

A MPB e a lógica do mudar-conservando: uma aproximação entre História e Música Popular

Daniela Ribas GHEZZI*

Resumo: Este trabalho surgiu a partir de um dos resultados preliminares da pesquisa de doutorado que venho desenvolvendo, intitulada “A Formação do Campo da MPB: a legitimidade da Bossa Nova, da Canção de Protesto, e do Tropicalismo (1958-1968)”. Um dos resultados preliminares diz respeito à forma peculiar pela qual o campo da MPB teria se realizado historicamente. Ao problematizar questões sócio-estéticas já suscitadas pelos modernistas (como a renovação da expressão musical e da identidade cultural em diálogo com a tradição popular), as transformações da MPB, inseridas num amplo processo de modernização da sociedade, teriam guardado semelhanças com o processo político da modernização conservadora brasileira. A principal semelhança seria a “forma” da transformação de ambas: molecular, em que haveria uma estratégia velada em que a inovação não exclui radicalmente a tradição. Essa “forma” seria uma das qualidades do tempo histórico captada e re-significada pela MPB. A interpretação de João Gilberto ao violão, ao transformar a música popular e desencadear outras mudanças moleculares no campo, teria reiterado a tradição, ainda que de forma inovadora e moderna. A MPB seria, dessa forma, mais um elemento com que poderíamos contar para a análise crítica da realidade histórica brasileira.

Palavras-Chave: Campo da MPB; modernização conservadora; João Gilberto.

Abstract: This work arose from one of the preliminary results of doctoral research that I developed, entitled “The Formation of Field of MPB: the legitimacy of the Bossa Nova, of the Canção de Protesto, and the Tropicalismo (1958-1968).” One of the results concerns the peculiar way in which the field of MPB would have done historically. Problematize the social and aesthetic issues already raised by modernists (such as the renewal of musical expression and cultural identity in dialogue with the popular tradition), the transformation of the MPB, entered into a broad process of modernization of society, would have saved similarities with the political process conservative modernization of Brazil. The main similarity is the “form” of the transformation of both: molecular, in which a strategy would be hidden in that innovation does not preclude a radical tradition. This “way” would be one of the qualities of the historical time captured and re-signified by the MPB. The guitar’s interpretation by João Gilberto, to transform popular music and trigger other molecular changes in the field, would have repeated the tradition, but in an innovative and modern way. The MPB is thus one more element that could account for the critical analysis of the Brazilian historical reality.

Keywords: Field of MPB; conservative modernization; João Gilberto.

* Graduada em História pela Universidade Estadual Paulista – UNESP-Franca; Mestre em Sociologia pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas – IFCH-UNICAMP, cuja pesquisa foi financiada pelo CNPq; e Doutoranda em Sociologia do IFCH-UNICAMP, cuja pesquisa é financiada pela FAPESP.

Introdução

Não é novidade a natureza polissêmica da música. Seus inúmeros componentes – harmônicos, melódicos, rítmicos, poéticos, timbrísticos, etc. – permitem uma gama enorme de interpretações, provenientes de diversas áreas do saber. Dentre tais áreas, a grande pioneira foi a área de Letras, seguida pela Sociologia, pela Antropologia e pela História. As abordagens iniciais, datadas do final dos anos 1960, caracterizavam-se por dois conjuntos de questões: enquanto a área de Letras se preocupava com a forma e o sentido do discurso poético (e, portanto, o discurso musical ficava em segundo plano), a Sociologia priorizava o circuito comercial e industrial da canção (o que implica dizer que o objeto a ser compreendido era a indústria cultural, e não a canção em si). Mais recentemente, adensaram tais estudos as áreas da Semiótica, da Comunicação, da Musicologia e da Etnomusicologia. Enquanto a Semiótica, a Musicologia, e a área de Letras privilegiam um olhar “interno” à obra, a Sociologia, a Antropologia e a História tendem para uma perspectiva mais “externa”, em que se pesem questões relativas à produção e à circulação do produto musical. Há assim uma clivagem na interpretação da música popular, o que tem impedido a compreensão integrada de todos os seus múltiplos aspectos.

A música popular está, dessa forma, presente em vários campos do conhecimento, sem, contudo, pertencer a nenhum deles especificamente. Ela não tem um lugar definido, nem nas ciências humanas e nem mesmo nas artes. “(...) temos uma situação (...) na qual os estudos de música popular estão (...) ainda sem estabelecer um olhar entrecruzado que permita dar conta dos seus vários aspectos estéticos, sociológicos e históricos.” (NAPOLITANO, 2007: 154). Mesmo após os estudos em música popular terem passado por um longo percurso no meio acadêmico nas diversas áreas, percebe-se ainda que a pluralidade de abordagens e problemas caracteriza o estágio atual dos estudos de música popular (NAPOLITANO, 2007: 157), o que, evidentemente, traz à tona questões de ordem teórico-metodológica ainda a serem resolvidas.

