



## **O reverso da bossa: o elitismo da Bossa Nova que reflete a boemia das massas<sup>1</sup>**

Aline Cristine SANTANA<sup>2</sup>  
Prof<sup>a</sup> Me. Joseline PIPPI<sup>3</sup>

UNIPAMPA, RS

### **Resumo**

O Movimento da Bossa Nova como um produto cultural foi identificado pela sua afeição, com o gosto popular em detrimento da especulação seletiva, calcada na sua origem elitista. A análise da construção rítmica do Movimento, no entanto, causa até hoje discussões sobre o consumo musical em consequência da representatividade cultural popular. Diante disso, apresento neste trabalho, algumas considerações relevantes na compreensão da Bossa Nova como um movimento transcendente aos ideais mercadológicos e à autenticidade das raízes onde se finca.

### **Palavras-chave**

Cultura; Influência; Movimento; Música; Popular;

### **INTRODUÇÃO**

A quase sempre referência da Bossa Nova como o Movimento dos meninos de Ipanema mantém ao longo desses cinquenta anos – completos em dois mil e nove – o potencial elitista justificado pelos artistas que o idealizaram, um grupo composto quase todo por universitários e integrantes da alta sociedade carioca. A inspiração das canções charmosas, sedutoras pelo fundo de samba e envolventes pelos versos simples, trazem

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado como avaliação final da disciplina de Comunicação e Cultura ministrada no curso de Jornalismo 6º semestre.

<sup>2</sup> Graduanda do curso de Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo, na Universidade Federal do Pampa – E-mail alinestelli@hotmail.com/alinestelli@yahoo.com.br Redes sociais @alinestelli

<sup>3</sup> Professora Orientadora da Disciplina de Comunicação e Cultura, na Universidade Federal do Pampa – E-mail josipippi@gmail.com.



de 2011

desde o leito da sua criação uma grande controvérsia pela idealização da música como reflexo da cultura popular frente ao intuito comercial forçado por uma boemia burguesa.

Surgida numa década que não deixa esconder a tamanha influência estrangeira no país, seja pelo sistema político em vigência – que incentivava o modo de vida urbano - seja pela ampla abertura da economia ao mercado estrangeiro, a Bossa Nova nasceu no cenário carioca, no final da década de cinquenta, nos versos daqueles que souberam aproveitar, com a entrada do estrangeirismo cultural, os acordes sincopados do jazz e encaixá-lo no balanço do samba. Para isso, trouxeram o Novo para música. Era um novo jeito de embalar os ritmos – *jeito* que para os cariocas chamava-se *bossa*.

Mas quem diria, a tamanha genialidade formadora de nomes sofisticados, cultos e conhecedores intelectuais da música (como João Gilberto, Tom Jobim e Sérgio Mendes) iria colocar nos versos simples temáticas vulgares para invocar a mais nova descoberta do cenário musical. Esses diziam protestar ao urbanismo dourado de Juscelino pela forma mais bonita e singela, cantando *viva a boemia, viva a vida!* Os boêmios queriam levar ao povo o ideal de que a vida simples era bonita de viver, contrapondo os valores populares àquela política importada da época.

Tudo isso seria muito bonito se a ideologia estivesse de acordo com a representação proposta. A Bossa Nova representou em sua essência a contravenção ao moderno e a valorização do nacional dentro da música, mas a posição que tomara enquanto produto cultural é o que mais chama atenção nas considerações deste artigo. No momento em que propunha a representação do cotidiano popular frente à mecanização da vida moderna eximia-se, contudo, da idealização dos quereres do povo representado. Além disso, a narrativa construída num tom mais coloquial, num lirismo mais intimista confere a seguridade popular a qual se referia, mas não expressava a realidade crua do que os levava a cantar.

Mas que realidade era esta? O popular caracterizado como simples, mas moderno em composição sempre trouxe controvérsias quanto à caracterização dos produtos culturais. Afinal era o samba com cobertura de Jazz ou o Jazz disfarçado com tempero brasileiro, para vender no mercado da música? E que mercado era esse? Qual a intencionalidade representativa desta movimentação cultural? São tais perguntas, freqüentes na argumentação do papel Bossa Nova no histórico musical brasileiro, que levam a identificação dos elementos que qualificam o Movimento como popular.



de 2011

### **1. Abordagem teórica**

No intuito de avaliar o processo da Bossa Nova como um reflexo das mobilizações culturais (tendências) que o mundo estava vivendo na época, e que foram de certa forma, importadas para o Brasil por uma corrente de dominação cultural, serão abordadas algumas linhas teóricas com base nos estudos culturais das massas e das mediações. As abordagens são, entre outros, de Jesus Martín-Barbero, de Vitor Ortiz e de Armand Mattelart, basicamente.

