

Sobre rede e música: notas preliminares acerca da crítica sobre bossa nova¹

Henrique Almeida Martins de Souza

(Escola de Música da UFRJ)

Palavras-chave: bossa-nova; crítica musical; eixos de representação social.

Quem se debruçar sobre produções recentes abordando a bossa nova (BN) encontrará esta prática musical descrita como “uma novidade rítmica capaz de virar o samba do avesso” (SCHWARCZ; STARLING, 2015: 420); lerá que “em termos de melodia, nunca a música brasileira teve um repertório tão permanente e rico” (CASTRO, 2017: 15); e em trabalhos de pesquisa a verá classificada como um indutor do “bom gosto” contido em elementos interpretativos como “voz contida, percussão discreta e palco nu” (NAVES, 2010: 97-8); ou ligada às ideias de “sofisticação, complexidade harmônica e sutileza vocal” (NAPOLITANO, 2001: 33). Tanto em trabalhos que a tem como tema, quanto naqueles que apenas passam por ela – tomando-a geralmente por reflexo musical de um momento de modernização produtiva no Brasil –, as descrições e os adjetivos usados para apreender sua sonoridade convergem para uma mesma tonalidade, estabelecem uma consonância ressoando um mesmo acorde: i) a BN existiu enquanto um movimento musical e ela não se confunde com outras práticas; ii) para isso, contou com atores sociais específicos, especialmente músicos; iii) ela encerra uma ruptura com “o que veio antes” e o começo de algo “novo”; iv) é indissociavelmente ligada às ideias de “riqueza”, “bom gosto”, “sofisticação”, “modernidade”, “novidade”, não importa o que tenha ocorrido no campo da música popular antes de 1959, nem de lá para cá.

Aparentemente pacificado, este estado de coisas parece se ligar a dois fatores. De um lado, por se tratar de uma prática musical gozando de certo prestígio social, com projeção internacional, dispondo de espaço na mídia e shows temáticos e vinculada a atores sociais de classe média, a BN tende a não despertar grandes interesses por parte de pesquisadores. Ao contrário de práticas musicais “silenciadas”, daquelas que perseveram malgrado a falta de espaços que as dê visibilidade, ou ainda daquelas ligadas a atores

¹ Trabalho apresentado na 33ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 28 de agosto a 03 de setembro de 2022

sociais pertencentes a minorias, no caso da BN, tudo correu bem e parece continuar assim. De outra parte, há uma produção teórica, ainda hoje disponível em livrarias e na web, que parece ter, ao menos em parte, dado conta do assunto. Este aspecto se agrava quando a ele se acresce a falta de rigor teórico/metodológico dessa bibliografia. Como em grande parte dos escritos sobre música popular, as críticas a respeito da BN foram produzidas por entusiastas ou detratores em textos consideravelmente passionais. Este aspecto, somado ao desinteresse pelo tema torna o terreno de pesquisa particularmente arenoso para os interessados.

As bases dos principais marcos teóricos a respeito da BN foram lançadas “no calor do momento” por artigos veiculados em periódicos jornalísticos entre os anos de 1960 e 1966. Tomando como marco inicial desta prática o lançamento do LP *Chega de Saudade* de João Gilberto pela Odeon em 1959, um corpo de textos críticos procurou interpretar o que ocorria na cena musical através de explicações que recorriam ao material musical ou ao contexto social que teria ensejado a prática. Grosso modo, a interlocução se dividiu em duas posições principais, uma que via na BN uma prática musical cosmopolita, moderna, antropofágica e, de outro lado, uma vertente que pugnava pela tradição popular, aviltada pela música feita por uma classe média alienada. A primeira corrente foi protagonizada no período por nomes como o musicólogo Brasil Rocha Brito, o poeta e teórico concretista Augusto de Campos, o maestro Júlio Medaglia e o compositor e crítico musical Gilberto Mendes. A segunda, encontrou sua expressão máxima nos escritos da época do marxista José Ramos Tinhorão. Inicialmente lançadas em jornais impressos, as críticas aqui abordadas foram posteriormente publicadas em livros, a primeira corrente em *O Balanço da Bossa e Outras Bossas* (CAMPOS, 2012) e a segunda em *Música Popular: um tema em debate* (TINHORÃO, 1966), nos anos de 1968 e 1966, respectivamente.