Tendo sido detectada esta dificuldade metodológica, fui levada a uma abordagem que incorporasse as contribuições mais importantes de algumas dessas áreas. A tarefa é hercúlea, e disso não há dúvidas. Mas penso que todo esforço nesse sentido deve ser interpretado como uma tentativa de se vencer tal dificuldade, ainda que os resultados se proponham a contemplar um número limitado de pontos obscuros e problemas teóricos.

A pesquisa de doutorado que venho desenvolvendo na área de Sociologia – intitulada “A Formação do *Campo* da MPB: a legitimidade da Bossa Nova, da Canção de Protesto, e do

Tropicalismo (1958-1968)¹” – volta-se para a compreensão dos processos de legitimação social das tendências que delinearão a noção de MPB. A pergunta que orientou a elaboração do projeto era: porque essas tendências eram legítimas, e outras (como a Jovem Guarda, por exemplo) não eram? Quais seriam e como teriam se formado os elementos musicais que orientaram a noção de legitimidade da época? A utilização desses elementos traria legitimidade automática para quem os adotasse como estética, ou era necessário utilizá-los de maneira autorizada pelos demais músicos? Tal perspectiva sociológica tornou necessário um aporte teórico capaz de perceber os elementos simbólicos envolvidos nesses processos de legitimação social da música popular, o que me conduziu à *Teoria dos Campos de Produção Simbólica*, de Pierre Bourdieu (1996). Contudo, com o desenvolvimento da pesquisa, o conceito de *campo* apresentou algumas limitações para a compreensão da MPB, e, para que o conceito iluminasse a realidade brasileira com mais acuidade, foi necessário um mergulho na área da História (ou, mais especificamente, na Sociologia Histórica). Nos parágrafos a seguir tentarei mostrar um dos resultados desse mergulho.

A MPB e as “Mudanças Moleculares”

A hipótese que é tomada como pressuposto neste artigo² é a de que o desenvolvimento histórico brasileiro no século XX, e também o da moderna música popular urbana, tenham se dado através do mesmo movimento: o de “mudar conservando”. Isso nos permite enxergar a dinâmica das mudanças em questão, tanto na sociedade como no universo musical popular. , A tese da *modernização conservadora*, aplicada às transformações políticas e econômicas no Brasil, é amplamente aceita e assimilada pela literatura pertinente (FAORO, 1994; VIEIRA, 1994; VIANNA, 2004b). Uma das interpretações possíveis sobre a *modernização conservadora* no Brasil é aquela feita através da chave da *Revolução Passiva* (VIANNA, 2004b). O conceito foi originalmente formulado por Gramsci para interpretar o *Risorgimento*

¹ A pesquisa é financiada pela FAPESP, e seus objetivos principais, em torno dos quais se articulam os demais, são: compreender o processo de constituição e autonomização da moderna música popular brasileira a partir do surgimento da Bossa Nova, analisando em que sentido ela teria rompido ou manifestado continuidades em relação à tradição do samba; compreender a história desse *campo* através do construto MPB, e, a partir da identificação das diversas tendências musicais do período com tal formulação, entender o processo de elaboração do discurso de legitimidade artística dessas tendências.

² Este artigo é uma versão resumida e ligeiramente modificada da comunicação intitulada “O Campo da MPB como ‘braço artístico’ da *Modernização Conservadora* brasileira – ou alguns porquês da ‘Contradição sem Conflitos de João Gilberto’ e seus pares”, apresentada no X Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais, realizado em Fevereiro de 2009 na Universidade do Minho - Campus Gualtar, na cidade de Braga, Portugal.

italiano, e designa uma transformação social que se dá a partir de um duplo movimento: o da restauração da velha ordem, e, ao mesmo tempo, o da renovação gradual. O principal instrumento analítico a ser recuperado desse referencial teórico para o presente estudo é o das *mudanças moleculares*, movimento pelo qual se “modifica progressivamente a composição anterior das forças e, por conseguinte, tornam-se matriz de novas modificações” (COUTINHO, 1992: 123). Não obstante, algumas ressalvas devem ser feitas no sentido de explicitar a maneira pela qual este referencial será aqui utilizado. Se forem priorizadas as características amplas do processo (e não apenas aquelas ligadas às especificidades políticas) se poderá fazer uma interpretação, dentre as inúmeras possíveis, da relação dialética entre a transformação da sociedade brasileira e a dinâmica da música popular. E a característica ampla a que nos referimos é justamente a maneira pela qual as transformações ocorreram nesse período – por intermédio de transformações *moleculares*, em que a mudança ocorre de fato, mas não exclui a tradição – qualidade do processo histórico que acreditamos caracterizar tanto o universo político como o universo musical. Cremos ser este procedimento – o de priorizar as características amplas do conceito para compreender a característica geral do processo – um recurso necessário para que se possa pensar a música popular de uma maneira interdisciplinar. Caso contrário, deveríamos antes desenvolver um trabalho estritamente teórico para aprofundar as inter-relações entre as áreas do saber envolvidas, o que não é nosso objetivo neste momento.

