

3 *Construção social da música brasileira: bossa nova e crítica musical*

(Construcción social de la música brasileña: bossa nova y crítica musical)

(Construcción social de la música brasileña: bossa nova y crítica musical)

Henrique Almeida Martins de Souza¹

1. Doutorando em Musicologia pela Escola de Música da UFRJ.
Mestre em Musicologia pela Escola de Música da UFRJ (2016).
Graduado em Antropologia pela UFF (2023). Violonista. Gra-
duado em licenciatura plena habilitação música pela UNIRIO
(2009). Professor I de música da SME RJ. ID Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8629184328886364>. ORCID: 0009-0009-
8055-5797.



Resumo – No início da década de 1960 uma prática musical emergente reencenou, em nossa música popular a querela “tradição x modernidade”. Logo chamada bossa nova, ela dividiu a crítica musical em dois lados que polarizavam entre a celebração da novidade cosmopolita e antropofágica e a condenação de uma prática alienada que desfigurava nossa música popular. Revisitando ideias contrastantes do que seria “música popular brasileira”, proponho que a interlocução trabalhou solidariamente na construção da bossa nova enquanto prática musical a romper com a música anterior e inaugurar uma prática musical de natureza distinta. Usando o ferramental teórico da pragmática do gosto, procuro compreender o processo da construção social da bossa nova através de críticas que oscilavam entre análises estéticas e sociológicas.

Palavras-chave: Bossa nova; música popular brasileira; pragmática do gosto; crítica musical; tradição e modernidade.

Abstract – In the early 1960s, an emerging musical practice reenacted, in our popular music, the quarrel “tradition x modernity”. Soon called bossa nova, it divided music criticism into two sides that polarized between the celebration of cosmopolitan and anthropophagic novelty and the condemnation of an alienated practice that disfigured our popular music. Revisiting contrasting ideas of what “Brazilian popular music” would be, I propose that the interlocution worked in solidarity in the construction of bossa nova as a musical practice to break with the previous music and inaugurate a musical practice of a different nature. Using the theoretical tools of the pragmatics of taste, I seek to understand the process of the social construction of bossa nova through critiques that oscillated between aesthetic and sociological analyses.

Keywords: Bossa nova; Brazilian popular music; pragmatics of taste; music criticism; tradition and modernity.



Resumen – A principios de la década de 1960, una práctica musical emergente reactivó la disputa entre tradición y modernidad en nuestra música popular. Pronto denominada bossa nova, dividió la crítica musical en dos bandos que se polarizaban entre la celebración de la novedad cosmopolita y antropofágica y la condena de una práctica alienada que desfiguraba nuestra música popular. Retomando ideas contrastantes sobre lo que sería la «música popular brasileña», propongo que esta interlocución funcionó en solidaridad en la construcción de la bossa nova como una práctica musical que rompió con la música anterior e inauguró una práctica musical de naturaleza distinta. Utilizando el marco teórico de la pragmática del gusto, busco comprender el proceso de construcción social de la bossa nova a través de críticas que oscilaron entre análisis estéticos y sociológicos.

Palabras clave: Bossa nova; música popular brasileña; pragmática del gusto; crítica musical; tradición y modernidad.

HENRIQUE ALMEIDA MARTINS DE SOUZA

Comumente descrita por críticos e entusiastas como divisor de águas na música popular brasileira, um movimento renovador a romper com a música precedente, a bossa nova (BN) é, normalmente tomada como algo “dado” em nossa música, uma prática musical de proporções revolucionárias que “eclodiu” com o lançamento de *Chega de Saudade* – o LP de João Gilberto – pela gravadora Odeon em 1959. Mesmo trabalhos que tentam rastrear as transformações operadas pelo baiano sobre o material musical popular assumem o pressuposto de “irrupção da BN” a partir de seu disco, tomando-a como uma definição ostensiva da BN, isto é, algo para o que se poderia apontar o dedo objetivamente.

Este trabalho, no entanto, aborda essa prática musical enquanto fruto de uma definição performativa, tomando-a como construto social, com especial interesse pela dinâmica desta construção. Nela, longe do fenômeno autônomo de um disco prontamente reconhecido pela sociedade abrangente como um feito revolucionário, se nota esforços de diferentes atores com interesses distintos negociando identidades musicais – “precursores”, “bossanovistas”, “papas do movimento”, “não-bossanovistas” etc. – e agenciando políticas de valor – música popular “moderna” x “tradicional”, “passo à frente x passo atrás”,

“salto qualitativo x retorno à música anterior”.

Na rede agregada em torno da BN a partir do lançamento de *Chega de Saudade* as críticas musicais desempenharam papel de grande relevância. Foram elas que definiram a ossatura teórica da prática emergente, legitimando seu caráter renovador e propondo descriptores estilísticos mobilizados até hoje. Isto, no entanto, não se deu sem tensões. A ocasião reanimou a querela “tradição x modernidade” na música popular e a inscreveu como mais um capítulo de virulentas discussões sobre o tópico. Dada a recorrência do tema nos estudos sobre música, a interlocução pareceu “mais do mesmo” a boa parte dos interessados pelo assunto. Ainda assim, proponho que os escombros da interlocução ensejada pelo lançamento do disco entre 1960 e 1968 permitem apreender parte do processo de construção e estabilização da BN enquanto gênero musical objetivamente delimitado, ligado a determinados atores e definida por marcadores estilísticos objetivos. Entendo que a relevância disso se prende ao fato deste processo estar no coração da gesta do que hoje se entende por MPB. A despeito de o corpo crítico sobre a BN mobilizar fartamente a ideia de vanguarda, espero demonstrar que seus argumentos sempre tiveram talhe flagrantemente modernista.