Ao deixar o formato efêmero de periódicos veiculados na década de 1960 inscrevendo-se no registro mais perene de livros impressos ainda hoje, este conjunto de artigos consolidou um corpo teórico que se espalhou para praticamente todas as abordagens posteriores da BN. De produções bibliográficas literárias às de pesquisa, alguns dos pressupostos lançados pelo conjunto de autores seguem presentes na discussão a despeito da falta de rigor teórico/metodológico, e parecem ter contribuído para a estabilização da BN como “fato cultural”, isto é, para a ideia de um “gênero musical” com contornos precisos e mensuráveis, que não se confunde com outras práticas. À guisa

de exemplo, as “correspondências perfeitas entre música e letra, na medida em que uma e outra se comentam reciprocamente” (NAVES, 2010: 96), que caracterizariam a BN como uma “experimentação musical bastante afinada com as propostas da poesia concreta” (NAVES, 2000: 43) se servem da ideia de “isomorfismo” postulada por Augusto de Campos citado por Brasil Rocha Brito (BRITO *in* CAMPOS, 2012: 38). O mesmo ocorre com a aproximação entre BN e música de câmara e pós-weberniana, e a descrição do “canto falado” por oposição ao “dó do peito” citadas por Renato Ortiz (2001: 106), igualmente tributárias dos critérios analíticos lançados pelo musicólogo (BRITO *in* CAMPOS, 2012: 26; *ibidem*: 35). Também a ideia de certa “modernidade” que, a partir da BN se dirigia às configurações gráficas das capas dos LPs da época e a seus nomes (ORTIZ, 2001: 105-6) é oriunda do texto do maestro Júlio Medaglia publicado no livro de Campos (MEDAGLIA *in* CAMPOS, 2012: 98). Na literatura etnomusicológica, Gerard Béhague adota o título “Bossa & Bossas: Recent Changes in Brazilian Urban Popular Music” para o artigo em que destaca a “evitação deliberada da proeminência de qualquer parâmetro musical. [...] A *Bossa Nova* [...] tenta integrar melodia, harmonia e ritmo” (BÉHAGUE, 1973: 212) [livre tradução]. Ponto em que o autor faz uso de extenso trecho no qual Brasil Rocha Brito propõe um dos principais critérios estilísticos definidores da BN em sua análise (BRITO *in* CAMPOS, 2012: 21-2).

A estabilização dessas ideias e sua presença nas produções teóricas posteriores aponta para a dimensão performativa dos textos. O registro mais estável e a maior acessibilidade aos artigos reunidos em livros ampliaram o alcance das ideias lançadas pelos autores e as deslocaram do contexto em que se encontravam, atomizadas junto a tantas outras matérias publicadas em outros periódicos nos quais outros autores enxergavam a prática musical com outras lentes. Por aí se compreende com Latour que “os textos agem sobre o mundo, e circulam em redes práticas que nos ligam a situações” (LATOURE; HERMANT, 2004: 5-6). Assim, propomos pensar as críticas musicais como “inscrições literárias”, dispositivos que têm por função persuadir os leitores. Esta operação tem sucesso quando se estabelece uma “congruência essencial entre um ‘fato’ e o sucesso do andamento dos diversos processos de inscrição literária” (LATOURE; WOOLGAR, 1997: 76-7). Em outros termos, uma vez que os mecanismos de persuasão passam despercebidos pelos leitores, as inscrições literárias cumprem sua função através de operações que os convencem de que aquilo que elas postulam correspondem aos fatos de que tratam tais como se apresentam na vida cotidiana.

A leitura das produções que se debruçam sobre a BN deixa claro que a querela “tradição x modernidade” teve uma parte vencedora. Enquanto as ideias expostas no livro de Campos são retomadas até hoje e o espaço aberto pelas análises nele contidas dão abertura para o desenvolvimento de novas ideias e exploração de determinadas ambiguidades, Tinhorão nem sempre é mencionado. É assim que Naves contrapõe a referência aos autores reunidos por Campos aos “ideólogos do nacional-popular” (NAVES, 2000: 35). Béhague, por seu turno, referencia o jornalista escrevendo que “alguns críticos reacionários chegaram a sugerir que um dos problemas mais sérios a respeito da *Bossa Nova* surgiam da preocupação de músicos como João Gilberto e Antônio Carlos Jobim de tentar impor um produto cultural popular para o exterior” (BEHAGUE, 1973: 211) [livre tradução]. Menos hostil ao marxista, Ortiz se limita a mencionar que “o debate sobre a bossa nova é marcado pela discussão da alienação ou não da importação do *jazz* pela música brasileira” (ORTIZ, 2012: 49).

No entanto, entre o desinteresse por um tema de pesquisa modorrento, e a tão surrada quanto resistente querela “tradição x modernidade” algo parece ter passado despercebido. A interlocução entre os autores pró e anti-BN estabelece uma divergência quanto ao mérito da prática musical, mas não quanto à sua substância. Nesse sentido, embora polarizem nos julgamentos de valor a respeito de seu objeto, os textos agem em cooperação afirmando por vias distintas a existência de uma prática musical específica, dotada de certas propriedades, com determinada relevância em nosso populário oferecendo aos leitores entusiastas uma explicação estética e aos detratores uma explicação sociológica. A interlocução integrou uma rede composta por músicos, gravadoras, críticos, entusiastas, Lps, shows temáticos etc., que emprestou consistência e transformou uma série de eventos, que poderiam ter passado como aleatórios, numa série episódios causais ligados por uma prática musical emergente.

