

## De “João Gilberto de saias” a “diva predestinada”: Versões sobre Rosa Passos

Ricardo Santhiago

### Resumo

Esta comunicação tem como ponto de partida duas entrevistas de história oral de vida concedidas pela cantora e compositora baiana Rosa Passos. Em torno delas, e com o auxílio de sua discografia e de um conjunto de matérias de imprensa a seu respeito, são discutidas as motivações e os processos que se encadeiam em torno da elaboração de uma imagem pública que supere o estigma de “João Gilberto de saias” e o substitua pela imagem da “diva predestinada”. Particularmente após o lançamento do CD *Rosa*, de 2005, e de sua consagração internacional, as estratégias de trabalho e divulgação de Rosa Passos indiciam a flexibilização de seu vínculo com o paradigma bossanovista e a adesão a posturas que confrontam e problematizam os conceitos de originalidade e cópia; herança e influência; trabalho e missão, subjacentes à sua rotulação como “versão feminina de João Gilberto”.

### Palavras-chave

História oral; História de vida; Música popular brasileira; Bossa Nova; Rosa Passos

### Abstract

This communication has as starting-point two interviews of oral life story granted by the baiana singer and composer Rosa Passos. About them, and supported by her discography and a body of press articles regarding to her, are discussed the motivations and the processes which enchain around the elaboration of a public image that overcome the stigma of "João Gilberto in skirts" and replaces it by the image of "predestinated diva". Particularly after the release of CD *Rosa*, in 2005, and of her international consagation, the working and divulgation strategies of Rosa Passos accuse the flexibilization of her binding with the bossanovist paradigm and the adhesion to attitudes that confront and put in doubt the concepts of originality and copy; inheritance and influence; labour and mission, underlying to her rotulation as a "female version of João Gilberto".

### Keywords

Oral history; Life story; Brazilian popular music; Bossa nova; Rosa Passos

## “Caia fora do banal”<sup>i</sup> ou “A título de introdução”

A constatação rasteira de que Rosa Passos sempre se apresenta em espetáculos vestindo calças compridas parece se esfacelar frente à força que tem o rótulo de “João Gilberto de saias”. De fato, apresentá-la como uma versão feminina deste ícone da bossa nova é aderir a uma versão altamente sedutora e praticamente irresistível.

Claro que a etiqueta não provém do figurino de seus shows – que ela chama somente de “concertos”. Particularmente após 1991, quando lançou seu segundo disco, *Curare* (formado, em parte maior que sua metade, por standards da bossa nova, ao contrário da estréia, o disco autoral *Recriação*, de 1978), sua aplicação indica outros tipos de convergência com o autor de *Bim Bom*. São semelhanças que se manifestam em diferentes níveis: do rigorosamente estético ao estritamente pitoresco.

Baianos, reservados, disciplinados, de baixa estatura, dotados de diferentes excentricidades, donos de repertórios coincidentes, com espetáculos de perfil intimista, violonistas precisos e cantores de alta fidelidade, gestores de divisões rítmicas impecáveis, estilistas de canções desgastadas pela escuta repetida, cultuados pelos melhores músicos de todo o mundo e acompanhados por platéias internacionais. Um homem, nascido em 10 de junho de 1931; uma mulher, de 13 de abril de 1952. Ele, considerado o inventor de uma nova bossa; ela, tida como sua mais devotada discípula. Um, João Gilberto; outra, diz-se, “João Gilberto de saias”.

Seja no âmbito brasileiro ou internacional, a naturalização da marca joãogilbertiana ultrapassa outras referências de influências artísticas (como Ella Fitzgerald, Nancy Wilson, Carmen McRae e Elis Regina, entre outras cantoras citadas como suas inspirações) e de colegas com quem já trabalhou (entre eles, Ron Carter, Yo-Yo Ma, Paquito D’Rivera e Henry Salvador) e ganha ares de cópia seriada, alijada de originalidade e inovação. Tome-se como exemplo o que disse o jornal argentino *La Pátria*, em 2003<sup>ii</sup>: “en Brasil está catalogada como la versión femenina de João Gilberto, y al igual que éste, tiene un toque de guitarra rico y una voz cálida, dulce y afinada”. Lauro Lisboa Garcia, em 16/08/06, escreveu no Estado de São Paulo que Rosa é “a melhor seguidora de João Gilberto”. Em um e outro exemplo, a narrativa (independente de ser apropriada) encobre possíveis singularidades de Rosa sob a referência ofuscante de João.

Supondo-se o desconforto com a alusão obsessiva, não é de se admirar que em 2008, ano em que se comemora, com farta publicidade, meio século de aparecimento<sup>iii</sup> da Bossa Nova, Rosa Passos lance um disco como *Romance*, que pouco se apropria das marcas de “oportunidade” que a efeméride amparada no lançamento do LP *Canção do amor demais*, de Elizeth Cardoso, oferece. O 14º álbum de sua carreira a afasta da pertença a um grupo de intérpretes cuja agenda artística mais

parece um obituário, tantos os tributos, homenagens e reverências feitas em ocasiões como aniversário de nascimento, de morte, de carreira, de lançamento de um disco clássico.

