

## **A bossa nova era mesmo nova? A tradição musical, a síncope de João Gilberto e os gestos de apagamento do samba<sup>1</sup>**

Francielle Neves de SOUZA<sup>2</sup>  
Universidade Federal de Minas Gerais

### **RESUMO**

Neste artigo, discute-se como o discurso da modernidade, no apreço pelo novo e pelo progresso, situou a bossa nova na tradição da música popular brasileira. Nossa hipótese é de que, mais do que a recriação ou a sofisticação, há gestos de apagamento de características do samba que são definidores para que essa inserção ocorresse e fosse assimilada pela história. Para elucidar essa problemática, selecionamos o *slogan* “um banquinho e um violão” como objeto de análise. A maneira como essa tradição se apresenta é pretensamente linear, mas, como veremos, sua configuração exige uma observação mais cuidadosa e atenta das temporalidades que a atravessam.

**PALAVRAS-CHAVE:** música popular; tradição; samba; bossa nova; rastro.

### **Introdução**

Música intimista, harmonias sofisticadas, canto contido. Comumente associadas ao surgimento da bossa nova, essas características resumem ainda hoje o espírito com que o movimento musical, sucesso da década de 1960, foi assimilado e consagrado pela história da música popular brasileira. Um dos maiores triunfos do gênero, e o que lhe garante prestígio no âmbito internacional, é a maneira como o jazz americano, em especial o chamado *bebop*, teria sido incorporado ao samba, ritmo que até então vigorava nas rádios e no consumo musical do país. Assim teria sido criada, então, uma nova estética e um novo entendimento de como deveria ser a música popular brasileira.

O compacto considerado o marco dessa sonoridade meio samba, meio jazz foi lançado em 1959 e trazia duas canções interpretadas pelo baiano João Gilberto: “Chega de Saudade” e “Bim bom”. Mais tarde, a interpretação da primeira faixa ficou conhecida como aqueles “um minuto e 59 segundos que mudaram tudo” (CASTRO,

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Comunicação, Música e Entretenimento, XIX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Mestranda no Programa de Pós-graduação em Comunicação e Sociabilidade Contemporânea da UFMG. Email: francielledesouza@outlook.com.

---

2016), concedendo à gravação certo grau de notoriedade entre críticos e pesquisadores quando o assunto é música brasileira.

Passado mais de meio século, as alcunhas de inovador e moderno ainda persistem ao mencionarmos o som que marcou a época. Para o crítico Mauro Ferreira, trata-se de “uma bossa que nunca fez grande sucesso popular, mas que se tornou a *trilha sonora de um Brasil mais moderno*, então em fase de expansão” (FERREIRA, 2018, grifo nosso). Por ocasião dos 60 anos do movimento, o crítico chegou a lançar a hipótese de que, mesmo com o passar do tempo, a bossa nunca teria deixado de soar como nova.

A premissa da modernidade, caracterizada pelo culto à novidade e ao progresso com vistas a um futuro melhor (KOSELLECK, 2006; RICOEUR, 1997), também está presente, assim como no entendimento do crítico Mauro, na “linha evolutiva da música popular brasileira”, termo cunhado por Caetano Veloso durante uma entrevista para a revista *Civilização Brasileira* em 1966, em que se discutia quais os possíveis rumos para a produção musical nos próximos anos. Desde então, esse pensamento, esboçado na década de 60, tornou-se um parâmetro, uma espécie de cânone para se pensar a música nacional. Nas palavras de Veloso, “a música brasileira se moderniza e continua brasileira, à medida que toda informação é aproveitada (e entendida) da vivência e da compreensão da realidade cultural brasileira”. E ainda: “Se temos uma tradição e queremos fazer algo de novo dentro dela não só teremos de senti-la, mas conhecê-la. E é este conhecimento que vai nos dar a possibilidade de criar algo novo e coerente com ela”.

