

NEM REVOLUCIONÁRIA, NEM HERÓICA: CRÍTICA A MEMÓRIA HEGEMÔNICA DA BOSSA NOVA¹

NEITHER REVOLUTIONARY, NOR HEROIC: CRITICAL THE HEGEMONIC MEMORY OF THE BOSSA NOVA

Mozahir Salomão Bruck²

Herom Vargas³

Resumo: Neste artigo, propomos problematizar a memória “oficial” da bossa nova que a identifica como um rompimento com a linguagem do samba-canção, como uma estética revolucionária e inovadora que estabeleceu para a música popular brasileira um marco original e moderno. O “novo” da bossa nova merece ser repensado, pois, ao analisar a gênese do gênero e aspectos musicais e de linguagem, é possível observar que, em parte, ela apenas reconfigurou ou deu nova plasticidade ao samba e ao samba-canção, permanecendo tributária e indissociada dessas linhagens da canção. A base conceitual da argumentação está no conceito de memória coletiva de M. Pollack e de cultura como memória de I. Lotman.

Palavras-Chave: Bossa nova. Memória. Música popular.

Abstract: In this article, we propose a discussion around the “official” memory of bossa nova that identifies it as a rupture with the samba-canção language, like a revolutionary and innovative esthetics that established a original and modern milestone for brazilian popular music. The “new” of bossa nova deserves to be rethought, because, when analyzing the genesis of the genre, their musical aspects and language, is possible to observe that, in part, it has only reconfigured or gave a new plasticity for samba and samba-canção, keeping faithful and undissociated from these songs lineages. The conceptual basis of this argumentation can be found into the concepts about collective memory from M. Pollack and culture like memory from I. Lotman.

Keywords: Bossa nova. Memory. Popular music.

1. Introdução

Pensar a memória e a história da bossa nova significa, inevitavelmente, colocar-se diante de muitos tensionamentos acerca das representações sobre esse movimento musical, cujo surgimento deu-se no final da década de 1950, protagonizado, especialmente, no Rio de

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Memória nas Mídias do XXVI Encontro Anual da Compós, Faculdade Cásper Líbero, São Paulo - SP, 06 a 09 de junho de 2017.

² Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC Minas – Interações Midiatizadas. Doutor em Literaturas de Língua Portuguesa. E-mail: mozahair@uol.com.br.

³ Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Metodista de São Paulo – PósCom-UMESP. Doutor em Comunicação e Semiótica. E-mail: heromvargas@terra.com.br

Janeiro, por jovens instrumentistas, compositores e intérpretes. Tais conflitos acerca da bossa nova referem-se a muito mais do que à identificação de seus criadores, à imprecisão relativa a datas ou de suas origens e filiações rítmicas e poéticas.

Este artigo propõe-se a problematizar aspectos outros da bossa-nova, nomeadamente o que se entende ser uma de suas marcas identitárias: o de ter sido um rompimento com linguagens da canção – especificamente, samba, samba-canção e bolero – que a antecederam, e o caráter revolucionário que estabeleceu para a música brasileira como marco original moderno e mesmo de refundação. O “novo” da bossa nova merece aqui a atenção no sentido de buscar entender até que ponto ela reconfigurou ou deu nova plasticidade ao samba e ao samba-canção, permanecendo tributária e indissociada dessas linhagens e mesmo delas tendo se valido abertamente em suas elaborações musicais.

Esta reflexão nos dá oportunidade de retomar conceitos e noções caras ao que vem se denominando campo teórico da memória como lugar de representação, de re-inscrições e do entendimento da própria cultura como memória. No caso da bossa nova, interessa-nos problematizar a prevalência de discursos que ungeram esse movimento musical como uma potência de reinvenção da música popular. Certamente, houve contrapontos a tal visada⁴, mas parece ter prevalecido nesses embates discursivos a visão de que a bossa nova inaugurou um caminho até então inédito para a música brasileira. Este é um dos aspectos que move esta reflexão. Para tanto, impõe-se, na perspectiva ora proposta, refletir sobre a memória a partir das noções de enquadramentos da memória (POLLACK, 1992), dos usos da memória (RICOEUR, 2007) e da própria memória como cultura, recuperando postulados da Escola de Tartu-Moscou (MACHADO, 2003).

Determo-nos aqui sobre a memória coletiva, na perspectiva de Pollack (1992), permitenos colocar em debate os jogos discursivos do qual resulta a formação social da memória, ou, por assim dizer, as versões e compreensões de como certos acontecimentos acabam por prevalecer na linha temporal e edificam algumas representações como verdades. Já nossa opção por trazer para este artigo, na leitura de Lotman, a noção de cultura como memória justifica-se em função do entendimento deste autor acerca do conceito de *tradução* e de como

⁴ O principal contraponto à visão da bossa nova como música revolucionária surgiu ainda na época de sua criação e tinha os críticos nacionalistas, muitos de esquerda, como principais autores. Um exemplo dessa linha crítica à influência deletéria do jazz na música popular brasileira estava nos textos do jornalista e historiador José Ramos Tinhorão. Esse debate já foi bastante discutido em pesquisas sobre a bossa. Porém, apesar de importante, não será tratado por nós por estar fora do escopo deste artigo.

a cultura funciona como mecanismo de processamento de informações. É a partir de repertórios de tempos anteriores que grupos e indivíduos reelaboram e reconfiguram os textos culturais. A esse processo, Lotman dá o nome de “tradução da tradição”, sendo que, em processo contínuo, mesmo textos que já possuem sentido para um grupo ou indivíduo, podem sofrer algum tipo de reorganização, em função de embates, mas também de encontros que promovem entre si. Ou seja, a tradição persiste, mas sempre diante de uma possibilidade de ser reconformada, gerando novos signos, novos sentidos e novos textos.