Da(s) Música(s) Popular(es) Brasileira(s) à MPB

Separadas por aproximadamente três décadas, duas publicações homônimas dão indícios da transformação e estabilização do sentido corrente que o termo “música popular brasileira” passou a ter na maior parte das abordagens sobre o tema. Refiro-me a *Música Popular Brasileira* de Oneyda Alvarenga (1982 [1947]) e *Música Popular Brasileira* de José Eduardo Homem de Mello (1976).

Musicóloga e folclorista, a primeira fora discípula de Mário de Andrade, fundadora da Sociedade de Etnografia e Folclore e membro do Conselho Nacional do Folclore; o segundo era jornalista e escritor – por vezes também mencionado como musicólogo. A primeira publicação consiste em um extenso compilado de diversas práticas musicais categorizadas sob diferentes rubricas – danças, danças dramáticas, cantos de trabalho, cantos puros, música popular urbana, entre outras – espalhadas por todos os estados da federação. A segunda trata de uma prática musical – “a mpb” – praticamente confinada às regiões sudeste e nordeste. Alvarenga se serve de documentos coletados em campo, transcrições feitas por musicólogos ou compositores, relatos etnográficos

de pesquisadores ou colaboradores, e consultas a acervos ligados ao tema. Mello, descreve seu objeto através de entrevistas com músicos a ele vinculados, muitos deles neófitos à época, cujas carreiras se projetavam e cresciam junto ao que se tonificava como “mpb” impulsionada pelos festivais de música, e pelos LPs lançados nessa esteira. A autora situa a “origem” da música popular brasileira no último quartel do século XIX, período em que, grosso modo, “fixando elementos até então incertos ou indecisos, as nossas músicas folclórica e popular principiam a definir-se como criação peculiar e representativa do povo brasileiro” (Alvarenga, 1982, p. 13); já o escritor, se interessa pelo que entende por música popular brasileira entre 1958 e 1968. Por fim, a folclorista e musicóloga descreve a música popular como processo cultural em desdobramento, o jornalista como produto, dado, consequência de um “período divisor de águas” em nosso populário ensejado pela BN.

Atualmente, o jargão MPB é tão ubliquamente mobilizado que sequer é objeto de definição. Quando usado de forma mais específica, normalmente se refere ao corpo de repertório e práticas musicais gestados durante os festivais da canção na década de 1960 (Travassos, 2000, p. 62), ao desenvolvimento de movimentos a ela relacionados como a Tropicália e

a BN, e seus desdobramentos. Mas este nem sempre foi o caso. Nas décadas anteriores o termo recobria ampla gama de práticas musicais dentre as quais a que menos interessava era justamente a música popular urbana ligada à indústria fonográfica. Isso se explica em parte pela divisão tripartite usada por muito tempo entre música tradicional ou folclórica; de elite ou alta cultura; e popular, comercial de massa (Finnegan, 1992, p. 14). No caso brasileiro, não raro os termos e os repertórios por eles designados se interpenetram e se alternam tornando a delimitação de seu emprego turva e de difícil discernimento. No entanto, alguma aproximação com relação a seu uso pode ser válida.

A ideia de “tradição” pode aparecer ligada à

“cultura” como um todo; qualquer forma estabelecida de fazer as coisas seja ou não com alguma antiguidade; o processo de transmitir práticas, ideias ou valores; os produtos assim transmitidos, por vezes com conotação de serem “velhos” ou tendo nascido de alguma forma “natural” e não polêmica (*ibidem*, p. 16).

Além disso,

algo chamado “tradição” é frequentemente tomado como pertencente de alguma forma ao todo da “comunidade” ao invés de especificar grupos de indivíduos ou interesses; como não escrito; como válido ou (menos frequentemente) ultrapassado [*out-dated*]; ou como marcador da identidade de um grupo (*ibidem*, p. 16).

Fortemente ligada à identidade de sociedades caracterizadas como homogêneas e coletivas, quando vinculada à música, “tradição” frequentemente se refere ao “todo cultural” ou a processo e/ou produto transmitido entre gerações. Isso aproxima o interesse pelo termo ao campo do folclore.

Folclore por sua vez descreve formas culturais tradicionais bem como a disciplina orientada para seu estudo. Cunhado por William John Thoms, o termo ganhou tônus conceitual ao final do século XIX como “parte de uma visão unificada de linguagem, cultura, literatura, e ideologia a serviço do nacionalismo romântico” (Bauman, 1992, p. 30). Nos termos de Herder, “cultura e tradição encontraram sua mais alta e verdadeira expressão na poesia do povo [*folk*], sua canção folclórica” [*folk song*] e folclore (*ibidem, idem*). O interesse pelo tema à época foi impulsionado pelo contraste entre sociedades em que autoridades tradicionais eram dominantes e aquelas organizadas com base na razão prática. A convicção herderiana, contudo, responde pela visão romantizada de folclore, concebido como repositório de uma “cultura nacional autêntica, fiel à integridade espiritual e histórica de um povo” (*ibidem*, p. 30-1). Daí boa parte do juízo sobre o folclore ensejado pelo ímpeto inicial enxergar seus elementos como tradi-

cionais, em continuidade temporal, remetendo ao passado distante, mas persistindo no presente como um objeto natural (*ibidem*, p. 31).

Embora parte da vocação romântica do folclorismo do início do século XX estivesse bastante presente no modernismo brasileiro, por aqui o caso era atravessado por questões nacionais como a miscigenação e a ausência de uma cultura local que remontasse à antiguidade. Para Mário de Andrade “o Estado brasileiro, instituído com a independência nascera antes do surgimento de um povo brasileiro propriamente dito” (Travassos, 2000, p. 55-6). Dada a “juventude” de nosso país, o autor defendia o reforço dos traços culturais brasileiros enquanto evitando o aspecto exótico ligados à música dos povos originários (*ibidem*, p. 56). Disso resultava uma relação ambígua com a música popular urbana, da qual parte era considerada portadora do caráter nacional nascente, mas o todo, enxergado com suspeição.