Portanto, Rosa abusa. Já tem no título do disco o peso dramático dos “romances”, temas principais do samba-canção, da música romântica, da música de fossa a que a bossa nova aparentemente se opôs com dureza. Entre os “brazilian love songs” que escolhe, estão *Tatuagem*, de Chico Buarque e Ruy Guerra, em gravação de sete minutos e trinta e dois segundos; dois sambas-canções antigos, de 1956 e 1960, respectivamente: *Neste mesmo lugar* (Armando Cavalcanti / Klecius Caldas) e *Nossos momentos* (Luis Reis / Haroldo Barbosa); uma célebre parceria de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, longe ser bossa: *Eu sei que vou te amar*, de 1958; mais canções de autores como Ivan Lins, Dorival Caymmi e Djavan, que nunca foram exatamente ícones da bossa nova. João Donato comparece, mas com *Cadê você*, sua pouco conhecida parceria com Chico Buarque. Nas doze faixas, em vez do formato minimalista do CD anterior, instrumentos variados como piano, bateria, sax, baixo ou trompete. Mesmo os violões são tocados, agora, pelo antigo parceiro Lula Galvão, em gravações por vezes ainda mais arrastadas que as versões originais.

Evidentemente ninguém duvida do sucesso comercial, nos 50 anos da bossa nova, de um possível disco feito pela artista que é considerada sua melhor representante internacional (pelo menos excluindo do quadrante as linhas menos ortodoxas e mais eletrônicas, capitaneadas por Bebel Gilberto e sua turma). E a opção pela caravana contrária – não apenas diversa, mas em muitos traços oposta – encaminha ao enquadramento deste indício dentro de um conjunto de estratégias de diferenciação que devem ter rumo definido.

**“Não vou pagar o pato que comeram...”**

**(Ou “João Gilberto de saias”)**

Rosa Passos não pode reclamar das comparações aproximativas que a descrevem como “João Gilberto de saias”. Não só porque isso tenha aberto muitas portas, especialmente fora do país, quando ela era ainda desconhecida; mas porque a valorização da figura do mestre marcou boa parte de sua carreira. Claro que só em 2006, com *Rosa*, ela experimentou a formação característica de voz e violão – o que fez Lauro Lisboa Garcia, no Estado de São Paulo (31/08/2006), comentar que o disco tem “o suingue e a sutileza que a consagraram como a melhor correspondente feminina de João Gilberto”. Mas pelo menos desde 1993 sua afeição é declarada em canções como *Salada tropical*, dela e do parceiro Fernando de Oliveira, onde se ouve:

Mergulho na salada tropical,  
e faço com prazer um boierinho,  
pescando novidades num jornal,  
ouvindo os velhos discos do Joãozinho.

Rosa prepara um disco inteiro em homenagem a João. Trata-se de *Amorosa*, sintomaticamente lançado pelo selo *Sony Classics*, paráfrase evidente ao disco clássico *Amoroso*. Quatro faixas gravadas por João no trabalho de 1977 estão presentes: *Wave* (Tom Jobim), *Retrato em branco e preto* (Tom Jobim / Chico Buarque), *Besame mucho* (Consuelo Velazquez) e *S'Wonderful* (George Gershwin / Ira Gershwin). Também fazem parte da seleção canções modelares como *O pato* (Jayme Silva / Neuza Teixeira) e *Pra que discutir com madame* (Janet de Almeida / Haroldo Barbosa). Por fim, uma composição de Rosa, em parceria com Arnaldo Medeiros, completa o quadro da homenagem. Trata-se de *Essa é pr'o João*, cuja letra vale a pena reproduzir:

Ouvindo atentamente na vitrola  
Seu jeito encantado de cantar  
Eu tento resistir aos seus acordes  
Mas só consigo me apaixonar e confessar  
De tudo que meu coração precisa

Fundamental é mesmo um violão  
O som inesquecível da batida  
Em um samba harmonizado por João  
Por João

E nesse nunca chega de saudade  
A sua inconfundível divisão  
É toda infinita poesia  
Que faz da melodia uma ilusão

João Gilberto, amigo, eu só queria  
Lhe agradecer pela lição  
Desses seus acordes dissonantes  
Desse seu cantar com perfeição

E até o apagar da velha chama  
Eu quero sempre ouvir o mesmo som  
Só privilegiados tem ouvidos  
Mas muito poucos deles tem seu dom  
Seu dom, que bom

Têm fundamento, portanto, o encadeamento feito por público, produtores e jornalistas, que torna incaracterístico o estigma de “João Gilberto de saias”. Citemos, dentre muitos exemplos, aqueles que conduzem ao máximo, para o plano da singularidade e do elogio, a indistinção. Em 2006, diz Artur Xexéo, na revista *O Globo*:

Como João, Rosa é perfeccionista em suas interpretações de clássicos da MPB, recriando canções que pareciam gastas pelo excesso de uso. Casa audição de suas gravações é uma descoberta.

