Associació Valenciana Musicologia

Maysa, Nara y otras chicas de Ipanema: estereotipos de género en la *Bossa Nova*

Marta Puig Ávila

Resum

A finals dels anys 50, un grup de joves brasilers van protagonitzar la major revolució musical del seglo XX en el seu país. El que acabaria coneguent-se com a *Bossa Nova* es va gestar en l'apartament d'una jove carioca, Nara Leão i va ser donat a conéixer al públic en la veu d'Elizete Cardoso. No obstant, quan es parla d'aquest moviment, els primers noms que es solen mencionar són masculins: João Gilberto, Tom Jobim, Carlinhos Lyra… Molts d'aquestos músics han parlat de la dona com musa, atorgant-li en les seues lletres un rol passiu i altament esteriotipat. No oblidem que la cançó més emblemàtica d'aquest estil, *Garota de Ipanema*, està dedicada a una xica per la seua bellesa i sensualitat. Dit açò, quin paper desenvoluparen les dones? Aquest assaig treballa en dos direccions: analitzant les trajectòries tant vitals com professinals d'aquelles que van participar més activament en aquest fenomen, i estudiant quina imatge va projectar ell mateix. El nostre objectiu és desvetllar si elles van ser vertaderes protagoniste, i no secundàries de luxe o meres muses i acompanyants, com sembla desprendre's de certa literatura.

Resumen

A finales de los años 50, un grupo de jóvenes brasileños protagonizó la mayor revolución musical del siglo XX en su país. Lo que acabaría conociéndose como *Bossa Nova* se gestó en el apartamento de una joven carioca, Nara Leão, y fue dado a conocer al público en la voz de Elizete Cardoso. Sin embargo, cuando se habla de este movimiento, los primeros nombres que se suelen mencionar son masculinos: João Gilberto, Tom Jobim, Carlinhos Lyra… Muchos de estos músicos han hablado de la mujer como musa, otorgándole en sus letras un rol pasivo y altamente estereotipado. No olvidemos que la canción más emblemática de este estilo, *Garota de Ipanema*, está dedicada a una muchacha por su belleza y sensualidad. Dicho esto, ¿qué papel desempeñaron las mujeres? Este ensayo trabaja en dos direcciones: analizando las trayectorias tanto vitales como profesionales de aquellas que participaron más activamente en este fenómeno, y estudiando qué imagen femenina proyectó el mismo. Nuestro objetivo es desvelar si ellas fueron verdaderas protagonistas, y no secundarias de lujo o meras musas y acompañantes, como parece desprenderse de cierta literatura.

Abstract

In the late 50s, a group of young Brazilians were responsible for the major musical revolution of the 20th century in their country. What later would be known as Bossa Nova was originated in the apartment of a young girl from Rio de Janeiro, Nara Leão, and was released to the public in the voice of Elizete Cardoso. However, when talking about this movement, the first names usually named are male ones: João Gilberto, Tom Jobim, Carlinhos Lyra… Many of these musicians have referred to women as a muse, giving them a passive and highly stereotyped role. We should keep in mind that the most emblematic song within this style, *Garota de Ipanema*, is dedicated to a girl due to her sensuality and beauty. Having said that, what role did women develop? This is a two-direction essay: an analysis of vital and professional paths of those who more actively participated in this phenomenon, and another one about the female image projected by them. Our aim is to reveal whether they were the main figures, and not secondary ones or mere muses as has stemmed from certain literature.

INTRODUCCIÓN

A finales de los años 50, un grupo de jóvenes brasileños protagonizó la mayor revolución musical del siglo XX en su país: el nacimiento de la Bossa Nova; quizás, «la primera música auténticamente panhemisférica del continente americano» (Morales, 2010: 189). Es habitual que, al hablar de este género, se mencionen sobre todo nombres masculinos como los de João Gilberto, Tom Jobim, Vinicius de Moraes, Roberto Menescal, Ronaldo Bôscoli o Carlos Lyra; por supuesto, fundamentales en el desarrollo del mismo. Mientras, la presencia de mujeres en este movimiento suele obviada. O, peor aún, aparecen retratadas como personajes de reparto sin importancia ni peso real, meras musas inspiradoras. Imagen, por otra parte, muy en consonancia con la proyectada por los letristas de Bossa Nova. Sin embargo, la participación femenina distó mucho de ser secundaria. La Bossa Nova debió en gran medida su impulso definitivo, y podría ser que incluso su nombre, al concurso de determinadas mujeres.

La Bossa Nova se encuadra dentro del ámbito de las músicas populares urbanas. En ellas existen unos estereotipos de género que, desafortunadamente, pese los cambios, perduran en cierto modo hoy en día. Según dichos patrones, una mujer será antes cantante o corista, e incluso *fan* o *groupie*, que no instrumentista o, menos aún, compositora (Bayton, 1998: 26). A esto se une la idea romántica, aún vigente para muchos estudiosos de la música, de que el foco de atención debe ponerse en el creador, en el compositor, antes que en el intérprete; idea que ha contribuido a minimizar el rol de las mujeres en la Bossa Nova. Es cierto que la gran mayoría de sus compositores fueron hombres, y que ellas, menos numerosas, participaron casi siempre, con matices, como cantantes. Pero no por ello su papel deber ser relegado. Siguiendo a la doctora Mary Nash (2002:86), este trabajo no pretende descubrir nuevos sujetos históricos –en este caso, dentro de la breve historia de la Bossa Nova–, sino reconocerles como tales y concederles su lugar dentro de la misma.

Conviene tener en cuenta que la mayor parte de los estudios de música popular urbana realizados desde un punto de vista feminista proceden del ámbito anglosajón, con autoras como Susan McClary, Sheila Whiteley o la ya citada Mavis Bayton. Esto ha dado lugar a que queden fuera de su análisis zonas geográficas como la que nos ocupa.