No Brasil, como em outros contextos nacionais divididos entre uma pequena elite culta europeizada e uma população pobre de camponeses e trabalhadores, o veio primitivista identificou em seu “povo” o análogo dos povos primitivos de um passado nacional remoto. A dificuldade consistia em separar o

verdadeiro popular do falso. Disso decorreram em vários países da Europa e Américas “pares de categorias que exprimem a necessidade de discriminação: *folksong* e *people’s song*, *populaire* e *vulgaire*, *popular* e *popularesca* [...]” (Travassos, 1997, p. 87). Em nosso contexto, “popular” se ligava à música tradicional ou folclórica – pouco ocidentalizada e, de preferência, ligada a tradições orais –, já as manifestações musicais de contexto urbano seriam “popularescas”. Dada a necessidade de discriminação de algo propriamente nacional em um contexto com etnia ainda por se fixar, Mário de Andrade não se furtava a buscar o caráter nacional em músicas das mais diversas procedências, incluídas aí as urbanas. O critério de autenticidade da categoria “popular” nesse contexto se complexificava. Sobretudo porque

A música ligada ao mercado cultural moderno era olhada com desconfiança e, eventualmente, excluída da classe das produções populares nacionais. De um lado, havia a preocupação dos artistas com o que o filósofo alemão Walter Benjamin chamou de “perda da aura”, decorrente da reprodução massificada. A demanda por música no setor de diversões urbanas e o surgimento de consumidores que não tinham acesso às salas de concerto e teatros de ópera, mas iam aos cinemas, teatros de revista e cafés, colocaram em xeque diversas crenças que fazem parte do ideário da música séria. De outro lado, a música popular das cidades mostrava-se mais vulnerável a influências internacionais que poderiam atrapalhar o processo de nacionalização. Além disso, nem toda música popular parecia ser de criação estritamente popular; parte dela soava como versão facilitada da

música culta [...]. Estes fenômenos desestabilizavam a divisão do universo cultural em dois níveis – o erudito e o popular (Travassos, 2000, p. 51-2).

Convém notar que uma das influências “espúrias” sobre a música nacional no pensamento modernista era justamente aquilo que mais tarde qualificaria a BN como prática que rompera com o resto do populário, isto é, os influxos de “música culta” seu material musical turvando especificamente a fronteira entre popular e erudito. Em marcado contraste com o que veio a se fixar como MPB após a BN, décadas antes, abrigar a música popular urbana sob a rubrica de música popular brasileira, necessitava justificativas. O texto de 1947, de Oneyda Alvarenga dá uma boa medida disso.

Ao lado de todas as músicas legitimamente populares examinadas até agora, o Brasil possui alguns gêneros musicais que, embora sejam de criação culta ou semiculta, têm plenos direitos à inclusão no patrimônio da nossa música popular, pois que concordam com as tendências e constâncias gerais dela e ocupam largo lugar em nossa vida musical. Todos esses gêneros constituem manifestações musicais essencialmente urbanas, nascidas nas grandes cidades e delas se irradiando pelo país (Alvarenga, 1982 [1947], p. 327).

A autora segue argumentando pela pertinência do repertório urbano no estudo da música popular brasileira.

Como bem acentuou Mário de Andrade, o preceito científico do método folclórico, que recusa validade documentária aos materiais procedentes das grandes cidades, é inaceitável entre nós, não só pela existência desses gêneros perfeitamente nacionais, como pelas próprias circunstâncias da vida brasileira. “As condições de rapidez, falta de equilíbrio e de unidade do progresso americano tornam indelimitáveis espiritualmente, entre nós, as zonas rural e urbana. Nas regiões mais ricas do Brasil, qualquer cidadezinha do fundo do sertão já possui água encanada, esgotos, luz elétrica e rádio. Mas por outro lado, nas maiores cidades do país, no Rio de Janeiro, no Recife, em Belém, apesar de todo progresso, internacionalismo e cultura, encontram-se núcleos legítimos de música popular em que a influência deletéria do urbanismo não penetra. A mais importante das razões desse fenômeno está na interpénétração do rural e do urbano [...]” (Alvarenga, 1982 [1947], p. 327).

A música popular brasileira de que trata Zuza Homem de Mello, por sua vez, estava dada. Prescindeia de justificativas. Seu ponto de partida é a bossa nova, legítimo exemplar da subcultura de uma elite europeizada com pretensões suberuditadas, isto é, o re-fugo do que interessava à música nacional marioandradeana. De uma publicação à outra, aquilo que *não* era popular e sequer figurava entre as dezenas de práticas descritas por Oneyda Alvarenga passa a responder pelo termo, em detrimento de todo resto. O

texto sem autor da orelha de *Música Popular Brasileira* dá uma boa medida.

Por volta de 1958 surgiu no Rio de Janeiro uma nova concepção de ritmo, melodia, letra, arranjos e harmonia dentro da música popular urbana brasileira: a Bossa Nova, que nos dez anos seguintes daria lugar à música de cunho nacionalista, à música de protesto, à tropicália do grupo baiano e a uma safra de novos compositores, músicos e intérpretes cujo trabalho coletivo transformou essa década de 1958 a 1968 um dos ciclos mais intensos e criativos da nossa música popular (in Mello, 1976).

O que leva de uma música popular à outra é a transformação do espúrio, impuro e contaminado em evento redentor nas práticas musicais desprestigiadas com as quais as sociedades modernas se viram inundadas. Impressiona, neste processo, no entanto, que alguns de seus marcadores essenciais tenham sido pavimentados por Mário de Andrade e mobilizados para mudar o estatuto de algo que ele não parecia considerar digno do feito. Passo a discriminar algumas dessas ideias abaixo.

