

BOSSA NOVA E IDENTIDADE NACIONAL DO BRASIL

“BRANCO NA POESIA, NEGRO NO CORAÇÃO”

Número de palavras: 19,753

Kim Timmermans

Número de estudante: 01707341

Supervisores: Prof. Dr. Pedro Sena Lino, Prof. Dr. Renata Enghels

Uma dissertação submetida à Universidade de Gante em cumprimento parcial dos requisitos para o grau de Mestre em Linguística e Literatura - Línguas Ibero-românicas

Ano académico: 2020 – 2021



Agradecimentos

Quero expressar meus agradecimentos ao prof. Pedro Sena Lino que, com tanta paciência e dedicação, me auxiliou neste trabalho. Obrigada por seus comentários, conselhos e correções que me ajudaram enormemente, e também por sua confiança em mim. Também agradeço à prof. Renata Enghels, pelo seu apoio e opiniões valiosas. Gostaria também de agradecer a esta faculdade por me dar a oportunidade de pesquisar este tema, pelo qual estou muito entusiasmada.

Resumo

A cena musical no Brasil foi transformada por um novo e inovador estilo 'bossa nova' nos anos 50 do século XX, desenvolvido por jovens brancos da classe média do Rio de Janeiro. A questão de saber se a bossa nova pode ou não ser considerada como um estilo musical que representa uma identidade brasileira é um aspeto importante para a valorização desta música. Esta música tem sido criticada por causa de suas influências estrangeiras e sua falta de elementos de compromisso social que são encontrados na música produzida antes – samba – e depois – tropicália – da bossa nova. É possível que por detrás desta crítica haja uma relutância em modernizar o samba. A bossa nova surgiu durante a época do presidente Kubitschek, que marcou um rápido desenvolvimento do Brasil. Semelhante ao movimento literário modernista no Brasil de 1922, a bossa nova pode ser considerada como representando uma nova arte que busca o que é tipicamente brasileiro (em termos de linguagem, elementos folclóricos como o uso do violão, e inovação na forma). Outra comparação que pode ser feita é entre bossa nova e as cantigas de amigo portuguesas, que buscavam elementos culturais diferenciadores de Portugal durante a Idade Média. Esta comparação de dois objetos culturais tão dispares em tempo e estilo permite, em primeiro lugar, estudar o papel de uma composição musical como elemento de identidade nacional, bem como levanta questões importantes em termos de modelos coloniais, tais como; como a noção de saudade difere na interpretação dos dois países, Brasil e Portugal? Pode referir-se a um paraíso pré-colonial para o Brasil? Pode, no caso da bossa nova, referir-se a uma época em que o Rio de Janeiro ainda era a capital do país? As questões raciais também são relevantes a serem levantadas neste contexto: Será que a bossa nova celebra uma hibridização cultural através da música que é "branco na poesia, negro no coração" como canta Vinícius de Moraes no "Samba da Benção", ou, ao contrário, será que é uma apropriação cultural elitista que levou o samba das tias baianas aos ricos apartamentos de brancos no sul do Rio de Janeiro?

PALAVRAS-CHAVE: Bossa-nova; Identidade nacional; Saudade; Samba

Abstract

The music scene in Brazil was transformed by a new and innovative style 'bossa nova' in the 1950s, developed by young middle-class white men from Rio de Janeiro. Whether or not bossa nova can be considered a music genre that represents a Brazilian identity is an important aspect in terms of how it has been evaluated. This music has been criticised for its foreign influences and its lack of elements of social commitment that can be found in the Brazilian music produced before – samba – and after – tropicália – bossa nova. It is possible that behind this criticism lies a reluctance to modernise samba. Bossa nova emerged during the presidency of Kubitschek, a time marked by a rapid development of Brazil. Similar to the modernist literary movement in Brazil of 1922, bossa nova can be considered to represent a new art that seeks what is typically Brazilian (in terms of language, folkloric elements such as the use of the guitar, and innovation in form). Another comparison that can be made is the one between bossa nova and Portuguese 'cantigas de amigo', which sought cultural elements that differentiated Portuguese identity during the Middle Ages. The comparison of these two cultural objects so disparate in time and style allows, firstly, to study the role of a musical composition as an element of national identity, as well as raising important questions in terms of colonial models, such as; how does the notion of *saudade* differ in the interpretation of the two countries, Brazil and Portugal? Can it refer to a pre-colonial paradise for Brazil? Can it, in the case of bossa nova, refer to a time when Rio de Janeiro was still the capital of the country? Racial issues are also relevant to be raised in this context: Does bossa nova celebrate a cultural hybridization through music that is 'white in poetry, black at heart' as Vinícius de Moraes sings in "Samba da benção", or is it, on the contrary, an elitist cultural appropriation that took samba from the *tias baianas* to the rich apartments of white men in the south of Rio de Janeiro?

KEYWORDS: Bossa Nova; National identity; Saudade; Samba

Índice

1. Introdução	5
2. Bossa nova: uma ideologia de classe média	10
2.1. Introdução.....	10
2.2. O presidente bossa nova.....	10
2.3. Bossa nova: "musiquinha de apartamento".....	13
2.4. <i>Roaring 50s</i>	16
3. Bossa nova e modernismo brasileiro	18
3.1. Introdução.....	18
3.2. Modernismo brasileiro: "uma arte genuinamente brasileira".....	18
3.3. Relação da bossa nova com a literatura modernista no Brasil.....	21
3.4. Discurso coloquial brasileiro.....	25
3.5. Abrasileiramento.....	28
4. Bossa nova e as 'cantigas de amigo' galaico-portuguesas	30
4.1. Introdução.....	30
4.2. Forma.....	30
4.3. Saudade.....	31
4.4. Paraíso perdido.....	35
4.5. Religião.....	36
4.6. <i>Eu</i> lírico e imagem da mulher.....	37
4.7. Diferentes histórias com conceitos semelhantes.....	38
5. Conclusão	40
6. Bibliografia	43
7. Apêndice: corpus	49

Número de palavras: 19,753

1. Introdução

A cena musical no Brasil foi transformada por um novo e inovador estilo 'bossa nova' nos anos 50 do século XX, desenvolvido por jovens brancos da classe média do Rio de Janeiro a partir de fortes influências do samba. É um tipo de música de câmara para pequenos públicos, subtil tanto em composição como nas letras, e trata os aspetos quotidianos e simples da vida. Apesar da sua simplicidade, a música é refinada, e os temas são românticos com um lirismo "de amor, do sorriso, e da flor"¹. Três figuras-chave deste género musical são João Gilberto², Antônio Carlos Jobim³ (também conhecido como Tom Jobim) e Vinícius de Moraes⁴, por vezes referidos como "a Santíssima Trindade da bossa nova" (Barcellos 2006: 31).

Um problema que deve ser levantado ao discutir este tema é o problema da representatividade brasileira – e o que significa esta representatividade. Devido às influências estrangeiras que recebeu do jazz, e à sua exportação bem-sucedida, primeiramente para os Estados Unidos e mais tarde para a Europa, a bossa nova tem sido criticada como não sendo essencialmente brasileira (Barros 1965; Nogueira 2000; Tinhorão 1998). Um exemplo é a crítica do músico Dilermando Reis que afirmou que o novo género "descaracterizou a nossa música. E é preciso lutar contra isso. Nós temos uma maneira própria de tocar e cantar que está ameaçada de desaparecer, porque nossos músicos estão muito influenciados com o que vem de fora" (Nogueira 2000: 90). Outro exemplo é José Ramos Tinhorão quando descreve a bossa nova como música desligada da tradição da música popular do Brasil (1998: 309). A relação da bossa nova com a tradição do Brasil e com a influência estrangeira é um problema que será discutido neste estudo.

Um segundo motivo de crítica é que, diferente da música popular que veio antes e depois, a bossa nova carece das características do excesso, representando um Brasil exuberante, "o locus por excelência para a vitalidade" (Naves 2000: 40). No país do carnaval, a alegria extravertida faz parte da identidade nacional ou *brasilidade* (Freire Filho 2015: 420). Os desfiles de samba mostram uma imagem de um país de muitas cores, festividades, diversão, e de pessoas felizes que celebram a vida. Os brasileiros orgulham-se disso. Como afirma Gustavo Barcellos, a bossa nova é música introvertida num país extrovertido (2006: 24).

Apesar das acusações, Júlio Medaglia afirma que este movimento é "representativ[o] das exatas características espirituais do povo brasileiro" (apud Barcellos 2006: 69). Devido à diversidade dos traços étnicos e culturais do Brasil, é interessante considerar o que estas "características espirituais" poderiam significar. Devemos ter em mente as limitações de atribuir um conjunto de características espirituais a um coletivo. Uma discussão sobre a identidade nacional é sempre, até certo ponto, uma atribuição artificial de traços a uma grande e diversa população. Segundo Benedict Anderson, a nação é sempre uma 'comunidade imaginada' (1989: 16).

¹ "O amor, o sorriso e a flor," o título do segundo álbum de João Gilberto.

² Bahia, 1931 – Rio de Janeiro, 2019.

³ Rio de Janeiro, 1927 – New York, 1994.

⁴ Rio de Janeiro, 1913 – idem, 1980.

Para a definição de uma identidade nacional, José Mattoso utiliza-se das idéias do psicólogo social Erik Erikson, defendendo que três aspectos são importantes: (a) distinguir um objeto de outro, (b) atribuir-lhe um significado, e (c) conferir-lhe um valor (1988). A nação precisa de se distinguir de outros reinos, ter uma expressão política, um território, e uma autonomia prolongado no tempo. Segundo ele, uma consciência nacional é um processo que pode levar séculos, e não pode ser fixado a um único momento (1986: 5-6). Há diferentes fases de construção de uma identidade nacional. Além disso, não é composto de um único grupo étnico ou de uma única realidade cultural (1988: 16).

No caso do Brasil, Roberto da Matta aborda a brasilidade com as seguintes palavras, embora reconhecendo que muitos aspetos são omitidos:

"É país, cultura, local geográfico, [...] e também temporalidade que pode ser acelerada na festa do carnaval; que pode ser detida na morte e na memória e que pode ser trazida de volta na boa recordação da saudade. Tempo e temporalidade de ritmos localizados e, assim, insubstituíveis. [...] Não se trata mais de algo inerte, mas de uma entidade viva, cheia de auto-reflexão e consciência" (1984: 8).

Elementos importantes destacam-se nesta citação: o carnaval, a saudade, a auto-reflexão, etc. Outro símbolo para a brasilidade que é considerado como contribuindo para a criação de uma comunidade imaginada é o futebol. Barcellos, ao falar de uma "alma" brasileira partilhada e, portanto, de características psicológicas comuns, centra essa brasilidade em torno do coração ou da "cordialidade" (2006: 17). Conceitos importantes para as características brasileiras são, segundo o seu estudo, a intimidade e a intuição. Estes elementos apresentam-se na bossa nova com o seu estilo de música de câmara íntima, e as suas muitas referências ao amor. De acordo com Roberto da Matta "pode haver um Brasil, mas muitas brasilidades", uma rude e outra erudita, um "olhando para trás e o outro mirando um almejado, mas inalcançável progresso", e incluso "brasilidades dentro e fora do Brasil" (1981: 1-2).

Para além da questão de saber se a bossa nova reflete ou não as características espirituais da brasilidade, podemos perguntar-nos se a música representa uma realidade que é especificamente brasileira. Os elementos referentes ao Rio de Janeiro, tais como a praia ou o Redentor, e a variante brasileira em que a música é cantada, podem ser argumentos a favor da representatividade brasileira da bossa nova. Títulos como "Ela é Carioca", "Garota de Ipanema" e "Corcovado" já indicam a importância do Rio de Janeiro. O verso sobre "as águas de março fechando o verão" em "Águas de Março" expressa uma realidade brasileira porque março significa o fim do verão no Brasil, enquanto que nos Estados Unidos não é o caso. Uma discussão mais aprofundada destes argumentos será apresentada mais tarde.

Além disso, é de notar que a bossa nova tem antes de mais as suas raízes no samba, a música afro-brasileira que teve origem nas danças de percussão que os escravos e antigos escravos do estado da Bahia trouxeram de África (McGowan e Pessanha 1998: 19-20). O samba é uma das expressões culturais mais populares no Brasil e tornou-se um emblema da identidade e autenticidade brasileiras. Segundo Hermano Vianna, simboliza a ficção otimista de que o Brasil

transcende os preconceitos raciais (Vianna 1999: xiv)⁵. No livro *Tropical Truth*, Caetano Veloso refere-se à bossa nova como uma continuação de um samba em constante mudança, que já se encontrava num processo de inovação para uma variedade mais refinada, distanciando-se das formas de ritmo rápido (2002: 24). A ‘batucada’⁶ tornou-se cada vez mais reduzida, até que acabou por resultar na ‘batida’ da bossa nova, que ainda mostra ritmos de samba, mas esses ritmos estão ocultos (2002: 26). O acompanhamento da guitarra toma emprestados ritmos do samba, reproduzindo a percussão de instrumentos como o tamborim ou o surdo (Moreno 1982: 134), o que resulta em ritmos que são "complicated, unexpected and yet typically Brazilian" (1982: 135).

Irna Priore resume as diferenças entre a bossa nova e a música tradicional brasileira que a precedeu, e assim também as críticas contra a bossa nova, da seguinte forma:

"Bossa nova was considered elitist (as it was produced by the upper middle class), while samba was produced by the lower class; bossa nova was naïve (its main subject matter was usually innocent love affairs), while samba used more realistic subjects such as the hard life in the slums; bossa nova was whispered, while samba was performed by singers with powerful voices" (2008: 113)

Portanto, o samba deriva de uma hibridização cultural e exhibe uma forte identificação africana. As canções expressam e criticam as realidades sociais das classes mais baixas, e advogam a integração social. Foi no momento em que este género tradicional ganhou popularidade e se afastou lentamente da marginalidade em meados do século XX, que a bossa nova entrou na cena musical. Possivelmente, a classe média alta não se reconheceu na forma de expressão do samba, e desenvolveu a bossa nova como uma reacção conservadora contra as novas oportunidades de mobilidade social na produção de samba. Neste sentido, e tendo também em conta as associações raciais, a nova música poderia ser considerada como apropriação cultural. Este é, sem dúvida, um ponto de vista radical, que será matizado ao longo deste trabalho.

Apesar das suas diferenças, tanto o samba como a bossa nova são expressões culturais de um estado de ser brasileiro. Apesar de terem sido apresentados argumentos, por um lado, de bossa nova como continuação do samba, e, por outro, como ruptura com este, há um consenso geral de que não pode ser classificada como jazz, nem como samba:

"Bossa nova's main appeal, therefore, was that it combined a prestigious foreign element, American jazz, with a traditional Brazilian form, samba, and, in the process, created a music that was so exciting and fresh that its popularity spread not only throughout Brazil but to the United States and Europe as well. " (Moreno 1982: 135)

A partir destas diferentes fontes torna-se claro que a questão de saber se a bossa nova pode ou não ser considerada como um estilo musical essencialmente "brasileiro" é uma preocupação para muitos, e é um aspeto importante para a valorização desta música. Esta discussão será, portanto, o foco da presente tese. A questão que pretendo responder nesta tese é a seguinte: será que a bossa nova é um símbolo actuante de uma identidade nacional, e será que ativa um

⁵ Para uma discussão mais aprofundada das associações raciais do samba e da bossa nova: cf. [2.3.] e [4.4.].

⁶ Um estilo rápido de percussão repetitiva do samba.

significado particular da identidade nacional brasileira, com ligações ao passado (pré)colonial do país? E no caso de sim, como? Para responder a estas perguntas, centrar-me-ei em vários aspetos.

Em primeiro lugar, será apresentada uma introdução ao momento histórico em que surgiu o movimento da bossa nova [2]. Este capítulo centra-se na música como reflexo do projeto utópico de modernidade sob a presidência de Juscelino Kubitschek. Os desenvolvimentos socio-históricos dos anos 50 são fundamentais para compreender uma mudança na mentalidade do povo brasileiro, o que explica as raízes da bossa nova, bem como a sua popularidade no Brasil e a nível internacional. Segue-se uma discussão sobre a relação entre a bossa nova e o modernismo brasileiro na literatura [3]. Esta corrente literária é crucial para a autonomia da arte brasileira. É caracterizada por uma intenção de diferenciar o Brasil dos modelos coloniais e considerada "uma arte genuinamente brasileira" (Menotti apud Bosi 1994: 338). Por isso, é útil ver como o modernismo brasileiro influenciou a bossa nova, que se desenvolveu pouco tempo depois. Uma das figuras centrais da bossa nova, Vinícius de Moraes, era também poeta, e assim haveria círculos sociais comuns com os escritores modernistas. A análise consiste em identificar algumas técnicas literárias modernistas na letra da bossa nova, e analisará o uso de elementos culturais indígenas que se expressam num registo moderno, para ver se a bossa nova cria um diálogo com o seu passado pré-colonial da mesma forma que o modernismo brasileiro. No próximo capítulo [4], se apresenta uma comparação entre a bossa nova e as 'cantigas de amigo' portuguesas. Este tipo de poesia medieval desenvolveu-se num momento crucial para a formação de uma identidade portuguesa, que individualizava Portugal como diferente dos países que o rodeavam. Uma comparação com estas cantigas poderá ser interessante para observar que semelhanças e diferenças ocorrem nos conceitos utilizados para a formação da identidade portuguesa, por um lado, e da identidade brasileira, por outro. Será discutida uma seleção de temas e imagens recorrentes, tais como o estado emocional 'saudade', a imagem idílica da natureza, e a representação das mulheres nestas cantigas.