Duas impressões imediatas podem ser identificadas na fala de Caetano: um certo passado musical como referência (mais à frente discutiremos qual é esse passado e como ele é utilizado) e uma certa ânsia por alguma novidade que pudesse despontar como solução para a suposta crise que a música sofria naquela época. Mais tarde, essa ânsia se traduziria em um projeto concreto, com ninguém menos que Caetano, acompanhado de Gilberto Gil, idealizando um novo movimento musical, o tropicalismo. Resguardadas as diferenças entre eles, o fato é que João é a inspiração para os baianos,

---

sobretudo na maneira como a canção se posiciona em relação à uma história musical.

Na entrevista, Caetano afirma:

Só a retomada da linha evolutiva pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação. Dizer que samba só se faz com frigideira, tamborim e um violão sem sétimas e nonas não resolve o problema. Paulinho da Viola me falou há alguns dias da sua necessidade de incluir contrabaixo e bateria em seus discos. Tenho certeza que, se puder levar essa necessidade ao fato, ele terá contrabaixo e terá samba, assim como João Gilberto tem contrabaixo, violino, trompa, sétimas, nonas e tem samba. Aliás João Gilberto para mim é *exatamente* o momento em que isto aconteceu: a informação da modernidade musical utilizada na recriação, na renovação, no dar um passo à frente da música popular brasileira. Creio mesmo que a retomada da tradição da música brasileira deverá ser feita na medida em que João Gilberto fez. (REVISTA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA, 1966, s/p, grifo nosso)

Nota-se aí uma linearidade temporal projetada por essa linha evolutiva, em que o que estaria em jogo é a capacidade de tornar novo algo que, diante da novidade, se tornaria ultrapassado (e monumentalizado). Nessa dinâmica, claramente João Gilberto tem lugar cativo. Não raramente, o baiano e seu gestual bossa-novista são vistos como o primeiro grande marco de ruptura no universo da canção que se desenvolvia no Brasil até então.

Nota-se na fala de Caetano, por exemplo, uma clara associação entre João Gilberto, a bossa nova e um projeto de modernidade para o país, resguardando o que ele chama de tradição da música popular. Luiz Tatit afirma que a bossa nova “foi o primeiro movimento com núcleo na música popular que se espalhou por vários setores da sociedade brasileira (do estético ao político), fundando um novo modo de ser” (TATIT, 2008, p. 79). A questão é: seria esse, então, um jeito moderno de ser, calcado na superação do passado em direção a uma projeção de futuro?

Por outro lado, Tom Zé, o artista que, embora tenha feito parte do tropicalismo, menos se filia às premissas ideológicas de movimentos musicais, tensionou o lugar atribuído à bossa nova na tradição musical brasileira. Na canção “João nos tribunais”, presente no disco *Estudando a bossa* (2008), o compositor lança a seguinte hipótese: “Se João Gilberto tivesse um processo aberto/ e fosse nos tribunais/ cobrar direitos autorais/

---

por todo samba canção/ que com a sua gravação/ passou a ser bossa nova/ qualquer juiz de toga/ de martelo ou de pistola/ sem um minuto de pausa/ lhe dava ganho de causa”.

Em certa medida, o tropicalista ousa questionar a tradição e a ideia de tempo como flecha que norteiam a “linha evolutiva”, caracterizada por uma sequência linear de evolução que abriga o samba, a bossa-nova e a tropicália, nessa ordem, e que tomou-se como protagonista no modo de entender a produção musical nacional. O que, nas entrelinhas, Caetano exprime e Tom Zé protesta é o argumento de que, sob o pretexto de modernizar a canção, a bossa nova teria então “superado” o samba, o que justificaria a incorporação de João no cânone da música nacional.

Neste trabalho, pretendemos discutir alguns dos elementos que possibilitaram essa inserção da bossa nova e de João Gilberto na tradição canônica da música popular brasileira. Nossa hipótese é de que, no apreço pela novidade, há gestos de apagamento em relação ao samba que são definidores para o posicionamento que a bossa nova conquistou na história da música popular.