Assim, esta exposição pretende desenvolver a hipótese de que a discussão entre tradição e modernidade ensejada pela percepção de uma “nova concepção musical” forneceu a “distração” necessária para que os dispositivos de inscrições literárias estabelecessem a congruência entre algumas características musicais presentes na prática de que tratavam e o surgimento de um novo “gênero musical”. Ao fazê-lo, passaram a integrar uma rede até hoje ativa, que articula críticos, amadores, músicos e registros fonográficos em torno da prática musical que veio a ficar conhecida como bossa nova.

Para isso, adotamos a perspectiva de Antoine Hennion (2007) segundo a qual a produção teórica a respeito da arte oscila entre dois eixos de representação social: um ligado ao pensamento estético, que atribui autonomia e propriedades intrínsecas ao objeto artístico suscitando, ele próprio, reações nos seres humanos (eixo linear); e outro ligado ao pensamento sociológico, segundo o qual o objeto artístico é uma representação do grupo para si próprio, um dispositivo simbólico que reforça o sentimento coletivo permitindo que um agrupamento de pessoas se torne uma sociedade (eixo circular). Assumimos a premissa do sociólogo de que mais do que eixos mutuamente excludentes, “os suportes rivais da representação jogam sobretudo uns ‘contra’ os outros no sentido de uma sustentação cruzada: cada um só se desenvolve se apoiado sobre os outros. Todas as músicas se mantêm, refazem, se opõem combinando-os diversamente” (HENNION, 2007: 496-97) [livre tradução]. Esses eixos abrem um largo espaço à música, que se realiza a partir da composição dos esforços perpendiculares aplicados a elementos tais como registros, instrumentos, sons, amadores, mídias, músicos, etc. Uma vez que os elementos musicais são alocados e definidos em um ou outro eixo, eles se tornam apreensíveis segundo um modelo de representação e ensejam a associação de “amadores e obras, fãs e ídolos, melômanos e um repertório, bens e mercados, artistas e públicos” etc. (*ibidem: idem*) [livre tradução]. Desse modo, entendemos que as críticas musicais e a querela tecida em torno da BN tiveram papel nada pequeno na consolidação do juízo que se formou em torno dessa prática, bem como alimentaram e foram alimentadas pelas escolhas interpretativas dos músicos ligados a ela, tendo atuado também sobre a construção do gosto e apreciação estética em torno de um repertório e uma prática interpretativa específica.

Para esta exposição nos deteremos em “Bossa Nova” de Brasil Rocha Brito publicado originalmente n’*O Correio Paulistano* nos dias 23 de outubro, 6 e 20 de novembro de 1960 posteriormente lançado em *O Balanço da Bossa e Outras Bossas* (CAMPOS, 2012), e nos textos “Rompimento da tradição, raiz da bossa nova” e “Samba de 1946: pior produto da política da boa-vizinhança”, escritos por Tinhorão, publicados no *Jornal do Brasil* a 23 de fevereiro de 1962 e 16 de março de 1962, posteriormente editados em *Música Popular um tema debate* (TNHORÃO, 1966). Dentre os vários aspectos musicais postulados por Brito e retomados por Tinhorão, nos deteremos em dois: i) a dinâmica de apropriação de elementos musicais jazzísticos e eruditos como critério definidor da BN; ii) a percepção de que a BN constituía algo de natureza distinta do resto

do populário, implicando um movimento de “revolução”, “renovação” ou “ruptura”. Esperamos demonstrar que sob o superficial antagonismo das análises, elas trabalharam juntas fornecendo explicações estéticas e sociológicas que “criaram” e estabilizaram critérios definidores da BN até hoje em voga.

Eixo linear – a BN segundo Brasil Rocha Brito

A partir do modelo durkheimiano da crença totêmica tomado como antecedente fundador dos problemas da sociologia frente à arte, Hennion tipifica dois tipos de atribuição de causalidades pelos atores sociais: na linear, a força sentida pelos membros de uma comunidade viria dos objetos desta cultura; já na circular a força seria sentida não em função das propriedades dos objetos, mas do grupo que os elege. Daí viriam as causas que os atores se dão e os modos de representação que alimentam as análises sociológicas (*ibidem*: 46-7).

Tomaremos os dois modelos como categorias analíticas sobre as quais as críticas a respeito da BN se assentariam. No caso de Brasil Rocha Brito, as análises estariam vinculadas à percepção de que o material musical de que tratava possuía propriedades intrínsecas. A elas se deveriam a qualidade da prática de que analisava e o status que o autor lhe atribuía.