[...] cultura é uma acumulação histórica de sistemas semióticos (linguagens). A tradução dos mesmos textos para outros sistemas semióticos, a assimilação dos distintos textos, o deslocamento dos limites entre os textos que pertencem à cultura e os que estão além dos seus limites constituem o mecanismo da apropriação cultural da realidade. A tradução de uma porção determinada da realidade para uma das linguagens da cultura, sua transformação em texto, ou seja, em informação codificada de certa maneira, a introdução de tal informação na memória coletiva: esta é a esfera da atividade cultural cotidiana (LOTMAN *apud* VELHO, 2009, p. 254).

A rigor, para Lotman, cultura é memória, por ser constante acúmulo de textos, informações e sentidos:

Los aspectos semióticos de la cultura [...] se desarrollan, más bien, según leyes que recuerdan las *leyes de la memoria*, bajo las cuales lo que pasó no es aniquilado ni pasa a la inexistencia, sino que, sufriendo una selección y una compleja codificación, pasa a ser conservado, para, en determinadas condiciones, de nuevo manifestarse (LOTMAN, 1998, p. 153).

Se, em última análise, pode-se entender cultura como memória, o que interessa mais de perto a este artigo, em função das questões que o movem, é buscar melhor compreender como a memória da bossa nova, enquanto discurso hegemônico, acabou por privilegiar perspectivas que a percebem mais como momento de ruptura e de revolução do que como um acontecimento cultural mais de caráter tradutório que rearticulou ritmos e estilos anteriores e sintetizou linhagens musicais pré-existentes que sabidamente a influenciaram e lhe serviram de substância como o samba-canção e o jazz.

Morto em 1945, portanto, cerca de 13 anos antes do surgimento da bossa nova, o modernista Mário de Andrade, reconhecido por sua erudição e defesa dos valores “autênticos” de uma brasilidade, entendia que a *música original brasileira* resultaria da

síntese de uma evolução histórica, que atravessou campos temáticos⁵ como a música religiosa, o romântico e a inspiração estrangeira e que se plenificou na década de 1920 com a afirmação da nacionalidade pelo modernismo. Mas interessa-nos em Mário de Andrade uma questão instigante que o autor lançou em um de seus ensaios da década de 1930 e que foram reunidos na coletânea *Aspectos da música brasileira* (1975).

Para o modernista, a música brasileira, e, de resto, toda a música americana, enfrentaria um drama particular: não ter tido a felicidade, ao contrário de músicas de tradição europeia e das grandes civilizações asiáticas, de um “desenvolvimento por assim dizer inconsciente, ou pelo menos mais livre de suas preocupações quanto à sua afirmação nacional e social” (ANDRADE, 1975, p. 15). Isso teria levado a música brasileira a ter que forçar sua trajetória para que pudesse identificar-se aos movimentos musicais mundiais ou mesmo dar a si própria uma significação mais funcional. É nesse plano de “inconsciência” que queremos refletir sobre a bossa nova, problematizando uma memória construída por alguns personagens (músicos, compositores, críticos e biógrafos), representantes de determinado gosto, digamos, mais elitista e refinado, que a qualificava como uma estética cancionística original e de ruptura de padrões estético-musicais tidos por tal discurso como “tradicionais”, “antigos” ou “cafonas”.

Nessas sete décadas depois de seu surgimento, a bossa nova teve e continua tendo muitas de suas representações construídas em termos de uma lógica de novidade e ruptura. A ideia de uma revolução com beleza (CHEDIAK, 2009) esteve fortemente presente nos discursos não apenas de seus protagonistas, mas de críticos musicais, da mídia e de muitos estudiosos da música popular brasileira. Expressões como *inovação*, *novos rumos*, *reformulação*, *diferença* fazem-se constantemente presentes. Para os objetivos deste artigo, em função das reflexões que propõe, partimos de três perguntas acerca dessa construção de um discurso de ruptura estilística:

- a) Em que medida e circunstâncias constituiu-se para a bossa nova a memória prevalente de um movimento musical de efetiva revolução estilística e como podem ser compreendidos, de modo mais adequado e parcimonioso, outros significados e papéis da bossa nova na música brasileira para além da dicotomia tradição-modernidade?

⁵ São campos associados a demarcados períodos históricos, a saber: o Brasil Colônia, o Brasil pós-independência e a partir da I Guerra Mundial.

b) A que tipo de gosto a construção desse gênero musical e sua memória “oficial” se compatibilizaram?

c) Ao contrário, que elementos estilísticos de continuidade presentes na bossa nova contradizem essa perspectiva de ruptura tornada hegemônica na história da música popular brasileira?

Para o enfrentamento dessas questões, este artigo procurou recuperar alguns dos aspectos do já alongado debate acerca da presença da bossa nova na música brasileira, estabelecer entrecruzamentos entre a bossa nova e os estilos musicais que a antecederam e buscar, nos discursos em circulação sobre esse estilo musical, as dissonâncias, conflitos e contradições em termos da memória até aqui construída sobre sua identidade revolucionária da música popular brasileira

2. Bossa nova: a construção de uma memória inaugural e heroica

Para melhor articularmos a hipótese principal deste artigo – problematizar a memória hegemônica da bossa nova como movimento de ruptura – cabe aqui tomar a noção de Michel Pollack (1992) da memória como resultado de negociações e embates. Para o autor, se por um lado a memória, na linha do tempo, pode ser entendida como fenômeno construído coletivamente e “submetido a flutuações, transformações, mudanças constantes” (POLLACK, 1992, p. 201), por outro, tende a cristalizar percepções que resultam dessas negociações entre as memórias individuais e de grupos.

