

## **O samba, a bossa nova e a moderna canção brasileira.**

### **The samba, the bossa nova and modern brazilian song**

**Feliciano José Bezerra Filho**  
**UESPI**

**Resumo:** o artigo aponta caminhos evolutivos da canção brasileira, representada pela ascensão do samba à categoria de gênero musical marcador de nacionalidade e o desdobramento conceitual da bossa nova como índice de modernidade na cultura brasileira. Alguns diálogos foram necessários junto a pesquisadores como, Luiz Tatit (2004), Stanley Sadie (1994), Hermano Viana (1995), para corroborar com as ideias aqui levantadas.

Palavras-chave: canção brasileira, samba, bossa nova.

**Abstract:** *the article points to the evolutionary paths of the Brazilian song, represented by the rise of samba to the category of musical genre marker of nationality and the conceptual unfolding of bossa nova as an index of modernity in Brazilian culture. Some dialogues were needed with researchers such as Luiz Tatit (2004), Stanley Sadie (1994), Hermano Viana (1995), to corroborate with the ideas raised here.*

*Keywords: Brazilian song, samba, bossa nova.*

## A afirmação moderna do samba

O modernismo dos anos de 1920 e 1930 processou os primeiros passos da industrialização do país. O ambiente de prospecção tecnológica animou as práticas sociais e culturais. Tempos e espaços foram redimensionados, bondes e automóveis circulavam por um novo traçado urbano, a imprensa lançava jornais e revistas cada vez mais arrojados, e para a canção popular surge o rádio como importante aliado. Depois dele a canção popular projeta-se como uma das grandes tópicas da cultura brasileira. Inicialmente tendo o Rio de Janeiro como epicentro, o rádio ganha territorialmente o país de norte a sul, e com ele toda uma indústria de entretenimento monta-se e incrementa-se, tornando possível ouvir dicções diferentes através das ondas sonoras. Aliando-se a já iniciada indústria fonográfica e suas revistas musicais, o rádio também leva aos lares a canção popular e seus ídolos. O crescimento e a valorização do compositor e do cantor popular mostraram o quanto estes artistas foram importantes. A direta aceitação massiva destacou o papel que a canção popular sempre desempenhou na caracterização da “tipologia cultural brasileira”.

O rádio chega ao Brasil nos anos de 1920, as primeiras transmissões se dão em 1922 e a instalação da primeira estação, a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, em 1923 (Viana, 1995, p.111). Primeiramente este meio de transmissão era restrito ao bucolismo das elites que, tímidas, não souberam expor-se ao novo veículo, logo tomado por outras camadas interessadas realmente em agitação cultural, em promover a dinâmica da modernidade. E por volta dos anos de 1930 torna-se o veículo comercial por excelência, lançando a canção popular como seu principal produto, com seus intérpretes e compositores liderando a mania nacional, e despertando orgulhosamente a força da música popular no processo de modernização do país. Os programas musicais transmitidos de auditórios lotados eram momentos de glorificação de um evento de massa. Foi a era do rádio símbolo de um instante em que a canção mostrou força de representatividade. O samba já havia despontado como gênero de música urbana mais bem sucedido no cenário popular, e o rádio só veio consolidar essa liderança e reforçar o ambiente propício para defini-lo como símbolo nacional. O que antes era tido como caso de polícia passa a ter a legitimidade de um produto representativo da cultura nacional. E aí se consuma de vez a importância das células negroides no tecido cultural brasileiro. Antônio Risério concorda:

e que ninguém menospreze o desempenho dos artistas nesta sequência transformadora. Formas e práticas culturais populares se tornaram ostensivamente visíveis e inteligíveis. Sim: a legibilidade das transformações culturais não é algo dado ou que deva ser aceito como fato consumado. A vida dos signos é dinâmica. É preciso organizar socialmente sua leitura. E a música popular foi parte integrante do processo de projeção social e de organização da inteligibilidade de formas culturais de raiz negro-africana no Brasil (Risério, 1993, p.23).