No mesmo ano, Sérgio Maggio, do *Correio Braziliense*, diz:

Até há um tempo, falava-se que a voz límpida de Rosa Passos pertencia à bossa nova. Uma era feita para a outra. A afirmação até que é verdadeira, mas redutora. A cantora, compositora e violonista está para além de rótulos. Antes de tudo, é intérprete peculiar para a boa MPB, a improvisação do jazz.

A revista *Época*, levando a comparação para o nível personalista e aderindo à imagem de antipatia e anti-sociabilidade de João, diz:

O talento e a atitude minimalista se comparam aos de João Gilberto. A alegria e a simpatia são exclusivas de Rosa Passos.

Cita-se ainda outras duas passagens, uma de 02/12/1999, em que no jornal *O Estado de São Paulo* o crítico Mauro Dias adianta-se na indicação de diferenciais, mas a própria necessidade de fazê-lo indica a dificuldade de dissociar os dois artistas. Ele classifica Rosa como uma

intérprete cheia de bossa, violonista – baiana – na escola joãogilbertiana com um passo à frente e a feminilidade que torna tão mais agradável a audição.

Na mesma direção, em tom divinizador, diz Ricardo Freire, em 01/09/2006, no Guia do Estado de São Paulo:

É difícil encontrar algum texto sobre Rosa Passos que não contenha a palavra João acompanhada da palavra Gilberto. A crítica adora dizer, em tom de elogio, que Rosa Passos é a melhor seguidora de João. Nós, os fãs, achamos pouco. Para nós, Rosa é uma aperfeiçoadora do estilo de João.

De uma ou de outra forma, o lastro joãogilbertiano dificulta o entendimento de questões que ultrapassam a dicotomia entre originalidade e cópia, ignorando a idéia de que o processo formativo e os direcionamentos profissionais de cada artista compõem um espectro amplo para onde convergem elementos sociais, culturais, psicológicos e individuais, cruzados por influências e marcas especificamente artísticas. Isso quer dizer que não se entende que “o artista como indivíduo negocia e elabora sua identidade singular dentro de uma cultura de códigos e de relações sociais de que faz parte e que transforma com sua obra” (Velho, 2006, p. 140).

De todo modo, Rosa Passos não nega referências/reverências quando se trata de João Gilberto. Pensando as associações como pertinentes e honrosas, não deixa de buscar superá-las. De um lado, faz isso dentro do próprio trabalho artístico, conforme afirmou em entrevista à revista *quem acontece*, em 11 de agosto de 2006:

QUEM: Você odeia quando lhe chamam, ainda que como uma forma de elogio, de ‘João Gilberto de saia’?

RP: Não, em hipótese alguma. João Gilberto é a maior referência musical da minha vida, e para mim isso é uma honra e uma responsabilidade muito grande. Mas a diferença do meu trabalho em relação ao de João Gilberto é que, além da bossa nova, eu componho e canto sambas, boleros, sambas-canções. E o meu trabalho tem forte influência do jazz.

Para além da circulação por diferentes gêneros, salta à vista a alternância estratégica de linhas de trabalho em cada disco de Rosa: ela intercala tributos com CDs autorais; discos de feições bossanovistas com outros de perfil inusitado. Em 1998, para comemorar os então 40 anos da bossa nova, fez o disco *Rosa Passos canta Antonio Carlos Jobim*. Em 2002, por sua vez, lançou *Azul*, com composições de apenas três autores – João Bosco, Djavan e Gilberto Gil – e diferentes soluções interpretativas para cada uma delas. Como já dissemos, *Rosa*, só de voz e violão (fórmula

básica do mestre aparentemente 'imitado'), foi sucedido por *Romance*, com banda e canções românticas.

Fora do trabalho artístico, Rosa age na superação dos sinais de seguidora de João formulando uma versão, nova e de própria lavra, sobre si mesma. Depois de consagrada de maneira peculiar fora de seu país, e tendo em consequência ampliado seu prestígio dentro dele, Rosa capitaliza a atenção que lhe é dada reforçando a tendência de substituição da imagem de “João Gilberto de saias”, que há tanto tempo a acompanha, por uma nova: a da artista missionária, operária da música, ou ainda diva predestinada. Insistindo em traços míticos, como veremos adiante, elabora uma narrativa concatenada que articula instâncias da intimidade e da publicidade, e que é repetida feito um refrão para ser escutado e introjetado – um refrão capaz de convencer e seduzir por forma e por conteúdo, como uma canção. Essa história, porém, não começa em uma canção, mas em uma proposta de entrevista.

**“O que é que a baiana tem?”**

**(Ou “A cantora bem sucedida”)**

Conheci Rosa Passos no final de 2006, em meio a uma primeira e turbulenta série de entrevistas que eu estava começando a realizar para o projeto de Mestrado que desenvolvo, com bolsa Fapesp<sup>iv</sup>, que tem como propósito documentar e analisar narrativas de experiência artística de cantoras negras cujas carreiras não se vinculam exclusivamente ao samba ou a outros gêneros tributários diretos de heranças culturais africanas.