Se levarmos em consideração que as manifestações artísticas, sobretudo as populares, mantêm um estreito vínculo com o contexto histórico-social em que são produzidas, torna-se necessário averiguar quais seriam as possíveis correspondências (e também as incongruências e o grau de autonomia) que os processos históricos e artísticos guardam entre si. A principal hipótese a ser aqui desenvolvida é a de que as transformações da música popular urbana que levaram à sua modernização a partir de 1958 teriam se articulado em torno de alguns temas centrais também para o universo político, sem, contudo, a produção musical ser tomada como mero “reflexo” das estruturas sociais³. Os principais temas que articulariam estes dois

³ Embora acreditemos que haja analogias entre os processos de transformação sócio-político-econômicos e os processos de transformação da música popular brasileira, o referencial da *revolução passiva* é aqui utilizado como um ângulo de visão sobre um contexto histórico específico, e não como “determinante” *a priori* das expressões musicais. Nesse sentido, concordamos com a acepção adotada por R. Williams de “determinação”, em que a base material pode exercer pressão e impor limites às manifestações culturais [e não “prefigurar, prever, controlar” (Williams, 1977 *Apud* Cevasco, 2001: 139-145)], fazendo com que estas produzam novos significados para as experiências sociais. Desta forma, a estrutura material poderia apenas impor os limites mínimos e máximos às transformações culturais em curso, e não “determinar” mecanicamente a superestrutura. As múltiplas possibilidades das transformações culturais estariam dadas dentre estes limites,

universos (o da política e o da música popular) seriam, segundo a perspectiva aqui adotada, o da modernização e o da reformulação da identidade cultural (temas que não poderão ser aprofundados neste momento, mas que serão discutidos na tese).

A partir da hipótese de que tanto a modernização da sociedade como da música popular teriam ocorrido de maneira *molecular*, neste trabalho desenvolverei a questão de como a Bossa Nova, ao transformar e modernizar a música popular, teria reiterado a tradição (ainda que de forma inovadora), mesmo tendo revolucionado suas estruturas rítmicas mais características. A renovação *molecular* da música popular urbana estaria apoiada tanto nas demandas por renovação da expressão musical, como na tradição anteriormente consolidada – ambigüidade que caracteriza seu diálogo crítico com a tradição. Acreditamos que esse processo acabou por deflagrar um processo de autonomização e institucionalização de um *campo de produção simbólica* (BOURDIEU, 1996), que, no caso da MPB, teria se alongado por um período de dez anos compreendido entre 1958 e 1968 (marcos do surgimento da Bossa Nova e do Tropicalismo, respectivamente), sendo o movimento *molecular* o mecanismo principal de desenvolvimento desse *campo*.

Paralela e complementarmente a tal processo de institucionalização, que se deflagra a partir da busca por legitimidade das renovadas expressões musicais, inicia-se um processo de conquista de autonomia artística por parte dos compositores. Isto ocorre justamente para que as reformulações formais por eles propostas possam ser inovadoras e ao mesmo tempo legítimas diante dos *pares de campo*, e não esbarrem em limites impostos por elementos alheios ao fazer artístico (como os limites sociais impostos ao samba décadas antes, por exemplo). Origina-se assim a necessidade de autonomia artística, que vai aos poucos estruturando o *campo* e formulando os critérios legítimos que passarão a fazer parte do discurso artístico.

As *mudanças moleculares*, entendidas aqui como mecanismo principal de desenvolvimento do *campo*, ao serem acionadas, modificam o equilíbrio dos poderes simbólicos em questão na luta por autonomia e legitimidade artística. Por conseguinte, desencadeiam outras *mudanças moleculares* da mesma natureza, e que obedecem aos mesmos princípios organizacionais do *campo* em questão. As tendências da Canção de Protesto (que se torna forte a partir de 1964, a partir da “nacionalização” da Bossa Nova) e do Tropicalismo (radicalização da modernização da MPB que se projeta entre 1967 e 1968) podem ser

mas seu significado como produção social seria dado apenas pelo seu fazer específico e seu desenvolvimento próprio (sempre em contato com as transformações sociais, incorporando-as e fornecendo-lhe sentidos novos).

entendidas, a partir dessa perspectiva, como resultado direto da dinâmica dessas *mudanças moleculares*, fechando o ciclo de autonomização do *campo* da MPB.

