

2º Comando Operação Bossa-Nova: A edição de 2009 e o aniversário da Bossa-Nova na Ilha de Villegagnon.

Silvio Merhy (Unirio)

Resumo: A Ilha de Villegagnon situada no Rio de Janeiro, Brasil, foi conquistada durante a invasão francesa em 1555 e está atualmente ocupada por uma base da Marinha do Brasil. Em 13 de novembro de 2009, um evento comemorou o aniversário de cinquenta anos do show 2º *Comando Operação Bossa Nova*, realizado no mesmo auditório e com as mesmas canções apresentadas há cinco décadas. Uma sensação de nostalgia imbuu a noite e inspirou reflexões sobre as tensões entre música e sociedade. Como foi possível associar um show de Bossa Nova a uma operação naval e por que realizá-lo em uma base militar? Não estariam as memórias da história política e militar em conflito com o espírito da Bossa Nova?

Palavras-chave: Bossa Nova; História da Música Popular; Ilha de Villegagnon

Abstract: The Villegagnon Island near Rio de Janeiro, Brazil was conquered during the French invasion in 1555. A navy base is currently located on the Island. On November 13th 2009 an event celebrated the fifty-year anniversary of the show 2º *Comando Operação Bossa Nova*, held fifty years ago in the same auditorium and with the same songs. A sense of *nostalgia* imbued the evening and inspired reflections about tensions between art and society. Why would a Bossa Nova show be associated with a navy operation and take place on a military base? Would not the memories of political and military history be in conflict with the spirit of Bossa Nova?

Keywords: Bossa Nova; History of Popular Music; Villegagnon Island

Em 1959 a Bossa Nova aportou na Ilha

A pequena Ilha de Villegagnon fica situada na cidade do Rio de Janeiro, à direita da entrada da Baía de Guanabara e ao lado do Aeroporto Santos Dumont. Ela foi ocupada em 1555 pelas tropas do almirante francês Nicolas Durand de Villegagnon, em honra de quem recebeu o nome. Para solidificar a ocupação os franceses construíram uma fortificação chamada *Fort Coligny*. Ele seria o marco para a fundação da *France Antarctique*.

Entretanto a luta pela Ilha foi vencida pelos portugueses que expulsaram os franceses e tomaram o *Fort Coligny*. Quatro séculos depois a simbologia da vitória portuguesa se perpetua, considerando-se que a Ilha é destinada a abrigar exclusivamente instalações da Marinha Nacional. Desde 1938 a Escola Naval do Brasil integra o grupo de edificações da Ilha.



Figura 1 A Ilha de Villegagnon

Os primeiros shows da Bossa Nova foram um grande sucesso na Zona Sul do Rio de Janeiro e vários palcos se apressaram em contratar o grupo que então respondia pelos shows, liderado por Ronaldo Bôscoli. O diretor da Escola Naval na época, almirante Adalberto de Barros Nunes, sentiu-se também motivado e convidou os músicos e cantores para apresentação no teatro da Escola no dia 13 de novembro de 1959. O “produto musical burguês” da Zona Sul carioca foi mostrado aos militares antes de tornar-se estilo musical de repercussão internacional.

O almirante assinou os convites para o show com um título capaz de suavizar a imagem das operações militares: *2º COMANDO OPERAÇÃO BOSSA NOVA*. Adalberto de Barros Nunes foi Ministro da Marinha de 1969 a 1974, no governo dos anos de chumbo do general Emílio Garrastazu Médici, época nada suave da história da República. O show de 13 de novembro de 1959 na Escola Naval certamente não acrescenta nada ao *glamour* que cerca a história do “Movimento da Bossa Nova”. Mas ele aconteceu sem causar rebuliços ou danos à imagem da Bossa Nova, que poucos anos mais tarde estaria de tal forma constituída, caracterizada, que teria sido improvável associar seu repertório ao ambiente militar da Escola Naval do Rio de Janeiro.

A história do show determina mudanças significativas em relação ao lugar de memória da Bossa Nova, que deveria permanecer restrito ao bairro de Ipanema e à praia que a emoldura, o que, somado ao estilo intimista e coloquial a ela aderido, desautorizaria associá-la a ambiente tão contrastante. Tal e qual, o refinamento e o

bom gosto que lhe são atribuídos se afiguram como incongruentes com o cotidiano da caserna. O repertório que se faz reconhecer como bossanovístico foi apresentado naquele show misturado, como de hábito, ao repertório de canções com outras características estilísticas, mistura potencialmente intrigante. A vida no Rio de Janeiro durante os anos da década de 1950 e 1960 era obviamente bastante diferente da experimentada em épocas mais recentes, quando as canções e a história da Bossa Nova foram reapresentadas com novas leituras. As transformações do cotidiano na vida da cidade são forte razão para que o 2º *COMANDO OPERAÇÃO BOSSA NOVA* de 1959 não seja contemplado com o mesmo olhar e com a mesma lógica usada para analisá-lo na atualidade. A ideia de considerar o aspecto comercial da produção de música popular, por exemplo, não era tão difundida e banalizada quanto hoje. Outra ideia que marca a mudança social em relação a 50 anos atrás é o forte traço nostálgico, em torno do qual o show foi reeditado. A memória do show talvez obedeça a uma “vontade geral de memória”, como a que Pierre Nora definiu (1993, p.16).

Nas circunstâncias atuais a explicação que a pesquisa em música tende a dar aos acontecimentos pode causar algum desconforto. As noções associadas à Bossa Nova ao longo dos anos foram assimiladas de forma progressiva e se naturalizaram com a recepção das canções. Uma das ideias mais veiculadas considera tal produção como símbolo de refinamento e de bom gosto ou como produto de um “estilo burguês” de canção popular. Tal mentalidade atravessa décadas e permanece imutável, em contraste com as mudanças de gosto e de preferências musicais. Nos anos 1980 e 90 um segmento do público reagia a essa produção sem entusiasmo, mostrando preferência pela “música jovem”, aos contrários de anos mais recentes quando a tendência se reverteu e muitas das canções voltaram à mídia, atraindo interesses fortemente comerciais e inspirando versões modificadas, algumas bem diferentes das ouvidas no início dos anos de 1960.