Para elucidar esse primeiro visionamento, discutimos como a tradição opera nessa problemática, não só na relação entre um movimento musical e outro, mas também no interior de cada um deles. Em seguida, em um esforço analítico, aprofundamos o gesto de apagamento imbricado no *slogan* “um banquinho, um violão”. Por fim, discutimos, a partir da noção de rastro, os efeitos desses gestos no presente, que mobilizam e, sobretudo, desvelam diferentes passados e futuros possíveis na música popular brasileira para além da história oficial.

### **Que bossa é essa?**

A associação direta da bossa nova à João Gilberto deve-se a certos elementos que, dentre outros, foram pinçados pela tradição. Ao se atrever a contar os acontecimentos em torno do movimento musical no livro *Chega de Saudade*, Ruy Castro cunha o curioso subtítulo: a história e as histórias da bossa nova. O destaque para a pluralidade de versões é sintomático dessa seletividade de elementos que deram ao movimento um ar mais homogêneo, rapidamente identificável, e facilitaram assim a incorporação à tradição.

---

Pensamento que, por outra chave, reforça a visão de Castro pode ser encontrado na afirmação de Nelson Lins e Barros na revista *Civilização Brasileira* em que o compositor, referindo-se à performance de João Gilberto, questiona uma “interpretação muito personalista, que causou certas confusões em torno do que seria e como deveria ser cantada a bossa-nova”. Neste caso, nota-se que o canto contido de João é ponto de inflexão de como a atividade do intérprete era vista até então, mas que em alguma medida é limitadora: nem todo cantor, ainda que com as técnicas necessárias, se sairia bem ao cantar de maneira contida, o que dificultaria a aproximação à nova estética de intérpretes ligados a era do rádio, época em que se cantava a plenos pulmões.

Quanto à música-marco, mais uma tensão: conforme Naves (2000), “os elementos de transgressão da bossa nova encontram-se presentes sobretudo em ‘Desafinado’”, por alinhar letra e melodia em torno da estética do movimento — as notas dissonantes surgem justamente quando o cantor fala sobre o desvio do caminho musical esperado, causando um efeito irônico. Ainda nesta seara, vale recordar que a gravação de *Chega de Saudade* não era inédita. No álbum *Canção do amor de demais* (1958), Elizeth Cardoso gravou a música acompanhada do violão de ninguém menos que João Gilberto. Ainda que os acordes dissonantes já estivessem ali, a faixa foi considerada apenas mais um samba-canção e só foi reconhecida como algo realmente novo após a performance do baiano.

Naves (2000) acrescenta ainda que “nem todos os integrantes da bossa nova se sentiam atraídos, como João Gilberto, por um procedimento de ruptura mais radical com o passado da música popular, embora todos reconhecessem uma liderança na figura deste músico” (p. 36). Nesse sentido, a autora recorre a outras influências — que não o jazz americano — identificáveis na bossa nova. Isso é confirmado pelos compositores Roberto Menescal e Carlos Lyra ao mencionaram influências do bolero e da música mexicana, além das próprias sonoridades brasileiras como o samba, a valsa e o xaxado.

Há quem seja ainda mais radical, como o crítico José Ramos Tinhorão. Segundo o jornalista, a bossa nova não seria uma releitura do samba, mas do jazz americano. Nessa perspectiva, o caso fica ainda mais complexo: o movimento não estaria interessado em retomar a tradição da música brasileira como afirma Caetano; estaria

---

mais inclinado a uma “linha de preocupação internacionalista” (TINHORÃO, 2010, p. 329) que pudesse aproximá-lo do contexto norte-americano.

Essas pequenas “anedotas” que tensionam e, em alguma medida, destituem parte da história oficial causam fissuras na tradição canônica e revelam choques temporais. Posto que a narrativa é a condição humana de experienciar o tempo, a diversidade de formas com que se narra o surgimento e a consolidação da bossa nova, para além da história oficial, atesta a disputa em torno do passado. Isto é, no ato mesmo de narrar desvela-se um presente heterogêneo no qual estava envolto o movimento musical na época. Por isso, diferentes passados são acionados nessas narrativas para justificar diferentes maneiras de olhar e vivenciar a nova bossa.