“Bossa Nova” se propunha a uma “apreciação técnica fundamentada, que através de uma análise minuciosa permitisse situar melhor os característicos individualizadores das obras compostas dentro da nova concepção musical” (BRITO *in* CAMPOS, 2012: 17-18). Em uma reexposição de parte do artigo publicada n’*A Tribuna* de São Paulo a 23 de junho de 1963, o musicólogo define “concepção musical” como “um modo de se entender a composição ligando-a a uma estética e dando-lhe fundamentos e diretrizes básicas de estruturação. Os parâmetros musicais passíveis de serem estruturados deverão ser regidos em sua integração na obra por tais princípios” (BRITO, 1963: 26). Assim, o trecho explicita que seu objeto, a “nova concepção musical”, consiste em uma forma de se compreender a composição. A compreensão da composição se realiza vinculando-a a uma estética. Logo, é a proposição de uma estética – uma e não outra – que lança fundamentos e diretrizes sobre os quais o autor procura situar os “característicos individualizadores”. Em outros termos, é a escolha dessa estética que estabelece o critério do que são ou não os “parâmetros musicais passíveis de serem estruturados” uma vez que

eles são “regidos em sua integração na obra por tais princípios”. A autoridade para tal parece advir dos conhecimentos teóricos do musicólogo e do fato de o autor ter exposto suas ideias a Tom Jobim² – e manifestá-lo no texto.

Entretanto, não custa ressaltar que o texto se utiliza de parquíssimas referências – três a conversas com Tom Jobim, uma citando Augusto de Campos, e uma menção a Mário de Andrade e Renato Almeida – e está, todo ele, coalhado de afirmações. A despeito de a introdução do texto considerar “oportuna a colocação do problema em termos tais que, doravante, o debate possa resultar mais adequado e proveitoso a partir da aceitação ou da rejeição das proposições contidas nessa análise” (BRITO *in* CAMPOS, 2012: 17-18), o caráter propositivo cede lugar imediatamente a afirmações não referenciadas e não justificadas teoricamente. Uma vez que: i) o artigo tem como objeto uma nova “concepção musical”; ii) este termo significava estabelecer um vínculo entre as composições e uma estética e; iii) o texto se ancora em escassíssimas referências e não apresenta justificativas teóricas ou metodológicas, parece lícito afirmar que, munido de seu conhecimento técnico e seu contato com um dos atores vinculados à prática que analisava, Brasil Rocha Brito criava os critérios e categorias analíticas que seriam posteriormente usados para descrever a prática musical de que tratava.

Conforme visto, a pretensão fundamental do texto é uma análise técnica e fundamentada. Isto significava descrever e definir a BN a partir de seu material musical. A “objetividade”, caso tenha havido, adviria da coerência entre as explicações musicais e a estética que as emprestaria sentido. Assim, pode-se considerar que a análise de Brito está ancorada no eixo de representação linear, isto é, o autor atribui à música um valor que lhe é inerente. O material musical e as práticas interpretativas tinham características próprias e delas provinha o valor estético que o autor enxergava na prática.

Central para o trabalho do musicólogo, a ideia de “concepção musical”, “nova concepção musical”, “concepção bossa nova”, etc. ocorre dezenas de vezes no texto. Algumas afirmam características da BN a partir de descrições de seu material musical e da performance dos músicos a ela vinculados, outras ocorrências contrapõem a prática à “música popular anterior”, ratificando a percepção de que algo novo ocorria em nosso

² Sobre “Bossa Nova”, Augusto de Campos escreve na introdução de seu livro que “Brasil Rocha Brito, seu autor, musicólogo, ex-aluno do professor H. J. Koellreuter (Escola Livre de Música), entrou em contato, na época de elaboração de seu estudo, com Antônio Carlos Jobim, com o qual discutiu vários pontos de sua interpretação” (CAMPOS, 2012: 12)

populário e esta novidade se justificava por uma propriedade estética de natureza distinta das demais práticas populares. É assim que na primeira seção do texto a análise técnica da “nova concepção” separa a BN das “influências estrangeiras, precursores e primeiras manifestações” (*ibidem*: 18). Estabelecida a clivagem, o texto segue com a “análise da concepção musical bossa-nova”, dividida em três tópicos subdivididos em pontos: i) posição estética da concepção musical bossa-nova; ii) estudo dos característicos de estruturação; iii) estudo dos característicos de interpretação. Nesses tópicos, o autor descreve com maior ou menor densidade teórico-musical os critérios musicais que estabeleciam uma distinção entre aquilo que poderia ou não ser descrito como BN.