Das contribuições de Barbero para o entendimento da Bossa como sendo um movimento popular, coloca-se a idéia de uma demarcação cultural criadora do processo que leva o popular ao massivo. Essa demarcação é o “lugar de chegada de uma memória narrativa e gestual; é um lugar de emergência de uma cena de massa, onde o popular começa a ser objeto de uma operação, de um apagamento das fronteiras que se desencadeia com a constituição de um discurso homogêneo e uma imagem unificada do popular, primeira figura da massa” (BARBERO,2006,p.164).

Para considerações pautadas no processo de repercussão e consumo da cultura, tantos nos âmbitos coletivos, quanto nos âmbitos individuais, a concepção de políticas comunicativas vinculadas aos princípios de Estado formam a necessidade comunicativa – e cultural – dos indivíduos, que para Mattelart (1994) são uma espécie de agentes culturais.

Em Ortiz (2006), no entanto, estas perspectivas sobre a popularidade das mobilizações culturais - aqui na América Latina - são colocadas de forma a incentivar o auto-conhecimento cultural, dos que durante muito tempo, foram sujeitados à universalização cultural dos países dominantes economicamente.

Assim, essas três concepções sustentam a estrutura teórica prevista para a análise de um Movimento cuja repercussão representa uma grande contradição ideológica, e ainda, um complexo objeto de estudo.

### **1. A inspiração da Bossa**

Mesmo com tantas especulações para sua origem, alguns dados são incontestáveis na aceitação da Bossa como pertencente à identidade nacional. Ainda que o termo Bossa não fosse tão novo assim quando usado em 1953, a expressão *bossa* apareceu pela primeira vez na década de 1930, nos sambas envolventes de Noel Rosa,



de 2011

como por exemplo, em *Coisas Nossas*<sup>4</sup>: “*O samba, a prontidão/e outras bossas,/são nossas coisas (...)*”. Depois disso, a expressão passou a ser utilizada também na década seguinte para aqueles sambas de breque, baseado no talento de improvisar paradas súbitas durante a música para encaixar falas.

Esse improviso, no entanto, pode não ter sido tão original quanto a expressão de Noel Rosa. Influenciados por um momento Pós-Guerra, alguns músicos como Stan Kenton<sup>5</sup>, Claude Debussy<sup>6</sup> e Joseph-Maurice Ravel<sup>7</sup>, já improvisavam umas batidas de Jazz e de Bebop<sup>8</sup> nos EUA, no intuito de inovar os ritmos populares. Mas os primeiros a terem a sacada do improviso aqui no Brasil foram Dick Farney e Lúcio Alves, que para se destoarem da potência sonora dos grandes cantores da época, inventaram uma forma mais leve e suave de fazer música.

Possivelmente, este ingresso no ritmo minimalista e suave possa ser considerado, de fato, a primeira manifestação pública - ou surgimento - de uma nova vertente musical. Lembrando, contudo, que a Bossa não foi projetada para ser o que hoje chamamos de estilo musical, mas sim a reconfiguração do *jeito* como se fazia a música popular brasileira.

### 1.1 Personagens musicais

A inspiração declarada em Johnny Alf e George Gershwin, fez dos não menos competentes João Gilberto, Tom Jobim, Sérgio Mendes, Vinícius de Moraes, Luiz Bonfá, Billy Blanco, Carlos Lyra, Roberto Menescal, Sérgio Ricardo, Chico Feitosa, João Gilberto, Luiz Carlos Vinhas, Ronaldo Bôscoli, Pixinguinha e Caymi, os construtores desta trama que na volta de seus exílios culturais no exterior trouxeram na bagagem o complemento que precisavam.

---

<sup>4</sup> **Coisas Nossas**, composição de *Noel Rosa*(1932). “Querida ser pandeiro/Pra sentir o dia inteiro tua mão na minha pele a batucar/Saudade do violão e da palhoça/Coisa nossa,coisa nossa/O samba, a prontidão/E outras **bossas**/São coisas nossas/São coisas nossas(...)”

