

A BOSSA NOVA ATRAVÉS DA CRÍTICA MUSICAL: RENOVAÇÃO À CUSTA DE MAL-ESTAR

Liliana Harb Bollos¹

Muito foi discutido sobre a bossa nova, e, ao longo do tempo, excelentes trabalhos sobre esse tema foram publicados. Este estudo, entretanto, pretende discutir o processo de divulgação por que passou essa música através de críticas jornalísticas escritas sobre esse fenômeno, mais do que fazer um balanço da bossa nova. Esta pesquisa se baseou no material sobre bossa nova do Arquivo Tinhorão do Instituto Moreira Salles de São Paulo, pertencente anteriormente ao escritor, historiador e crítico de música José Ramos Tinhorão e analisou setenta resenhas sobre esse movimento musical brasileiro.

A bossa nova surgiu no cenário musical brasileiro em 1958 com a canção *Chega de Saudade* (A.C. Jobim/Newton Mendonça) interpretada pelo cantor e violonista João Gilberto e foi alvo da primeira grande manifestação de crítica nos jornais brasileiros. O impacto dessa música foi enorme, considerada por muitos autores um verdadeiro divisor de águas, gerando protestos e críticas de um lado e, do outro, influenciando o estilo de compor de vários músicos. Em 1957, o arranjador Antonio Carlos Jobim estava trabalhando no disco *Canção do Amor Demais* da cantora Elizete Cardoso, e, impressionado com o som inovador de João Gilberto, convidou-o para participar do disco do qual era arranjador e compositor, já que o disco era composto de canções de Jobim e Vinícius de Moraes. Isso se deu em janeiro de 1958 e João Gilberto tocou violão em duas faixas do disco: *Chega de Saudade* (Jobim/Vinícius de Moraes) e *Outra vez* (Jobim). Pela primeira vez a batida que simbolizaria posteriormente a bossa nova estava sendo gravada e provocou uma reação imediata do público. Poucos meses depois João Gilberto gravaria seu primeiro *single*, com *Chega de Saudade* e *Bim Bom* (J. Gilberto), impondo um novo padrão estético à música popular brasileira.

Já no cenário musical internacional, há algumas datas importantes que marcaram a bossa nova no exterior, em função da vinda de artistas americanos para cá como o flautista Herbie Mann, o cantor Tony Bennett e o violonista Charlie Byrd, interessados em conhecer a nova música popular brasileira. Bennett esteve pela primeira vez no Brasil em maio de 1961 e com ele o contrabaixista

Don Payne, que levou muitos discos de bossa nova para os EUA e lá mostrou ao seu vizinho, o saxofonista Stan Getz (Mello, 2002). Em março de 1962, Getz lançava o disco *Jazz Samba* com Charlie Byrd, que vendeu um milhão de cópias em pouco tempo (Castro, 1990) e ainda um segundo disco *Big Band Bossa Nova*, ambos anteriores ao concerto do *Carnegie Hall*, em novembro de 1962. No entanto, foi em 21 de novembro de 1962, no *Carnegie Hall*, em Nova Iorque, que o público norte-americano conheceu a bossa nova tocada por brasileiros, já que, até aquela data, eles conheciam somente as versões dos americanos. Com o título de *Bossa Nova - New Brazilian Jazz*, o concerto no *Carnegie Hall* foi um marco para a música popular brasileira no exterior, tendo João Gilberto, Tom Jobim, Luiz Bonfá, Roberto Menescal, Sérgio Mendes, entre outros músicos, a função de divulgar a música popular brasileira na capital do jazz. Em 1963 foi a vez do LP *Getz/Gilberto featuring A. C. Jobim*, projeto de Stan Getz com João Gilberto que inauguraria em disco a produção de Jobim e Gilberto no mercado exterior, e em 1967 Frank Sinatra gravaria com Jobim o LP *Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim*.

Quando a bossa nova surgiu, em meados da década de 1950, havia no Brasil uma sede de afirmação desenvolvimentista em todos os setores. Havia Brasília e a promessa de estradas e de progressos. Havia uma arquitetura se firmando, como resultado do crescente surto imobiliário. Havia um Brasil aparecendo diante do mundo, com o seu nacionalismo acentuado (Paulino, 1964). Por outro lado, as emissoras de rádio não supriam a classe média no seu anseio de boa música. As emissoras de rádio preferiam, por uma questão de comodidade, priorizar a música comercial, mais rentável.