Ao pensar sobre os aspectos da música popular brasileira, Antônio Risério, em seu livro *Caymmi: uma Utopia de Lugar* discorre sobre como “nossos compositores souberam ler a confusa e rica vida sociocultural brasileira”. Segundo o autor, com o fim da escravidão “os

pretos e mulatos passaram a circular com outro corpo pelas ruas das cidades brasileiras”, e, neste momento, as cidades ganham em urbanização, principalmente por causa da expansão do café, que aprimorou o sistema de transporte, a navegação a vapor, a rede ferroviária e todos os equipamentos urbanos, permitindo confortos e diminuindo distâncias. E para que toda a mestiçagem musical euro-africana pudesse se estabelecer foi preciso que a canção se articulasse com o fonógrafo e com o rádio, para que daí as camadas mais pobres finalmente desenvolvessem seus padrões de cultura e sociabilidade (Risério, 1993, p.25).

O ambiente no qual surgiu o rádio e consolidou a canção ampliou o debate em torno do processo de construção do nacional, de promoção da identificação do que seria o “brasileiro”. A ideia etnológica da mestiçagem, lançada por Gilberto Freire, tomou corpo e fez reverter uma forte corrente que via na mestiçagem uma degeneração cultural e causa de muitos males nacionais. Agora se punha a mestiçagem como valor positivo, não sendo mais possível pensar romanticamente em uma raiz pura para a cultura brasileira; a condição mestiça do Brasil passou a ser a marca nacional. Isso ocorreu a ponto de a República pós-revolução de 1930 tornar quase oficial uma política de miscigenação, e curiosamente eleger o samba como o símbolo mestiço, como símbolo nacional (Viana,1995, p.73).

Mas isso também fazia parte da estratégia ideológica de Getúlio Vargas, que tentava seduzir os compositores a embarcar em seu projeto de valorização da política trabalhista, querendo os sambistas como aliados em sua divulgação. A estratégia não se mostrou tão eficiente, pois os sambistas não foram totalmente cooptados e preferiam cantar com independência suas próprias queixas, malandragens e alegrias (Tatit, 2004, p.46). O único projeto na área musical que cumpriu mais assiduamente as campanhas civilistas do Estado Novo foi o dos cantos orfeônicos de Villa-Lobos, inserido no amplo projeto educacional que resultou na compilação dos temas populares harmonizados, que se chamou de Guia Prático. Como se vê, a intervenção do nacionalismo getulista tornou-se inviável na esfera da música popular, só obtendo algum êxito com a música erudita, o que diz muito sobre intervenções desse tipo, que raramente são capazes de nortear o caminho das manifestações populares.

E o samba manteve-se autônomo em relação aos projetos ideológicos de nacionalismo, sendo ele próprio naturalmente desenvolvido como música popular nacional sem precisar de reparos e asseverações de instâncias políticas ou intelectuais. Embora o domínio do mercado pelo samba viesse a coincidir com a política econômica nacionalista de Getúlio Vargas, sua legitimidade foi assegurada nas ruas, nos meios de difusão e por conta de seus mentores sambistas, expoentes desta forma de música popular que se originou dos “batusques de negros” vindos de Angola e que, no final do séc. XIX, sofreu um processo de urbanização gradual, já aparecendo com marcação binária e ritmo sincopado (Sadie,1994, p.817).

No Rio de Janeiro dos anos de 1920, o samba ganha feição em vias de padronização. Entre a tradicional modinha, que eram poemas cantados, e os batusques, o samba

traz a fala cotidiana como possibilidade estética. A entoação dessa fala é aproveitada para a melodia, e a letra deixa de lado as elaborações literalizadas das modinhas e serestas e as letras maliciosas dos lundus.

A nova letra, que só se consolidou nos anos 20 com Sinhô, substituiu o compromisso poético pelo compromisso com a própria melodia, ou seja, o importante passou a ser a adequação entre o que era dito e a maneira (entoativa) de dizer, bem mais que o valor intrínseco da letra como poema escrito ou declamado (Tatit, 2004, p.71).

O que Luiz Tatit quer mostrar é que o samba investe no “princípio entoativo” da canção, que é a capacidade “de dizer” que os compositores e letristas possuem, mesmo que o domínio das técnicas musicais em alguns não fossem lá muito apuradas. E que dentro da tradição musical da canção, por mais que instrumentistas, maestros e arranjadores estejam presentes com suas competentes soluções sonoras, o centro das criações está no “gesto cancionista”, na maneira das letras serem entoadas melodiosamente.