Com este estudo pretendo contribuir para o debate sobre a posição da bossa nova na cultura brasileira e corrigir algumas das concepções erradas que separam este estilo de música demasiado do seu futuro, mas especialmente do seu passado no Brasil. Enquanto os estudos até agora se têm centrado principalmente no contexto social que rodeou o movimento da bossa nova, combinarei esta perspetiva com um estudo formal das letras de uma seleção de canções, e estabelecerei laços com o passado colonial do Brasil. Embora não procure entrar numa análise teórica da música, algumas das suas características musicais serão mencionadas quando relevantes. Assim, abordaria certas contradições do movimento bossa nova: a ausência de crítica social e de representação das classes mais baixas por um lado, mas a sua produção ou validação de um certo estado de brasilidade por outro; a sua natureza introvertida, que foi, no entanto, muito bem sucedida num país extravertido; o "branco na poesia, negro na coração" como canta Vinícius de Moraes em "Samba da benção".

A seleção das canções da bossa nova que serão referidas pode ser encontrada no corpus. A maioria destas canções foi gravada no período entre o final dos anos 50 e o início dos anos 70. Os exemplos mais famosos "Chega de saudade", "Garota de Ipanema" e "Desafinado" fizeram parte

da primeira fase da produção da bossa nova. Depois de 1964, a bossa nova tornou-se menos popular no Brasil devido à alteração da situação política (o golpe militar). As canções publicadas depois deste ano são consideradas exemplos posteriores, entre os quais "Águas de março", "Samba de uma nota só" e "Samba em prelúdio". As canções "O barquinho" de Nara Leão (1986) e "Onde anda você" de Vinícius de Moraes (1987) são os últimos exemplos utilizados neste estudo, e provêm de um período em que a bossa nova tinha perdido consideravelmente popularidade.

2. Bossa nova: uma ideologia de classe média

2.1. Introdução

Porque a música não pode ser estudada no vácuo (Priore 2008: 110), é importante considerar o movimento da bossa nova como um produto do seu tempo. As canções ecoam frequentemente realidades sociais e são elementos de uma identidade coletiva. Portanto, o "clima de liberdade, de idealismo e de autoconfiança" (Barcellos 2006: 29-30) durante o período da bossa nova é significativo na compreensão deste gênero e das suas características. Segundo Adriana Evaristo Borges bossa nova foi "um forte instrumento propagador de um país moderno, que se pretende enquanto um modelo, um padrão" (2007: 48) que foi depois exportado para o resto do mundo. Era um meio de desenhar uma imagem específica do Brasil, uma visão que já tinha sido estabelecida, mas que foi capturada e exportada através desta música.

Neste capítulo vou discutir o momento histórico em que surgiu a bossa nova, bem como considerar como esta música reflete uma nova visão do Brasil. Em primeiro lugar, será apresentada uma discussão sobre o governo de Juscelino Kubitschek, com uma análise discursiva de alguns elementos encontrados nas suas alocações⁷. Estas são fontes em primeira mão que oferecem uma visão mais precisa da sua filosofia. Em segundo lugar, este capítulo centra-se nas canções da bossa nova, à luz do espírito de uma geração específica da classe média carioca durante a presidência de Kubitschek. A questão é, portanto, como a bossa nova reflete não só uma realidade social brasileira específica, mas também um *zeitgeist*.

2.2. O presidente bossa nova

A bossa nova surgiu durante a presidência de Juscelino Kubitschek, também chamado "o presidente bossa nova" (Barcellos 2006: 29), um presidente popular e democraticamente eleito que esteve em funções entre 1956 e 1961. Alguns anos antes, em 1954, a administração da "figura mais importante da história política brasileira do século XX" (Fausto 2014: 193, minha tradução), Getúlio Vargas, foi encurtada por ter cometido suicídio após uma série de acusações contra o seu governo. Vargas fora o líder do sistema político autoritário do Brasil "Estado Novo"⁸, um sistema que se inspirou nos princípios do corporativismo estatal (Vannucchi 2021) e foi chamado "semifascista" (Wyckoff 1960: 757) no contexto internacional de regimes como Mussolini, Hitler e Salazar. Vargas regressou mais tarde como presidente democraticamente eleito (Fausto 2014: 193). Os anos anteriores à administração de Kubitschek caracterizam-se portanto por lutas políticas e instabilidade, com muitas divisões; entre oligarquias regionais e populistas, entre grandes proprietários e trabalhadores do campo, entre *integralistas* e *comunistas*⁹, norte e sul, etc. Skidmore chama ao período de 1930 a 1964 no Brasil "an experiment in democracy" (1967), com muitas assimetrias de poder e vestígios das antigas estruturas hierárquicas e da escravatura. A administração de Kubitschek foi seguida por uma presidência muito curta de Jânio Quadros, que

⁷ A seleção dos discursos utilizada é a proposta pela *Fundação Alexandre de Gusmão*.

⁸ Tal como em Portugal sob Salazar (1933-1974), com a mesma denominação.

⁹ Para mais informações sobre este conflito: cf. de Castro & Ronci (2007: 154).

se demitiu após 8 meses no cargo, seguida por outro regime populista sob o presidente João Goulart, que seria derrubado por um golpe militar apoiado pela elite conservadora em 1964 e marcou o início de uma ditadura militar que durou 21 anos, até 15 de março de 1985 (de Castro, et al. 1991: 160-161).

Os anos da administração de Kubitschek (1956-1961) caracterizam-se pelas fortes ambições do presidente de acelerar o desenvolvimento industrial e de internacionalizar a economia do Brasil. Num discurso sobre a sua Operação Pan América (1959), um projeto que visava colmatar o fosso económico entre a América do Norte e do Sul (Kubitschek 2008: 387), diz: "Sabemos, todos nós, que urge acompanhar o ritmo do mundo moderno" (Kubitschek & Pinto 2010: 34). Havia assim uma preocupação com a modernidade, e o ritmo a que o país se desenvolveu em comparação com outras nações. A ambição de transformar o Brasil num país mais moderno e industrializado aparece nos discursos de Kubitschek quase como uma missão sagrada. Ele apela a Deus para que inspire os brasileiros e lhes dê um sentimento de a "grandeza de nossa missão" (10), reivindicando que: "Não há missão mais elevada do que essa. Não há mais nobre cruzada para os que se tornaram poderosos e fortes graças ao espírito de iniciativa e ao trabalho criador" (31).

É importante notar o otimismo com que expressa esta missão, típico da confiança de um presidente recém-eleito. Refere-se ao Brasil como "um país em marcha rápida para um grande destino, e não apenas um país de futuro" (Kubitschek & Pinto 2010: 19), "Um país que não se deixa ficar no atraso e marcha avante, corajosamente, ajudado ou desajudado, em direção a um destino de grandeza" (59). Kubitschek enfatiza que outros países "nos devem considerar como país em acelerada viagem para a industrialização" (20). Estas declarações afirmam a independência e o potencial do Brasil, e podem ter evocado nos cidadãos brasileiros um sentimento de otimismo para o futuro.

Uma expressão bem conhecida de Juscelino Kubitschek é a sua ambição de comprimir cinquenta anos de progresso em cinco (Moreno 1982: 134). O seu mandato deu prioridade ao investimento nos sectores dos transportes e da energia, com particular ênfase na indústria automóvel (Specht et al. 2009: 170). Criando uma economia forte, o país geraria riqueza e a desigualdade social do Brasil seria reduzida. Assim, foi lançado o "Plano de Metas", um programa económico que consiste em 31 objetivos (169). De acordo com este plano, era impossível para a economia progredir sem a participação de nações estrangeiras. Por esta razão, as empresas estrangeiras entraram no Brasil. No entanto, a relação com o capital estrangeiro é complexa, e o plano económico de Kubitschek, baseado no financiamento externo, levou primeiro a uma elevada taxa do PIB, mas mais tarde levou ao endividamento externo e à inflação (Donnelly 1973: 412; Specht et al. 2009: 172).

O interesse no capital estrangeiro era uma preocupação para alguns, devido à reputação infame das intervenções dos EUA. O presidente brasileiro respondeu a estas preocupações da seguinte forma:

"Não somos mais nação colonizável. Acreditar na possibilidade de sermos escravizados por influências do dinheiro estrangeiro é o mesmo que concluir pela nossa fragilidade, pela

nossa anemia completa e irremediável, é ofensa à nossa personalidade nacional e ao nosso caráter de povo formado." (Kubitschek & Pinto 2010: 20)

Mais uma vez, Kubitschek insiste na independência do Brasil e de como este mereceria um lugar como nação desenvolvida.

Apesar da sua concentração na modernidade, que ele via como necessariamente ligada aos investimentos estrangeiros, havia necessidade de Kubitschek ganhar a benevolência dos pensadores mais tradicionais. Nos seus discursos, ele enfatizava o seu respeito pela tradição, "as nobres tradições dos nomes respeitáveis" (Kubitschek & Pinto 2010: 18) e afirmava que as suas políticas em termos de internacionalidade não negavam este profundo respeito pelas tradições do Brasil. Para citar as suas palavras, sentiu "simultaneamente amor acendrado ao solo pátrio e uma curiosidade pelo que vai do outro lado" (18). Esta representação da tradição e da modernidade, e da pátria e das nações estrangeiras, não como num conflito, mas como reconciliadas, será um fator importante para as formas de arte deste período, como a bossa nova.

Talvez a promessa mais ambiciosa da campanha de Kubitschek foi a construção de uma nova capital federal, Brasília, criada de raiz no centro do país. A interiorização da capital para as altas planícies do estado de Goiás já tinha sido um sonho de muitos antes, mas foi Juscelino que tornou este sonho real. As obras começaram em finais de 1956, e a nova cidade já foi inaugurada quatro anos mais tarde, em 1960, com um complexo arquitetónico moderno desenhado por Oscar Niemeyer. Brasília ficou conhecida como um símbolo da modernidade, uma nova cidade desligada das fundações coloniais, e um símbolo do novo Brasil.

Kubitschek define a importância da construção da nova capital no discurso de inauguração da cidade:

"Esta cidade, recém-nascida, já se enraizou na alma dos brasileiros; já elevou o prestígio nacional em todos os continentes; já vem sendo apontada como demonstração pujante da nossa vontade de progresso, como índice do alto grau de nossa civilização" (Kubitschek & Pinto 2010: 53)

É significativo que ele mencione o elevado prestígio do Brasil noutros países. Parte da sua campanha foi estabelecer uma nova imagem do Brasil vista do estrangeiro, por exemplo com a construção da nova cidade, destinada a oferecer ao mundo "uma prova do muito que somos capazes de realizar" (47). Este é um momento de otimismo excepcional para o futuro do Brasil. A nova capital representa "o estabelecimento de um núcleo, em torno do qual se vão processar inúmeras realizações outras" (52). O presidente reforça ainda mais este otimismo com a clara declaração: "Não nos voltemos para o passado" (51).

A construção de Brasília, e mais amplamente, o projeto de um Brasil ultramoderno, teve repercussões em todas as artes: no campo da arquitetura com os edifícios de Oscar Niemeyer, mas também no design gráfico, poesia concreta, Cinema Novo, arte pop, e bossa nova. Todos tentaram desenhar uma imagem do Brasil como um país moderno, e retrataram ideias de progresso social (Gava 2006: 55). Estas diferentes formas de arte são assim "a reflection of the preoccupation with the contemporary that had captivated the Brazilian psyche" (Moreno 1982: 134), um espelho de uma filosofia e de um otimismo, quase a ser chamado *the Brazilian Dream*, do que Kubitschek foi

o porta-voz. Além disso, a reconciliação entre o tradicionalismo e a modernização tornou-se um tema em romances, poesia, pintura, escultura, cinema, bem como música, um tema que logicamente surgiu de ser testemunha de um país em rápida modernização. A fundação de Brasília pode ser considerada como uma das fases da identidade nacional do Brasil.

Os brasileiros viram um futuro brilhante à sua frente no final da década de 50. Este otimismo foi gerado não só pelo plano económico de Kubitschek, e pela cidade futurista de Brasília com os seus famosos edifícios de Niemeyer, mas também pela vitória da equipa nacional de futebol no Campeonato do Mundo de 1958. A imagem das perspectivas de futuro do Brasil era que o país poderia trocar o seu lugar na periferia e em vez disso tornar-se uma nação desenvolvida (McGowan & Pessanha 1998: 61). Esta visão que Kubitschek desenhou para o Brasil era moderna, industrializada, independente, libertada dos laços coloniais, e capaz de moldar o seu próprio destino. Era um Brasil afastado da margem. O novo contexto em que os rápidos desenvolvimentos foram alcançados trouxe uma indústria cultural reforçada, novos públicos consumidores e, portanto, a necessidade de um novo estilo contemporâneo na música, algo único para um Brasil mais moderno. É portanto significativo notar que o nome bossa nova é uma gíria do Rio de Janeiro que significa "novo jeito" (56).

2.3. Bossa nova: "musiquinha de apartamento"

As canções da bossa nova são geralmente apolíticas. Não há uma crítica da injustiça social como no samba. Isto levanta a questão de porque é necessário incluir uma secção deste estudo sobre a situação política da época. Porém, paradoxalmente foi este clima político que permitiu que os artistas da bossa nova fossem apolíticos. Além disso, a bossa nova integrou indiretamente a filosofia do governo de Juscelino Kubitschek, e pode ser vista como um produto cultural do seu projeto nacionalista e utópico de criar um Brasil moderno. Deve notar-se que a ligação entre as duas não é uma ligação direta, a bossa nova não é uma propaganda da administração de Kubitschek, mas sim uma reflexão indireta.

A perspectiva que dá forma a estas canções é a da classe média alta do Rio de Janeiro, especialmente as que vivem na zona sul do Rio (McGowan & Pessanha 1998: 61). Estas pessoas são consideravelmente ricas e encarnam uma geração de jovens otimistas. A bossa nova expressa a sua "ideologia de classe média" (Moreno 1982: 134). Sugere a ideia de uma vida sofisticada sem ser aristocrática, de um conforto que não é identificado com o poder (Mammi 1992). Nisto reside a sua novidade e a sua força.

Como mencionado anteriormente, o samba tradicional brasileiro foi confrontado com um Brasil em rápida modernização, e por isso havia uma procura por um estilo mais contemporâneo, com uma nova complexidade e sofisticação que a música tradicional carecia. O uso de instrumentos foi reduzido a um simples violão¹⁰, enquanto que o samba dependia de um grande repertório de tambores, tamborins, raspadores, agitadores, etc. Consequentemente, o samba foi produzido em grandes grupos, enquanto a bossa nova normalmente tem apenas um cantor, até um

¹⁰ Cf. [3.3] para uma discussão mais elaborada sobre a utilização do violão.

cantautor, que também tocava a violão. Além disso, a bossa nova criou um novo som específico, com tons dissonantes e frequentes mudanças de tom, o que também envolveu uma ruptura com as tradições musicais anteriores no Brasil. Os ritmos do samba ajustaram-se a uma nova realidade, mantendo ao mesmo tempo a sua estrutura básica.

A influência estrangeira do governo de Kubitschek também ecoa nas canções da bossa nova, com a influência do jazz vindo dos Estados Unidos. A bossa nova integrou elementos musicais estrangeiros, repensando o samba em harmonias mais relaxadas que se assemelhavam ao jazz americano. Além disso, no início e meados dos anos 60, a bossa nova tornou-se rapidamente popular nos Estados Unidos, com interpretações de artistas como Ella Fitzgerald, Elvis Presley, Coleman Hawkins, etc., e através de várias traduções de canções de bossa nova como "The Girl from Ipanema"¹¹ ("Garota de Ipanema") e "Waters of March"¹² ("Águas de Março"). Houve assim uma influência mútua, e uma estreita afinidade entre a bossa nova e os Estados Unidos.

A atmosfera positiva da década em torno da presidência de Kubitschek pode ser facilmente reconhecida no otimismo e no tom globalmente feliz da bossa nova, ainda que esta felicidade seja de natureza introvertida. A "tristeza" em "Chega de saudade" é rapidamente anulada por "mas se ela voltar, se ela voltar, que coisa linda, que coisa louca" e ainda mais rapidamente em "Garota de Ipanema" quando, após as duas primeiras linhas que lamentam a solidão do *eu* lírico, a canção continua: "Ah, a beleza que existe, a beleza que não é só minha" e "O mundo inteirinho se enche de graça." O foco no amor e beleza, juntamente com a natureza, é uma constante nas letras da bossa nova, e expressa uma *joie-de-vivre* geral.

Outro exemplo deste tom positivo é o aparecimento frequente do uso linguístico do diminutivo nestas canções (Barcellos 2006: 28), por exemplo "inteirinho" na linha acima de "Garota de Ipanema," ou "peixinhos" e "beijinhos" em "Pois há menos peixinhos a nadar no mar do que os beijinhos que eu darei na sua boca" de "Chega de Saudade", e "cantinho" em "Um cantinho de céu e o Redentor" em "Carta ao Tom 74", para citar apenas alguns exemplos. Este uso do diminutivo acrescenta um tom familiar e leve. Também pode ser estabelecida a ligação com uma língua típica brasileira, porque os diminutivos são geralmente mais comuns em português brasileiro do que em português europeu¹³ (Biderman 2001: 969).

