

VARGAS, HEROM; SALOMÃO BRUCK, MOZAHIR

Entre ruptura e retomada: crítica à memória dominante da bossa nova

Matrizes, vol. 11, núm. 3, septiembre-diciembre, 2017, pp. 221-239

Universidade de São Paulo

São Paulo, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=143054926011>

Entre ruptura e retomada: crítica à memória dominante da bossa nova¹

Between rupture and resumption: criticism of the dominant memory of bossa nova

HEROM VARGAS^a

Universidade Metodista de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Comunicação. São Bernardo do Campo – SP, Brasil

MOZAHIR SALOMÃO BRUCK^b

Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social. Belo Horizonte MG, Brasil

RESUMO

Neste artigo, propomos problematizar a memória dominante da bossa nova que a identifica como um rompimento com as linguagens do samba-canção, do bolero e do samba – este na forma como era tocado ao violão na época – como uma estética de ruptura que estabeleceu para a música popular brasileira um marco original e moderno. O *novo* da bossa nova merece ser repensado, pois, ao analisar a gênese do gênero e os aspectos musicais e de linguagem, é possível observar que, em parte, ele apenas reconfigurou ou deu nova plasticidade ao samba e ao samba-canção, permanecendo tributária e ligada dessas linhagens da canção. Os conceitos de memória coletiva, de M. Pollak, e de cultura como memória, de I. Lotman, são a base conceitual da argumentação.

Palavras-chave: Bossa nova, memória, música popular

¹ A primeira versão do trabalho foi apresentada no GT Memória nas Mídias, no 26º Encontro Anual da Compós, em junho de 2017, São Paulo.

^a Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Metodista de São Paulo. Orcid: <http://orcid.org/0000-0002-7837-6740>. E-mail: heromvargas50@gmail.com

^b Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Orcid: <http://orcid.org/0000-0002-9983-6072>. E-mail: mozahir@uol.com.br

ABSTRACT

In this article, we propose to problematize the dominant memory of bossa nova which identifies it as a break with the language of samba-canção, bolero and samba – the latter as it was played on the acoustic guitar at the time – as an aesthetic of rupture that established for the Brazilian popular music an original and modern landmark. The *new* of bossa nova deserves to be rethought, because, when analyzing the genesis of the genre, its musical aspects and language, it is possible to observe that, in part, it has only reconfigured or gave a new plasticity for samba and samba-canção, being faithful and linked to these songs lineages. The concepts about collective memory, from M. Pollak, and culture as memory, from I. Lotman, are the conceptual basis of the argumentation.

Keywords: Bossa nova, memory, popular music

DOI:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v11i3p221-239>

V.11 - N° 3 set./dez. 2017 São Paulo - Brasil HEROM VARGAS | MOZAHIR BRUCK p. 221-239

MATRIZes

221

INTRODUÇÃO

PENSAR A MEMÓRIA e a história da bossa nova significa, inevitavelmente, colocar-se diante de muitos tensionamentos acerca das representações sobre esse movimento musical cujo surgimento se deu no final da década de 1950, protagonizado, especialmente, no Rio de Janeiro por jovens instrumentistas, compositores e intérpretes. Tais conflitos acerca da bossa nova referem-se a muito mais do que à identificação de seus criadores, à imprecisão sobre datas ou suas origens e filiações musicais e poéticas.

Este artigo propõe-se a problematizar aspectos outros da bossa-nova, nomeadamente o que se entende ser uma de suas marcas identitárias: o de ter sido um rompimento com linhagens da canção – especificamente, do samba-canção e do bolero, e um determinado jeito de se tocar samba ao violão (Garcia, 1999) – que a antecederam e o caráter revolucionário que estabeleceu para a música brasileira como marco original moderno e mesmo de refundação. O *novo* da bossa nova merece aqui a atenção no sentido de buscar entender até que ponto ela reconfigurou ou deu nova plasticidade ao samba e ao samba-canção, permanecendo tributária e indissociada dessas linhagens e mesmo delas tendo se valido abertamente em suas elaborações musicais.

Esta reflexão nos dá oportunidade de retomar conceitos e noções caras ao campo teórico da memória como lugar de representação, de reinscrições e do entendimento da própria cultura como memória. No caso da bossa nova, interessa-nos problematizar a prevalência de discursos que ungiram esse movimento musical como uma potência de reinvenção da música popular. Certamente, houve contrapontos a tal visada², mas parece ter prevalecido nesses embates discursivos a visão de que a bossa nova inaugurou um caminho até então inédito para a música brasileira. Este é um dos aspectos que move esta reflexão e, para tanto, impõe-se aqui refletir sobre a memória a partir das noções de enquadramentos da memória (Pollak, 1989), da própria memória como cultura, recuperando postulados da Escola de Tártu-Moscou (Machado, 2003) e dos usos da memória (Ricoeur, 2007). É também de Ricoeur a noção, da qual também nos valemos nesta reflexão, de como a memória se institui como um voto, uma pretensão, plasmada, por assim dizer, no conforto de um desejo.

² O principal contraponto à visão da bossa nova como música revolucionária surgiu ainda na época de sua criação e tinha os críticos nacionalistas, muitos de esquerda, como

principais autores. Um exemplo dessa linha crítica à influência deletéria do jazz na música popular brasileira estava nos textos do jornalista e historiador José Ramos Tinhão. Esse debate já foi bastante discutido em pesquisas sobre a bossa. Porém, apesar de importante, não será tratado aqui por estar fora do escopo deste artigo.

Pensarmos aqui que a memória coletiva, na perspectiva de Pollak (1989), permite-nos colocar em debate os jogos discursivos dos quais resulta a formação social da memória ou, por assim dizer, as versões e compreensões de como certos acontecimentos acabam por prevalecerem na linha temporal e edificam algumas representações como verdades. Já nossa opção por trazer para este artigo, na leitura de Lotman (1998), a noção de cultura como memória justifica-se em função do entendimento deste autor acerca do conceito de *tradução* e de como

a cultura funciona como mecanismo de processamento de informações. É a partir de repertórios de tempos anteriores que grupos e indivíduos reelaboram e reconfiguram os textos culturais. A esse processo, Lotman (1998) dá o nome de “tradução da tradição”, sendo que, em processo contínuo, mesmo textos que já possuem sentido para um grupo ou indivíduo podem sofrer algum tipo de reorganização, em função de embates, mas também de encontros que promovem entre si. Ou seja, a tradição persiste, mas sempre diante de uma possibilidade de ser reconformada, gerando novos signos, novos sentidos e novos textos.