O que permite, então, a aparência de homogeneidade e a predominância de uma história em detrimento de outras são duas características inerentes à ideia de tradição: a invenção e a seleção. Conforme Hobsbawm (1984), as tradições podem ser inventadas e formalmente institucionalizadas para inculcar certos valores e normas de comportamento. Williams (1979) contribui para elucidar como elas operam ao ressaltar que toda tradição é seletiva, uma vez que “certos significados e práticas são postos para ênfase e certos outros significados e práticas são postos de lado ou negligenciados” (p. 119). Ambas as leituras corroboram com a perspectiva de Koselleck (2006) na qual “nenhum relato de coisas passadas pode incluir tudo o que então existiu ou ocorreu” (p. 267).

Isso justificaria, então, o fato de uma história prevalecer sobre as outras e se tornar oficial ou canônica, homogeneizando a narrativa sobre experiências temporais específicas. Williams destaca, entretanto, o perigo de considerar o passado como inerte e a tradição como sobrevivência desse passado. As tradições, diz o autor, são historicizáveis e tem forte caráter modelador, que influi no processo de identificação social e cultural.

Ora, a insistência de Caetano em instituir uma tradição nos parece muito direcionada a um certo comportamento moderno que deveria se espalhar no universo da canção popular e que pode ser resumido na necessidade constante de produzir algo

---

inovador em consonância com a realidade cultural do ambiente mesmo em que a coisa fosse produzida.

Ao mesmo tempo, ao acionar os feitos da bossa nova naquilo que seria uma retomada à tradição, o tropicalista utiliza uma versão do passado, em que João Gilberto é central, e a conecta ao presente, pré-modelando essa camada temporal. Além disso, o que ele chama de “retomada” indica uma monumentalização da figura de João Gilberto, tornando seus feitos inertes no tempo. Neste caso, no tempo da bossa nova.

Embora possa parecer um tanto contraditória a proposta de Caetano de modernizar na mesma medida em que se mantém a tradição, ela se baseia numa característica central das tradições: a de estabelecer um passado significativo e oferecer a partir dele uma continuidade predisposta.

### **Desde que o samba é samba é assim**

A disputa em torno de acontecimentos e personagens não é característica exclusiva da bossa nova. O próprio samba, ao longo da sua história, deixa a ver certas marcas de purificação. Também nessa dinâmica o pensamento moderno europeu tem central influência. Para Garramuño (2009), a partir de uma análise sobre o tango argentino e o samba brasileiro, a modernidade é ambígua na formação da identidade nacional de sociedades latino-americanas, pois nelas se revelam uma verdadeira aporia: como construir uma identidade moderna com produtos e visões cujas origens são consideradas primitivas e selvagens?

Para se adequar a esse propósito nacional unificador, que estava em busca de se assemelhar ao progresso das sociedades européias, o samba sofreu adaptações. Tinhoão destaca, por exemplo, que a profissionalização do samba carioca, necessária para que o produto se tornasse vendável a outros públicos que não fossem da classe baixa, custou parte da originalidade e da cultura em favor da expectativa de gosto do novo público (p. 297). O crítico conta ainda que, no retorno de uma apresentação em Paris, em 1922, o grupo de choro Oito Batutas fez mudanças até mesmo instrumentais: Pixinguinha trocou a flauta por um saxofone e Donga passou a variar entre o violão e o banjo.

Garramuño evidencia os motivos da sofisticação: “a visão do samba baiano e de outras formas de música popular, que entrarão no processo de formação do samba

---

urbano carioca, está sustentada sobre um discurso que associa a descendência africana às ideias de um primitivismo selvagem e sensual” (GARRAMUÑO, 2009, p. 37). Essas características seriam não só negativas, como também representariam uma “extrema ameaça para a conformação de uma identidade nacional” (Ibid., p. 37).

