



A OFICIALIZAÇÃO DO CARNAVAL E SUA CONTRIBUIÇÃO PARA O SURGIMENTO DA BOSSA NOVA

Vinicius Maurício Queiróz Hipólito da Silva¹
William Teixeira da Silva²

Resumo: Neste artigo promovemos uma discussão acerca do processo de oficialização do carnaval e do samba como fator contribuinte para o surgimento da bossa nova. Para tanto, tomamos como referência os conceitos de carnavalização e de oficialização da cultura, tais quais apresentados por Bakhtin (1987). Em seguida, apresentamos uma conceitualização acerca do estilo bossa nova, bem como uma breve análise a respeito da abordagem musical de João Gilberto, violonista, intérprete e compositor brasileiro. O trabalho interpretativo desempenhado pelo artista contribuiu, de maneira substancial, para a consolidação da bossa nova e tornou-se, naquele contexto, um dos símbolos da modernidade almejada pelas elites em um país que atravessava um momento notável de desenvolvimento. Por fim, concluímos que a análise dos eventos que marcaram o desenvolvimento do carnaval carioca e posteriormente da bossa nova, podem ser correlacionados como acontecimentos diretamente ligados, que contribuíram para a construção de um quadro conceitual mais objetivo acerca da formação cultural de nosso país.

Palavras-chave: Carnaval no Brasil; bossa nova; João Gilberto.

THE FORMALIZATION OF CARNIVAL AND ITS CONTRIBUTION TO THE EMERGENCE OF BOSSA NOVA

¹ Vinicius Maurício Queiróz Hipólito da Silva possui graduação em Música pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (2012) e mestrado em Música pela Universidade Federal de Goiás (2018). Atualmente é professor de Arte do Instituto Federal do Mato Grosso e realiza o curso de Doutorado no Programa de Estudos de Linguagens (UFMS).

² William Teixeira da Silva é Professor Adjunto no Curso de Música da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (desde 2016), tendo atuado como pesquisador visitante na Universidade de Harvard (Fulbright Junior Faculty 2022/2023) e no IRCAM (ERC-CONFAP-FUNDECT 2023). É Bacharel em música com habilitação em violoncelo pela UNESP (2012), concluindo seus estudos de Pós-Graduação sob orientação do compositor Silvio Ferraz, como bolsista FAPESP, obtendo os títulos de Mestre em música pela UNICAMP (2014) e Doutor em música pela USP (2017), com estágios de pesquisa na Paul Sacher Stiftung (Suíça) e na Akademie der Künste, Berlim (Alemanha).

Abstract: This article promotes a discussion on the process of institutionalizing carnival and samba as factors that contributed to the emergence of bossa nova. To this end, it takes as reference Bakhtin's (1987) concepts of carnivalization and cultural institutionalization, which provide the theoretical framework for the analysis developed here. In the following section, the study presents a conceptualization of the bossa nova style, as well as a brief examination of João Gilberto's musical approach as a guitarist, singer, and composer. The interpretative work performed by the artist contributed in a substantial way to the consolidation of bossa nova and, in that context, became one of the symbols of the modernity sought by the elites, in a country experiencing a notable moment of development. Finally, the article concludes that the analysis of the events that marked the development of Rio de Janeiro's carnival and, subsequently, the emergence of bossa nova can be correlated as directly connected phenomena that contributed to the construction of a more objective conceptual framework regarding the cultural formation of Brazil.

