

Música, Ruptura, Revolução, Evolução: a estabilização de juízos estéticos sobre a bossa nova

Henrique Martins¹

¹Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil

Resumo

A década de 1960 viu a querela entre tradição e modernidade reencenada por ocasião de uma prática musical emergente. Prontamente chamada bossa nova, a novidade ensejou um corpo de críticas divergentes quanto a seu mérito, mas unânimes em vinculá-la às ideias de ruptura, revolução e evolução. Tomando as críticas musicais como inscrições literárias, procuro rastrear as operações sobre e entre enunciados por meio das quais, a despeito de contradições e das ambiguidades, foi se estabilizando a noção dessa prática como um fato cultural, objetivamente descrito por marcadores estilísticos e juízos estéticos. A análise indica que longe da definição ostensiva largamente aceita, a noção de bossa nova como fato cultural ligado a ideias de ruptura, revolução e evolução musical é resultado de definições performativas, operadas também pelo corpo de críticas em torno do tema.

Palavras-chave: Bossa Nova; Inscrições Literárias; Crítica Musical; Ruptura; Revolução.

Music, Rupture, Revolution, Evolution: the stabilization of esthetic judgments about bossa nova

Abstract

The 1960s saw the quarrel between tradition and modernity reenacted on the occasion of an emerging musical practice. Promptly called bossa nova, the novelty gave rise to a body of divergent critics as to its merit, but unanimous in linking it to the ideas of rupture, revolution and evolution. Taking musical critics as literary inscriptions, I try to trace the operations on and between statements through which, despite contradictions and ambiguities, the notion of this practice as a cultural fact, objectively described by stylistic markers and aesthetic judgments, has been stabilized. The analysis indicates that far from the widely accepted ostensible definition, the notion of bossa nova as a cultural fact linked to ideas of rupture, revolution and musical evolution is the result of performative definitions, also operated by the body of critics around the theme.

Keywords: Bossa Nova; Literary Inscriptions; Musical Critics; Rupture; Revolution.

Recebido em: 03/06/2023

Aceito em: 03/11/2023



Este trabalho está licenciado sob CC BY-NC-SA 4.0. Para visualizar uma cópia desta licença, visite <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

1 Introdução

Entre os anos de 1960 e 1966, circularam nas imprensas carioca e paulistana críticas musicais que reencenavam a querela *tradição x modernidade* na música popular brasileira. O objeto da interlocução era a Bossa Nova (BN), prática emergente que acirrava ânimos a partir do lançamento do disco *Chega de Saudade* de João Gilberto em 1959 pela gravadora Odeon, dividindo a crítica em dois polos. Um deles era francamente favorável à prática, enxergando com bons olhos a incorporação de elementos musicais do *jazz* e música erudita, celebrando a manifestação musical cosmopolita e antropofágica que representava um *avanço* em nossa música popular. Esse corpo de autores era composto pelo musicólogo Brasil Rocha Brito, o poeta e crítico Augusto de Campos, o maestro Júlio Medaglia e o compositor Gilberto Mendes. Já o outro tinha sua expressão máxima nos escritos de José Ramos Tinhorão, jornalista e historiador da música popular, crítico virulento da novidade musical por ele vista como ápice de um processo de dominação cultural resultando no aviltamento e vilipêndio da música popular autenticamente brasileira. Em 1966 e 1968, a interlocução extravasava o âmbito dos periódicos jornalísticos e esses artigos eram impressos em dois importantes livros sobre o tema, respectivamente *Música popular: um tema em debate* (Tinhorão, 1966) e *Balanço da Bossa e outras Bossas* (Campos, 2012).

O interesse deste trabalho não está centrado na polarização entre tradição e modernidade, mas naquilo que parece ter se operado sob a querela. Proponho que a interlocução consistiu em uma série de operações sobre enunciados que contribuiu para a estabilização da BN como *fato cultural* vinculado a determinados juízos estéticos. Segundo esse pressuposto, “[...] um fato é considerado proveniente de uma entidade objetiva independente, que, por conta de sua exterioridade, ‘out-there-ness’, não pode ser modificado à vontade e não pode ser mudado sob uma circunstância qualquer” (Latour; Woolgar, 1997, p. 190). Trilhando a picada aberta por Latour, entendo a BN como um *fato cultural* que não foi constatado, foi construído. Caso a grade analítica tomada da “construção de um fato científico” pareça heterodoxa em uma análise de música popular, talvez seja oportuno lembrar que

[...] dizer que alguma coisa é construída significa que ela não é um mistério surgido do nada ou que tem uma origem mais humilde, mas também mais visível e interessante. Usualmente, a grande vantagem de visitar locais de construção é que eles oferecem um ponto de observação para se testemunhar a ligação entre seres humanos e seres não humanos. [...] Isso vale não somente para a ciência, mas também para todos os outros locais de construção [...]. O mesmo sucede com a prática artística (Latour, 2012, p. 131-132).

No processo de construção da BN, as críticas tecidas em torno da prática integraram uma rede que conceituou e emprestou consistência teórica a juízos estéticos que ajudaram a definir um objeto. A ideia de construção de um *fato cultural*, portanto, procura explicar “[...] a sólida realidade objetiva mobilizando entidades cuja reunião poderia falhar” (Latour, 2012, p. 135-136). Assim, assumo a premissa de que “[...] explicar não é um feito cognitivo misterioso, mas um empreendimento de construção de mundo prático que consiste em ligar entidades a outras entidades, ou seja, em traçar uma rede” (Latour, 2012, p. 152). Portanto, para além dos músicos, historiadores da música, produtores musicais, gravadoras, empresários etc., entendo os textos produzidos nos primeiros momentos após o lançamento de *Chega de Saudade* como dispositivos que auxiliaram na construção, na estabilização e na manutenção da BN como um *fato*.

As críticas musicais, então, são pensadas como *inscrições literárias*, dispositivos que têm por função persuadir os leitores. A condição para isso é que as fontes de persuasão desapareçam, o que, por sua vez, se torna possível quando estabelecida uma “[...] congruência essencial entre um ‘fato’ e o sucesso do andamento dos diversos processos de inscrição literária” (Latour; Woolgar, 1997, p. 76-77). Em outros termos, uma vez que os mecanismos de persuasão passem despercebidos pelos leitores, as inscrições literárias cumprem sua função por meio de operações que os convencem de que aquilo que elas postulam correspondem aos fatos de que tratam tais como se apresentam na vida vivida. Os artigos que versam sobre determinado tema compõem uma rede constituída de várias operações sobre e entre os enunciados, essas operações aumentam ou diminuem o grau de facticidade das postulações e, com isso, a objetividade do tema tratado (Latour; Woolgar, 1997, p. 86). As operações por meio das quais determinada proposição ganha ou perde facticidade são chamadas *modalizações*. Por *anáforas*, Latour e Fabbri (1977, p. 83) designam “[...] toda referência do texto a ele mesmo ou a outros textos”. A pertinência desse ferramental se justifica considerando que “[...] quando um enunciado é imediatamente tomado de empréstimo, utilizado e reutilizado, chega-se logo ao estágio em que ele não é mais objeto de contestação. No centro desse movimento browniano, constituiu-se um fato” (Latour; Woolgar, 1997, p. 91). Assim, a análise aqui empreendida busca rastrear essas operações sobre enunciados nas críticas a respeito da BN, chamando atenção ao progressivo aumento de objetividade e de facticidade em torno de juízos estéticos e critérios definidores da prática. Procuo demonstrar a estabilização das ideias de ruptura, de revolução e de evolução da BN em relação ao resto do corpo de práticas musicais populares brasileiras.