O desenvolvimento destas três tendências da música popular brasileira ajudou a configurar aquilo que, por volta de 1965, convencionou-se chamar de MPB (NAPOLITANO, 2001: 27), sigla que expressou uma das manifestações artísticas mais fortes dos anos 60, tornando-se assim uma “instituição” sócio-cultural que evocaria a idéia de uma “linha evolutiva da MPB” (termo formulado por Caetano Veloso em 1966, num momento em que este procurava inserir-se nesta linha de maneira inovadora, mas apoiando-se na tradição consolidada). Entende-se aqui que esse “ciclo de institucionalização” da MPB (Napolitano, 2001: 27), que demandou três tendências musicais para se configurar completamente, seja indicativo do processo de autonomização do *campo* em questão: o *campo da MPB*.

Dessa forma, em diálogo com as estruturas sociais, com a modernização da sociedade, e com a reformulação da identidade nacional, vão se definindo os elementos estéticos próprios à discussão interna ao *campo*, que serão submetidos ao escrutínio dos pares legítimos. O referencial de Pierre Bourdieu (1996) é aqui utilizado para que se possa fazer uma interpretação de quais seriam os critérios, formulados no interior desse *campo*, que norteariam a noção de legitimidade implicada na sigla MPB, e também a distinção social dela resultante.

Entende-se que essa renovação da expressão musical – cuja relevância consiste justamente em seu diálogo crítico com a tradição do samba, com a modernização da sociedade e com a idéia de identidade cultural – só é possível se há autonomia artística. Caso contrário, a MPB seria meramente um reflexo das transformações sociais em curso – perspectiva que contraria os pressupostos aqui mobilizados. É por este motivo que considero relevante para esta discussão a questão da autonomia artística, que faz com os agentes do *campo* realizem uma “mediação criativa” entre, de um lado, as questões relativas à modernização da sociedade, e de outro, o fazer artístico propriamente dito. A partir da revolução inaugural realizada pela Bossa Nova, o *campo* da MPB nos anos 60 teria atuado como um filtro, organizando o olhar para a tradição a partir de novos significados (NAPOLITANO, 2007)⁴ forjados a partir das demandas pela modernização da música popular e da própria sociedade. A estrutura do *campo* seria, portanto, a responsável pela “mediação criativa” entre a cultura

⁴ Por diferenças mais metodológicas do que de ponto de vista, consideramos aqui, diferentemente de Napolitano, que a partir da Bossa nova o *campo da MPB* teria atuado como um filtro da tradição. Na formulação de Napolitano, a Bossa Nova seria este “filtro”: “É justamente o ambiente cultural da bossa nova, confrontado com o surgimento de artistas que não se limitavam aos seus conceitos musicais mais estritos, que acabará por redefinir o conceito de MPB. Em outras palavras, a bossa nova foi o filtro pelo qual antigos paradigmas de composição e interpretação foram assimilados pelo mercado musical renovado dos anos 60” (Napolitano, 2007: 70).

política nacional-popular (que se desenvolveu no final dos anos 50 e nos anos 60) e as expressões musicais do período. Nessa “mediação criativa”, as estruturas sociais seriam assimiladas não como um processo de osmose, quase mecânico, em que a água (ou, no caso, as estruturas sociais) passa de um lugar para outro mantendo a mesma composição. Essa “mediação criativa” equivaleria mais à idéia de prisma, que refrata a luz (ou as estruturas) alterando sua velocidade e seu ângulo, deixando transparecer um feixe de luz diferente do original. Dessa forma, a “mediação criativa” da música passaria a produzir novos significados sociais para as questões relativas à política, distintos dos significados produzidos pelo próprio universo político. A originalidade das expressões musicais daí resultantes conferiu novos significados às transformações sociais em curso no país, o que nos aproxima da perspectiva do *materialismo cultural*.

Neste momento, dadas as limitações de espaço, me deterei às questões relativas à Bossa Nova, ficando a discussão sobre a Canção de Protesto e sobre o Tropicalismo para um momento oportuno.