<sup>5</sup> Pianista, compositor e arranjador, nascido em Wichita, Los Angeles.

<sup>6</sup> Músico e compositor francês, nascido em Saint-Germain-en-Laye, cuja tendência inovadora agiu como um fenômeno catalisador de diversos movimentos musicais em outros países.

<sup>7</sup> Compositor e pianista francês, nascido em Ciboure; ficou conhecido pelas suas melodias instrumentais e orquestrais, entre elas, o *Bolero*, que considerava trivial, como "uma peça para orquestra sem música".

<sup>8</sup> O Bebop era uma das correntes mais evolutivas do Jazz. Curioso notar que seu nome é uma onomatopéia para imitar o som dos martelos que batiam no metal na construção das ferrovias americanas, gerando uma "melodia" cheia de pequenas notas.



de 2011

Alfredo José da Silva, por exemplo, renomeou-se Johnny Alf em referência ao novo estilo artístico que o envolvia durante seus estudos nos EUA. Alf mudou-se para São Paulo em 1955 e mantendo as amizades boêmias que fez no Rio de Janeiro, sua terra natal, sincronizou o clima da cidade grande com o swing envolvente do samba carioca. A experiência nos palcos paulistas fez com que Alf se tornasse o símbolo da aceitação revolucionária e precursora da Bossa Nova nos demais cenários brasileiros – ainda mais porque São Paulo já representava uma parte híbrida da nossa sociedade.

## **1.2 Narrativa**

O campo discursivo da Bossa Nova enquanto reflexo do meio popular fundamentava a própria intencionalidade do Movimento, uma vez que, através das palavras o ideário boêmio e simplista representaria a linguagem daqueles que se pretendia falar. Estabelecia-se logo de início, a comunicação entre os idealizadores e os idealizados, onde a realidade burlesca era tratada por uma minoria elitista como algo bom, eximindo-se assim a culpa da desigualdade.

Sobre a análise dos discursos no processo da comunicação, Maingueneau introduz que todo discurso além de ser ideológico na sua objetivação, é fundamentalmente na sua essência. A proposta de uma Nova música representaria, logo, a representação de um novo gênero, que assim como as Escolas Literárias, são colocadas a mercê de uma contextualização histórica e seus elementos característicos, sendo com isso, inseparáveis dos investimentos do gênero idealizador.

“(…)toda fala procede de um enunciador encarnado; mesmo quando escrito, um texto é elaborado com uma maneira de dizer, um tom, pelo qual a personalidade do sujeito da enunciação é mostrada e o que diz é legitimado (...). Daí emerge uma instância subjetiva que desempenha o papel de fiador do que é dito. Ao fiador, cuja figura o leitor deve construir a partir de indícios textuais de diversas ordens, são atribuídos um caráter e uma corporalidade. O caráter corresponde a uma gama de traços psicológicos, enquanto a corporalidade é associada à compleição corporal, mas também a uma maneira de se vestir e de se movimentar no espaço social.” (MAINGUENEAU, 2001, p.20).

A análise pragmatizada de Maingueneau colabora para o reconhecimento da importância discursiva que a Bossa representou. No momento em que retratara, através



de 2011

da linguagem, aqueles com quem se pretendia falar, criou a idealização não só da contestação social, mas um caráter conferido à ela. Tornou-se, portanto, um elemento social caracterizado pela linguagem a que se dispôs.

Por isso que para adequar a temática discursiva ao swing da música foram combinados monossílabos e dissílabos congruentes, além de histórias que comunicassem um modo mais descontraído e sensual de viver. Nas letras de João Gilberto, por exemplo, há a predominância na enunciação de ditongos como se fossem moléculas fonéticas – principalmente na música *Bim Bom*. Foi só mais tarde que viram na possibilidade de usar palavras mais longas e imagens mais elaboradas, a evolução discursiva (e até vocabular) da Bossa Nova.

### **1.2.1 Relações de poder**

Não é por acaso que nas citações dos personagens da Bossa Nova citam-se apenas os *sujeitos masculinos* idealizadores do discurso ideológico machista, sendo até mesmo alienador. De fato, o movimento foi iniciado por *eles* e pela proposta do Novo, do Moderno. Entretanto é curioso pautar – por isso a ressalva – que o discurso bossanovista era destinado quase sempre ao público do gênero masculino, nas aferições às belas mulheres e nos casos de amor que o locutor cantava à elas.