Contenção em oposição ao “excesso”

Um dos marcadores estilísticos essenciais da BN é a ideia de expressão não-demagógica, econômica e contrária ao que será descrito como “excesso” normalmente atribuído à música romântica, práticas interpretativas operísticas e sobretudo seus influxos

sobre o samba-canção. A valorização da contenção se prende à tentativa de “definir uma sensibilidade moderna, própria do ‘homem moderno’ e do ‘espírito moderno’” tal como propunham os textos modernistas desde a década de 1920 (Travassos, 1997, p. 31). Esta sensibilidade se consumava em parte pelo repúdio ao “sentimentalismo romântico” associado à exposição imoderada de sentimentos, e à tendência patológica à dor e sofrimento.

A concepção modernista de arte como expressão pressupõe um ser humano dotado de vida interior, um “conglomerado de experiências que se passam dentro dele e que só ele conhece” (*ibidem, idem*). Entre a verdade interior do artista e a sua objetivação artística está o intérprete, cuja performance exagerada corrompe a expressividade “verdadeira” da música em favor de pirotecniias interpretativas. Neste bojo, a figura do virtuose será identificada como um dos “males do século” e personificará o excesso. Especialmente no que concerne à prática vocal, este será um ponto nodal na formação da BN.

Homologia entre indivíduo e nação

As críticas musicais favoráveis à BN são marcadas pelo trânsito entre a criação artística individual e o plano coletivo da música popular – sobretu-

HENRIQUE ALMEIDA MARTINS DE SOUZA

do “tradicional” ou “folclórica”. Isto se opera sobre o plano que Travassos (1997, p. 7-8) descreve como o “paradoxo do primitivismo”: a convicção de que “as qualidades presentes em certos grupos humanos e suas expressões culturais são aquelas cuja ausência é percebida em outros, cujo modo de vida foi marcado pela civilização; ao mesmo tempo, os atributos positivos dos primeiros podem ter validade para os últimos e devem ser recuperados”. O paradoxo do primitivismo vinha de par com a convicção de que cada povo teria uma força interna, sua alma ou personalidade, e estas se manifestariam nas expressões artísticas.

Culturas tradicionais seriam um repositório de formas musicais reveladoras da “personalidade coletiva” que repousaria no inconsciente de um estrato impreciso da sociedade, o “povo”.

A inconsciência do povo forneceria a expressão imediata da entidade nacional [...]. Tomada pelos artistas, tal expressão seria transfigurada numa arte culta, moderna e nacional porque gerada no fundo vital do indivíduo grande. Assim, a fórmula “lirismo + arte = poesia” teria correspondência em outra válida para a nação: expressão intuitiva do povo + trabalho consciente dos artistas = arte moderna nacional. [...] (Travassos, 1997, p. 158).

Parte do feito operado pela crítica e consolidado nos

escritos posteriores sobre a BN foi atribuir aos músicos bossanovistas – sobretudo João Gilberto, Tom Jobim e Vinícius de Moraes –, o papel de artistas modernizadores em um setor da música que nunca fora considerado propriamente “artístico” por Mário de Andrade. Segundo os críticos pró-BN, o mérito da prática consistia na “modernização” do populário através da manipulação de elementos musicais tradicionais submetidos a técnicas compostionais e recursos interpretativos oriundos do jazz e da música de concerto europeia. Esta orientação estética, no entanto, estava posta havia décadas pelo modernista (*apud* Travassos, 1997, p. 162), para quem “uma arte nacional não se faz com escolha diletante de elementos: uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo. O artista tem só que dar pros elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística, isto é: imediatamente desinteressada”. Daí a pretensão de conciliar universalismo e regionalismo, tão presentes no discurso sobre a BN.

Concepção de cultura e papel da música

Boa parte do ideário sobre música construído sob a pena de Mário de Andrade se ancora no que Travassos identificou como conceito humanístico de

cultura. Nele, o termo é tomado pelo complexo de atividades do espírito como filosofia, ciência, moral, religião e arte. Esta perspectiva se afasta daquela que tem cultura por um conjunto de “costumes” ou regularidades da vida empírica, bem como da noção de corpo de regras “jurídicas” que organizam a vida social. A cultura de que tratava Mário “não se relaciona pragmaticamente com o real nem é uma regra exterior ao indivíduo. Como as artes que constituem sua espinha dorsal, ela é gratuita e desinteressada” (*ibidem*, p. 18). Tal concepção prescindia de qualquer pretensão à imparcialidade ou controle de *bias*. As manifestações do espírito podiam e deviam ser criticadas com juízos de valor como meio de atingirem suas possibilidades mais elevadas. Isso porque, para os modernistas,

[...] a existência de músicos capazes de entrar no seleto grupo dos Grandes faria com que suas nações passassem a contar entre as nações civilizadas mais do que pelos feitos militares, prosperidade econômica e liderança política (Travassos, 1997, p. 210).

Nessa concepção, a descoberta da música popular – tradicional e/ou folclórica – extrapolava o domínio científico. O interesse pela tradição musical brasileira atendia de um lado à possibilidade de modernização artística com pretensões a eficácia social transformadora, de outro fornecia a chave para

a cultura particular do Brasil e via de acesso ao “caráter nacional” manifesto nas tradições “autênticas” (Travassos, 1997, p. 211). De forma análoga, o corpo crítico interessado na BN verá na “modernização de nosso populário” sem abrir mão da “essência” de nossa tradição, um “salto qualitativo” a equiparar o Brasil a países desenvolvidos com música popular pujante, e para isso, julgamentos de valor e críticas mordazes não foram economizadas. A seguir, procuro demonstrar de que forma isto foi feito.