2 O Processo de Modalização e Estabilização

Passo agora para a análise das modalizações entre enunciados na interlocução inicial, o espraiamento dos enunciados já consideravelmente tonificados e estabilizados, informando produções teóricas posteriores e um breve rastreamento de controvérsias presentes nos primeiros textos sobre o tema que não aparecem nos trabalhos posteriores tratando a BN.

2.1 Modalizações e Anáforas na Interlocação Inicial

Grosso modo, pode-se dizer que o texto que inaugura a interlocação é “Bossa Nova” de Brasil Rocha Brito, impresso pela primeira vez n’*O Correio Paulistano* entre os meses de outubro e novembro de 1960. Nele, o musicólogo empreendia uma análise musical que lançava critérios definidores do que caracterizaria a BN retomados em grande parte das críticas posteriores. Na introdução, o autor assumia a natureza propositiva de seu escrito, julgando “[...] oportuna a colocação do problema em termos tais que, doravante, o debate possa resultar mais adequado e proveitoso a partir da aceitação ou da rejeição das proposições contidas nessa análise” (Brito, 2012, p. 18). Ao longo do texto, no entanto, o caráter propositivo dá lugar a enunciados afirmativos muito raramente esteados em quaisquer referências ou justificativas teóricas.

Brito (2012, p. 17-18) pretendia realizar uma “[...] apreciação técnica fundamentada, que através de uma análise minuciosa permitisse situar melhor os característicos individualizadores das obras compostas dentro da nova concepção musical”. *Concepção musical*, por sua vez, era definida pelo autor como

[...] um modo de se entender a composição ligando-a a uma estética e dando-lhe fundamentos e diretrizes básicas de estruturação. Os parâmetros musicais passíveis de serem estruturados deverão ser regidos em sua integração na obra por tais princípios (Brito, 1963, p. 26).

Tem-se disso que o objeto de seu texto – a BN como *nova concepção musical* – seria uma forma de se compreender a composição. Essa forma consistiria em ligar a composição a uma estética – uma e não outra. Da proposição dessa estética se extrairiam parâmetros musicais passíveis de serem estruturados. Não é difícil notar a tautologia da definição: concepção musical consiste em vincular a composição a uma estética, essa estética determina as diretrizes de estruturação musical, dessa estruturação se extrai parâmetros musicais, os parâmetros confirmam as diretrizes de estruturação, as diretrizes ratificam sua vinculação a uma estética e essa estética anima a compreensão da composição musical, processo que empresta coerência à concepção musical que deflagrou todas as relações subsequentes. O primeiro caso de modalização, portanto, parece ocorrer entre os enunciados que compõem as seções da análise do musicólogo. Embora a introdução assumia um caráter propositivo a ser aceito ou rejeitado, o texto se constrói sobre enunciados autorreferentes, confirmando a si mesmos por sua redundância. Por aí se explica o trânsito frequente de marcadores estilísticos entre os parâmetros musicais e análises musicais elaboradas pelo musicólogo. Sua mera aparição em diferentes trechos analíticos tende a ratificar e a aumentar o grau de facticidade de traços musicais e de critérios definidores da BN tecidos pelo musicólogo. Entre eles, a ideia de *ineditismo musical* da prática definida por um *nunca antes, pela primeira vez*, trabalhava para estabelecer a percepção do objeto do texto como *nova concepção musical*, de natureza distinta do resto do populário.

Exemplo eloquente, a frase de abertura do texto afirma que “[...] indubitavelmente, a eclosão da bossa-nova revolucionou o ambiente musical no Brasil: nunca antes um acontecimento ocorrido no âmbito de nossa música trouxera tal acirramento de controvérsias [...]” (Brito, 2012, p. 26). Primeiro, tem-se a afirmação categórica –

indubitavelmente –, depois o caráter revolucionário e, por fim, a ideia de ineditismo do caso tratado. Essas ideias lançadas na primeira sentença reaparecem em diferentes momentos da análise. Tratando as “primeiras manifestações” da BN, o musicólogo afirmará que, após o lançamento da música *Hino ao Sol*, de Tom Jobim e Billy Blanco em 1955, “acelera-se o processo de renovação” (Brito, 2012, p. 20) culminando finalmente, em 1958, quando “[...] vários compositores, [...] julgaram ser chegado o momento propício para realizarem obras de concepção totalmente nova [...]” (Brito, 2012, p. 20). A análise harmônica confirmaria a percepção de algo *totalmente novo* nas funções harmônica e percussiva performadas em instrumentos como violão e piano, funções que já teriam ocorrido “[...] em acordes empregados na harmonização de obras do populário tradicional; entretanto jamais de maneira coexistente” (Brito, 2012, p. 23). A recorrência de acordes com tensão harmônica elevada também separaria a BN das músicas precedentes uma vez que ela “abandonara” as classificações de acordes entre consonantes e dissonantes. À diferença do que veio antes, “[...] reconhecem-se agora diferentes graus de maior ou menor tensão harmônico-tonal, aportados pelos acordes que se situam em sequências ou progressões acordais” (Brito, 2012, p. 23). O uso da tensão harmônica como traço a separar a BN do populário precedente reaparece afrente quando o autor destaca o “[...] uso de acordes sensivelmente mais alterados do que os empregados na música popular brasileira anterior” (Brito, 2012, p. 27-28).

Uma das “posições estéticas” na nova concepção a ratificar a ideia de um *nunca antes* seria a “valorização da pausa, do silêncio” como elemento estruturante da música, algo que “embora não usado com muita frequência, pode-se dizer que apareceu na música popular nacional com o advento da bossa-nova” (Brito, 2012, p. 26). Entre os “característicos de estruturação” da BN, o aspecto melódico também atestaria o ineditismo da música que Brito delimitava. A utilização de desenho melódico pouco variado contrastado a um contexto harmônico dinâmico situava o recurso “na classe dos não utilizados previamente à BN”. Na mesma esteira, “[...] os ornamentos melódicos são também bastante diversos dos antes encontrados” (Brito, 2012, p. 29-30). Entre os “característicos de interpretação”, o caráter revolucionário da BN reaparece na *performance* de “João Gilberto, que surgiu em 1958 em nosso cenário musical cantando e tocando violão, conseguindo no instrumento efeitos nunca antes ouvidos quer em *jazz* ou em qualquer outra música regional, quer em nosso populário” (Brito, 2012, p. 34). No tópico seguinte, a forma de cantar da BN, “a contenção do cantor, a compreensão do trabalho de equipe” dariam provas da “verdadeira posição estética nova” (Brito, 2012, p. 35-36).