Um desses critérios seria a capacidade dos músicos de “metamorfosar” elementos musicais de outras culturas – especialmente jazzísticos e oriundos da música erudita – diluindo-os com elementos da cultura brasileira. Terceiro ponto do primeiro tópico, o “culto da música popular nacional no sentido de integrar no universal da música as peculiaridades específicas daquela” desenvolve a ideia de que

Segundo o conceito da bossa-nova, a revitalização dos característicos regionais de nosso populário se faz sem prejuízo da importação de procedimentos tomados a outras culturas musicais populares ou ainda à música erudita. É necessário, apenas, que da incorporação de recursos de outra procedência possa resultar uma integração, garantindo-se a individualidade das composições pela não-diluição dos elementos regionais (*ibidem*: 24).

Para isso, caberia ao compositor identificar “denominadores comuns que constituam a essência das peculiaridades apresentadas pela generalidade das obras da música popular de seu país” (*ibidem: idem*). Isto é, a não-diluição dos traços musicais nacionais assume o pressuposto de uma “essência” da música popular. Identificada esta essência, intrínseca ao material musical, o compositor pode então “extrair material e possíveis procedimentos estruturais” (*ibidem: idem*) para uma produção musical dotada de regionalidade e universalidade. A identificação desta essência e sua mescla ao material musical de outras culturas é um dos critérios que garante a um compositor ou músico a chancela de BN. Por este motivo, o “pianista de grandes méritos” Dick Farney figura como precursor, e não como bossanovista. Embora o cantor tratasse “as novas composições brasileiras como se fossem *be-bops*”, “disso não resultariam obras verdadeiramente nacionais, pois não havia a intenção precípua de integrar novos processos, metamorfosando-os se necessário, dentro de uma elaboração coerente” (*ibidem*: 19). Caso curioso, apesar de considerado por Tom Jobim como um dos pais da BN, o compositor, cantor e pianista Johnny Alf, aparece quando o texto trata dos “precursores”. Assim como no caso de Dick Farney, os

sambas-canções de Alf “estavam mais próximos do *jazz*, do *be-bop*, do *cool jazz* do que de algo definitivamente radicado em nossa música popular” (*ibidem*: 20). Entretanto, segue o autor, “alguns dos procedimentos empregados por Johnny Alf forma por eles metamorfoseados em outros mais integrados no espírito do populário brasileiro” (*ibidem: idem*). Mesmo assim, apesar de conseguir integrar parte de suas composições ao populário brasileiro, Alf não entra na lista de bossanovistas reconhecidos pelo musicólogo.

Ponto relevante a destacar, além da “essência” própria à música atribuída pelo autor, nosso populário também teria um “espírito” ao qual os processos de composição deveriam se integrar. Brito não dá quaisquer definições do que seriam a “essência” do material musical regional ou o “espírito” da música nacional, mas ainda assim, eles aparecem como critérios objetivos do sucesso ou insucesso na mescla de elementos musicais jazzísticos ou eruditos aos de nossa música popular. Mais importante, os critérios dizem respeito à música, não aos músicos. Estes deveriam ter a sensibilidade e esforço necessário para identificá-los – essência e espírito – no populário elaborando assim uma realização musical original. Isto feito, o material musical, por si só, seria dotado de universalidade e regionalidade.

Articulado a outros elementos, este fator daria provas de que se estava diante de uma “nova concepção musical”, isto é, de algo novo na música popular, que embora pudesse se servir de material nacional, não se confundia com outras práticas musicais brasileiras. A BN tinha uma natureza estética própria, diferente, e isto se confirmava nos recursos interpretativos e nas composições. Exemplo eloquente, “João Gilberto, que surgiu em 1958 em nosso cenário musical, cantando e tocando violão, conseguindo no instrumento efeitos nunca antes ouvidos quer em *jazz* ou em qualquer outra música regional, quer em nosso populário” (*ibidem*: 34) dava provas deste argumento. No mesmo ano “vários compositores, entre os quais cumpre destacar o nome do teórico e animador do movimento, Antonio Carlos Jobim (Tom), julgaram ser chegado o momento propício para realizarem obras de concepção totalmente nova” (*ibidem*: 20). O aspecto harmônico da BN também evidenciaria o caráter inédito da nova concepção, uma vez que as funções percussiva e harmônica desempenhadas pelo violão e piano teriam ocorrido “em acordes empregados na harmonização de obras do populário tradicional; entretanto jamais de maneira coexistente” (*ibidem*: 23). No “estudo dos característicos da estruturação” mais uma vez o aspecto harmônico comprovava o caráter renovador da prática pelo “uso de acordes sensivelmente mais alterados do que os empregados na música popular brasileira

anterior” (*ibidem*: 27-8). Além desses exemplos, a “valorização da pausa” como elemento estruturante da música (*ibidem*: 26), os ornamentos melódicos (*ibidem*: 30), as melodias pouco variadas contrastadas a um fundo harmônico dinâmico (*ibidem*: 29-30), a “contenção do cantor, a compreensão do trabalho de equipe” (*ibidem*: 35-6) corroboravam as peculiaridades estéticas próprias de seu material musical e seus recursos expressivos, que conferiam à BN um caráter “revolucionário”, “renovador”, “não encontrado em nosso populário anterior” etc.