2. Dois Eixos de Representação Social

A partir de 1960 começaram a circular nas imprensa carioca e paulistana críticas musicais concernindo a BN. A polarização ficou clara desde os primeiros escritos. De um lado, os autores favoráveis à prática valorizavam a apropriação de elementos musicais do jazz e música de concerto europeia, celebrando seu caráter cosmopolita que reduzia a distância entre nossa música popular e a de países desenvolvidos. Este grupo foi composto principalmente pelo musicólogo Brasil Rocha Brito, o poeta concretista Augusto de Campos, o maestro Júlio Medaglia e o compositor Gilberto Mendes. O outro lado era crítico ferrenho da novidade musical, tendo-a por ápi-

ce de um processo gradativo de descaracterização e vilipêndio à música “autenticamente brasileira”, fruto da progressiva alienação da classe média urbana e dominação cultural de países desenvolvidos sobre os periféricos. Esta vertente encontrou sua expressão máxima nos escritos do jornalista José Ramos Tinhorão. Respectivamente, nos anos de 1966 e 1968 as críticas que circularam em suplementos literários de periódicos jornalísticos se fixaram em dois importantes livros sobre a BN: *Música Popular: um tema em debate* (Tinhorão, 1966) e *Balanço da Bossa e Outras Bossas* (Campos, 2012 [1968]).

Antoine Hennion (2007) explica a reação de indivíduos a objetos artísticos segundo dois tipos de causalidade: 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 (Hennion, 2007, p. 46-7). Assumo a premissa do sociólogo de que mais do que 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 man-

têm, refazem, se opõem combinando-os diversamente (Hennion, 2007, p. 496-497).

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. (Hennion, 2007, p. 496-497).

Desse modo, sustento que as críticas musicais tecidas em torno da BN tiveram papel relevante 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.

Tomo os dois modelos de representação social de Hennion – os eixos linear e circular – como categorias analíticas sobre as quais as críticas a respeito da BN se assentariam. No caso dos autores pró-BN,

as análises estariam vinculadas à percepção de que o material musical de que tratavam possuía propriedades intrínsecas. A elas se deveriam a qualidade da prática que analisavam e o status que os autores lhe atribuíam. Já no caso de Tinhorão, a análise se ancorava na denúncia das reais forças sociais atuando por trás do objeto musical, tido como uma forma de representação do grupo para si mesmo, dissimulando as verdadeiras causas sociais dos valores e ele atribuído.

2.1. Eixo Linear – os autores pró-BN

O texto a deflagrar a discussão foi “Bossa Nova” de Brasil Rocha Brito, lançado ainda em 1960 n’*O Correio Paulistano*. O musicólogo propunha 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, 2012, p. 17-18). “Concepção musical” por sua vez, consistiria em “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, p. 26). Não é difícil notar a tautologia que alimenta a análise de Brito. Concepção musical consiste em compreender a composição a partir de uma estética – uma, e não outra –, esta estética determina as diretrizes de estruturação musical, desta estruturação musical se pode extrair parâmetros musicais, a estruturação desses parâmetros confirma os fundamentos da estética, a estética baliza a compreensão da composição, e esta confirma se estar diante de uma nova concepção musical. Assim, a coerência da análise do autor não se ancora na correspondência entre o material musical e os valores que atribuía à prática, mas parece decorrer da redundância da sua proposta.

O texto se divide em introdução e quatro pontos subdivididos em vinte tópicos. Esses tópicos descrevem o material musical a caracterizar a prática, diferenciando-a do que veio antes e propondo com isso critérios definidores do que seria o novo movimento. O primeiro ponto descreve a “posição estética da concepção musical bossa-nova”, nele o argumento central se desenvolve em torno do aspecto inovador da “nova concepção musical” e a consequente necessidade de novos critérios definidores que dessem conta da renovação em curso. Dos cinco parâmetros propostos neste ponto, o terceiro versava so-

bre “O culto da música popular nacional no sentido de integrar no universal da música as peculiaridades específicas daquela”. Um dos critérios definidores essenciais vinculados à prática, a capacidade de agregar elementos musicais de outras procedências – especialmente *jazz* e música erudita europeia – e regionais faria da BN uma música simultaneamente regional e universal. “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”, bastando “que da incorporação de recursos de outra procedência possa resultar uma integração, garantindo-se a individualidade das composições pela não-diluição dos elementos regionais” (Brito, 1963, p. 24). No mesmo trecho, o musicólogo chama atenção ao “[...] ponto em que devemos insistir: os recursos tomados pela bossa nova ao *be-bop* foram adaptados a ela, transformaram-na à sua medida, ou simplesmente serviram para inspirar a criação de processos homólogos. Poucos são os casos de transladação direta [...]” (Brito, 1963, p. 25).

Argumento que volta à baila no “estudo dos característicos da interpretação”, onde a chancela de bossanovista conferida a João Gilberto se esteia

no fato deste ter incorporado em sua interpretação “procedimentos e elementos encontradiços no populário brasileiro anterior, outros extraídos do *jazz*, reformulando-os segundo uma concepção própria, enquadrada na BN” (Brito, 1963, p. 36).

O caráter simultaneamente regional e universal da BN se ligava à capacidade de compositores e intérpretes “metamorfosearem” elementos tomados de músicas estrangeiras mesclando-os a outros encontrados em nosso populário produzindo obras originais. Desta operação, e não da simples transplantação de elementos interpretativos, resultaria uma produção musical brasileira qualitativamente distinta das demais. O resultado do processo de “metamorfoseamento” musical seria, para Brito, um dos critérios a situar músicos dentro ou fora da prática. Por aí se explicava que o “pianista de grandes méritos” Dick Farney não fosse BN, mas um precursor. Embora o músico 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, metamorfoseando-os se necessário, dentro de uma elaboração coerente” (*ibidem*, p. 19). O mesmo critério excluía Johnny Alf da prática que Brito delimitava. Segundo o musicólogo, já nos idos de 1950, o

pianista, compositor e cantor “[...] incorporava procedimentos outros, emprestados às tendências mais atualizadas do *jazz*. Seus sambas-canções estavam mais próximos do *jazz*, do *be-bop*, do *cool jazz* do que de algo definidamente radicado em nossa música popular [...]” (Brito, 1963, p. 20).