Keywords: Carnival in Brazil; bossa nova; João Gilberto

LA OFICIALIZACIÓN DEL CARNAVAL Y SU CONTRIBUCIÓN AL SURGIMIENTO DE LA BOSSA NOVA

Resumen: Este artículo promueve una discusión sobre el proceso de oficialización del carnaval y del samba como factores que contribuyeron al surgimiento de la bossa nova. Para ello, se toman como referencia los conceptos de carnavalización y de oficialización de la cultura, tal como fueron presentados por Bakhtin (1987), que sirven de marco teórico para el análisis. A continuación, se ofrece una conceptualización del estilo bossa nova, así como un breve examen del enfoque musical de João Gilberto, guitarrista, intérprete y compositor brasileño. El trabajo interpretativo desarrollado por el artista contribuyó de manera decisiva a la consolidación de la bossa nova y, en aquel contexto, se convirtió en uno de los símbolos de la modernidad anhelada por las élites, en un país que atravesaba un notable momento de desarrollo. Finalmente, se concluye que el análisis de los acontecimientos que marcaron el desarrollo del carnaval carioca y, posteriormente, de la bossa nova, puede comprenderse como fenómenos directamente interrelacionados. Esta correlación contribuye a la construcción de un marco conceptual más consistente en torno a la formación cultural de Brasil.

Palabras clave: Carnaval en Brasil; bossa nova; João Gilberto.

1. Introdução

Na vibrante vida cultural do Rio de Janeiro, então capital do Brasil, onde as ruas ecoavam o samba que gradativamente descia os morros e o espírito do carnaval pulsava o ano todo, uma metamorfose silenciosa e revolucionária começava a tomar forma. Era o alvorecer de uma nova era musical, um renascimento que, embebido na euforia das festividades e na busca por modernidade e pelo diálogo com a cultura norte-americana, traria ao mundo a suavidade e a sofisticação da bossa nova. No entanto, em meio a essa eferescência cultural e a um contexto internacional de disputas de forma mais ou menos explícitas pela influência das culturas locais, propomos neste artigo correlacionar dois eventos nem sempre diretamente relacionados pela pesquisa acadêmica, investigando como o carnaval

carioca, com toda a sua exuberância e energia, plantou as sementes para o surgimento de um dos gêneros musicais mais emblemáticos do Brasil: a bossa nova.

Para estabelecer um aparato crítico capaz de lidar com essa questão, apresentamos na primeira parte do texto a nossa fundamentação teórica, que encontra-se no trabalho de Mikhail Bakhtin (1987), cujos conceitos como *carnevalização*, *rebaixamento* e *cultura oficial/não oficial*, construídos a partir da análise das festividades da cultura popular da Idade Média e do Renascimento, foram aqui utilizados em virtude de suas pertinentes conexões com o desenvolvimento do carnaval carioca. Na segunda parte do artigo, abordamos o processo de oficialização do carnaval e do samba em nosso país. Adiante, discutimos o processo constitutivo da bossa nova, sobretudo com o aprofundamento em algumas características do trabalho desempenhado por João Gilberto (1931-2019), tido como um dos maiores estandartes desse estilo. O trabalho do artista emerge em meio ao anseio de parte das elites brasileiras por ideais de atualização e modernização do país no final da década de 1950.

1. Carnavalização e cultura oficial: a teoria da cultura de Mikhail Bakhtin

Mikhail Bakhtin foi um filósofo nascido no Império Russo em 1895, tendo sido posteriormente perseguido e exilado pela União Soviética durante a maior parte de sua vida. Sua prolífica produção intelectual permaneceu grande parte desses anos banida ou guardada em seus arquivos, razão pela qual a recepção de sua obra ainda guarda interesse renovado. Novas edições e traduções ainda têm surpreendido a academia com sua proposta inovadora sobre os mais distintos aspectos da formação da linguagem humana, sobretudo a partir de uma análise sobre a literatura. É nesse contexto que, entre os anos de 1940 e 1965, Bakhtin elabora uma de suas obras de maior sucesso: *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais*.

Bakhtin (1987), na introdução de seu livro, destaca a relevância das festividades populares que ocorriam na Idade Média e no Renascimento para a organização da sociedade europeia, com especial atenção ao carnaval e seu diálogo com a chamada cultura oficial. O autor traz para a discussão o trabalho do escritor François Rabelais (1484 – 1553)³, cuja obra versa a respeito da sociedade Medieval e Renascentista europeia, tratando de pautas sociais, religiosas e políticas a partir das aventuras de *Gargântua* e seu filho, *Pantagruel*.