Pollack assinala que os acontecimentos, as pessoas (personagens) e lugares são os elementos essenciais da construção memorialística. E o acionamento de tais elementos – seja por vivência própria ou pela apreensão indireta (que o autor denomina de vividos por tabela) – dá-se por meio de complexos processos histórico-culturais em que parece prevalecer uma seletividade organizadora. Ou seja, ao mesmo tempo em que nem tudo fica registrado ou gravado, há efetivamente processos de ajustamento e de re-inscrição dos elementos constitutivos da memória coletiva e das percepções que acabam gerando.

A memória é, em parte, herdada, e não se refere apenas à vida física da pessoa. A memória também sofre flutuações que são função do momento em que ela é articulada, em que ela está sendo expressa. As preocupações do momento constituem um elemento de estruturação da memória. Isso é verdade também em relação à memória coletiva, ainda que esta seja bem mais organizada (POLLACK, 1992, p. 204).

Por assim dizer, a memória é essencialmente multitemporal, importando nesse processo além do passado, as intenções do presente e as pretensões do futuro. Sendo um fenômeno construído socialmente – e, portanto, atravessado pelas mais diversas dimensões e dinâmicas da vida social – a memória resulta de conflitos e reassentamentos discursivos. Pollack alude à noção de trabalho de enquadramento da memória, ou seja, os modos como determinados acontecimentos e circunstâncias acabam – consciente e inconscientemente – sendo arquitetados e projetados na história e na cultura – que podem ser compreendidos como processos-chave de construção social da memória.

Voltando ao objeto deste artigo, pode-se afirmar que a expressão bossa nova passou, no final da década de 1950, de uma condição de adjetivo para uma situação substantiva para se referir a uma nova estética musical. Ainda hoje, dicionários acolhem o termo em seu uso adjetivado, singularizando-o como “maneira recente de fazer alguma coisa, nova moda” (FERREIRA, 2009, p. 320). Ou seja, antes de ser percebida como um novo jeito de se fazer música, esse era o significado usual, o de referir-se a uma coisa nova diferente.

Importa a este artigo, no entanto, mais do que discutir a origem do nome ou quem o utilizou pela primeira vez, buscar compreender como a memória construída em torno da bossa nova parece ter preponderantemente assentado a ideia de que esse gênero musical trouxe, em si, mais mudanças do que continuidades. Mais ainda, demonstrar que é possível pensar em outro discurso que explicita outra memória, pouco notada, que dê conta das permanências e de como a tradição foi à época traduzida em um texto musical e poético distinto, porém, devedor de determinadas tradições.

Os relatos que constituíram a memória hegemônica da bossa nova tendem a alimentar duas perspectivas importantes relativas ao surgimento dessa estética musical: o seu caráter inovador e de ruptura com padrões musicais vigentes e o da narrativa heroica de seus criadores e outros protagonistas que tiveram que vencer os obstáculos e resistências ao novo modo de se fazer música. Tais relatos vêm, basicamente, de três tipos de atores sociais constituídos como fontes construtoras e legitimadoras dessa memória: textos de críticos e jornalistas, declarações dos próprios artistas que protagonizaram o gênero e, por fim, de críticos acadêmicos que analisaram a bossa nova sob perspectivas científicas.

As reportagens veiculadas em revistas referenciais e de grande circulação da época, como *O Cruzeiro* e *Manchete*, alimentaram muito tais perspectivas. No caso da revista

Manchete, torna-se ainda mais compreensível, haja vista que o jornalista que cobria exatamente esse “acontecimento” para o veículo era o próprio Ronaldo Bôscoli⁶, um dos protagonistas mais ativos da bossa nova.

Talvez o romance-reportagem *Chega de saudade: a história e a histórias da bossa nova* (CASTRO, 1990) seja um dos textos em circulação mais representativos dessa perspectiva inaugural e revolucionária da bossa nova. Ao apresentar os bastidores (as “histórias”, conforme o título) desse gênero musical, Ruy Castro faz prevalecer, sem se preocupar com contrapontos, dissonâncias e contradições, uma visão de ruptura com a estética até então prevalente na música popular brasileira e um certo heroísmo de um grupo de jovens, que, no final na década de 1950, no Rio de Janeiro, teriam mudado os rumos da música popular. Castro faz desfilar dezenas de histórias e depoimentos que reforçam tal entendimento. Em sua visão romanceada, o autor associa intensamente o “novo ritmo” a um sentimento de ineditismo, de inauguração.

[...] Mesmo os que achavam Jobim moderno por “Foi a noite” e “Se todos fossem iguais a você” tiveram um choque. Em menos de dois minutos, estas canções ficaram tão antigas quanto “Ninguém me ama” – relíquias do romantismo *noir* dos homens mais velhos [...] (CASTRO, 1990, p. 197).

“Chega de saudade”, como depois diria pitorescamente o maestro Rogério Duprat, fora “uma pernada na era bolear”. Aquele novo jeito de cantar e de tocar de João Gilberto ensolarava tudo [...] (CASTRO, 1990, p. 197).

Em todas as entrevistas a que eram solicitados – e, nos primeiros tempos, isso parecia acontecer de quinze em quinze minutos –, Bôscoli, Menescal, Lyra e o próprio Tom Jobim acusavam a música “do passado” de ser macambuza, sorumbática e medita-bunda, além de francamente derrotista (CASTRO, 1990, p. 240).

Por isso, é importante retroagir ao momento de surgimento da bossa nova para perceber que, logo depois de seu sucesso inaugural (a música *Chega de saudade*, que foi identificada no primeiro disco de João Gilberto como um samba-canção), a bossa nova foi narrando a si própria como caracteristicamente revolucionária. Ou seja, o próprio gênero autobiografou-se assim, alimentando e fazendo reverberar uma visão e discursos da mídia com essa visão prevalente.