A operação de mescla entre elementos musicais estrangeiros e regionais dependia da capacidade dos músicos identificarem “denominadores comuns que constituam a essência das peculiaridades apresentadas pela generalidade das obras da música popular de seu país” (Brito, 1963 p. 24). Dessa essência se poderia, então, “extrair material e possíveis procedimentos estruturais” (Brito, 1963, p. 24). Os ecos da ideia modernista de música nacional são evidentes: identificar generalidades nas práticas populares nacionais e submetê-las a técnicas compostionais de extrato erudito. O texto do autor não apenas atribuía um “caráter nacional” ao material musical, mas também pressupunha um “espírito do populário brasileiro” (Brito, 1963, p. 24). Também é importante notar que ao músico cabia manusear as propriedades que eram intrínsecas ao som. A análise de Brito, portanto, centrava-se sobretudo no material musical e em suas características inerentes. Seus critérios principais 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.

Da constatação deste tipo de operação e a análise do material musical decorria uma “[...] conclusão, que expusemos a Antônio Carlos Jobim, e em relação à qual o compositor manifestou sua concordância: a música popular tende a se nivelar, no curso dos anos, à erudita” (Brito, 1963, p. 27). O fato rendia à “nova concepção” um papel redentor em nossa cultura, uma vez que “[...] a música popular brasileira, anteriormente ao advento da bossa-nova, estava inegavelmente, mais de meio século atrasada em relação à erudita. Hoje pode-se afirmar que houve uma considerável diminuição desse distanciamento, e isto graças principalmente à concepção musical bossa-nova” (Brito, 1963, p. 27).

Dessa forma, propondo uma análise “técnica” ancorada no material musical e nos conhecimentos teóricos do autor, Brasil Rocha Brito transformava a música popular desconsiderada por Mário de Andrade em música artística com eficácia social, isto é, com a capacidade de equiparar nossa prática musical

popular com aquelas mais valorizadas ou consideradas de “alta cultura”. Em críticas e textos posteriores, este tipo de inferência voltará à baila sob a forma de um “salto qualitativo”, a inaugurar uma “linha evolutiva” em nossa música popular.

Em 1966, tomando as referências inicialmente propostas por Brito como corpo teórico consolidado, Augusto de Campos analisava a BN também a partir das propriedades inerentes a seu material musical. Em seus textos a prática aparece descrita como inovadora e autônoma, qualidades vinculadas à assimilação de elementos musicais de países desenvolvidos. A mescla entre elementos musicais nacionais e estrangeiros reaparecia agora ancorada na ideia de antropofagia.

A expansão dos movimentos internacionais se processa usualmente dos países mais desenvolvidos para os menos desenvolvidos, o que significa que estes, o mais das vezes, são receptores de uma cultura de importação. Mas o processo pode ser revertido, na medida mesma em que os países menos desenvolvidos consigam, antropofágicamente – como diria Oswald Andrade – deglutiir a superior tecnologia dos superdesenvolvidos e devolver-lhes novos produtos acabados, condimentados por sua própria e diferente cultura. Foi isso que sucedeu [...] com a bossa-nova, que, a partir da redução drástica e da racionalização de técnicas estrangeiras, desenvolveram novas tecnologias e criaram realizações autônomas, exportáveis e exportadas para todo o mundo

(Campos, 2012, p. 59-60).

O “decréscimo de interesse” do público pela BN analisado por Augusto de Campos a partir “das alterações do comportamento musical que vem sofrendo o movimento da BN desde que passou a ter um contato mais amplo com o público, via TV [...]” (Campos, 2012, p. 54) também reafirma a autonomia da prática. Estreitamente delimitada pelas propriedades musicais determinadas por sua estética, a BN se via “extroverter” por Elis Regina no programa “O fino da Bossa” que “talvez pelo afã de ampliar o público”, fora se tornando “cada vez mais eclético”, “deixando de ser porta-voz da BN, para se converter numa antologia mais ou menos indiferente dos *hits* da música popular brasileira” (Campos, 2012, p. 54-5). Este ecletismo imposto pelas necessidades do programa levavam a BN à “diluição e descaracterização de si mesma” (*ibidem*, p. 56). Isto é, a BN “estava lá”, tinha seu próprio estatuto e suas próprias propriedades musicais. Uma vez que a prática era definida por uma estética confirmada por seu próprio material musical, a “extroversão” ou o maior “ecletismo” não afetavam a BN, esses recursos interpretativos simplesmente baniam a música de Elis Regina do domínio da bossa nova substituindo-a por uma coletânea de músicas populares que não se confundiam com ela. Brasil Rocha Brito delimitou os contornos da

BN, os autores posteriores trataram mantê-los isolando o termo da promiscuidade musical ensejada pelo repertório mais eclético e recursos expressivos que contrariavam os critérios definidores estabilizados em torno dele.