Essa “flutuação entoativa” é que vai definir o perfil da canção nos anos de 1930, com seu lado mais fecundo realizado pelo samba e suas formas particulares surgidas, como o samba de breque, o samba de partido alto, o samba-canção, o samba-choro. Pois antes a canção tinha como pontos limites os gêneros mais acelerados, como as batucadas e as marchinhas de um lado, e as serestas românticas do outro. Os sentimentos e as formas de dizer tinham que estar em um desses dois lados e o samba veio diminuir essa distância, estabelecendo uma elasticidade maior. Quando se queria descrever o amor o samba chegava ao samba-canção, e quanto havia necessidade de algo mais acelerado tinha-se o samba de carnaval, e assim por diante (Tatit, 2004, p.154).

Foi por esse caminho que o samba firmou-se como a canção por excelência nos anos de 1930 e 1940, embora convivendo com outros gêneros musicais do período, principalmente vindos de fora. Tangos, boleros e rumbas circulavam nesta época, o boogie-woogie, o swing e o fox norte-americanos estavam nos salões de festas e, através do cinema, canções e outras paisagens sonoras aportavam no Brasil. O samba tornou-se um gênero tão penetrante, que ao instituir-se como o ritmo nacional provocou o deslocamento de outros gêneros para uma caracterização de tipo “regional”, como a moda de viola, o frevo, o baião, o forró, que nunca conseguiram alcançar caráter nacional definitivo.

E apesar de toda essa ebulição do samba ter se dado especificamente no Rio de Janeiro, a identidade de povo “sambista” serviu para o país inteiro. Os fatores que geraram essa condição evidentemente passaram pelo fato de o Rio de Janeiro ter sido a capital federal no período. Além disso, também temos que todos os efeitos do fenômeno de modernização apareceram primeiramente naquela cidade, assim como os processos de estabelecimento de uma cultura popular urbana, e, mais ainda, a instalação das novas tecnologias de gravação, os estúdios, as novas emissoras de rádio. Enfim, todos estes elementos se concentravam no Rio de Janeiro. Desta forma, foi inevitável que o desenvolvimento do samba chegasse onde chegou.

Os focos de interesse dos capitais, de ideais políticos e culturais estavam todos ali, e a tarefa de construção de uma identidade nacional estava sendo discutida intensamente àquele momento; por isso o interesse de Getúlio Vargas no fenômeno popular. A tentativa constante de buscar um símbolo nacional que pudesse representar o Brasil sempre foi comum nesses casos, e normalmente os produtores de símbolos sempre elegem um seguimento cultural de grupos populares, originalmente dominados, talvez para disfarçar melhor esta dominação. Dominados ou não, a movimentação dos sambistas era intensa nesse período da nascente cultura de massa brasileira.

As migrações de artistas do país inteiro em direção ao Rio foram se intensificando. Todos queriam uma chance de se apresentar em algum programa de rádio, tinham esperança de algum grande cantor gravar suas canções e, quem sabe, ser um ídolo popular. O carnaval era o grande momento de testar essa capacidade. As disputas de sambas para o desfile anual mobilizavam criadores e produtores. Quem emplacasse um sucesso no carnaval estava com seu nome garantido. O desafio era continuar conhecido e emplacar também alguma canção de “meio do ano”, quando não tinha a força de mobilização do carnaval; só assim assegurava-se o nível de profissionalização. Uma canção gravada fora do período carnavalesco tinha outro padrão de exigência, não era a batida e nem as temáticas, cada vez mais específicas, do carnaval e teria que durar o ano inteiro. Essa foi uma das formas que se incrementou a sofisticação da canção popular; o apuro dos compositores crescia na medida em que crescia sua popularidade.

No samba há um aspecto de espontaneidade que perpassa sua feitura, afinal ele veio trazer essa possibilidade da fala cotidiana ser a expressão necessária para esse tipo de estetização. Os compositores populares se viram na qualidade de porta-vozes do interesse de grande parte da população. Suas histórias, seus relatos, suas intrigas amorosas, suas vivências, a “voz do morro” era o que as massas populares que se formavam nas cidades queriam ouvir.