E na hora de travar um diálogo musical com essa classe média sedenta de renovação, apelavam para a música estrangeira, (principalmente o jazz americano), já conhecida, de repercussão assegurada. Se antes os jovens da zona sul do Rio de Janeiro só ouviam *jazz*, passaram a se interessar também pela bossa nova, e conseqüentemente pelo violão. A batida que João Gilberto imprimiu, desde

sua primeira gravação com Elizete Cardoso, foi decisiva para que muitos jovens se interessassem em tocar esse instrumento.

Entre 1959 (data de lançamento do LP *Chega de Saudade*) e 1962 (data do concerto no *Carnegie Hall*), poucas matérias e resenhas nos jornais foram escritas sobre esse novo fenômeno musical brasileiro, no entanto algumas revistas de entretenimento como a *Manchete* e *Radiolândia* fizeram reportagens sobre João Gilberto, como veremos a seguir. Chama-nos a atenção, ainda, que a palavra “bossa nova” precisou de algum tempo até ser comumente usada como hoje é conhecida, tendo sido nomeada também como “samba bossa nova” e “bossa-nova” durante toda a década de 1960. Um dos fatores que contribuíram para a utilização desse nome foi o fato da palavra ter sido mencionada duas vezes no LP fundamental de João Gilberto, *Chega de Saudade* (1959), inserida na letra de *Desafinado* (“isto é bossa nova/ isto é muito natural”) e também no texto de Tom Jobim no encarte do LP (“João Gilberto é um cantor bossa nova”) (Mello, 2002). Somente em 1962, com o lançamento do LP *Jazz Samba* nos Estados Unidos, e posteriormente com a perspectiva da bossa nova ser divulgada no exterior através do concerto no *Carnegie Hall*, é que os jornais se voltaram para o movimento de forma mais crítica, alguns positivamente, tentando mapear o movimento musical, como grande parte da imprensa, e outros se posicionaram contra, insinuando que a bossa nova seria música americana, como José Ramos Tinhorão, Antônio Maria e Stanislaw Ponte Preta.

Em 1959, Haroldo Costa escreveu um artigo sobre o processo de divulgação da música popular brasileira no exterior, em virtude do êxito do filme franco-brasileiro *Orfeu do Carnaval* no exterior. Citou que a canção *Manhã de Carnaval* de Luís Bonfá, trilha sonora do filme *Orfeu do Carnaval* de Marcel Camus, já teria 52 gravações só na França. Mencionou que “nada adiantava mandar para o exterior um cantor famoso sem antes fazer um trabalho prévio de difusão fonográfica, a fim de familiarizar o público estrangeiro com as nuances de nossas melodias e o sacolejar de nosso ritmo”. O autor dizia ainda:

Isso nos anima bastante, porque assim começa o período de esclarecimento do público europeu sobre a nossa música. O que é preciso agora é aproveitar a ocasião e começar uma ofensiva maciça, espalhando pela Europa inteira discos de música brasileira

(Costa, 1959).

Infelizmente sabemos que essa “ofensiva maciça” não aconteceu, como confirmou em 1962 o cronista de *O Globo*, Sylvio Tullio Cardoso, ao fazer comentários sobre o entrave burocrático envolvendo a exportação de tapes e discos brasileiros. Segundo o autor, “a medida, das mais ridículas e anticivilizadas, visaria a impedir que os volumes fossem violados no trajeto Cais do Porto - Galeão, e neles colocados jóias, relógios, entorpecentes, armas, etc.” Se em 1959 o então cronista Costa já refletia na necessidade de aumentarmos as exportações de discos para a Europa e EUA, parece que, através desta matéria de 1962, podemos perceber o motivo de muitos discos de bossa nova confeccionados na América começarem a ser importados para o Brasil, por culpa do próprio processo de divulgação nacional.

Em dezembro de 1959, quando o LP *Chega de Saudade* já havia vendido mais de cem mil cópias, soma considerável de vendagem para o mercado brasileiro da época, a revista *Manchete* estampou João Gilberto na capa e publicou uma matéria de Aluizio Flores, descrevendo a nova música como “samba bossa nova”, termo usado para designar o “novo” que se instalara na música popular brasileira. Numa reportagem de quatro páginas, muitas das quais preenchidas com fotos, Flores destacou, com propriedade, que o êxito de *Felicidade* (Vinicius de Moraes/Antonio Carlos Jobim) marcou o começo da “atual paixão da juventude pela bossa nova no velho samba”. Feita

para o filme *Orfeu do Carnaval*, esta canção consagrou internacionalmente Agostinho dos Santos, que, anos mais tarde, iria interpretar *Manhã de Carnaval* (Luis Bonfá/Antônio Maria) no concerto do *Carnegie Hall*. Ainda nesse ano, a revista de entretenimento *Radiolândia* instigou seus leitores a escolher o sucessor de Cauby Peixoto (que havia partido para os EUA) para o posto de grande voz da música popular brasileira. Ao estampar João Gilberto ao lado de artistas como Agnaldo Rayol e Agostinho dos Santos como um dos possíveis pretendentes, podemos perceber o quanto era significativa sua presença no cenário musical já em 1959.