Um dos conceitos-chave do conjunto de procedimentos de história oral adotados na pesquisa é o de “rede”: a partir de uma entrevista “ponto zero” com o detentor da reserva de memória do grupo abordado, é estabelecido um ramo de possíveis entrevistados, que continuam a indicar outros indivíduos – o que acaba por formar uma teia evidentemente heterogênea, mas que depende necessariamente do auto-reconhecimento de seus indivíduos como portadores de traços comuns ou trajetórias comunicantes.

Neste caso, contudo, a indispensável heterogeneidade manifestou-se de forma espantosa. Várias das cantoras negras que entrevistei mencionaram Rosa Passos quando convidadas a sugerir outros nomes. Mesmo eu, antes disso, imaginava que ela faria parte do somado de colaboradoras. Meu orientador, da mesma forma, cobrou-me sua presença. E o cantor Zé Luiz Mazziotti, colega comum que me passou os contatos de Rosa, não mostrou perplexidade quando informei que a procuraria para um projeto sobre cantoras negras. Meses mais tarde, a professora Jerusa Pires Ferreira, em meu exame de qualificação, disse que Rosa Passos lida com uma porção diferenciada

do ser negra, comparando-a com Mart’Nália. Tudo isso parecia assegurar a compatibilidade de Rosa Passos com o espectro do trabalho.

Pois lhe enviei um e-mail e, minutos depois, o telefone da minha casa tocava.

- Ricardo, eu posso lhe dar a entrevista, mas não sou negra.

A afirmação me pegou desprevenido. Foi um choque, para quem estava preparado para qualquer reação de não-identificação com a “comunidade de destino”, exceto esta. Rosa contou-me de sua ascendência indígena e disse que uma única vez foi confundida com uma negra, Rosa Marya Collin, mas por conta do nome. Como, mesmo assim, ela estava disposta e interessada em falar (foram mais de 40 minutos de conversa, na ocasião deste telefonema), marcamos uma primeira entrevista no *flat* em que ela se hospedaria, em São Paulo, na semana seguinte, por conta da participação em um show em homenagem a Tom Jobim. A esta seguiu-se outra.

No total, foram duas entrevistas concedidas em dezembro de 2006 e janeiro de 2007, com duração aproximada de 45 minutos cada. No primeiro encontro, ela me deu um conjunto de seis pastas intituladas “Os Passos de Rosa”, com reproduções de cerca de 180 matérias de jornais e revistas não apenas do Brasil, mas também dos Estados Unidos (mais de 25), Itália, Espanha, Portugal, França, Japão, Dinamarca, Argentina, Venezuela, Colômbia, Macau, Noruega, Suécia, Suíça e Alemanha. Destas pastas provêm as citações de matérias em jornais e revistas utilizadas neste trabalho.

Feitas as entrevistas, restava saber *como e para que* utilizá-las. Evidentemente, não pareciam caber dentro de um trabalho sobre cantoras negras – se a narradora não se declarava como negra. Mas, tendo em vista a motivação para sua realização, passei a considerar que, dentro da dissertação, em vez de levantar suspeitas sobre a aceitação ou não de uma suposta negritude, poderia pensar sobre as razões que favorecem a menção de Rosa, pelas demais cantoras negras que entrevistei, como possuidora de traços comuns. No limite, pode-se supor que ela seja a representação de um ideal de grupo, porque personifica algumas de suas principais marcas: o sucesso no exterior; o *rendes-vous* da música brasileira sofisticada e internacionalizada; a não-adesão a marcas óbvias – seja a música baiana ou a música negra; em suma, a liberdade artística conquistada com serenidade e solidez<sup>v</sup>.

Pensando na narrativa individual de Rosa, que em tudo extrapola a vinculação com as feições de um trabalho sobre um coletivo, notei que havia muito mais a explorar. A resistência da artista em constituir uma trajetória autobiográfica, inclusive balizada cronologicamente, e a insistência em certos eixos temáticos, convidam à exploração da diferença. Nos noventa minutos dos dois encontros, a entrevistada reverteu as posições de poder que alguns pensam imutáveis: do pesquisador que tem olhar privilegiado sobre seu objeto. Qualquer estímulo feito por mim servia como pretexto para o reforço de um mesmo rumo expositivo, escoando para tanques de sentido

correlatos. Estava dada a impossibilidade de uma história de vida. A situação lembrou-me do que Alessandro Portelli já havia dito:

Enquanto os historiadores estão interessados em reconstruir o passado, os narradores estão interessados em projetar uma imagem (...). Às vezes, os historiadores podem estar interessados em falar com uma certa pessoa sobre um determinado evento, período ou tema específico, mas os narradores, freqüente e forçosamente, reintroduzem o tempo e os eventos que *lhes* interessam (Portelli, 2004, p. 300).