⁶ Bôscoli passou a ser conhecido, inicialmente, como o sujeito que articulava as apresentações e toda a divulgação da bossa nova e, posteriormente, como uma espécie de biógrafo da bossa nova, pois investiu-se dessa função ao passar a organizar os fatos que compuseram a história do movimento.

Em entrevista a Almir Chediak, no *Songbook Bossa Nova* (2009), Roberto Menescal, de modo entusiástico, reitera essa natureza inovadora. Para ele, um novo caminho tomado pela música brasileira.

Havia um objetivo comum que era fazer uma música melhor e uma letra mais moderna. A harmonia foi a mola inicial. Era uma coisa assim: “Tem o Carlinhos Lyra no (Colégio) Mallet Salles, que faz uma música como a gente tá fazendo. Partia todo mundo atrás do Carlinhos Lyra. “Tem um tal de Bebeto lá na Tijuca, que toca um contrabaixo assim assado”. Vamos na Tijuca encontrar com Bebeto. E a turma foi se formando (CHEDIAK, 2009, Vol. 1, p. 22).

Nessa mesma linha, segue a avaliação do cantor e compositor Sérgio Ricardo, considerado também um dos protagonistas do movimento. Para ele, a bossa nova trouxe muita novidade para a música brasileira.

Um significado incrível. Naquela época, o que mais se tocava no rádio eram boleros que nada tinha a ver com a nossa realidade. E a bossa nova começou a emergir da noite, quando grandes músicos passaram a se unir para mostrar as suas obras, consideradas muito avançadas para a época. Era um trabalho quase marginal, porque os veículos de comunicação ignoravam aquela música (CHEDIAK, 2009, Vol. 5, p. 22).

Nara Leão, que ficou marcada como sendo a musa da bossa nova⁷, chegou a ser ainda mais assertiva que Menescal e Sérgio Ricardo. Para a cantora, a bossa nova mudou não apenas o jeito de ser fazer música no Brasil, mas mudou a música do mundo inteiro.

Foi importante para mim e para a humanidade, pois mudou a música do mundo inteiro. É preciso destacar, em primeiro lugar, João Gilberto, por que [sic] ele mudou tudo, tudo, tudo. O João chegou até a ser chamado de desafinado, coisa que ele não é. [...] A mudança da letra também foi importante. Havia uma parte substancial de nossa música em que as letras eram dramáticas, sentimentais, derramadas. A bossa nova veio com aquele negócio do amor, sorriso, flor, sol, céu, entendeu? Era uma coisa leve (CHEDIAK, 2009, Vol. 1, p. 30).

⁷ As primeiras reuniões de compositores, instrumentistas e cantores do que viria a ser a bossa nova aconteceram nas sempre lembradas noites que varavam a madrugada no apartamento de Nara Leão, na avenida Atlântica. Se Nara estava entre os primeiros artistas a se envolverem com a bossa nova, também foi uma das primeiras, senão a primeira, a romper com o movimento. Em uma entrevista à Revista *Fatos e Fotos*, em 1964, ao responder a críticas de que vinha se afastando do grupo bossa-novista, Nara não perdeu tempo: “Chega de bossa nova. Chega de cantar para dois ou três intelectuais uma musiquinha de apartamento. Quero o samba puro que tem muito mais a dizer, que é a expressão do povo [...] Eu não tenho nada, mas nada mesmo com um gênero musical que não é o meu, nem é verdadeiro” (CASTRO, 1990, p. 348).

Não seria exagero dizer que em termos da memória permanentemente em construção da bossa nova, a figura do cantor e compositor João Gilberto tornou-se emblemática e síntese desse movimento. As imagens construídas sobre João Gilberto são muito afinadas com características próprias da bossa nova. Por seu jeito introspectivo e, na visão de alguns, até mesmo exótico, João Gilberto tornou-se uma das personagens que mais alimentaram as histórias e lendas desse estilo musical. Entre as percepções criadas sobre o artista, estava a de que, mesmo tendo nascido no interior da Bahia, João era muito urbano, falava baixo, detestava aglomerações e grandes shows. Seu humor ácido e ar misterioso de modernidade eram incomuns para os modos sociais daqueles anos 1950. Ou seja, João Gilberto era muito bossa nova.

Na contracapa do histórico LP *Chega de saudade* (1959), com gravações apenas de João Gilberto, lançado pela Odeon, Tom Jobim assume e dispara, em tom inaugural, a defesa da bossa nova em um texto considerado referencial para a memória construída do gênero musical. Jobim apresenta João Gilberto como um “baiano bossa nova de 27 anos”:

João Gilberto não subestima a sensibilidade do povo. Ele acredita que há sempre lugar para uma coisa nova, diferente e pura que – embora à primeira vista não pareça – pode se tornar, como dizem na linguagem especializada: altamente comercial. Porque o povo compreende o Amor, as notas, a simplicidade e a sinceridade (JOBIM, 2017).

Essa visão acerca da bossa nova como inovadora não se restringiu apenas àqueles que a protagonizaram e à mídia da época. Mesmo estudiosos dos mais distintos campos das ciências sociais e humanas também assim a abordam. Em seu estudo *Da bossa nova à tropicália*, Santuza Cambraia Naves, após expor que esse gênero musical não protagonizou nenhum movimento⁸ de ruptura, acaba por explicitar que a bossa nova inventou algo novo e inusitado:

De qualquer maneira, numa pauta mais individualista, os músicos vinculados à bossa nova inventaram um ritmo e uma harmonia inusitados para a época, rompendo com um tipo de sensibilidade há muito arraigado na canção popular brasileira e que se consolidou nos anos 50: a que se associava ao *excesso* (grifo da

⁸ Para a autora, movimento pressupõe um projeto coletivo veiculado através de programas, manifestos e atitudes performáticas. Para ela os bossa-novistas não estavam “imbuídos desse espírito combativo, prontos para liquidar uma estética ultrapassada e fundar uma inteiramente nova, calcada na experimentação formal” (NAVES, 2001, p. 10).

autora), nas suas mais diversas manifestações. Toda uma tradição da música popular foi rejeitada pelos bossa-novistas (NAVES, 2001, p.10).