cultura é uma acumulação histórica de sistemas semióticos (linguagens). A tradução dos mesmos textos para outros sistemas semióticos, a assimilação dos distintos textos, o deslocamento dos limites entre os textos que pertencem à cultura e os que estão além dos seus limites constituem o mecanismo da apropriação cultural da realidade. A tradução de uma porção determinada da realidade para uma das linguagens da cultura, sua transformação em texto, ou seja, em informação codificada de certa maneira, a introdução de tal informação na memória coletiva: esta é a esfera da atividade cultural cotidiana. (Lotman apud Velho, 2009: 254)

A rigor, para Lotman (1998: 153), cultura é memória, por ser constante acúmulo de textos, informações e sentidos:

Os aspectos semióticos da cultura [...] se desenvolvem, em vez disso, de acordo com leis que relembram as *leis da memória*, segundo as quais o que aconteceu não é aniquilado nem passa à inexistência, mas que, sofrendo uma seleção e uma complexa codificação, passa a ser conservado, para, em determinadas condições, de novo manifestar-se³.

Se, em última análise, pode-se entender cultura como memória, o que interessa mais de perto a este artigo, em função das questões que o movem, é buscar melhor compreender como a memória da bossa nova, enquanto discurso dominante, acabou por privilegiar perspectivas que a percebem mais como momento de ruptura e de revolução do que como um acontecimento cultural mais de caráter tradutorio que rearticulou ritmos e estilos anteriores e sintetizou linhagens musicais pré-existentes que sabidamente a influenciaram e lhe serviram de substância como o samba-canção e o jazz.

Morto em 1945, portanto, cerca de 13 anos antes do surgimento da bossa nova, o modernista Mário de Andrade, reconhecido por sua erudição e defesa dos valores *autênticos* de uma brasiliade, entendia que a *música original brasileira* resultaria da síntese de uma evolução histórica, que atravessou campos temáticos⁴ como a música religiosa, o romântico e a inspiração estrangeira e

³ No original: “Los aspectos semióticos de la cultura [...] se desarrollan, más bien, según leyes que recuerdan las *leyes de la memoria*, bajo las cuales lo que pasó no es aniquilado ni pasa a la inexistencia, sino que, sufriendo una selección y una compleja codificación, pasa a ser conservado, para, en determinadas condiciones, de nuevo manifestarse”. Tradução dos autores.

⁴ São campos associados a demarcados períodos históricos, a saber: o Brasil Colônia, o Brasil pós-independência e a partir da I Guerra Mundial.

que se plenificou na década de 1920 com a afirmação da nacionalidade pelo modernismo. Mas interessa-nos em Mário de Andrade uma questão instigante que o autor lançou em um de seus ensaios da década de 1930 e que foram reunidos na coletânea *Aspectos da música brasileira* (1975).

Para o modernista, a música brasileira, e, de resto, toda a música americana, enfrentaria um drama particular: não ter tido a felicidade, ao contrário de músicas de tradição europeia e das grandes civilizações asiáticas, de um “desenvolvimento por assim dizer inconsciente, ou pelo menos mais livre de suas preocupações quanto à sua afirmação nacional e social” (Andrade, 1975: 15). Isso teria levado a música brasileira a ter que forçar sua trajetória para que pudesse se identificar aos movimentos musicais mundiais ou mesmo dar a si própria uma significação mais funcional. É nesse plano de “inconsciência” que queremos refletir sobre a bossa nova, problematizando uma memória construída por alguns personagens (músicos, compositores, críticos e biógrafos), representantes de determinados grupos sociais, digamos, mais elitistas e de gostos refinados, que a qualificavam como uma estética cancionística original e de ruptura de padrões estético-musicais tidos por tal discurso como *tradicionais, antigos ou cafonas*. Retoma-se aqui Mário de Andrade pois, de certo modo, este apontamento parece nutrir o debate que destacamos: a percepção do significado do movimento da bossa nova é atravessado por distintas visadas que ora a colocam como uma ruptura, ora como retomada do samba em seus modos de inscrição.

Nessas quase seis décadas depois de seu surgimento, a bossa nova teve, e continua tendo, muitas de suas representações construídas em termos de uma lógica de novidade e ruptura. A ideia de uma revolução com beleza (Chediak, 2009) esteve fortemente presente nos discursos não apenas de seus protagonistas, mas de críticos musicais, da mídia e de muitos estudiosos da música popular brasileira. Expressões como *inovação, novos rumos, reformulação, diferença* fazem-se constantemente presentes. Para os objetivos deste artigo, em função das reflexões que propõe, partimos de três perguntas acerca da construção desse discurso de ruptura estilística:

- a. Em que medida e circunstâncias constituiu-se para a bossa nova a memória prevalente de um movimento musical de efetiva revolução estilística e como podem ser compreendidos, de modo mais adequado e parcimonioso, outros significados e papéis da bossa nova na música brasileira para além da dicotomia tradição-modernidade?
- b. A que tipo de padrão estético a construção desse gênero musical e sua memória se compatibilizaram?

- c. Ao contrário, que elementos estilísticos de continuidade presentes na bossa nova contradizem essa perspectiva de ruptura tornada dominante na história da música popular brasileira?

Para o enfrentamento dessas questões, este artigo procurou, de modo pontual, recuperar o já alongado debate acerca da presença da bossa nova na música brasileira, estabelecer cruzamentos entre a bossa nova e os estilos musicais que a antecederam e buscar, nos discursos em circulação sobre esse estilo musical, dissonâncias, conflitos e contradições em termos da memória até aqui construída sobre sua identidade revolucionária da música popular brasileira.

BOSSA NOVA: CONSTRUÇÕES DE UMA MEMÓRIA

Para melhor articularmos a hipótese principal deste artigo – problematizar a memória dominante da bossa nova como movimento de ruptura – cabe aqui tomar a noção de Michael Pollak (1989) da memória como resultado de negociações e embates. Para o autor, se por um lado a memória, na linha do tempo, pode ser entendida como fenômeno construído coletivamente e “submetido a flutuações, transformações, mudanças constantes” (Ibid.: 202), por outro, tende a cristalizar percepções que resultam dessas negociações entre as memórias individuais e as de grupos.

Pollak assinala que os acontecimentos, as pessoas (personagens) e lugares são os elementos essenciais da construção memorialística. E o acionamento de tais elementos – seja por vivência própria ou pela apreensão indireta (que o autor denomina de vividos por tabela) – dá-se por meio de complexos processos histórico-culturais em que parece prevalecer uma seletividade organizadora, ou seja, ao mesmo tempo em que nem tudo fica registrado ou gravado, há efetivamente processos de ajustamento e de reinscrição dos elementos constitutivos da memória coletiva e das percepções que acabam gerando.