O interesse também partia das elites culturais. A classe média urbana via o samba como algo que legitimava o povo brasileiro. Desde então, intelectuais, médicos, advogados, profissionais liberais, professores partiram para uma adesão profusa, gerando de seu meio grandes compositores, como Ary Barroso e Noel Rosa, para se juntarem aos de “essência” popular, como Sinhô, Lamartine Babo, Ataulfo Alves, João de Barro, Ismael Silva, Donga, Herivelto Martins, Assis Valente, Heitor dos Prazeres e lançarem seus sambas nas vozes de outras estrelas como Francisco Alves, Mário Reis, Carmen Miranda.

O que esses compositores e cantores de samba fizeram foi alcançar, em alto grau de realização, a “musicalização da oralidade”. A fala cotidiana foi acompanhada pela evolução dos ritmos e chegou-se a esta solução do samba como tipo de canção mais propensa às formas de dizer. Ao longo dessa evolução de ritmos, os compositores foram encontrando formas mais complexas de tradução daquilo que já se expressava nas conversas mais simples e coloquiais (Tatit, 2004, p.173). Daí a prevalência do samba

em relação a outros ritmos que também circulavam no período, pois os requisitos para se fazer um bom samba desvinculava-se de pompas artísticas encontradas em outros gêneros, e o samba ficou sendo um dos melhores formatos para a manifestação de anseios estéticos naquele período. Luiz Tatit expressa bem essa dimensão alcançada pelo samba:

sua tradição e, ao mesmo tempo, tão moderna no sentido de adequação às novas tecnologias e de atendimento às demandas populares. E o samba ainda era capaz de veicular, com a máxima eficácia e em poucos minutos, todos os principais conteúdos humanos, da carência material e afetiva à plenitude eufórica, por meio da simples dilatação ou contração das durações vocálicas. Plasmar a canção em samba representava, portanto, uma solução aparentemente inesgotável para a produção nacional.

(Tatit, 2004, p.154).

Mas a dinâmica cultural mostra sempre que as soluções não são inesgotáveis, e este tipo de samba também experimentou processos de esgotamento. A plenitude alcançada não foi suficiente para sua permanência diante dos novos mecanismos da indústria da cultura e do entretenimento, pelo menos enquanto circulação, pois permanece como produto alçado à categoria dos “clássicos” da canção popular brasileira. Neste sentido, e com aquelas características, tornam-se permanentes.

## **A bossa nova e a modernização da canção**

Com a influência cada vez maior dos Estados Unidos da América no Brasil, logo após a Segunda Guerra Mundial, a penetração dos produtos culturais norte-americanos foi mais intensa, dentro do amplo projeto político de expansão dominante ao restante da América implementado por aquele país. O cinema de Hollywood, o jazz, o be-bop, marcaram presença junto a classe média cada vez mais ascendente e apta a consumir produtos diferenciados e mais “sofisticados”. Mesmo que ainda permanecesse sendo, de alguma forma, consumido e mantivesse seu espaço junto às camadas populares, o cultivo aos sambas das décadas anteriores arrefecia diante dessa classe média ávida por novidades. Até porque o fenômeno de consumo de massa cresceu tanto que permitiu a divisão maior de público. Então a classe média quis uma diferenciação e passou a interessar-se pelos gêneros americanos de música popular (Tatit, 2004, p.48). Na verdade, o samba-canção, tão bem posto nas décadas de 1930 e 1940, vinha arrastando-se por um visível processo de decadência, de gosto por uma passionalidade sem cura, tendendo mais para o bolero e formas arrastadas de dizer, cheias de maneirismos vocálicos. As gravadoras já se mostravam desinteressadas, mantendo com mais regularidade somente os discos anuais de carnaval com as marchinhas e os sambas de enredo das Escolas de Samba.