Texto seminal para as produções que o seguiram, em uma seção inicial e três tópicos subdivididos em vinte pontos, “Bossa Nova” definia as categorias analíticas e critérios segundo os quais, a partir de então, uma música poderia ou não ser considerada BN. Para isso, lançava mão de conhecimentos técnicos de seu autor que, em uma análise estética exclusivamente pautada no material musical, conferia à prática um valor que lhe era intrínseco.

Eixo Circular – A BN segundo Tinhorão

Ironicamente, o primeiro livro em que algumas das categorias propostas por Brasil Rocha Brito aparecem publicadas foi justamente de um dos principais críticos da BN, o jornalista e historiador da música popular José Ramos Tinhorão. Embora seus textos divergissem radicalmente quanto ao mérito da BN, se serviram dos critérios e categorias analíticas propostas pelo musicólogo para cancelar suas análises.

Para Tinhorão, “o complexo social é que determina o resultado da criação artística”, decorrendo disso que “o estudo da evolução dos temas da música popular e seu confronto com a evolução histórica da Cidade do Rio de Janeiro, de um ponto de vista sociológico rigorosamente científico mostra que uma coisa é reflexo da outra” (TINHORÃO, 1960: 5). O principal esforço de marxista consistia em propor explicações sociais ao processo de aviltamento que ele enxergava na música popular. Este processo estaria ligado à expansão do capitalismo e principalmente à alienação que levava parte da sociedade, em especial a classe média, a aderir passivamente a gostos e maneirismos culturais “impostos” pelos Estados Unidos. Grandes eventos históricos como as duas grandes guerras teriam impacto direto e imediato sobre a nossa cultura, invariavelmente no sentido de descaracterizá-la no processo de expansão do capital internacional. Para o

autor, o reflexo deste processo na música, atingira seu clímax no momento em que escrevia.

Apreendida sob as lentes do marxista, a alquimia musical que Brito enxergava na BN era tão somente a descaracterização progressiva que se asseverava tanto mais quanto se projetava a dominação dos países desenvolvidos sobre os periféricos. Assim, em “Rompiemento da tradição, raiz da bossa nova”, o marxista postulava que a década de 1950 marcaria a primeira geração de jovens do pós-guerra, crescida em uma cidade apartada pela corrida imobiliária – “os pobres na Zona Norte e nos morros, os ricos e remediados na Zona Sul” (TINHORÃO, 1966: 36) – e, portanto “completamente desligados da tradição” (*ibidem: idem*). Este estado de coisas se comprovaria em diversos dos traços atribuídos à BN por Rocha Brito, dentre eles a composição musical. Mas aqui, as propriedades da BN não se explicariam pelas características intrínsecas à música. Elas justificariam pela posição social daqueles que a compõem e consomem. Tinhorão propunha um problemático decalque do modelo de produção econômico sobre a cultura.

Assim, a mesma alienação “que levava o Presidente Kubitschek a saudar com discurso de afirmação nacional a fabricação dos primeiros modelos de automóveis JK no Brasil, diante de algumas unidades trazidas às pressas da Itália, desmontadas, para servirem à ocasião” (*ibidem: 36*), animava o processo de criação musical da classe média. Teria sido “dentro desse mesmo espírito que os rapazes dos apartamentos de Copacabana, cansados da importação pura e simples da música norte-americana, resolveram *montar* o novo tipo de samba [...]” (*ibidem: 37*). Todas as “peças” da montagem musical proposta por Tinhorão se encontram no texto de Brito. O novo tipo de samba seria um compilado “à base de procedimentos da música clássica e de *jazz*, de vocalizações colhidas na interpretação jazzística (Ella Fitzgerald) e de uma mudança temática para o campo intelectual mais identificado com os componentes do grupo, ou seja, da poesia erudita (o que explica o sucesso do poeta Vinícius de Moraes [*sic*] como letrista)” (*ibidem: idem*).

Por partes: a aproximação da BN com a música erudita e *jazz*, ainda que suscintamente, já foi mencionada acima. As “vocalizações colhidas na interpretação jazzística” se encontram na letra “a”, do quinto ponto, terceiro tópico de Brito, onde o contraponto executado pelo cantor BN em relação ao fundo orquestral é descrito como “algo semelhante, como idealização, ao que realizam alguns cantores de *jazz*, como Ella Fitzgerald em *How High the Moon*, por exemplo [...]. Na execução desse contraponto, os

cantores de BN podem vocalizar sílabas o cantar de boca cerrada [...] (BRITO *in* CAMPOS, 2012: 37).