Eventos como este, protagonizado por Rosa, desestabilizam certezas e descortinam a fragilidade da teoria e do método frente aos "desafios da voz viva". Porque se entende que só a memória coletiva dá consequência aos destinos de uma história oral ortodoxa, a busca exclusiva por famílias temáticas invisibiliza os *single subjects* (no trocadilho que a língua inglesa permite) e realça tudo aquilo que não seja o material deliberadamente eliminado, mas igualmente inscrito em uma historicidade (e que, portanto deve ser igualmente válido e validado como narrativa). Admitir apenas o caráter coletivo da memória e da experiência significa reduzir *stories* à *history*, *vicende* à *storia*, porque a coincidência perversa de diferentes conotações na mesma palavra *história* é dado recente da língua portuguesa. A não-correspondência com outros idiomas marca, aliás, apenas os índices de arbitrariedade e mutilação das vezes em que se direciona o uso da entrevista individual para a formulação de quadros coletivos.

A construção narrativa que permite supor, para o caso de Rosa Passos, estratégias de recolocação do estigma de “João Gilberto de saias” não teria lugar em um tratamento interpretativo que olhasse a árvore sem notar seus galhos. Uma e outra instância não estão separadas se não por compartimentalizações intelectuais. Que elas não dão conta da complexidade das histórias de vida, já se sabe e entende – a aproximação individual está sempre igualmente aquém de seus objetos. E da mesma forma como o “individual” não chega a diretrizes gerais, o “coletivo” minimiza nuances e fraturas relevantes no entendimento de lembranças, esquecimentos e recriações no fluxo da memória.

Se as entrevistas de Rosa convidam para observações e reflexões de olhar único, detido, individual, personalíssimo, é porque elas próprias (por seu conteúdo e beleza, pelo texto narrado às vezes com colocações fantásticas) invocam vigorosamente o estatuto da singularidade. São reflexo de si mesmas, não de um grupo, “artefatos do tempo de sua criação, não do período em discussão” (Grele, 1991, p. 247). Também não são vestígios da verdade. Em seus testemunhos, a *enunciação* é uma verdade, independente de haver relação de equivalência entre discursos e referentes. O relato, como defende Sarlo (2006), não deve ser validado por referências externas, mas internas, de modo que se aceita a enunciação como válida em si mesma.

Fruto de um encontro intersubjetivo onde a verticalização sobre o objeto cede lugar a uma experiência de diálogo colaborativo, esta leitura das entrevistas de Rosa Passos, construídas

colaborativamente, posta-se longe de interpretações analíticas ordenadoras. Trata-se do compartilhamento de uma escuta particular e de um processamento inclusive especulativo, não obstante sejam, os dois, fisicalizados em textos. Nos textos de Rosa, o delinear da “diva predestinada”. Aqui, uma leitura preliminar deste e de outros eixos.

**“Tudo está dentro de mim...”**

**(Ou “A diva predestinada”)**

É comum que se recorra ao mito em momentos de afirmação ou redefinição identitária: a narrativa de tons míticos, mesmo que diluídos, serve, entre outras coisas, para inserir questões do agora em uma tradição justificadora. Não se narra o ‘passado’ porque “uma história de vida é algo vivo. Sempre é um trabalho em evolução, no qual os narradores examinam a imagem de seu próprio passado enquanto caminham” (Portelli, 2004, p. 298).

O estágio atual dos passos de Rosa não nega que ela esteja em uma zona limítrofe – entre as agruras da não-consagração em seu próprio país e a calorosa recepção internacional, de perfil elitista, que a credencia para ser não “João Gilberto de saias”, mas uma artista da linha de frente da música popular brasileira. Mais que uma cantora (independente, hermética, “difícil”, intelectualizada), dama cosmopolita da canção, embaixadora da música brasileira, representante da modernidade de seu país – a dama do “brazilian jazz”. À oportunidade e necessidade de formulação desta imagem respondem argumentos enfileirados nas entrevistas de Rosa: o sucesso no exterior; a consagração do “brazilian jazz”; a predestinação.

Não é coincidência que os três eixos convirjam em direção ao exterior: do país; da Bahia; da música independente; de si própria, como indivíduo. Aliás, não deve passar despercebido o fato de Rosa não morar, há tempos, em Salvador – centro de cultura negra, cidade profundamente religiosa, sincrética, “de raiz”, marcada pelo carnaval de massa, por divas esfuziantes, e também por ser berço do samba: em suma, lugar físico e simbólico que condensa ícones da porção rudimentar daquilo que se entende como “brasilidade”. A artista se criou neste ambiente, mas vive em Brasília, sede do poder político, imagem da modernização, do avanço, do progresso; cidade freqüentemente associada ao mesmo caldo cultural que favoreceu os “avanços” estéticos da bossa nova. A questão dos “lugares”, note-se, mesmo na crítica jornalística adquire caráter definidor, como em texto de Lauro Lisboa Garcia, em 16 de setembro de 2006, no jornal *O Estado de S.Paulo*:

Baiana da nascimento, ela é contratada de uma gravadora multinacional (a Telarc), tem um manager espanhol, mora em Brasília, mas vive mais no exterior fazendo shows do que aqui. Situação típica dos artistas brasileiros refinados, especialmente os mais ligados à bossa nova e ao jazz, como é o caso dela, que não encontram espaço para se expandir no império da vulgaridade.