Além disso, há uma ênfase na tranquilidade, por exemplo "A paz que sonhei", em "Ela é carioca". A imagem que a bossa nova desenha do Brasil é pacífica, em oposição direta com o seu passado colonial. Além disso, pode mesmo ser considerada uma imagem utópica, o que é demonstrado nas linhas "Da janela vê-se o Corcovado, o Redentor, que lindo, quero a vida sempre assim" de "Corcovado". Implica que o estado atual em que se encontra o *eu* lírico é uma situação perfeita. Esta imagem utópica aplica-se especialmente ao Rio de Janeiro: "Rio teu mar, praias sem fim" e "Rio de sol, de céu, de mar" (linhas de "Samba do avião"). A forma como o Rio de Janeiro é apresentado está centrada na sua beleza que consiste nos elementos simples: praia, sol, mar e céu.

¹¹ 1964, gravado por Astrud Gilberto e Stan Getz.

¹² Traduzido pelo próprio Tom Jobim em 1972.

¹³ Para uma discussão mais completa sobre o português tipicamente brasileiro na bossa nova: cf. [3.4.].

A importância especial do Rio de Janeiro na bossa nova, oferecendo uma visão do Brasil que consiste quase exclusivamente do Rio de Janeiro, poderia ser interpretada como uma reação ao fato de terem perdido a sua posição como capital, e terem dado esse título à nova cidade Brasília. Isto também explica o tom nostálgico das canções, por exemplo: "Lembra que tempo feliz, ai que saudade" em "Carta Ao Tom 74. " De acordo com esta visão, os artistas da bossa nova lamentam as modernizações no Brasil, o que contradiz a visão da bossa nova como um espelho do Brasil ultramoderno, e em vez disso classifica-a como uma reação contra esta modernidade.

O tom positivo está ligado à ausência de crítica social na bossa nova. A música canta de uma forma simples e genérica sobre o amor e a beleza, e por vezes sobre a própria música. Devido a esta posição apolítica, a musa da bossa nova Nara Leão distanciou-se do movimento dizendo "Chega de bossa nova. Chega disso" numa entrevista para *Fatos e Fotos* em 1964:

"Chega de bossa nova. Chega disso, que não tem sentido. Chega de cantar para dois ou três intelectuais uma musiquinha de apartamento. Quero o samba puro, que tem muito mais a dizer, que é a expressão do povo e não uma coisa feita de um grupinho para um grupinho... Eu não tenho nada, mas nada mesmo, com um gênero musical que, sinto, não é o meu e nem é verdadeiro." (Castro 1990: 348)

É significativo que esta entrevista foi realizada em 1964, o ano do golpe de estado. Foi um ponto de viragem para a bossa nova e o seu carácter apolítico, que poderia continuar a existir como uma fuga à realidade social, mas que seria cada vez mais criticada. A acusação de Nara Leão de que a bossa nova nem é verdadeira é uma afirmação notável. Segundo ela, a bossa nova não é sincera no sentido de não ser representativa da sociedade brasileira¹⁴. Na citação, também descreve a bossa nova como "uma musiquinha de apartamento". Isto está ligado a uma nova forma de vida que foi parcialmente o resultado de sucessivos projetos de urbanização. Além disso, está correlacionada com uma mudança no centro da produção musical. As praças e as famosas casas das 'tias baianas', pontos de encontro de pessoas de distintas classes sociais e lugares de importância central para a criação do samba, foram negligenciadas ou simplesmente desapareceram devido ao aumento da urbanização no Rio de Janeiro (Pontes & César 2019: 672). O espaço do apartamento pode ser considerado como um símbolo de uma nova noção de vida, um lugar de refinamento numa cidade moderna. O Rio de Janeiro tornou-se uma cidade em que Copacabana foi o novo lugar para se estar, onde discotecas e cinemas substituíram os teatros do passado, onde carros, whisky e discos se tornaram sinónimos de sofisticação e classe superior, e é aqui que a bossa nova se encaixa, como uma fuga dos problemas sociais, ou uma reação à mudança do capital (672). Esta nova forma de vida teve implicações em termos de classe e raça. As fronteiras entre os locais interiores e exteriores da produção musical correspondiam a diferentes grupos sociais (672). "There is no *a priori* separation of musical expression according to racial or ethnic identity" (Hertzman 2013: ix), no entanto, a crítica da bossa nova está indissociavelmente ligada a questões raciais e sociais. Por conseguinte, a deslocalização da produção musical tem muito mais implicações do que uma

¹⁴ Aqui pode ser feita um paralelo com as cantigas de amigo, discutidas no capítulo [4], em que a sinceridade desempenhou um papel primordial, no sentido de um modelo poético e comportamental: cf. Vieira (1988).

simples mudança de ambiente. O facto de os artistas da bossa nova terem retirado uma música semelhante ao samba para este novo local, juntamente com a observação de que os artistas da bossa nova são quase exclusivamente homens brancos, sugere um preconceito racial implícito nesta música.

Finalmente, a bossa nova tem sido crucial para trazer uma nova percepção do Brasil a outros países. Foi revolucionário que um género criado num país latino-americano passasse a ocupar um lugar tão bem-sucedido na cena musical dos Estados Unidos.

"Bossa nova has immensely contributed to the development of a *sui generis* Brazilian identity, suggesting a closer link to love and beauty in an almost utopic way. Bossa nova was instrumental in rebuilding the Brazilian identity not only within Brazil's borders but also in terms of the overall perception of Brazil elsewhere" (Tremura 2017: 10).

O Brasil passou a ser conhecido como um lugar de sol, de amor e de praia sem fim, como canta Tom Jobim em "Samba do avião". Além disso, graças à sua "Garota de Ipanema", a imagem de uma garota que passa na praia de Ipanema tornou-se uma imagem icónica em todo o mundo. As palavras dos artistas da bossa nova ressoaram, especialmente nos Estados Unidos, como descrições convidativas quase como de um cartão postal romântico do Brasil, que contrastou fortemente com a outra face do Brasil que ganhou interesse internacional, a saber, a das favelas.

Em resumo, a bossa nova reflete uma realidade social específica e uma visão de um Brasil lindo, que depois foi projectada para outras partes do mundo. Faz ressoar o estilo de vida e o otimismo da classe média alta da zona sul do Rio de Janeiro durante a presidência de Kubitschek. Por outro lado, poderia ser uma reação conservadora contra a mobilidade social que o governo de Kubitschek tinha gerado. Além disso, o centro de produção musical foi transferido de um local público ao ar livre para os apartamentos privados de pessoas de classe média. A música partiu do samba, e integrou elementos estrangeiros do jazz. A afinidade da bossa nova com os Estados Unidos, a sua ruptura com certas tradições do samba, e os seus temas apolíticos, foram coisas que causaram críticas ao género, especialmente depois de 1964. No entanto, a importância da bossa nova na inovação da cena musical brasileira e depois na exportação da imagem do Brasil para o resto do mundo não pode ser negada.

2.4. *Roaring 50s*

Como discutido, *o presidente bossa nova*, Kubitschek, propôs uma visão do Brasil caracterizada por uma rápida evolução em termos de industrialização e internacionalização da economia. O seu governo gerou otimismo e confiança no Brasil, especialmente com a construção da nova capital, Brasília. Sendo testemunha dos rápidos desenvolvimentos feitos no país, as formas de arte brasileiras começaram a adaptar-se. Por este motivo, houve também necessidade de um estilo musical mais contemporâneo, já que o samba tradicional foi considerado como tendo estagnado. Este estilo contemporâneo surgiu na zona sul do Rio, onde membros da classe média alta procuraram introduzir uma nova sofisticação à música do samba. A sua ideologia é uma de uma vida sofisticada numa cidade moderna. Além de moderna, o Rio de Janeiro também é uma

cidade com um passado como capital do Brasil e até do império português¹⁵, e através da bossa nova, os cariocas possivelmente queriam expressar que o Rio de Janeiro ainda foi o centro da produção cultural. Apesar do carácter apolítico das letras da bossa nova, é importante notar que foi o clima político deste período que permitiu esta ausência de crítica social. A música tem um tom globalmente feliz com ênfase na pacificidade, representando um Brasil que se liberta dos laços com o colonialismo. Esta positividade é retratada através de um uso frequente de diminutivos, mas especialmente através de temas e imagens que geram um Rio de Janeiro idealizado. Será um enorme salto deste cenário idealizado da bossa nova para o golpe militar de 1964, e por esta razão o movimento da bossa nova é considerado de curta duração, embora as suas influências ainda hoje sejam perceptíveis.

Enquanto nos Estados Unidos os anos 20 ou *roaring twenties* são conhecidos como a *Jazz Age*, esta década foi para o Brasil ainda uma época de instabilidade política e económica que acabou por culminar com a revolução de 1930. Apesar de conhecer uma certa revolução cultural nos anos 20, como será discutido no próximo capítulo, a década dos anos 50 ou "era desenvolvimentista" (Biderman 2001: 964) conheceu uma mudança nos valores culturais que se propagaram a uma parte maior da sociedade. Portanto, não é surpreendente que seja nesta década, o que se pode chamar *roaring 50s*, que o Rio de Janeiro tenha florescido, não só no Brasil, mas em todo o mundo. Isto seria, tal como nos Estados Unidos, apenas uma prosperidade temporária, até ao golpe militar em 1964.

O interesse de Kubitschek pelo capital estrangeiro reaparece na bossa nova devido à sua estreita afinidade com os Estados Unidos, o que tem sido outro motivo de crítica. Kubitschek afirmou que a sua política em termos de internacionalidade não negava um profundo respeito pelas tradições brasileiras, e esta reconciliação de tradição e modernidade, de amor pela pátria e interesse pelos países estrangeiros, também ressoa nas influências estrangeiras da bossa nova que se reconciliam com a tradição do samba.

Por último, parte da campanha de Kubitschek consistia em estabelecer uma nova imagem do Brasil vista do estrangeiro, uma brasilidade fora do Brasil. Esta imagem do Brasil foi exportada através da bossa nova, que rapidamente se tornou popular à escala internacional. Assim, a percepção do Brasil a partir do estrangeiro era uma percepção de um Rio de Janeiro idílico, e implicava uma ligação mais estreita com o amor e a beleza. Tal como a recém-construída cidade de Brasília, a bossa nova era completamente nova e descolonial também.

¹⁵ Com a transferência da corte portuguesa para o Brasil em 1808, o Rio de Janeiro foi capital do império português durante treze anos.

3. Bossa nova e modernismo brasileiro

3.1. Introdução

Como discutido no capítulo anterior, a década dos anos 50 permitiu uma revolução na produção musical devido ao seu contexto político. Neste capítulo, o foco passará do contexto político para o artístico, e daremos um salto no tempo para a década de 1920, que viu um fenómeno cultural, especialmente nas artes visuais e na literatura, que daria um exemplo para a auto-imagem do Brasil. Este fenómeno é o modernismo brasileiro.

A origem do modernismo literário no Brasil pode situar-se na Semana de Arte Moderna de 1922, o ponto de encontro de um grupo progressista da burguesia educada de São Paulo e do Rio de Janeiro. Os artistas que contribuíram para a Semana – como por exemplo Oswald de Andrade, Mário de Andrade, e Guilherme de Almeida – defenderam a substituição da mentalidade nacional existente, e também defenderam a autonomia artística e literária do Brasil. Uma renovação da mentalidade nacional implicava uma ruptura tanto temática como formal com as tendências artísticas anteriores, por exemplo as estabelecidas pela *Academia Brasileira de Letras* (Bosi, *Céu, inferno* 174). A autonomia da arte brasileira implicava a ruptura com modelos europeus, em oposição à criação de uma mera cópia destas tendências. Há um paralelo ao romantismo na Europa, em que os autores exploraram o seu passado nacional. Em meados do período romântico, em 1822, o Brasil tornou-se independente. Assim, o Brasil procurou explorar as suas raízes criando uma literatura nacional mais tarde, no modernismo. O resultado é, segundo Menotti del Picchia, poeta e orador oficial da segunda noite da Semana, que o modernismo brasileiro é "uma arte genuinamente brasileira" (Bosi 1994: 338). Porque esta corrente literária é tão significativa em relação ao estudo da identidade cultural e da autonomia no Brasil, é interessante estabelecer ligações com o movimento da bossa nova, que teve origem pouco tempo depois.

Este capítulo procura identificar sensibilidades modernistas, e especialmente as ligadas à identidade nacional, na música bossa nova. A primeira pergunta é: como é que o modernismo brasileiro se libertou das imposições coloniais? Em segundo lugar, como se relaciona a bossa nova com o universo estético da literatura modernista no Brasil? Para responder a esta segunda pergunta, serão discutidas algumas técnicas literárias modernistas que podem ser encontradas na bossa nova (características formais como concisão e fragmentação), bem como temas e elementos similares da cultura indígena que são expressos num registo moderno. O interesse numa língua brasileira coloquial será discutido numa secção separada. Finalmente, as duas questões acima mencionadas serão reunidas numa conclusão sobre as ligações entre estes dois movimentos artísticos, e sobre como ambos afirmam uma identidade brasileira autónoma.

3.2. Modernismo brasileiro: "uma arte genuinamente brasileira"

Como já mencionado, o modernismo literário no Brasil consistiu, por um lado, numa renovação da mentalidade nacional existente e, por outro, na autonomia artística e literária do Brasil. Isto significava romper com tendências artísticas anteriores no Brasil, bem como romper com modelos europeus – portugueses mas também modelos estabelecidos por outras comunidades como a italiana e a alemã –, que até então tinham dominado o panorama artístico brasileiro.

Devido a seu perfil diferenciado da realidade brasileira, o modernismo brasileiro é considerado de grande importância para a autonomia do país em termos de identidade cultural.

Por um lado, à semelhança da literatura europeia da época, o modernismo brasileiro foi uma reação à modernidade da Segunda Revolução Industrial, da qual o futurismo foi um testemunho vibrante. Os intelectuais da Semana estavam familiarizados com a vanguarda europeia centrada em Paris e inspiraram-se nos seus *-ismos* (Bosi 1994: 332). Por outro lado, os modernistas brasileiros tinham a certeza de que as raízes brasileiras, tanto as indígenas como as africanas, pediam um tratamento estético primitivista, que necessariamente se distanciava dos modelos coloniais (341). Resulta num conflito entre a inspiração estrangeira e a necessidade de romper com as mesmas obras que os inspiraram. Os modernistas brasileiros foram assim assombrados por um paradoxo: "the paradox of forging Brazilian authenticity through foreign modes and fashion" (Lang 2002: 198).

Oswald de Andrade, uma figura chave do modernismo brasileiro, estava preocupado com este paradoxo. O seu "Manifesto da poesia pau-brasil" critica a imitação de modelos estrangeiros e, em vez disso, apela a uma junção do Brasil moderno com as raízes primitivas brasileiras, culminando numa revolução artística e cultural. Além disso, o manifesto apresenta uma analogia entre produtos culturais e pau-brasil, um importante produto económico de exportação que deu o seu nome ao país. Através desta analogia ele expressa a necessidade de os produtos culturais brasileiros se transformarem também em produtos para exportação. O seu manifesto foi um meio de combater a imitação histórica dos modelos europeus. Oswald de Andrade pode assim ser visto como uma figura-chave de descentralização, de uma vanguarda do Novo Mundo (Perrone 11). Descentralizou o controlo europeu sobre as artes.

Mário de Andrade, outro fundador do modernismo brasileiro, não relacionado com Oswald de Andrade, retoma esta metáfora económica numa carta a Joaquim Inojosa, em 1924, na qual escreve que o Brasil contribuiria pouco para a economia mundial se produzisse vinho ou trigo, já fabricado pela Itália e pela Rússia. Escreve que os brasileiros deveriam preferir a borracha, o açúcar, o café, ou a carne, que, sendo única no seu país, poderia ajudar a satisfazer as necessidades de outras nações (Moraes 2003: 43).

Alguns anos mais tarde Oswald de Andrade volta à questão da influência estrangeira em "O manifesto antropófago", através da analogia do canibalismo, ou seja, comer o inimigo para fortificar o eu. Ele aplicou isto à influência cultural: as influências estrangeiras são digeridas e transformadas em algo novo e melhor. Ao propor uma devoração dos bens culturais europeus, Oswald de Andrade recusa a supremacia da Europa e afirma a superioridade do elemento indígena. Esta antropofagia cultural tornou possível destruir a vanguarda europeia como fonte de imitação, ao mesmo tempo que os admira e adquire as suas qualidades. O manifesto oferece uma reconciliação entre a admiração e a animosidade em relação aos modelos culturais coloniais.

Através destas duas analogias – pau-brasil e antropofagia – Oswald de Andrade oferece soluções possíveis para o paradoxo da influência estrangeira e da autenticidade brasileira, um paradoxo igualmente relevante para a bossa nova.