Por todo esto, el papel de las mujeres en la Bossa Nova no ha sido aún analizado desde el prisma de los estudios de género; de ahí que hayamos considerado necesario hacerlo. Lo haremos trabajando en dos direcciones: revisando las trayectorias tanto vitales como profesionales de aquellas artistas que participaron más activamente en este fenómeno y estudiando qué imagen femenina proyectó el mismo a través de su literatura.

PRIMERA PARTE: MAYSA, NARA Y OTRAS CHICAS DE IPANEMA

Nos encontramos ante un movimiento musical que debió su florecimiento al impulso de varias mujeres, sin las cuales no se habría desarrollado de la misma manera, y habría sido más difícil su implosión. No nos detendremos en todas, pero sí en aquellas cuya trayectoria es necesario conocer para entender por qué es posible afirmar que sin ellas el movimiento no habría explotado de la misma manera. Nos centraremos en las mujeres que facilitaron el surgimiento y consolidación de la Bossa Nova en sus inicios, por lo que algunas igualmente interesantes, pero que se incorporaron más tarde, quedan fuera de los límites de este trabajo –caso, por ejemplo, la gran Elis Regina–. Mujeres excepcionales como Nara Leão, Silvinha Telles o Maysa Matarazzo, entre otras, y una especie de precursora, Dolores Duran, que tanto en su vida personal como en la profesional se salieron de lo común.

Recordemos que la Bossa Nova se empieza a fraguar cuando una serie de jóvenes empieza a quedar en casas de amigos para hacer música. El foco principal de estas reuniones, no el único pero sí el más importante, será el apartamento de la familia de Nara Leão en la Avenida Atlántica de Río de Janeiro, «*o verdadero clube da Bossa Nova*» (Thiago, 2005). Nos situamos, en general, en un ámbito de clase media-alta, contexto en el que hacer música y, muy especialmente, tocar la guitarra, se relacionaba con la pobreza, la delincuencia y el vagabundeo. Esto era una rémora de cuando cualquier ciudadano que fuera detenido por la policía y llevara los dedos marcados por las cuerdas de la guitarra podía ser llevado preso (Cabral, 2008: 17). Por eso será tan llamativo que algunas de estas chicas estudien guitarra con el consentimiento de sus familias.

Durante los años previos a la llegada de la Bossa Nova, las cantantes más influyentes de Brasil eran Dolores Duran, Sylvia Telles y Maysa; todas ellas, piezas fundamentales de nuestra historia. Aunque pertenece a una generación algo anterior, Dolores Duran –1930-1959–, que también tocaba la guitarra, es considerada una especie de precursora de la Bossa Nova gracias a las canciones que compuso junto a Tom Jobim. De hecho, su primera composición, *Se é por falta de adeus*, fue un trabajo conjunto con el entonces aún novato Jobim, con quien también cooperaría en *Por causa de você* (http://www.youtube.com/watch?v=t-yv9RN2RrY) y en *Estrada do Sol*, poniéndoles letra. Su temprana muerte, con sólo 29 años, interrumpió esta colaboración, ya muy maltrecha por la casi total exclusividad que Vinicius de Moraes exigía a Tom, y nos impide saber cómo habría evolucionado la música de Dolores frente a este nuevo género a cuya gestación ella contribuyó.

Es, precisamente, una canción escrita por Tom Jobim y Vinicius de Moraes la que se considera, oficial y unánimemente, la primera Bossa Nova. Se trata de la conocida *Chega de Saudade*. Aunque dicha composición sería grabada en diversas versiones en muy poco tiempo, y el público suele identificarla con la interpretación de João Gilberto, el primer registro de ésta corrió a cargo de Elizete Cardoso, *A Divina* –1920-1990–. En esta grabación de julio de 1958 (http://www.youtube.com/watch?v=rZ13bQvvHEY) se escuchó por primera vez en un disco lo que se convertiría en uno de los rasgos musicales más característicos de la Bossa Nova: la *batida* de la guitarra, aportación de Gilberto. El mismo LP de Cardoso de 1958, *Canҫao de amor demais*, contó con arreglos de Tom Jobim,

y con la *batida,* audible de forma más clara si cabe, en otro de los cortes, *Outra vez*, (http://www.youtube.com/watch?v=KG9GFEPEo_w), también obra de Jobim.

Si bien podemos escuchar sonidos similares en discos anteriores –por ejemplo, en *Carícia* de Sylvia Telles, de quien también hablaremos–, hasta la publicación de *Canҫao de amor demais* no encontraremos el espíritu de la Bossa Nova reflejado de una forma tan evidente, ya casi con todos los elementos que la conformarán. La voz de Elizete fue también la de Eurídice en la banda sonora de *Orfeo Negro*. Voz, quizás, demasiado impostada para lo que se estilaría posteriormente en la Bossa Nova, pero que fue la primera en dar a conocer esta nueva manera de hacer música.

Otras dos voces también femeninas dieron el impulso definitivo a la Bossa Nova y la llevaron mucho más allá de los conciertos de aficionados y las reuniones de amigos: Sylvia Telles y Maysa, ambas nombres conocidos de la canción brasileña ya entonces. Sylvinha Telles (1934-1966), además de cantante profesional, era una estrella de la televisión y la radio y, en palabras de Ruy Castro, «lo más en modernidad» (2008:143). Sylvia en 1956 grabará la icónica *Foi a noite*, de Jobim y Mendonça, que aparecerá en 1957 en el álbum *Carícia* (http://www.youtube.com/watch?v=F69Fj9D9Ao). En éste ya se intuía sutilmente lo que sería el nuevo género; tanto es así, que Odeón, compañía que lo lanzó, no supo cómo clasificarlo: ¿bolero, samba, *samba-canҫao*? Ninguno de ellos. Siguiendo de nuevo a Ruy Castro (ibídem: 428), la forma de cantar de Sylvia en grabaciones como ésta o *Amor de gente moça*, de 1959, fue la que inspiró João Gilberto el característico fraseo que se convertiría en propio de la Bossa Nova.