O livro de Rabelais abrange um conjunto de imagens, às quais hodiernamente podem soar escatológicas e exageradas. Exemplos incluem a urina de Pantagruel, a qual atribui-se capacidades curativas (Bakhtin, 1987, p. 129); o vocabulário da praça pública, muitas vezes tido como grosseiro e obsceno (Bakhtin, 1987, p. 125) e os banquetes extravagantes que beiram a fantasia (Bakhtin, 1987, p. 243). Essas imagens funcionam como metáforas para lidar com temáticas sociais, políticas e culturais da época. Ademais, esse conjunto de imagens será utilizado por Bakhtin

³ A obra tratada no livro de Bakhtin se refere aos cinco livros publicados por François Rabelais a respeito das aventuras dos gigantes, pai e filho, Gargântua e Pantagruel. As publicações podem ser interpretadas como uma crítica social de seu período, realizada a partir de um conjunto de imagens tidas, muitas vezes, como satíricas, obscenas e exageradas.

para a elaboração de conceitos fundamentais de sua teoria, como o *baixo material e corporal*, *cultura não-oficial/oficial* e *carnavalização*.

Ainda na introdução do livro, Bakhtin aponta uma problemática a respeito da literatura que aborda a Idade Média e o Renascimento. Essa problemática se desdobra em duas questões centrais. A primeira delas é a visão parcial daqueles que procuraram compreender a cultura da Idade Média e do Renascimento e que tratam estes períodos sem explorar significativamente a dualidade expressas a partir das noções de cultura oficial e não oficial. É importante mencionar que as festividades realizadas na praça pública naqueles períodos possuíam uma grande relevância nas estruturas sociais vigentes. Chama a atenção, por exemplo, a extensão temporal dessas festividades, considerando que alguns dos eventos possuíam duração de até três meses.

Além disso, as festividades, entre elas o carnaval, possuíam um caráter de renovação, vinculada à morte do antigo, uma vez que as hierarquias sociais eram ignoradas, trazendo uma conotação de vida e renovação a um momento histórico modernamente associado à rigidez e às trevas. Todo o povo, naquele momento, contemplava o mundo a partir de uma perspectiva cômica, carnavalizada. Destarte, os protocolos hierarquizados na comunicação eram suspensos e todos estavam liberados de suas amarras sociais. Figuras divinas ou humanas que antes representavam a autoridade perdiam seus postos e o mundo era apresentado ao avesso.

Esse ambiente festivo, que se estabelecia no contexto da cultura popular medieval e do renascimento, se opunha à chamada cultura oficial. Bakhtin (1987), descreve que a cultura oficial tinha por característica a formalidade, a manutenção da autoridade da nobreza ou da igreja, a consagração de rituais e a seriedade. Desse modo, a cultura oficial envolvia a manutenção do *status quo*, baseado nas hierarquias sociais, ao passo que a cultura não oficial, expressa pelo povo, sobretudo nas festividades, trazia a renovação, o destronamento. Essa dualidade é revisitada e desenvolvida no transcorrer do livro de Bakhtin (1987), resgatando uma perspectiva pouco associada à Idade Média.

A segunda camada da problemática descrita na introdução envolve o anacronismo cometido por críticos, sobretudo a partir do século XVII, acerca da obra literária do escritor francês François Rabelais. Bakhtin (1987) salienta que o trabalho de Rabelais está no mesmo patamar que autores consagrados da literatura europeia e mundial. Não obstante, a crítica passou a desconsiderar parte fundamental do simbolismo original da obra do autor, o qual acompanha a abordagem de outros autores de seu período, pautado na ideia de unicidade, totalidade da vida, estrutura circular da existência, na morte como parte de um processo de renovação. Em visão contrária a isso, a obra de Rabelais passou a ser considerada majoritariamente humorística, extravagante e divertida, possivelmente em virtude do modo de abordar as questões pautadas, nomeado por Bakhtin (1987) como *realismo grotesco*.