Como uma pretensa solução para essa aporia, essas sociedades teriam se servido justamente do primitivo como chave para a construção da identidade nacional e de uma modernidade alternativa frente à modernidade européia. Em sua investigação sobre a passagem do samba de ritmo maldito para símbolo nacional, Hermano Vianna (2002) desvela a mediação das elites na consolidação do ritmo no Brasil e destaca que esses agentes mediadores “queriam para o Brasil uma modernidade ‘diferente’, uma modernidade que incorporasse os elementos culturais até então considerados sintomas ou causas de nosso ‘atraso’ (entre eles a mestiçagem e o próprio samba)” (p. 156).

Chamada por Garramuño de “modernidade primitiva” pela impossibilidade de opor os dois termos no contexto latino-americano, a construção da identidade nacional é caracterizada, então, pelo movimento de “nacionalização do exótico” para “exotização do nacional”, operando em uma ambivalência: o que era antes considerado selvagem passa a ser motivo de orgulho fora do país.

Diante da historicidade do samba brasileiro e das peculiaridades do pensamento moderno nesse contexto, fica evidente que a complexidade temporal que põe a bossa nova e o samba em relação não pode ser resolvida em dicotomias. Como pontua Napolitano (2002), “vai além do choque linear entre ‘arcaico’ e ‘moderno’, ‘bom’ e ‘mau gosto’, ‘popular’ e ‘erudito’” (p. 43). Ora, como vimos, dentro das próprias tradições desses movimentos podem conter temporalidades diversas que configuram lugares de intensas e potentes disputas narrativas. O que se coloca como questão neste trabalho, portanto, é menos a bossa nova em si e mais como importância dada à história e à tradição canônica, orientadas por um apreço pela novidade e uma necessidade mínima de fechamento do passado, se interessa pelo apagamento de elementos centrais do samba, esse ritmo que conserva marcas daquilo que seria considerado primitivo. Vamos a eles.

### **Os gestos de apagamento**



---

Antes de aprofundarmos os gestos de apagamento de um movimento em relação a outro, cabe fazer uma diferenciação. Na história oficial, muito se fala em recriação ou reformulação da sonoridade do samba. A essas formulações críticas, não nos opomos. O que motiva este trabalho não é o que a narrativa oficial acerca da bossa nova diz que ela repaginou, mas o que ela, de fato, excluiu em favor de um projeto de modernidade para a canção brasileira.

Nesse sentido, um gesto nos salta aos olhos: o desaparecimento do corpo, sobretudo do corpo negro. Não poderíamos deixar de ressaltar que esse desaparecimento é sintoma da ambivalência da modernidade primitiva a que se refere Garramuño, já que não abandona o nacional e o exótico, mas é devedor também da incapacidade do Estado-nação de reconhecer e se reconciliar com seu passado escravocrata.

Tanto Hobsbawm quanto Williams, pensadores de viés marxista, alertam para o risco de que a tradição seja inventada e seus nós sejam selecionados para interesse de uma classe específica. Seria leviano, pois, considerar que a inserção da bossa nova na linha evolutiva da música brasileira não tenha caído bem a um fechamento de passado menos incômodo e mais apaziguador no quesito racial. Guardada a importância do movimento para a cultura nacional, é preciso reconhecer, então, que essa mesma importância foi favorecida por um conjunto de fatores, dos quais ressaltamos o culto ao progresso, o caráter seletivo e modelador da tradição e o controle da história oficial, baseados na capacidade de ora negar, ora reafirmar suas origens primitivas.