A Bossa Nova e a subversão-conservação da tradição

Os trechos reproduzidos a seguir das afirmações do historiador Marcos Napolitano podem ilustrar a ambivalência do diálogo da Bossa Nova com a tradição do samba e com os mitos fundadores da musicalidade brasileira:

Os músicos da década de 60 herdaram formulações estéticas e ideológicas socialmente enraizadas na forma de mitos fundadores da musicalidade brasileira e no reconhecimento do samba como música “nacional”, fazendo com que muitos deles se propusessem a renovar a expressão musical sem romper totalmente com a tradição. Em outras palavras, o peso da tradição na música popular brasileira era considerável e se algumas vertentes do samba-canção (...) eram questionadas, o samba urbano carioca não era totalmente descartado, por mais “quadrado” que fosse seu ritmo. Mesmo os músicos mais identificados com a bossa nova, que apontavam para um afastamento em relação aos parâmetros expressivos e ao público tradicional da música popular, não rejeitaram o samba como gênero-matriz da música urbana brasileira. (...) Num certo sentido, esta característica expressou a linha de continuidade entre o universo musical anterior e posterior à bossa nova, exigindo uma crítica cuidadosa à idéia de ruptura radical, que vem fazendo tabula rasa da história musical anterior ao ano de 1959. (NAPOLITANO, 2001: 25)

A orquestra do samba, produto de uma ancestralidade que vinha das senzalas, passara pelo morro e chegara ao disco, transformava-se em material de uma performance minimalista que, a princípio, era sua negação, mas, ao mesmo tempo, sua continuidade (...). Portanto, vanguarda e tradição, samba e jazz, ‘orquestra de percussão’ e orquestra de câmara se encontravam, para espanto geral dos mais puristas. O passado já não era mais folclorizado, mas reapropriado como material estético da modernidade. O batuque ancestral era incorporado de maneira contida e funcional, conciliando o apelo ao corpo e o apelo à alma. (NAPOLITANO: 2007: 69-70)

Apesar de Napolitano não ter se pautado pelos referenciais teóricos e pelas chaves analíticas aqui propostas, as afirmações acima parecem avalizar esta interpretação, não só pelos termos utilizados, mas principalmente pela dinâmica que descrevem: a da mudança-conservação no universo musical. Dessa forma, podemos afirmar que existem semelhanças entre a transformação da música popular, descrita por Napolitano, e os processos político-econômico-sociais da década de 1950 e meados da década de 1960 no Brasil.

Há nesses dois universos uma demanda por renovação – entendida como modernização – que se processou sem um rompimento abrupto ou definitivo com a tradição, assim como no Modernismo. A demanda por modernização nos anos 50 e 60, e a forma como se processaram as mudanças no Brasil rumo a essa modernização (de maneira *molecular*) teria perpassado as diversas esferas que estruturam a vida social, como a política e a cultura.

Outra semelhança entre esses dois universos seria a existência de projetos de reformulação da identidade nacional: no caso da política, isso remete ao projeto das elites de aceleração do desenvolvimento e integração nacional através do Estado que conduziria o país à modernização; e, no caso da música, isso remete à discussão interna ao *campo* sobre a inserção legítima de modernos elementos da brasilidade no cancionário popular, sendo a estrutura do *campo* o fio condutor desse processo. Para o projeto bossanovista de modernização da identidade cultural brasileira, o elemento inovador seria principalmente a reformulação do ritmo do samba (inovação que se legitimaria a partir de sua ligação crítica com nosso gênero mais tradicional), além da generalização da harmonização dissonante (que já existia, mas não era usual até então). Além disso, a nova forma de fruição, mais intimista e mais adaptada à modernização musical em curso, também faria parte da idéia de identidade cultural preconizada por esses músicos, em que a “moderna” Bossa Nova, e não só o samba, poderia se tornar “o cartão postal sonoro” do Brasil. Assim, a reformulação da identidade nacional como porta de entrada para o “moderno”, e a particular relação entre o tradicional e o moderno (em que eles não se excluem mutuamente), eram questões que permeavam direta ou indiretamente o universo político, e também o universo musical.

A crença na expansão do “moderno” para se superar o atraso sócio-cultural era o valor legitimador das *mudanças moleculares* a que se deu início. Essa crença era compartilhada, ainda que de maneiras distintas, por diversos segmentos sociais, e também por alguns artistas interessados na modernização das manifestações artísticas – e talvez do mercado consumidor. Havia assim diferentes “projetos modernizantes”, colocados em prática pelos atores que reuniam condições capazes de projetar e tornar evidentes tais projetos, e assim colocar em

andamento as transformações *moleculares* já em curso na sociedade em suas respectivas áreas de atuação.