Concede-se ao outro, ao estrangeiro, a competência para a distinção entre refinamento e vulgaridade – e o parâmetro para o entendimento dos conterrâneos torna-se também o externo. Não à toa a associação da bossa nova ao jazz (música internacional, mas, esquece-se, de negros) é ratificada. Ao jornal espanhol *La voz de Galicia*, Rosa disse em 2004:

Creo que jazz y bossa nova son hermanos. Tienen una dinámica similar en cuanto a suavidad para cantar, en cuanto a la improvisación. Tienen muchos puntos en común hasta el punto de que no se sabe dónde empieza uno y acaba otro.

Nesta direção, não é difícil entender que o lócus de consagração de uma cantora de feições bossanovistas seja o exterior, não o Brasil. Rosa me disse:

O brasileiro tem um conceito de que bossa nova é música da noite, música velha... Nos Estados Unidos, meus amigos famosos não entendem: lá, e em todo o resto do mundo, a bossa nova é a música brasileira mais forte, mais representativa! A Diana Krall, o Sting, o John Pizzarelli fazem muitas homenagens a João Gilberto e a essa nossa música universal.

Aqui vira música antiga. Ou então perde toda a malemolência e vira um sambão! A visão de alguns brasileiros – inclusive músicos – é de samba. Mas é diferente: a dinâmica, o ritmo, a harmonia, a divisão... É uma música sofisticada, internacional, e que tem muito a ver com o jazz. É o jazz brasileiro!

Os aspectos contingenciais que dificultam a entronização comercial deste “jazz brasileiro” em seu país de origem somam-se, na narrativa de Rosa, a uma explicação que envolve o projeto meio artístico brasileiro:

Nunca tive, no Brasil, o respaldo que tenho lá fora. Agora é que está acontecendo – de fora pra dentro. Meu irmão, há uns três anos, me disse: “Vai chegar um momento em que não vão poder lhe esconder mais”. Ele acha que os colegas daqui me evitam. E é verdade: ninguém me comenta. Nem posso dizer que me sinto excluída. É outra coisa: é como se eu não existisse pra música brasileira – e, ao mesmo tempo, existisse tanto que as pessoas têm receio pra me fazer convites. Não faço parte da panela brasileira em nada.

Sempre que volto para esse contexto brasileiro, fico abismada! No mundo do jazz, os artistas são muito unidos. Como todo mundo tem talento, ninguém tem medo de ninguém. Aqui tem uma insegurança, uma mesmice... tudo é em torno dos mesmos artistas. Você tem que fazer parte daquela panela pra estar no circuito. E isso não me interessa.

Começa a ganhar corpo, então, a idéia do fado, do drama, do destino de Rosa Passos – que não se localiza mais na obra (como ocorria com as antigas divas brasileiras: Maysa, Elizeth Cardoso, Dolores Duran e mesmo Alaíde Costa e Ângela Maria são exemplos), mas na vida. Estamos em uma época na qual todas as estrelas pop são denominadas como “divas”, em que a palavra já tem sua ligação com o *divino* desgastada, e associada a uma vida de glamour, de atendimentos a exigências, de cachês milionários, de imensas equipes de segurança, de potentes equipamentos de som, de milhões de CDs vendidos. São as divas acima da dor e do sofrimento, da alegria e da felicidade: a diva blasé, de personalidade reclusa. O que se enxerga é o starsystem, o palco.

Capazes de recuperar a *divindade* de seus títulos são as divas que “sofrem”: que têm como diferenciação não apenas o reinado, o destaque – mas o próprio caminho até ele, que deve ser espinhoso, repleto de percalços e agruras, em uma trajetória pessoal paralela e angustiante, que forje o ícone que sofre em nome de sua arte:

Meu pai me preparou para a música, mas não pra ser artista. Enquanto tudo era brincadeira, ele aceitava; depois, passou a ficar preocupado. Tinha medo do que eu poderia sofrer: não queria que eu fosse magoada ou machucada pelas pessoas ao redor. E realmente fui. Sofri muito na minha carreira. Chorei muito por causa da música. Puxaram muito meu tapete. Muito, muito, muito, muito! Hoje isso não acontece porque tenho toda uma estrutura, inclusive financeira, por trás. Não dependo de música pra viver

Rosa é como uma missionária, que “apesar de tudo”, ou “por causa de tudo”, diz:

eu busco o som macio na aspereza  
dos dias corroídos de metal  
a água calma, a ave, a natureza  
os ecos de um mundo celestial  
eu busco num tom, na delicadeza  
as sutilezas do mundo real  
por onde a mais tranqüila correnteza  
eu levo o barco em meio ao temporal<sup>1</sup>

E o que significa ser uma missionária? Entre outras coisas, transformar os percalços em marcas de distinção, aproximando-se assim à inauguradora da genealogia das divas: a meio-soprano Maria Malibran, que viveu entre 1808 e 1836, e que, segundo Heloísa Valente, “era consciente de seu papel (*missão?*) e não se fazia de rogada ao seu público, cantando mesmo quando o sangue corria-lhe dos lábios” (Valente, 2006, p. 159). Agora, em lugar do sangue, aparecem as dores atualizadas, dentre as quais reina o ressentimento pelo insucesso no país de origem. Mas, mesmo assim, se canta! E, assim, torna-se rainha, heroína absoluta, única, independente de tudo. Canonizada não pelo *starsystem* que a repeliu, mas pela intelectualidade que a abraçou a que é capaz de garantir a ela a permanência, a sagração.