### *Um banquinho e um violão*

A contenção é uma das características mais marcantes da estética bossa novista (NAVES, 2000), especialmente quando comparada aos sambas que fizeram sucesso nas rádios. Ela, porém, não se resume ao grau de impostação de voz dos intérpretes, ao canto miúdo ou à dicção de João Gilberto como modelo a ser reproduzido em substituição às grandes vozes dos cantores e cantoras da era de ouro. O corpo também é colocado nessa perspectiva: a bossa nova não é música para se dançar. Ainda que a marcação do surdo esteja insinuada na mão direita de João Gilberto, o corpo é apático ao som.

---

Apresentada ao mundo em um show no Carnegie Hall, nos Estados Unidos, em 1962, a bossa nova tinha a missão de provar que era possível fazer samba sem pandeiro, sem o remelexo, sem o gingado. Pela aprovação internacional, conseguiram. Dessa maneira, a bossa nova desobrigou, desinstitucionalizou o uso do instrumento como pré-requisito para definir o que é samba.

Ao mesmo tempo, o violão recebe atenção especial no movimento. Como conta Castro, na época, as notas dissonantes e a maneira de combinar o erudito e o popular instigou muitos jovens a aprender a tocar o instrumento. Por ocasião do aniversário de 88 anos de João Gilberto, Gilberto Gil declarou em suas redes sociais: “João teve muita influência no meu trabalho. Eu fui tocar violão por causa do estilo dele. Desde que ouvi João pela primeira vez, venho me esmerando para tocar como ele, mas 'a perfeição é uma meta defendida pelo goleiro’”.

Essa ênfase no violão é curiosa, já que o instrumento é também um sintoma da modernidade primitiva. Conforme a pesquisadora Márcia Taborda, houve um período em que o violão, assim como o samba, foi depreciado por estar ligado às produções de classes baixas e setores marginais da sociedade. Mas, posteriormente, o instrumento passa a ser incorporado nas elites por mediação de Heitor Villa-Lobos. Dessa forma, “o timbre do violão e o ambiente sonoro por ele criados tornaram-se, igualmente, símbolos emblemáticos da nacionalidade” (TABORDA, 2011, pos. 141).

Nesse sentido, não se pode justificar a exclusão do pandeiro como sina natural da modernidade, visto que o violão tem ligações semelhantes em relação aos seus usos nas classes mais baixas. O que significa então abdicar do pandeiro, justamente esse instrumento que é característico da samba e que sugere a dança? Que corpos saem de cena junto com o pandeiro?

Vale notar que o gesto de apagamento do corpo está situado num contexto mais amplo, numa época em que havia a necessidade de colocar o Brasil no cenário internacional, neste caso como exportador do produto-canção, para que o projeto moderno se efetivasse. Essa carência já se manifestava há muito e o Rio de Janeiro, que não à toa é um cenário muito presente na Bossa Nova, tinha marcas desse desejo. A reurbanização de Pereira Passos, posta em prática no final do século XIX e início do

---

XX, procurava tornar a capital do país mais parecida com as cidades européias, especialmente Paris. Por conta da reorganização, sob o pretexto de os cortiços serem foco para a propagação de doenças como a varíola, os moradores (a maioria de classes baixas, especialmente imigrantes e ex-escravos) foram obrigados a evacuarem a região central da cidade.

Como consequência, na década de 1950, pouco antes do surgimento da turma da bossa, o município estava em um momento de clara separação social marcada pela geografia urbana do local. Nessa configuração espacial, os pobres foram levados a ocupar os subúrbios e os ricos habitaram do Leme ao Leblon (TINHORÃO, 2010). As paisagens da bossa nova, entretanto, só enquadram o Rio das praias, do barquinho, do sol, do Corcovado. De alguma maneira, esse enquadramento muito específico ratifica a reurbanização de Pereira Passos, refletindo para o mundo uma cidade higienizada, em que se exclui novamente os corpos negros.

É curioso notar que a bossa nova se destacou justamente por aquilo que lhe falta. Do ponto de vista musical, falta-lhe a marcação do tempo forte feita pelo surdo e apenas insinuada no violão. A inversão da estética de João privilegia, na verdade, a marcação do tamborim, amenizando a síncope. Do ponto de vista estético e ideológico, suspende-se o corpo negro. Essa capacidade de “sofisticar” a música brasileira, mesmo às custas de tocar samba sem pandeiro e de mostrar um Brasil com influência negra (mas sem negros), foi o que impulsionou a internacionalização da bossa.