Enquanto que as revistas de entretenimento, em alguma medida, divulgaram o novo acontecimento musical brasileiro, os jornais demoraram a publicar matérias sobre João Gilberto ou o movimento bossanovista. O primeiro trabalho de relevância

sobre a bossa nova foi o estudo intitulado *Bossa Nova* (Campos, 1993) do musicólogo Brasil Rocha Brito, publicado em 1960, na página literária *Invenção* do jornal *O Correio Paulistano* (23.10, 6.11 e 20.11.1960). Esse estudo tem grande importância histórica para a bossa nova, pois era a primeira vez que se fazia uma apreciação técnica e analítica dos diversos aspectos que constituíam essa música e também é, ainda hoje, um

dos poucos textos que trataram verdadeiramente do objeto musical na sua essência. Curiosamente, Brito repete parte do conteúdo de seu ensaio três anos depois (*Tribuna*, 23.06.63) sem ter mencionado que o publicara anteriormente. Júlio Medaglia publicaria em 1966 o estudo *Balanço da Bossa Nova* (*O Estado de São Paulo* 17.12.1966), acrescentando novas tendências e características do movimento nos seis anos que separaram esses dois ensaios importantíssimos para a música popular brasileira. Estes e outros artigos estão no livro *Balanço da Bossa e outras bossas* de Augusto de Campos, que reuniu alguns ensaios relevantes sobre música popular brasileira dos anos sessenta.

Depois que Getz e Byrd gravaram *Desafinado* no LP *Jazz Samba*, três anos depois da gravação de João Gilberto em *Chega de Saudade*, a crítica especializada tomou ciência da difusão da bossa nova no exterior e prontamente foram publicados muitos textos a esse respeito. Todas as resenhas que discutiram o fenômeno bossanovista nos EUA através deste LP foram bastante positivas em relação à produção americana. Gravado às pressas por músicos americanos que tinham tomado conhecimento do fenômeno João Gilberto no Brasil, e também para satisfazer uma demanda do mercado americano, ávido por novidades há, em *Desafinado*, como em outras músicas do disco, erros melódicos e harmônicos graves que comprometeram a sua execução e a interpretação. Quando o LP *Getz/Gilberto featuring A. C. Jobim*, foi lançado em 1964, muitas gravações já tinham sido feitas com esta música, e os mesmos erros persistiram, mesmo depois da gravação com João Gilberto e Tom Jobim. Para termos idéia do descaso que os editores de música tiveram com *Desafinado*, a partitura impressa no *The New Real Book* (1995) é a gravação “errada” do disco *Jazz Samba*, fazendo com que a música ainda seja aprendida erroneamente por muitos estudantes e músicos em geral. Infelizmente não havia crítico, na época, que pudesse perceber esses erros de ordem musical, tampouco há, talvez, hoje em dia.

Um dos poucos cronistas a cobrir o concerto

no *Carnegie Hall*, Sylvio Tullio Cardoso, na sua resenha de 28 de novembro para *O Globo*, uma semana depois do concerto, considerou “imperdoável levandade” o que grande parte da imprensa carioca fez ao comentar como fiasco o show em Nova Iorque e reiterou: “Se for apresentada e gravada com inteligência e sentido profissional, a bossa nova ainda poderá ser uma inestimável promoção da arte popular brasileira no exterior” (Cardoso, 1962). Também otimistas como Sylvio Cardoso, Júlio Hungria, (*Correio da Manhã*), Luis Cosme (*Jornal do Commercio*), Nelson Lins de Barros (*A Época*), Franco Paulino (*Revista Finesse*), Ilmar Carvalho, Robert Celerier e Eurico Nogueira França (*Correio da Manhã*), tentaram, em suas resenhas, interpretar e analisar a bossa nova como uma etapa da história da música popular brasileira. Notamos que os textos tratavam mais de questões de ordem ideológica, histórica ou antropológica, também importantes para o entendimento do que, efetivamente de ordem estético-musical.