Sylvinha se convirtió en uno de los rostros femeninos de la Bossa Nova, siendo su papel esencial por varios motivos. Cuando se ofreció a los muchachos el auditorio del Grupo Universitario Hebraico para su primer concierto, se les impuso como condición indispensable que llevasen a alguien de renombre, ya que era demasiado arriesgado ceder un local tan grande a unos casi desconocidos –João Gilberto no participaría en dicha ocasión–. Esta persona será Sylvia y, de hecho, este concierto fundacional se anunciará como una actuación suya, *Sylvinha Telles y un grupo Bossa Nova*. Por cierto, aunque a Moysés Fuks, organizador del evento y periodista, se le suele atribuir la invención de esta denominación, parece ser que el cartel lo realizó por iniciativa propia una secretaria del colegio mayor donde se celebraba.

Sylvia amadrinó y avaló al grupo, del que se consideraba, además de un miembro más, una gran admiradora. Les ayudó a profesionalizarse, puso en contacto a unos músicos con otros y participó en muchos de sus eventos más importantes. También fue ella quien lanzó casi todas las primeras canciones de Tom Jobim. Lamentablemente, al igual que Dolores Duran, Sylvia murió joven, con 33 años, en 1966, en un accidente automovilístico. Destino trágico que ambas comparten con nuestra tercera protagonista, Maysa Matarazzo.

Maysa –1934-1966– tuvo una vida especialmente intensa y dramática; tanto, que ha dado lugar a varios libros, e incluso a una miniserie biográfica emitida por TV Globo en 2009. Maysa Figueira Monjardim provenía de la más alta sociedad paulista, de una familia adinerada de origen aristocrático –Barones de Monjardim– pero muy bohemia y extravagante que ofrecía veladas musicales en su mansión. La propia Elizete Cardoso, a quien Maysa siempre consideró su maestra, era amiga de los *Monja*, y les advirtió desde un principio del talento de su hija. Ellos eran conscientes de su valía y le permitían tocar la guitarra (además del piano, instrumento de toda niña de la alta sociedad) o componer canciones, siempre que quedaran en el ámbito doméstico. Sin embargo, ella grabó su primer disco, en 1956, con ocho composiciones suyas –algo excepcional para la época–, estando ya casada con el aristócrata multimillonario André Matarazzo y siendo madre de su hijo Jayme. Esto fue considerado una provocación mayúscula y terminó en divorcio (Neto, 2007: 126). A partir de entonces, hasta su muerte a los 40 años, su vida fue de escándalo en escándalo: varios matrimonios, adicciones, intentos de suicidio…

Maysa fue la primera artista en llevar la Bossa Nova fuera de Brasil, en una gira por Argentina, Chile y Uruguay prevista para una semana que se alargó dos meses debido al enorme éxito. Sylvia Telles había facilitado la profesionalización de estos chicos, pero ellos querían llevar su música también fuera de Río de Janeiro, y Sylvinha era un ídolo, pero más bien para una élite entendida que para el público en general, lo mismo que João Gilberto o Alayde Costa. Necesitaban que una estrella con mayor proyección les abanderase, y quién mejor que Maysa, toda una celebridad con programa de televisión propio y, según Caetano Veloso, «la sensación nocturna de los escenarios bohemios» (2004: 45). En 1961 Ronaldo Bôscoli, aprovechando su posición de periodista, le pidió que escuchara los temas que había compuesto con Roberto Menescal. Ella terminó grabándolos en el elepé *Barquinho*, que dio proyección internacional a la Bossa Nova (http://www.youtube.com/watch?v=4qehqbrw6bM) (Castro, 2008: 335-337).

El salto de Maysa a la Bossa Nova tuvo no pocos detractores, tanto dentro como fuera de ésta. Su voz y su estilo no parecían los más adecuados para unos temas, como *O barquino*, compuestos para Nara Leão, que no podía ser más opuesta a ella en todos los sentidos. Fueron necesarias varias tomas para que Maysa adaptara su voz al fraseo de la Bossa Nova (Neto, 2009: 177). Pero ella no era en absoluto ajena a la nueva tendencia, que acogió con entusiasmo. Había estrenado su programa en Canal 7 cantando *Se todos fossem iguais a você* (http://www.youtube.com/watch?v=a1JjXC_Zugc), primera colaboración de unos Tom Jobim y Vinicius de Moraes que pocos años después se convertirían en los compositores más solicitados de Brasil; y sus segundo y tercer discos contenían canciones de ambos, así como de otros como Dolores Durán y Luiz Bonfá. Ella misma decidía qué se iba a grabar, con buen gusto y mucho criterio, sin aceptar sugerencias ni de los productores ni de la discográfica, que se plegaba a todas sus exigencias (Neto, 2007: 95; Strega, 2009: 128). Tampoco admitía imposiciones en su programa televisivo; por recomendación de Sylvia Telles, llevó a un João Gilberto al que entonces apenas nadie conocía (Neto, 2007: 131). Esta apuesta por la Bossa Nova le costó un enfrentamiento con la dirección de la cadena y una bajada de audiencia.

Maysa nunca abandonó este género, si bien lo compaginó con estilos más tradicionales como el *samba-canҫao*. Incluso lo trajo a España, durante los años en que vivió en Madrid y colaboró en el mítico Whisky Jazz con músicos como Juan Carlos Calderón y Pedro Iturralde aunque, al parecer, con escaso éxito (Neto, 2007: 240).

Que una de las mayores celebridades musicales de Brasil decidiera convertirse en embajadora de la Bossa Nova desoyendo a las críticas que recibió por ello, contribuyó en gran medida a lanzar a estos músicos nacional e internacionalmente.