Defensora da concepção de rompimento provocado pelo novo estilo, Naves alimenta a noção de uma ruptura por parte dos músicos bossa-novistas que “passaram a considerar o repertório anterior de sambas-canções e tangos abrazeirados melodramáticos e inadequados aos novos tempos” (NAVES, 2001, p. 12). Mas, se por um lado, Naves se mostra adepta à visão de ruptura, por outro, na mesma obra, parece buscar relativizar tal percepção:

[...] todos admitem a influência do *jazz* mais requintado que se desenvolve nos Estados Unidos a partir dos anos 40 – do *bebop* ao *cool jazz* – sobre os músicos que se propõem a recriar o samba nativo. Porém, alguns, mais do que outros, reconhecem o impacto do bolero, principalmente o desenvolvido no México, com Lucho Gatica, que em seu LP *Inolvidable* recorria a apenas dois instrumentos – violão e baixo – para o arranjo, rompendo com a tradição do bolero de utilizar grandes orquestrações (NAVES, 2001, p. 21).

Cool jazz, bolero, samba-canção e estilos outros. O interminável debate sobre as fontes de inspiração que acabaram por dar origem à bossa nova parece ter surgido com o próprio estilo musical. O maestro Júlio Medaglia (1986), na referencial coletânea de análises sobre o movimento *Balanço da bossa e outras bossas*, de Augusto de Campos (1986), apesar de defender uma aura inovadora na bossa nova, já reconhecia, décadas atrás, que o assunto era polêmico. Para o maestro, caso se apurassem as verdadeiras raízes da bossa, ali se verificaria a importância de uma música popular, urbana e totalmente brasileira: o samba, especialmente o samba de Noel Rosa.

É a música de Noel. É o samba “flauta-cavaquinho-violão”. É a música da Lapa, capital do samba (de “câmara”) tradicional, como Copacabana – Ipanema – Leblon são os redutos da BN. É a linguagem sem metáfora, espontânea, direta e popular do “seu garçom faça o favor de me trazer depressa” que foi retomada por Newton Mendonça, Vinícius, Ronaldo Bôscoli e Carlos Lyra.

[...] Se durante a guerra, Noel cantava “com que roupa eu vou?” e “traga uma boa média”, hoje se fala em “fotografei você na minha Roleyflex”, em *boîte*, uísque e automóvel, isto é, nada mais do que versões atualizadas do mesmo humor, uma mesma gente, uma mesma bossa (MEDAGLIA, 1986, p. 81).

Além de Medaglia, o próprio Augusto de Campos, poeta e crítico literário, ajudou a formar o discurso de ruptura, de música experimental e de divisor de águas que até hoje sustenta a bossa nova. Sua citada coletânea (CAMPOS, 1986), lançada originalmente em 1968, com textos seus e três artigos escritos por Medaglia, Brasil Rocha Brito e Gilberto

Mendes, é um marco na consolidação do entendimento da MPB como um campo de criação estética vanguardista, no qual a bossa nova e o tropicalismo representam dois momentos agudos.

3. Crítica à memória e ao discurso hegemônico da bossa nova

Não é recente a crítica à memória hegemônica da bossa nova em que se objetiva a desconstrução de discursos que a colocam como divisor de águas na história da música popular brasileira. Nessa memória dominante, até o samba-canção é desconsiderado, sem levar em conta os vestígios que dele e de outros gêneros se mantêm na bossa. O historiador Adalberto Paranhos (1990) critica tal tom triunfante e chama a atenção para o aspecto cumulativo do processo de construção do gênero até seu salto qualitativo:

A Bossa Nova não surgiu do nada. Compreender o seu aparecimento, enquanto acontecimento musical, requer uma análise que com certeza vai se deparar com uma sucessão de desvios que compõem o processo de sua formação. Esses desvios, muitas vezes censurados à época em que ganharam corpo, abriram caminho no interior da história da MPB para que, dialeticamente, o acúmulo de mudanças proporcionasse o salto qualitativo que instauraria o novo (PARANHOS, 1990, p. 21).

Em seu artigo, Paranhos (1990) elenca e discute alguns elementos de gêneros “antigos” que permanecem na bossa nova e são por ela reconstruídos. Além da noção de *acúmulo*, está presente em sua argumentação a ideia de *continuidade* de aspectos de outros gêneros no novo estilo criado no final dos anos 1950 que, numa dialética dinâmica, se conjuga a movimentos de *ruptura* estética: “[...] esses elementos [do samba-canção], acrescidos a outros, vão ser reelaborados pelo movimento bossanovista a ponto de promover, em meio à *continuidade* dessas experiências mais arrojadas, uma simultânea *ruptura* com o passado” (1990, p. 27 – grifos nossos). E, mais à frente, sentencia: a bossa nova era “suficientemente moderna para não sepultar o passado. Por mais que rompesse com o passado da MPB, ela, simultaneamente, aprofundava, retomando-as, algumas de suas melhores contribuições” (1990, p. 34).

O historiador Marcos Napolitano também questiona a “mitologia” que afirma ser a bossa nova o “marco zero” da “moderna” MPB por ter surgido em uma espécie de “vazio” histórico. Ao contrário,

[...] o peso da tradição na música popular brasileira era considerável e se algumas vertentes do samba-canção (muito próximo, formalmente, do bolero) eram questionadas, o samba urbano carioca não era totalmente descartado, por mais “quadrado” que fosse o seu ritmo (NAPOLITANO, 2001, p. 25).