A memória é, em parte, herdada, e não se refere apenas à vida física da pessoa. A memória também sofre flutuações que são função do momento em que ela é articulada, em que ela está sendo expressa. As preocupações do momento constituem um elemento de estruturação da memória. Isso é verdade também em relação à memória coletiva, ainda que esta seja bem mais organizada. (Ibid.: 204)

Por assim dizer, a memória é essencialmente multitemporal, importando nesse processo além do passado as intenções do presente e as pretensões do

futuro. Sendo um fenômeno construído socialmente – e, portanto, atravessado pelas mais diversas dimensões e dinâmicas da vida social –, a memória resulta de conflitos e reassentamentos discursivos. Pollak (1989) alude à noção de trabalho de enquadramento da memória, ou seja, os modos como determinados acontecimentos e circunstâncias acabam, consciente e inconscientemente, sendo arquitetados e projetados na história e na cultura – que podem ser compreendidos como processos-chave de construção social da memória.

Voltando ao objeto deste artigo, pode-se afirmar que a expressão bossa nova passou, no final da década de 1950, de uma condição de adjetivo para uma situação substantiva para se referir a uma nova estética musical. Ainda hoje, dicionários acolhem o termo em seu uso adjetivado, singularizando-o como “maneira recente de fazer alguma coisa, nova moda” (Bossa nova, 2009: 320). Ou seja, antes de ser percebida como um novo jeito de se fazer música, esse era o significado usual, o de referir-se a uma coisa nova, diferente.

Importa a este artigo, no entanto, mais do que discutir a origem do nome ou quem o utilizou pela primeira vez, buscar compreender como a memória construída em torno da bossa nova parece ter preponderantemente assentado a ideia de que esse gênero musical trouxe, em si, muito mais mudanças do que continuidades. Mais ainda, demonstrar que é possível pensar em outro discurso que explique outra memória, pouco notada, que dê conta das muitas permanências e de como a tradição do samba foi traduzida em um texto musical e poético distinto, porém, devedor dessa tradição.

Entre as narrativas que tentam compreender o fenômeno bossa-novista e o que realmente significou seu surgimento, está a interpretação de Tinhorão (1998: 308), que elenca aspectos socioculturais e até mesmo geográficos para entender o que denominou um afastamento dos jovens cariocas de Copacabana das tradições musicais brasileiras:

Esse isolamento da primeira geração de classe média carioca do pós-guerra levara ao advento, em Copacabana, de uma camada de jovens completamente desligados da tradição musical popular da cidade, ante a ausência daquela promiscuidade social que havia permitido, até então, uma rica troca de informações entre classes diferentes.

Essa visão de Tinhorão aproxima-se das reflexões, talvez de modo até mais agudizado, de Lorenzo Mammì (1992: 64), que se refere à bossa nova como um projeto utópico, em que o botequim, que juntava Mário Reis e Sinhô, fora trocado pelos apartamentos de classe média, na zona sul carioca.

De fato, o abandono do amadorismo não foi, para a geração de “Chega de saudade”, um processo necessário apoiado sobre uma estrutura produtiva sólida. Foi uma escolha de campo. A intimidade tão exibida dos shows de bossa nova, o excesso de apelidos carinhosos (Tonzinho, Joãozinho, Poetinha), tão contrastantes com a boemia cruel de Noel Rosa, esta necessidade contínua de confirmações afetivas — tudo isso talvez sinalize um mal-estar de quem ficou suspenso entre uma antiga sociabilidade, que se perdeu, e uma definição nova, mais racional e transparente, que não conseguiu se realizar. Ou talvez seja a forma com que a geração criadora do novo estilo resiste em se reconhecer produtiva, apresentando o seu mais rigoroso trabalho como um lazer, como o resultado ocasional de uma conversa de fim de noite.

No entendimento de Tinhorão, esse divórcio, que teve início com o samba *bebop* e mais abolerado, chegaria ao auge no fim da década de 1950, quando um grupo de garotos da zona sul “resolveu romper definitivamente com a herança do samba popular, para modificar o que lhe restava de original, ou seja, o próprio ritmo” (Ibid.: 309). O autor destaca o que entende ser o protagonismo de João Gilberto na afirmação da bossa nova, que “balançava o ritmo com uma combinação de acordes compactos, que acabava por estabelecer uma bitonalidade em relação ao fundo instrumental” (Ibid.: 312) e que foi considerado um suporte rítmico ideal para a superposição de esquemas harmônicos da música vinda dos Estados Unidos, da qual tanto gostavam.

Os relatos que constituíram a memória dominante da bossa nova tendem a alimentar duas perspectivas importantes relativas ao surgimento dessa estética musical: o seu caráter inovador e de ruptura com padrões musicais vigentes e o da narrativa heroica de seus criadores e de outros protagonistas que tiveram de vencer os obstáculos e resistências ao novo modo de se fazer música. Tais relatos vêm, basicamente, de três tipos de atores sociais constituídos como fontes construtoras e legitimadoras dessa memória: textos de críticos e jornalistas, declarações dos artistas que protagonizaram o gênero e, por fim, de críticos acadêmicos que analisaram a bossa nova sob perspectivas científicas.

As reportagens veiculadas em revistas referenciais e de grande circulação da época, como *O Cruzeiro* e *Manchete*, alimentaram muito tais perspectivas. No caso da revista *Manchete*, torna-se ainda mais compreensível, haja vista que o jornalista que cobria exatamente esse *acontecimento* para o veículo era o próprio Ronaldo Bôscoli⁵, um dos protagonistas mais ativos da bossa nova.

Em estudo dedicado ao modo como a bossa nova, em seu surgimento, foi tratada pela imprensa e pela crítica especializada, Bollos (2010) assinala dois acontecimentos importantes: o primeiro foi o lançamento de *Canção do amor*

⁵ Bôscoli passou a ser conhecido, inicialmente, como o sujeito que articulava as apresentações e toda a divulgação da bossa nova e, posteriormente, como uma espécie de biógrafo do gênero musical, pois investiu-se dessa função ao passar a organizar os fatos que compuseram a história do movimento.

demais, de Elizete Cardoso, com João Gilberto ao violão; e o segundo foi a reação da crítica ao referencial concerto de músicos brasileiros no Carnegie Hall, em Nova Iorque, que proporcionou inúmeros artigos controversos, mas que atestavam o sucesso internacional do gênero. Se a bossa nova foi, à época, tema recorrente em jornais de referência, como os paulistanos *O Estado de S. Paulo* e *Folha de S. Paulo* e os cariocas *O Globo* e *Jornal do Brasil*, entre outros, a autora destaca que os artigos mais relevantes foram publicados em periódicos como *O Metropolitan*, *Correio da Manhã*, *O Jornal* e *Diário de Notícias*.