Na busca de uma literatura essencialmente brasileira, os elementos que mais acentuaram as diferenças entre a Europa e o Brasil foram a natureza selvagem e a figura do índio, que assim se tornaram os objectos centrais do imaginário nacional do Brasil (Pereira 1998: 1). No entanto, não é tão simples como afirmar que a diferença entre o modernismo brasileiro e europeu reside na sua estética primitivista. A vanguarda europeia também mostrou uma intenção de resgatar o imaginário primitivo, um primitivismo que tinha sido perdido ou reprimido pela prevalência do pensamento excessivamente racionalista e positivista na sociedade burguesa (9). Isto aparece na psicanálise, surrealismo e expressionismo como uma busca de sentido interior, "a sondagem do mundo onírico individual e, em mais ampla esfera, o encontro maravilhado com imagens e ritmos das culturas não-européias" (Bosi 1988:103). Os modernistas brasileiros foram ao interior do Brasil para fazer pesquisas, tal como outros modernistas fizeram, como o compositor húngaro Bartók que foi fazer pesquisas de canções populares no interior da Hungria. Embora o uso de uma imaginação primitivista e o interesse no folclórico não sejam exclusivos da América Latina, o ângulo tomado pelos modernistas brasileiros difere do exotismo que pode ser encontrado no modernismo europeu. O movimento de 1922 "iria acentuar aspetos autênticos da vida do índio, encarando-o não como gentil-homem embrionário, mas como primitivo, cujo interesse residia precisamente no que trouxesse de diferente, contraditório à nossa cultura européia" (Cândido s/d: 20). O primitivismo estético do modernismo brasileiro, alcançado através de uma valorização da figura do índio¹⁶, procurou assim realçar as suas diferenças com os modelos coloniais (Bosi 1988: 174).

Além disso, há uma proposta no modernismo brasileiro de pensar a identidade brasileira como um país híbrido, um "povo de mil origens, arribado em mil barcos, com desastres e ânsias", nas palavras de Oswald de Andrade (Bosi 1994: 336). Esta multiplicidade de traços étnicos e culturais é outro elemento que diferencia a cultura brasileira da Europa. Segundo Alfredo Bosi, o que está subjacente ao movimento modernista é a sua celebração dos elementos "lusó-afro-índio-caboclo" (1988: 136). Ele refere-se à obra *Macunaíma*, um livro de Mário de Andrade (1988) sobre um jovem que viaja da sua tribo de origem na selva para São Paulo e de volta. Através de uma fusão de várias lendas indígenas e elementos folclóricos, o livro oferece uma representação complexa das diferentes etnias e fios culturais do Brasil. No entanto, em *Macunaíma* não existe uma síntese desta pluralidade. Pelo contrário, o autor insiste na forma incoerente e desconexa de ser do seu personagem principal (Bosi 1988: 136-7). O hibridismo, que até então tinha sido uma causa de crise na literatura brasileira, torna-se uma solução no modernismo brasileiro (Pereira 1998: 12). A pluralidade do Brasil já não é um constrangimento para os modernistas. Uma afirmação festiva deste hibridismo toma o seu lugar, que celebra a cultura brasileira como sendo primitivista, mestiça, e ao mesmo tempo portadora do património europeu (Cândido 2006: 127).

Esta celebração do hibridismo lembra-nos o lusotropicalismo de Freyre, um termo que implica uma romantização da miscigenação. Três livros de Gilberto Freyre – *Casa-Grande & Senzala* (1933), *Sobrados e Mucambos* (1936), e *Ordem e Progresso* (1957) – mudaram a imagem

¹⁶ Um exemplo visual é a pintura *Abaporu* de Tarsila do Amaral (1928).

do Brasil, encarando-o como uma fusão de três culturas – indígena, portuguesa e africana. Além disso, contava uma história alternativa de colonização, com uma mistura racial progressiva e benevolente na base, em vez de violência. Apesar da controvérsia que esta teoria suscitou, ela tem sido crucial na auto-imagem do Brasil e ecoa claramente na literatura modernista. Além disso, liga-se ao racismo e miscigenação benévola do Estado Novo português.

Em suma, o paradoxo da influência estrangeira e da autenticidade brasileira é tratado de forma consciente na literatura modernista. Apesar de recorrer à vanguarda europeia de inspiração artística, a corrente literária libertou-se conscientemente dos modelos coloniais. Os modernistas diferenciaram-se da Europa ao representarem as realidades brasileiras, numa *língua brasileira*. Além disso, há uma nova apreciação do índio brasileiro, uma figura que exigia uma estética primitivista diferente do exotismo europeu. Finalmente, a pluralidade da cultura brasileira já não é vista como um constrangimento, mas sim celebrada em obras literárias como um poderoso elemento da identidade do país.

3.3. Relação da bossa nova com a literatura modernista no Brasil

As duas principais características do modernismo brasileiro são a sua liberdade formal e o seu projeto nacionalista para a auto-legitimação da arte brasileira (Bosi 1994: 336). É interessante identificar como estas características ocorrem na bossa nova. Porque é impossível e insuficiente analisar uma canção como se fosse um poema feito para ser lido, as dimensões musicais da bossa nova também serão tidas em conta.

Um primeiro aspeto interessante relacionado com a liberdade formal no modernismo é a liberdade do ritmo na bossa nova. As mudanças de ritmo ocorrem frequentemente e não aparecem em padrões fixos. Chama-se ritmo sincopado, um ritmo frequentemente interrompido e caracterizado por tensões ou acentos inesperados (Murphy 2006: 37). Estas mudanças inesperadas seguem os acentos da letra cantada, assim na bossa nova "[t]he very sound of sung Brazilian Portuguese creates its own music" (37). Um exemplo interessante é "Desafinado" de João Gilberto: a nota inesperada que ocorre ao cantar a sílaba tónica de "desafino" representa uma transgressão às harmonias da música popular convencional (Naves 2015: 36). Significativamente, isto corresponde ao significado da letra, "desafinado". A falta de padrões fixos na bossa nova resulta numa música fragmentada, o que nos lembra a fragmentação no modernismo de Oswald de Andrade. No entanto, é de notar que esta liberdade na bossa nova de transgredir os padrões convencionais pode derivar da influência do jazz, igualmente caracterizado por tais irregularidades (Schuller & Morrison 1986: 13-15), ou do samba, a fusão sincrética de influências africanas e indígenas fez uso semelhante da sincopação (Chasteen 1996: 30).

Outro tipo de fragmentação pode ser encontrado na letra da canção "Águas de março" de Tom Jobim e Elis Regina, que evolui de frases coerentes para uma mera experimentação com sons no final da canção: "Ida, ol, oite, oite, orte, aço, zol". Este exemplo lembra-nos o bruitismo, uma tendência vanguardista estreitamente relacionada com o dadaísmo, que nega o poder da linguagem e o substitui por uma repetição espontânea de sons sem sentido ou sons da natureza (Kristiansen

1968: 459). Isto pode ser ligado às tendências primitivistas da vanguarda europeia, visto que estes sons procuravam reproduzir ritmos africanos, e mesmo palavras de línguas africanas.

Uma segunda semelhança formal entre a bossa nova e o modernismo brasileiro é o uso de meta-referências. Os vários manifestos sobre o modernismo brasileiro já indicam que estes autores participaram na auto-reflexão sobre a literatura. Não é de surpreender que esta metaficção também pode ser encontrada na sua poesia, por exemplo em "Motivo" de Cecília Meireles (1939): "Eu canto porque o instante existe / e a minha vida está completa. / Não sou alegre nem sou triste: / sou poeta." Outro exemplo é a "Poética" de Manuel Bandeira (1922): "Estou farto do lirismo comedido / Do lirismo bem comportado / . . . / Estou farto do lirismo que pára e vai averiguar no dicionário o cunho vernáculo de um vocábulo." Os autores refletem conscientemente sobre a linguagem e a arte.

Este uso de meta-referências também ocorre em várias canções da bossa nova. Exemplos são: "Que isto é bossa nova, que isto é muito natural" em "Desafinado", "Eis aqui este sambinha feito numa nota só, outras notas vão entrar, mas a base é uma só" em "Samba de uma nota só", e "pra fazer um samba com beleza é preciso um bocado de tristeza" em "Samba da bênção," para citar apenas alguns exemplos onde canções da bossa nova comentam a natureza da canção ou a própria música. De acordo com George Lang, esta prática metatextual que permeia tanto a bossa nova como o modernismo brasileiro continua a ser fundamental para a compreensão da identidade brasileira (2002: 197). A importância geral da meta-textualidade ou meta-referências à cultura brasileira pode ser rastreada até Machado de Assis, um dos autores mais influentes do Brasil (Fitz 1997: 44). Esta auto-reflexividade pode considerar-se como um sintoma de uma consciência nas artes brasileiras para traçar as suas raízes, e contemplar deliberadamente a sua posição em relação à sua herança cultural.

Uma terceira semelhança formal marcante entre a bossa nova e a literatura modernista é a concisão. Mário de Andrade afirma no seu manifesto *A escrava que não era Isaura* que o texto deveria ser "resumo, essência, substrato" (65). Mário de Andrade difere neste aspeto de Oswald de Andrade. Mário propôs um modernismo sério, edificante e sistemático, em que a arte tem um propósito didático. A simplicidade e a dicção mais refinada de Mário de Andrade ecoam nas letras da bossa nova. Oswald de Andrade, por outro lado, não é um crente da intenção instrutiva da arte. As suas obras caracterizam-se pela anarquia e uma desconstrução de ideias cristalizadas (Naves 2015: 47). Não é por acaso que estas características podem ser encontradas na música tropicalista, um estilo que se desenvolveu após a bossa nova e combina as peças mais díspares do repertório cultural. Um exemplo de um artista que pratica este estilo musical mais tardio é Chico Buarque. A oposição entre a bossa nova e a tropicalista excessiva, corresponde assim a duas tradições antagónicas dentro do movimento modernista.

Na música de João Gilberto a concisão é encontrada como um equilíbrio perfeito entre o texto e a melodia, onde tudo o que possa desestabilizar este equilíbrio é eliminado e apenas o essencial permanece. A falta de ênfase emocional, o volume baixo em que canta, e o uso de uma única violão, com um timing perfeito, tudo isto ilustra que qualquer coisa desnecessária é

eliminada da canção. Por conseguinte, a música corresponde melhor ao modernismo tal como proposto por Mário de Andrade.

Santuza Cambraia Naves argumenta que, devido à sua simplicidade, a bossa nova contrasta fortemente com o nacionalismo de um Brasil exuberante, o nacionalismo modernista que pode ser encontrado, por exemplo, na música do compositor Heitor Villa-Lobos¹⁷ (2015: 38). Esta exuberância também ecoa na tropicália ou no samba. A questão é se a bossa nova pode ser considerada como uma expressão da identidade brasileira apesar da sua falta de exuberância, e assim, se um estilo extrovertido é uma parte essencial do espírito brasileiro. Mário de Andrade escreve numa carta a Joaquim Inojosa em 1924 que o 'abrasileiramento' que caracteriza o modernismo não significa regionalismo ou mesmo nacionalismo brasileiro. Ele escreve que isso significa apenas que, para entrar no concerto das nações consideradas artisticamente civilizadas, o Brasil teve de usar a sua parte pessoal, o que o singulariza e individualiza (Moraes 2003: 42). É assim que a bossa nova é quintessencialmente brasileira. Pode não ser uma celebração do Brasil de forma extrovertida, mas é, no entanto, uma celebração da realidade brasileira. Como os modernistas muitas vezes escreveram tributos à realidade urbana da sua cidade de São Paulo, as canções da bossa nova são celebrações da cidade do Rio de Janeiro. Em "Samba do avião", por exemplo, Tom Jobim canta: "Rio eu gosto de você" e "Rio de sol, de céu, de mar". A bossa nova celebra as realidades brasileiras do Rio de Janeiro, da música brasileira, das mulheres brasileiras, e tudo o que distingue o Brasil de outros países.

Outro argumento levantado quando anteriormente se discutia a autenticidade da bossa nova é a sua influência estrangeira. Para voltar às duas analogias de Oswald de Andrade relacionadas com "the paradox of forging Brazilian authenticity through foreign modes and fashion" (Lang 2002: 198), é importante destacar como a bossa nova tomou as qualidades do jazz e transformou-o num novo género musical. Contudo, a bossa nova não pode ser reduzida a um subgénero do jazz. Apesar das muitas influências que a bossa nova sofreu – jazz norte-americano, bolero mexicano, samba brasileiro, xaxado, valsa e outros ritmos – João Gilberto ainda é considerado como tendo criado uma nova linguagem na música, com a sua ruptura radical com as tradições musicais anteriores e a invenção da batida (Naves 2000: 36). Do mesmo modo, o modernismo brasileiro procurou renovar tendências anteriores e criar um novo código na literatura (Bosi 1994: 331). Segundo Oswald de Andrade no seu "Manifesto antropófago", esta nova criação não deveria ser uma tabula rasa, mas sim emergir através da actualização dos repertórios variados e finitos das tradições culturais existentes (Naves 2000: 37). A bossa nova pode assim ser interpretada como um instrumento de antropofagia cultural. Além disso, a música tornou-se um produto de exportação cultural, tal como o pau-brasil na analogia de Oswald de Andrade.

Outro elemento modernista importante em termos de identidade brasileira, como já foi mencionado anteriormente, é a prestação de elementos indígenas ou folclóricos de uma forma moderna. Um exemplo do modernismo brasileiro é *Macunaíma* de Mário de Andrade, que se inspira em várias lendas indígenas. Além disso, o seu "Poema" é inspirado pela sereia Iara, um

¹⁷ Heitor Villa-Lobos também pertence ao modernismo, e estudou em Paris com outros modernistas.

conhecido mito brasileiro. Outro exemplo são os *Poemas negras* de Jorge de Lima, no qual ele explora o folclore afro-brasileiro e os seus vestígios no nordeste do Brasil. O interesse pelos elementos folclóricos é assim orientado não só para as tradições indígenas, mas também para as que têm origem na cultura africana.

Um exemplo de um elemento folclórico na bossa nova é a utilização da violão para repertórios do tipo jazz. Como mencionado anteriormente, o uso de um único violão na bossa nova envolveu uma ruptura da música tradicional. No entanto, é de notar que embora o samba esteja agora associado a instrumentos como tamborins, bateria, raspadores e agitadores, a canção que é considerada o primeiro samba gravado, "Pelo Telefone" (1916), foi tocada pelo guitarrista Donga, embora tenha sido originalmente escrita para piano (Hertzman 2013: 1). Wilson das Neves, uma figura chave na história do samba, proibiu mesmo o seu filho de tocar violão, alegando que o violino ou o piano eram melhores instrumentos (120). A violão está também associada à música de ex-escravos, em estilos musicais como o blues. A bossa nova foi, assim, uma revolucionária interpretação sofisticada de um instrumento que era considerado como um instrumento das ruas, ou até mesmo uma reapropriação pela alta sociedade de um instrumento popular.

Além disso, a bossa nova transformou o samba, música afro-brasileira, numa forma mais erudita. Os padrões afro-brasileiros de percussão receberam uma nova interpretação na batida de João Gilberto, usando o violão como percussão. Há aqui uma semelhança com a música nativa brasileira de capoeira, em que o instrumento de corda única afro-brasileira *berimbau* é utilizado como percussão (Fontoura, et al. 2002, 147). Um exemplo mais específico de um elemento indígena na bossa nova é a referência a "Matinta-pereira" na canção "Águas de março" de Tom Jobim. A matinta-pereira tem vários significados. É uma ave misteriosa que vive no sertão e tem um som específico que se espalha em múltiplas direcções, mas também pode ser sinónimo da figura Saci da mitologia Tupi-Guarani (Ferreira 1986: 1534). Saci é uma criatura jovem de uma perna só que aparece e desaparece onde quer, graças à sua carapuça mágica¹⁸. Uma terceira interpretação possível é que a matinta-pereira é uma mulher velha que é amaldiçoada a transformar-se num pássaro (Fontes 2021). A canção de Tom Jobim também contém outras referências à cultura brasileira: o fenómeno cultural "festa da cumeeira", a bebida "garrafa de cana", e os tipos de árvores locais "peroba do campo" e "caingá candeia".

Como já foi mencionado, os artistas da bossa nova cantam frequentemente sobre o Rio de Janeiro. Uma palavra importante em relação a esta cidade é 'carioca', que hoje em dia se refere ao que está relacionado com o Rio de Janeiro. 'Carioca' deriva da língua tupi-guarani, *Kario'oka*, que significa a casa de um colonizador branco (Cunha 2001: 85). Outras palavras que derivam da língua tupi-guarani em vez do português europeu são os nomes de lugares, tais como Ipanema ou Guanabara. Todos estes exemplos estabelecem ligações com o passado pré-colonial do Brasil, num registo mais moderno.

Apesar destas ligações com o Brasil pré-colonial nas letras da bossa nova, poderia questionar-se se isto implica uma valorização do índio brasileiro. Esta valorização está certamente

¹⁸ Uma fonte interessante para uma interpretação moderna da lenda Saci é a recente série *Cidade Invisível* na Netflix.

menos presente do que no modernismo brasileiro. O regionalismo é também mais difícil de ser encontrado. Além disso, o estilo leve e despreocupado da bossa nova e o seu tom otimista contrastam com a violência colonial que está na base da cultura brasileira. Contudo, se o abrasileiramento significa utilizar o que singulariza e individualiza o Brasil face ao panorama artístico europeu, como escreveu Mário de Andrade, a bossa nova qualifica-se certamente como tal.

Uma última semelhança entre a bossa nova e o modernismo brasileiro é o seu interesse semelhante em representar uma língua tipicamente brasileira. Como este elemento requer alguma explicação sobre o que implica uma língua tipicamente brasileira, será discutido na próxima seção.