Mas para se colocar em prática um “projeto modernizante” na música popular, e que renovasse a expressão musical, seria necessário erodir as bases de legitimação do antigo “poder instituído” no universo musical: o samba. Nesse sentido, as primeiras críticas ao padrão composicional estabelecido como legítimo eram dirigidas justamente ao seu elemento mais característico: o ritmo sincopado.

A síncope é um recurso largamente utilizado em diversos gêneros musicais, seja como especulação teórica, seja como enriquecedora da divisão do tempo sonoro (ANDRADE *Apud* GARCIA, 1999: 159). No samba, a acentuação do segundo tempo do compasso binário é forte, e é marcada pelo surdo. A famosa “batida” Bossa Nova criada por João Gilberto reformula justamente este aspecto: ao realizar a “síntese da batucada do samba realizada ao violão (...) estilização produzida a partir das acentuações de um dos instrumentos de percussão (o tamborim) em detrimento dos demais” (GARCIA, 1999: 21-22), João Gilberto colocou o surdo do samba no bordão do violão (corda que dá a marcação rítmica da canção), acentuando igualmente o primeiro e o segundo tempos do compasso, funcionando como uma espécie de “metrônomo” da execução (GARCIA, 1999: 25-38). Este era um procedimento formal incomum ou pouco utilizado até então na tradição musical consolidada. Isso, aliado a outros procedimentos estéticos incorporados pela Bossa Nova (como a harmonização dissonante e a dicção intimista) conduziu a uma nova forma de fruição estética, menos eloqüente e mais adaptada aos anseios das classes médias. Tais procedimentos equivalem ao movimento de renovação das *mudanças moleculares* desencadeadas pela Bossa Nova.

Não obstante, outro elemento característico do samba foi alterado pela “batida” de João Gilberto: o tamborim. Se no samba ele é tocado de maneira irregular, recortando os compassos, na “batida” de João Gilberto (em que o tamborim é representado pelos três dedos que executam o acorde) ele ganha um desenho que até então não existia de forma isolada no universo cancional popular brasileiro. Mas isso não significou a fixação de um padrão único para a execução do tamborim ao violão: João Gilberto, por vezes na mesma música, variava esse padrão do tamborim. E essas inúmeras variações acabam por reconduzir (ainda que por procedimentos formais distintos daqueles realizados no samba) o ritmo da Bossa Nova à mesma acentuação rítmica do samba, gênero base de toda a reformulação preconizada por João Gilberto. Por este motivo, muito mais do que pelas transformações melódico-entoativas e harmônicas fixadas pela Bossa Nova, é que se diz que a “batida” de João Gilberto envolve uma contradição sem conflitos: ao mesmo tempo em que ele altera o acento rítmico do surdo

através do bordão do violão, o tempo de execução dos acordes (que equivale aos recortes do tamborim) reconduz o ritmo modificado pela “batida” à sua estrutura inicial, tradicional no padrão composicional do samba (GARCIA, 1999: 45-49). Tais procedimentos formais, frutos do “direito à pesquisa estética” garantido pelo Modernismo, equivalem ao movimento de conservação *das mudanças moleculares* desencadeadas pela Bossa Nova.

Ou seja, a crítica de João Gilberto ao elemento rítmico mais característico do samba – a síncope – visava erodir as bases de sua legitimação, mostrando que se podia fazer um samba diferente sem sua acentuação rítmica característica. Por outro lado, a execução do tamborim ao violão reitera a formulação rítmica original proveniente da tradição do samba. João Gilberto alterou significativamente o ritmo do samba sem, contudo, deixar de produzir sambas. A “batida” Bossa Nova seria assim uma “maneira” particular de tocar samba – que no caso de João Gilberto era tocado ao violão – e não um gênero em si. (GARCIA, 1999: 96)

Percebe-se que com a Bossa Nova há uma grande transformação no padrão composicional da música popular urbana, sendo ela a revolução inaugural do *campo* ou o “grande salto” rumo à modernização da MPB. O fato de o samba ter sido alterado e ao mesmo tempo reiterado pela Bossa Nova deslegitima a idéia de que os elementos formais do samba tradicional, especialmente a síncope, seriam os únicos capazes de deter os procedimentos musicais que expressariam a brasilidade e a identidade cultural brasileira. Por também poder ser considerada uma modalidade de samba, sincopado de maneira distinta do samba tradicional – cujas gravações eram cada vez mais consumidas – a Bossa Nova passou igualmente a deter estes elementos da brasilidade. E foram justamente estes os elementos estratégicos mobilizados pela Bossa Nova na luta por autonomia e legitimidade em relação às demais expressões musicais do período. Isso por intermédio dos agentes social e musicalmente habilitados para tanto (ou com *habitus* e *capital social* que os capacitassem para tais estratégias estéticas), como João Gilberto e Tom Jobim.