Bollos (2010) recupera importante crítica de José da Veiga Oliveira, publicado no *O Estado de S. Paulo*, em 1959, em que o jornalista analisa dois discos lançados à época: *Canção do amor demais* e *Modinhas fora da moda*. Veiga Oliveira apresenta sustentada discussão sobre todas as faixas de *Canção do amor demais* e além de exaltar a riqueza do repertório do disco lança a questão: *Canção do amor demais* será música popular ou erudita? E sustenta sua admiração pela riqueza do repertório ao fazer comentários sobre cada faixa do disco. Identifica *Chega de saudade* como um samba e vê em *Luciana* um tempo de valsa, “o clássico $\frac{3}{4}$ ”. Assim como, para ele, *Vida bela* mostra-se como um som quase folclórico, uma “canção praiana, de matizes africanos” (Oliveira apud Bollos, 2010: 153).

Talvez o romance-reportagem *Chega de saudade: a história e as histórias da bossa nova* (Castro, 1990) seja um dos textos em circulação mais representativos dessa perspectiva inaugural e revolucionária da bossa nova. Ao apresentar os bastidores (as “histórias”, conforme o título) desse gênero musical, Ruy Castro faz prevalecer, sem se preocupar com contrapontos, dissonâncias e contradições, uma visão de ruptura com a estética até então prevalente na música popular brasileira e certo heroísmo de um grupo de jovens, que, no final da década de 1950, no Rio de Janeiro, teria mudado os rumos da música popular. Castro faz desfilar dezenas de histórias e depoimentos que reforçam tal entendimento. Em sua visão romanceada, o autor associa intensamente o *novo ritmo* a um sentimento de ineditismo, de inauguração.

Mesmo os que achavam Jobim moderno por “Foi a noite” e “Se todos fossem iguais a você” tiveram um choque. Em menos de dois minutos, estas canções ficaram tão antigas quanto “Ninguém me ama” – relíquias do romantismo *noir* dos homens mais velhos [...] “Chega de saudade”, como depois diria pitorescamente o maestro Rogério Duprat, fora “uma pernada na era boleral”. Aquele novo jeito de cantar e de tocar de João Gilberto ensolarava tudo. (Ibid.: 197)

Em todas as entrevistas a que eram solicitados – e, nos primeiros tempos, isso parecia acontecer de quinze em quinze minutos –, Bôscoli, Menescal, Lyra e o próprio

Tom Jobim acusavam a música “do passado” de ser macambúzia, sorumbática e meditabunda, além de francamente derrotista. (Ibid.: 240)

Por isso, é importante retroagir ao momento de surgimento da bossa nova para perceber que, logo depois de seu sucesso inaugural (a música *Chega de saudade* foi identificada como samba-canção no *print* do selo no meio do primeiro disco de João Gilberto), a bossa nova passou a narrar a si própria como characteristicamente revolucionária. Ou seja, o próprio gênero autobiografou-se assim, alimentando e fazendo reverberar um discurso e uma memória nas mídias com essa visão prevalente.

Em entrevista a Almir Chediak, no *Songbook Bossa Nova* (2009a: 22), Roberto Menescal, de modo entusiástico, reitera essa natureza inovadora. Para ele, um novo caminho tomado pela música brasileira na direção de determinada modernidade.

Havia um objetivo comum que era fazer uma música melhor e uma letra mais moderna. A harmonia foi a mola inicial. Era uma coisa assim: “Tem o Carlinhos Lyra no (Colégio) Mallet Salles, que faz uma música como a gente tá fazendo. Partia todo mundo atrás do Carlinhos Lyra. “Tem um tal de Bebeto lá na Tijuca, que toca um contrabaixo assim assado”. Vamos na Tijuca encontrar com Bebeto. E a turma foi se formando.

Nessa mesma linha, segue a avaliação do cantor e compositor Sérgio Ricardo, considerado também um dos protagonistas do movimento. Para ele, a bossa nova trouxe muita novidade para a música brasileira.

Um significado incrível. Naquela época, o que mais se tocava no rádio eram boleros que nada tinha a ver com a nossa realidade. E a bossa nova começou a emergir da noite, quando grandes músicos passaram a se unir para mostrar as suas obras, consideradas muito avançadas para a época. Era um trabalho quase marginal, porque os veículos de comunicação ignoravam aquela música (Idem, 2009b: 22).

Nara Leão, que ficou marcada como sendo a musa da bossa nova⁶, chegou a ser ainda mais assertiva que Menescal e Sérgio Ricardo. Para a cantora, a bossa nova mudou não apenas o jeito de ser fazer música no Brasil, mas mudou a música do mundo inteiro.

Foi importante para mim e para a humanidade, pois mudou a música do mundo inteiro. É preciso destacar, em primeiro lugar, João Gilberto, por que [sic] ele mudou

⁶ As primeiras reuniões de compositores, instrumentistas e cantores do que viria a ser a bossa nova aconteceram nas sempre relembradas noites que varavam a madrugada no apartamento de Nara Leão, na avenida Atlântica. Se Nara estava entre os primeiros artistas a se envolverem com a bossa nova, também foi uma das primeiras, senão a primeira, a romper com o movimento. Em uma entrevista à Revista *Fatos e Fotos*, em 1964, ao responder a críticas de que vinha se afastando do grupo bossa-novista, Nara não perdeu tempo: “Chega de bossa nova. Chega de cantar para dois ou três intelectuais uma musiquinha de apartamento. Quero o samba puro que tem muito mais a dizer, que é a expressão do povo [...] Eu não tenho nada, mas nada mesmo com um gênero musical que não é o meu, nem é verdadeiro” (Castro, 1990: 348).

tudo, tudo, tudo. O João chegou até a ser chamado de desafinado, coisa que ele não é. [...] A mudança da letra também foi importante. Havia uma parte substancial de nossa música em que as letras eram dramáticas, sentimentais, derramadas. A bossa nova veio com aquele negócio do amor, sorriso, flor, sol, céu, entendeu? Era uma coisa leve. (Idem, 2009a: 30)

Não seria exagero dizer que em termos da memória permanentemente em construção da bossa nova, a figura do cantor e compositor João Gilberto tornou-se emblemática e síntese desse movimento. As imagens construídas sobre João Gilberto são muito afinadas com características próprias da bossa nova. Por seu jeito introspectivo e, na visão de alguns, até mesmo exótico, João Gilberto tornou-se uma das personagens que mais alimentaram as histórias e lendas desse estilo musical. Entre as percepções criadas sobre o artista estava a de que, mesmo tendo nascido no interior da Bahia, João era muito urbano, falava baixo, detestava aglomerações e grandes shows. Seu humor ácido e ar misterioso de modernidade eram incomuns para os modos sociais daqueles anos 1950. Ou seja, João Gilberto era muito bossa nova.