Llegamos por fin a esa gran protagonista de nuestra historia que es Nara Leão (1942-1989). Nara es la única mujer a la que siempre se menciona en todas las historias de la Bossa Nova, desde los textos más divulgativos a los más especializados. Pero es también aquella cuya imagen ha sido más injustamente tratada. Incluso Ruy Castro, gran estudioso de la Bossa Nova cuyas obras son referencias imprescindibles, ofrece una imagen frívola y poco interesante de ella. Se la suele mencionar bajo el apelativo de *musa de la Bossa Nova*, o con otros aún peores y tan sexistas como *las rodillas más bellas de la música popular brasileña*. A menudo es presentada como una niña rica con unos padres *snobs* y consentidores cuyo único mérito consistió en ser una chica graciosa e inteligente, y cantar y tocar la guitarra con amigos que, ellos sí, destacarían como pioneros de la Bossa Nova (Domenico, 2008: 64-66). En definitiva, leyendo cierta literatura, parecería que la única contribución de Nara a esta revolución musical fue prestar un apartamento que en realidad tampoco era suyo, sino de sus padres. Y aunque esto en sí ya fue importante, pues, como señala Roberto Menescal, si no hubiesen tenido la casa de Nara «não teria havido essa junҫao de tanta gente talentosa» (2003: 62), la aportación de Nara fue mucho más allá de eso. Se trata, por tanto, de una figura que, pese a los esfuerzos de su principal biógrafo, Sergio Cabral, merece ser revisada.

La realidad es que Nara, precisamente gracias a su familia, con doce años ya escuchaba jazz y se lo daba a escuchar a amigos suyos mucho más mayores que desconocían a Duke Ellington o a Count Basie (Cabral, 2008: 20; Menescal, 2003: 57). A esa misma edad empezó a estudiar guitarra con Patricio Texeira, que había sido compañero de Pixinguinha y sufrido detenciones por ser guitarrista. También aprendió guitarra clásica y a los catorce años fue uno de los casi 50 alumnos que llegó a tener la academia de Carlos Lyra y Roberto Menescal. Su propio padre, lejos de considerar la guitarra un instrumento propio de delincuentes y marginados, le había regalado una y contratado al mencionado Texeira; por otra parte, profesor habitual de las «ricachonas cariocas» (Castro, 2008: 147). Contra todo pronóstico –el propio Texeira nunca lo habría dicho–, Nara llegó a ser una guitarrista destacable que llamó la atención de la prensa.

En el apartamento de sus padres en Copacabana se reunían, hasta altas horas de la madrugada, músicos como los mencionados Menescal, Lyra y Bôscoli; los alumnos y alumnas de la academia que los dos primeros regentaban; y otros como Luiz Eça, Dorival Caymmi o los hermanos Castro Neves. Muy de vez en cuando, acudía el mismo João Gilberto, que conoció allí a su futura esposa Astrud Weinert. Allí surgieron algunas de las colaboraciones más destacables del género, véase las de Bôscoli y Lyra; se compusieron algunos de los mayores éxitos de la Bossa Nova; y dos ejecutivos de la discográfica Odeón pasaron a frecuentarlo y a apoyar a estos jóvenes.

Nara ejercía como una especie de coordinadora y aglutinadora de ese grupo al que se dio en denominar *a turminha* –algo así como *la pandillita*–, y no sólo por ser la dueña de la casa, como indudablemente también sucedía. Como ya se ha dicho, tocaba muy bien la guitarra; además, estaba al día de todas las novedades, conocía mucho repertorio y contaba con una memoria espectacular para recordar canciones, letras, acordes... Por todo esto, sus compañeros siempre pedían su opinión. Sin embargo, ella misma ha declarado en ocasiones haberse sentido admitida en el grupo sólo por poner el lugar de reunión; que su forma de cantar era muy criticada y que ninguno realmente la escuchaba ni confiaba en ella (Cabral, 2008: 32). De aquí se deduce que esa imagen errónea que se ha transmitido de ella partió de sus propios colegas: «mientras cantaba en los apartamentos y los conciertos universitarios de la Bossa Nova, nadie le hacía mucho caso. Era, como mucho, un bibelot querido por todos» (Castro, 2008: 394). De hecho, que formara pareja en algún momento con alguno de ellos, como Ronaldo Bôscoli –que tampoco confiaba en sus dotes vocales– o Roberto Menescal, parece que ha dado lugar a que se la vea como una especie de *groupie* sin mucho criterio.

Sin embargo, nada más lejos de la realidad. Desde muy niña, de nuevo gracias a sus padres, que la alentaron, Nara tuvo sus propias ideas, lo que también era una rareza para la época. Incluso llegó a tener cierta significación política, a raíz de protagonizar dos espectáculos fuertemente comprometidos: *Pobre menina rica* y *Opinião de Nara* –que provocaron una especie de *cisma* en la Bossa Nova que no vamos a comentar por exceder los límites de este trabajo–. La prensa requería su opinión sobre todo tipo de temas. En una entrevista concedida en 1966 al *Diário de Notícias*, pidió la retirada de los militares del poder y la extinción de las fuerzas armadas, armando un gran revuelo y librándose de ser procesada sólo porque se pensó –con razón– que esto daría muy mala imagen al país. Ejerció el periodismo y en los tiempos en que el grupo se reunía en su casa propuso crear un diario que defendiera la integridad del movimiento ante los abusos comerciales, si bien éste no llegó a publicarse.

Aunque Nara nunca compuso, sí escogía, al igual que Maysa, las músicas que grababa en sus discos (Cabral, 2003: 65), para lo que demostró muy buen gusto. Apostó con mucho acierto por nuevos talentos, como Chico Buarque (al que, sin embargo, Maysa no encontró interesante), y apoyó el uso de la guitarra eléctrica cuando artistas como Elis Regina o Gilberto Gil aún se manifestaban en contra de ella (Cabral, 2008: 123 y 2003: 66). Nara es asimismo protagonista de un importante capítulo de la música brasileña posterior a la Bossa Nova: *Opinião* puede ser considerado el punto de inicio de lo que se conoce como MPB (música popular brasileña). Se volvió hacia la música tradicional y trabajó con sambistas del morro. También se relacionó con los tropicalistas y participó en el LP conjunto *Tropicália ou Panis et Circensis* con la canción *Lindonéia,* que ella misma encargó a Gilberto Gil y Caetano Veloso inspirándose en un cuadro de Rubens Gerchman. Como señala Sergio Cabral, Nara Leão es una figura central de la música popular brasileña, no sólo de la Bossa Nova, siendo «*impossível escrever a história da música brasileira sem falar em Nara Leão e sem colocá-la no papel de protagonista principal*» (2003: 67).O, en palabras de Caetano

Veloso, quien ha demostrado ser sensible al talento de Nara y haber captado su gusto por la libertad, no es sólo una grande de la historia de la música de Brasil, sino «la música brasileña en persona» (2004: 234).