3.4. Discurso coloquial brasileiro

Dado que a questão de uma identidade linguística e cultural brasileira fazia parte do projeto modernista, é interessante lançar alguma luz sobre as características do português brasileiro (PB) e como se distingue do português europeu (PE). Devido a estas diferentes variedades, o português é uma língua pluricêntrica (Silva 2018: 838). As diferentes nações aplicam uma norma diferente, mas não um sistema diferente.

Um aspeto do PB é a sua mistura com línguas indígenas como o Tupi. Quando o português foi introduzido no Brasil durante o século XVI, apareceu pela primeira vez como uma mistura com línguas indígenas. Estas misturas são conhecidas como línguas gerais. O uso da língua geral foi proibido pelo Marquês de Pombal em 1753 (Biderman 2001: 963-964), mas deixou as suas marcas na variedade brasileira. Outra fonte de influência são as várias línguas africanas faladas pelos escravos. Durante quatrocentos anos de coexistência, os povos indígenas, africanos, mestiços e brancos aculturaram-se mutuamente. No entanto, a norma portuguesa teve a vantagem e serviu de quadro de referência centralizado. A chegada da família real portuguesa ao Brasil em 1808 também provocou uma mudança no panorama cultural do Brasil, com repercussões a nível linguístico (964). A independência do Brasil, em 1822, daria origem a uma necessidade de uma identidade linguística e cultural diferenciada e, com o tempo, elementos específicos do discurso brasileiro ganharam importância e acabaram por ser escritos como uma nova norma pela *Academia Brasileira de Letras* (969).

Um aspeto importante no qual o PB se distingue da norma europeia é o campo da fonética. Uma diferença importante é a sua entoação. Podem ser encontradas diferentes estruturas prosódicas, e estas diferenças podem ser colocadas em três categorias. A primeira é o inventário de contornos nucleares (Wetzels, et al. 2016: 163), sendo as diferenças em termos de tipos de sinalização, tais como comandos ou pedidos. O mesmo contorno pode ter um significado distinto nas duas variedades, e podem criar melodias diferentes. A segunda categoria é a unidade prosódica (163). No PE apenas a maior unidade fonológica mostra a marcação do limite tonal, enquanto que no PB pode haver limites tonais para marcar unidades prosódicas que são mais pequenas do que a frase intonacional. A terceira categoria é a distribuição do acento tonal (163). Existe uma distribuição mais densa de eventos tonais em PB, e algumas sílabas pré-tónicas

adquirem características de tipo acentual (Frota, et al. 2015: 280). A variedade europeia tende a reduzir as vogais pré-tónicas, o que resulta numa pronúncia diferente do "Jesus", como afirma o exemplo no estudo de Abaurre e Galves: o [e] da primeira sílaba será quase inaudível em PE, e muito mais aberto em PB (1998). O resultado é, portanto, que a pronúncia de vogais é mais aberta no PB (Biderman 2001: 968). Outras diferenças notáveis incluem a palatalização de /t, d/ antes de /i/ (Wetzels, et al. 2016: 93), a supressão do -r final em infinitivos como *faz[é]* e *cant[â]*, e por último a semi-vocalização do velar /l/ no final de sílabas, como *anima[w]* e *Brasi[w]* (Biderman 2001: 968).

Em termos de morfologia e sintaxe, algumas diferenças são as seguintes. Em primeiro lugar, a posição dos pronomes é diferente; a posição pós-verbal do pronome reflexivo em PE torna-se um preverbal em PB. Vejamos estes exemplos do estudo de Assis (2007: 10):

(1) *Sentei-me cá com ele e ficámos a conversar.* (PE)

(2) *Me sentei aqui com ele e ficamos conversando.* (PB)

Nestas frases, notamos outra diferença sintática: a forma gerúndio em vez de *a* + infinitivo.

As formas de tratamento são também diferentes. Em PB a forma *você* pode ser encontrada para a segunda pessoa singular, enquanto PE usa a forma *tu*. O sistema de pronomes com *você* inclui os pronomes possessivos correspondentes *seu(s)/sua(s)*, e o pronome objecto *te* (Biderman 2001: 968). É portanto uma combinação de elementos de segunda e terceira pessoa do PE. É também importante notar que o PE é pro-drop; os pronomes são geralmente omitidos quando podem ser inferidos, enquanto que no PB estão mais frequentemente presentes (de Assis 2007: 12). Por exemplo (Kato & Duarte 2014: 3):

(1) *A Maria, Ø fala bem no microfone.* (PE)

(2) *A Maria, ela fala bem no microfone.* (PB)

Outras diferenças incluem o uso de *a gente* no PB que substitui o pronome *nós* (Kato & Duarte 2014: 3; Lopes 2003), e o uso do verbo *ter* com o significado de 'existir' onde o PE usaria *haver* (Biderman 2001: 968-969).

Finalmente, os brasileiros fazem algumas escolhas léxicas que diferem do PE. Estas são devidas a (1) uma realidade física diferente e (2) uma cultura e história diferentes (Biderman 2001: 973). A primeira razão explica diferentes denominações de fauna e flora, palavras que no caso do Brasil remontam frequentemente às raízes indígenas, como por exemplo os animais *tucano* e *saúva*. A segunda razão explica as diferenças na frequência de certas palavras. Por exemplo, palavras como *vinho*, *sopa* e *peixe* são mais frequentes em PE, e *carne*, *arroz* e *feijão* são mais frequentes em BP (970). No entanto, é de notar que existem diferenças regionais. Por exemplo, nas regiões amazónicas e costeiras do Brasil, a palavra *peixe* torna-se mais importante (971). Outra ilustração das diferenças devidas à realidade física de ambos os países é no campo semântico da agricultura. Em relação à vida rural, os dois países divergem profundamente. Em Portugal, este universo referencial é constituído principalmente por pequenas propriedades. No Brasil, por outro lado, a produção agrícola situa-se sobretudo num contexto de grandes propriedades (latifúndios), muitas vezes de natureza empresarial, que exploram monoculturas em

enormes extensões (972). Exemplos são matizes entre palavras como *roceiro* (PB) e *aldeão* (PE), ou entre *aldeia* (PE) e *lugarejo* (PB).

As características acima mencionadas não encobrem a totalidade das diferenças entre as duas variedades, mas dão uma ideia dos principais pontos de diferença. Com estas distinções em mente, é possível passar à discussão de como e porquê o modernismo brasileiro incorpora esta típica língua brasileira, e depois, de como isto se reflete na bossa nova.

O modernismo brasileiro mostra um interesse no discurso coloquial brasileiro, incorporando esta fala brasileira a um nível literário (Bosi 1994: 354). A criação de uma arte nacional necessitava de um abrasileiramento da língua. Um exemplo de linguagem coloquial num texto modernista é o poema "A menina e a cantiga" de Mário de Andrade, na linha "Qué mi dá, vó?". As palavras são encurtadas e representam o discurso direto da menina. Outros exemplos incluem a utilização de "pra" em vez de "para", "inda" em vez de "ainda", formas contraídas como "senvergonha" e estruturas sintáticas como "a carta de você" em vez de "sua carta" (Rodrigues: 2013, 105). No entanto, este tipo de linguagem recebeu críticas. Foi por vezes considerada como a língua de São Paulo, em vez de representar um discurso coloquial universalmente brasileiro (105). No entanto, existe um interesse inconfundível no discurso coloquial brasileiro, e este interesse é mantido nas canções da bossa nova.

Para uma breve análise do português brasileiro utilizado na bossa nova, escolhi a canção "Chega de saudade" de João Gilberto. Esta canção é considerada como o marco zero da bossa nova e foi eleita pela edição brasileira da revista *Rolling Stone* como a 6ª maior canção brasileira (Spessoto 2021). Esta canção inclui exemplos das diferenças mais relevantes. Uma análise linguística de mais canções da bossa nova seria interessante, mas está fora do âmbito desta investigação.

Uma primeira característica que pode ser observado é a palatalização de /t/ e /d/ antes [i], com um uso frequente de palavras que rimam com saudade: *felicidade*, *realidade*, *cidade* (por exemplo: "Chega de saudade, a realidade é que sem ela [...]"). Além disso, encontramos um exemplo da generalização de *você* em "Não quero mais esse negócio de você viver assim". Outro elemento que se destaca é a frase "Diz a ela" em vez de "diz-lhe." Esta estrutura sintática com a preposição 'a' para o complemento indireto é típica do PB. No verso seguinte, "porque eu não posso mais sofrer", a presença do pronome pessoal também marca a variante brasileira, porque o PE é uma língua pro-drop.

Para encontrar diferenças mais sutis na pronúncia, vamos agora ampliar em uma frase específica de "Chega de saudade": "Pois há menos peixinhos a nadar no mar do que os beijinhos que eu darei na sua boca." Note-se também a utilização de diminutivos nesta frase, ligada ao tom positivo da bossa nova, e também uma forma de expressar um português tipicamente brasileiro. Os vogais são mais abertos em PB: "menos" é pronunciado como *m[ɛ]nos* e não como *m[e]nos*, e "a nadar" é *[a] n[a]dar* e não *[ɐ] n[ɐ]dar*. O /a/ repetido em "darei na sua boca" é um som mais do que o que seria em PE. Outra diferença é a pronúncia da letra final 'r' nas palavras "mar" e "nadar": em PB é pronunciado como uma fricativa uvular sonora [ʁ], e em PE como vibrante alveolar [r].

É claro que podem ser encontrados mais traços do PB. Mesmo que um exemplo com *a gente* não ocorra em "Chega de saudade", pode frequentemente ser encontrado em outras canções da bossa nova, por ser generalizado em PB. Um exemplo é: "onde a gente ficava, onde a gente se amava" em "Onde anda você". Outra característica frequentemente encontrada é o uso do gerúndio onde PE usaria o infinitivo precedido pela preposição 'a', por exemplo na linha "Estou morrendo de saudade" em "Samba do avião" de Tom Jobim. Um exemplo de brasileirismo na bossa nova é a palavra "molejo" em "Samba da benção" de Vinícius de Moraes: "um molejo de amor machucado" que significa saracoteio. A parte falada de "Samba de benção", intercalada entre as partes da canção que são cantadas, têm mais exemplos de brasileirismos, como "Xangô" e "saravá". O uso do vocativo "viu" em "Este é o maior que você pode encontrar, viu?" em "Desafinado" de João Gilberto ilustra que é uma linguagem coloquial, que corresponde ao conteúdo das canções da bossa nova tratando aspetos quotidianos da vida.

A partir destes exemplos notamos que as canções da bossa nova são cantadas numa língua tipicamente brasileira, e os ritmos e palavras típicas desta variedade ajudam a criar o som específico da bossa nova. Para além das características fonológicas, foram encontradas as características sintáticas e lexicais brasileiras.

3.5. Abrasileiramento

O movimento modernista brasileiro foi atormentado pelo conflito entre a inspiração estrangeira e a necessidade de romper com as obras que os inspiraram para criar algo autenticamente brasileiro. Através de duas analogias – pau-brasil e antropofagia – Oswald de Andrade oferece uma possível solução para o paradoxo: estabelecer produtos culturais brasileiros como produtos de exportação, e devorar a influência estrangeira, ou, adquirir as suas qualidades através da sua destruição. Assim, ele oferece uma reconciliação entre admiração e animosidade em relação aos modelos culturais europeus. Este paradoxo é igualmente importante para a bossa nova, já que tem sido criticado pelas suas influências estrangeiras e pela sua exportação para os Estados Unidos. Se aplicarmos as analogias de Oswald de Andrade à bossa nova, esta música qualifica-se como um exemplo bem-sucedido de antropofagia cultural, e transformou-se num produto de exportação semelhante ao pau-brasil.

Uma primeira característica da literatura modernista brasileira que pode ser identificada na bossa nova é a sua liberdade formal. Na bossa nova ocorre através da falta de padrões fixos em termos de ritmo, e da experimentação do som em algumas letras. Outra característica discutida é a forma concisa e refinada, que corresponde melhor às ideias modernistas propostas por Mário de Andrade, uma literatura menos anárquica do que a proposta por Oswald de Andrade. Um terceiro elemento comparável é o interesse no discurso coloquial brasileiro, a linguagem mais adequada para representar as realidades brasileiras. O uso de meta-referências, referindo-se à música ou ao próprio texto, revela-se também uma característica chave na arte brasileira. Além disso, o interesse modernista em tornar os elementos indígenas ou folclóricos de uma forma moderna surge através de um primitivismo estético. A valorização da figura indígena está menos presente na bossa nova, no entanto, algumas ligações podem ser encontradas com o Brasil pré-colonial. Por exemplo, a

utilização do violão para repertórios do tipo jazz foi uma nova interpretação inovadora de um instrumento folclórico, e o ritmo afro-brasileiro do samba recebeu uma interpretação mais erudita na bossa nova. Além disso, há referências ocasionais a fenômenos culturais ou lendas brasileiras e algumas palavras que provêm da língua tupi-guarani. Estes elementos reforçam a identidade brasileira como estando necessariamente ligados às suas raízes pré-coloniais, não europeias.

Finalmente, os textos modernistas são caracterizados pelas suas ideias nacionalistas. Em termos de nacionalismo, um argumento muitas vezes apresentado para negar a autenticidade da bossa nova é que o seu estilo introvertido contrasta com a exuberância que caracteriza o Brasil, um país extrovertido. Esta vitalidade pode ser encontrada em outros gêneros musicais brasileiros. No entanto, Mário de Andrade define o abrasileiramento do modernismo como um método usando o que singulariza e individualiza o Brasil. Como discutido, a bossa nova celebra a realidade brasileira numa *língua brasileira*, o que corresponde ao movimento modernista. Os textos modernistas elogiam frequentemente a cidade de São Paulo, enquanto a bossa nova elogia a paisagem idílica do Rio de Janeiro e tudo o que se associa com ele. Assim, estes dois movimentos artísticos afirmam ambos uma identidade brasileira autônoma.

4. Bossa nova e as 'cantigas de amigo' galaico-portuguesas

4.1. Introdução

Um segundo, embora muito distinto, fenómeno cultural que serve bem para uma comparação com a bossa nova são as cantigas medievais portuguesas. As cantigas tiveram origem num momento crucial para a formação de uma identidade portuguesa, entre a primeira e a segunda cruzada (1099-1147) (Lapa 1955: 5). Estas canções distinguem-se dos outros modelos do resto da Europa, e especialmente de outros reinos ibéricos. Circularam primeiro como uma tradição oral, e foram copiados para manuscritos mais tarde. Existem três subgéneros de cantigas: (1) as cantigas de amigo, (2) as cantigas de amor e (3) as cantigas de escárnio ou maldizer. Este capítulo focar-se-á nas cantigas de amigo, que mostram as semelhanças mais relevantes com a bossa nova. Estas canções tratam de sentimentos de amor e saudade de um amante ausente, e são contadas a partir de uma voz feminina, apesar de terem sido escritas e cantadas por um trovador masculino. Com estas canções os portugueses procuraram os seus próprios modelos. Do mesmo modo, ao longo do século XX, o Brasil procurou modelos que separavam esta nação dos países vizinhos e da sua ligação colonial com a Europa, mais especificamente com Portugal. Portanto, é interessante fazer uma comparação entre a bossa nova e as cantigas medievais, para ver se temas e imagens semelhantes podem ser encontrados na construção da ideia de nação do país colonizador, por um lado, e do país colonizado, por outro. A identificação dos pontos de contacto entre estes dois géneros clarificará ideias em relação à identidade nacional e às diferenças nas interpretações ou associações de, por exemplo, saudade, a natureza, elementos religiosos, e o retrato das mulheres.

A seleção das canções escolhidas para esta comparação é a seguinte. Para as cantigas de amigo: "Ondas do mar de Vigo" de Martin Codax, "Ai flores, ai flores do verde pino" e "Nom poss'eu, meu amigo" de D. Dinis, "Foi-s'o meu amigo a cas d'el-rei" de João Airas de Santiago, e "Sen meu amigo manh'eu senlheira" de Juião Bolseiro. Estas cantigas foram escolhidas porque mostram características claras e típicas do subgénero de cantigas de amigo, e oferecem bons exemplos das imagens e conceitos que serão comparados. Os exemplos mais relevantes de bossa nova para este capítulo são: "Chega de saudade" de João Gilberto, "Garota de Ipanema" de Tom Jobim, "Samba em prelúdio" e "Samba da benção" de Vinícius de Moraes, e "Preciso aprender a ser só" de Elis Regina.

Primeiro discutirei brevemente as semelhanças e diferenças nas formas das cantigas e das canções da bossa nova. Depois passarei ao conteúdo e tom, que é o foco principal e será trazido em relação a certos conceitos que têm a ver com a identidade nacional em Portugal ou no Brasil. Esta parte está dividida nas secções seguintes: 'Saudade', 'Paraíso perdido', 'Religião', e 'Eu lírico e imagem da mulher'.