A modernidade e a renovação ideológica prevista para o discurso da Bossa era cantada por aqueles “meninos de Copacabana”, mas não trazia, contudo, a cumplicidade social que a proposta da música significava: a igualdade de gênero que, neste momento, ainda era marcada pelas relações de poder. Era fácil - e ainda é - perceber que o domínio masculino ainda estava bastante presente neste meio musical, visto que, pelo menos no rádio, as mulheres ganhavam seu espaço, sendo condecoradas como “Rainhas do Rádio”.

Dando crédito às exceções - Nara Leão representava a minoria feminina na Bossa – o papel das mulheres na Música Nova foi basicamente reforçar os aspectos estéticos da música, dando alcance, mais uma vez, ao discurso de vida bela, agraciada por belas mulheres, belos cenários e, é claro, por um amor maroto. As velhas concepções de mundo patriarcal, no entanto, estavam escondidas por trás de um discurso que visava apenas a beleza.



de 2011

### **1.3 Composição rítmica e musical**

Tratada como a inovação do Samba misturada com o Jazz, a ritmia da Bossa foi formada ainda pelo Be-bop - gênero dançante e ainda pouco explorado nas músicas populares internacionais - e principalmente dos arranjos de violão, elemento que, segundo João Gilberto, uniu o ritmo da fala aos da música.

Para uma análise mais técnica da composição musical, Garcia (1999) coloca a *melodia*, como elemento inventivo da música num todo; a *harmonia*, como ministrante das notas musicais; a *letra*, como elo da harmonia e da melodia; e o *canto*, o corpo da música, como elementos relevantes ao entendimento da Nova música.

Enquanto a arrumação tônica das letras não coincidia com o tempo forte do compasso, a presença das síncopes e dos contratempos era facilmente perceptível e marcada no “balanço da bossa”. A tensão harmônico-tonal, inclusive, era caracterizada pelos tradicionais acordes consonantes ou dissonantes, que davam lugar aos conceitos de maior e menor acordes.

Durante um tempo os acordes consonantes passaram a ser quase sempre evitados e foram substituídos por seus equivalentes mais “tensos”. Os acordes passaram a desempenhar dupla função: harmônica (davam a orientação e a sustentação harmônica) e percussiva, sublinhando as batidas rítmicas.

## **2. Contradição na Nova canção**

Se para muitos a contradição da Bossa está na sua dualidade originada ora no Jazz, ora no Samba, a maior contradição sobre ela está no contexto e na justificativa em que se ergueu. Na década de cinquenta, é sabido, que o grande marco da sistematização política para Juscelino foi se espelhar nos modelos externos de governar, optando sempre por aqueles que eram cabíveis ao estilo brasileiro - claro que isto é uma breve contextualização dos fatos a fim de chegar às influências estrangeiras na economia, no regime e nas decisões políticas. Apesar disso, o discurso ideológico governamental agia sempre em torno do nacionalismo ideológico, herdado de Getúlio Vargas, e que não justificava tão cedo à aceitação da Nova concepção de bem-estar modernizado importado por Juscelino.

Até ai nenhuma novidade. Toda sistematização que sondava a economia nacional naquele final da década foi muito relevante principalmente nas considerações do que vinha e o que não vinha de fora, de quem trazia, de quem consumia e de como isso era veiculado ao público. Isso acontecia em qualquer lugar do globo, ainda que



de 2011

estivesse dividido em dois pólos naquele momento – capitalista e socialista. A febre do nacionalismo exacerbado tomava conta principalmente dos governos totalitaristas, que agiam sobre o intuito de valorizar – uns diziam resgatar - o contingente pátrio de cada país, dizendo *não* ao que é de fora.

Mas o que acontecia de fato era o processo inverso. Não só no Brasil, como já dito, não foi nenhuma surpresa que um discurso desenvolvimentista apoiado na valorização da identidade nacional seria de toda forma incoerente. Eram novas propostas com velhos argumentos. Não que desenvolvimento caracterize necessariamente o Novo, e identidade nacional, o velho. Acontece que a idéia de desenvolvimento (social, político e urbano) era inquestionavelmente estrangeira e em nada conciliava com a nossa identidade – tirando a economia, os setores culturais foram os mais influenciados pelas tendências importadas.