Na contracapa do histórico LP *Chega de saudade* (1959), com gravações apenas de João Gilberto, lançado pela Odeon, Tom Jobim assume e dispara, em tom inaugural, a defesa da bossa nova em texto considerado referencial para a memória construída do gênero musical. Jobim apresenta João Gilberto como um “baiano bossa nova de 27 anos”:

João Gilberto não subestima a sensibilidade do povo. Ele acredita que há sempre lugar para uma coisa nova, diferente e pura que – embora à primeira vista não pareça – pode se tornar, como dizem na linguagem especializada: altamente comercial. Porque o povo comprehende o Amor, as notas, a simplicidade e a sinceridade. (Jobim, 1959)

Essa visão acerca da bossa nova como inovadora não se restringiu apenas àqueles que a protagonizaram e à mídia da época. Mesmo estudiosos dos mais distintos campos das ciências sociais e humanas também assim a abordam, alguns matizando a definição de ruptura. Em seu estudo *Da bossa nova à tropicália*, Santuza Cambraia Naves (2001: 10), mesmo após expor que esse gênero musical não protagonizou nenhum movimento⁷ de ruptura, acaba por explicitar que a bossa nova inventou algo novo e inusitado:

De qualquer maneira, numa pauta mais individualista, os músicos vinculados à bossa nova inventaram um ritmo e uma harmonia inusitados para a época, rompendo

⁷ Para a autora, movimento

pressupõe um projeto coletivo veiculado por meio de programas, manifestos e atitudes performáticas. Para ela os bossa-novistas não estavam “imbuídos desse espírito combativo, prontos para liquidar uma estética ultrapassada e fundar uma inteiramente nova, calcada na experimentação formal” (Naves, 2001: 10).

com um tipo de sensibilidade há muito arraigado na canção popular brasileira e que se consolidou nos anos 50: a que se associava ao *excesso* [grifo da autora], nas suas mais diversas manifestações. Toda uma tradição da música popular foi rejeitada pelos bossa-novistas.

Mais próxima da concepção de rompimento provocado pelo novo estilo, Naves alimenta a noção de ruptura realizada por parte dos músicos bossa-novistas que “passaram a considerar o repertório anterior de sambas-canções e tangos abrasileirados melodramáticos e inadequados aos novos tempos” (Ibid.: 12). Mas, se por um lado, a autora se mostra adepta à visão de ruptura, por outro, na mesma obra, parece buscar relativizar tal percepção:

todos admitem a influência do *jazz* mais requintado que se desenvolve nos Estados Unidos a partir dos anos 40 – do *bebop* ao *cool jazz* – sobre os músicos que se propõem a recriar o samba nativo. Porém, alguns, mais do que outros, reconhecem o impacto do bolero, principalmente o desenvolvido no México, com Lucho Gatica, que em seu LP *Inolvidable* recorria a apenas dois instrumentos – violão e baixo – para o arranjo, rompendo com a tradição do bolero de utilizar grandes orquestrações. (Ibid.: 21)

Cool jazz, bolero, samba-canção e estilos outros. O interminável debate sobre as fontes de inspiração que acabaram por dar origem à bossa nova parece ter surgido com o próprio estilo musical. O maestro Júlio Medaglia (1986), na referencial coletânea de análises sobre o movimento *Balanço da bossa e outras bossas*, de Augusto de Campos, apesar de defender uma aura inovadora na bossa nova, já reconhecia, décadas atrás, que o assunto era polêmico. Para o maestro, caso se apurasse as verdadeiras raízes da bossa, ali se verificaria a importância de uma música popular, urbana e totalmente brasileira: o samba, especialmente o samba de Noel Rosa.

É a música de Noel. É o samba “flauta-cavaquinho-violão”. É a música da Lapa, capital do samba (de “câmara”) tradicional, como Copacabana – Ipanema – Leblon são os redutos da BN. É a linguagem sem metáfora, espontânea, direta e popular do “seu garçom faça o favor de me trazer depressa” que foi retomada por Newton Mendonça, Vinícius, Ronaldo Bôscoli e Carlos Lyra. [...] Se durante a guerra, Noel cantava “com que roupa eu vou?” e “traga uma boa média”, hoje se fala em “fotografei você na minha Röleyflex”, em *boîte*, uísque e automóvel, isto é, nada mais do que versões atualizadas do mesmo humor, uma mesma gente, uma mesma bossa. (Medaglia, 1986: 81)

Apesar de Medaglia reconhecer a dívida da bossa nova ao samba, em algum grau pouco definido em sua arqueologia, a visão de que o novo gênero fora uma ruptura ainda prevalece. Da mesma forma, o próprio Augusto de Campos, poeta e crítico literário, também ajudou a formar o discurso de ruptura, de música experimental e de divisor de águas que até hoje sustenta a bossa nova. Sua citada coletânea (Campos, 1986), lançada originalmente em 1968, com textos seus e três artigos escritos por Medaglia, Brasil Rocha Brito e Gilberto Mendes, é um marco na consolidação do entendimento da MPB como um campo de criação estética vanguardista, no qual a bossa nova e o tropicalismo representam dois momentos agudos. Mesmo que Augusto de Campos tenha mapeado influências antigas da bossa nova, ainda que dentro do samba-canção, o conceito geral do novo gênero é seu aspecto inovador e de ruptura.