Evidentemente, esta história não pode se explicar apenas por fatos visíveis, mas *precisa* assentar-se sobre episódios misteriosos: aqueles que trazem a certeza da missão. Geralmente, isso se manifesta já na primeira infância. Vejamos:

Nunca fui de brincar de bonecas. Se brincava, era muito pouco. Gostava mesmo de música. E não era uma coisa de fingir ser artista, não. Eu queria tocar, estudar, saber tudo! Sempre quis estudar piano. Quando eu tinha cinco anos, meu pai comprou um pra minha irmã. Eu sentei e comecei a tocar, sem nunca ter visto um piano na vida. Todo mundo ficou impressionado! Parecia que já era minha missão.

Meu pai me levou para a Escola Santa Cecília, a mais tradicional de Salvador. A professora ficou impressionada no primeiro teste que fez comigo. Disse pro meu pai que eu tinha o ouvido absoluto! Ela tocava e eu dizia quais eram as notas. Até as notas pretinhas – os bemóis – eu sabia.

---

<sup>1</sup> Referência à canção *Sutilezas* (Rosa Passos / Sérgio Natureza), gravada no CD *Rosa*, Telarc, 2006.

O pai, aliás, faz mais do que isso. Poeta, profeta, visionário ou homem espiritualizado, oferece à filha, então com 18 anos, o mais improvável dos vaticínios – ou, para Rosa, eufêmica, uma “premonição muito interessante”. Rosa conta ter ouvido dele:

- Um dia você vai cantar no Carnegie Hall. Sozinha, com seu violão. Se você não mudar, se continuar essa menina humilde e disciplinada, você vai chegar lá!

- Mas painho, isso é coisa de pai...

- Você vai ver. Talento você tem! Se você colocar sua sementinha no terreno fértil, não desviar da sua missão, você chega lá.

E eu cheguei. Em fevereiro de 2006. Foi *sold out* três semanas antes. Meu pai ainda estava vivo e ficou muito emocionado. Chorou o dia inteiro. A enfermeira ficou toda preocupada, mas ele respondia: "Você não tá entendendo! Minha filha está no teatro mais importante do mundo, sozinha com o violão dela!".

Meu pai sabia a filha que tinha. Sou muito sensível, muito honesta, muito limpa nas minhas coisas. Aprendi muito, mas naquela época eu achava que todo mundo era bom. Por isso meu pai me protegeu tanto. Só fui começar quando já estava casada e Paulo me apoiou. Estava no destino. Pedi para vir cantora e tenho um compromisso cármico com a música.

Nem se duvidaria da concretização do anúncio. Rosa, que considera sua voz “um instrumento canalizador da luz divina” (Estado de São Paulo, 16/08/06), “que serve para transmitir amor, paz e equilíbrio” (*La verdad* - Espanha, 18/05/05), disse que no Carnegie Hall, sozinha com seu violão, sentiu-se cantando para Deus. A consagração definitiva – se não a única possível – reservada à que sempre se soube ser a lutadora preparada.

**“Eu quero e sei que vou ficar...”**

**(Ou “Breves considerações sobre uma diva em construção”)**

Curiosamente, ao contrário do que se poderia supor, a diva predestinada Rosa Passos não está “condenada” a permanecer. Assim seria, decerto, mais heróico – mas no discurso da/sobre a diva contemporânea (exceções a Amy Winehouse, que, afirma-se, inevitavelmente “ficará”) a perenidade é, em vez de fado, um desejo. Explica-se: o que a acompanha, em seu tempo, não é o requinte e a apuração que naturalmente lhe garantiriam permanência. Ao contrário, circundam-na modismos de gosto duvidoso, de excessos sob os quais é difícil encontrar a dicção personalíssima que credencia para o futuro. Tampouco a consagração, em vida, favorece a eternidade da imagem dos criadores e da concretude das criaturas. Há divas da música popular solenemente esquecidas; há outras, que nunca alcançaram o estrelado, ainda à espera de possíveis redescobertas futuras.

Não é à toa que ao longo de sua carreira Rosa Passos tantas vezes destilou o *lied* em si tranqüilizador que sob várias formas condensaria uma idéia: se meus contemporâneos não me ouvem, o futuro o fará. Em 2006, o que disse sobre o disco *Rosa* resume-se naturalmente a toda a sua carreira: “Quero que as pessoas continuem ouvindo esse trabalho daqui a 30 anos”. Tratando de

*Amorosa*, inclusive, tantas vezes recuperou na formulação o ícone-perseguidor: Rosa anunciava que desejava para seu CD a mesma longevidade do *Amoroso* de João.