Vale lembrar que trinta anos antes a identidade nacional nos âmbitos culturais já estivera em voga pelo resgate antropofágico da semana de arte amoderna. Ou seja, nada de novo até então, a não ser pela iniciativa de buscar no samba, um elemento popular, as raízes da música. Mesmo assim, “O uso de um ritmo de dança ou um motivo folclórico não garantem, obrigatoriamente, a nacionalidade de uma obra de arte, salvo se ela possuir uma nítida dimensão diferenciada da cultura dominante” (TACUCHIAN,2006,p. 3), o que de fato não acontecia. O intuito foi procurar no popular a razão para ser popular.

Assim, trazer uma linhagem que tentasse retratar o público alvo pela justificativa do resgate de suas origens soou naquela época e naquele contexto ideal para conciliar mercado e ideologia. Interessante ainda é perceber que colocando o tom brasileiro nas tendências internacionais colaboraria inclusive para a abertura da economia externa aos produtos brasileiros. Entretanto, se por um lado o ideário popular era representado como origens culturais, por outro, este público não se identificava dentro das tentativas de reavivar esse conceito. Até porque, o que até então fora de fato nacional?

O estudo das correntes nacionalistas no Brasil são extremamente complexas e multidirecionais quando tratamos de raízes culturais. Tacuchian aponta que a identidade nacional na música brasileira já começou a ser esboçada no século XVIII, com a proliferação das irmandades e com os primeiros movimentos de emancipação.



de 2011

Na música de concerto já existiam tentativas tão remotas quanto a de Sigismundo Neukomm, que pela primeira vez usou um tema popular, numa peça para piano (O Amor Brasileiro, 1819). Naturalmente que estas experiências, como mais tarde as de Carlos Gomes, Brasília de Itiberê e mesmo Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno eram nacionalismos romantizados. Mas, de outro lado e numa perspectiva mais hermenêutica, janelas com forças de significado podem emergir da música, dando-lhe uma coloração nacional. (TACUCHIAN, Ricardo. Unirio. 2006,p. 3)

Quem criaria o movimento que se dizia popular foram os universitários, classe que na década de cinquenta no cenário carioca era composta essencialmente por ricos e poucos integrantes da classe média. Por mais brasileiros que fossem, trouxeram do Jazz e de toda formação musical que tiveram no exterior a vontade de inovar. De lá pra cá muitas contradições a respeito do surgimento da Bossa surgiram contrapondo o contexto em que emergiu a proposta em que se empregava.

### **3. Repercussão Mercadológica**

Não é por acaso que a temática bossanovista, além de render bons vieses para pesquisa e uma própria denominação para o fenômeno, consagrou uma época embalada pela temática dos anos dourados (referência político-econômica) e da boemia. Não demorou muito para a tendência musical chegar aos pretendidos meios de comunicação populares, com tamanho alcance, acolhedores da Massa, isto é, do senso comum .

A controvérsia entre o discurso da música e no ambiente onde ela se fincava aos poucos foi chamando a atenção, inclusive, do meio intelectual, onde se originara. A boemia cantada na Zona Sul do Rio falava apenas aos que ali estava, ou os que provavelmente podiam sustentar a condição burguesa de fanfarrear a vida no momento econômico mais importante para o país. Além disso, o novo composto musical identificado de Jazz ainda soava estranho aos costumes musicais mais populares aqui no Brasil.

Em época de grandes vozes como Dalva de Oliveira, Marlene, Emilinha e Cauby não foi tão simples a repercussão dos tons mansinhos e mais cochichados que a Nova música propunha, até porque, os ritmos mais dançantes que por aqui circulavam ainda eram bastante enraizados nas culturas regionais: o samba no Rio, o Samba Reggae na Bahia, o Boi Bumbá no Maranhão, a Lambada no Pará, o Carimbó na Amazônia e o



de 2011

Forró no Ceará – sem esquecer dos aspectos não-musicais, como o futebol, que faz parte originalidade cultural brasileira.. O que havia de mais popularizado no âmbito nacional era o próprio Samba, talvez pela visibilidade midiática que a cidade do Rio ostentava – porque as grandes empresas de comunicação estavam concentradas no espaço carioca.

Orientada para um público popularesco, justificada principalmente pela temática, a Nova Música Popular repercutiu num movimento inverso. Numa análise classicista dos fatos, apenas a elite se apropriou da Bossa, talvez por uma questão de (re) conhecimento cultural externo. Durante os dez primeiros anos de repercussão aqui no Brasil, o público foi cada vez mais seletivo, isto é, cada vez mais distante da Massa.