CRÍTICA AO DISCURSO DE UMA MEMÓRIA DOMINANTE DA BOSSA NOVA

É apenas a partir da década de 1990 que alguns críticos começaram a repensar a bossa nova e sua posição no território acidentado da música popular brasileira. Algumas análises promoveram respostas críticas à memória dominante da bossa nova e apontaram para a consequente desconstrução dos discursos que a colocam como divisor de águas na história da música popular brasileira. O historiador Adalberto Paranhos (1990) critica esse tom triunfante e chama claramente atenção para o aspecto cumulativo do processo de construção do gênero até seu salto qualitativo:

A Bossa Nova não surgiu do nada. Compreender o seu aparecimento, enquanto acontecimento musical, requer uma análise que com certeza vai se deparar com uma sucessão de desvios que compõem o processo de sua formação. Esses desvios, muitas vezes censurados à época em que ganharam corpo, abriram caminho no interior da história da MPB para que, dialeticamente, o acúmulo de mudanças proporcionasse o salto qualitativo que instauraria o novo. (Ibid.: 21)

Em seu artigo, Paranhos (1990) elenca e discute alguns elementos de gêneros “antigos” que permanecem na bossa nova e são por ela retomados e reconstruídos – pode-se mesmo afirmar ressignificados. Além da noção de *acúmulo*, está presente em sua argumentação a ideia de *continuidade* de aspectos de outros gêneros no novo estilo criado no final dos anos 1950 que, numa dialética dinâmica, conjuga-se a movimentos de *ruptura* estética: “esses elementos [do samba-canção], acrescidos a outros, vão ser reelaborados pelo

movimento bossa-novista a ponto de promover, em meio à *continuidade* dessas experiências mais arrojadas, uma simultânea *ruptura* com o passado” (Ibid.: 27, grifos nossos). Mais à frente, sentencia: a bossa nova era “suficientemente moderna para não sepultar o passado. Por mais que rompesse com o passado da MPB, ela, simultaneamente, aprofundava, retomando-as, algumas de suas melhores contribuições” (Ibid.: 34).

O historiador Marcos Napolitano também questiona a “mitologia” que afirma ser a bossa nova o “marco zero” da “moderna” MPB por ter surgido em uma espécie de “vazio” histórico. Ao contrário, “o peso da tradição na música popular brasileira era considerável e se algumas vertentes do samba-canção (muito próximo, formalmente, do bolero) eram questionadas, o samba urbano carioca não era totalmente descartado, por mais ‘quadrado’ que fosse o seu ritmo” (Napolitano, 2001: 25).

Napolitano julga a bossa nova como uma espécie de “filtro” pelo qual várias tradições musicais, sobretudo as do samba, foram rearticuladas e, nessa nova constituição cultural e estética, consumidas por um mercado urbano em expansão ávido pela “modernidade” que o novo gênero se propunha possuir. Daí o sucesso não apenas musical, mas desdobrado também nas expressões cotidianas, na propaganda, na arquitetura, na moda, enfim, na juventude urbana que começava a reivindicar um espaço simbólico que caracterizasse seus novos interesses. O entendimento do processo de gestação da bossa nova seria importante para repensarmos sua memória e o discurso “revolucionário” construído sobre ela.

Dois aspectos nos parecem pendentes nessa discussão. Um, verificado por Marcos Napolitano (2007: 70), refere-se à necessidade de investigações mais detidas acerca do período imediatamente anterior à bossa nova, entre os anos 1940 e 1950, com destaque para as canções e os desempenhos do rádio e da indústria fonográfica⁸. Uma compreensão mais detalhada desse período, nublado pelo próprio discurso heroico dos músicos e compositores da bossa nova, poderia dissipar algumas dúvidas e demonstrar como se deu a gestação do gênero. Isso poderia responder à questão de como, enfim, constituiu-se a sucessão de retomadas, readaptações e mesmo da criação do novo para que se chegasse à fórmula da batida de João Gilberto ao violão e a construção do discurso dominante sobre o estilo. O segundo aspecto, de caráter mais conceitual, refere-se ao percurso sugerido por este artigo, que é o de observar a questão sob o ponto de vista da memória e, sobretudo, pelo conceito de cultura como memória.

Como vimos, se determinados discursos de artistas, jornalistas e acadêmicos sobre a bossa nova construíram uma memória dominante que a legitimou diante de um padrão estético refinado de consumo cultural elitista⁹, há indícios

⁸ Tal limite já fora apontado por Alcir Lenharo (1995), que delimitava uma espécie de vazio historiográfico entre a morte de Noel Rosa, em 1937, e o surgimento da bossa nova. O mesmo tom adota o musicólogo e historiador Theophilo Augusto Pinto (2014) em sua pesquisa sobre músicos da Rádio Nacional nesse período.

⁹ Para citar uma situação paralela, um estudo sobre a retomada do samba e do choro no Rio de Janeiro escrito por M. Herschmann e F. Trotta (2007: 73-74) indica “três conjuntos de estratégias de legitimação [desses dois gêneros] que formam uma complexa rede de discursos”: narrativas internas promovidas por músicos e produtores; narrativas informativas e analíticas de jornalistas, especialistas e acadêmicos; e, por fim, do público que consome esses estilos musicais.

na própria linguagem da canção bossa-novista que apontam para outras possibilidades de sentido. Além da observação direta das canções, tais indícios ficam mais claros quando deixamos de lado o discurso *moderno*, que o gênero pode representar, e incorporamos as noções de cultura como memória e de “tradução da tradição” provenientes de I. Lotman. Ao contrário do que se pensava, é possível observar, além dos elementos diferenciadores, os muitos dados que foram traduzidos e adaptados das tradições, seja do samba e do samba-canção, seja do jazz norte-americano.

Entre as perspectivas dissonantes de ruptura ou de retomada da bossa nova em relação aos estilos que a antecederam, é correto observar que a gestação foi lenta e se deu a partir do samba-canção, num processo de percursos acidentados e variados que passaram por acumulação de características, negação de alguns elementos, redução de informações musicais e hibridização de gêneros distintos (samba, samba-canção, bolero, jazz e música impressionista). Esses processos ocorreram sempre no interesse em construir um samba *moderno* de acordo com determinado padrão de consumo estético de uma classe média urbana em ascensão. A *modernização* do samba já estava inscrita no samba-canção, estilo de samba de meio de ano, com ritmo menos sincopado e com destaque para melodia e harmonia, distinto, portanto, da sensualidade rítmico-corpórea do samba tradicional. Apenas para sermos didáticos (já que a cultura não se estabelece em linearidades teleológicas), é possível pensarmos em um processo, ainda que tortuoso e com recuos e paralelismos, de *limpeza étnica* e moral do samba, com arrefecimento de sua intensidade rítmica e destaque para melodia e harmonia, e de seu reenquadramento social, para agradar a um público que privilegiava esses aspectos musicais como critérios positivos de avaliação da canção brasileira. Grosso modo, a passionalização deveria suplantar os apelos rítmicos ao corpo:

o samba-canção tradicional também abdica, como faria a bossa, desse tipo de apelo [rítmico] ao ouvinte. A razão, com certeza, está na *modernização* da canção popular perseguida pelo samba-canção desde o seu nascimento, num processo que deságua na pré-Bossa-Nova para mudar de patamar com João [Gilberto]. O vetor dessa *modernização* sempre foi o desenvolvimento harmônico-melódico, adequado tanto aos modelos das músicas erudita e norte-americana quanto aos investimentos passionais do bolero. (Garcia, 1999: 40, grifos originais)

E mesmo no samba-canção dos anos 1950 houve algumas obras que já flertavam com o jazz, em especial as compostas por Johnny Alf e João Donato ou cantadas por Dick Farney e Lucio Alves. Nesses sambas-canções *modernos*,

que já atraíam a atenção da juventude universitária classe média do Rio de Janeiro e de São Paulo, os vínculos com o gênero norte-americano se mostravam na estrutura da canção: no uso de acordes dissonantes, no jeito de tocar piano antecipando os ataques dos acordes e, no canto, em aproximações com a forma de cantar de, por exemplo, Frank Sinatra ou Bing Crosby.