A revalorização do repertório coincide com mudanças das condições históricas do mercado de música, ocasionando lançamentos de publicações sobre a Bossa Nova, além de muitas homenagens e encômios. A oportunidade de comemorar em 2009 os cinquenta anos da Bossa Nova movimentou a mídia e o mercado de CDs e DVDs, que já vinha mostrando interesse pelo repertório. O livro *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova* publicado por Ruy Castro em 1990, um compêndio

jornalístico contendo uma quantidade enorme de informações, transformou-se em *best-seller*. Ruy Castro menciona no livro o show *2º COMANDO OPERAÇÃO BOSSA NOVA* de 1959, como parte de uma sucessão de espetáculos que teve início no Grupo Universitário Hebraico, na Faculdade de Arquitetura da UFRJ e na PUC-Rio (1990, p.230). O sucesso fez com que os shows fossem se repetindo pela cidade.



Figura 2 Grupo Universitário Hebraico¹

No passado, o apelo comercial da Bossa Nova era limitado e o movimento recebia apoio somente em razão da reputação artística “boca a boca”. As primeiras demonstrações de apoio ao estilo partiram de instituições fora do mercado da música. Nos primeiros shows tratava-se de lutar por espaço apenas no meio musical do Rio de Janeiro, o que foi logo depois ampliado para o cenário nacional e internacional. O *2º COMANDO OPERAÇÃO BOSSA NOVA* de 1959 foi produzido nos momentos iniciais, quando o apoio de instituições públicas era bem vindo. As circunstâncias mudaram muito desde então e a reedição do *2º COMANDO OPERAÇÃO BOSSA NOVA* em 2009 ganhou um tom de homenagem e de orgulho pela participação naqueles momentos originários. Embora o apoio público e institucional não seja mais tão necessário, ele foi de novo demandado para que a homenagem fosse produzida. A bandeira brasileira, que emoldurou o palco, tem duplo sentido: mostra o reconhecimento oficial do valor artístico e do significado nacional da Bossa Nova.

¹ *Situado na rua Fernando Osório no bairro do Flamengo - Rio*

A sala grande e confortável reuniu um público amante de música e de Bossa Nova, recepcionados por um grupo de oficiais e pracinhas da Marinha elegantemente trajados e convidados também a assistir o espetáculo. Eles formaram o setor branco da plateia, supostamente muito semelhante ao que esteve presente em 1959. Segundo Ruy Castro foram cerca de mil pracinhas presentes no evento daquele ano (1990, p.230).



Figura 3 O setor branco da plateia

A Bossa Nova viveu um longo período de latência, não houve comemoração dos trinta anos nem dos quarenta. Igualmente, nos anos de chumbo ou nos anos subsequentes em que perdurou a ditadura militar, menções ao evento no palco da Escola Naval soariam esdrúxulas. Contudo, o seu retorno em 2009 foi apaixonal.

Memórias e acontecimentos emergiram do passado e foram agora especialmente valorizados. O show de 2009 evidenciou claramente essa tendência, a começar pelo anfitrião Carlos Alberto Afonso, empreendedor conhecido por manter em Ipanema a Toca do Vinícius, uma loja de livros e música que se anuncia como “centro de referência da Bossa Nova” e como “instrumento de ação político-cultural”. Sua locução empolgada e comovida tomou ares de homenagem histórica.



Figura 4 Página principal do blog da Toca do Vinicius

Carlos Alberto Afonso produziu o “revival” do 2º COMANDO OPERAÇÃO BOSSA NOVA com grande empenho. Ele distribuiu *folders* com o fac-símile do original, contendo os títulos das canções e os nomes dos artistas do passado e do presente. E conseguiu afinal reunir em 13 de novembro de 2009 um grande número convidados e de pessoas relacionadas de alguma forma com os protagonistas do show de 1959.



Figura 5 O folder duplo cruzou épocas

O show em 2009

O atual diretor da Escola Naval, almirante Antônio Fernando Monteiro Dias, fez a apresentação inicial dando aos convidados as boas vindas e ao jornalista Ruy Castro a palavra. Foi porém Carlos Alberto Afonso que ocupou o palco durante todo o tempo de duração do espetáculo apresentando os músicos e as canções, e dialogando constantemente com a voz do anfitrião original Ronaldo Boscoli, já falecido mas presente através da reprodução da gravação do show de 1959. A ideia foi a de simular o antigo show reeditando-o com artistas atualmente em atividade mas de projeção restrita. A fita gravada em 1959, veiculada no show, está hoje provavelmente depositada na Toca do Vinícius.

Os cantores Ricco Duarte, Thaís Fraga, Chamon e Thaís Motta interpretaram “Agora é cinza” de Bide e Marçal, “Por causa de você” de Tom Jobim e Dolores Duran, “Este seu olhar” de Tom Jobim, “Noite do meu bem” de Dolores Duran, “Discussão” de Tom Jobim e Newton Mendonça, “Dindi” de Tom Jobim e Aloysio de Oliveira, “Chora tua tristeza” de Oscar Castro Neves e Luvercy Fiorini, “Só não vem você” de Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli, “Maria Ninguém” de Carlos Lyra, “Lobo bobo” de Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli, “Ciúme” de Carlos Lyra, “Complicação” de Chico Feitosa e Ronaldo Bôscoli, “Se é tarde me perdoa” de Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli, “Fim de noite” de Chico Feitosa e Ronaldo Bôscoli, “Menina feia” de Oscar Castro Neves e Luvercy Fiorini, “Oba lá lá” de João Gilberto. A peça instrumental “O relóginho da vovó” de Garoto entrou no roteiro reproduzida de uma gravação com execução do próprio Garoto.

O Durval Ferreira Trio (Paulo Midosi, piano; Rubinho, baixo; Haroldo Cazes, bateria) tocou os arranjos instrumentais de “Não faz assim” de Oscar Castro Neves, “Minha saudade” de João Donato e João Gilberto e “A felicidade” de Tom Jobim e Vinícius de Moraes. Eles assumiram o papel do conjunto de Luiz Eça e dos irmãos Castro Neves (Oscar, Iko e Léo), que acompanharam em 1959 Lúcio Alves, Sylvia Telles, Normando Santos, Nara Leão, Norma Bengell, Carlos Lyra, Alaíde Costa e Chico Feitosa. A cantora Dulce Nunes estava no palco em 1959, mas não foi mencionada no show de 2009. No show de 1959 estiveram também Climene Glória (suporte vocal) e o conjunto *Butantã e seus cobrinhas*, formado por Luis Carlos Vinhas, Roberto Menescal, João Mário, José Henrique e Bebeto Castilho, tampouco mencionados pelo apresentador.