Luiz Orlando Carneiro, o único crítico da época que ainda escreve no *Jornal do Brasil* sobre música atualmente, insistiu, em suas resenhas sobre jazz, que o interesse americano pela bossa nova “era de ordem temática, tratava-se de renovação de repertório, ou seja, houve uma demanda do mercado norte-americano de jazz para as composições de cores exóticas” (Carneiro, 1962). Por um lado, nós concordamos com o ponto de vista do crítico, pois, em um primeiro momento, havia um interesse americano na busca mediata de novas opções para o mercado fonográfico. Ao imprimir um novo repertório ao jazz, com ritmo sincopado, harmonias sugestivas e complexas e forma de composição coesa, a bossa nova conseguiu, em breve tempo, reconhecimento de crítica e público fora do Brasil, nunca alcançado pela música popular brasileira antes. Com o sucesso imediato deste novo ritmo nos EUA, houve uma massificação do ritmo latino perpetuado como *latin jazz*, por conta do ritmo abolerado executado pelos músicos americanos.

Porém, o que os próprios americanos não conseguiram prever é que houve uma troca de influências, desta vez valorizando a nossa música, e colocando as composições bossanovistas, principalmente as músicas de Tom Jobim, como modelo de composição no universo da música popular americana, estimulando muitos compositores a comporem nos padrões da música brasileira da bossa nova. Embora não tenha percebido realmente a importância da forma das composições da bossa nova em relação à música

americana, Nelson Lins de Barros confrontou, com propriedade, a música brasileira com outras vanguardas musicais:

Embora o movimento não tenha conseguido elevar o nível da música popular como um todo, conseguiu influenciá-la de algum modo. Embora não tenha atingido as massas, o movimento atingiu em cheio a classe média, e muito significativamente, os meios artísticos e intelectuais. Embora não tenha evitado a invasão cada vez maior da música estrangeira, rivalizou-se realmente, com o que havia de melhor no movimento musical internacional, superando mesmo as vanguardas de muitos países (Barros, 1962).

Se a geração da Época de Ouro brasileira da década de 1930 trouxe para o universo brasileiro as composições americanas com ritmo *fox*, ao chegar nos EUA, a bossa nova devolveu aos americanos mais do que uma harmonia sofisticada, mas, acima de tudo, um outro modo de fazer música, processando o violão, até então efetivamente fora do cenário instrumental do *jazz*, como o instrumento fundamental nessa nova “maneira” de tocar. Composições como *Garota de Ipanema* (Jobim/Moraes), *Samba de uma nota só* (Jobim/Mendonça), *Desafinado* (Jobim/Mendonça), *Meditação* (Jobim/Mendonça) e *Corcovado* (Jobim) se transformaram, em pouco tempo, em canções tão conhecidas quanto às melodias de George Gerhwin, Jerome Kern, Irving Berlin ou Cole Porter. Muitas progressões harmônicas, a partir daí, foram baseadas nestas harmonias que, mesmo complexas, conseguiam transmitir singeleza; mesmo formais e sisudas na sua estrutura, transpareciam simplicidade, desprovidas de adereços supérfluos e acentos extenuantes da fase musical anterior.

A partir de 1962, com o sucesso do disco *Jazz samba* de Getz e Byrd lançado em março, muitos cronistas começaram a se interessar pelo fenômeno que já havia sido exportado, entretanto pouco difundido ainda no Brasil, criando um enorme espaço para discussão sobre qual música influenciaria a outra: o jazz ou a bossa nova, como já foi mencionado acima. Com isso, o concerto no *Carnegie Hall* serviu, na verdade, como pretexto para esses cronistas discutirem diversos aspectos ideológicos e estéticos desta proposta musical, sem, entretanto, discutir a música em si, o que já se tornou um sintoma das críticas de música popular. Segundo o crítico de música do jornal *Folha de*

São Paulo, Arthur Nestrovski:

A crítica expressa, sem dúvida, alguma coisa de gosto pessoal, tanto quanto guarda (ou deveria guardar) algo de objetivo e informativo também. Mas ela é mais do que opinião e reportagem e mais do que a soma dos dois. O crítico não está só defendendo uma escolha; o que interessa é a natureza dessa escolha (Nestrovski, 2000, p. 10).