A clivagem estabelecida anos antes por Brasil Rocha Brito era ratificada e aprofundada nos escritos do concretista. A BN havia sido um movimento renovador, que aproximara a música popular do progresso testemunhado em outras áreas artísticas, não raro com remissões ao “espetacular ‘salto qualitativo’ da BN, em consonância com a renovação da arte brasileira em todos os seus campos, da arquitetura à *poesia concreta*” [grifo do original] (Campos, 2012, p. 53). À percepção de “salto qualitativo” atribuída à prática, o autor acrescia ainda a “virada de 180º que representava no estágio da música brasileira” (Campos, 2012, p. 54). A “revolução” impingida pela BN que dava um “passo à frente” em nossa música ensejou a percepção de uma “evolução”. Campos tratava de uma prática musical de outra cepa, cuja natureza não se confundia com a do populário anterior. Assim, aqueles que desejavam “regressar” ao material musical tradicional tentavam “mudar o curso da evolução da nossa música” (*ibidem*, p. 61). O jovem Caetano Veloso, por sua vez, pregava que “só a retomada da

linha evolutiva pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação” [grifos do original] (*apud* Campos, 2012, p. 63), argumento endossado pelo concretista que se opunha àqueles “que pregam explícita ou implicitamente a interrupção da linha evolutiva da música popular e o seu retorno a etapas anteriores à da bossa-nova” (Campos, 2012, p. 63). Finalmente, Campos conclui que Caetano provava ser possível “[...] fazer música popular, e inclusive de protesto e de nordeste quando preciso, sem renunciar à “linha evolutiva” impressa à música popular pelo histórico e irreversível movimento da bossa-nova” (Campos, 2012, p. 64).

“Balanço da Bossa” do maestro Júlio Medaglia retomava as declarações do jovem Caetano e com elas a afirmação da linha evolutiva impressa em nossa música e a percepção de que “essa conscientização e esse espírito de ‘evolução’ intencional é que dá ao músico urbano a ‘organicidade de seleção’” (Medaglia, 2012, p. 122). Também para o maestro, à medida que tentava aumentar a audiência, o programa apresentado por Elis Regina se afastava da estética bossanovista. Daí a constatação de que “as últimas tendências [do programa] se abrem cada vez mais na direção de dois diferentes campos que já em nada se relacionam com o sentido original da BN [...]” (*ibi-*

dem, p. 119). Disso resultava não a flexibilização das práticas interpretativas da BN, mas o afastamento do programa da prática musical que os autores delimitavam.

“O Fino...” adotou um certo ecletismo, deixando de servir à ideia de uma música de vanguarda e progressiva, para se transformar gradualmente num apanhado de hits da música popular brasileira (Campos, 2012, p. 120).

O que garantia o caráter “vanguardista” atribuído à prática que fundara uma linha evolutiva em nosso populário era o material musical. Mais uma vez a apropriação de elementos musicais estrangeiros aparece associada à antropofagia resultando em uma produção original, e para o maestro, esta produção também se articulava à ideia de um espírito nacional.

Incorporar, portanto, experiências positivas de outras músicas à nossa prática composicional, não representa, em si, nada de negativo. Saber digerilas aqui e aplicá-las criativamente – lembre-se da “antropofagia” sugerida por Oswald de Andrade! – isto sim é que constitui o principal problema da invenção artística. Acreditamos que, nos dias atuais, a nacionalidade de uma nova realidade espiritual é um aspecto que vem a posteriori em relação à sua manifestação e afirmação (Campos, 2012, p. 108).

A relação entre música e “espírito” do povo encontra-se expressa tanto no que diz respeito à música popular anterior “cujas raízes se encontram nas pró-

prias características espirituais do povo brasileiro” (*ibidem.* p. 69), quanto vinculada à BN, abordada “sob um prisma genérico, em função de sua importância real como arte autêntica: representativa das exatas características espirituais do povo brasileiro” (Campos, 2012, p. 70). Uma vez mais, a arquitetura estética de música nacional desenvolvida por Mário de Andrade reaparece mas, assim como em Brito, para conferir status “artístico” ao que antes seria apenas “popularesco” e nisso, consistia a inauguração de uma linha evolutiva em nossa música.

Desse modo, pode-se considerar que, trilhando a picada aberta por Brasil Rocha Brito, e ressaltadas as respectivas particularidades, os autores pró-BN ancoravam suas análises em um juízo estético que conferia ao material musical propriedades intrínsecas detentoras de uma “essência” ligadas ao “espírito” nacional, e legitimadoras da operação de assimilação e processamento de elementos musicais estrangeiros sem prejuízo do caráter a um só tempo regional e universal da BN. Este seria, para esses autores, mais um fator a conferir o status de “inovação” ao objeto de suas críticas. Além disso em seus trabalhos, a prática que tratavam “estava dada”, claramente definida por suas características musicais, e os eventos musicais a ela ligados que contradissem

esses marcadores, se viam desvinculados da prática. A BN, portanto, era autônoma, precisamente delimitada e mensurável por suas propriedades estéticas claramente postas.

2.2. Eixo Circular – as causas sociais da música

Se os autores pró-BN entendiam a prática como arte autônoma dotada de seu próprio estatuto, com propriedades intrínsecas passíveis de serem compreendidas por todos aqueles que sobre elas se debruçassem, este não era o único caminho analítico oferecido aos leitores que acompanhavam o debate. Embora se servisse dos critérios definidores propostos por Brito divergindo radicalmente quanto ao mérito de seu objeto, Tinhorão compreendia a prática musical através de outra chave interpretativa. Para ele, “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, p. 5).

Seu principal esforço consistia em propor explicações sociais ao processo de aviltamento que

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 jornalista, 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. Aqui as características musicais atribuídas à BN não se justificavam por um valor intrínseco a um objeto artístico autônomo, mas pelo estrato social a que pertenciam aqueles que a compunham e consumiam. O autor entendia que a década de 1950 marcava 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, p. 36), estes,

portanto, “completamente desligados da tradição” (*ibidem, idem*). A presença de elementos musicais norte-americanos e europeus não se justificava pela assimilação antropofágica da música de outras culturas ou pela apreensão do “espírito” do populário, mas pelo modelo econômico.