À frente, dirimindo quaisquer dúvidas a respeito da procedência dos elementos musicais da BN elencados em seu texto, Tinhorão explica que no processo de “montagem” da nova música,

A intenção – em coerência com a euforia geral da população em face do chamado *desenvolvimento econômico* destinado a tornar o Brasil a *maior nação do mundo* – era a melhor possível, tendo o musicólogo Brasil Rocha Brito definido o movimento como “o culto da música popular no sentido de integrar o universal da música às peculiaridades específicas daquela” (TINHORÃO, 1966: 37).

A ideia da BN como um movimento renovador, revolucionário, de um “nunca antes”, “pela primeira vez” também encontra guarida nos textos de Tinhorão, mas sob o juízo de uma ruptura com a tradição. Assim, como o musicólogo, o marxista via na prática de que tratava um ponto de não-retorno, algo que não se confundia com o que viera antes, porém, com sinal trocado em relação ao primeiro. Se em “Bossa Nova” a “nova concepção musical” era um acontecimento feliz na música brasileira, em “Rompimento da tradição, raiz da bossa-nova”, “o aparecimento da chamada bossa nova na música urbana do Rio de Janeiro marca o afastamento definitivo do samba de suas origens populares” (*ibidem*: 35). No mesmo texto o “divórcio, iniciado com a fase do samba tipo *be bop* e abolerado de meados da década de 1940, atingira o auge em 1958, quando um grupo de moços entre 17 e 22 anos, rompeu definitivamente com a tradição, modificando o samba no que lhe restava de original, ou seja, o próprio ritmo” (*ibidem*: 36). Em “Samba de 1946: pior produto da política da boa vizinhança” o processo de degradação do samba seria irreversível a partir da BN: “Por esses desconstruídos caminhos – primeiro jazzificado, depois abolerado – prosseguia o samba-canção, durante mais de 10 anos, até que, a partir de 1957, a denominada bossa nova veio a pôr fim à confusão, através da eliminação dos últimos toques de originalidade do samba tradicional [...]” (*ibidem*: 58). Cumpre notar que os próprios títulos dos artigos de Tinhorão confirmam alguns dos pressupostos elencados acima: “Rompimento da tradição, raiz da bossa nova”, “Caminhos do jazz conduzem à bossa nova”.

Tudo se passa como se grande parte das descrições musicais fornecidas por Brito aparecessem com sinais trocados aos olhos de Tinhorão. Nada se explicava por uma coerência estética interna à música, em consonância com o “espírito nacional” ou a “essência” do populário. Ao contrário. Onde Brito enxergava “precursores” com uma

sensibilidade estética ainda verde que pavimentariam um caminho a desaguar na BN, o marxista reconstituía o crescente impacto do pós-guerra desfigurando a produção musical nacional. Tanto a “política da boa vizinhança” quanto o desenvolvimento do setor imobiliário no Rio de Janeiro mudando o cenário urbano apartando as camadas sociais teriam levado a classe média a desvalorizar “o tradicional” e se afeiçoar aos produtos norte-americanos – dentre eles a música (*ibidem*: 53-4). Viria daí, e não de uma sensibilidade cosmopolita, a aproximação de compositores, intérpretes e arranjadores à música norte-americana e a presença de elementos desta música na indústria fonográfica em expansão no Brasil (*ibidem*: 55-8).

A despeito da problemática relação osmótica entre economia e cultura proposta por Tinhorão, seu esforço marca uma forma de pensamento vinculada a um eixo de representação distinto do de Brito. A denúncia dos “reais mecanismos” sociais operando sobre a construção dos gostos e o desenvolvimento da música popular remete ao modo de representação no qual a música é tida por mero símbolo por meio do qual o grupo se representa para os seus. Nada na BN é uma decorrência de seus próprios valores estéticos, a prática musical é, antes, resultado de vetores sociais estruturais que condicionam produção e recepção fazendo com que diferentes camadas sociais elejam/produzam diferentes objetos de representação. Assim sendo, pode-se considerar que a análise do marxista, comprometida com a denúncia das relações sociais nas quais estariam inscritas, remetia ao eixo de representação circular durkheimiano, no qual, a força do objeto musical sentida pelos atores é real, porém não emana dele, mas das relações sociais.

Conclusão

Desse modo, parece lícito pensar que a despeito das posições dos autores sobre o mérito da BN enquanto prática musical, seus textos agem conjuntamente para estabilizar, dar consistência e legitimar elementos que, no texto de Brasil Rocha Brito foram apresentados como proposições. Não custa lembrar que é no livro de Tinhorão que algumas das ideias de Brito são registradas em um formato mais perene que a publicação fortuita em um periódico.