Percebemos, nestas palavras, que a crítica necessita estar ao lado do objeto de estudo e não se posicionar contra ou a favor deste. Ao defender uma escolha, tem de ter, acima de seu gosto pessoal, um conhecimento intrínseco do que é debatido. O próprio Adorno pontua que o êxito de um crítico de cultura é apenas mensurado a medida em que ele exerce a crítica, ou seja:

O conhecimento efetivo dos temas não era primordial, mas sempre um produto secundário, e quanto mais falta ao crítico esse conhecimento, tanto mais essa carência passa a ser cuidadosamente substituída pelo eruditismo e pelo conformismo. Quando os críticos finalmente não entendem mais nada do que julgam em sua arena, a da arte, e deixam-se rebaixar com prazer ao papel de propagandistas ou censores, consuma-se neles a antiga falta de caráter do ofício (Adorno, 2001, p.10).

Podemos dizer que esse sintoma acontece com alguma frequência nestas resenhas analisadas e na grande maioria dos textos sobre música popular, pois o crítico, tendo essa carência de conhecimento pregada por Adorno, ocupa-se em admitir seu gosto pessoal, ao invés de se preocupar em interpretar a obra, analisá-la. Podemos, portanto, admitir que a crítica de música popular exercida pelos “cronistas” da década de 1960 é efetivamente diferente daquela exercida por Mário de Andrade, décadas atrás. Houve, portanto, uma mudança entre dois momentos do jornalismo cultural do país: a passagem de um jornalismo de características literárias e de militância em torno de valores, como fizeram Mário de Andrade e Otto Maria Carpeaux, por exemplo, décadas atrás, para o atual que se iniciou na década de 60, um modelo influenciado pela indústria cultural, que explora do texto um caráter ideológico, porém não discute a obra em si e seus aspectos estéticos. Consideramos esse fato um

aspecto negativo da crítica musical, criando mesmo um obstáculo para o entendimento do repertório musical brasileiro. Ao se depararem com um objeto “não identificável”, ou seja, os aspectos formais da música popular, por exemplo, os críticos que não têm conhecimento de música suficientemente bem para analisá-la se cercam de outras propostas temáticas para dar conta de seu texto. Enquanto isso, a música popular brasileira continua a esperar por críticos que a entendam e consigam discutir sua representatividade incomum.

O que torna a música popular brasileira, afinal, tão representativa? A inserção de um texto presente na realidade do país, aliado a uma melodia que se nutre desta mensagem, permite que letra e música se misturem. Notemos que o público está tão acostumado com essa riqueza musical que não se dá conta do que tem a seu dispor. Quem poderia, então, estar entre o artista e o público? Alguém que pudesse esclarecer a arte em si, interpretá-la, e ao mesmo tempo colocá-la em xeque. Esta é a função do crítico de música. Mesmo assim, ao fazer uma análise de um *CD* ou de um show, na grande maioria das vezes, a crítica musical não dá conta de entender e interpretar o projeto de um artista, do mesmo modo como é perceptível a ausência de comentários analíticos sobre a canção popular, do ponto de vista musical. O próprio Chico Buarque, em entrevista para a *Folha de S.Paulo*, já afirmava:

É muito difícil alguém que compreenda a parte musical mesmo. Então é difícil encontrar quem saiba escrever sobre Tom Jobim. Nem compensa, é claro. Você não vai publicar uma partitura num jornal, publica uma letra, porque qualquer um pode julgar aquilo. Para mim isso é frustrante, porque eu vejo a letra tão dependente da música e tão entranhada na melodia; meu trabalho é todo esse de fazer a coisa ser uma coisa só, que, geralmente, a letra estampada em jornal me choca um pouco. É quase uma estampa obscena (Chico Buarque, 1994).

Do mesmo modo que artistas como Chico Buarque sentem-se frustrados com análises feitas pela crítica musical nos jornais, o público acaba criando uma idéia errônea do objeto analisado. Não deveria haver uma produção de textos da mesma ordem com que se produz música, capaz de instigar o leitor a discernir e de interpretar uma determinada obra? Na prática são raros os críticos que conhecem música suficientemente bem para analisa-la. A

crítica musical da época conseguiu informar seu público sobre o novo movimento musical que estava surgindo, entretanto pouco contribuiu para que essa música pudesse ser interpretada e analisada de forma mais consistente, como, por exemplo, ter cooperado para que a divulgação de nossa música no exterior fosse feita com subsídios do governo, o que nos países mais desenvolvidos sempre acontece.