Tanto em 1959 quanto em 2009 ficou fortemente marcada a ausência do trio sagrado e consagrado da Bossa Nova: Tom Jobim, Vinícius de Moraes e João Gilberto. Ausências no palco e no texto do roteiro.

Em novembro de 1959 a Bossa Nova não era ainda considerada como estilo relevante de música, pelo menos na dimensão em que se projetou posteriormente. A projeção nacional e internacional chegou um pouco depois, principalmente com o show do Carnegie Hall em 1962 e a veiculação das gravações de João Gilberto nas paradas de sucesso das rádios na década de 1960.²

O show de 1959 na Ilha de Villegagnon foi realizado por moços e moças da classe média carioca até então sem projeção no cenário musical das rádios, na época o veículo de maior difusão da produção musical. Alguns dos nomes citados no *folder* entraram para o mundo da fama pouco tempo depois, outros foram esquecidos. A produção da Bossa Nova era vista como um estilo carioca, descompromissado, de inventar canções. Mas só no início, pois hoje o gênero de samba suave,³ avesso à grandiloquência, acumulou números impressionantes.⁴ Os números que impressionam não são creditados a todas as canções indistintamente. Algumas delas, apresentadas no espetáculo da Escola Naval, obtiveram um reconhecimento bem limitado por parte do público em geral e não foram muito popularizadas.

O convite especial para o show de 2009 foi subscrito pelo almirante Antônio Fernando Monteiro Dias, responsável pela extraordinária hospitalidade e pelas homenagens prestadas às personagens mais importantes.

² A voz de João Gilberto podia ser ouvida constantemente através dos programas de rádio.

³ A designação de samba suave para os sambas da Bossa Nova foi apresentada na minha tese de doutorado, defendida em 2001 no IFCS (Merhy, 2001). Tal designação teve por objetivo marcar o contraste com a grandiloquência de outros estilos de samba.

⁴ “Garota de Ipanema” foi executada mais de 4 milhões de vezes, apenas nos Estados Unidos. O número aparece no livro de Jairo Severiano *Uma história da música popular brasileira* (2008). Muitas canções da Bossa Nova têm sido executadas lá e em outros países.

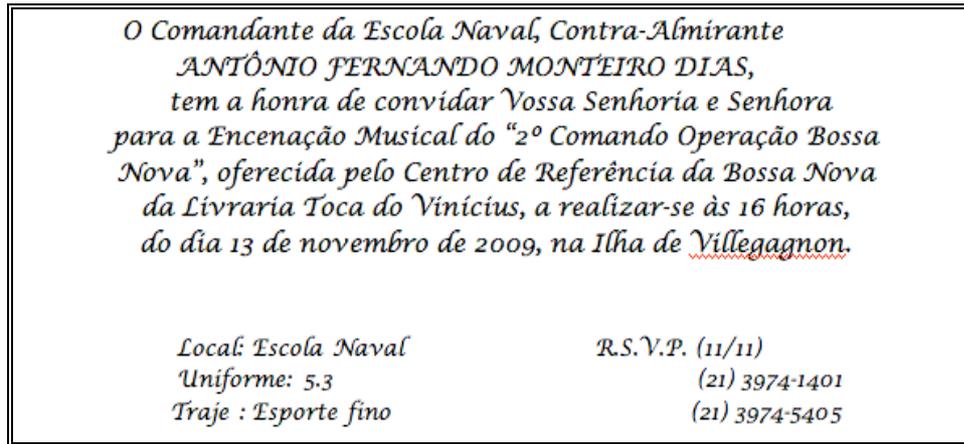


Figura 6 O convite para o show

O simulação em 2009 do evento de 1959 transformou-se em um concerto em homenagem aos seus participantes, na maioria ausentes, representados por parentes próximos, e a personalidades reconhecidamente ligadas ao tema.



Figura 7 Ruy Castro e Menescal homenageados.

Alguns dos nomes presentes na plateia: o compositor Roberto Menescal, nome relevante da Bossa Nova; o jornalista Ruy Castro; a cantora Cláudia Telles, filha de Sylvia Telles e Candinho; o jornalista Moysés Fucks, a quem se atribui o uso inicial da expressão "Bossa Nova" para se referir ao grupo de jovens músicos; o cantor Orlan Divo; o cantor Normando Santos; o desenhista Cesar Villela, criador do logotipo da gravadora Elenco; Bernardo Bôscoli, filho de Ronaldo Bôscoli; alguns parentes dos irmãos Castro Neves, Oscar, Iko e Léo, trio que participou intensamente das reuniões musicais na década de 1960. Além dos convidados especiais, completavam a plateia oficiais aposentados de várias patentes, muitos deles aparentemente entusiasmados com o repertório do show.

A fabricação de um “novo estilo” com força de significação

Nos anos de 1960 um novo estilo de compor canções foi fabricado no Rio de Janeiro. A nova estética ganhou apoio quase imediato da crítica e do público, que teve que incorporar uma nova maneira de julgar, certamente diversa do modelo aplicado à produção anterior.

Terminado o tempo de latência, o “novo estilo” projetou-se outra vez com a mesma força de significação que lhe granjeou reconhecimento internacional e que o elevou à condição de patrimônio cultural nacional. No entanto, o retorno recente ao foco do prestígio veio revestido de mudanças na recepção e na produção de sentido.

Na reedição do 2º *COMANDO OPERAÇÃO BOSSA NOVA* em 2009 a apreciação do show motivou um olhar crítico sobre as décadas passadas. Cinquenta anos depois, sob o olhar de diferentes disciplinas ou sob outra perspectiva, acontecimentos e representações provocam desconforto, expõem tensões, contradições e incongruências, propõem interrogações sobre estilo, autenticidade, gosto, valor artístico, repertório, clivagem social e mentalidade. Sem minimizar a importância das interrogações, mas para se manter nas dimensões de um artigo, a argumentação teve que ser reduzida a um mínimo operativo.