4.2. Forma

As cantigas de amigo consistem de uma forma relativamente simples e repetitiva. Na cantiga "Ondas do mar de Vigo" de Martin Codax, por exemplo, os versos são curtos e concisos: "Ondas do mar de Vigo / se vistes meu amigo? / e ai Deus, se verrá cedo / Ondas do mar levado, / se vistes meu amado? / e ai Deus, se verrá cedo?" etc. É uma estrutura repetitiva caracterizada pelo

uso de um refrão "e ai Deus, se verrá cedo?". Geralmente, estas canções contêm um pensamento que é repetido com ligeiras variações. Nos versos acima mencionados encontramos um esquema de *aab* rima, que se encontra frequentemente em cantigas de amigo, juntamente com esquemas de *aabb* (Cohen 2009: 125). Em "Ai flores, ai flores do verde pino" de D. Dinis há repetições de "ai flores, ai flores" e de "se sabedes novas do meu amigo". Por vezes estas repetições mostram variações como paralelismos, por exemplo "amado" em vez de "amigo", ou "ramo verde" em vez de "pino verde". Os exemplos de paralelismos nesta canção implicam duração. O tempo passa e o amante ainda não chega, o que resulta numa maior inquietação para o falante. A repetição de "ai" poderia ser interpretada como um tipo de percussão vocal. Nestas cantigas todos os versos têm mais ou menos a mesma duração, geralmente variando de 7 a 12 sílabas, e são cantados com a mesma melodia. As principais características formais das cantigas de amigo são os seus versos concisos, a estrutura repetitiva fazendo uso de um refrão e paralelismos, a forma estrófica (todos os versos são cantados com a mesma melodia) e um esquema de rima *aab* ou *aabb* (Cohen 2009: 125).

Formalmente, as cantigas de amigo e as canções da bossa nova mostram algumas semelhanças importantes e provam assim ser comparáveis, apesar de estarem muito distantes no tempo, sendo composições medievais e, por outro lado, canções provenientes do século XX. A bossa nova não tem a forma estritamente estrófica que caracteriza as cantigas, mas a mesma concisão e casos semelhantes de repetições, paralelismos, e rimas podem ser encontrados. Por exemplo, "Garota de Ipanema" consiste em linhas curtas que repetem um pensamento simples: "Ah, por que estou tão sozinho? / Ah, por que tudo é tão triste? / Ah, a beleza que existe" etc. Estas linhas contêm rima final ("triste" e "existe"), mas não há um esquema de rima rigoroso. O paralelismo implica lamentação, especialmente através da repetição da interjeição "Ah", comparável a "ai" nas cantigas. Outro exemplo de uma estrutura paralela encontra-se em "Samba em prelúdio": "Teus abraços precisam dos meus / Os meus braços precisam dos teus". É um chiasmus; a estrutura é repetida, mas as palavras "teus" e "meus" estão invertidas. Há um caso muito semelhante em "Preciso aprender a ser só" de Elis Regina: "Meus olhos choram a falta dos teus / Esses teus olhos que foram tão meus". Em "Águas de março" de Tom Jobim e Elis Regina há um paralelismo que se prolonga ao longo da maior parte da canção: "É um caco de vidro, é a vida, é o sol / É a noite, é a morte, é um laço, é o anzol" etc. No entanto, no final, a letra torna-se mais experimental e, eventualmente, parece ser meros sons "Ida, ol, oite, orte, aço, zol". Semelhante a como o conteúdo da canção se torna fluido, assemelhando-se às águas de março, a forma também se torna mais fluida. Em resumo, as cantigas e as canções da bossa nova empregam alguns dos mesmos dispositivos retóricos e são semelhantes na sua simplicidade às cantigas medievais.

4.3. Saudade

A palavra *saudade* é saliente na cultura lusófona. Está entre as palavras emocionais mais frequentes na língua portuguesa e permeia muitos poemas, romances, bem como letras de canções (Farrell 2006: 235-236). Segundo Carolina Michaelis de Vasconcellos em *A Saudade Portuguesa*,

o significado de saudade é "a lembrança de se haver gozado em tempos passados, que não voltam mais; a pena de não gozar no presente, ou de só gozar na lembrança; e o desejo e a esperança de no futuro tornar ao estado antigo de felicidade" (1996: 32). Saudade não pode ser simplesmente equiparada a nostalgia ou melancolia, devido a estas dimensões temporais. Ao contrário da nostalgia, a saudade tem ressonância no passado, no presente e no futuro. Para além da dimensão passada da felicidade perdida, há uma dimensão presente de algo ou alguém que está ausente, e uma dimensão futura do improvável e desejável, mas também do otimismo e da esperança. Vasconcellos afirma que este sentimento é típico do português, embora seja incorreto afirmar que outras línguas não conhecem este sentimento. Ela menciona o exemplo de *Sehnsucht* em alemão. No entanto, não existe uma língua que mostre uma correspondência exata com a saudade portuguesa. Além disso, termos semelhantes como *Sehnsucht* não possuem a mesma importância e frequência que a saudade na língua portuguesa, nem a sua natureza misteriosa e conotações afetivas (31). A saudade é uma característica distintiva da psique melancólica portuguesa e das suas manifestações musicais e líricas, muito mais do que o *Sehnsucht* é característico da alma alemã (32). Porque a saudade é capaz de expressar "as qualidades ternas, suaves, submissas, resignadas da paixão portuguesa" (35), é uma característica importante da identidade portuguesa, que se torna clara através de muitas manifestações artísticas. A língua é, afinal, "a mais genial, a mais original e nacional obra de arte que cada nação cria e desenvolve" (40).

Uma comparação da saudade tanto na bossa nova como nas cantigas de amigo permitirá entender as diferenças de interpretação e de sua importância para a identidade nacional. Poder-se-ia argumentar que o sentimento coletivo brasileiro de saudade difere do sentimento português e não é uma mera imposição colonial. Segundo Roberto Gambini, a saudade brasileira deriva de um anseio pelo paraíso do passado antes da invasão portuguesa. Este sentimento de desconexão do passado é a ferida central da alma brasileira (Feldman 2001: 55).

Em primeiro lugar, vou discutir a interpretação da saudade oferecida nas cantigas de amigo portuguesas. As cantigas expressam geralmente saudade para o 'amigo' que está ausente, por exemplo, em guerra, ou casado com outro, ou a viajar no mar. Encontramos esta saudade em questões retóricas dirigidas aos elementos naturais. Por exemplo: "se vistes meu amigo?" em "Ondas do mar de Vigo" de Martin Codax, dirigido ao mar, ou "se sabedes novas do meu amigo?" em "Ai flores, ai flores do verde pino" de D. Dinis. Este tipo de saudade é uma saudade séria e dolorosa, com pouca esperança para o futuro. Há frequentemente referências à morte, seja como um medo de que o amante já tenha morrido, seja como uma expressão da impossibilidade de viver sem ele. Um exemplo é "quand'el veer, já eu morta serei" em "Foi-s'o meu amigo a cas d'el-rei" de João Airas de Santiago. Nesta citação, o *eu* lírico expressa o seu medo de que a tristeza a mate antes que o seu amante regresse. Toda esta canção aprofunda este sentimento, por exemplo quando pede aos seus amigos para não lhe revelarem as causas da sua morte quando ele regressa, porque ele também morreria. Saudade é assim capaz de matar uma pessoa. Outro exemplo são as primeiras linhas de "Nom poss'eu, meu amigo", uma cantiga do rei D. Dinis: "Nom poss'eu, meu amigo / com vossa soidade / viver". Este é outro caso em que encontramos a impossibilidade de viver sem o amante.

A saudade deste tipo, com a associação de 'não posso viver sem você, também pode ser encontrada na letra da bossa nova. No entanto, na bossa nova isto não é expresso como literalmente e é menos trágica. Os exemplos "Eu sem você não tenho porquê" e "sem você meu amor eu não sou ninguém", ambos de "Samba em prelúdio", expressam um sentimento semelhante, mas é claro, tanto na letra como na melodia que termina num tom mais alegre, que isto não tem o mesmo peso. No entanto, a mesma ligação entre morte e saudade é encontrada. Este exemplo ("Samba em prelúdio") é comparável à cantiga de amigo "Levad'Amigo" de Nuno Fernandes Torneol em que o trovador canta sobre uma separação com o amante pela manhã por razões desconhecidas, e quando o amante parte, desaparecem os ramos de onde as aves cantaram sobre o seu amor: "Vós lhi tolhestes os ramos em que siám / e lhis secastes as fontes em que beviam". Neste exemplo, a natureza representa o estado psicológico do *eu* lírico, um estado psicológico semelhante à "chama sem luz, jardim sem luar . . . um barco sem mar, um campo sem flor" na bossa nova "Samba em prelúdio".

Outro exemplo é "Por Deus entenda que assim eu não vivo / Eu morro pensando no nosso amor" em "Preciso aprender a ser só". Esta linha assemelha-se, tanto em termos de forma como em termos de conteúdo com a referência a Deus, a uma cantiga de amor portuguesa, outro tipo de lirismo romântico dos trovadores medievais. As cantigas de amor diferem das cantigas de amigo num aspeto chave: a voz das cantigas de amor é uma voz masculina que canta à uma mulher querida. Outras diferenças incluem as suas influências, estilo e tom, que tendem a ser mais aristocráticas e relacionadas com a corte nas cantigas de amor (Bagley 1966). No entanto, estes subgéneros por vezes sobrepõem-se em tom e estilo. Um exemplo de uma cantiga de amor é "Que soidade de mia senhor hei" de D. Dinis. O referido verso de "Preciso aprender a ser só" corresponde à saudade encontrada nesta cantiga: "rog'eu a Deus que end'há o poder / que mi a leixe, se lhi prouguer, veer / cedo; ca tal a quisso Deus fazer, / que, se a nom vir, nom posso viver". Neste exemplo o cantor pede a Deus que o deixe ver o seu amante, porque ele está com tanta saudade, e Deus tinha-a feito de tal forma que sem ela ele não pode viver. Apesar destes exemplos semelhantes, este tipo de saudade é bastante raro na bossa nova, e há um tom globalmente mais feliz em relação à saudade na música brasileira. A sensação ocorre em casos mais leves, e não parece ser tão triste como a saudade nas cantigas.

Se ouvirmos a canção de João Gilberto "Chega de saudade", o título já prova que este é um excelente exemplo da expressão de saudade na bossa nova. A canção começa com as linhas "Vai minha tristeza / E diz a ela que sem ela não pode ser", o que implica a falta de uma certa "ela". A canção prossegue: "Chega de saudade, a realidade é que sem ela / Não há paz, não há beleza, é só tristeza / E a melancolia que não sai de mim". Palavras como "tristeza" e "melancolia" estão claramente relacionadas com a saudade, uma emoção que toda a canção pretende expressar. A partir destas linhas, a canção parece ser de natureza triste. A partir desta primeira parte, poderíamos argumentar que a saudade que sente é principalmente negativa. No entanto, há otimismo nas linhas seguintes: "Mas se ela voltar, se ela voltar / Que coisa linda, que coisa louca". Esta é a dimensão positiva e doce da saudade do futuro, que a bossa nova invoca mais

frequentemente, enquanto que a saudade nas cantigas é mais trágica e carece desta esperança para o futuro.

Outra canção da bossa nova em que a saudade tem uma posição central é "Carta Ao Tom 74", de Vinícius de Moraes. A canção vai: "lembra que tempo feliz, ai que saudade". Neste caso não é saudade para uma pessoa, mas mais geralmente para uma época passada, um "tempo feliz" no Rio de Janeiro, um "Rio de amor que se perdeu". Esta é a dimensão passada da saudade, para uma perda geral de glória e felicidade. Há uma doçura positiva associada à tristeza porque "mesmo a tristeza da gente era mais bela". Nesta canção há também uma dimensão futura de esperança, na linha: "É preciso inventar de novo o amor".

Se nos virarmos para outro exemplo, "Eu sei que vou te amar" de Vinícius de Moraes e Maria Creuza, encontramos uma saudade muito séria nestas letras: "Eu sei que vou sofrer / A eterna desventura de viver / À espera de viver ao lado teu / Por toda a minha vida". A ideia de um sofrimento eterno e de uma espera que não acaba lembra-nos a saudade portuguesa encontrada nas cantigas de amigo, onde há pouca esperança de um regresso. No entanto, nesta mesma canção há um exemplo em que a saudade triste é acompanhada por um pensamento mais doce e feliz, olhando para o futuro: "A cada ausência tua, eu vou chorar / Mas cada volta tua há de apagar / O que essa tua ausência me causou". Outra canção em que esta dimensão futura se torna muito clara é "Samba da bênção" de Vinícius de Moraes, uma canção que comenta sobre si mesma e sobre a música nas linhas: "A tristeza tem sempre uma esperança / De um dia não ser mais triste não". Isto implica a doce tristeza que é típica da música bossa nova, e segundo Vinícius de Moraes necessário "pra fazer um samba com beleza".

As múltiplas dimensões temporais da saudade – passado, presente e futuro – podem ser encontradas, cada uma delas, nestas letras de bossa nova. Encontramos a dimensão presente como uma pessoa que falta em "Chega de saudade", a dimensão passada como saudade de um Rio de Janeiro feliz que se perdeu em "Carta Ao Tom 74", e a dimensão futura de uma possível regressão, ou de uma nova invenção do amor, em vários exemplos.

Uma diferença entre as cantigas de amigo e a bossa nova é, por conseguinte, que as cantigas são mais trágicas. Assumem um tom confessional que é predominantemente triste e com pouca esperança para o futuro. Como já foi mencionado, as cantigas contam a história de uma mulher desesperada à espera do regresso do seu amante, com pouco otimismo e referências frequentes à morte. A saudade nas cantigas é uma tristeza do espaço doméstico¹⁹, uma perspectiva feminina de inquietação. A saudade na bossa nova, por outro lado, conta uma história diferente, menos trágica. As canções da bossa nova usam um tom mais leve, de uma perspectiva masculina. As implicações da perspectiva da mulher serão discutidas adiante [4.6].

¹⁹ Nem sempre: cf. "Sedia-m'eu na ermida de Sam Simion" de Mendinho, contada da perspectiva de uma mulher numa ilha.

4.4. Paraíso perdido

Voltando agora ao que foi mencionado anteriormente, de que a saudade brasileira decorre possivelmente de um anseio pelo passado pré-colonial do Brasil, uma questão significativa a colocar é se a saudade encontrada na bossa nova está associada a um sentimento de desconexão do passado pré-colonial, e se assim difere do conceito português de saudade neste sentido. Deve também ser notado que não há sentido colonial nesta época em Portugal.

Para a abordagem desta questão é interessante repetir a letra de "Samba da bênção" que já foi mencionada anteriormente: "Pra fazer um samba com beleza / É preciso um bocado de tristeza". Esta tristeza necessária para o samba tem sempre "uma esperança / De um dia não ser mais triste não". Assim, segundo Vinícius de Moraes, existe necessariamente uma ligação entre a saudade e o samba. Ele continua a cantar: "o samba nasceu lá na Bahia / E se hoje ele é branco na poesia / . . . / Ele é negro demais no coração". O próprio samba dá assim um novo significado à saudade. Elementos africanos e europeus juntam-se nesta música, à semelhança de como estes elementos se juntam na identidade nacional do Brasil. Tanto o samba como a saudade não escapam às influências multiculturais que caracterizam o Brasil. O samba pode, neste caso, ser interpretado como incluindo a bossa nova, porque "Samba da bênção" é uma canção da bossa nova.

As linhas de Vinícius de Moraes que o samba é "branco" na sua poesia, mas "negro" no seu coração, requer alguma análise mais aprofundada. Como mencionado anteriormente, os géneros musicais não aderem inerentemente a categorias raciais ou étnicas, "music practices are not 'white' or 'black' . . . until someone says they are" (Hertzman 2013: ix). No entanto, o samba tem sido historicamente altamente racializado, e até certo ponto simboliza a identidade afro-brasileira. Segundo Vianna, adotar o samba como música nacional do Brasil poderia ser considerado um meio de mostrar que o Brasil tinha transcendido o preconceito racial (Vianna 1999: xiv). As linhas do "Samba da bênção" refletem esta ideologia, que o samba celebra o hibridismo do Brasil e evoluiu das suas origens africanas para uma fusão com poesia "branca", resultando na bossa nova.

A bossa nova recorre frequentemente à típica natureza brasileira, e mais especificamente ao Monte Corcovado e às praias do Rio. Poder-se-ia argumentar que esta paisagem natural idílica representa um paraíso do passado. No entanto, o uso da natureza é uma estratégia frequente não só na bossa nova, mas também nas cantigas. Em ambos os casos, desenham frequentemente imagens do mar. Nas cantigas, os elementos naturais são por vezes personificados e apelados, por exemplo as ondas em "Ondas do mar de Vigo" e as flores em "Ai flores, ai flores do verde pino". Se perguntam aos elementos naturais se sabem algo sobre o amante e se ele virá em breve. A utilização dos quatro elementos naturais – água, fogo, ar, terra – nas cantigas representa o estado psicológico do *eu* lírico. A natureza isolada de "Ai flores, ai flores do verde pino" representa a solidão, e o mar em "Ondas do mar de Vigo" está ligado à inquietação do *eu* lírico. Na bossa nova há numerosas alusões à natureza do Rio de Janeiro, e embora isto não seja o mesmo que as personificações feitas nas cantigas, o Rio é por vezes personificado: "Rio você foi feito pra mim" e "Rio eu gosto de você" em "Samba do avião" de Tom Jobim. Além disso, há muitas referências ao

mar na bossa nova. Para citar apenas alguns exemplos: "Rio de sol, de céu, de mar" e as "praias sem fim" em "Samba do avião". Aqui, estes elementos naturais representam a felicidade do cantor. Outro exemplo é a canção "Ela é carioca" de João Gilberto: "Eu vejo na cor dos seus olhos / As noites do Rio ao luar / Vejo a mesma luz / Vejo o mesmo céu / Vejo o mesmo mar". A lista de elementos representa as diferentes emoções que o cantor sente ao pensar nesta mulher. Os elementos naturais são assim um instrumento para expressar o estado psicológico em ambos os géneros e não há provas convincentes de que na bossa nova estes elementos estejam ligados ao paraíso do passado brasileiro.