No quiero finalizar esta primera parte sin, al menos, mencionar a otras intérpretes que contribuyeron a llamar la atención de público y medios sobre esta nueva música: la jovencísima Wanda Sá, cantante y guitarrista; Claudette Soares, la *princesa del baião*, que participó brevemente en el fenómeno de la Bossa Nova; Norma Bengell, con una dicción susurrante entre Sylvia Telles y Julie London; o Alayde Costa, antigua bolerista que popularizó *Chora tua tristeza* (http://www.youtube.com/watch?v=5HxRNg1cYPk), de Oscar Castro Neves y Luvercy Fiorini, «primera canción de Bossa Nova en triunfar fuera de los límites del movimiento» (Castro, 2008: 259).

SEGUNDA PARTE: *COISA MAIS LINDA*. ESTEREOTIPOS DE GÉNERO EN LA BOSSA NOVA

¿Cuál era el ideal femenino en la Bossa Nova? Así lo definía Carlinhos Lyra en una entrevista concedida a Vivian Retz Lucci para *Folha de São Paulo*: «A mulher nunca estragaria a vida de um homem na Bossa Nova, ela sempre seria uma espécie de musa e nunca seria uma bandida que traiu e que fez o cara beber até a morte» (2008: www1.folha.uol.com.br).

Para estos músicos, la mujer modélica no era una profesional independiente como las que acabamos de ver, sino una musa pasiva, muy bella, que se limitaba a inspirarles con su mera presencia, como sería el caso de la chica de Ipanema en su ir y venir.

Además de la mujer-musa como concepto abstracto, para todos ellos hubo una *Musa* con mayúsculas: Nara Leão, que con su aspecto aniñado se convirtió en el ideal estético del grupo. Las jóvenes seguidoras de la Bossa Nova imitaban su ropa y su característico corte de pelo, y eran las primeras en criticar a las cantantes que cultivaban otra imagen, afirmando, por ejemplo, que Norma Bengell «era demasiado mujer para pertenecer a la Bossa Nova» (Castro, 2008: 305). De la impetuosa Maysa, un torbellino en escena, también se dijo que su estilo, demasiado *dark*, no era el apropiado para esta música por no responder o, más bien, ser la antítesis, del modelo que encarnaba Nara Leão (Castro, 2008: 336; Neto, 2009: 161; Strega, 2009: 126).

A Nara el calificativo de musa le persiguió hasta su muerte, y más que una ventaja para su carrera fue un inconveniente. Cuando todos sus compañeros empezaron a profesionalizarse y ella tuvo su oportunidad de hacerlo, ellos intentaron impedirlo y mantenerla en dicho papel. El argumento fue que la encontraban demasiado frágil y que no era el tipo de chica que canta por la noche (Castro, 2008: 394). Como acabamos de ver, pese a trabajos como los de Sérgio Cabral o Ruy Castro, Nara sigue apareciendo en muchos manuales y monografías como simple inspiración de los verdaderos artistas y músicos del movimiento, negándole su importancia en la música popular brasileña. ¿Era ese rol el que Nara quería para sí misma? No, en absoluto; acusó a sus compañeros de haber inventado una falsa personalidad –a lo Juliette Greco de la Bossa Nova– para ella, que no era musa de nada ni de nadie (Cabral, 2008: 61).

El mejor reflejo del ideal femenino de los *bossanovistas* lo hallamos en su literatura musical. La Bossa Nova también supuso una pequeña revolución, un cambio, en cuanto a los textos. La moda inmediatamente anterior a la Bossa era el *samba-canção* y el bolero, con letras tremendas, muy dramáticas, plagadas de amores contrariados y abandonos. Como han explicado compositores como Menescal o Lyra, o la misma Nara (Chediak, 2009a: 30), tanto ellos como el público estaban cansados de tanta tragedia. Por eso, ellos quisieron llenar de ligereza, de *leveza*, sus letras; de playas y *barquinhos.* Roberto Menescal lo explica muy gráficamente en el documental *Coisa mais linda: história e casos da Bossa Nova*. Mostrando la vista que veían desde el salón de Nara Leão, es decir, la playa de Copacabana, señala que, ante tal paisaje, no les era posible escribir acerca de otros temas: «a nosa música solo podía falar de eso» (Thiago, 2005).

Posteriormente, será Nara la primera en intentar «ampliar la línea temática de la Bossa Nova e involucrar a la música en los problemas sociales y políticos» (Veloso, 2004: 70), originando la división de los *bossanovistas* en izquierdas y derechas; en comprometidos y alienados. Pero los comprometidos, como la propia Leão, abandonaron al menos temporalmente la Bossa Nova para adentrarse en otros terrenos estilísticos, por lo que podemos decir que la Bossa Nova continuó inmersa en la idea de amor-flor-mar.