① Gênero e estilo:

A palavra “bossa” implica em música tocada e interpretada com suingue, característica que pode ser reconhecida também no samba mais convencional. A Bossa Nova não aboliu o suingue do samba mas transformou-o de exuberante e comunicativo em contido e intimista. O samba-canção também sofreu transformação similar se confrontado com o bolero, seu parente próximo. O samba-canção ou, *sambablues*, como o chamou Sérgio Cabral (1997, p.83),⁵ é o samba “abolerado”.⁶ Tanto o samba suave quanto o samba-canção são gêneros urbanos que resultaram de longos e complexos processos de mudança.

O samba-canção foi um gênero muito explorado por Tom Jobim, em parceria com Dolores Duran (“Por causa de você”), com Aloysio de Oliveira (“Dindi”), com Vinícius de Moraes (“Eu sei que vou te amar”) e, posteriormente, com Chico Buarque

⁵ Cabral se referia no livro à “Tereza da praia”, composta por Tom Jobim no início da carreira.

⁶ O maestro Roberto Gnattali, professor do Instituto Villa-Lobos da Unirio, costuma designar como sambas “abolerados” os sambas-canção produzidos mais recentemente, principalmente a partir da invenção da Bossa Nova.

("Anos dourados"). Aparentemente, a raiva do bolero, manifestada publicamente por Nara Leão, não foi transferida para o samba-canção, ou não se deu com a mesma intensidade, apesar das semelhanças com o bolero no que diz respeito aos temas das letras e ao padrão rítmico. João Gilberto teve forte desentendimento estilístico com Elizeth Cardoso quando ensaiavam para a gravação de "Chega de saudade", porque a interpretação da cantora era fortemente marcada pelo estilo melodramático das letras dos sambas-canções (Castro, 1990, p.177).

A resistência ao bolero e ao samba-canção foi completamente neutralizada poucos anos mais tarde com a apropriação desses gêneros por grupos bem mais numerosos de pessoas, porém com as mesmas características sociais.

Completamente apropriados pelo público, os sambas-canções não causaram qualquer contrariedade quando apresentados no 2º *COMANDO OPERAÇÃO BOSSA NOVA*, em 2009.

As dificuldades em distinguir conceitualmente estilo e gênero musical continuam agudas mesmo quando são transferidas para outras épocas ou outros campos da arte. O *Novo Dicionário Aurélio* (1986) define gênero como o modo como as obras são agrupadas. O mesmo dicionário define estilo musical como o conjunto de características da forma. Ambas as definições são concebidas como categorias cristalizadas, permanentes, a-históricas, apesar de estarem, ao contrário, em processo permanente de mudança.

O conceito de gênero musical dialoga inevitavelmente com os conceitos de gênero estabelecidos para a literatura e para as artes plásticas. São relevantes para esse diálogo as discussões desenvolvidas por vários autores, como Hans Robert Jauss, Pierre Bourdieu, Roger Chartier e Franco Fabbri. Jauss mostra a tensão entre o agrupamento em gêneros e a cronologia das obras⁷ (1978, p.25). Bourdieu fala em "hierarquia [dos gêneros] segundo o sucesso comercial" (1996, p.133). Chartier chama a atenção para as "lutas sociais que têm por risco sua classificação, sua hierarquização, sua consagração (ou, ao contrário, sua desqualificação)" (2003, p.153). Fabbri colocou o foco sobre o gênero musical explicando que é "um conjunto de

⁷ A explicação de Jauss: "L'histoire littéraire sous la forme la plus traditionnelle tente ordinairement d'échapper à la pure et simple énumération chronologique des faits en classant ses matériaux selon des tendances générales, des genres et d'autres "critères", pour traiter ensuite, à l'intérieur de ces rubriques, les œuvres selon la chronologie."

eventos musicais ... governados por um conjunto de regras socialmente aceitas"⁸ (1980, p.1).

O etnomusicólogo Carlos Sandroni, na parte II de *Feitiço decente*, “De um samba ao outro”, mostra mudanças ocorridas nos “tipos de samba” (p.131-142), uma prática que originalmente “não se resumia aos negros” (2001, p.91). Protagonistas têm muitas vezes papel relevante em tais mudanças criando ou revitalizando gêneros e estilos. Sandroni afirma que “Donga ‘criou’ o samba como gênero moderno... e foi acusado de coveiro do samba tradicional” (idem, p.120).

Humberto Franceschi conta que houve mudança nas práticas trazidas “pelo Estácio como o samba de sambar, no dizer de Ismael Silva.” A expressão também sugere mudanças no estilo de samba (2010, p.51).

A pesquisadora Cláudia Neiva de Matos criou a designação samba-samba para distingui-lo do samba-canção e o define como “um gênero rítmico originariamente identificado basicamente pela sua vocação coreográfica” que se distingue do samba-canção em que há “deslocamento da ênfase para uma peça dotada de letra, portanto feita para o canto” (2004, p.13).

Associar gêneros e estilos musicais a clivagens sociais é decorrência natural da discussão. Por exemplo: é senso comum que o samba tradicional foi inicialmente cultivado em setores economicamente desfavorecidos da cidade do Rio de Janeiro. Em contraste o samba bossanovista formou-se na classe média alta da cidade e impôs ao samba tradicional características para sobreviver, entre as quais tornar-se mais suave e intimista. A suposição da existência de uma espécie de homologia entre gêneros musicais e classes sociais poderia ajudar na compreensão de como eles operam, porém encontrar repostas para essa questão exigiria pesquisa mais extensa e aprofundada. A ideia de associar o samba suave bossanovista a comportamentos ou objetos de desejo da burguesia pode ter algum fundamento, mas não é possível imaginá-lo limitado a um estrato social ou a uma classe de renda. Tal lógica pode ser estendida à ideia que associa a estética da Bossa Nova à alienação e à informalidade tantas vezes associadas à classe média carioca, o que produz um contraste radical com a rígida disciplina da vida na caserna ou em uma escola naval.

⁸ No original: ‘a set of musical events (real or possible) whose course is governed by a definite set of socially accepted rules’

Ⓜ Autenticidade e legitimidade:

A incongruência revelada acima pode surgir em qualquer discurso sobre a Bossa Nova e se torna mais estridente quando se trata de conferir autenticidade ao samba tradicional e legitimidade ao “movimento” da Bossa Nova.