O *realismo grotesco* designa um sistema de imagens da cultura cômica da Idade Média e do Renascimento. “O traço marcante do realismo grotesco é o rebaixamento, isto é, a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato” (Bakhtin, 1987, p. 17). No decorrer do livro de Bakhtin (1987), diversos

exemplos de rebaixamentos são apresentados a partir da obra de Rabelais. No trecho a seguir, Bakhtin descreve:

No célebre episódio dos carneiros de Panurge, do Quarto Livro, o mercador Dindenault se vangloria de que a urina de seus carneiros fertiliza os campos “como se Deus tivesse mijado neles.” Na sua “Breve declaração no fim do volume, o próprio Rabelais [...] faz este comentário [...] (Bakhtin, 1987, p. 128).

A respeito dessa passagem, Bakhtin (1987) argumenta:

Essa passagem é muito sintomática. Prova que nessa época, nas lendas populares e na própria língua, os excrementos estavam indissoluvelmente ligados à fecundidade, que Rabelais não ignorava essa relação, e consequentemente, que ele empregava essa metáfora com pleno conhecimento. (Bakhtin, 1987, p. 128).

Outra forma de *rebaixamento* que constitui o *realismo grotesco* é o destronamento. O destronamento se refere à perda do trono e à deterioração do poder. Como exemplo, na obra de Rabelais, Bakhtin (1987) apresenta a captura do rei Anarche por Pantagrue :

Depois de derrotá-lo [o rei Anarche], Pantagrue confia-o a Panurge, que começa por obrigar o soberano destronado a vestir uma bizarra vestimenta de bufão, depois força-o a fazer-se de vendedor de molho verde (escala inferior da hierarquia social). Os golpes não são esquecidos. Não é Panurge verdadeiramente que bate em Anarche, mas fá-lo desposar uma velha megera que o injuria e lhe bate. Assim, o rito carnavalesco tradicional do destronamento é rigorosamente respeitado (Bakhtin, 1987, p. 173).

Provavelmente o exemplo de maior força do destronamento elaborado por Bakhtin ocorra na festa do carnaval. Nesse pujante evento que ocorria em praça pública, a multidão mostrava, movida pela alegria e desprovida do medo, a sua força. Desprezando o velho mundo oficial, enquanto a festa durasse, as autoridades eram destronadas e as leis suspensas: “Toda hierarquia é abolida no mundo do carnaval. Todas as camadas sociais, todas as idades são iguais” (Bakhtin, 1987, p. 219). “Novos reis” eram nomeados, reis agora que serviam ao riso. Na multidão, o vocabulário e os gestos tornavam-se outros: jocosos, injuriosos e grosseiros.

Ao contrário do que poderíamos imaginar na atualidade, o carnaval é visto por Bakhtin como uma festa sem palco, um evento que não distingue personagem e público. Todos vivem a festa, marcada pela alegria. Enquanto acontece o carnaval não há outra vida (Bakhtin, 1987, p. 106). É a partir dessa noção que podemos compreender o conceito de *carnavalização* a que se refere à ideia de oposição, inversão, paródia, transgressão, uso de um vocabulário injurioso e cômico, distorção dos papéis sociais, uma concepção do mundo às avessas. O conceito de *carnavalização* engloba, assim, a inversão dos valores oficiais:

Outro elemento de grande importância era a permutação do superior e do inferior hierárquicos: o bufão era sagrado rei; durante a festa dos loucos, procedia-se à eleição de um abade, de um bispo e de um arcebispo para rir, e nas igrejas sob a autoridade direta do papa, de um papa para rir (Bakhtin, 1987, p. 70).

