

BOSSA NOVA: MÚSICA E CONTEXTO SÓCIO-CULTURAL

Culturas e Artes: abordagens histórico-antropológicas

Prof.: Dr. Arnaldo Daraya Contier

Coordenação e Organização

Adriana Kei Ohashi Sato
Edson Santos da Silva
João Jacinto do Amaral Jesus
Milton Pignatari Filho

2005

Resumo: Este artigo apresenta uma abordagem do contexto político, social e cultural da década de 1950 no Brasil e a influência da cultura norte-americana no cotidiano brasileiro,

bem como o desenvolvimento industrial nacional. Apresenta os desdobramentos deste período modernista e racionalista, associado à influência do jazz na cultura musical popular brasileira que resulta em uma nova proposta: a Bossa Nova.

Abstract: This article presents an approach of the political, social and cultural context in Brazil in the 1950's and the influence of the North American culture in the Brazilian life, as well as the national industrial development. It also shows the unfoldings of this modernist and rationalistic period, associated to the jazz influence in the Brazilian culture popular music that results in a new proposal: the "Bossa Nova".

Palavras-chaves: Música popular brasileira, novo ritmo, jazz, contexto sócio-cultural.

Keywords: Brazilian popular music, new rhythm, jazz, cultural social context.

BOSSA NOVA: MÚSICA E CONTEXTO SÓCIO-CULTURAL

O conceito de cultura está intimamente ligado às expressões da autenticidade, da integridade e da liberdade. Ela é uma manifestação coletiva que reúne

heranças do passado, modos de ser do presente e aspirações, isto é, o delineamento do futuro desejado.

Milton Santos

Desde a década de 1940, havia no país um forte predomínio do modelo americano, propiciado pela euforia do pós-guerra e os acordos estabelecidos com o governo norte americano. Com a abertura das importações “a massa urbana atirou-se às compras que lhe conferiam a desejada modernidade” (TINHORÃO, 2004, P. 307). As influências norte-americanas atingiram não somente à moda, ao consumo de objetos industrializados e de uso cotidiano como eletrodomésticos mas também às manifestações culturais populares. A adesão na música, por exemplo, com as orquestras internacionais e os ritmos dançantes como o bolero, *be-bop*, *fox-blue*, *calipso* e posteriormente, o *rock’n roll*. Com o retorno de Getúlio Vargas ao governo brasileiro (1951), o início da década de 1950 foi marcado por uma tentativa de recuperação do sentido nacionalista frustrada. No embate travado entre o governo brasileiro em sua tentativa de exploração de petróleo e o desejo de beneficiar os minérios brasileiros causou um choque de interesses com os EUA.

“A contrapartida dessa mudança de rumo político-econômico, no sentido da acomodação do Brasil à posição de simples peça de engrenagem da divisão internacional do trabalho controlada pelos Estados Unidos (que passou a determinar, através de pressões diplomáticas e financeiras, até onde e em que direção devia caminhar o desenvolvimento brasileiro), foi a deterioração da produção com capital e tecnologia nacional, e a arrasadora entrada no mercado de artigos estrangeiros” (TINHORÃO, 2004, P.308).

Porém, em meados da década de 1950, marcado por um grande crescimento industrial, aliado ao fortalecimento das instituições financeiras, havia no Brasil um forte sentimento nacionalista, baseado no desenvolvimentismo do governo de Juscelino Kubitschek: “50 anos em 5” era a meta de JK no que se tratava do “progresso” nacional marcado pela entrada da indústria automobilística. Como observa Jorge Bassani, a intenção dessa política nacionalista era “trazer o país para hoje. Oficializa-se um projeto que aspire o Moderno em qualquer forma e conteúdo que ele possa assumir, desde que pareça moderno.” (BASSANI, 2003, p.81). A construção de Brasília foi um marco neste período, já demonstrando a absorção do conceito modernista em sua arquitetura, em relação ao racionalismo formal, aliado à produção industrial e desenvolvimento tecnológico que marcou o modernismo no mundo. No entanto, Brasília escondia por trás de toda sua representação moderna, uma situação social de contraste. As favelas nas chamadas cidades satélites com seus calangos, os retirantes que participaram da construção da nova capital, amontoados em favelas na periferia da cidade planejada.

No eixo Rio – São Paulo, uma arte que ia de encontro a esse modernismo – o concretismo. Inicialmente o concretismo brasileiro foi pautado na “especificidade da arte enquanto processo de informação, sua irredutibilidade aos conteúdos ideológicos e a objetividade de seu modo de produção” (BRITO, 2002, p.36). Sua linguagem geométrica marca, na arte brasileira, seu caráter racionalista percebido na idéia do desenvolvimento industrial e crescimento das cidades urbanas.

Foi neste contexto que a Bossa Nova¹, fenômeno que no final da década de 1950 se iniciou com “Chega de Saudade”, entoada por João Gilberto, “(..) foi causando um inusitado incômodo, em conseqüência da forma concisa e delicada de sua linguagem expressiva”, como afirma Julio Medaglia (2003, pág 171).