O samba bossanovista teria como principal pecado a “influência do jazz” e, com ela, o risco de perder a autenticidade. José Ramos Tinhorão definiu, em crítica para a revista *Veja*, que se deve a João Gilberto a “única contribuição original a um estilo copiado do jazz americano”.⁹ A queixa da falta de pureza estilística era reforçada pelo fato de que a linguagem renovada e transformada do samba bossanovista expõe contrastes de forma e conteúdo inerentes muitas vezes ao próprio material de fabricação, o qual parece se deformar com a mudança de estilo.

O que se reclamou no passado não causa mais nenhum assombro e o vigor com que a legitimidade da Bossa Nova era defendida ou atacada se diluiu com o tempo. O interesse na polêmica diminuiu na mesma proporção em que diminuiu a força de recepção da “música de protesto”, produto utilizado na mesma época na defesa legítima do “povo”.

No passado as canções politizadas tinham recepção considerável, o que acentuava o contraste entre as suas letras e as de estilo romântico (ou mesmo melodramático) de canções como “Meditação” de Tom Jobim: é evidente o contraste dos versos “quem depois voltou ao amor, ao sorriso e à flor então tudo encontrou” com as palavras de resistência do samba “Opinião” de Zé Kéti, “podem me prender, podem me bater, podem até deixar-me sem comer, que eu não mudo de opinião”

A atual reverência prestada às canções produzidas sob o rótulo da Bossa Nova desencoraja a crítica feita anteriormente de que elas não tomavam partido na luta de classes. A alienação não é mais um grave pecado e, falando de forma generalista, a agenda da esquerda se transformou tanto na América Latina como no resto do mundo.

A autenticidade do samba e a legitimidade da Bossa Nova não são mais questões tão palpitantes quanto o foram no passado.

⁹ A crítica foi escrita a propósito do lançamento do álbum *João Voz e Violão* de João Gilberto.

© **Escolhas estéticas e gosto refinado:**

Em outubro de 1964, em plena vigência do governo militar, a cantora Nara Leão concedeu à revista *Fatos & Fotos* entrevista que incendiou as posições contra e a favor da música engajada e da participação política. Sob a foto que ilustra a entrevista lê-se “Nara Leão meditou longo tempo e concluiu que a Bossa Nova dá sono. Rompendo definitivamente com o movimento musical que a elegeu sua musa, ela sai em busca do samba autêntico. ‘Bossa Nova é o tipo de música de apartamento. Quero me comunicar com o povo’ ” Nara declarou também que tinha “raiva do bolero”.¹⁰

A entrevista provocou uma discussão acirrada pela imprensa, com opiniões contra e a favor. Tom Jobim, Roberto Menescal e Luiz Eça tentaram dar explicações. Tom Jobim afirmou para a mesma revista que “material de primeira ordem” está disponível em qualquer tipo de música.¹¹ Suas palavras podem ser entendidas como uma defesa da boa música, que não depende do gênero nem do estilo e a sua alta qualidade está associada ao refinamento e ao bom gosto musical. A escolha do material de qualidade depende da formação do gosto do artista e resulta de um longo processo de amadurecimento.

Da parte do público, a demanda por canções da Bossa Nova associou a “qualidade” das músicas à aspiração em busca de um Rio de Janeiro paradisíaco, simbolizado no trinômio amor-flor-mar e representado pelo bairro de Ipanema, outrora também paradisíaco. A vontade de memória direcionada para uma cidade paradisíaca ainda estimula em parte do público o desejo de “viver sob o olhar de uma história reconstituída” e de vivenciar de fato uma situação nova, na qual o estilo perdeu o seu estigma burguês e se tornou produto comercializável em qualquer estrato social e em qualquer região do globo.

Com nova roupagem, novos arranjos, novos intérpretes, novo público, a Bossa Nova parece transmudada. O mesmo repertório é reapropriado em novas condições e,

¹⁰ Nara Leão não gostava do palco: “Eu não gostava de cantar em público. Só resolvi mesmo ser cantora depois de 64. Gostava só de cantar junto com a turma da bossa nova. Às vezes a gente ficava três dias virando sem parar, cantando com raiva do bolero.” (VIANNA, 1965).

¹¹ A declaração de Tom: “Todas essas manifestações são válidas e, dentro de cada uma, há material de primeira ordem.” *Fatos & fotos* nº 195, p. 22-23.

despido de nostalgia, constitui uma nova memória, uma nova tradição para um grupo social emergente.

A mudança do gosto musical acompanha de modo particular as transformações sociais. A aversão à grandiloquência e ao bolero manifestada em 1964 por Nara Leão e pelas coortes da bossa refinada foi convertida mais tarde em aversão ao “brega”, estilo que por sua vez, passada a aversão, habilitou-se a receber a aprovação do *showbiz* e do público.

Objetos de desprezo podem se transformar em objetos de admiração e afeição. O bolero se tornou um gênero muito apreciado nos anos de 1970 com as composições de João Bosco e Aldir Blanc.

A aversão a um estilo de música pode pôr em congraçamento ou oposição parceiros, amigos, colegas, correligionários, e pode também se transmutar em admiração. Isso ocorre em parte porque a oposição não é ao gênero ou ao estilo musical, mas às condições sociais a eles associadas. O exemplo do bolero mostra que a aversão se transforma em admiração quando o gênero se descola do rótulo que a ele foi apegado.

Ⓢ Valor artístico da performance ou da composição:

A Bossa Nova pretendia se manter protegida da discussão ideológica que caracterizou o decênio de 1960 usando o argumento do valor artístico intrínseco, isto é, do valor da essência da obra. Talvez as lutas no mundo da música popular não tenham sido tão seriamente fatais, ou talvez tenham sido convincentes argumentos do tipo usado por Tom Jobim de que o valor intrínseco deve ser atribuído ao material de alta qualidade, nas suas palavras, “material de primeira ordem”.

Em todo o caso, tal discussão não atingiu o 2º *COMANDO OPERAÇÃO BOSSA NOVA* nem em 1959 nem em 2009. Em 1959 o ambiente não estava completamente contagiado pelas lutas políticas e a crise do poder no Brasil ainda estava um pouco distante do seu momento mais agudo. Em 2009 a memória da luta política desencadeada a partir da renúncia do presidente Jânio Quadros em agosto de 1961 ganhou outra dimensão e se constituiu em história.