Diante de todos esses elementos apresentados, que denotam uma visão claramente alegre do mundo, o autor nos mostra que o riso ocupa um espaço de

grande relevância naquele contexto. O riso significa o afastamento do medo, a esperança no novo, o fim, ao menos temporário, das hierarquias sociais. Outrossim, o riso simboliza umas das fontes de ambivalência do mundo (morte/nascimento), de libertação do universo estático pautado em instituições oficializantes que delineavam as sociedades medievais e renascentistas: a Igreja e o Estado. A respeito da função do riso na Idade Média, Bakhtin complementa:

Na cultura clássica, o sério é oficial, autoritário, associa-se à violência, às interdições, às restrições. Há sempre nessa seriedade um elemento de medo e de intimidação. Ele dominava claramente na Idade Média. Pelo contrário, o riso supõe que o medo foi dominado (Bakhtin, 1987, p. 128).

De maneira geral, o exercício intelectual de Bakhtin nesse texto pode ser visto como uma notável tentativa de lidar com concepções que a crítica estabeleceu sobre a obra de Rabelais, bem como a respeito da Idade Média e o Renascimento. Para tanto, o autor apresenta uma contraposição a respeito de como a crítica especializada, após o século XVII, lidou com a obra de Rabelais, trazendo a proposta literária desse escritor para o centro do debate a respeito da cultura popular. Finalmente, a visão risonha, renovadora e festiva, a partir de um conjunto de imagens nomeadas de *realismo grotesco*, choca-se com a mistificação que acabou por nomear a idade média como a *idade das trevas*.

2. O desenvolvimento do carnaval no Rio de Janeiro

O recorte temporal a ser discutido está circunscrito ao início das manifestações do carnaval no século XVI, em nosso país, até o surgimento da bossa nova, na década de 1950. Entendemos ser relevante a reflexão desta manifestação cultural por conceber que o carnaval, que se consolidou como uma festa símbolo da nação brasileira, ainda na primeira metade do século XX, foi possivelmente, o ambiente mais representativo do samba e do violão, materiais artísticos fundamentais da bossa nova.

O carnaval é, provavelmente, a festa de maior abrangência e relevância em nosso país. Em diferentes formatações, de Norte a Sul, milhões de pessoas deixam as suas atividades regulares para celebrar a festa. Talvez, não exista ainda uma festa mais abrangente e democrática que o carnaval. Não há exigências, dono ou forma correta dele participar (Diniz, 2008).

Para Goés (2002), o carnaval possui uma origem remota, tendo descendido das “bacanais gregas e das saturnais romanas” (Goés, 2002, p. 1). Além disso, é plausível que a celebração seja resultante de uma combinação de diversas festividades da antiguidade. Segundo Diniz (2008), o surgimento da festa advém ainda da Idade Média, em virtude da orientação da Igreja Católica aos fiéis de se afastarem, durante um período de quarenta dias (quaresma), das satisfações e dos prazeres do corpo. Desse modo, os fiéis passaram a desenvolver o hábito de organizar festividades no período anterior à retirada da carne (em italiano, *carnevale*). De certa forma, a difusão da quaresma teve como efeito colateral o desenvolvimento do carnaval (Diniz, 2008).

A história do carnaval no Brasil se inicia ainda no século XVI. Segundo Almeida (2013), “a atividade carnavalesca mais conhecida nesta época era o entrudo, festa

popular praticada em Portugal” (Almeida, 2013, p. 8). Grosso modo, o entrudo se caracterizava por brincadeiras realizadas por famílias nas ruas, em que se costumava atirar ovos e bolas de cera cheias de água (limões de cheiro). Além disso, jogavam também farinha e pós de diversas substâncias em grandes quantidades. Durante muitos anos o entrudo significou o mesmo que o carnaval em nosso país.

Apesar das festividades do carnaval terem sido iniciadas há bastante tempo, podemos dizer que o período dos séculos XIX e XX foi aquele em que a festividade ganhou maiores transformações. Todavia, não é possível apresentar um caráter evolucionário da festa, na medida em que “cada uma das manifestações, grupos e ambientes [...] teve sua capilaridade e seu momento de prevalência” (Diniz, 2008, p. 16).