Junto com os temas da saudade e do amor, um conceito importante na bossa nova é a tranquilidade. Esta tranquilidade está frequentemente ligada a um dos elementos naturais também, como por exemplo "Na luz do seu olhar / A paz que sonhei", de "Ela é carioca". Além disso, na bossa nova existe uma associação entre paz e saudade, que contrasta fortemente com a mulher inquieta e ansiosa à espera do seu amante que encontramos nas cantigas. A bossa nova apresenta situações de paz: "tudo isso é paz" em "O barquinho" de Nara Leão. Pode ser uma mulher que traz paz, ou o Rio que traz paz, ou a própria música traz paz e isto é expresso através de meta-referências. Enquanto na bossa nova todos os elementos contribuem para algo pacífico, nas cantigas de amigo tudo contribui para a inquietação do *eu* lírico. A tranquilidade da bossa nova pode representar um paraíso do passado que é desejado. Isto porque a música bossa nova, um movimento artístico chave em termos da identidade nacional do Brasil, afasta-nos o mais possível do passado colonial da nação. Uma ênfase na paz e no desejo de paz, que ocorre numa relação explícita com a saudade, é uma diferença na conotação do que a saudade significa na bossa nova brasileira em relação ao que significava para os trovadores portugueses.

4.5. Religião

Outro aspeto em que as cantigas expressam um tom mais sério, para além da saudade, é a religião. Isto está logicamente ligado ao contexto histórico: as cantigas resultantes de uma época em que a religião desempenhava um papel muito mais importante na vida das pessoas. Nas cantigas de amigo, a devoção por Jesus e Maria é traduzida em poesia mundana (Lapa 1955: 5). Em "Ondas do mar de Vigo", por exemplo, a pergunta "e ai Deus, se verrá cedo?" é repetida. Esta é uma pergunta dirigida a Deus, expressando a preocupação do *eu* lírico sobre quando voltará a ver o seu amante. Nesta citação, encontramos a ideia de que só Deus sabe a resposta. Em "Ai flores, ai flores do verde pino", há um apelo semelhante a Deus: "Ai Deus e u é?". Nesta pergunta, o orador pergunta a Deus onde está o seu amante.

Na bossa nova, por outro lado, os elementos religiosos são muito menos frequentes. No entanto, os que ocorrem têm uma função semelhante, embora num tom menos grave. Em "Chove lá fora", por exemplo, Tito Madi canta: "só deus sabe dizer / como é infinda / a dor de não saber . . onde estás, como estás / com quem estás agora". Nesta linha, a ideia do Deus onisciente regressa. Outro exemplo é: "Por Deus entenda que assim eu não vivo / Eu morro pensando no nosso amor" em "Preciso aprender a ser só". Nestes casos, o conhecimento de Deus refere-se a como o *eu* lírico se sente, e como esta compreensão só é possível para Deus, enquanto nas cantigas

o conhecimento de Deus refere-se ao conhecimento que o *eu* lírico não tem (sobre a pessoa que falta). Embora a utilização da religião nos dois tipos de música possa ser comparada, eles têm um peso e função diferentes.

4.6. *Eu* lírico e imagem da mulher

Como já foi mencionado, as cantigas de amigo apresentam vozes femininas, mas apesar do seu orador feminino, foram escritas e executadas por trovadores masculinos. A bossa nova, por outro lado, retrata geralmente uma perspectiva masculina. No entanto, não sempre é assim. Em "Samba em prelúdio", por exemplo, há duas vozes que se alternam. Isto não ocorre através do diálogo, mas sim de uma forma sobreposta. Nesta canção, a perspectiva feminina é marcada na letra da canção: "Estou tão sozinha". Em "Águas de março", como cantada por Tom Jobim e Elis Regina, há também uma perspectiva alternada. Aqui as vozes mudam rapidamente, por vezes dentro da mesma linha. Esta canção também não representa um diálogo coerente, mas sim uma enumeração na qual as duas vozes se complementam ou listam variações sobre o que já foi dito anteriormente.

Cantigas de amigo, cantadas por um trovador, também podem apresentar alternâncias em voz. Por exemplo, em "Ai flores, ai flores do verde pino" de D. Dinis, há um diálogo entre o *eu* lírico feminino e as flores personificadas. Isto ocorre de uma forma simétrica: primeiro a mulher faz perguntas às flores, e na segunda parte as flores respondem. No entanto, em geral, as cantigas expressam uma perspectiva feminina, enquanto a bossa nova é cantada a partir de uma perspectiva masculina.

Portanto, as cantigas representam tentativas masculinas (por trovadores) de compreender e expor uma perspectiva feminina através da música. Por conseguinte, é interessante analisar como estas mulheres são retratadas, e através de que associações e imagens emerge este retrato feminino. Algumas das cantigas implicam uma mulher sensual. O erotismo pode ser implicado através da referência à noite. "Sen meu amigo manh'eu senlheira" de Juião Bolseiro, por exemplo, é um lamento de ter de dormir sozinho, porque a noite passa muito mais rápido com o seu amante. A letra da canção da bossa nova "Preciso aprender a ser só" lembra-nos desta cantiga, porque o cantor precisa de aprender a dormir sem sentir "o teu calor". As referências à noite contrastam com associações entre amor e luz. Em "Sen meu amigo manh'eu senlheira", esta associação ocorre quando o *eu* lírico se queixa das longas noites sem o seu amante, e da luz que não chega. A luz pode ser uma metáfora para o seu amante, porque: "se masesse com meu amigo, a luz agora seria migo", "masesse" aqui é uma conjugação do verbo 'maer' que significa passar a noite (*Littera - FCSH*). Na canção bossa nova "Samba em prelúdio", se encontra um exemplo semelhante: "Eu sem você . . . sou chama sem luz". Este é outro exemplo em que a luz, associada ao elemento natural do fogo, representa o estado psicológico do *eu*.

Para além da ocasional referência sensual em relação à noite, a imagem principal das mulheres nas cantigas de amigo é o tropo feminino de uma esposa fiel que fica em casa à espera do regresso de um homem, semelhante ao mito da espera Penélope em *A Odisseia* de Homero. O homem vagueia pelos mares, enquanto a mente da mulher vagueia em casa devido à ansiedade

pela segurança do seu marido. Ao representar uma perspectiva feminina perturbada, as cantigas revelam uma complexidade psicológica.

Na bossa nova encontramos uma imagem inconfundivelmente sensual da mulher. "Olha que coisa mais linda / Mais cheia de graça / É ela, menina / Que vem e que passa" em "Garota de Ipanema", por exemplo. Em "Onde anda você", o corpo feminino é especificamente referido a dizer: "Onde anda esse corpo? / Que me deixou morto / De tanto prazer." Referências à intimidade, tais como "Os meus braços precisam dos teus" ("Samba em prelúdio") ou "abraços e beijinhos e carinhos sem ter fim" ("Chega de saudade") são muito frequentes nas canções da bossa nova.

Além de referências explícitas ao corpo feminino, a bossa nova apresenta a sua imagem de uma mulher através de algumas metáforas. Por exemplo, as mulheres e a cidade do Rio de Janeiro estão interligadas em "Ela é carioca". O *eu* lírico vê nos olhos de uma mulher as noites do Rio. Além disso, as mulheres e a música estão interconectadas, por exemplo: "Onde anda esse corpo?" rapidamente seguido de "Onde anda a canção?" em "Onde anda você" de Vinícius de Moraes e Toquinho, estabelecendo assim uma ligação entre a música e o corpo da mulher. Existe também uma associação entre a mulher e a saudade, por exemplo: "Uma mulher tem que ter qualquer coisa além de beleza / Qualquer coisa de triste / Qualquer coisa que chora / Qualquer coisa que sente saudade" em "Samba da benção" de Vinícius de Moraes. Exprime a ideia da mulher como uma personificação de uma doce tristeza. Na bossa nova há frequentemente uma valorização da mulher, do Rio de Janeiro, da música, e de um doce sentimento de tristeza, e estes elementos estão claramente interligados.

Em resumo, o subgênero de cantigas de amigo geralmente retrata a oradora como uma mulher fiel que fica em casa à espera do regresso do seu amante. Saudade desempenha aqui um papel importante, assumindo a forma de saudade para o amante masculino é ausente. Na bossa nova, por outro lado, a mulher é retratada como uma coisa sensual e desejável. Ela é elogiada, à semelhança de como a cidade e a paisagem do Rio de Janeiro são elogiadas, e de como os sentimentos relacionados com a saudade são elogiados. As mulheres da bossa nova são mais físicas, enquanto as cantigas oferecem mais complexidade psicológica. No entanto, tanto nas cantigas como nas cantigas da bossa nova, as mulheres têm pouca agência, e são meros tropos de fidelidade ou sensualidade.

4.7. Diferentes histórias com conceitos semelhantes

Formalmente, as cantigas de amigo e bossa nova mostram algumas semelhanças em termos de dispositivos retóricos e estilo geral que provam que são gêneros comparáveis, apesar de terem origem em tempos e lugares muito diferentes. Ambos são caracterizados por versos concisos, uma estrutura repetitiva e uma rima final. No entanto, as cantigas de amigo são mais rigorosas na sua forma, enquanto a bossa nova mostra mais variações.

Em relação à saudade, um tema importante para ambos os gêneros e para a cultura lusófona em geral, há uma semelhança na ideia de "não posso viver sem você". No entanto, as cantigas são mais tristes em expressar esta saudade. Contam a história de uma mulher desesperada

à espera do regresso do seu amante, com pouco otimismo para o futuro e referências frequentes à morte. Muitas vezes é uma saudade de um espaço doméstico, de uma perspectiva feminina. A saudade na bossa nova, por outro lado, conta uma história diferente. As canções da bossa nova usam um tom globalmente mais feliz, e recorrem mais frequentemente à dimensão positiva e doce da saudade no futuro. Assim, todas as dimensões temporais da saudade podem ser encontradas na letra da bossa nova. A interpretação da saudade brasileira como uma saudade do passado pré-colonial pode ser implicitamente encontrada na música bossa nova através de ligações com o património cultural afro-brasileiro, e a ênfase na paz e um desejo de paz. Esta é uma diferença na conotação entre o que significa saudade na bossa nova brasileira e o que significa saudade nas cantigas portuguesas.

O *eu* lírico das cantigas de amigo é geralmente uma voz feminina, apesar de serem escritas e executadas por homens trovadores. Em muitas das cantigas há referências ao erotismo, o que implica a imagem de uma mulher sensual. No entanto, a imagem principal das mulheres nas cantigas de amigo é o tropo feminino de uma esposa fiel que fica à espera do regresso de um homem. A bossa nova, por outro lado, representa geralmente uma perspectiva masculina, apresentando uma imagem sensual da mulher, com referências explícitas à intimidade e ao desejável corpo feminino. Além disso, o retrato da mulher é marcado por algumas metáforas e associações: Rio de Janeiro, música e saudade. Apesar destas diferenças de complexidade física e psicológica, tanto nas cantigas como nas cantigas da bossa nova as mulheres têm pouca agência, e são tropos de fidelidade ou de sensualidade.

5. Conclusão

A pergunta levantada no início deste estudo foi: será que a bossa nova é um símbolo actuante de uma identidade nacional, e será que ativa um significado particular da identidade nacional brasileira, com ligações ao passado (pré)colonial do país? O problema da representatividade brasileira na bossa nova tem sido um aspeto importante para a valorização deste género musical. A crítica em termos de ausência de valores brasileiros está frequentemente ligada às influências estrangeiras nesta música, bem como ao seu sucesso estrangeiro. Além disso, a ausência de crítica social na letra da canção, que em vez disso trata o tema do amor inocente, suscitou a crítica de que esta música é elitista e demasiado separada da realidade do Brasil. Outro elemento de crítica é a sua natureza introvertida e de voz suave, que parece estar em contraste com uma tradição de estilos altos e extrovertidos, uma exuberância que também tem sido associada à identidade brasileira. É importante destacar que o estilo musical que se desenvolveu depois da bossa nova, e depois do golpe militar de 1964 – a tropicália com Chico Buarque –, seja um estilo muito rico em elementos vitalistas, e cheio de denúncias de desigualdade social.

Contra-argumentos que colocam a bossa nova dentro da tradição brasileira, e não a consideram como um pequeno *intermezzo* que tem pouco ou nada a ver com o que veio antes e depois, são por exemplo a sua base no samba. Apesar das inovações radicais da bossa-nova, vários críticos musicais afirmam que esta música é uma tendência dentro de um samba que já estava a fazer inovações deste tipo. Eles enfatizam a recorrência de ritmos do samba, ou batidas escondidas do samba, na música da bossa nova. Na discussão sobre se a bossa nova é uma continuação ou uma ruptura do samba, eu afirmaria que não é nem uma nem outra. Com elementos de samba, elementos de jazz, e elementos que são completamente próprios, o resultado é uma nova e fresca forma ou *bossa nova*.

Outro aspeto importante, como mencionado, são os temas das canções, que se centram em torno do Rio de Janeiro. Ainda que a imagem do Brasil possa ser considerada idílica com o seu lirismo "de amor, do sorriso e da flor", os artistas da bossa nova cantam sobre elementos da paisagem e da sociedade brasileira de que se orgulham e que querem celebrar. O facto de este estilo musical ter sido crucial para estabelecer uma nova percepção do Brasil no estrangeiro, prova que se trata, antes de mais, do Brasil.

Quando os críticos descrevem a música como desligada da tradição, ou demasiado influenciada por realidades que existem fora do Brasil e muito pouco pelo que acontece dentro deste país, isto pode implicar uma relutância geral em aceitar a inovação. A bossa nova foi um produto lógico do seu tempo, onde a modernização em termos de economia que foi propagada pelo presidente Kubitschek levou a um interesse geral na contemporaneidade para o povo brasileiro. Isto resultou em inovações em todas as artes. Assim, a bossa nova reflete a atmosfera otimista do final dos anos 50 – especialmente após a construção de Brasília –, a preocupação com a modernidade, a missão de fazer do Brasil uma nação desenvolvida, e a autoconfiança de que o Brasil já não é colonizado nem colonizável. Além disso, a internacionalidade das políticas de Kubitschek ecoa na bossa nova, com a ideia de que as influências estrangeiras e a tradição brasileira não são necessariamente num confronto, mas podem ser reconciliadas. Mais importante

ainda, o que a letra e a música da bossa nova exprimem é uma ideologia de classe média alta dos homens brancos cariocas. Estas canções são produzidas por uma nova geração de pessoas, levando uma vida sofisticada sem ser aristocráticas, desfrutando de um conforto que não está ligado ao poder. Além disso, esta vida é uma vida urbana, desde as esferas privadas dos apartamentos, o que contrasta com as esferas públicas das escolas de samba. Os ritmos do samba sofreram uma mudança no tempo, para uma música mais contemporânea, bem como uma mudança no espaço, na classe social, no número de artistas e instrumentos, na raça, e – embora em menor medida, – mesmo no género.

Uma forma pela qual a referida reconciliação com a influência estrangeira é representada em produtos culturais é através de duas analogias oferecidas pelo escritor modernista Oswald de Andrade. Uma é a analogia com o pau-brasil, segundo a qual os produtos culturais devem tornar-se produtos de exportação. A segunda é a da antropofagia, ou seja, o devorar da influência estrangeira e assim adquirir as suas qualidades, destruindo-as ou negando a sua autoridade. Estas analogias tiveram origem no conflito entre a admiração e a animosidade em relação aos modelos coloniais ou europeus. O movimento modernista brasileiro era uma corrente literária que queria romper com a mera imitação destes modelos, e criar algo totalmente seu.

Na comparação entre a bossa nova e a literatura modernista, algumas coisas se destacaram: a liberdade na forma ou falta de padrões fixos e a experimentação do som, a concisão (embora no modernismo brasileiro esta não seja uma característica geral, mas sim uma que se aplica ao modernismo como proposto por Mário de Andrade), um interesse no discurso coloquial brasileiro, e o uso de meta-referências como forma de questionar a posição do objeto artístico em relação ao património cultural do Brasil. Um elemento que merece particular atenção é a ligação entre o modernismo brasileiro e o passado indígena do Brasil. Elementos folclóricos aparecem nesta literatura através de um primitivismo estético, no qual o índio brasileiro enfatiza as diferenças entre o Brasil e a Europa. Isto se encontra menos na bossa nova, no entanto esta música não pode ser totalmente separada do passado pré-colonial do Brasil. Através do uso da guitarra, de ritmos afro-brasileiros, de referências ocasionais a fenómenos ou lendas tradicionais, e da típica *língua brasileira* que inclui algumas palavras que provêm do tupi-guarani, a bossa nova reforça a concepção do Brasil como necessariamente ligado às suas raízes e influências pré-coloniais, não europeias. Finalmente, aquilo a que os modernistas chamaram "abrasileiramento" ou um método para destacar aquilo que singulariza e individualiza o Brasil, volta a ser recorrente na bossa nova porque celebra as realidades brasileiras numa língua tipicamente 'brasileira'. Enquanto os modernistas elogiaram a cidade de São Paulo, a bossa nova elogiou as paisagens idílicas do Rio de Janeiro e as suas associações, afirmando assim também uma identidade brasileira autónoma, liberta dos laços coloniais.