Carlos Alberto Afonso, fã ativo da Bossa Nova, capitaneou o show e a Escola Naval para, mesmo distante da Toca do Vinícius em Ipanema, institucionalizá-la como lugar de memória da Bossa Nova, esse lugar cuja "razão fundamental de ser ... é parar o

tempo, é bloquear o trabalho do esquecimento, fixar um estado de coisas, imortalizar a morte, materializar o imaterial” (Nora, 1993, p.22).

A função simbólica emprestada à Escola Naval permitiu a criação de um ambiente de confraternização com características distintas dos espetáculos com bilheteria aberta ao público. A música, nesse caso “arte funcional”, fez emergir um tempo, um ambiente, uma estética. A memória, que une o grupo, pode também relevar prováveis deslizes quando à qualidade técnica ou artística do show. A emoção de ouvir as velhas canções somou-se à emoção de “reencontrar um pertencimento, uma identidade” (Nora, 1993, p.18) e o sentimento de nostalgia teve força suficiente para minimizar o apelo crítico.

A nostalgia da felicidade é o tema principal da letra de “Carta ao Tom” de Toquinho e Vinícius de Moraes, a qual mostra claramente que o bairro de Ipanema mudou, que antes “era só felicidade” e que “nossa famosa garota nem sabia / a que ponto a cidade turvaria / este Rio de amor que se perdeu”. A perda do “Rio de amor” ocorreu no bojo de um complexo de mudanças de padrões de vida característicos de um estrato social. Tais mudanças são, no entanto, um processo cujo alcance ultrapassa as fronteiras do Rio e pode ser diagnosticado como análogo à “des-funcionalização” da nobreza enquanto estrato social, ocorrida na início do século XX na Europa¹² (cf. Elias, 1994, p.17).

Canções da Bossa Nova em tese se destacam por seu reconhecimento como “música artística”, como a qualifica a musicóloga Martha Ulhôa. São canções incensadas pela qualidade do “material”, cuja apreciação desinteressada deve desconsiderar as determinações sociais que interferiram na sua produção. Contudo, desconsiderar determinações sociais conduz invariavelmente ao equívoco.

No show de 2009 o papel atribuído a cantores e músicos foi principalmente o de fazer lembrar que os artistas que lhes serviram de modelo estavam sendo agora alvo de homenagens e encômios. Suas “reinterpretações” foram também funcionais e a possível crítica ao show deveria tomar esse fato como ponto de partida e deixar a análise da “alta qualidade do material” em plano secundário. No campo da música, crítica e análise operam juntas quase sempre, o que a esse caso não se aplica.

¹² O tradutor do livro de Norbert Elias utilizou o neologismo “des-funcionalização” como expressão possível para descrever o fenômeno.

Segundo Ian Bent a análise musical, definida de forma generalista, "toma como seu ponto de partida a música em si, preferivelmente a fatores externos"¹³ (1987, p.1).

Kofi Agawu mostrou a importância do papel da análise musical na Musicologia, atividade indispensável a "uma disciplina que toma o objeto musical como seu ponto de partida"¹⁴ (1996, p.1). Mas "essa análise parece ter utilidade limitada em um projeto que interpreta a música como discurso social"¹⁵ (1996, p.15).

Analistas musicais muitas vezes "investigam apenas a conexão entre os padrões internos de uma peça e não tratam de temas ligados ao afeto e à expressão, ao 'sentido' da música, ao seu contexto cultural."¹⁶ (Agawu, 1996, p.5).

Os trechos extraídos dos textos de Bent e Agawu parecem apontar para uma discussão talvez simplista, colocada em pares de oposição entre a análise formalista e as explicações que levam em conta as condições sociais de produção das artes. São apenas ideias básicas de uma grande discussão que vem se desenvolvendo há séculos e que envolve muitos autores e pesquisadores, na academia e fora dela.

Ao articular essas ideias o principal foco de reflexão sobre o show tende a recair sobre o conteúdo composicional das canções.

Porém, o clima geral do show produziu-se em torno dos encômios, de forma que as pessoas presentes foram docemente constrangidas à condição de fãs. Embalado pela distribuição de homenagens e pelo recurso à memória, o público reverenciou os artistas exumados do show de 1959 e dividiu seus aplausos entre eles e o prazer de ouvir as canções, encarnadas na performance dos artistas substitutos.

© **Repertório, *potpourri* ou mistura:**

A concepção mais convencional da Bossa Nova combina as composições e arranjos de Tom Jobim, as gravações e performances de João Gilberto, as letras de Vinícius de Moraes e um número expressivo de compositores como Roberto Menescal, Ronaldo Bôscoli, Carlos Lyra, Billy Blanco, Marcos Valle, João Donato e Sérgio Ricardo. Somase a isso um número indefinido de significados como a renovação do samba, um estilo

¹³ "...takes as its starting-point the music itself, rather than external factors"

¹⁴ No original: "... analysis is indispensable to a discipline that takes the musical object as its point of departure."

¹⁵ No original "... such analysis seems to be of limited utility in a project that interprets music as social discourse"

¹⁶ "... analysts inquired only into the connections between patterns within a piece; they did not deal with matters of affect and expression, with the 'meaning' of music, with its cultural context."

de música sem grandiloquências, uma maneira de tocar, ou um leque de características não necessariamente inerentes à composição ou às canções. Referir-se à Bossa Nova apenas como maneira de tocar significa negligenciar como a canção foi composta e se foi criada como produto específico desse estilo.

O repertório do 2º COMANDO OPERAÇÃO BOSSA NOVA apresenta uma mistura bem pouco homogênea, mas bem habitual quando se trata de Bossa Nova: “Agora é cinza” de Bide e Marçal é sucesso carnavalesco, sem qualquer característica em comum com o que se designa como Bossa Nova; “Por causa de você” de Tom Jobim e Dolores Duran e “Noite do meu bem” de Dolores Duran são sambas-canções, bem diferentes do samba suave tocado com “bossa”. “Oba-lá-lá” de João Gilberto é um *beguine*, gênero caribenho mais distante ainda.