Ao passar dos séculos, o entrudo, outrora relacionado às famílias nobres, passou a se tornar parte das festividades das camadas populares e por isso acabou sendo considerado uma expressão bárbara, selvagem e decadente dos festejos do carnaval por parcelas conservadoras da sociedade. Germano (1999) argumenta que:

esta representação do entrudo enquanto decadência dos festejos carnavalescos, tornou-se mais significativa após a Abolição da escravidão (1888) e a proclamação da República (1889), quando o negro passou a jogar o entrudo livremente pelas ruas e becos das cidades (Germano, 1999, p. 132).

Nesse período são iniciadas movimentações por parte das elites em busca de festividades carnavalescas mais civilizadas e ordenadas. Almeida (2013) destaca que “no século XIX o luxuoso carnaval de Veneza começou a fazer sucesso entre as elites” (Almeida, 2013, p.8). A intenção era copiar os carnavais europeus, principalmente o de Veneza, a partir do uso de máscaras.

Outra maneira de celebrar o carnaval se deu a partir da criação das grandes sociedades e dos “corsos” pela classe média carioca. A prerrogativa dessas organizações era protagonizar um carnaval distante da “balbúrdia ou africanização da festa” (Diniz, 2008, p. 21-22), ao estilo do carnaval do velho continente. Podemos definir as grandes sociedades como grupos que se organizavam para brincar o carnaval pelas ruas da cidade, enquanto os corsos eram formados por grupos que saíam às ruas em carros abertos jogando confetes nos foliões (Diniz, 2008).

Outra formação relevante que surge ainda no final do século XIX são os ranchos. Esse tipo de organização legou importantes características às Escolas de Samba que viriam a surgir nos anos de 1920. Goés (2002), relata que “apesar de ter nascido nas classes populares, os ranchos atraíram a classe média e os intelectuais, transformando-se em momento culminante dos festejos carnavalescos” (Goés, 2002, p. 4).

Segundo Diniz (2008):

Eles [os ranchos] apresentavam porta-estandarte, três mestres-salas (um de harmonia para a orquestra, um de canto para o coro e um de sala para a parte coreográfica) e um instrumental com violões, cavaquinho, flautas e clarineta. Produziam uma música elaborada, que aproveitava o potencial melódico e harmônico da formação dos seus conjuntos e se consolidou no estilo conhecido como marcha-rancho” (Diniz, 2008, p. 20).

O surgimento das escolas de samba nos anos de 1920, representou um ponto importante para a trajetória do carnaval. De certo modo, as escolas sintetizaram uma série de movimentos já existentes, como blocos, grandes sociedades e ranchos. Essa nova maneira de comemorar o carnaval se desenvolveu e se espalhou pela cidade do Rio de Janeiro (Almeida, 2013).

Se pensarmos a partir da abordagem de Bakhtin (1987), caberia dizer que o desenvolvimento do carnaval carioca, pode ser vista como uma expressão do embate que o autor concebe como *cultura oficial* e *não oficial*. De um lado, na trajetória do carnaval brasileiro, estava o tom sério, que busca a manutenção de padrões já estabelecidos, a imobilidade, a adequação, o ato de conservar, a consagração de costumes já conhecidos e sancionados. De outro, a *cultura não oficial*, que Bakhtin conecta ao riso e os festejos da praça pública, nos quais é expressada a renovação, a mudança, associando-se a uma ideia de progresso e rompimento da ordem. A concepção do *não oficial* nesse caso era aquela mencionada como balbúrdia e trejeitos africanizados do carnaval popular.

Durante essa verdadeira disputa entre os grupos sociais, destacam-se algumas situações em que a repressão estatal se fez presente nas manifestações populares ligadas ao samba e ao carnaval:

Em 1904, um soldado de polícia resolveu prender um indivíduo só porque esse tocava violão. Tal arbitrariedade provocou forte revolta dos populares, sendo o soldado obrigado a pedir socorro. Em 1907, os sambas foram permitidos, mas proibiram-se os pandeiros e os instrumentos próprios ao seu acompanhamento, impedindo os policiais, que se localizavam na porta da Estação da Penha, o acesso ao Largo de pessoas que os portassem. Os populares não se renderam, acompanhando o samba com as palmas da mão, ou, como no ano seguinte, batendo nas garrafas com pedaço de pau. (Soihet, 2008, p. 44 apud Almeida, 2013, p. 23).