O juízo de *renovação*, *novidade*, *ineditismo* transitando entre posições estéticas, característicos de estruturação e análises harmônicas e melódicas levava à “[...] 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, 2012, 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, 2012, p. 27).

Em críticas e em textos posteriores, esse tipo de afirmativa atrelada à ideia de ineditismo musical desaguará na ideia de um *salto qualitativo*, de *evolução da música popular*, de uma prática *revolucionária* a *romper* com as precedentes.

A partir de 1962, José Ramos Tinhorão começa a publicar seus artigos sobre a BN, principalmente no segmento “Primeiras Lições de Samba” veiculado no *Jornal do Brasil*. Seu principal esforço consistia em propor explicações sociais ao processo de aviltamento que enxergava na música popular. Esse processo estaria ligado à expansão do capitalismo e principalmente à alienação que levava 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.

Nessa perspectiva, a ideia da BN como movimento *renovador*, *revolucionário*, de um *nunca antes*, *pela primeira vez* era ratificada nos textos de Tinhorão, mas sob o juízo de uma *ruptura* com a tradição. Assim como o musicólogo, o jornalista via na prática de que tratava um ponto de não retorno, algo que não se confundia com o que viera antes, porém, com sinal trocado em relação ao primeiro. É assim que em “Rompimento da tradição, raiz da bossa nova”, a primeira sentença afirma que “[...] o aparecimento da chamada bossa nova na música urbana do Rio de Janeiro marca o afastamento definitivo do samba de suas origens populares” (Tinhorão, 1966, p. 35). A ideia de *ruptura* é reforçada pela percepção de que o “[...] divórcio, iniciado com a fase do samba tipo *be bop* e abolerado de meados da década de 1940, atingira o auge em 1958, quando um grupo de moços, entre 17 e 22 anos, rompeu definitivamente com a tradição, modificando o samba no que lhe restava de original, ou seja, o próprio ritmo” (Tinhorão, 1966, p. 36). Em “Samba de 1946: pior produto da política da boa vizinhança”, o processo de degradação do samba seria irreversível a partir da BN:

Por esses desencontrados caminhos – primeiro jazzificado, depois abolerado – prosseguia o samba-canção, durante mais de 10 anos, até que, a partir de 1957, a denominada bossa nova veio a pôr fim à confusão, através da eliminação dos últimos toques de originalidade do samba tradicional [...] (Tinhorão, 1966, p. 58).

Por último, mas não menos importante, vale notar que os próprios títulos dos artigos de Tinhorão confirmam alguns dos pressupostos elencados acima: “Rompimento da tradição, raiz da bossa nova”, “Caminhos do jazz conduzem à bossa nova”.

As abordagens de Brito – e, grosso modo, com ele os outros autores pró-BN – e Tinhorão se ancoram em diferentes pressupostos analíticos. O primeiro autor se centra inteiramente no material musical, atribuindo a ele determinadas características que lhes são intrínsecas. A BN é moderna, é sofisticada, tem *natureza própria* que a *distingue do populário anterior*. Já o segundo centrava sua análise na denúncia dos vetores sociais operando por trás daquilo que seria um mero reflexo musical da alienação da classe média urbana. Convém notar, entretanto, que sob a divergência quanto ao mérito da prática musical, os autores convergiam quanto à sua substância. Em seus escritos, a BN existia, estava claramente posta, e estabelecia uma *ruptura* com o que viera antes, fato que se explicava por seu material musical ou pelas forças sociais que o forjavam. Mais

do que uma discussão sobre os rumos da música popular brasileira, essas posições foram solidárias na construção e estabilização de um *fato*.

Se, no antigo paradigma [sociológico], era necessário um jogo de soma zero – tudo quanto a obra de arte perdia, o social ganhava, tudo quanto era perdido pelo social era ganho pela “qualidade intrínseca” da obra de arte – , no novo paradigma estamos diante da situação de ganhar ou ganhar: quanto mais apego melhor. [...] Quanto mais influência melhor. E se você pudesse ir aos poucos influenciando a qualidade do verniz, os procedimentos do mercado de arte, os enigmas dos programas narrativos, os gostos variáveis dos colecionadores [...] então a qualidade “intrínseca” da obra não diminuirá – ao contrário, será reforçada. Quanto mais “afluência” melhor. Vai contra a intuição tentar distinguir o que vem dos “observadores” o que vem do “objeto”, pois a resposta óbvia é “deixar-se levar”. Objeto e sujeito talvez existam; mas tudo o que interessa acontece a montante e a justante. Apenas siga a corrente. Siga os atores, ou antes, aquilo que os faz atuar: as entidades em circulação (Latour, 2012, p. 338-339).

Tom, Vinícius e João Gilberto faziam música. Brasil Rocha Brito, como musicólogo, tentou teorizá-la, delimitando e definindo a prática que vinha a lume ainda em seus primeiros suspiros, Tinhorão foi levado a tratar o tema a partir de outra perspectiva, subscrevendo tudo aquilo que o musicólogo havia inicialmente proposto.

As outras críticas pró-BN reunidas no livro de Campos datam do período entre 1966 e 1968. Muita água havia corrido sob a ponte da música popular brasileira desde 1960. O golpe militar de 1964 ensejara a produção da chamada música de protesto. De outra parte, o período via a divulgação massiva do iê-iê-iê que ganhava força nos meios de massa com a jovem guarda, projetando artistas como Roberto e Erasmo Carlos. Além disso, o momento também era marcado por programas televisivos sobre música popular que turvavam as delimitações estilísticas da BN cuidadosamente delineadas por Brasil Rocha Brito. Some-se a isso os festivais de música popular que projetavam uma nova leva de jovens compositores populares como Edu Lobo, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque, entre outros.