Entretanto, Sodré (1998) chama atenção para o fato de que, no samba, a síncope não é apenas uma questão estilística. Na verdade, é ela quem aciona o corpo e, fundamentalmente, o corpo negro, pois “entre o tempo fraco e o forte, irrompe a mobilização do corpo, mas também o apelo a uma volta impossível, ao que de essencial se perdeu com a diáspora negra” (p. 55). Tendo sido as rodas de samba ponto de escape para os africanos escravizados no Brasil Colônia, a dança, aliada ao ritmo sincopado, reflete os poucos momentos em que os negros e negras podiam destituir a imagem da máquina produtiva e colocar-se em contato com parte de suas origens africanas. Diante da preferência pela contenção, o papel do samba e do corpo na diáspora negra parece, de fato, se perder na Bossa Nova.

### **Considerações finais: A bossa nova ainda é nova?**

Se, em um esforço impertinente, propormos uma extensão da ideia de Tom Zé e imaginarmos de fato um tribunal em que João Gilberto seja o réu, importaria menos para a nossa discussão o veredicto do juiz e mais a relação entre acusação e defesa. Estas, nos parece, seriam facilmente confundíveis entre si. Quem, afinal, ousaria acusar João pelos gestos de apagamento se mesmo à custa deles a música popular brasileira deu “um passo à frente”, como sugere Caetano? E, no atual cenário da música brasileira, quem ainda se identifica com as imagens e as sonoridades da bossa nova a ponto de defender seu maior personagem? É possível falar de influência da bossa nova no que há de mais recente no mercado musical, como Pablo Vittar, Iza, Glória Groove, Djonga, o “feminejo” e Luedji Luna — para ficar apenas em alguns exemplos que têm tensionado a ideia do que é música brasileira? O que ainda há de João Gilberto sessenta anos depois?

O percurso deste trabalho nos leva a concluir é que o apreço pelo progresso permitiu que a bossa nova limpasse o samba, deixando-o mais apresentável aos parâmetros das salas de concerto pelo mundo afora. Essa exigência da modernidade tem profundas ligações com o desejo de recusa ao primitivo, ao selvagem, que historicamente tem sido associado aos negros, mas que também pode ser extensivo àqueles que fogem às regras: mulheres, LGBTQI+, sujeitos periféricos. Ao mesmo tempo, como Garramuño nos alerta, nenhum projeto de modernidade nas sociedades latino-americanas poderia realizar esse desejo de forma tão abrupta.

Não se trata aqui de diminuir ou ignorar a enorme contribuição da bossa nova para a música popular brasileira, especialmente no modo como a canção se tornou produto-exportação do país (eis uma das razões para não sermos uma acusação tão acirrada no tribunal de Tom Zé). Entretanto, há que se notar o que a ambivalência entre o moderno e o primitivo fez com que o movimento amenizasse ou, de fato, excluísse.

Nesse sentido, o movimento de interrogar os apagamentos praticados pela narrativa oficial da bossa nova (e da tradição canônica) nos parece potente para responder a essas questões. Afinal, a produção musical de hoje, especialmente aquela que se dedica a lançar luz sobre questões de gênero, raça e classe, parece estar

---

empenhada em escancarar justamente aquilo que a batida de João Gilberto e as letras de Vinicius de Moraes e Tom Jobim (para ficar apenas nos nomes mais conhecidos) esconderam — ou mais adequadamente o que a história oficial e canônica tratou de esconder.