O foco de consumo musical e de comportamento voltava-se para o modelo vivido pelos norte-americanos. Visto através do cinema começou a produzir vontades de igualar-se no público brasileiro. Todos queriam consumir aqueles produtos apresentados na tela. As canções norte-americanas já tocavam em rádios brasileiras. E uma nova geração de músicos e cantores, tanto de formação popular quanto erudita, também se mostrava interessada naquela música veiculada, a ponto de criarem espécies de fãs-clubes de artistas norte-americanos, como o Sinatra-Farney Fan club, ou adotarem seus nomes artísticos a partir dos nomes dos ídolos ou anglicismos, como o compositor Dick Farney, cujo nome de batismo é Farnésio Dutra e Silva, e Jonny Alf, que é certificado como Alfredo José da Silva, tamanha era a vontade de aproximação com as formas daquela música.

A confluência de interesses por esse espírito de modernização também se verificou no plano político com a instalação do governo Juscelino Kubitschek, que veio com um plano ousado de modernizar o país, cuja meta era fazê-lo avançar cinquenta anos em cinco. O país contaminou-se, principalmente a classe média, que em tudo que pensava ou fazia tinha como meta a superação de qualquer tipo de atraso, principalmente em relação aos E.U.A., a nação que mais crescia e se modernizava no pós-guerra.

Os novos compositores que surgiram nesse período perceberam que o samba-canção entrava em declínio por causa da ênfase nas narrativas lacrimosas. Os jovens artistas buscavam nova linguagem, algo mais condizente com o momento de expansão moderna que ansiavam para o Brasil. Afinal, estavam influenciados pelo ambiente tecnológico e exuberante dos E.U.A., eles, que eram de classe média, mais intelectualizados e com bom padrão de consumo. A aproximação com o cool jazz foi reveladora para esse sentimento; encontraram ali uma forma que poderia desbastar os excessos a que tinha chegado o samba-canção. Partiram para seu uso, trazendo para o ambiente do samba o refinamento harmônico com acordes alterados e a sobriedade interpretativa. As letras passaram a ser mais leves e positivas, sem os arroubos de melancolia empregados pelos antigos compositores. Dick Farney, Jonny Alf, Tom Jobim eram novos compositores que vinham trabalhando com essas concepções desde 1955, provocando curiosidade no meio musical e gerando alguns conflitos.

A culminação dessa prática musical se deu em 1959, com o lançamento do disco Chega de Saudade de João Gilberto, compositor e cantor que já fazia parte da jovem turma de artistas reunidos em torno de uma nova tomada de posição em relação à música popular brasileira. A bossa nova estava lançada, como movimento que passou a mobilizar novos sentidos e novas técnicas para a canção, deslocando o grau de inflexão da forma de cantar e de compor. As temáticas passaram a ter um eixo de interesse em torno de emoções mais deleitáveis, com leveza de abordagens dos sentimentos, em linguagem simples, coloquial e direta.

João Gilberto é o intérprete mais bem realizado de todo o movimento; sua sutileza, discrição e rigor trariam novas marcas para a canção. Todo o requinte da bossa nova está no jeito de cantar e tocar de João. O recolhimento e a depuração foram elementos básicos da nova estética musical que ele utiliza com profundidade. Foi o responsável pelo afastamento dos exageros na potência das vozes dos antigos intérpretes, diminuiu o efeito pesado da batucada de samba,

optando sempre por arranjos econômicos para sua música mínima – e aqui aparece a figura do compositor Tom Jobim, que foi o responsável pelos arranjos do disco *Chega de Saudade* –, um canto-falado que valoriza a pausa, o silêncio, em favor unicamente da decantação da canção, de extrair todo e qualquer excesso, seja de construção ou de interpretação.

A bossa nova constitui-se numa música que ao mesmo tempo é sofisticada e enxuta, com harmonias apuradas e melodias funcionais. É como se a canção se recolhesse para o quarto, para um ambiente de intimidade, onde a luz é branda, o espaço é silencioso, e as palavras e sensações são emitidas quase em sussurro, e todos os toques são sutis.

Ao se ouvir a simplicidade de uma composição como *Bim Bom* (João Gilberto) tem-se a impressão de que tudo que se define como canção está dito ali: o texto que fala da própria canção e que diz que “é só isso”, que “não tem mais nada não”. A melodia também acompanha esse dito e só entoa o suficiente, a interpretação chega mostrando que tudo se resume naquilo, naquela pequena célula de expressão, que não necessita de outro tipo de adereço ou qualquer investimento externo, que se basta por si só. Ao cantá-la, João Gilberto quer que a canção chegue ao ouvinte livre de qualquer interferência. É uma tentativa de atingir diretamente a sensibilidade sem apelar para nenhum recurso que não a própria canção. Daí o precioso depuramento, a escassez de brilhos que possam ofuscar a única intenção de comunicação direta.