Napolitano julga a bossa nova como uma espécie de “filtro” pelo qual várias tradições musicais, sobretudo a do samba, foram rearticuladas e, nessa nova constituição cultural e estética, consumidas por um mercado urbano em expansão ávido pela “modernidade” que o novo gênero se propunha possuir. Daí, o sucesso não apenas musical, mas desdobrado também nas expressões cotidianas, na propaganda, na arquitetura, na moda, enfim, na juventude urbana que começava a reivindicar um espaço simbólico que caracterizasse seu novo gosto. O entendimento do processo de gestação da bossa nova seria importante para repensarmos sua memória e discurso “revolucionário” construído sobre ela.

Duas coisas nos parecem pendentes nessa discussão. Uma se refere ao pouco conhecimento que ainda se tem, como um todo, do período imediatamente anterior à bossa nova, entre os anos 1940 e 1950 (NAPOLITANO, 2007, p. 70), com destaque para as canções e os desempenhos do rádio e da indústria fonográfica.⁹ Tal conhecimento, nublado pelo próprio discurso heroico da bossa nova, poderia dissipar algumas dúvidas e demonstrar como foi a gestação do gênero, como se constituiu a sucessão de tensionamentos até a fórmula clássica da batida de João Gilberto ao violão e a construção do discurso hegemônico sobre o estilo. A segunda se refere ao percurso sugerido por este artigo, que é o de observar a questão sob o ponto de vista da memória e, sobretudo, pelo conceito de cultura como memória.

Como vimos, se determinados discursos de artistas, jornalistas e acadêmicos sobre a bossa nova construíram uma memória hegemônica que a legitimou frente a um padrão de gosto de aparência refinada e elitista¹⁰, há indícios na própria linguagem da canção bossanovista que apontam para outras possibilidades de sentido. Além da observação direta

⁹ Tal limite já fora apontado por Alcir Lenharo (1995), que delimitava uma espécie de vazio historiográfico entre a morte de Noel Rosa, em 1937, e o surgimento da bossa nova. O mesmo tom adota o musicólogo e historiador Theophilo Augusto Pinto (2014) em sua pesquisa sobre músicos do rádio nesse período.

¹⁰ Para citar uma situação paralela, um estudo sobre a retomada do samba e do choro no Rio de Janeiro escrito por M. Herschmann e F. Trotta (2007) indica “três conjuntos de estratégias de legitimação [desses gêneros] que formam uma complexa rede de discursos”: narrativas internas promovidas por músicos e produtores; narrativas informativas e analíticas de jornalistas, especialistas e acadêmicos; e, por fim, do público que consome esses estilos musicais (2007, p. 73-74).

das canções, tais indícios ficam mais claros quando deixamos de lado o discurso “moderno”, que o gênero pode representar, e incorporamos as noções de cultura como memória e de “tradução da tradição” provenientes de I. Lotman. Ao contrário do que se pensava, é possível observar, além dos elementos diferenciadores, os muitos dados que foram traduzidos e adaptados das tradições, seja do samba e do samba-canção, seja do *jazz* norte-americano.

A gestação foi lenta e deu-se a partir do samba-canção, num processo de percursos variados que passaram por acumulação de características, negação de alguns elementos, redução de informações musicais e hibridização de gêneros distintos (samba, samba-canção, bolero, *jazz* e Debussy). Esses processos ocorreram sempre no interesse em construir um samba “moderno” de acordo com determinado padrão de gosto de uma classe média urbana em ascensão. A “modernização” do samba já estava inscrita no samba-canção, estilo de samba de meio de ano, com ritmo menos sincopado e com destaque para melodia e harmonia, distinto, portanto, da sensualidade rítmico-corpórea do samba tradicional. Apenas para sermos didáticos (já que a cultura não se estabelece em linearidades teleológicas), é possível pensarmos num caminho, ainda que tortuoso e com recuos e paralelismos, de “limpeza” étnica e moral do samba, com a diminuição de sua intensidade rítmica e destaque para melodia e harmonia, e de seu enquadramento social, para agradar a um público que fazia desses aspectos melódico-harmônicos critérios positivos de avaliação da canção brasileira. Grosso modo, a passionalização deveria suplantar os apelos rítmicos ao corpo:

[...] o samba-canção tradicional também abdica, como faria a bossa, desse tipo de apelo [rítmico] ao ouvinte. A razão, com certeza, está na *modernização* da canção popular perseguida pelo samba-canção desde o seu nascimento, num processo que deságua na pré-Bossa-Nova para mudar de patamar com João [Gilberto]. O vetor dessa *modernização* sempre foi o desenvolvimento harmônico-melódico, adequado tanto aos modelos das músicas erudita e norte-americana quanto aos investimentos passionais do bolero (GARCIA, 1999, p. 40 – grifos originais).

E mesmo no samba-canção dos anos 1950, houve algumas obras que já flertavam com o *jazz*, em especial as compostas por Johnny Alf e João Donato ou cantadas por Dick Farney e Lucio Alves. Nesses sambas-canções *modernos*, que já atraíam a atenção da juventude universitária classe média do Rio de Janeiro e São Paulo, os vínculos com o gênero norte-americano se mostravam na estrutura da canção: no uso de acordes dissonantes, no jeito de tocar piano antecipando os ataques dos acordes e, no canto, em aproximações com a forma de cantar de, por exemplo, Frank Sinatra.