¹ Segundo Tinhorão, o nome bossa vem de uma etimologia popular e no campo musical, fazia referência ao samba de breque para representar o novo tipo de bossa através das paradas súbitas da música com a finalidade de encaixar frases faladas. A expressão “cheia de bossa” servia para designar alguém com a capacidade de atitudes ou frases inesperadas que eram recebidas como demonstração de inteligência ou verdadeiro bom humor. Assim, associa-se a bossa nova à uma nova batida.

A linguagem expressiva à qual Medaglia faz menção, encontra-se justamente no binômio música/letra. Trata-se da redução e concentração ao máximo de elementos poéticos e musicais, contrária às metáforas e práticas “demagógicas” como “toda quimera se esfumaça na brancura da espuma” (MEDAGLIA, 1993, p. 78).

A Bossa Nova traz em suas origens seus diálogos o *jazz* norte-americano. Porém, a Bossa, criada por um grupo de jovens da classe média emergente do período pós guerra e, “(...) desligados da tradição musical popular da cidade” já não trazia o “impulso do ritmo dos negros”, como o samba-canção. A percussão popular com a intuição rítmica e improvisadora foi substituída “por um esquema cerebral: o da multiplicação das síncopes, acompanhada da descontinuidade do acento rítmico da melodia e do acompanhamento” (TINHORÃO, 2004, p.310). Medaglia demonstra que foi a partir da Bossa Nova que a música fez uso de acordes alterados, com notas estranhas à harmonia clássica, conhecidas popularmente como dissonantes.

“O uso maior de modulações e acordes alternados exigiu também o desenvolvimento da audição de harmonias e da criação de novos dedilhados ou posições instrumentais.” E ainda complementa sua explicação na mudança do ritmo onde este foi modificado. “Desenvolveu-se muito mais a estrutura rítmica de acompanhamento, que deixou de ser simétrica, possuindo estrutura própria, independente do canto, deixou de ser repetitiva, não sendo paralela ao canto e sempre se antecedendo um mínimo de tempo ao forte do compasso” (MEDAGLIA, 1993, p. 77).

Esses jovens da classe média carioca como Nara Leão, Tom Jobim, Roberto Menescal, Ronaldo Bôscoli dentre outros passaram a se reunir para fazer, à exemplo das *jazz-bands* nas boates, as chamadas *samba-sessions*, isto é, “*sessões de samba sem hora para começar nem acabar e com liberdade de improvisação*” (muito proliferadas em Copacabana), constituídas

por “pequenos conjuntos de piano, violão-elétrico, contrabaixo, saxofone, bateria e pistão, que se especializaram num tipo de ritmo misto de jazz e samba” (TINHORÃO, 2002, p.39).

A grande inovação, porém, veio de um baiano de Juazeiro – João Gilberto, descoberto em uma boate de Copacabana que chamava a atenção com improvisos e acordes compactos - o chamado violão gago. Assim, observa-se na estrutura de composição harmônica e rítmica da Bossa Nova, uma inovação na ambiência musical.

Essa estrutura intimista representava a evolução de uma música de câmara muito mais voltada à intimidade de espaços pequenos, uma característica de zonas urbanas com maior densidade demográfica como a que se apresentava na cidade do Rio de Janeiro em bairros como o de Copacabana.

“Os nacionalistas mais radicais procuraram desclassificar a bossa-nova enquanto manifestação musical brasileira e popular. Para isso apresentavam-na como “modismo” e apontavam as influências do Jazz e da música erudita, presentes na melodia e na harmonia, bem como seu caráter de manifestação promovida por um grupo social afastados das “raízes brasileiras”, a pequena burguesia da zona sul carioca” (RODRIGUES, 1996, p. 30)

Era a “música voltada para o detalhe, e para uma elaboração mais refinada com base numa temática extraída do próprio cotidiano: do humor, das aspirações espirituais e dos problemas da faixa social onde ela tem origem” (MEDAGLIA, 2003, p. 78).

Essa relação da estrutura musical com a temática, promovia um vocabulário expressivo, tanto na harmonia e ritmo quanto nas letras, voltados a um contato mais íntimo com o ouvinte. A Bossa Nova refletia o comportamento espiritual da juventude da zona sul carioca. Uma música silenciosa que através da sutileza revelava à aspiração ao amor e um contexto

sócio-cultural. Pode-se observar claramente esses aspectos na letra de Vinicius de Moraes, “Minha namorada”:

“ Se você quer ser minha namorada
Ai que linda namorada
Você poderia ser.
Se quiser ser somente minha
Exatamente essa coisinha
Que ninguém mais pode ser,
Você tem que me fazer um juramento
De só ter um pensamento
Ser só minha até morrer.
E também de não perder esse jeitinho de falar devagarinho
Essas histórias de você
E de repente me fazer muito carinho
E chorar bem de mansinho
Sem ninguém saber por que.
Mas se em vez de minha namorada você quer ser minha amada
Mas amada pra valer
Aquele amada pelo amor predestinada
Sem a qual a vida é nada
Sem a qual se quer morrer
Você tem que vir comigo, em meu caminho
E talvez o meu caminho seja triste pra você.
Os teus olhos têm que ser só meus olhos
Os teus braços o meu ninho
No silêncio de depois
E você tem que ser a estrela verdadeira
Minha amiga e companheira
No infinito de nós dois.”