Fôssemos considerar as duas abordagens como “tipos puros” de representação, classificaríamos a de Brito como aquela na qual

a relação do objeto é externalisante. Alinhando a música sobre a construção ocidental de uma arte autônoma, ela introduz uma distância forte entre o espectador e a obra; sobre o eixo assim estendido, as propriedades sociais, técnicas, estéticas dessa relação não mais têm que vir qualificar seus termos e suas modalidades: a música está lá, vejamos quem a consome, quem não tem acesso, quais influências tem a técnica ou as mídias sobre ela, como diferenciar as abordagens estéticas (HENNION, 2007: 486) [livre tradução].

Em Tinhorão, por sua vez, a

definição social da relação musical procede ao inverso. Internalisante, ela põe de saída um espaço social no qual as músicas e os músicos se posicionam e se correspondem, significando uns nos outros as relações das quais o significado comum é social. Não é o social que é um qualificativo entre outros da música, é o musical que é uma das modalidades de visualização das relações sociais (*ibidem: idem*) [livre tradução].

Pode-se considerar com isto que à luz da proposta de Hennion, mais do que uma interlocução sobre tradição e modernidade, nas primeiras críticas a respeito da BN “os termos da querela entre estetismo e sociologismo se encontram reformulados, como um conflito dual entre dois espaços, do qual cada um ensaia servir de referencial de base para posicionar o outro sobre seus eixos – é a quem será englobante, e quem será englobado” [livre tradução] (*ibidem: idem*).

Dessa forma, parece-nos que como todo bom suporte, a produção crítica sobre a BN teve sucesso em se fazer esquecer e, assim, trabalhou competentemente para que houvesse um entendimento dominante e pouco problematizado sobre a BN. No entanto, sugerimos que sob os tediosos vitupérios de uma questão teoricamente superada e as propostas analíticas – especialmente as do descredenciado Tinhorão – que franzem as testas de pesquisadores por seu primarismo se esconde um processo de produção social da música. Famosa por ser um objeto de pesquisa fugidio, a música pode ser apreendida em seu processo de constituição uma vez que se faça

convergir as duas técnicas imemoriais com as quais os homens abordaram as coisas e as fizeram suas: de uma parte as técnicas sociais, de projeção e de materialização do grupo nos símbolos, de outra parte as técnicas naturais de domínio dos objetos; elas são mal nomeadas, são as disciplinas que foram separadas, ligando as coisas seja ao convencionalismo e à arbitrariedade dos signos sociais, seja à univocidade natural da física dos corpos [...].O recurso privilegiado a tal forma e a tal procedimento de implementação da relação música-público, segundo um contínuum indo da mediação social à mediação técnica, permite ver as músicas como resultados desses procedimentos (*ibidem:488-9*) [livre tradução].

Isto parece possível se da problemática “história da BN” que ignora seus suportes e dispositivos – discos, contratos, críticas, livros, instrumentos, etc. – passemos

a uma análise que traga de volta a atuação desses suportes. Um passo para isto pode ser dado caso tomemos a produção crítica não como marcos externos a serem descredenciados ou profundamente ignorados, mas como suportes internos operando um processo colaborativo de autodefinição e estabilização, integrando uma rede que permite melhor apreender e compreender as práticas musicais (*ibidem*: 503).

Referências

BÉHAGUE, Gerard. “Bossa & Bossas: Recent Changes in Brazilian Urban Popular Music”. *Ethnomusicology*. Illinois: University of Illinois Press, 1973, Vol. 17, nº 2, pp. 209-233.

BRITO, Brasil Rocha. Bossa Nova. *A Tribuna*, 23 de junho de 1963. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/153931_01/32736, acessado em maio de 2022.

CAMPOS, Augusto de. *O Balanço da Bossa e Outras Bossas*. São Paulo: Perspectiva, 2021.

CASTRO, Ruy. *A onda que se ergueu no mar: novíssimos mergulhos na Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

HENNION, Antoine. *La passion musicale: une sociologie de la médiation*. Paris: Editions Métailié, 2007.

LATOUR, Bruno. *Reagregando o social: Uma introdução à Teoria do Ator-Rede*. Salvador: Edufba, 2012; Bauru, São Paulo: Edusc, 2012.

LATOUR, Bruno; WOOLGAR, Steve. *A vida de laboratório: a produção dos fatos científicos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997.

LATOUR, Bruno; HERMANT, Èmilie. “Redes que a razão desconhece: laboratórios, bibliotecas, coleções”. In: PARENTE, André. *Tramas da Rede*. Sulina: Porto Alegre, 2004. pp. 39-63.

NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2001.

NAVES, Santuza Cambraia. *Canção Popular no Brasil: a canção crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

_____. “Da Bossa Nova à Tropicália: contenção e excesso na música popular”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. Vol. 15, nº 43, pp. 35-44, junho de 2000.

ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2001.

_____. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: um tema em debate*. Rio de Janeiro: JCM, 1966.

_____. “Música de Carnaval II”. In: *Jornal do Brasil*, seis de fevereiro de 1960 p. 5.