Em “Da Jovem Guarda a João Gilberto”, Augusto de Campos (2012, p. 51) investigava o “[...] súbito decréscimo de interesse do público pela música popular brasileira e o concomitante ascenso vertiginoso do iê-iê-iê entre nós”. As ideias de *renovação, ruptura, redução* da distância voltam à baila como premissas consolidadas sobre as quais Campos construía suas análises. O decréscimo de interesse pela música popular intrigava particularmente por não se restringir ao público jovem, mas também abarcar pessoas que haviam acompanhado a *renovação* da música popular brasileira “[...] a partir do espetacular ‘salto qualitativo’ da BN, em consonância com a renovação da arte brasileira em todos os seus campos, da arquitetura à *poesia concreta*” (Campos, 2012, p. 53, grifo do original). Para a percepção de *salto qualitativo* atribuída à prática, o autor acrescia ainda a “[...] virada de 180° que representava no estágio da música brasileira” (Campos, 2012, p. 54). Há, nos textos do poeta, a preocupação constante em situar a BN em um quadro de renovação artística operado em outras áreas como a poesia concreta, a arquitetura de Niemayer e a música erudita de vanguarda, e é bom notar que, quando recorre a descrições do material musical, elenca as proposições de Brasil Rocha Brito. De outra

parte, quando se opõe aos críticos da BN, normalmente detrata argumentos como os de Tinhorão, nesse caso, representado como parte de uma corrente crítica desejosa de que a música popular desse um *passo atrás*.

O caráter *revolucionário* reaparece em “Boa palavra sobre música popular”. Escrito dois anos após o golpe militar de 1964, o texto lidava com uma geração de compositores comprometidos com a temática de protesto e à procura de um material musical identificado com o gosto popular. Muitas das características musicais atribuídas à BN passavam então a ser alvo de críticas, daí a alusão a uma crise na música popular. Diante disso, a apropriação de elementos interpretativos como o canto falado – agora cativo da BN – por um cantor de grande apelo como Roberto Carlos sustentava a tese de que longe de ser antipopular, a *revolução* operada pela BN indicava o caminho a ser seguido. A primeira menção ao aspecto revolucionário é atribuída ao então jovem compositor Edu Lobo que teria dado entrevista “[...] acentuando a revolução ‘subversiva’ de Jobim e Gilberto e recusando-se a pichar a bossa-nova pelo seu sucesso nos EUA” (Campos, 2012, p. 63). Campos (2012, p. 64) reafirma essa posição, enfatizando a popularidade da jovem guarda, que se beneficiava da apropriação de elementos musicais da BN, “[...] enquanto se depreciavam e se hostilizavam os fautores da revolução da nossa música popular”. Não se trataria, segundo o autor, de uma “volta à João Gilberto”, mas do incentivo à “[...] tomada de consciência e da apropriação da autêntica antitradição revolucionária da música popular brasileira” (Campos, 2012, p. 63).

Junto ao aspecto *revolucionário* aparecem duas postulações a ele relacionado que farão parte do debate: a ideia de que a BN dera *um passo à frente* em nosso populário, e a de que isso inaugurava uma *linha evolutiva* da música brasileira. De outra parte, aqueles que sugeriam a adoção de elementos musicais tradicionais em novas composições propunham “[...] o ‘eterno retorno’ ao sambão quadrado e ao hino discursivo folclórico-sinfônico” (Campos, 2012, p. 61). Retorno que se dava concomitantemente à ascensão da jovem guarda, ao passo que “[...] a música popular brasileira, como que envergonhada do avanço que dera [com a BN], voltava a recorrer a superados padrões e inspirações folclóricas” (Campos, 2012, p. 62). Citando uma entrevista de Caetano Veloso, Campos elogia a fala do músico para quem “[...] João Gilberto 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” (*apud* Campos, 2012, p. 63, grifo do original). Tomando essas palavras por certas, o autor elogiava o jovem compositor “[...] e sua oportuna rebelião contra a ‘ordem do passo atrás’” (Campos, 2012, p. 64).

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 tradicional tentavam “mudar o curso da evolução da nossa música” (Campos, 2012, p. 61). Caetano (*apud* Campos, 2012, p. 63, grifos do original), por sua vez, pregava que “[...] só a retomada da *linha evolutiva* pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação[...]”, 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 (2012, p. 64) 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”.

Em “O Passo à Frente de Caetano Veloso e Gilberto Gil”, o trabalho dos jovens compositores era analisado a partir de um corpo teórico aparentemente consolidado a respeito da BN. A nova geração de artistas era apresentada como herdeira da *revolução* impingida pela BN. Publicado em 1967, o artigo defendia a tese de que as músicas de protesto não haviam germinado em um acontecimento novo por deitarem raízes em uma tradição musical ultrapassada.

[...] eu já adivinhava que a solução não poderia ser voltar para trás. *A Banda e Disparada* passariam e deixariam tudo no seu lugar, como estava [...]. Impossível fazer o novo com o velho. Pois o novo ainda era Tom & João. E foi justamente por não temer as influências e por ter tido a coragem de atualizar a nossa música com a assimilação das conquistas do *jazz*, até então a mais moderna música popular do Ocidente, que a bossa-nova deu a virada sensacional na música brasileira [...] (Campos, 2012, p. 142-143).

O sugestivo “Informação e Redundância na Música Popular” fora publicado em 1968 especialmente para o livro. Nele, o autor trata da resistência do público geral em consumir novas propostas, distinguindo obras artísticas entre aquelas portadoras de *informação* e as portadoras de *redundância*. O exemplo de informação na música popular terá seus principais expoentes na BN e *jazz*. O segundo parágrafo do texto é taxativo: “Sim, a bossa-nova foi uma revolução na música popular, e não apenas na brasileira. Segundo a revista *Down Beat*, há 40 anos ninguém influenciava a música americana como o fez João Gilberto” (Campos, 2012, p. 180).

Aprofundando a distinção entre *redundância* e *informação* na arte, Campos (2012, p. 181) explica que “[...] para que haja informação estética, deve haver sempre alguma ruptura com o código apriorístico do ouvinte, ou, pelo menos, um alargamento imprevisto no repertório desse código”. Se de um lado, a música erudita de vanguarda seria o terreno privilegiado de pesquisa sonora e informação nova, de outro “[...] nem tudo é redundância na música popular. É possível discernir no seu percurso momentos de rebeldia contra a standardização e o consumismo. Assim foi com o Jazz Moderno e a Bossa-Nova” (Campos, 2012, p. 184). Como oito anos antes Brito fizera, as ideias de vanguarda, ruptura e novidade tendem a equiparar BN e *jazz* à música erudita. Haveria assim

[...] uma certa simetria entre os movimentos de vanguarda que, no âmbito da música erudita, trabalham preferencial ou exclusivamente com a informatividade e os movimentos como o *be-bop* e a bossa-nova, que, dentro da área de alta redundância da música popular, procuram transcender a banalidade, romper os limites ingênuos do mero entretenimento e perturbar o código morigerado de convenções desse tipo de música (Campos, 2012, p. 184).

As resistências que críticos musicais opuseram ao *be-bop* e BN seriam, então, resistência ao *novo*, à *evolução* das práticas musicais populares.

