de Informação ao Cidadão (e-SIC).

[13] O quase anedótico caso de Roberto Menescal, que cantou pela primeira vez em público no Carnegie Hall, ilustra o completo despreparo com que vários músicos assumiram o palco, pouco ou quase nada ajudados pelos produtores do evento (MENESCAL, 2017).

[14] O Globo, 22 de Novembro de 1962, Matutina, Geral,



página 6. Retirado do acervo digital do jornal.

[15] The New York Times, 22 de Novembro de 1961, página 51. Retirado do acervo digital do jornal.

[16] Itamaraty: Bossa Nova não fracassou. Última Hora , 29/11/1962, apud CRESPO, 2006, p. 136.

[17] Memorandum de Mario Dias Costa (Chefe da Divisão de Difusão Cultural) ao Chefe do Departamento Cultural e de Informações. “Requisição de passagem: Antônio Carlos Jobim”, 26/04/1964, DDC/DO/124/540.36(22). Obtido via Sistema Eletrônico do Serviço de Informação ao Cidadão (e-SIC).

[18] Memorandum de Vasco Mariz (Chefe da Divisão de Difusão Cultural) ao Chefe do Departamento Cultural e de Informações. “Requisição de passagem: Sylvio Tulio Cardoso”. 18/11/1964, DDC/DA/392/540.36(22). Obtido via Sistema Eletrônico do Serviço de Informação ao Cidadão (e-SIC).

[19] Memorandum de Mario Dias Costa (Chefe da Divisão de Difusão Cultural) ao chefe do Departamento Cultural e de Informações. “Apresentação de música popular brasileira nos Estados Unidos da América”. 29/09/1964, DDC/325/540.36(22). Obtido via Sistema Eletrônico do Serviço de Informação ao Cidadão (e-SIC).

### **Referências Bibliográficas**

AMÉRICO, Ekaterina Vólkova. O conceito de fronteira na semiótica de Iúri Lotman. Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso, [s.l.], v. 12, n. 1, p. 5-20, abr. 2017.

ANDRADE FILHO, Ethmar Vieira de. As letras da Bossa: linguagem que conta sua história. Bossa Nova, o modernismo musical 30 anos depois. 2007. 90 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Cognição e Linguagem, Centro de Ciências do Homem, Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Campo dos Goytacazes, 2007.

BIJOS, Leila; ARRUDA, Verônica. A diplomacia cultural como instrumento de política externa brasileira. Revista Diálogos, Brasília, v. 13, n. 1, 2010.

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

CRESPO, Flávia Ribeiro. O Itamaraty e a cultura brasileira: 1945-1964. 2006. 163 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

CRESPO, Flávia Ribeiro. O Itamaraty e a cultura brasilei-



ra: 1945-1964. In: SUPPO, Hugo Rogelio; LESSA, Mônica Leite (Org.). *A quarta dimensão das relações internacionais: as relações culturais*. 2. ed. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2013. p. 89-116.

FARIA, Nelson; LYRA, Carlos. Um café lá em casa com Carlos Lyra Nelson Faria. 5 de outubro de 2016. (27m13s). Disponível em: <https://youtu.be/mAekKq8hris>. Acesso em: 20 jul. 2018.

FREITAS, Marcello de Souza. *O universo da música na política externa brasileira*. 270 f. Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Rio de Janeiro, 2014.

GAVA, José Estevam. *Momento bossa nova: arte, cultura e representação sob os olhares da revista O Cruzeiro*. 2003. 215 f. Tese (doutorado) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2003.

GILBERTO, João. *Chega de Saudade*. S.l: 2009. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/6WI8JMw06p2fuf3RIJE-Vfb>. Acesso em 5 abr. 2017.

GILBERTO, João. *Pra Que Discutir Com Madame?*. In: GILBERTO, João. In Tokyo. Tokyo: Verve Records, 2004. Spotify™. Disponível em: [https://open.spotify.com/track/13VTZ-3mO1X6tYFvAwn61aB?si=muqBvTn7TSOtqRC\\_Rc-Ksg](https://open.spotify.com/track/13VTZ-3mO1X6tYFvAwn61aB?si=muqBvTn7TSOtqRC_Rc-Ksg). Acesso em 5 abr. 2017.

JOBIM, Antonio Carlos. *O morro não tem vez*. In: GILBERTO, Astrud. *The Astrud Gilberto Album*. Hollywood: RCA, 1965. Spotify™. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/5LCgjYjP6YeO1MR87AFE8o?si=HSURa5WNR-5ShoS3kcMaSLQ>. Acesso em 5 abr. 2017.

LEÃO, Nara; VALE, João do; KETI, Zé. *Show Opinião*. Rio de Janeiro: Universal Music Ltda, 1965. Disponível em: [https://play.google.com/store/music/album/Variou\\_Artists\\_Show\\_Opini%C3%A3o?id=Bg7wz2nsjstywm2vs6tjj5bgck4](https://play.google.com/store/music/album/Variou_Artists_Show_Opini%C3%A3o?id=Bg7wz2nsjstywm2vs6tjj5bgck4). Acesso em 1º mar. 2019.

MACHADO, Irene. *Semiótica da cultura e semiosfera*. São Paulo: Annablume, 2007.

MENESCAL, Roberto. “Eu não sabia o que era Carnegie Hall”. *Continente*, 1º de agosto de 2017. Entrevista concedida



a Débora Nascimento. Disponível em: <https://www.revista-continente.com.br/edicoes/200/reu-nao-sabia-o-que-era-carnegie-hallr>. Acesso em 20 jul. 2018.

NAVES, Santuza Cambraia. *Da bossa nova à tropicália*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

QUADROS, Jânio. Nova política externa do Brasil. In: FRANCO, Alvaro da Costa (Org.). *Documentos da política externa brasileira: Volume 1*. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2007. Documento 14. p. 145-155.

RIBEIRO, Edgard Telles. *Diplomacia cultural: seu papel na política externa brasileira*. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2011.

SANTOS, Regina Lopes dos. *Brazilian popular music and modernist discourse on national identity*. 2004. 170 f. Tese (Doutorado) – Doctor of Philosophy, Department Of Romance Languages And Literatures, University of North Carolina, Chapel Hill, 2004.

SUPPO, Hugo R.; LESSA, Mônica Leite. *O estudo da dimensão*

cultural nas Relações Internacionais: contribuições teóricas e metodológicas. In: LESSA, Mônica Leite; GONÇALVES, Williams da Silva (Org.). *História das Relações Internacionais: teoria e processos*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2007. p. 223-250.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo:34, 2010.

TINHORÃO, José Ramos. *O samba agora vai...: A farsa da música popular brasileira no exterior*. São Paulo: 34, 2015.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