Se a necessidade de modernização era percebida por diversas esferas sociais, os agentes da Bossa Nova perceberam tal necessidade de uma maneira muito particular, e responderam a essa demanda de uma maneira peculiar: re-significando os elementos formais da tradição do samba. Esta teria sido a “mediação criativa” entre as estruturas sociais e o fazer artístico autônomo realizada pela Bossa Nova, em que a “criatividade” dessa mediação reside justamente no ineditismo dos procedimentos artísticos, sobretudo os elementos rítmicos, formulados por João Gilberto – que afirma ter tido inspiração nos “requebros das lavadeiras de Juazeiro” (GARCIA, 1999: 19).

Deve-se ressaltar, contudo, que a Bossa Nova não excluiu o samba do cancionário popular urbano. Estas estéticas conviviam, afinal, a Bossa Nova não excluiu o consumo de samba do cenário musical, nem em sua forma tradicional tampouco o samba-canção bolerizado, comercialmente fortes nos anos 50 (NAPOLITANO, 2001: 26; 2007: 70). Entende-se que este foi um processo de luta por legitimidade e hegemonia por parte da Bossa Nova em relação ao samba, em que a coexistência é necessária para que haja “disputas fraternas”. E é exatamente a partir dessa luta simbólica por legitimidade – que não é uma luta por extermínio do concorrente – que se dá o processo de autonomização de um *campo*.

Diante do exposto, acreditamos que a primeira *mudança molecular* na fase moderna da música popular tenha sido a Bossa Nova. Isto desencadeou uma mudança na composição das forças – sociais e estéticas – que constituíam a música popular urbana brasileira. A partir da *mudança molecular* alavancada pela Bossa Nova, iniciaram-se outras tantas *mudanças moleculares* no *campo*. Dados os limites deste trabalho, não se poderá aprofundar a discussão sobre os elementos estéticos nelas implicados. Mas acreditamos que a partir da Bossa Nova, e, posteriormente, a partir de sua “nacionalização” pelos músicos ditos engajados com a realidade brasileira, teria havido ao menos duas outras grandes *mudanças moleculares* do mesmo peso simbólico que a primeira: a Canção de Protesto e o Tropicalismo (a primeira representada por uma volta às tradições, e a segunda por uma radicalização do projeto modernizante da música popular brasileira). Os motivos das escolhas estéticas dessas duas tendências relacionam-se tanto ao contexto histórico pelo qual o Brasil passava (em que o regime autoritário impunha limites à produção cultural), como ao desenvolvimento do próprio *campo* (em que as escolhas são determinadas por lutas simbólicas anteriores, pelos interesses momentâneos de seus agentes, e pelas próprias “necessidades” do *campo* salientadas por Bourdieu). Mas estes são assuntos que não poderão ser desenvolvidos neste momento, e serão retomados oportunamente.

Aproximações entre Sociologia e História no estudo da MPB

Diante do exposto (em que o referencial teórico da Sociologia – especialmente o conceito de *campo de produção simbólica* – é utilizado para a compreensão do processo de institucionalização da MPB), e a partir das relações construídas entre este referencial e o processo histórico brasileiro (marcado pela *modernização conservadora*), pode-se dizer que esta é uma dentre as inúmeras possibilidades de aproximação entre a Sociologia e a História, ou, mais especificamente, entre a Sociologia da Cultura e a Sociologia Histórica. Se o olhar

“entrecruzado” entre as diversas áreas que tomam a música popular como objeto é ainda algo a ser construído, cremos que este artigo, ao suscitar uma aproximação teórica ainda não explorada pela bibliografia pertinente, pode ter contribuído no sentido de uma maior interdisciplinaridade entre Sociologia e História – ainda que tal tarefa demande esforços muito maiores do que o aqui empreendido.