Da mesma forma, o público para repertório tão eclético tampouco pode ser descrito como homogêneo, de modo que o público militar para o qual se dirigiu o show não pode ser considerado inusitado ou singular, como poderia ser alegado. De fato, é uma falsa noção acreditar que música e caserna são uma combinação incongruente. São famosos os shows de artistas norte-americanos dirigidos aos soldados convocados para as guerras.

Contudo, esse não é o caso do 2º COMANDO OPERAÇÃO BOSSA NOVA. O título foi criado, contra todas as aparências, como expressão jocosa, como jogo de palavras, visto que o gosto dos militares pela música não é por natureza diferente do dos civis.

Talvez para o público presente, raízes, origens, estilos, gêneros, performances, unidade formal do repertório, sejam categorias e aspectos aos quais ele não necessita dar respostas. Suas definições interessariam muito mais ao musicólogo, imbuído da necessidade de explicações e análises.

© Homologia, gosto e apreciação:

A noção de homologia indica que há correspondência entre função e estrutura. A correspondência está em risco em “Berimbau” de Baden Powell e Vinícius de Moraes, um samba bossanovista que canta a capoeira, dança-luta afro-brasileira; Tom Jobim e Vinícius de Moraes produziram “O morro não tem vez”, samba bossanovista que critica a exclusão social, surpreendentemente harmonizado em estilo jazzístico; “Marcha da quarta-feira de cinzas” de Carlos Lyra e Vinícius de Moraes não é um samba

bossanovista e sim uma marcha-rancho com toques de história na letra; o ritmo cadenciado nos leva para o universo da luta política e da canção de protesto, cantando a esperança no futuro de uma sociedade que honra a memória e as tradições populares.

Os temas das letras de Vinícius de Moraes fazem proselitismo dos valores legítimos do povo sem espaço na cidade – “quando derem vez ao morro toda a cidade vai cantar”; das tradições populares como a capoeira – “capoeira que é bom não cai, e se um dia ele cai, cai bem”; do desaparecimento das tradições populares – “quem me dera viver pra ver, e brincar outros carnavais, com a beleza dos velhos carnavais”. Contudo, são canções com função exclusivamente estética, inócuas do ponto de vista da ação política, o que agrava o risco de incoerência entre letra e música. “Berimbau” não tem a letra típica de um samba intimista, mas é cantado em estilo bossanovista; “O morro não tem vez” tem várias características da Bossa Nova mas não canta o amor, o sorriso e a flor, e sim a luta pela justiça social; e a “Marcha da quarta-feira de cinzas” de Carlos Lyra não fala de nenhum rancho carnavalesco.

⊗ **Canções e mentalidade:**

Durante todo o show ouviu-se a voz de Ronaldo Bôscoli. Mas, além dele foi possível ouvir também a voz de Sylvia Telles com declarações sobre comportamento e defesa de um modo “moderno” de amar, hoje apenas relativamente moderno. Ela se referiu de forma genérica às letras das músicas, antes de cantar “Dindi” de Tom Jobim e Aloysio de Oliveira, impossível de ser associada hoje a alguma forma “moderna” de comportamento amoroso.

A “filosofia” de “o amor, o sorriso e a flor” não tem nenhuma semelhança com o movimento hippie, surgido anos mais tarde e que usava vocabulário semelhante. O “novo modo de amar”, a que Sylvia Telles se referiu, foi defendido por ela como um valor universal, embora se tratasse apenas de situação social limitada por determinações de espaço e de tempo.

Análise fundamentada em condições sociais

Parte da Musicologia ocidental sugere hoje que a análise musical leve em conta as condições sociais da produção artística, o que dependeria da escolha ou da decisão

metodológica do pesquisador. Kofi Agawu fala em síntese da nova musicologia, que é eclética e seletivamente pluralista¹⁷ (1996, p.7).

Trata-se de recomendação recente, pois há um longo caminho percorrido pela análise musical desde o final do século XVIII. Ian Bent descreve como a análise, nos compêndios, compartilhou o espaço com os cursos de composição. O objeto da análise, semelhante ao da teoria da composição, estaria concentrado nas “leis da construção musical”¹⁸ (1987, p.2).

No entanto, o mesmo autor apresenta indícios da preocupação com fatores externos à construção musical, apontados bem antes da intensa discussão hoje empreendida pela Musicologia. Guido Adler, cuja obra é analisada por Bent, discutiu a formação dos estilos musicais como constituídos dentro de uma rede de músicos, “pequenos mestres não mencionados em negrito nos manuais ou não mencionados de forma alguma”¹⁹ (1911, p.2).

Entretanto, as discussões musicológicas apontam cada vez mais para o fato de que levar em conta as condições sociais da criação artística não é caso de livre arbítrio, porquanto as práticas culturais, artísticas e musicais nascem determinadas por elas. A “livre” decisão de considerá-las pertinentes ou não conduz a erro de pesquisa, uma vez que não se pode subtrair do objeto de estudo algo a ele inerente. Se é assim, trata-se de condição incontornável.

A História é o presente e a Bossa Nova está de novo requisitada pelo público. Há setores do público novamente interessados em reviver com nostalgia a Zona Sul de antanho. Ao mesmo tempo em que a discografia mais consagrada é reeditada e relançada, novos grupos voltam seu interesse artístico e comercial para aquele repertório.

O grupo carioca Bossacucanova é conhecido pelas suas gravações que “acrescentam um toque contemporâneo à tradicional sonoridade do samba e da bossa nova”. O site www.bossacucanova.com traz uma lista dos álbuns *Revisited Classics*, de tendência World Music.

¹⁷ The new musicology is, in short, eclectic and selectively pluralistic.

¹⁸ “... the analyst and the theorist of musical composition ... have a common interest in the laws of musical construction.”

¹⁹ “Nicht nur die Heroen sind die Stil-schaffenden, ... sondern in der Geschichte der Musik sind es gerade oft die »kleinen« Meister, deren Namen in den Grundrissen der Musikgeschichte nicht fett gedruckt oder gar nicht verzeichnet sind.”

Um outro caso, a remasterização em 2004 do festejado álbum *Tom & Elis* de 1974 reforçou a linha do baixo em algumas faixas, acrescentando um certo *groove* à sonoridade sutil e sofisticada da edição anterior.