[...] apesar da oposição que encontrou, o *be-bop* acabou vencendo e constituindo a base do *jazz* moderno. Como aquela música “desafinada”, que, em 1958, desafiou e perturbou o código dos ouvintes da música popular brasileira e que, em breve, passaria a ser um novo marco de sua evolução (Campos, 2012, p. 184-185).

Publicado em dezembro de 1966 n’*O Estado de São Paulo*, o extenso “Balanço da Bossa Nova” do maestro Júlio Medaglia retomava as declarações do jovem Caetano e com elas a afirmação da *linha evolutiva* impressa em nossa música postulando que “[...] essa conscientização e esse espírito de ‘evolução’ intencional é que dá ao músico urbano a ‘organicidade de seleção’” (Medaglia, 2012, p. 122). Medaglia se propunha a fazer um balanço do cenário musical brasileiro a partir da *irrupção* da BN, prática que *mudaria o curso* da música popular. Desse modo, o trabalho do maestro agrega à discussão mais um aporte teórico a partir dos conhecimentos musicais de seu autor assumindo, entretanto, as mesmas ideias, premissas e critérios definidores que vinham se cristalizando desde “Bossa Nova”.

Assim como em Brito, a grande referência da análise musical que justificava os juízos a respeito da BN seria a obra de João Gilberto, especialmente o LP *Chega de Saudade* que consagrava o artista como “[...] o intérprete, violonista, compositor, co-arranjador, principal responsável por este feito, que viria a modificar o curso da música popular brasileira” (Medaglia, 2012, p. 74). Nesse LP “[...] se concentravam da maneira mais rigorosa e dentro do mais refinado bom gosto, os elementos renovadores essenciais que a música popular brasileira urbana exigia naquele exato momento [...]” (Medaglia, 2012, p. 75). Como em “Bossa Nova”, os mesmos juízos estéticos e marcadores estilísticos transitam entre diversas seções da análise musical de Medaglia, dentre eles, o aspecto *revolucionário*. No disco de João Gilberto, a “[...] interpretação despojada e sem a menor afetação era parte essencial da revolução proposta pelo disco” (Medaglia, 2012, p. 75). A concisão musical e poética da BN contrastando com as “práticas musicais demagógicas e metafóricas” “[...] seria, na realidade, a revolução proposta pelo disco e pela BN em seu aspecto mais original [...]” (Medaglia, 2012, p. 78), algo também constatável nos “textos revolucionários” das músicas *Oba-lá-lá* e *Bim bom* de autoria de João Gilberto. De todos esses aspectos composicionais e interpretativos, decorria a constatação de que “[...] na época do movimento renovador, o acontecimento divisor das águas foi o LP ‘Chega de Saudade’, fato que parece indiscutível” (Medaglia, 2012, p. 79). Se Brito escrevera um ano após o lançamento de *Chega de Saudade*, em 1966, as incursões da BN nos EUA levavam Medaglia (2012, p. 121) a constatar “[...] que João Gilberto, depois de revolucionar a música brasileira, pôs em xeque vários aspectos da música popular norte-americana”. Na ocasião do encontro entre o saxofonista Stan Getz com Tom Jobim, João Gilberto e Astrud Gilberto, isso se confirmava no contraste entre a *performance* demagógica atribuída jazzista e o despojamento na interpretação dos brasileiros que mostravam a “[...] verdadeira revolução proposta pela autêntica BN à música norte-americana” (Medaglia, 2012, p. 104).

Para a ratificação de um *nunca antes* e o aspecto *revolucionário*, Medaglia agregará também a do *salto qualitativo* da BN, que se avizinhava nas primeiras tentativas de substituir a prática do *jazz* no Brasil por um samba moderno. Este datava “[...] de uns

dez anos atrás, época em que a BN se encontrava em suas últimas fases de cristalização e próxima ao salto qualitativo que a tornou definitivamente popular em 1959: o sucesso do LP ‘Chega de Saudade’” (Medaglia, 2012, p. 110). Teria sido, portanto, por intermédio de João Gilberto e da BN que a música brasileira “[...] deu o ‘salto qualitativo’ que a transformou em verdadeira ‘arte de exportação’” (Medaglia, 2012, p. 123).

2.2 Quando Sons se Tornam *Fatos Culturais*

Vale ressaltar que o conjunto de críticas abordadas até este ponto foram concebidas para publicações em periódicos jornalísticos. Apesar de mais densas e aprofundadas que muitas das congêneres, elas não se confundiam com publicações acadêmicas. De circulação mais restrita e compondo um amplo mosaico de artigos jornalísticos tratando o tema, esses textos constavam entre diversos outros atomizados em seções de cultura de diferentes periódicos. Essa situação se altera consideravelmente com sua compilação em dois livros. Ao deixar o formato efêmero de periódicos veiculados na década de 1960 inscrevendo-se no registro mais perene de livros impressos ainda hoje, esse conjunto de artigos consolidou um corpo teórico que se espalhou para praticamente todas as abordagens posteriores da BN. De produções bibliográficas literárias às de pesquisa, alguns dos pressupostos estabilizados pelo conjunto de autores seguem presentes na discussão a despeito da falta de rigor teórico/metodológico, e parecem ter contribuído para a consolidação da BN como *fato cultural*, isto é, para a ideia de um gênero musical particular, com contornos precisos e mensuráveis, ligado a determinados juízos estéticos. Entre esses juízos, o de uma *ruptura* ou de *revolução* operada pela BN reaparecerá em diversos trabalhos que abordaram o tema.

Um dos casos ocorreu 15 anos após a primeira edição de *Balanço da Bossa e outras bossas* e, talvez, tenha contribuído em muito para a estabilização da ideia de *ruptura* ou *revolução* vinculada à BN. Trata-se do texto “Bossa & Bossas: Recent Changes in Brazilian Urban Popular Music” publicado em 1973 pelo etnomusicólogo Gerard Béhague¹. Propondo “[...] examinar as transformações que afetaram um gênero musical afro-brasileiro tão bem conhecido como o samba, e elucidar as peculiaridades musicais do novo samba, conhecido como ‘Bossa Nova’” (Béhague, 1973, p. 210), o artigo ratifica várias das posições dos autores pró-BN previamente mencionados, servindo-se tanto das ideias de Brito quanto das de Campos. Os juízos inicialmente lançados como propostas a serem aceitas ou refutadas estabilizados ao longo dos textos iniciais são encampados pelo etnomusicólogo e apresentados como fatos. Entre eles, destaque-se a afirmação de que “[...] o samba permaneceu basicamente inalterado até o aparecimento da *Bossa Nova*. O fenômeno da *bossa nova* sem dúvida revolucionou a cena musical popular brasileira” (Béhague, 1973, p. 211, grifos do original). Em seguida, ao elencar diversos dos marcadores estilísticos propostos por Brito – referenciando extenso trecho com o musicólogo brasileiro –, Béhague se refere a eles como “[...] algumas das mudanças radicais afetando a música popular urbana em geral, e o samba em particular” (Béhague, 1973, p. 212). A aproximação entre

¹ Um dos fundadores do programa de pós-graduação em musicologia-etnomusicologia na Universidade de Texas-Austin, onde lecionava, Gerard Béhague foi um importante musicólogo/etnomusicólogo especialista em América Latina. Entre diversos livros e publicações sobre o tema, destacamos sua atuação como editor da seção latino-americana do *New Grove's Dictionary of Music and Musicians* e *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (Volpe, 2010).