Exclamação típica das altas artes, como a música de vanguarda e a literatura erudita, adquire o seio da canção popular uma significação interrompida. Ora, se até mesmo a dinâmica da lembrança e do esquecimento ganha contornos vitais desconhecidos no reino da pós-modernidade e, mais especificamente, até da pós-indústria fonográfica, o que pode querer dizer desejar permanecer “como João Gilberto”? A única resposta possível, por enquanto, é a que se projeta no tempo presentíssimo. Ter como destinação (publicizada) o futuro incerto é refugiar-se no hoje *definido*, com aparência de *definitivo* e aspecto desagradável. É reforçar a luta diária e a crença na missão, de desfecho consagrador. Eis, então, a incongruência da diva predestinada: discursar para um fim a fim de chegar a outro. Ou, por outro lado, sua única incapacidade: lutar a favor do tempo.

### **Referências bibliográficas**

GRELE, R. J. **Envelopes of sound: The art of oral history**. 2ª ed. New York: Praeger, 1991.

MEIHY, J. C. S. B. **Manual de História Oral**. 5ª ed. São Paulo: Loyola, 2005.

MELLO, Z. H. de. **João Gilberto**. São Paulo: Publifolha, 2001.

NESTROVSKI, A. (org.) **Música Popular Brasileira Hoje**. São Paulo: Publifolha, 2002.

PORTELLI, A. “‘O momento da minha vida’: Funções do tempo na história oral”. In: FENELON, D. R. et. al. (org.) **Muitas memórias, outras histórias**. São Paulo: Olho d'Água, 2004.p. 296-313.

SARLO, B. **Tempo passado, cultura da memória e guinada subjetiva**. São Paulo: Cia. das Letras / Belo Horizonte: UFMG, 2006.

SCARABELOT, A. L. “Música brasileira e Jazz - O outro lado da história: Entrevistas com músicos jazzistas”. **Revista Digital Art&**, ano 2, nº 2, out. 2004.

SEVERIANO, J. **Uma história da música popular brasileira: Das origens à modernidade**. São Paulo: Ed. 34, 2008.

TEIXEIRA, J. G. L. C. “A formação do campo artístico na formação da capital federal do Brasil”. **Sociedade e Cultura**, v. 10, nº 2, jul/dez 2007, p. 157-166.

VALENTE, H. A. B. “Madonna, madonnas e prime-donne: da diva absoluta às divas pop”. In: **Os símbolos vivem mais que os homens: Ensaios de comunicação, cultura e mídia**. São Paulo: CISC/Annablume, 2006.

VELHO, G. “Autoria e criação artística”. In: SANTOS, G. & VELHO, G. **Artifícios e Artefatos: Entre o literário e o antropológico**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006. p. 135-141.

**Ricardo Santhiago** (São Paulo, 1983) é jornalista, especialista em Jornalismo Científico pela Unicamp e mestrando em História Social na Universidade de São Paulo. É pesquisador do Núcleo

de Estudos em História Oral – USP e do MusiMid – Centro de Estudos em Música e Mídia. Atualmente desenvolve a dissertação de mestrado “Cantora negra na música ‘dos brancos’? História oral de vida artística”, sob orientação do Prof. Dr. José Carlos Sebe Bom Meihy. É bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo. Contato: rsanthiago@usp.br.

---

<sup>i</sup> Os títulos das seções são referências a composições feitas ou gravadas por Rosa Passos. Respectivamente: “Procura-se um samba” (Rosa Passos / Fernando de Oliveira), LP *Recriação*, 1979; “O que é que a baiana tem?” (Dorival Caymmi), CD *Eu e meu coração*, 2003; “Salada tropical” (Rosa Passos / Fernando de Oliveira), CD *Festa*, 1993; “Dunas” (Rosa Passos / Fernando de Oliveira), CD *Festa*, 1993; “Amor até o fim” (Gilberto Gil), CD *Azul*, 2002.

<sup>ii</sup> As notas de imprensa citadas provêm de um conjunto de pastas com reproduções de matérias que me foi oferecida por Rosa Passos; nem sempre as referências são completas, sendo que em muitos casos não há data e número de página dos textos. Ainda assim, optou-se por utilizá-las neste artigo, excluídas de suas finalidades a de constituir inventário documental.

<sup>iii</sup> Não pretendo problematizar a conformidade da data. Por todos os lados, há quem defenda outras posições: desde aqueles que argumentam que o LP de João Gilberto, *Chega de saudade*, de 1959, é o verdadeiro marco da bossa nova, aos que sustentam o pioneirismo de Johnny Alf e Sylvia Telles. Fato é que uma série de shows, exposições e reportagens aparecem em 2008 para a comemoração deste jubileu.

<sup>iv</sup> O projeto tem como título provisório “Cantora negra na música ‘dos brancos’? História oral de vida artística”, desenvolvido no Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade de São Paulo, junto ao Núcleo de Estudos em História Oral (NEHO-USP), com orientação do Prof. Dr. José Carlos Sebe Bom Meihy e bolsa concedida pela FAPESP.

<sup>v</sup> As famílias temáticas e os marcadores identitários do grupo de cantoras negras não-sambistas que estudo podem ser consultados provisoriamente em meu relatório de qualificação, com cópia de livre acesso depositada no Núcleo de Estudos em História Oral – USP.