O estudo de Walter Garcia (1999) demonstra, com largas análises de exemplos, como a famosa batida de João Gilberto ao violão, característica central da estética da bossa nova e sua marca *inovadora*, é devedora, em sua estrutura rítmica, de elementos básicos do samba e do samba-canção. De um lado, o bordão (corda grave tocada com o polegar da mão direita) é uma tradução do toque do surdo na percussão do samba, porém, diferente da síncope do samba, sendo marcado regularmente na métrica binária do compasso, como já se fazia no samba-canção, gênero menos sincopado e mais melodioso, e no samba-canção de inspiração *jazzística*. De outro, uma irregularidade rítmica nos ataques dos acordes feitos pelos três dedos (indicador, médio e anelar) da mão direita (respeitando o padrão rítmico e sincopado do samba), adaptando para o violão uma mescla das batidas do tamborim da escola de samba e dos toques também irregulares provenientes do *jazz*.¹¹ Tal combinação complexa e sutil reduzia drasticamente os exageros do samba, o que facilitava ser ouvido e consumido por determinados grupos sociais interessados na *modernização*, mas mantinham latente sua estrutura rítmica interna. A combinação entre regularidade no bordão e desenhos irregulares dos acordes trazidos do tamborim se juntou aos acordes dissonantes e aos toques antecipados aos tempos fortes desses acordes ao violão e produziu uma rítmica diferenciada inaugurada por João Gilberto e copiada por muitos músicos da época e posteriormente. Porém, reiteramos, tal batida fora criada a partir das tradições do samba e do samba-canção brasileiros e do *jazz*.

Se a “batida da bossa nova possibilita à classe média brasileira uma *tradição* na canção popular” (GARCIA, 1999, p. 78)¹², tal estilo musical passa a ser dotado de aspectos legitimadores à medida que é escolhido e continuado em vários campos simbólicos da sociedade: a presença da batida nas músicas da segunda fase da bossa nova (a fase engajada), o sucesso de João Gilberto, a fama internacional do gênero, a defesa da “linha evolutiva” feita por Caetano Veloso a partir da bossa nova e endossada por críticos como Augusto de Campos, a presença do termo bossa nova em várias situações que indicam *novidade* e *modernidade* (um dos exemplos é na publicidade) etc. São várias manifestações e narrativas que corroboram um discurso atento à modernização e à presença de determinado gosto

¹¹ Sobre os vínculos da bossa nova com o *jazz*, há o clássico estudo de Brasil Rocha Brito (1986).

¹² Marcos Napolitano (2001, p. 24) é mais elucidativo: “Os estratos superiores das classes médias, tomadas em seu conjunto, mais abastados, mais informados e com circulação no meio universitário, passaram a ver a música popular como um campo ‘respeitável’ de criação, expressão e comunicação”.

urbano e letrado para o qual não havia um tipo de música que desse conta desse interesse de consumo cultural.

No entanto, além dos vínculos rítmicos entre a bossa nova e o samba, o vínculo dos bossanovistas com o passado está marcado pela releitura de clássicos antigos. Sambas da década de 1930 e 1940 foram reorganizados pelo violão de João Gilberto e ganharam, conseqüentemente, novos ouvintes e apreciadores. Foram os casos de músicas de Dorival Caymmi (*Rosa morena, Samba da minha terra*), Ary Barroso (*Morena boca de ouro, É luxo só*), Geraldo Pereira (*Bolinha de papel*), entre outros. A interpretação de João para essas peças tanto reforça o vínculo do violonista com a tradição da canção popular brasileira, como traduz os sambas ao feitio da bossa nova.

Com as letras, observa-se também essa dualidade entre a tradição do samba e do samba-canção e alguma forma *moderna*. De um lado, as músicas da bossa nova trazem letras organizadas pela norma culta, mesmo quando tendem ao coloquialismo; algumas utilizam metalinguagem entre letra e música, como na clássica *Samba de uma nota só*, de Tom Jobim e Newton Mendonça; ou utilizam termos pouco usuais nos sambas do período (como Rolleiflex – linha de câmeras fotográficas profissionais produzidas pela empresa alemã Franke & Heidecke – em *Desafinado*, de Jobim e N. Mendonça). Para comprovar o vínculo desse estilo musical com setores abastados e letrados da sociedade, diferente da origem social humilde dos compositores de sambas, “a expressão ‘cabrocha’ é substituída por ‘garota’, ‘requebrado’ por ‘balanço’ e, às vezes, ‘mulata’ abrandado para ‘morena’” (MEDAGLIA, 1986, p. 72).

Outra alteração foi a construção de narrativas em que o amor passa a ser visto de maneira mais leve, positiva e ensolarada. Diferente das letras “dor-de-cotovelo” típicas dos sambas-canção e boleros, em que o amor sempre se desenhava pela dor, fratura, melancolia ou falta de correspondência da pessoa amada, algumas canções da bossa nova investem em amores, digamos, mais bem resolvidos. Em *Chega de saudade*, de Jobim e Vinícius de Moraes, apesar do início melancólico e da distância da mulher amada, o compositor projeta para o futuro as ações amorosas que ocorrerão quando reencontrá-la novamente. Outras peças são plenas em carinho e doçura ao tratar da paixão, do flerte ou dos encontros, como em *Garota de Ipanema*, de Vinícius e Jobim, *Lobo bobo*, de Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli, *Coisa mais linda*, de Vinícius e C. Lyra, *Ela é carioca*, de Jobim e Vinícius, entre outras.

No entanto, por mais que os bossanovistas tenham alterado a forma de narrar o amor, inclusive esboçando críticas aos sambas-canções melodramáticos, vários compositores mantiveram nas letras a tradição dos arroubos de melancolia e do amor como tristeza e dor. Alguns exemplos estão em *Samba em prelúdio*, de Vinícius e Odete Lara (“E eu sem você / sou só desamor / um barco sem mar / um campo sem flor / Tristeza que vai tristeza que vem / Sem você meu amor eu não sou ninguém”), *Insensatez*, de Jobim e Vinícius (“A insensatez que você fez / Coração mais sem cuidado / Fez chorar de dor / O seu amor / Um amor tão delicado”), *Outra vez*, de Tom Jobim (“Tudo agora é só tristeza / Traz saudade de você / Outra vez sem você / Outra vez sem amor”), cantadas de forma arrastada e lacrimosa.