BN e poesia concreta proposta por Campos retorna no texto do etnomusicólogo servindo-se da análise que descreve o conceito de isomorfismo proposto pelo poeta. Subscrevendo as mesmas análises de *Samba de uma nota só* e *Desafinado*, Béhague (1973, p. 214) comenta que “[...] a importância do texto se torna fundamental; um afastamento e tanto [*quite a departure*] da música popular precedente. Um outro aspecto inovador dos textos de *Bossa Nova* inclui economia verbal que resulta do tom coloquial da narrativa”. A apresentação da Tropicália como herdeira do aspecto *inovador* da BN é endossada pelo pesquisador que parece se servir de Campos, afirmando que o segundo movimento musical agregava a realidade da Jovem Guarda como manifestação de massa ao mesmo tempo em que “[...] assumia o processo inovador da *Bossa Nova* do começo, no sentido de um princípio experimental orientado para novos sons e novos textos” (Béhague, 1973, p. 216).

Quinze anos mais tarde, breve incursão de Renato Ortiz (2001) sobre a BN em *A Moderna Tradição Brasileira* tomará os críticos pró-BN por referência consolidada, ratificando as noções de ruptura com o passado e aspecto inovador.

É compreensível o interesse que os músicos eruditos têm pela bossa nova, eles valorizam esse movimento musical na medida em que está ligado a um esforço de pesquisa sonora mais sofisticado que rompe com os padrões do passado, propondo um novo ritmo, uma nova forma de arranjo, uma outra maneira de cantar, um “canto falado” que se distancia do “dó do peito”. Por isso eles a comparam à música da câmara. Brasil Rocha Brito diz que “a bossa nova apresenta vários pontos de contato com a música erudita de vanguarda pós-weberiana, e, se um modo geral com o Concretismo nas artes”. Ponto de intersecção entre as esferas de ordens diferentes a bossa nova se exprime como um produto “popular-erudito”, manifestando um novo tipo de musicalidade urbana (Ortiz, 2001, p. 106).

Santuza Cambraia Naves (2000, p. 35) considera a produção dos autores reunidos no livro de Augusto de Campos “[...] canônica, passando a constituir uma referência imprescindível para os estudiosos da música popular no Brasil”. Já Tinhorão sequer é mencionado pela antropóloga. A interlocução como que deixara de existir e a autora apenas destaca que os críticos pró-BN “[...] a propósito de defender uma postura internacionalista e moderna da música popular, em contraposição aos ideólogos do ‘nacional-popular’, ressaltam a atitude inovadora dos criadores da bossa nova, particularmente a figura de João Gilberto” (Naves, 2000, p. 35). A noção de *ruptura* tem destaque na análise da produção dos críticos, uma vez que

[...] se valoriza, nesta tendência, o procedimento bossanovista de *ruptura* com tradições anteriores da música popular no Brasil. Assim, tal como os poetas concretos, que teriam rompido com as tradições retórico-discursiva e subjetivista na literatura, os músicos da bossa nova, notadamente João Gilberto, pautariam o seu trabalho pela rejeição dos sambas-canções e dos boleros melodramáticos do período anterior, e da maneira operística de interpretar estas canções (Naves, 2000, p. 35, grifo do original).

Naves (2000) critica, entretanto, certa absolutização do período inicial da BN pelos autores, chamando atenção as diferenças internas entre músicos da BN em relação à ruptura atribuída a João Gilberto. Diversos atores ligados a essa prática musical declaram

que ao lado do baiano havia em suas músicas outras influências – bolerística, no caso de Roberto Menescal e Carlos Lyra, sinfônica no caso de Tom Jobim – com as quais o baiano teria *rompido*.

Ponto importante para este trabalho: o rastreamento dos enunciados aqui empreendido dá indícios de que a absolutização do período inicial da BN se justifica porque as análises posteriores se estearam – sem grandes problematizações – em uma crítica veiculada no ano seguinte ao lançamento do LP *Chega de Saudade*. Elas absolutizaram o período inicial porque os marcadores estilísticos e juízos estéticos lançados por Brito e tomados por fatos nas críticas subsequentes se baseavam em proposições iniciais feitas, principalmente, a partir do primeiro LP de João Gilberto. Além disso, como se viu anteriormente, João Gilberto é tomado como o gabarito estilístico da BN, mas as ideias de *ruptura*, *revolução*, *evolução* são na maior parte das vezes atribuídas à prática como um todo.

Em todo caso, Naves (2000) assume a premissa de uma *ruptura* operada por João Gilberto. As nuances que delineia entre diferentes músicos relacionados à prática postulam 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” (Naves, 2000, p. 36). A autora retoma trabalho anterior em que analisou “[...] o procedimento excludente de João Gilberto, ao inaugurar um estilo conciso e racional que rompia com formas musicais anteriores [...]”, e adiante serve-se de Ruy Castro para afirmar que “[...] não há dúvida [...] de que a nova forma musical da bossa nova em muito se deveu à sua [de João Gilberto] obsessão por um ritmo e uma harmonia inteiramente novos” (Naves, 2000, p. 37). O elo BN-Tropicália reaparece no texto que retoma a relação de ímpeto renovador atribuído ao segundo movimento como legado do primeiro, muito embora a Tropicália retomasse “[...] uma tradição que, como vimos, foi renegada pelos músicos bossanovistas” (Naves, 2000, p. 43).

Mais recentemente, Rafael do Nascimento Cesar (2022) cita o grau de inovação formal e o conflito entre tradição e modernidade entre os temas prevaletentes em produções sobre a BN. O interesse do autor, entretanto, recai sobre a forma como modos específicos de morar na Zona Sul do Rio de Janeiro ensejaram um estilo de corporalidade pautado na “contenção” por oposição ao “excesso” atribuído a atores vindos de outros espaços ou recortes sociais. Por aí, o antropólogo analisa como gênero, raça, classe e outros marcadores sociais produziram uma assimetria de papéis entre participantes da BN em seus primeiros anos (Cesar, 2022, p. 2-3). Os casos de Johnny Alf, Alaíde Costa e Elza Soares – musicistas projetados no primeiro momento da prática da qual foram progressivamente afastados –, contestam a noção corrente de que a BN seria produto de um grupo homogêneo – em sua maioria homens brancos de classe média alta –, e dão indícios de que a desvinculação dos três artistas do núcleo duro da prática “[...] não se deveu a uma questão de talento, mas ao fato de que seus corpos materializavam no plano simbólico o ‘excesso’ conta o qual a bossa nova se insurgiu no plano musical” (Cesar, 2022, p. 16). Para os propósitos deste artigo, entretanto, cumpre lembrar que a vinculação da BN ao *cool jazz*, sua oposição aos “arroubos melodramáticos” que desaguou no contraste entre “contenção” e “excesso”, apontado por Naves e retomados por Cesar, foram formulados textualmente e, sobretudo, ganharam tónus teórico na rede de inscrições literárias aqui abordada.