Mesmo depois de ter-se diluído no Brasil, a bossa nova abriu novos campos estéticos, sobretudo harmônicos para a nossa música. A revolução que ela impôs à música popular brasileira foi benéfica em muitos pontos. Por trás de cada movimento musical há uma demanda de público que retrata a música envolvida, criando-se, assim, um contraste entre as fases musicais, como a passagem do samba-canção para a bossa nova, do exagero para o sutil. Quando o tropicalismo surgiu em 1968 com Caetano Veloso e Gilberto Gil, havia um momento de tensão por conta de uma ditadura imposta pelos militares, e o público almejava uma mudança de comportamento, diferente dos temas leves e inofensivos da bossa nova. Com essa mudança de interesse da sociedade, a música saiu prejudicada, pois muito do rigor da estrutura musical, da sofisticação da harmonia e da sutileza do ritmo conquistado pela bossa nova, cedeu lugar à vulgarização estética da música tropicalista, com guitarras em alto volume, teclados com timbres suspeitos e forma musical precária, já que a força do tropicalismo estava na

letra de suas canções e no comportamento conflitante de seus artistas em relação ao grave momento histórico brasileiro.

A bossa nova teve, de fato, grande importância na constituição da música popular brasileira atual, sintetizando, em parte, a originalidade e a força da cultura nacional com uma música sofisticada, mas também simples em sua essência. Devemos, agora, nos preocupar em melhorar o gosto musical de nosso país também através de uma melhor divulgação da “alta” música, através do aprimoramento do ensino musical e também através da aquisição de melhores livros e discos, para podermos melhorar o nível musical da população brasileira em geral. Se Manuel Antônio de Almeida percebeu em 1855 que a música popular era “uma das nossas raras originalidades”, dado o seu papel tão importante na cultura brasileira moderna, a música popular já começa a ser estudada de forma mais criteriosa e pontual, para que se reconheça o real contexto em que as canções se dão, e assim possamos contribuir para o melhor entendimento da cultura brasileira.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. **Prismas**. São Paulo: Ática, 2001.

ALMEIDA, M. A. **Memórias de um Sargento de Milícias**. São Paulo: Ática, 1979.

BARROS, N.L. Bossa nova: nascimento, morte e recuperação. **Revista Época**. Rio de Janeiro, p.36-38, 1962.

CARDOSO, S.T. Nos discos populares. **O Globo**. Rio de Janeiro, p.11, 11 out 1962.

CASTRO, R. **Chega de Saudade**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMPOS, A. **Balanço da Bossa e outras bossas**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

CARNEIRO, L.O. 1962. Jazz e bossa nova. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, jul 1962

COSTA, H.. Rádio, tv, discos. **Revista leitura**. Rio de Janeiro, n. 27, p.61, set 1959.

FLORES, A. Novocaina no samba bossa nova. **Revista Manchete**. Rio de Janeiro, p. 98-100, dez. 1959.

MASSI, A. Chico Buarque volta ao samba e rememora 30 anos de carreira. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 09 jan.1994. Disponível em: http://www.chicobuarque.com.br/texto/entrevistas/entre_09_01_94.htm.

MELLO, Z. H. de. João Gilberto. **Publifolha**: São Paulo, 2002.

NESTROVSKI, A. Notas Musicais. **Publifolha**: São Paulo, 2000.

NESTROVSKI, A. A dor e a cura. In: WISNIK, J. M. **Livro de Partituras**. Rio de Janeiro: Gryphus, p.7-18, 2004.

PAULINO, F. Bossa Nova apesar dos bossanovistas. **Revista Finesse**. Rio de Janeiro, p.21-23, jun. 1964.

Radiolândia. 1959. O sucessor de Caubi. **Quem?** Rio de Janeiro, 31.out. p.04-05.

The New Real Book. Shuck Sher, Miami, 1995. p. 65-66.

TINHORÃO, J. R. **Música Popular**: um tema em debate. São Paulo: Ed. 34, 1997.

REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS

CARDOSO, E. Canção do Amor Demais. Festa. FT 1801. 1958. 1 CD.

GETZ, S. Jazz Samba (com C. Byrd). Verve-EUA. 2304195. 1962. 1 CD.

GILBERTO, J. “Desafinado”. N.Mendonça e A.C.Jobim [Compositores]. In: Getz//Gilberto featuring A.C.Jobim. Verve-EUA 314521-414. 1964.1 CD.

GILBERTO, J. “Desafinado”. N.Mendonça e A.C.Jobim [Compositores].In: Chega de Saudade. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1959. 1CD.

NOTAS

1 Doutoranda em Comunicação e Semiótica da PUCSP – Programa de Pós-Graduação em Comunicação & Semiótica.