No entanto, não foi por falta de incentivo publicitário ou *visibilidade* midiática que o ritmo não emplacara no grande público. Ao contrário, por muito tempo a recém chegada televisão (1950) e o rádio ofereciam a Nova música na programação. Mas o fator da (falta de) representatividade brasileira significou muito mais para o público de Massa do que a proposta de inovação que a Bossa trazia. Não se pode afirmar, entretanto, que a Bossa Nova não marcou o cenário musical brasileiro e que tenha sido um movimento desconsiderável para a época.

A Nova música não representou, contudo, um *estouro musical*<sup>9</sup> já que intencionalidade do alcance popular não significou o popular e massivo que as correntes da Bossa idealizou. Para isso entende-se que a cultura que por aí permeia é “justamente a que constitui a expressão de um modo novo de existência do popular que é fundamental para não opor maniqueística e facilmente o popular e o massivo” (BARBERO,2006,p.158)

No início da década de 60, quando nem bem a Bossa Nova havia se instaurado no espaço nacional, o desdobramento do Tropicalismo<sup>10</sup> já a substituía pelo mesmo atributo narrativo: falar ao povo sobre a “realidade” do próprio povo, no intuito de contestar as hegemonias ideológicas. Outra contradição.

Sem tanta visibilidade no Brasil, a música popular renomeada de Bossa passou a ser vendida, para o exterior, principalmente nos EUA, com o propósito de assegurar a tríade relação político-econômico-cultural do Brasil com o Mundo. O Brasil que antes fora conhecido pelo país da Antropofagia, tornar-se-ia o país da *Bossa Nova*. E como o ritmo já era bastante familiar aos norte-americanos e aos países que, assim como o

---

<sup>9</sup> Grande repercussão e, conseqüentemente, grande sucesso de aceitação popular.

<sup>10</sup> Assim como a Bossa, o Tropicalismo fora uma movimentação cultural na música brasileira, que tentou utilizar o espaço popular para valer-se das contestações políticas.



de 2011

Brasil, compartilhavam produtos culturais com a América, o som da Bossa souou bastante agradável. Não é a toa que João Gilberto e Sérgio Mendes viveram por mais de trinta anos nos EUA fazendo música.

### **3.1 Desbravamento da cultura versus consumo**

Foi a partir de 1960 que a Bossa Nova começou a se desvincular, de fato, do feito inovador de fazer música. Com uma repercussão contrária aos intuítos ideológicos – uma vez que a Elite era a grande consumidora da Nova Música Popular – o Movimento viveu uma cisão entre seus personagens, inspirados na crítica às influências estrangeiras em oposição ao afastamento de personagens que realmente representavam o popular, como o sambista Zé Ketti por exemplo.

A repercussão internacional colaborava muito mais às expectativas dos bossanovistas do que no Brasil, até porque, no exterior o discurso de “música popular” fora sucintamente colocado como “música popular brasileira”. Se formaria então, a iconização da Cultura brasileira “vendida” como um produto, reforçada pelos “fetiches” de que aqui era um país de belezas naturais, mulheres bronzeadas à beira-mar, pessoas felizes e educadas, que podiam fazer música com a mesma facilidade com que a escutavam.

Nem o Brasil era tão belo; nem as mulheres eram tão desejáveis; nem as pessoas eram tão felizes; que dirá educadas. E assim como todas as outras proposições, nem a música era tão fácil assim. As relações de poder sufocaram a Bossa Nova, primeiro pela disparidade da realidade popular, que apesar de ser contextualizada por um ótimo momento econômico incentivou o aumento da vida urbana desestrutural (crescimento das favelas, no Rio); segundo pelas deturpações musicais que esta vinha fazendo, já que assumira de vez a predominância do Jazz sobre o Samba.

Resumidamente, a Bossa Nova transformou-se num objeto projetor de significação da cultura brasileira para o mundo, e não para nós, brasileiros. Configurou-se então como um produto cultural a partir do momento em que passou a idealizar o público alvo, e não refleti-lo, como havia se proposto.

## **4. Diagnóstico do Movimento**

Ainda que colocada como produto cultural, outra questão entorpece as análises da Bossa enquanto Movimento. Dado as contextualizações da repercussão desta Nova Música, é possível perceber que a concepção desta como um produto da Indústria



de 2011

Cultural, ainda que estivesse fundamentado nas razões diatópicas ou diastráticas, não sobreviveria – como de fato sobreviveu – ao tempo útil de repercussão, ou consumo.