2.3 Pequeno Rastreamento de Controvérsias

As proposições iniciais de Brito, entretanto, nunca estiveram isentas de contradições. Em verdade, as críticas iniciais admitem que muitos dos marcadores estilísticos usados para conferir o *status revolucionário* ou atestar a *ruptura* da BN com o resto da música popular já estavam em curso em produções musicais anteriores. O canto falado por exemplo, largamente vinculado à *revolução* de João Gilberto e da BN, já era usado pelo sambista Mário Reis. “No que toca a Mário Reis, reconhecemos que, em outro campo, em outra escala, terá apresentado prenúncios do atual canto BN. Mário Reis já canta quase *cool*; dele já terá herdado João Gilberto o antioperismo, o anticontraste” (Brito, 2012, p. 36).

Dentre as características revolucionárias de BN, uma das essenciais foi o seu estilo interpretativo decididamente antioperístico, João Gilberto e depois dele tantos outros – na esteira, é verdade, de uma tradição detectável na velha guarda (Noel Rosa, Mário Reis) – adotaram um tipo de interpretação discreta e direta, quase-falada [...] (Campos, 2012, p. 54).

“E mesmo na época da eclosão do movimento BN já havia a afirmação de que João Gilberto era o novo Mário Reis, constatação absolutamente certa, pois é à tradição musical que Noel e Mário Reis representavam que João Gilberto pretende dar sequência” (Medaglia, 2012, p. 81). Ruptura ou continuidade? Revolução ou tradição?

A relação texto-música pautada pelo conceito de isomorfismo é outro caso ambíguo que ficou pelo caminho. Esse seria outro fator a atestar o *vanguardismo* da BN e sua relação com a poesia concreta. Haveria na BN

[...] letras que parecem não ter sido concebidas desligadamente da composição musical, mas que, ao contrário, cuidam de identificar-se com ela, num processo dialético semelhante àquele que os ‘poetas concretos’ definiram como ‘isomorfismo’ [...]. É o caso de *Desafinado* e *Samba de Uma Nota Só* [...] (Campos *apud* Brito, 2012, p. 38).

Critério definitivo na *ruptura* com a relação texto-música precedente, e elemento citadíssimo – embora raramente acompanhado de outros exemplos que não *Desafinado* e *Samba de Uma Nota Só* – a delimitar a BN destacando-a do resto do populário, também este recurso não estava isento de contradições. “É verdade que se pode detectar, na tradição da música popular, exemplos de um isomorfismo [...] (*Gago Apaixonado*, de Noel Rosa)” (Campos *apud* Brito, 2012, p. 39).

A sempre ambígua conciliação entre elementos regionais e universais no material musical da BN também não foi alvo de escrutínio. Descrevendo a melodia da BN, Brito afirmava que “[...] embora não haja destacada hegemonia de um parâmetro musical sobre os demais, dentro desta nova concepção musical, é inegável a existência para o populário brasileiro de uma tradição melódica que continua no movimento de renovação” (Brito, 2012, p. 29). Ainda assim, segue o autor, “[...] a melodia, na BN, assume vários aspectos. Há composições com melodias de configuração bastante inusitada em relação às encontradas no populário anterior [...]” (Brito, 2012, p. 29).

Contradições como essas, quando muito, foram superficialmente tratadas nos textos iniciais. Mário Reis cantava *cool*, mas faltava a ele “[...] a complementação, de

parte da música popular da época, de outras inovações que viessem a permitir o pleno desenvolvimento de sua afirmação renovadora” (Brito, 2012, p. 36). A relação texto-música característica da BN existia desde a música de Noel, mas, nesse caso, seria “[...] um isomorfismo de 1º grau, imitativo, fisiognômico” (Campos *apud* Brito, 2012, p. 39).

Além disso, é bom lembrar uma das poucas entrevistas do *revolucionário* – e sempre evasivo – João Gilberto a Dominique Dreyfus (1989 *apud* Garcia, 2012, p. 60) para o jornal *Liberation*:

Dreyfus – Nasceu a bossa nova. No entanto, assistindo a seu show em Montreux, você estava tão sambista que eu me perguntei se a bossa nova existia realmente.

João Gilberto – É uma afirmação séria. Se eu confirmar vou desencadear uma revolta. Já na época eu tinha dito algo sobre isso a Newton Mendonça: “O que significa essa história de bossa nova? Eu faço samba.” Ele me pediu para não dizer isso publicamente, para não semear a discórdia e a dúvida sobre o nosso movimento, que era muito novo. Não voltei mais no assunto. Mas sim, você tem razão.

Mais importante, se contradições como essas são mencionadas de passagem sem maiores atenções nos primeiros textos, nas produções posteriores elas sequer aparecem. Assim, a ratificação da BN como prática ligada às noções de *ruptura*, *revolução* e *evolução* por autores como Béhague, Ortiz e Naves denota a estabilização desta prática como objeto delimitado e objetivamente descrito. A presença de tais pressupostos em trabalhos que os integram a análises mais amplas marca o fim de um processo no qual as contradições, o contexto social e histórico se desvinculam da construção BN, afinal, “[...] um fato é reconhecido enquanto tal quando perde todos os seus atributos temporais e integra-se em um vasto conjunto de conhecimentos edificados por outros fatos” (Latour; Woolgar, 1997, p. 101-102).

3 Considerações Finais

Assim, tudo indica que o corpo crítico que parte de uma proposição a ser aceita ou refutada um ano após o lançamento de *Chega de Saudade*, chegando às produções posteriores que a tomaram por fato, operou um significativo processo de objetivação e aumento do grau de facticidade dos enunciados, juízos estéticos e marcadores estilísticos atribuídos à BN. A análise dos artigos leva a crer que aquilo que foi tomado por uma definição ostensiva – a BN *está lá*, pode ser apontada com o dedo e objetivamente descrita – foi, antes, fruto de uma definição performativa, realizada também pela literatura que tratou o tema. Em outros termos, deve-se considerar que as críticas e trabalhos acadêmicos sobre esta prática musical não detectaram, perceberam ou relataram a *ruptura*, *revolução* ou *evolução* por ela operada, este corpo teórico participou da construção desse juízo.