Es constante la aparición de nuevos discos recopilatorios, remasterizaciones y reediciones de Bossa Nova. Para realizar este estudio hemos decidido basarnos en los *Bossa Nova Songbooks* de Almir Chediak, y analizar las letras de las más de 300 canciones que contienen. Se trata de una recopilación en 5 tomos de *standards* del género; una especie de *Real Book* de la Bossa Nova con el clásico formato que incluye acordes, melodía y letra. A todo ello, Chediak ha añadido artículos, reflexiones y entrevistas con algunos de los músicos. Por ejemplo, con Nara Leão. Su intención era, según él mismo relata, reunir lo más significativo «desse glorioso capítulo da música popular brasileira» (2009: 12). Pero como ocurre con cualquier compilación, no es posible estar de acuerdo al cien por cien con la selección que realiza el autor, pues, en su ánimo de que ésta sea lo más completa posible, ha incluido algunas obras que, a nuestro entender, no terminan de encajar en este estilo.

No obstante, hemos decidido apoyarnos en ella por ser, sin duda, la mayor recopilación que existe y una referencia para cualquier músico, tanto profesional como aficionado, que desee acercarse a la interpretación de la Bossa Nova. Estos cinco tomos recogen 309 canciones de 108 compositores, de los cuales sólo 4 son mujeres, que participan en 9 de ellas como co-autoras: Vera Brasil –*Tema do boneco de palha*, con Silvan Castelo Neto–, Dolores Duran –*Estrada*

do Sol y *Por causa de você,* con Tom Jobim, y *O negócio é amar,* con Carlos Lyra–, Olívia Hime –*A tarde* y *Santa Teresa,* con Francis Hime–, Fernanda Quinderé –*Alegria de viver*, con Luiz Eça–, Neuza Teixeira –*O pato*, con Jaime Silva, que se hizo muy popular en la versión de João Gilberto http://www.youtube.com/watch?v=UQOWRHsGsUQ– y Regina Werneck –*Estamos aí*, con Maurício Einhorn y Durval Ferreira–.

Como vemos, la mayoría de compositores varones es abrumadora, destacando por encima de todos los textos los de Vinicius de Moraes, «el primer y principal letrista de la Bossa Nova» (Veloso, 2004: 68). De Vinicius, quien se casó ocho veces y tuvo múltiples aventuras, es conocida su peculiar relación con las mujeres. Ésta ha dado lugar a diversos estudios, libros y documentales: *Garoto de Ipanema,* de Alex Solnik; *Vinicius,* de Miguel Farias... El propio De Moraes, en 1960, dejó por escrito su declaración de principios, no en forma de canción, pero sí de poesía, en *Receita de mulher*: «As muito feias que me perdoem / Mas beleza é fundamental» (http://www.viniciusdemoraes.com.br).

Para estos músicos, el principal valor de una mujer es su belleza: ser «bonita demais» –*Só tinha que ser com você*, de Jobim y Aloysio de Oliveira, en Chediak, 2009ª: 126–, tener una «*Cara bonita*» (de Carlos Lyra, en Chediak 1990c: 62). No encontraremos apenas referencias a otras cualidades. Y carecer de ella es una de las peores desdichas que puede sufrir. Este tema no lo encontramos solamente en *Receita de mulher*; también está presente, por ejemplo, en la canción *Menina feia* de Oscar Castro Neves y Luvercy Fiorini (Chediak, 1990b: 100). *Menina feia* fue interpretada por el grupo Castro Neves, Eça y Bôscoli el 13 de noviembre de 1959 en el concierto de la Escuela Naval *Segundo Comando de la Operación Bossa Nova* y, más curioso aún, por Norma Bengell en *La noche del amor, de la sonrisa y de la flor* (Castro, 2008: 263 y y305). El atractivo físico es considerado aún más valioso por el hecho de ser efímero: como flor que es, la belleza femenina, antes o después, se marchitará. Pues, retomando el poema de Vinicius de Moraes, «é preciso que haja qualquer coisa de flor em tudo isso» (http://www.viniciusdemoraes.com.br). Efectivamente, si bien las mujeres son con frecuencia relacionadas o comparadas con la naturaleza, el concepto más repetido es el de mujer-flor. El título que se dio al segundo concierto de Bossa Nova en la Facultad de Arquitectura, *La noche del amor, de la sonrisa y de la flor*, no pudo ser más acertado, ya que las letras de la Bossa Nova girarán casi invariablemente en torno a estos tres elementos y, en menor medida, al mar. Dado que la inmensa mayoría de los letristas eran hombres, el amor no era otro que el amor a esa mujer-flor, *mais linda* que las propias flores, que no pueden igualarse a ella (http://www.youtube.com/watch?v=hBb1i3rfZbs) (*Coisa mais linda*, de Lyra y Moraes, en Chediak, 1990ª: 58).Se trataría, por ejemplo, de la lánguida *Moça flor* de Durval Ferreira y Lula Freire (http://www.youtube.com/watch?v=XC9gRjP6s-U) (Chediak, 1990c: 94), o la *Menina-moça* a la que canta Luiz António, «brote de rosa» y «flor de mujer» (Chediak, 2009b: 102). No vamos a enumerar todos los ejemplos porque son incontables: las canciones, de pronto, se llenaron de flores, amaneceres, barcos y muchachas recostadas en palmeras (*Avarandado,* de Caetano Veloso http://www.youtube.com/watch?v=raL5bubEPGU) (Chediak, 2009ª: 48).

Quizás esta sea una de las claves: más que de mujeres, se trataba de muchachas, en consonancia con el modelo que tan bien encarnaban, al menos aparentemente, chicas como Nara Leão o Astrud Gilberto; la mujer-niña o «coisinha toda minha» a la que se referían Carlos Lyra y Vinicius de Moraes en *Minha namorada* (Chediak, 2009ª: 102).