A renovação do gosto pelo repertório da Bossa Nova foi empreendida também por outros grupos. O vocal carioca BR6 (2003) e o instrumental também carioca Garrafeira (2004) gravaram “O morro não tem vez” de Tom Jobim e Vinícius de Moraes com um estilo que faz esquecer definitivamente a nostalgia e os primórdios da Bossa Nova.

Contudo, avaliar a atualização do repertório remete à memória de fatos conectados com sua fabricação, seja pela aspiração a uma vida romantizada e despreocupada à beira-mar, seja pela necessidade de renovação e de sobrevivência da linguagem do samba.

A vida despreocupada ou ausente de cuidados pressupõe *habitus* burguês, combinação de “auto-imagem e composição social” (cf. Elias, p.9, 1994) que contrasta com o comportamento rígido e altamente disciplinado da vida militar.

A memória da Bossa Nova insiste em enfatizar o valor artístico das canções e celebrar um modelo de comportamento burguês. Contudo, os novos usos do repertório e a função nostálgica a ele incorporada tendem a empalidecer tanto o seu alegado valor artístico como o modelo de comportamento apregoado nas letras. Um novo contexto entra em colisão com a vontade de memória de um grupo de fãs que luta por reeditar o ambiente dos anos de 1960. Tal embate perde o sentido à medida que a Bossa Nova se liberta de seu confinamento à Zona Sul do Rio para ser apropriada por outros públicos. Liberta-se também dos “dois grandes temas de inteligibilidade da história, ... progresso e decadência” (Nora, 1993, p.19). Para os novos públicos, não entram mais no jogo a “decadência” do bairro de Ipanema nem uma certa dor nostálgica de “relembrar e reencontrar o pertencimento, princípio e segredo da identidade”.

A encenação do 2º *COMANDO OPERAÇÃO BOSSA NOVA* em 2009 atraiu a admiração de oficiais veteranos, sobreviventes de um passado cuja memória se quebrou, e de pracinhas especialmente convocados na qualidade de público circunstancial, para quem as questões de pertencimento e de identidade tampouco estavam colocadas. Tal distinção de olhares e de objetivos não dissipou, para nenhum dos dois grupos, nem o espírito da caserna nem a motivação para assistir ao show.

Não vivemos mais sob o ritmo da Bossa Nova de 1960, ritmo que “deixou a memória coletiva para entrar na história” no dizer de Pierre Nora (1993, p.23). Talvez seja por sua força de significação que uma vontade de memória está fazendo emergir acontecimentos capazes de contribuir para a reconstituição e a reinterpretação de seu significado. Talvez seja também por sua força de significação que o repertório de canções é novamente apreciado, livre de sua função histórica.

Bossa Nova e operação naval, história político-militar e Bossa Nova, suscitam presumíveis conflitos na passagem da memória para a história, na transposição do território das sensações para o da epistemologia. No entanto, para o público, civil ou militar, o plano das sensações é o da reação imediata. Ocorre antes que as análises possam revelar os desconfortos e as contradições, as incongruências e as lutas sociais.

Bibliografia

- ADLER, Guido. *Der Stil der Musik*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911.
- AGAWU, Kofi. *Analyzing music under the new musicological regime*. *The Online Journal of the Society for Music Theory*. Volume 2.4.
- BENT, Ian. *Analysis*. London: Macmillan, 1987.
- Blog da Toca <http://blogdatocadoviniccius.blogspot.com/>
- BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- CHARTIER, Roger. Leituras Populares. in *Formas e sentido*. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2003. P. 141-167
- CABRAL, Sérgio. *Antônio Carlos Jobim*. 2. ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997.
- CASTRO, Ruy. *Chega de Saudade: a história e as estórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- ELIAS, Norbert. *Mozart*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- FABBRI, Franco. A Theory of Musical Genres: Two applications. *Popular Music Perspectives*. Goeteborg, Ed. D. Horn and P. Tagg, 1981.
- Fatos & Fotos* ano IV 17 de outubro de 1964 nº 194, p. 12-13.
- Fatos & fotos* ano IV 24 de outubro de 1964 nº 195, p. 22-23.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. *Novo Dicionário Aurélio*. 2.ed. Rio. Nova Fronteira, 1986.
- FRANCESCHI, Humberto M. *Samba de sambar no Estácio*. São Paulo: IMS, 2010.
- JAUSS, H. R. *Pour une Esthétique de la Réception*. Paris: Gallimard, 1978.

MATOS, Cláudia N. *Gêneros na canção popular: os casos do samba e do sambacanção*. in *ArtCultura* – Revista do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, no 9. Uberlândia (MG): Universidade Federal de Uberlândia / Instituto de História, julho- dezembro 2004 (p. 12-21).

MERHY, Silvio A. *Bossa Nova: a permanência do samba entre a preservação e a ruptura*. Rio: Tese defendida na UFRJ, 2001.

NORA, Pierre. *Entre Memória e História: a Problemática dos lugares*. Projeto História, São Paulo, No. 10, dezembro, p.7-28, 1993. ISSN 0102-4442.

SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 2008.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

TINHORÃO, José Ramos. A águia e os urubus. *Veja*. S.Paulo, 19 jan. 2000. p. 136-7.

VIANNA F., Oduvaldo et alii. *Opinião*. Rio: Edições do Val, 1965.

Discografia

BR6. *BR6*. Biscoito Fino, 2003.

GARRAFIEIRA. *Garrafieira*. Biscoito Fino, 2004.

JOBIM, Tom e REGINA, Elis. *Tom e Elis*. Elenco ME-37, 1974.

Silvio Augusto Merhy concluiu Bacharelado em Direito pela Universidade Federal do Rio de Janeiro em 1968, Bacharelado em Piano pela Universidade Federal do Rio de Janeiro também em 1968, Especialização em Piano pelo Conservatório Tchaikovsky de Moscou em 1971, Mestrado em Música pela Universidade Federal do Rio de Janeiro 1995 e Doutorado em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro em 2001. Atualmente é servidor inativo da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). Atua ainda no Programa de Pós-Graduação em Música da Unirio na linha de pesquisa Documentação e História da Música. Possui proficiência em russo, alemão, francês, inglês, espanhol e noções de grego.