Tomando os artigos por inscrições literárias, pode-se explicar as contradições que ficaram pelo caminho pela natureza da informação, “[...] uma relação muito prática e muito material entre dois lugares, o primeiro dos quais negocia o que deve retirar do segundo, a fim de mantê-lo sob sua vista e agir à distância sobre ele” (Latour; Hermant, 2004, p. 3). Na produção de informação a respeito da música, o caos de traços

musicais comuns a diferentes práticas, interpenetração de práticas interpretativas, meras coincidências estéticas, gosto pessoal de artistas e críticos e suas escolhas subjetivas têm de ser organizados, talhados, manuseados de modo a caberem em uma apresentação textual coerente. “A produção de informação permite, pois, resolver de modo prático, por operações de seleção, extração, redução, a contradição entre a presença num lugar e a ausência desse lugar [...]” (Latour; Hermant, 2004, p. 4), no caso em tela, entre uma prática musical, seu registro em um LP e a produção crítica a seu respeito.

A polarização *tradição x modernidade* parece ter feito com que as modalizações e anáforas operadas entre os textos passassem despercebidas pelos leitores, contribuindo para que as inscrições literárias tivessem sucesso na função de convencê-los de que a BN se ligava objetivamente às noções de *evolução* de *ruptura* e *revolução*. Quando assumiram a forma mais perene de livros publicados, esses trabalhos passaram a compor permanentemente uma rede que não teve pouca importância na estabilização e no juízo que se formou em torno da BN. Isso porque as anáforas e modalizações nela operadas constituíram a própria noção de objetividade tão pouco questionada em torno desta prática. Despercebidos em meio à estridente discussão, os juízos estéticos e marcadores estilísticos da BN inicialmente propostos por Brito foram se tonificando ao longo da querela e, com isso, ajudaram a construir um objeto. Isso se explica porque

A combinação de dois ou mais enunciados aparentemente similares concretiza a existência de um objeto exterior ou de uma condição objetiva da qual esses enunciados são considerados como indicadores. Assim, as fontes de “subjetividade” desaparecem quando entra em jogo mais de um enunciado: o enunciado inicial pode ser levado ao pé da letra, sem reservas. [...] Quando vários enunciados e várias informações são superpostos de maneira que todos os enunciados estejam relacionados com alguma coisa que se situa fora ou além da subjetividade do leitor ou do autor, pode-se dizer que se chegou a um “objeto” (Latour; Woolgar, 1997, p. 86-87).

As modalizações e anáforas operadas ao longo da interlocução desancoraram a BN das contradições e falta de rigor teórico metodológico presentes nas primeiras publicações tornando-a um *fato cultural* desvinculado de seu contexto histórico e dos interesses que atravessavam o objeto que se forjava. Não surpreende que a BN siga sendo compreendida em grande parte dos trabalhos como uma prática musical claramente delimitada por marcadores estilísticos, ligada a um corpo de atores sociais e repertório, e frequentemente associada às ideias de *inovação*, *revolução*, *ruptura* e *evolução*, afinal, “[...] a veracidade não vem da superposição de um enunciado e de um estado do mundo, mas procede antes da manutenção contínua das redes, dos centros e dos móveis imutáveis que aí circulam” (Latour; Hermant, 2004, p. 14). De onde se pode concluir que a publicação da interlocução inicial sobre a BN em livros até hoje impressos, disponíveis ao acesso do público interessado, e qualificada como corpo teórico *canônico* e *imprescindível* para o estudo de música popular segue operando a estabilização e manutenção dos juízos estéticos aqui abordados.

Referências

- BÉHAGUE, Gerard. Bossa & Bossas: Recent Changes in Brazil Urban Popular Music. *Ethnomusicology*, [s.l.], v. 17, n. 2, p. 209-233, maio de 1973.
- BRITO, Brasil Rocha. Bossa Nova. In: CAMPOS, Augusto de (org.). **Balanço da Bossa e outras Bossas**. São Paulo: Perspectiva, 2012. p. 17-40.
- BRITO, Brasil Rocha. Bossa Nova. **A Tribuna**, São Paulo, 1º caderno, p. 26, 23 de junho de 1963. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/153931_01/32736. Acesso em: 2 maio 2022.
- CAMPOS, Augusto de (org.). **Balanço da Bossa e outras Bossas**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- CESAR, Rafael do Nascimento. Arranjos Íntimos: A bossa nova e seus descontentes. **Ponto Urbe**, São Paulo, v. 2, n. 30, 2022.
- GARCIA, Walter (org.). **João Gilberto**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- LATOUR, Bruno; FABRI, Paolo. La rhétorique de la science. **Actes de la Recherche en Sciences Sociales**, [s.l.], v. 13, fevereiro de 1977.
- LATOUR, Bruno; HERMANT, Èmilie. Redes que a razão desconhece: laboratórios, bibliotecas, coleções. In: PARENTE, André (org.). **Tramas da Rede**. Sulina: Porto Alegre, 2004. p. 39-63.
- LATOUR, Bruno; WOOLGAR, Steve. **A vida de laboratório: a produção dos fatos científicos**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997.
- LATOUR, Bruno. **Reagregando o social: uma introdução à Teoria do Ator-Rede**. Salvador, BA; Bauru, SP: Edufba; Edusc, 2012.
- MEDAGLIA, Júlio. Balanço da Bossa Nova. In: CAMPOS, Augusto de (org.). **Balanço da Bossa e outras Bossas**. São Paulo: Perspectiva, 2012. p. 67-123.
- NAVES, Santuza Cambraia. Da bossa nova à tropicália: contenção e excesso na música popular. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, [s.l.], v. 15, n. 43, p. 35-44, junho de 2000.
- ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- TINHORÃO, José Ramos. **Música popular: um tema em debate**. Rio de Janeiro: JCM, 1966.
- VOLPE, Maria Alice. O legado de Gerard Béhague (1937-2005). **Revista Brasileira de Música**, [s.l.], v. 23, n. 1, p. 167-174, 2010.

Henrique Martins

Doutorando e mestre em Etnografia das Práticas Musicais pela Escola de Música da UFRJ, bacharel em Antropologia pela UFF, licenciado em Música pela UNIRIO.

Endereço profissional: Centro de Letras e Artes, Escola de Música, Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Avenida República do Chile, 330, 21º andar, Centro, Rio de Janeiro, RJ. CEP: 20.031-170.

E-mail: henriquemartins@ufrj.br

ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-8055-5797>

Como referenciar este artigo:

MARTINS, Henrique. Música, Ruptura, Revolução, Evolução: a estabilização de juízos estéticos sobre a bossa nova. **Ilha – Revista de Antropologia**, Florianópolis, v. 26, n. 2, e96196, p. 28-44, maio de 2024.