Claro que también se cantaba al desamor, como no podía ser de otra manera. Pero los referentes estéticos continuaban siendo los mismos: «um barco sem mar, um campo sem flor» en el *Samba em prelúdio* de Moraes y Baden Powell (Chediak, 2009ª: 122); «é assim como um jardim sem flor» en *Primavera*, también de Vinicius y Carlos Lyra (Chediak, 1990b: 116); o los «perfume sem flor, océano sem mar» de Sérgio Ricardo en *Ausência de você* (Chediak, 1990ª: 40). La gran diferencia estaba en que en estas canciones no se cantaba con rencor o con rabia al amor perdido, que les había abandonado, tal como ocurría en el bolero o en el *samba-canção*. El sentimiento era más bien de *saudade*, de tristeza por la pérdida. Hay excepciones, como *Cansei de ilusões* de Tito Madi (Chediak, 2009b: 54), que, por otra parte, era de una generación un poco anterior y venía del *samba-canção.* Pero, en general, el tono era más bien melancólico, siendo un buen ejemplo *Minha desventura*, de Carlos Lyra y Vinicius de Moraes (Chediak, 1990c: 100).

Flores, estrellas... ¿Qué tienen en común todas estas metáforas que tanto gustaban en la Bossa Nova para referirse a la amada? Tanto una estrella como una flor son elementos bellos, pero pasivos: son contemplados, pero no forman parte de la acción. Volviendo a la entrevista de Carlos Lyra concedida a Vivian Retz, el músico afirmaba que la mujer en la Bossa Nova es elevada «a un nivel superior» (2008: www1.folha.uol.com.br); en realidad, se está refiriendo a que ella es observada con admiración, pero no es invitada a participar. Es musa, es inspiración, pero no toma parte en lo que ocurre.

CONCLUSIONES

Una vez examinado el mayor *corpus* literario de la Bossa Nova y la imagen femenina que proyecta, si lo confrontamos con el papel real que las mujeres jugaron en el desarrollo de este género, veremos claramente cómo ambos entran en colisión.

En primer lugar, debemos señalar que los autores de Bossa Nova dieron prioridad a las temáticas románticas y amorosas –que ocupan más del sesenta por ciento del total de su producción– frente a otras. Apenas se ocuparon de temas que podamos considerar sociales o, con cautela, políticos. Serán escasas las ocasiones en que encontremos protagonistas femeninas en este tipo de canciones comprometidas, tales como *Sonho de Maria,* de Marcos y Paulo Sérgio Valle (Chediak, 2009ª: 128), *Maria do Maranhao,* de Carlos Lyra y Nelson Lins (Chediak, 1990b: 88) o, especialmente, *Maria Moita*, donde Lyra y Moraes intentan ponerse en la piel de una muchacha pobre y trabajadora (Chediak, 1990ª: 88).

Salvo en contadas excepciones, la mujer casi nunca aparece fuera de los temas de amor o desamor, en los que juega los siguientes roles:

1) La compañera o novia;
2) La mujer inalcanzable;
3) El amor que se fue;
4) Y la mujer a la que hay que olvidar.

En cualquiera de los casos, debemos insistir en que su principal cualidad será siempre la belleza. Si se encuentra, además, desempeñando el papel de compañera, se pondrán de relieve las virtudes que se supone que debe tener para hacer más grata la vida a su pareja: dulzura, paciencia, etcétera.

Muy distintas son las mujeres que aparecen en las piezas de Bossa Nova cuyas letras buscan ensalzar determinados elementos de la cultura de Brasil. Nos referimos a canciones como *Falsa baiana*, de Geraldo Pereira (Chediak, 2009b: 84). En ellas se sublima a la mujer brasileña, que debe ser de preferencia carioca o bahiana, tener *balanço* y saber *sambar*. Estos son los únicos casos en los que se muestra una imagen femenina altamente sexualizada; en el resto de los casos, prevalece la idea de una mujer ingenua, asexuada, con características casi infantiles y más acorde con el papel pasivo que se le adjudica. Aquí podemos hacer un inciso para recordar que, como decíamos al principio de este trabajo, la Bossa Nova se desarrolló en un contexto de clase media-alta. Por eso, en algunas de estas canciones que quieren retratar el folclore, compuestas por jóvenes blancos de situación acomodada, se puede percibir un muy leve y obviamente involuntario racismo. La propia Alayde Costa siempre creyó que su carrera discográfica no terminó de despegar a causa del color de su piel: «para ellos, una negra sólo puede cantar sambas e ir contoneándose por la calle» (Castro, 2008: 420).

En la Bossa Nova no vamos a encontrar letras claramente ofensivas para las mujeres como las que podemos escuchar en otros estilos, como pueden ser el *reggaetón*, algunos subgéneros del *heavy metal* o la copla flamenca. No hay prostitutas, ni maridos posesivos; no se agrede a las mujeres, ni se las ridiculiza o denigra. Tampoco se habla de ellas con odio o rencor. En cambio, encontramos lo que podríamos considerar un machismo de baja intensidad, muy sutil, y por ello peligroso, en el que se coloca a la mujer en un pedestal, se la idealiza, pero siempre como objeto pasivo de esta adoración. De algún modo, bajo esa apariencia de admiración y respeto, las mujeres son relegadas a un papel secundario, negando su capacidad de participar y tomar decisiones. Paradójicamente, nos encontramos ante una revolución musical en la que fue decisiva la implicación de ciertas mujeres. Es cierto que dicha participación fue minoritaria; pero también es verdad que resultó concluyente. La Bossa Nova cambió el curso de la música brasileña; su impacto transcendió las fronteras de Brasil y su influencia perdura hasta hoy en día. Para que todo ello sucediera, fue necesario el concurso de múltiples agentes; concedamos, a cada uno de ellos y de ellas, el lugar que se merece en esta historia.