Sendo um produto, como então não se desvinculou da caracterização que a transformou, não num produto, mas num movimento? E por que aqueles representantes que restaram do Movimento, ainda hoje consideram-se bossanovistas? Poderá um produto transcender às armadilhas do consumo e do tempo?

Para Ortiz (2006), o “produto cultural enquanto objeto de consumo é considerado como tal quando possui custos, produção e rendimentos para a Indústria Cultural”, seguindo os preceitos da reprodução em série e do avanço das tecnologias. Quando está dissociada a este conceito, se encontra num patamar transversal às influências culturais e às representações culturais. Neste patamar, se encontra as especificações da Bossa.

## **5. Análises conclusivas**

A análise da Bossa como um elemento transcendente às correntes mercadológicas se comprava, contudo, pela referência temporal que esta tem ganhado nestes cinquenta anos após sua idealização – o que justifica inclusive, o título deste trabalho ser no tempo verbal presente e não no passado. Mesmo após tanto tempo a Bossa tem sua consistência rítmica fundamentada não somente nos arranjos técnico-musicais, como também no público que deseja assumir: os bossanovistas.

Enxergá-la enquanto Movimento cultural é fundamental, até mesmo pelo respeito ao seu processo transgressor, primeiro como mobilização cultural, passando por produto cultural (música “típica” brasileira no exterior), e colocando-se como um *elemento* característico da música nacional da década de 50 – que retorna hoje, na condição de estilo musical.

Hoje a bossa reflete quem gosta, quem curte - assim como gostar de Madona, por exemplo, não é mais restrito aos liberos - anarquistas morais. A Bossa Nova enquanto produto é consumida por quem gosta de bossa pelo que ela é, independentemente de classe ou influência, o estilo ficou mais democrático e aberto a quem quiser seguir. Basta apenas uma condição: a identificação com ritmo.



de 2011

## 6. Referências Bibliográficas

- ORTIZ, Vitor. Cultura: a nova força do desenvolvimento. In: SHÜLER, F; e AXT, G.(Orgs). Brasil contemporâneo: crônicas de um país incógnito. Porto Alegre: Artes e ofícios, 2006, p.338,341.
- MATTELART, Armand. Comunicação Mundo. Petrópolis: Vozes, 1994, p.223-244.
- BARBERO, Jesus Martin-. Dos meios às mediações: Comunicação, Cultura e hegemonias. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006, p.258,264,265.
- RODRIGUES, Adriano Duarte. As dimensões da pragmática na comunicação. Rio de Janeiro: Diadorim, 1995.
- GARCIA, Walter. *Bim bom*: a contradição sem conflitos de João Gilberto. São Paulo: Paz e Terra, 1999. In: FURTADO, Mônica Dourado. A Bossa Nova no discurso literomusical brasileiro. Revista de Humanidades, Fortaleza, v. 24, n.1, p. 148, jan./jun. 2009
- KELLNER, Douglas. A cultura da Mídia. São Paulo: EDUSC, 2001.
- MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. In: FURTADO, Mônica Dourado. A Bossa Nova no discurso literomusical brasileiro. Revista de Humanidades, Fortaleza, UFC, v. 24, n.1, p. 141, jan./jun. 2009.
- CORREA, Priscila Gomes Correa. O Crítico e a Tropicália. Revista Contemporâneos, São Paulo, Universidade São Paulo, n.3, p.1-12, nov-abr, 2009.
- TACUCHIAN, Ricardo. As querelas musicais dos anos 50: ideário e contradições. Claves, Rio de Janeiro, UNIRIO, n. 2, p.7-13, Novembro de 2006.
- SUBTIL, Maria José. Arte/música e Indústria Cultural – Relações e contradições. GT: Educação e Comunicação. Minas Gerais, UEPG, n.16, p.1-18.
- PIZA, Daniel. O que houve (e ainda há) de novo na Bossa Nova <<http://estadao.com.br/blog/cultura/oquehaviaeainda%20de%20novo%20na%20bossaand%20settings/0livre.html>> acessado em 11 Nov 2010.
- MEIRA, Raquel Crusóe Loures de Macedo. Bossa Nova – Revolução Musical na MPB <<http://literal.com.br/generos/bossanovampb/0livre.html>> acessado em 11 Nov 2010.



Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação  
XII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul – Londrina – PR - 26 a 28 de maio

de 2011