Por fim, o modo de cantar baixinho e contido, uma das marcas da bossa nova de acordo com essa memória heroica, também não é uma novidade ou exclusividade. É certo que muitos cantores de bolero, por exemplo, exageravam na intensidade vocal para construir sentido de dor e melancolia. No entanto, já na década de 1930, ouvia-se o discreto e charmoso Mario Reis com sua voz macia, entre a fala e canto, que, ao começar a gravar no então novo sistema da gravação elétrica, “percebeu que, com o advento do microfone, não era mais necessário apelar para a voz forte, tonitruante” (PARANHOS, 1990, p. 22).

4. Considerações finais

Paul Ricoeur (2007) utiliza a noção de *memória feliz* para indicar que a memória se constitui, antes, numa visada cognitiva de fidelidade. “A fidelidade ao passado não é um dado, mas um voto” (RICOEUR, 2007, p. 502). Para o pensador francês, o que há de original neste voto de fidelidade é que ele consiste não em uma ação, “mas numa representação retomada numa sequência de atos de linguagem constitutivos da dimensão declarativa da memória” (2007, p. 502). Emerge a *memória feliz*, portanto, plasmada no conforto e no desejo do acionamento memorialístico e na pretensão reatualizada pela passagem do tempo, cujos enunciados vão se arranjando em função de serem agradáveis de se repetir, ou, como sentencia o autor, a memória feliz encarna “uma aporia que constitui a representação presente de uma coisa ausente, marcada pelo selo da anterioridade” (2007, p. 502).

Tal percepção parece contribuir para que se compreenda, pelo menos um pouco, os sentidos que compuseram, nas últimas décadas a memória “oficial” da bossa nova. A fidelidade à visada bossanovista como movimento heroico, inaugural e de ruptura não se

confirma, de forma plena, como um dado. Buscamos comprovar isso com a identificação dos diversos traços de continuidade e retomada de caminhos estilísticos presentes historicamente na música brasileira, como indicamos, ainda que de forma rápida e sem esgotar os muitos exemplos. Os conceitos de cultura como memória e “tradução da tradição”, extraídos da semiótica da cultura de I. Lotman, ao desvelarem um entendimento mais dinâmico da cultura e da memória, demonstram como os processos culturais caminham de maneira descentrada e destacam este ou aquele elemento para ser rearranjado nos momentos posteriores. A memória se faz, então, em camadas justapostas, flexíveis e permeáveis para que determinados elementos ressurgam trabalhados conforme novas demandas sem serem estritamente rejeitados.

Procuramos demonstrar que a memória hegemônica da bossa nova foi sim como um voto, uma reivindicação, uma memória apaziguada. Porém, essencialmente, uma memória que, ao apaziguar, legitimou determinado gosto construído social e culturalmente e, ao mesmo tempo, “esqueceu” ou denigriu a produção anterior, tratando-a pejorativamente como *velha* ou *antiga*.

Referências

- ANDRADE, Mário de. **Aspectos da música brasileira**. Brasília: Martins, 1975.
- BRITO, Brasil R. Bossa nova. In: CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 17-40.
- CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- CASTRO, Ruy, **Chega de saudade: a história e a histórias da bossa-nova**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CHEDIAK, Almir, **Songbook Bossa Nova**. Vols. 1 e 5. Rio de Janeiro: Lumiar, 2009.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa**. Curitiba: Positivo, 2009.
- GARCIA, Walter. **Bim Bom – a contradição sem conflitos de João Gilberto**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- HERSCHMANN, Micael; TROTTA, Felipe. Memória e legitimação do Samba & Choro no imaginário nacional. In: RIBEIRO, Ana Paula G.; FERREIRA, Lucia M. A. (org) **Mídia e memória: a produção de sentidos nos meios de comunicação**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007, p. 71-92.
- JOBIM, Tom. **Texto da contracapa do disco *Chega de Saudade*, de João Gilberto**. Disponível em: http://discolado.com.br/index.php?option=com_muscol&view=album&id=218. Acesso em 09 jan. 2017.

- LENHARO, Alcir. **Cantores do rádio: a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo**. Campinas: Unicamp, 1995.
- LOTMAN, Iuri. **La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.
- MACHADO, Irene. **Escola de semiótica: a experiência de Tartu-Moscou para o estudo da cultura**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- MEDAGLIA, Julio. Balanço da bossa nova. In: CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 67-123.
- NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)**. São Paulo: Annablume, 2001.
- _____. **A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.
- NAVES, Santuza Cambraia. **Da bossa nova à tropicália**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- PARANHOS, Adalberto. Novas bossas e velhos argumentos (tradição e contemporaneidade na MPB). **História & Perspectivas**, n. 3, p. 5-111, jul/dez 1990.
- PINTO, Theophilo A. **Gente que brilha quando os maestros se encontram: música e músicos da “Era de Ouro” do rádio brasileiro (1945-1957)**. São Paulo: Alameda, 2014.
- POLLACK, Michael. “Memória e identidade social”. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, 1992. p. 200-215. v. 5. nº 10.
- RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Unicamp, 2007.
- VELHO, Ana Paula M. Semiótica da cultura: apontamentos para uma metodologia de análise da comunicação. **Revista de Estudos da Comunicação**, Curitiba, v. 10, n. 23, p. 249-257, set/dez 2009.