BIBLIOGRAFÍA

BAYTON, M. (1998): *Frock Rock. Women performing popular music*, Oxford University Press.
BÔSCOLI, R. y otros (1994): *Eles e eu. Memorias de Ronaldo Bôscoli,* Río de Janeiro, Editora Nova Fronteira.
CABRAL, S. (2008): *Nara Leão: uma biografía*, São Paulo, Lazuli Editora / Compañía Editora Nacional.
CABRAL, S. (2003): «A figura de Nara Leão» dentro DUARTE, P. S. y S. C. Naves (2003: 63-67).
CAMPOS, A. (2006): *Balance(o) de la Bossa Nova y otras bossas*, Buenos Aires, Editorial Vestales.
CASTRO, R. (2008). *Bossa Nova. La historia y las historias*, Madrid, Turner Publicaciones
CHEDIAK, A., ed. (1990a): *Songbook Bossa Nova vol. 2*, São Paulo, Lumiar Editora.
CHEDIAK, A., ed. (1990b): *Songbook Bossa Nova vol. 3*, São Paulo, Lumiar Editora.
CHEDIAK, A., ed. (1990c): *Songbook Bossa Nova vol. 4*, São Paulo, Lumiar Editora.
CHEDIAK, A., ed. (2009a): *Songbook Bossa Nova, vol. 1*, São Paulo, Lumiar Editora / Irmãos Vitale.
CHEDIAK, A., ed. (2009b): *Songbook Bossa Nova vol. 5*, São Paulo, Lumiar Editora / Irmãos Vitale.
DALMASIO, D. y A. d. P. Gurgel (2006): *Nara Leão*, Vitória, Contexto.
DOMENICO, G. (2008). *Breve história da bossa nova*. Sao Paulo, Claridade.
DUARTE, P. S. y S. C. Naves (2003): *Do samba-canção à Tropicália*, Río de Janeiro, Relume Dumará.

FARIA, M. (2005): *Vinicius*, Río de Janeiro, 1001 Filmes.
LUCCI, Vivian Retz (2008): *Entrevista a Carlos Lyra: Na Bossa Nova, mulher é musa e não bandida* [http://www1.folha.uol.com.br. Consulta: 12 de agosto de 2013].
MANCHADO TORRES, M., comp. (1995): *Música y mujeres. Género y poder*, Madrid, Horas y Horas Editorial.
McCLARY, S. (1991): *Femenine Endings: Music, gender and sexuality*, Minessota University Press.
McGOWAN, C. y R. Pessanha (1998): *The Brazilian sound. Samba, bossa nova, and the popular music of Brazil*, Philadelphia, Temple University Press.
MENESCAL, R. (2003): «A renovação estética da Bossa Nova» dentro DUARTE, P. S. y S. C. Naves (2003: 56-62).
MORAES, V. de (2007): *Encontros*, Río de Janeiro, Azougue Editorial.
MORAES, V. de (1960): *Receita de mulher.* http://www.viniciusdemoraes.com.br [consulta: 12 de agosto de 2013].
MORALES, ED (2010): *Guía de la música latina. Ritmo latino: la música latina desde la Bossa Nova hasta la salsa, Barcelona*, Robin Book.
NASH, Mary (2002): «Los nuevos sujetos históricos: Perspectivas de fin de siglo. Género, identidades y nuevos sujetos históricos» Dentro ROMERO, M. C. e I. Saz, eds.: *El siglo XX. Historiografía e Historia*, Universitat de València, pp. 85-100.
NAVES, S. C. (2001): *Da Bossa Nova à Tropicália,* Río de Janeiro, Jorge Zahar Editor.
NEHRING, N. (1997): *Popular music, gender and posmodernism. Anger is an energy*. Londres, Sage Publications.
NETO, L. (2007): *Maysa: só numa multidao de amores*, Sao Paulo, Globo.
NEVES, J. R. S. y A. d. P. Gurgel (2004): *Maysa*, Vitória, Contexto.
RAMOS LÓPEZ, P. (2003). *Feminismo y música. Introducción crítica*, Madrid, Narcea Ediciones.
SOLINIK, A. (2004): *Garoto de Ipanema: venturas e desventuras de Vinicius de Moraes nos depoimentos de ex-mulheres*, São Paulo, Codex.
STREGA, E. (2009): *Bossa Nova y nuevo tango: una historia de Vinicius a Astor*, Buenos Aires, Corregidor.
THIAGO, Paulo (2005): *Coisa mais linda. História e casos da Bossa Nova*. Río de Janeiro, Pérola Negra Produções Cinematográficas.
VELOSO, Caetano (2004): *Verdad tropical*, Barcelona, Salamandra.
VIÑUELA SUÁREZ, L. (2003): *La perspectiva de género y la música popular: dos nuevos retos para la musicología*, Oviedo, KRK Ediciones.
WENNER, L. (2010): *Nuestro Vinicius: Vinicius de Moraes en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Sudamericana.
WHITELEY, S. (2004): *Women and popular music: Sexuality, identity, and subjectivity*, Oxon, Routledge.

AUDICIONES RECOMENDADAS

CARDOSO, Elizete (1958): *Chega de Saudade* http://www.youtube.com/watch?v=rZ13bQvvHEY
CARDOSO, Elizete (1958): *Outra vez*
http://www.youtube.com/watch?v=KG9GFEPEo_w
COSTA, Alayde (1959): *Chora tua tristeza*
http://www.youtube.com/watch?v=5HxRNg1cYPk
DURAN, Dolores (1957): *Por causa de você*
http://www.youtube.com/watch?v=t-yv9RN2RrY
GILBERTO, João (1988): *Avarandado*
http://www.youtube.com/watch?v=raL5bubEPGU

GILBERTO, João (1958): *O pato*
http://www.youtube.com/watch?v=UQOWRHsGsUQ
LEÃO, Nara (1968): *Lindonéia*
http://www.youtube.com/watch?v=YvrdfkMzLg0
LEÃO, Nara (1965): *Opinião*
http://www.youtube.com/watch?v=sRpcc65lQZE
MAYSA (1961): *O barquinho*
http://www.youtube.com/watch?v=4qehqbrw6bM
MAYSA (1956): *Se todos fossem iguais a você*
http://www.youtube.com/watch?v=a1JjXC_Zugc
TAMBA TRÍO (1963): *Moça flor*
http://www.youtube.com/watch?v=XC9gRjP6s-U
TELLES, Sylvia (1957): *Foi a noite*
http://www.youtube.com/watch?v=F69Fj9D9Ao