As conclusões que podem ser tiradas da comparação com as cantigas de amigo portuguesas medievais são, em primeiro lugar, que a saudade assume um papel central nestes dois géneros. É um conceito crucial para a identidade lusófona, mas pode ser considerado como tendo assumido uma interpretação diferente ao longo do tempo nos países diferentes. Enquanto a saudade nas canções medievais é contada a partir de uma perspectiva feminina com uma forte associação à

tragédia, a saudade da bossa nova é mais positiva com um claro enfoque na dimensão futura da esperança. Outra diferença na interpretação é a associação da saudade brasileira com um passado pré-colonial idílico. A letra de "Samba da bênção" de Vinícius de Moraes estabelece uma relação entre saudade e samba, referindo as raízes afro-brasileiras do samba e como estas raízes foram influenciadas numa relação bilateral com "a poesia branca" no Brasil. Tanto o samba como a saudade não escapam às influências multiculturais que caracterizam o Brasil. Além disso, a saudade brasileira está intrinsecamente ligada a ideias de paz e um desejo de paz, associações que estão ausentes das cantigas. A saudade no caso da bossa nova não é apenas um passado idealizado pré-colonial, ligado ao primitivismo estético, mas vem também sob a forma da ausência de um comprimento social. No contexto da administração de Kubitschek, a bossa nova serve como adulação utópica de um mundo sem divisões, e um amor nostálgico por este mundo, encorajado pela cidade do Rio de Janeiro, capital anterior e ainda aspirando ser o centro cultural do Brasil. A saudade da bossa nova pode assim também ser uma saudade de uma época em que o Rio de Janeiro ainda era a capital.

Outros elementos de comparação com as cantigas são a forma semelhante: os versos concisos, a estrutura repetitiva e a rima final. Em termos de utilização da religião, alguns elementos religiosos podem ser comparados em ambos os tipos de música. No entanto, têm um peso e função diferentes, que podem ser ligados ao período histórico da música. O retrato das mulheres mostra algumas semelhanças em termos de erotismo. No entanto, nas cantigas, se encontra mais bem o estereótipo de uma mulher fiel e preocupada. Na bossa nova intimidade e sensualidade são expressas mais explicitamente e as mulheres são associadas à beleza, ao Rio de Janeiro, à música e à saudade, elementos que são todos igualmente celebrados e interligados.

Como mencionado na introdução, Roberto da Matta fala sobre "muitas brasilidades". A consciência nacional é algo que, segundo José Mattoso, pode levar séculos e consiste em várias fases, para as quais ele se refere ao trabalho psicossocial de Erik Erikson. Não pode ser reduzida a um único momento ou a um único grupo social. Portanto, a bossa nova reflete uma brasilidade, um bloco de construção, uma temporalidade, enquanto que o samba era outro, e a tropicália é ainda outro. Mas as fases da identidade continuam sempre presentes em alguma forma, pelo que a bossa nova pode ainda hoje ser considerada como parte de uma brasilidade introvertida e íntima.

Como é o caso de muitos debates, a resposta ao problema da representatividade da bossa nova encontra-se em um lugar no meio, e ao mesmo tempo num lugar totalmente diferente. No meio entre o jazz e o samba, mas ao mesmo tempo algo completamente novo. Não em Nova Iorque ou na Bahia, mas no Rio de Janeiro. Não representa a dura realidade das pessoas pobres, como encontramos no samba e na música funk mais recente, nem as aristocracias altas, mas sim exprime a voz de uma nova classe média, não elitista, não populista, porém otimista, "branco na poesia, negro no coração", carioca, e acima de tudo, brasileira, mesmo que seja apenas uma parte do que isso significa – a *brasilidade*.

6. Bibliografia

- Abaurre, M. B., & Galves, C. (1998). "As diferenças rítmicas entre o português europeu e o português brasileiro: uma abordagem otimalista e minimalista." *DELTA: Documentação de Estudos em Lingüística Teórica e Aplicada*, 14(2), pp. 377-403.
- Anderson, B. (1989). *Nação e consciência nacional*. Editores Ática.
- Andrade, O. d. (2017). *Manifesto Antropófago e outros textos*. Penguin - Companhia das Letras.
- Andrade, M. d. (2010). *A Escrava que não é Isaura*. Fronteira.
- (1988). *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter* (Vol. 6). Editorial CSIC-CSIC Press.
- Bagley, C. P. (1966). "'Cantigas de amigo' and 'cantigas de amor'". *Bulletin of Hispanic Studies* (Liverpool), 43(4), pp. 241-242.
- Bandeira, M. (2019). *Libertinagem*. Global Editora e Distribuidora Ltda.
- Barcellos, G. (2006). "Chega de Saudade do Brasil: Uma visão Arquetípica da Bossa Nova". *Vôos & raízes: Ensaios sobre imaginação, arte e psicologia arquetípica*. Editora Agora.
- Barros, N. L. (1965). "Música popular: novas tendências". *Revista Civilização Brasileira*, pp. 232-237.
- Biderman, M. T. C. (2001). "O Português Brasileiro e o Português Europeu: Identidade e contrastes." *Revue belge de philologie et d'histoire*, tome 79, fasc. 3.
- Borges, A. E. (2007). "Presidente Bossa Nova: Um estudo da interface entre Música e Política (1965-1960)." *Monografia de Graduação em História–UFG*.
- Bosi, A. (1988). *Céu, inferno. Ensaios de crítica literária e ideologia*. Ática.
- (1994). *História concisa da literatura brasileira*. Editora Cultrix.
- Cândido, A. (s/d). *Formação da literatura brasileira — momentos decisivos*. 4. ed. Martins.
- (2006). "Literatura e cultura de 1900 a 1945." *Literatura e sociedade* 6, pp. 109-138.
- Cantigas Medievais Galego-Portuguesas (s/d). *Littera – FCSH*. Disponível a partir de cantigas.fcsh.unl.pt/. Recuperado: 27 de dezembro 2020.
- Carvalho, L. (s/d). "Governo Juscelino Kubitschek (JK)." *Brasil Escola*. Disponível a partir de <https://brasilecola.uol.com.br/historiab/juscelino-kubitschek.htm>. Recuperado: 18 de março 2021.

- Castro, R. (1990). *Chega de saudade. A história e as histórias da Bossa Nova*. Companhia das Letras.
- Chasteen, J. C. (1996). "The prehistory of samba: carnival dancing in Rio de Janeiro, 1840-1917." *Journal of Latin American Studies*, pp. 29-47.
- Cohen, R. (2009). "Technical Virtuosity in the Cantigas d'Amigo." *Floema. Caderno de Teoria e História Literária* 5, pp. 125-144.
- Cunha, O. M. G. d. (2001). "Bonde do Mal: Notas sobre território, cor, violência e juventude numa favela do subúrbio carioca." *Raça como retórica: a construção da diferença*. Civilização Brasileira, pp. 83-154.
- De Assis, J. S. B. (2007). "Para além-mar e para além da ortografia: PB E PE—comportamentos diferenciados." *Departamento de Letras Centro de Estudos em Letras* 2(6), pp. 9-16.
- De Castro, P. R., & Ronci, M. (2007). "Sixty years of populism in Brazil." *The macroeconomics of populism in Latin America*. University of Chicago Press, pp. 151-173.
- Da Matta, R. (1981). "Entendendo o Brasil." *Manaus, Centro da Indústria do Estado do Amazonas*, pp. 1-3.
- . (1984). *O que faz o brasil, Brasil?* Rocco.
- Donnelly, J. T. (1973). "External financing and short-term consequences of external debt servicing for Brazilian economic development, 1947-1968." *The Journal of Developing Areas* 7.3, pp. 411-430.
- Farrell, P. (2006). "Portuguese saudade and other emotions of absence and longing." *Semantic primes and universal grammar: Empirical evidence from the Romance languages*, pp. 235-258.
- Fausto, B., and Fausto, S. (2014). *A concise history of Brazil*. Cambridge University Press.
- Feldman, B. (2001). "Saudade: Longing and desire in the Brazilian soul." *The San Francisco Jung Institute Library Journal* 20.2, pp. 51-56.
- Ferreira, A. B. d. H. (1986). *Novo dicionário da língua portuguesa*.
- Fitz, E. E. (1997). "Metafiction in Latin American Narrative: The Case for Brazil or If Brás Cubas were here today, what would he say about Spanish American fiction?." *Mester*, 26(1).
- Fontes, N. (2015). "A lenda da Matinta Perera" *leiturartes.com.br*. Disponível a partir de <https://leiturartes.com.br/a-lenda-da-matinta-perera>. Recuperado: 29 de abril 2021.

- Fontoura, A. R. R., & de Azevedo Guimarães, A. C. (2002). "História da capoeira". *Journal of Physical Education*, 13(2), pp. 141-150.
- Freire Filho, J. (2015). "Era uma vez o 'país da alegria': mídia, estados de ânimo e identidade nacional." *Intexto* 34, pp. 401-420.
- Freyre, G. (1933) *Casa grande e senzala*. Schmidt Editor, 1933.
- . (1957). *Ordem e progresso: introdução à história da sociedade patriarcal no Brasil*. José Olympio Editora.
- . (1936). *Sobrados e mucambos: decadência do patriarcho rural no Brasil*. Brasileira.
- Frota, S., et al. (2015) "Intonational variation in Portuguese: European and Brazilian varieties." *Intonation in Romance*, pp. 235-283.
- Gambini, R. (2000). *Indian mirror: The making of the Brazilian soul*. Axis Mundi, Terceiro Nome.
- Gava, J. E. (2006). *Momento bossa nova*. Annablume.
- Hertzman, M. A. (2013). *Making samba: a new history of race and music in Brazil*. Duke University Press.
- Kato, M. A., & Duarte, M. E. L. (2014). "Restrições na distribuição de sujeitos nulos no Português Brasileiro." *Revista Veredas* 18(1), pp. 1-22.
- Kubitschek, J. (2018) "Operation Pan America." *The Brazil Reader*. Duke University Press, pp. 387-390.
- Kubitschek, J., & Pinto, L. H. N. (2010). *Discursos selecionados do Presidente Juscelino Kubitschek*. Fundação Alexandre de Gusmão.
- Kristiansen, D. M. (1968). "What is Dada?." *Educational Theatre Journal*, pp. 457-462.
- Lang, G. (2002). "Cannibalizing Bossa nova." *Critical studies* 19, pp. 197-214.
- Lapa, M. R. (1955). *Lições de literatura portuguesa*. Coimbra editora.
- Lopes, C. (2003). *A inserção de 'a gente' no quadro pronominal do português*. Vervuert/Iberoamericana.
- Lourenço, E. (1992). *O labirinto da saudade: Psicanálise do destino português*. Dom Quixote.

- Mammi, L. (1992). "João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova." *Novos estudos CEBRAP* 34, pp. 63-70.
- Mattoso, J. (1986). *A formação da nacionalidade*. Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- . (1988). *A identidade nacional*. Gradiva/ Fundação Mário Soares.
- McGowan, C. & Pessanha, R. (1998). *The Brazilian Sound: Samba, Bossa Nova, and the Popular Music of Brazil*. Temple University Press.
- Meireles, C. (1963). *Antologia Poética*. 2.^a ed. Editora do Autor.
- Michaëlis de Vasconcelos, C. (1996). *A saudade portuguesa*. Guimarães Editores.
- Moraes, M. A. D. (2003). "Abrasilizar o Brasil. (Arte e literatura na epistolografia de Mário de Andrade)." *Caravelle* (1988-), pp. 33-47.
- Moreno, A. (1982). "Bossa Nova: Novo Brasil The Significance of Bossa Nova as a Brazilian Popular Music." *Latin American Research Review* 17(2). pp. 129-141.
- Murphy, J. P. (2006). *Music in Brazil: experiencing music, expressing culture*. Oxford.
- Naves, S. C. (2015). *A canção brasileira: leituras do Brasil através da música*. Editora Schwarcz-Companhia das Letras.
- . (2000) "Da bossa nova à tropicália: contenção e excesso na música popular." *Revista brasileira de ciências sociais* 15(43), pp. 35-44.
- Nogueira, G. (2000). *Dilermando Reis, Sua Majestade, o Violão*. Grafica PB Pinto e Bastos.
- Pereira, M. L. S. (1998) "O tema do índio e a consciência de nossa diferença." *Suplemento Cultural* "d'A Tarde" 8.
- Perrone, C. A. (1996) *Seven faces: Brazilian poetry since modernism*. Duke University Press.
- Pontes, H. & Cesar, R. "Da orla à sala de jantar: gênero e domesticidade na bossa nova e na tropicália." *Novos estudos CEBRAP* 38(3), pp. 667-688.
- Portella, J. (1964) "Nara de uma bossa só". *Fatos e Fotos* 4(194), pp. 12-13.
- Priore, I. (2008). "Authenticity and Performance Practice: Bossa Nova and João Gilberto." *Lied und populäre Kultur/Song and Popular Culture*, pp. 109-130.
- Rodrigues, L. G. (2013). "A língua brasileira de Mário de Andrade: nacionalismo, literatura e epistolografia." *Editora Todas as Musas* 4(2), pp. 100-116

- Schuller, G. & Morrison, G. (1986). *Early jazz: Its roots and musical development*. Vol. 2. History of Jazz.
- Silva, A. S. D. (201). "Variação linguística e pluricentrismo: novos conceitos e descrições." *Actas do XIII Congresso Internacional de Linguística Xeral*, pp. 838-845
- Silva, Z. B. (2012). "Saudade—a key Portuguese emotion." *Emotion Review* 4(2), pp. 203-211.
- Skidmore, T. E. (1967). *Politics in Brazil, 1930-1964: an experiment in democracy*. Oxford University Press.
- Specht, D., Marin, M. H., & dos Santos, P. F. (2009). "Bens duráveis: a industrialização brasileira no período Juscelino Kubitschek (1956-1960)". *Revista Historiador* 2, pp. 166-173.
- Spessoto, T. (s/d) "As 100 Maiores Músicas Brasileiras - "Chega de Saudade"". *Rolling Stone Brasil*. Disponível a partir de <https://web.archive.org/web/20140107024047/http://rollingstone.uol.com.br/listas/100-maiores-musicas-brasileiras/chega-de-saudade/>. Recuperado: 15 de maio 2021.
- Tavares, M. J. F. (2001). "A construção da identidade nacional." *Discursos: língua, cultura e sociedade*, pp. 273-281.
- Tinhorão, J. R. (1998). *História social da música popular brasileira*. Editora 34.
- Tremura, W. (2017) "Reflections on Bossa Nova, An Ageless Musical Style." Disponível a partir de <https://welsontremura.com/>: <https://welsontremura.com/index.php/publications-by>. Recuperado 23 de maio 2021.
- Vannucchi, M. A. (2021). "The Dual Effect of Corporatism: The Control and Strengthening of Civil Society in Brazil, 1930–1945." *Bulletin of Latin American Research*.
- Veloso, C. (2002). *Tropical truth: a story of music and revolution in Brazil*. Knopf.
- Vianna, H. (1999). *The mystery of samba: popular music & national identity in Brazil*. University of North Carolina Press.
- Vieira, Y. (1988). "Transformar-se o amador nos amadores: amor e sinceridade no lirismo trovadoresco." *UEX Anuario de Estudios Filológicos* 11, pp. 411-418.
- Wetzels, L., Menuzzi, S., and Costa, J. (2016). *The handbook of Portuguese linguistics*. Wiley Blackwell.
- Wisnik, J. M. (1977). *O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22*. Livraria Duas Cidades.

Wyckoff, T. (1960). "The role of the military in Latin American politics." *Western Political Quarterly* 13(3), pp. 745-763.

7. Apêndice: corpus

Nº	Título	Artista	Álbum	Ano	Label
1	Chega de saudade	João Gilberto	Chega de saudade	1959	Odeon
2	Desafinado	João Gilberto	Chega de saudade	1959	Odeon
3	Ela é carioca	João Gilberto	João Gilberto en México	1970	Orfeon Videovox; Philips
4	Garota de Ipanema	Antônio Carlos Jobim	Inédito	1963	Verve
5	Corcovado	Antônio Carlos Jobim	The Composer of Desafinado, Plays	1963	Verve
6	Águas de março	Antônio Carlos Jobim, Elis Regina	Elis	1972	Philips
7	Samba do avião	Antônio Carlos Jobim	The Wonderful World of Antônio Carlos Jobim	1965	Warner Bros
8	Eu sei que vou te amar	Vinícius de Moraes, Maria Creuza	En La Fusa con Maria Creuza y Toquinho	1970	Diorama
9	Samba em prelúdio	Vinícius de Moraes, Maria Creuza, Toquinho	En La Fusa con Maria Creuza y Toquinho	1970	Diorama
10	Carta Ao Tom 74	Vinícius de Moraes, Toquinho	Vinícius & Toquinho	1974	Philips
11	Onde anda você	Vinícius de Moraes, Toquinho	Personalidade	1987	Verve
12	Chove lá fora	Tito Madi	Chove lá Fora	1957	Continental
13	Preciso aprender a	Elis Regina	Samba, Eu Canto Assim	1965	Philips

	ser só				
14	Samba de uma nota só	Nara Leão	Dez Anos Depois	1971	Polydor
15	O barquinho	Nara Leão	Garota de Ipanema	1986	Philips