A letra fala do amor desejado, eterno, grandioso porém sublimado e simbólico, ilustrando as aspirações afetivas e humanas. “Como que tentando uma reação a fim de não sucumbir ao determinismo da técnica, à aridez do asfalto, à luta aflitiva pela sobrevivência material, problemas que enfrenta no cotidiano (...)” (MEDAGLIA, 1993, p.87).

“Samba de uma nota só” de Antônio Carlos Jobim e Newton Mendonça, revela igualmente uma relação afetiva e os excessos de amores, voltando o indivíduo ao amor verdadeiro. Porém, esta composição é também “(...) o exemplo da mais perfeita integração texto/melodia que se conhece na música popular brasileira” (SEVERIANO E ZUZA, 2002, p. 41). Segundo Medaglia, “(...) a música sugeria a idéia de um cantor que aparentava certa insegurança vocal, dada a complexidade harmônica e melódica, e que, como comentava, não se fazia entender nem mesmo pela amada (...)” (MEDAGLIA, 1993, p. 85).

“Samba de uma nota só”:

“Eis aqui e este sambinha

Feito numa nota só

Outras notas vão entrar

Mas a base é uma só

Esta outra é conseqüência

Do que acabo de dizer

Como eu sou a conseqüência inevitável de você.

Quanta gente existe por aí

que fala tanto e não diz nada

Ou quase nada!

Já me utilizei de toda a escala e no final não sobrou nada, não deu em nada

E voltei pra minha nota, como eu volto pra você

Vou contar a minha nota como eu gosto de você.

Quem quiser todas as notas (ré, mi, fá, sol, lá, si, dó), sempre fica sem nenhuma.

Fique numa nota só”.

Há um aspecto interessante nesta composição como um todo. De um lado, a complexidade estrutural das notas e intervalos melódicos, retratados pela letra e de outro lado, a analogia com as idas e vindas de vários amores, suas ilusões e desilusões, o arrependimento e o retorno, situações típicas da juventude em sua ansiedade curiosa e desejo de experiências.

A Bossa Nova se caracterizou pelo “não estrelismo” onde o cantor não se sobrepunha à banda ou aos instrumentos, mas sim era uma configuração mais próxima a um trabalho de equipe. Foi a partir desse momento que se passou a valorizar a ficha técnica e todos os profissionais envolvidos na gravação, edição, composição gráfica das capas dos LPs até sua finalização foram nominalmente citados.

Uma grande inovação trazida nas relações produtivas da Bossa Nova foi em relação à apresentação gráfica nas capas dos discos. A foto até então muito utilizada passou a dar lugar para ilustrações mais simples, muitas vezes geometrizadas, trazendo a estética racional moderna, inclusive na redução das cores, fundo branco e fotografias em alto-contraste, sem detalhamentos. César Vilela, a exemplo, trouxe a linguagem da estética racional e funcional do modernismo, por vezes próximos aos resultados visuais da arte concreta brasileira, às capas da Bossa Nova.

Pode-se observar, nesse momento, a “(...) vontade de racionalização dos problemas e o espírito de pesquisa(...)” (MEDAGLIA, 2003, p. 98), evidentes nos nomes mais reduzidos e racionalizados dos LPs. Reflexo da cultura industrial, a preocupação técnica não somente com a produção e nos recursos de gravação, essa situação propiciou a abertura de empresas especializadas na área fonográficas, sendo umas das mais importantes, a Elenco.

A Bossa Nova traz através de sua linguagem, o reflexo do espírito de seu tempo. Como se observou no concretismo, baseado na clareza formal, a relação com os meios e processos industriais, a geometrização das formas, o sentido racional na composição, a linguagem objetiva, podem ser identificados na estrutura composicional e nas letras da Bossa Nova. Ainda, revela os anseios sentimentais, a esperança e o olhar algumas vezes denunciatório de uma juventude.

Bibliografia:

BASSANI, Jorge. *As Linguagens Artísticas e a Cidade – cultura urbana do século XX*. São Paulo: FormArt, 2003.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo – vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

MEDAGLIA, Júlio. *Música Impopular*. 2ª edição. São Paulo: Global, 2003.

_____. *Balanço da Bossa Nova*. In: *Balanço da Bossa e outras Bossas*. Org: Augusto de Campos. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

RODRIGUES, Marly. *A Década de 50 – populismo e metas desenvolvimentistas no Brasil*. São Paulo: Ed. Ática, 1996.

SANTOS, Milton. *O País Distorcido*. São Paulo: Publifolha, 2002.

SEVERIANO, Jairo e MELLO, Zuza Homem de. *A Canção do Tempo – Vol 2: 1958-1985*. 4ª ed. São Paulo: Ed. 34, 2002.

TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular – Um tema em debate*. 3ª ed. São Paulo: ed. 34, 1997.

_____. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: ed. 34, 1998.