A canção *Bim Bom* é exemplo de um tipo de recurso frequente na bossa nova: a metalinguagem, vista aqui na acepção dada por Roman Jakobson, da linguagem que fala da linguagem ela mesma, de quando o discurso focaliza seu próprio código (Jakobson, 1999, p.127). Canções que falam de canções e do ato de cantar são encontradas no momento da bossa nova “intensa”, assim como no da bossa nova “extensa”. As canções *Desafinado* e *Samba de uma nota só*, (Tom Jobim e Newton Mendonça) utilizam esse recurso.

Em *Desafinado*, o narrador conduz seu diálogo com a pretendente em torno do aspecto musical da desafinação. Reconhece a interlocutora como representante do conhecimento padrão do que seria a afinação, o ouvido absoluto que só poucos possuem – “só privilegiados têm ouvido igual ao seu” – que põe em julgamento a forma dele cantar. Mas mesmo reconhecendo tal incapacidade, ele argumenta sobre o que ele traz ser novo conceito, nova ideia para a música, para a canção, e que a noção de afinação foi deslocada porque agora se trata de bossa nova, lançando sutilmente, neste momento, a nomenclatura do movimento, de forma serena, sem estardalhaço, como foi toda a aparição da bossa nova. Dizendo ter comportamento antimusical e “que isso é muito natural”, o narrador assume o confronto entre o padrão anterior de canção e o novo formato lançado, já com uma das bases indicadas do naturalismo bossanovista.

Em *Samba de uma nota só* tem-se uma realização explicitamente metalinguística – o texto comenta a canção e a canção se autocomenta – num inteligente cruzamento de códigos, onde o código musical se refere a si mesmo e o código verbal dispõe a situação vivida pelo código musical. A melodia da canção é montada exatamente de acordo com

o que é dito. Nos versos “eis aqui este sambinha feito de uma nota só/ outras notas vão entrar/ mas a base é uma só”, há apenas uma nota sendo percutida. E quando o verso seguinte aparece e diz, que “esta outra é consequência do que acabo de dizer”, cumpre exatamente o anunciado e a melodia entra em outra nota. Na segunda estrofe a melodia percorre uma escala de notas e o texto verbal encarrega-se de mostrar, dizendo “já me utilizei de toda a escala”. A terceira estrofe repete a linha melódica da primeira e o texto comenta a volta para aquela mesma nota, concluindo que não adianta ter todas as notas, pois sempre se fica numa nota só. O paralelo que o narrador faz entre sua confissão amorosa e a estrutura da melodia é também muito interessante. Ele declara que gosta tanto dela (da mulher amada) que pode passar por várias outras, mas sempre retornará para ela, e a melodia também pode passar por várias notas, mas sempre retornará àquela que está na base do samba, e declara que não adiante tentar conquistar outras, pois quem age assim pode ficar sem nenhuma... nota ou amada. A relação com a musa, nesta canção, recebe dupla conotação: a musa como objeto amoroso e a musa como sendo a própria canção. Os dois casos se assemelham enquanto desejos a serem conquistados; um o da fidelidade amorosa, o outro o da busca de como seria o novo tipo de samba, por mais que se busque soluções em outros campos. Não é por menos que esta canção é tida como um dos manifestos do movimento, pois todo o discurso apresentado nada mais é do que uma proposição levada a cabo pela bossa nova, da economia e da informalidade de dizer.

Com todo esse seu novo modo de dizer, a bossa nova enfrentou o impacto de como ser alçada à categoria de música de consumo. O desafio estava em procurar o fio de equilíbrio entre os valores estéticos adquiridos num plano considerado de sofisticação e a necessidade de difusão nos meios de massa. Por surgir de um ambiente de classe média, num meio favorável ao consumo diferenciado e mais elaborado, a bossa nova contou com uma arrazoada legitimação para enfrentar o consumo, e ainda por cima o momento vivido pelo Brasil também foi favorável para que o novo estilo fosse bem aceito e até mesmo utilizado como valor positivo em outros campos, como o jeito bossa nova de ser. Juscelino Kubitschek recebeu o apelido de “presidente bossa nova” ; qualquer atitude ou produto da época que quisesse trazer um sentido de moderno e atual recebia o epíteto de bossa nova.