O estudo de Walter Garcia (1999) demonstra, com largas análises de exemplos, como a famosa batida de João Gilberto ao violão, característica central da estética da bossa nova e sua marca *inovadora*, é devedora, em sua estrutura rítmica, de elementos básicos do samba e do samba-canção. De um lado, o bordão (corda grave tocada com o polegar da mão direita) é uma tradução do toque do surdo na percussão do samba, porém, diferente da sícope do samba, é marcado regularmente na métrica binária do compasso, como já se fazia no samba-canção, gênero menos sincopado e mais melodioso, e no samba-canção *moderno*, de inspiração *jazzística*. De outro, uma irregularidade rítmica nos ataques dos acordes feitos pelos três dedos (indicador, médio e anelar) da mão direita (respeitando o padrão rítmico e sincopado do samba), adaptando para o violão a batida básica do tamborim no samba (chamada popularmente de *telecoteço*) misturada aos toques também irregulares provenientes do jazz¹⁰. Tal combinação complexa e sutil reduzia drasticamente os exageros do samba, o que facilitava ser ouvido e consumido por determinados grupos sociais interessados na *modernização*, mas mantinham latente sua estrutura rítmica interna. A combinação entre regularidade no bordão e desenhos irregulares dos acordes trazidos do tamborim se juntou aos acordes dissonantes e aos toques antecipados aos tempos fortes desses acordes ao violão e produziu uma rítmica diferenciada inaugurada por João Gilberto e copiada por muitos músicos da época e posteriores. Porém, reiteramos, tal batida fora criada a partir das tradições do samba e do samba-canção brasileiros e do jazz.

Se a “batida da bossa nova possibilita à classe média brasileira uma *tradição* na canção popular” (Garcia, 1999: 78)¹¹, tal estilo musical passa a ser dotado de aspectos legitimadores à medida que é escolhido e continuado em vários campos simbólicos da sociedade. A presença da batida nas músicas da segunda fase da bossa nova (a fase engajada); o sucesso de João Gilberto; a fama internacional do gênero; a defesa da “linha evolutiva” feita por Caetano Veloso a partir da bossa nova e endossada por críticos como Augusto de Campos; a presença do termo bossa nova em várias situações que indicam *novidade* e *modernidade* (um dos exemplos é na publicidade) etc. são várias manifestações e narrativas que corroboram um discurso atento à modernização e a determinado consumo estético urbano e letrado para o qual não havia um tipo de música que desse resposta convincente.

¹⁰ Sobre os vínculos da bossa nova com o jazz, há o clássico estudo de Brasil Rocha Brito (1986).

¹¹ Marcos Napolitano (2001: 24) é mais elucidativo: “Os estratos superiores das classes médias, tomadas em seu conjunto, mais abastados, mais informados e com circulação no meio universitário, passaram a ver a música popular como um campo ‘respeitável’ de criação, expressão e comunicação”.

No entanto, além dos vínculos rítmicos entre a bossa nova e o samba, a ligação dos bossa-novistas com o passado está marcada pela releitura de clássicos antigos. Sambas da década de 1930 e 1940 foram reorganizados pelo violão de João Gilberto e ganharam, consequentemente, novos ouvintes e apreciadores. Foram os casos de músicas de Dorival Caymmi (*Rosa morena*, *Samba da minha terra*), Ary Barroso (*Morena boca de ouro*, *É luxo só*), Geraldo Pereira (*Bolinha de papel*), entre outros. A interpretação de João para essas peças tanto reforça a proximidade do violonista com a tradição da canção popular brasileira, como traduz os sambas ao feitio da bossa nova.

Com as letras, observa-se também essa dualidade entre a tradição do samba e do samba-canção e alguma forma *moderna*. De um lado, as músicas da bossa nova trazem letras mais organizadas pela norma culta, mesmo quando tendem ao coloquialismo; algumas utilizam metalinguagem entre letra e música, como na clássica *Samba de uma nota só*, de Tom Jobim e Newton Mendonça; ou utilizam termos pouco usuais nos sambas do período (como Rolleiflex – linha de câmeras fotográficas profissionais produzidas pela empresa alemã Franke & Heidecke – em *Desafinado*, de Jobim e Mendonça). Como sentenciou Julio Medaglia (1986: 72), para comprovar o vínculo desse estilo musical com setores abastados e letrados da sociedade, diferente da origem social humilde dos compositores de sambas, “a expressão ‘cabrocha’ é substituída por ‘garota’, ‘requebrado’ por ‘balanço’ e, às vezes, ‘mulata’ abrandado para ‘morena’”.

Outra alteração foi a construção de narrativas em que o amor passa a ser visto de maneira mais leve, positiva e ensolarada. Diferente das letras *dor de cotovelo* típicas dos sambas-canção e boleros, em que o amor sempre se desenhava pela dor, fratura, melancolia ou falta de correspondência da pessoa amada, algumas canções da bossa nova investem em amores, digamos, mais bem resolvidos. Em *Chega de saudade*, de Jobim e Vinícius de Moraes, apesar do início melancólico e da distância da mulher amada, o compositor projeta para o futuro as ações amorosas que ocorrerão quando reencontrá-la novamente. Outras peças são plenas em carinho e doçura ao tratar da paixão, do flerte ou dos encontros, como em *Garota de Ipanema*, de Vinícius e Jobim; *Lobo bobo*, de Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli; *Coisa mais linda*, de Vinícius e Lyra; *Ela é carioca*, de Jobim e Vinícius; entre outras.