Nesse sentido, a presença ausente que caracteriza a noção de rastro, de Paul Ricoeur, impõe-se como chave de leitura desse presente que se revela bastante heterogêneo. Para o francês, o rastro indica, no “aqui” e no “agora”, a passagem de algo, sem necessariamente fazer aparecer aquilo que passou (RICOEUR, 1997, p. 201). Gagnebin corrobora o pensamento do autor ao afirmar que “a memória vive essa tensão entre a presença e a ausência, presença do presente que se lembra do passado desaparecido, mas também presença do passado desaparecido que faz sua irrupção em um presente evanescente” (GAGNEBIN, 2006, p. 44).

Também nessa perspectiva, mas a partir de uma reflexão sobre a experiência moderna do tempo no contexto africano, o camaronês Achille Mbembe entende o tempo-presente como uma mistura de ausências e presenças, já que a modernidade europeia coloniza o presente e impede algumas subjetividades, afastando as diferenças do discurso temporal. Por essa razão, o agora não pode ser tomado como tempo provisório, como prega o projeto moderado, pois na experiência dos negros a memória disponível no presente é conformada por “imagens de experiências primordiais e originárias que ocorreram no passado, e das quais não fomos necessariamente testemunha” (MBEMBE, 2014, p. 180). Como consequência desse paradoxo, o passado deveria ser colocado “entre parênteses”, como condição de abertura ao presente e à vida em curso.

Portanto, o ato de, no aqui e agora, questionar e investigar as *ausências presentes* ou os rastros dessas histórias interditas pelo caráter modelador da tradição força a reabertura da própria bossa nova (nos termos de Mbembe, coloca-a entre parênteses), já que cada nó desatado em relação a essas ausências modifica aquilo que foi e é o passado, o presente e o futuro da bossa nova.

Nesse sentido, o que a produção de artistas ligados a causas sociais tem feito é implodir a linearidade da linha evolutiva da música popular brasileira, forçando-a a

revelar as muitas camadas temporais que a atravessam. Assim, a hipótese de Mauro Ferreira pode mesmo ser válida: sessenta anos depois de seu lançamento, a bossa soa como nova na medida em que, graças ao escancaramento das fissuras da tradição canônica, os feitos do movimento musical deixam de ser tomados como inertes e passam a ser, então, historicizados.

## REFERÊNCIAS

Castro, Ruy. **Chega de saudade**: a história e as histórias da Bossa Nova. 4ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

FERREIRA, Mauro. Bossa de João completa 60 anos em 2018 sem nunca ter deixado de soar nova. **G1**, 2018. Disponível em: <https://g1.globo.com/musica/blog/mauro-ferreira/post/bossa-de-joao-completa-60-anos-em-2018-sem-nunca-ter-deixado-de-soar-nova.ghtml>. Acesso em: 29 jun 2019.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. O rastro e a cicatriz: metáforas da memória. In: GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: Ed 34, 2006; p. 107-118.

GARRAMUÑO, Florencia. **Modernidades primitivas**: tango, samba e nação. Tradução de Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

HOBSBAWM, Eric. A invenção das tradições. In: HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (orgs). **A invenção das tradições**. 6ª ed. Tradução de Celina Cardim Cavalcante. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997, p. 9-23.

KOSELLECK, R. **Futuro Passado**: Contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto, Editora Puc-RJ, 2006.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. Tradução de Marta Lança. Lisboa: Antígona, 2014.

NAPOLITANO, Marcos. **História&música**: história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NAVES, Santuza Cambraia. Da bossa nova à tropicália: contenção e excesso na música popular. **Rev. bras. Ci. Soc.**, São Paulo, v. 15, n. 43, p. 35-44, 2000.

REVISTA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA. **Que caminhos seguir na música popular brasileira?** Rio de Janeiro, n.2, maio de 1966.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa** – Tomo III. Campinas: Papyrus, 1997.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. 2.ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

TABORDA, Marcia. **Violão e identidade nacional**: Rio de Janeiro, 1830 - 1930. Ebook. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

TATIT, Luiz. **O século da canção**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira**. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

WILLIAMS, Raymond. Tradições, instituições e formações. In: WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979, p. 118-123.