O circuito da música popular também começava a ser intenso no meio universitário. Uma camada considerável de jovens já se dispunha a consumir os produtos com alguma informação a mais que pudesse elevar o padrão cultural, e a bossa nova passou a ser um deles.

Mas a aceitação não foi tão simples quanto parece. Desde seu surgimento a bossa nova enfrentou as mais variadas formas de contestação, desde os músicos e compositores expoentes das décadas anteriores, chamados então de “velha guarda”, aos agentes e produtores culturais da linha nacionalista, que viam na bossa nova um produto de imitação do jazz norte-americano e que negava a tradição do samba de raiz, que, segundo eles,

deveria ser sempre lembrado como valor da cultura brasileira. Os músicos da velha guarda questionavam aquele tipo de música, duvidavam se João Gilberto era realmente um cantor, parecia desafinado, cantava muito baixo, não acentuava o tempo forte do samba. Os mais ligados a uma concepção politizada de cultura, que neste momento já se manifestava com alguma frequência, consideravam a bossa nova uma música alienada, que não discutia os problemas brasileiros e que só demandava as aspirações líricas de uma classe média abastada de Copacabana e Ipanema do Rio de Janeiro. Para alguns setores de toda essa demanda de ouvintes incomodados, foi preciso que a bossa nova fosse buscar um crédito fora do país para assim ser aceita. Então, só depois do festival de bossa nova, em 1962, no Carnegie Hall, de Nova Iorque, E.U.A, é que houve uma maior aprovação, pois agora tinha-se no Brasil um produto cultural de sucesso internacional e isso valorizou a bossa nova para muitos consumidores.

O ponto crítico da discussão estava no fato de que a bossa nova mediu-se como um gênero de canção na categoria de obra de produtores, ou seja, no campo estrito da produção onde as obras têm um caráter mais individualizado e inaugural de elaboração e invenção, em que o nível de informação nova é muito grande e a taxa de redundância, de previsibilidade é menor. O estranhamento causado veio do fato de a bossa nova ter fugido do padrão de canção existente na época. Para essa nova informação requintada e diferente tornar-se apta ao consumo teve que enfrentar esses embates.

Contudo a bossa nova tornou-se um produto de consumo plenamente inscrito no repertório cultural brasileiro. Suas inovações para um novo formato de canção foram incorporadas como um alto padrão de qualidade. E em sua extensão a bossa nova permanece presente em quase todos os momentos que se seguiram à sua eclosão, tornando-se um dos paradigmas para a composição de canção popular no Brasil.

## Referências

*Enciclopédia da Música Brasileira: Popular, Erudita e Folclórica*, São Paulo, Art Editora / Publi-folha, 1998.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo, Cultrix, 1999.

KIEFER, Bruno. *História da Música Brasileira*. Porto Alegre, Ed. Movimento, 1976.

NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a Canção: Engajamento e Indústria Cultural (1959 – 1969)*. São Paulo, Anablume, 2001

NESTROVSKI, Athur. *Ironias da Modernidade*. São Paulo, editora Ática, 1996.

RISÉRIO, Antônio. *Caymmi: uma Utopia de Lugar*. São Paulo, Perspectiva, 1993.

SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1994.

TATTT, Luiz. *O Cancionista*. São Paulo, Edusp, 1996.

TATTT, Luiz. *O Século da Canção*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2004.

TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo, editora 34, 1998.

VIANA, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1995.

## Feliciano José Bezerra Filho

---

Possui doutorado e mestrado em Comunicação e Semiótica pela PUC de São Paulo. Atualmente é professor de literatura da UESPI, na graduação, e professor do Mestrado Acadêmico em Letras desta mesma IES. Músico e compositor. Publicou o livro *A Escritura de Torquato Neto* (2004). E-mail: felicianofilho@uol.com.br

*Enviado em 10/05/2018.*

*Aceito em 30/09/2018.*