No entanto, por mais que os bossa-novistas tenham alterado a forma de narrar o amor, inclusive esboçando críticas aos sambas-canções melodramáticos, vários compositores mantiveram nas letras a tradição dos arroubos de melancolia e do amor como tristeza e dor. Alguns exemplos estão em *Samba em prelúdio*, de Vinícius e Baden Powell (“E eu sem você / sou só desamor / um barco sem mar / um campo sem flor / Tristeza que vai tristeza que vem / Sem você meu

amor eu não sou ninguém”), *Insensatez*, de Jobim e Vinícius (“A insensatez que você fez / Coração mais sem cuidado / Fez chorar de dor / O seu amor / Um amor tão delicado”), *Outra vez*, de Tom Jobim (“Tudo agora é só tristeza / Traz saudade de você / Outra vez sem você / Outra vez sem amor”), entoadas de forma arrastada e lacrimosa.

Por fim, o modo de cantar baixinho e contido, uma das marcas da bossa nova de acordo com essa memória dominante, também não é uma novidade ou exclusividade. É certo que muitos cantores de bolero, por exemplo, exageravam na intensidade vocal para construir sentido de dor e melancolia. No entanto, já na década de 1930, ouvia-se o discreto e charmoso Mario Reis com sua voz macia, entre fala e canto, que, ao começar a gravar no então novo sistema da gravação elétrica, “percebeu que, com o advento do microfone, não era mais necessário apelar para a voz forte, tonitruante” (Paranhos, 1990: 22).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Paul Ricoeur (2007: 502) utiliza a noção de “memória feliz” para indicar que a memória se constitui, antes, numa visada cognitiva de fidelidade: “A fidelidade ao passado não é um dado, mas um voto”. Para o pensador francês, o que há de original neste voto de fidelidade é que ele consiste não em uma ação, “mas numa representação retomada numa sequência de atos de linguagem constitutivos da dimensão declarativa da memória” (Ibid.: 502). Emerge a “memória feliz”, portanto, plasmada no conforto e no desejo do acionamento memorialístico e na pretensão retroalimentada pela passagem do tempo cujos enunciados vão se arranjando em função de serem agradáveis de se repetir, ou, como sentencia o autor, a “memória feliz” encarna “uma aporia que constitui a representação presente de uma coisa ausente, marcada pelo selo da anterioridade” (Ibid.: 502).

Tal percepção parece contribuir para compreender, pelo menos um pouco, os sentidos que compuseram, nas últimas décadas a memória dominante da bossa nova. A fidelidade à visada bossa-novista como movimento inaugural e de ruptura não se confirma, de forma plena, como um dado. Buscamos comprovar isso com a identificação dos diversos traços de continuidade e retomada de caminhos estilísticos presentes historicamente na música brasileira, como indicamos, ainda que de forma rápida e sem esgotar os muitos exemplos. Os conceitos de cultura como memória e “tradução da tradição”, extraídos da semiótica da cultura de I. Lotman, ao desvelarem um entendimento mais dinâmico da cultura e da memória demonstram como os processos culturais caminham de maneira descentrada e destacam este ou aquele elemento para ser rearranjado

nos momentos posteriores. A memória se faz, então, em camadas justapostas, flexíveis e permeáveis para que determinados elementos ressurjam trabalhados conforme novas demandas sem serem estritamente rejeitados.

Procuramos demonstrar que a memória dominante da bossa nova foi sim como um voto, uma reivindicação, uma memória enquadrada e apaziguada. Porém, essencialmente, uma memória que, ao tranquilizar, legitimou determinados padrões estéticos construídos social e culturalmente e, ao mesmo tempo, *esqueceu* ou denigriu a produção anterior, tratando-a pejorativamente como *velha* ou *antiga*. **M**

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, M. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Martins, 1975.
- BOLLOS, L. H. *Bossa nova e crítica: polifonia de vozes na imprensa*. São Paulo: Annablume; Rio de Janeiro: Funarte, 2010.
- BOSSA NOVA. In: NOVO Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa. Curitiba: Positivo, 2009.
- BRITO, B. R. Bossa nova. In: CAMPOS, A. *Balanço da bossa e outras bossas*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 17-40.
- CAMPOS, A. de. *Balanço da bossa e outras bossas*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- CASTRO, R. *Chega de saudade: a história e as histórias da bossa nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CHEDIAK, A. *Songbook Bossa Nova*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Lumiar, 2009a.
- _____. *Songbook Bossa Nova*. Vol. 5. Rio de Janeiro: Lumiar, 2009b.
- GARCIA, W. *Bim Bom – a contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- HERSCHMANN, M.; TROTTA, F. Memória e legitimação do Samba & Choro no imaginário nacional. In: RIBEIRO, A. P. G.; FERREIRA, L. M. A. (Org.). *Mídia e memória: a produção de sentidos nos meios de comunicação*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007. p. 71-92.
- JOBIM, T. *Texto da contracapa do disco Chega de Saudade, de João Gilberto*. 1959. Disponível em: <<https://goo.gl/AS3yyv>>. Acesso em: 9 jan. 2017.
- LENHARO, A. *Cantores do rádio: a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo*. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.
- LOTMAN, I. M. *La semiosfera II: semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.
- MACHADO, I. *Escola de semiótica: a experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

- MAMMÌ, L. João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova. *Revista Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, v. 3, n. 34, p. 63-70, nov. 1992.
- MEDAGLIA, J. Balanço da bossa nova. In: CAMPOS, A. *Balanço da bossa e outras bossas*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 67-123.
- NAPOLITANO, M. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume, 2001.
- _____. *A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.
- NAVES, S. C. *Da bossa nova à tropicália*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- PARANHOS, A. Novas bossas e velhos argumentos: tradição e contemporaneidade na MPB. *História & Perspectivas*, Uberlândia, n. 3, p. 5-111, jul./dez. 1990.
- PINTO, T. A. *Gente que brilha quando os maestros se encontram: música e músicos da “Era de Ouro” do rádio brasileiro (1945-1957)*. São Paulo: Alameda, 2014.
- POLLAK, M. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1989. Disponível em: <<https://goo.gl/K13CY2>>. Acesso em: 10 fev. 2017.
- RICOEUR, P. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- TINHORÃO, J. R. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- VELHO, A. P. M. Semiótica da cultura: apontamentos para uma metodologia de análise da comunicação. *Revista de Estudos da Comunicação*, Curitiba, v. 10, n. 23, p. 249-257, set./dez. 2009. Disponível em: <<https://goo.gl/vBH84v>>. Acesso em: 24 out. 2017.

Artigo recebido em 24 de julho de 2017 e aprovado em 24 de outubro de 2017.