A partir de uma perspectiva sociológica buscou-se uma aproximação com a História, ou com categorias oriundas de uma Sociologia Histórica nos termos de Max Weber. Se nenhum evento social está imune à História, não seria diferente com a música popular, cujo vínculo com o tempo histórico é forte. Assim, pensar numa possível “imunidade”, nesse caso, seria um erro analítico grosseiro. Desta forma, cremos que estes dois instrumentos analíticos principais – o princípio da *mudança molecular* e o conceito de *campo* – tenham sido capazes de articular as problemáticas sociológicas às históricas em torno das quais construímos a análise em questão. Isto se deve, em primeiro lugar, porque os referenciais teóricos citados conferem ao objeto, respectivamente, elementos da dinâmica histórica da sociedade na qual a MPB é gerada, e questões simbólicas internas à dimensão artística propriamente dita, contribuindo para uma compreensão articulada dos aspectos históricos, sociológicos e estéticos que envolvem a MPB. Acreditamos que desta forma tenha se agregado ao objeto uma dimensão teórica mais ampla que o estudo das particularidades da produção musical brasileira. Em segundo lugar, porque o mecanismo de transformação-conservação da sociedade (as *mudanças moleculares*), e o mecanismo básico de desenvolvimento e de estruturação do *campo*, que corresponde também a uma transformação-conservação (através de uma revolução inaugural que dá origem a diversas revoluções rituais por legitimidade artística), podem ser entendidos como expressões de um mesmo movimento, ou ainda de um mesmo tempo histórico, cuja característica que mais salta aos olhos para esta análise é a da transformação-conservação. Cada um ao seu modo, estes referenciais encerram em si uma interpretação de certa ambigüidade – a da transformação-conservação – e a utilização deles seria interessante justamente por eles terem paralelo com a ambigüidade que caracteriza o objeto de estudo (RIDENTI, 2006: 232).

Não se pretende aqui ter esgotado as múltiplas possibilidades de aproximação entre a Sociologia e a História, tampouco as inúmeras facetas que constituem o objeto de estudo. Contudo, esperamos ter contribuído para tal aproximação, ainda que seja apenas indicando um dos caminhos teóricos possíveis nesse sentido. Ainda que os resultados dessa aproximação tenham contemplado um número limitado de pontos obscuros e problemas teóricos, cremos que o esforço tenha sido válido na compreensão de alguns aspectos

sociológicos, históricos e estéticos que envolvem a MPB e que ainda não foram esgotados pela bibliografia pertinente.

Compreender a história da música popular (sobretudo aquela identificada com a MPB) “pensada em diálogo com a história intelectual, social, política e cultural, é dar um passo a mais na compreensão da própria sociedade e suas formas de auto-representação” (NAPOLITANO, 2007: 171). Se hoje podemos compreender que a MPB abrigou noções de legitimidade que se alteraram no decorrer dos turbulentos anos 1960, podemos deduzir que as canções identificadas com esta sigla podem ter assumido múltiplos e mutantes sentidos, passíveis de serem compreendidos hoje através de aproximações teóricas ainda não experimentadas. E ao se empreender tal estratégia analítica, pode-se trazer para a discussão questões ainda não suscitadas pelos referenciais teóricos tradicionais na crítica cultural, ainda que o objeto não seja inédito e se constitua num dos temas mais recorrentes da bibliografia pertinente. Esperamos assim termos dado um passo a mais na tentativa de compreensão das formas de auto-representação da sociedade e, por extensão, da própria sociedade.

Referências Bibliográficas

BOURDIEU, P. *As Regras da Arte*. SP: Cia. Das Letras, 1996.

CEVASCO, Maria Elisa. *Para Ler Raymond Williams*. SP: Paz e Terra, 2001.

COUTINHO, Carlos Nelson. “As Categorias de Gramsci e a realidade brasileira”. In: *Gramsci: um estudo sobre seu pensamento político*. RJ: Campus, 2ª ed., 1992, p. 119-137.

FAORO, Raymundo. “A Modernização Nacional”. In: *Existe um Pensamento Político Brasileiro?* SP: Ática, 1994, p. 97-115.

GARCIA, Walter. *Bim Bom: a Contradição sem Conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a Canção: Engajamento Político e Indústria Cultural na Música Popular Brasileira (1959-1969)*. SP: Anablume: Fapesp, 2001.

NAPOLITANO, Marcos. *História e Música Popular: um mapa de leituras e questões*. In: *Revista de História*, no. 157, SP: Humanitas/FFLCH/USP, 2º sem. 2007, p. 153-172.

RIDENTI, Marcelo. “Artistas e Política no Brasil pós-1960: Itinerários da Brasilidade”. In: RIDENTI, Marcelo; BASTOS, Élide Rugai; ROLLAND, Denis (orgs). *Intelectuais e Estado*. BH: Ed. UFMG, 2006.

VIANNA, Luiz Werneck. “Caminhos e descaminhos da revolução passiva à brasileira” In: *A Revolução Passiva – Iberismo e Americanismo no Brasil*. RJ: Revan, 2ª ed., 2004, p. 43-58.

VIEIRA, Ney. *Os reinos da modernização conservadora: um conceito à luz da sociologia histórica comparada*. Dissertação de mestrado em Sociologia. FCL/UNESP – Araraquara, 1994.

WILLIAMS, Raymond. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford Press, 1977.