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 (Tinhorão, 1966, p. 36), orientava 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 [...]” (Tinhorão, 1966, p. 37).

Todas as “peças” da montagem musical proposta por Tinhorão são extraídas do 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) (Tinhorão, 1966, p. 37).

Em suma, para Tinhorão a BN era mera expressão de vetores estruturais incidindo sobre a cultura. Os marcadores estilísticos não se justificavam por propriedades estéticas, mas eram sintomas das forças sociais operando por detrás dos processos musicais. À alienação de atores desligados das práticas musicais tradicionais corresponderia uma música igualmente alienada.

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, p. 37).

No entanto, contrastando com a interpretação que celebrava a presença “antropofágica” de elementos musicais estrangeiros em nossa música, o jornalista criticava [...] a pretensão gratuita de chegar à universalidade pela transplantação pura e simples de processos musicais válidos apenas para os países que conseguiram impô-los ao mundo pela força de sua economia (Tinhorão, 1966, p. 58).

Tinhorão também via na assimilação de elementos jazzísticos e eruditos uma inovação, mas no sentido de desfigurar radicalmente a música popular “autêntica”.

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 (Tinhorão, 1966, p 53-54). Viria dai, 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 (Tinhorão, 1966, p. 55-58). No limite, Tinhorão convergia com a noção de uma ruptura atribuída à BN. Embora não a concebesse como prática “revolucionária”, via nela o afastamento definitivo da música popular brasileira de suas práticas “tradicionais”. Havia, portanto, den-

tro da divergência radical na interlocução, aspectos de consonância no que concernia ao reconhecimento da BN como ponto de não-retorno em nossa música popular.

A despeito da problemática relação osmótica entre economia e cultura proposta pelo jornalista, 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 símbolo através 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. Pode-se, portanto, considerar que a análise do marxista, comprometida com a denúncia das relações sociais nas quais estariam inscritas, remetia ao eixo de representação circular, no qual, a força do objeto musical sentida pelos atores é real, porém não emana dele, mas das relações sociais que ele simboliza.

Conclusões

Pode-se pensar que a despeito da divergência dos autores quanto ao mérito da BN, seus textos agem conjuntamente para estabilizar, dar consistência e legitimar elementos que, no texto de Brasil Rocha Brito foram apresentados como proposições. Ideias como determinada “ruptura” com a música popular brasileira anterior a inaugurar em um caso uma “linha evolutiva” e em outro uma prática “alienada” que em nada se assemelhava com a música popular “autenticamente” brasileira parecem ter trabalhado solidariamente na força e estabilização da ideia de uma “outra” música popular brasileira. De outra parte, a estridência que a interlocução atingira por vezes asseverava o juízo de que algo de fato radical se operava no bojo da música popular.

Caso se tomasse as abordagens das duas vertentes como categorias analíticas de representação social, a dos autores pró-BN se caracterizaria 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, p. 486).

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 (Hennion, 2007, p. 486).

Pode-se considerar com isto que, à luz da proposta de Hennion, mais do que uma discussão acalorada sobre música popular na década 1960, 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 ensaiá servir de referencial de base para posicionar o outro sobre seus eixos – é a quem será englobante, e quem será englobado (Hennion, 2007, p. 486).

Assim, a reedição da velha querela “tradição x modernidade” por ocasião da BN pode permitir entreviver parte de seu processo de construção que veio a incidir diretamente sobre a estabilização de outra ideia de música popular brasileira. O papel das críticas neste processo parece relevante desde que ultrapassemos os vitupérios propalados em uma discussão



são surrada, tentando fazer

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 (Hennion, 2007, p. 488-489).

Embora haja corrido tinta suficiente sobre música popular e, mais especificamente, sobre a BN, o interesse e análise da dinâmica de construção dessas práticas podem trazer novos insights e perspectivas que nos permitam compreender melhor a relação entre música e sociedade. Se este trabalho está longe de esgotar o tema, talvez contribua de alguma forma para problematizar a noções estabilizadas e aparentemente pacificadas sobre bossa nova e música popular.



Referências

- ALVARENGA, Oneyda. **Música popular brasileira**. São Paulo: Duas Cidades, 1982.
- BAUMAN, Richard. **Folklore, cultural performances, and popular entertainments**. New York: Oxford University Press, 1992.
- BRITO, Brasil Rocha. Bossa nova. In: CAMPOS, Augusto de (org.). **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- BRITO, Brasil Rocha. Bossa nova. **A Tribuna**. São Paulo, 23 de junho de 1963. 1º caderno, p. 26. 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, 2012.
- FINNEGAN, Ruth. **Oral traditions and verbal arts. A guide to research practices**. London and New York: Routledge, 1992.
- HENNION, Antoine. **La passion musicale: une sociologie de la médiation**. Paris: Editions Métailié, 2007.
- MEDAGLIA, Júlio. Balanço da bossa. In: CAMPOS, Augusto de (org.). **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- MELLO, José Eduardo Homem de. **Música popular brasileira**. São Paulo: Melhoramentos, Editora da Universidade de São Paulo, 1976.
- TINHORÃO, José Ramos. **Música popular: um tema em debate**. Rio de Janeiro: JCM, 1966.
- TINHORÃO, José Ramos. Música de carnaval II. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 6 de fevereiro de 1960. 2º caderno, p. 5.** Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/1380, acessado em maio de 2022.



HENRIQUE ALMEIDA MARTINS DE SOUZA

TRAVASSOS, Elizabeth. **Modernismo e música brasileira**. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

TRAVASSOS, Elizabeth. **Os Mandarins milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók**. Rio de Janeiro: Funarte; Jorge Zahar Editor, 1997.