Esse trecho, dramático e heróico, nos leva a pensar que não somente o carnaval era perseguido, como o era todo o universo cultural dos povos mais pobres, sobretudo os hábitos das populações descendentes de escravos. Nisso inclui-se o uso do pandeiro, do violão e de instrumentos que pertenciam à cultura baixa, a qual necessitava ser disciplinada ou mesmo extinta. Entretanto, sabemos que a extinção do carnaval não ocorreu, mas, de fato, sua oficialização.

3. O processo de oficialização do carnaval

Diversos acontecimentos importantes marcam o final do século XIX e início do século XX em nosso país com relação à busca por expressões tipicamente nacionais. Primeiramente, o movimento modernista, bastante influenciado pelas vanguardas artísticas europeias, que tinha como um dos objetivos centrais romper com a arte acadêmica e elaborar uma manifestação tipicamente nacional. Também pode-se dizer que as orientações mais substanciais para que o carnaval e outros aspectos da cultura popular brasileira comesçassem a ser ressignificados ocorreram de maneira mais enfática a partir do projeto nacional do governo de Getúlio Vargas (1882-1954):

A década de 1930 pode ser vista no Brasil como um divisor de águas neste processo de construção de uma nação e de um povo brasileiro. O negro antes excluído ou

incluído de forma negativa no processo de construção do homem brasileiro, é incluído de forma positiva como formador da identidade nacional a partir do triângulo das três raças (branco, índio e negro) (Germano, 1999, p. 137).

A busca por uma ideia de nação e a necessidade de unificação nacional, fortalecida também, mas de maneira secundária, pelos ideais advindos do exterior, vale lembrar que neste período emergia o forte nacionalismo no cenário internacional, teve como um dos efeitos a busca pela invenção de uma nação brasileira. Dessa forma,

o samba passa a ser apoiado como expressão popular urbana e utilizado como elemento de construção de uma identidade nacional. Esse gênero, que até o ano de 1916 era proibido pelo Código Penal e rejeitado socialmente, torna-se elemento primordial de representatividade de um povo (Navarro, 2017, p. 51, **grifo nosso**).

Surpreendentemente, expressões do universo *não oficial* da cultura brasileira e que eram antes alvos de perseguição por instituições de estado, a partir daquele momento são elevadas a símbolos nacionais. Entretanto, podemos dizer que para que tal inversão ocorresse, foi necessário haver uma espécie de contrato entre as partes, a celebração de um acordo que tornaria o carnaval parte da cultura *oficial* do país.

Portanto, para que o carnaval e o próprio samba deixassem de ser relacionados diretamente ao universo do *baixo material* e pudessem galgar um lugar no universo *oficial*, algumas mudanças seriam necessárias. Segundo Gawryszewski,

Hábitos cotidianos, como vender animais nas ruas do centro remodelado, foram reprimidos, festas e procissões religiosas e pagãs igualmente. A inclusão de novos hábitos e vestimentas festivas foi estimulada, a europeização do carnaval foi bem-vinda (Gawryszewski, 2018, p. 26).

Além disso, outros fatores que vão ao encontro da ideia de um acordo entre as partes para que o carnaval viesse a se tornar uma cultura oficializada vieram à tona. O primeiro que destacamos é a atitude de Pedro Ernesto, prefeito do Distrito Federal na década de 1930, nomeado por Getúlio Vargas, que concedeu

ajuda de dois contos de réis para ajudar a “Deixa Falar” a montar o seu carnaval. O enredo escolhido foi “A Primavera e a Revolução de Outubro”. O tema fez parte das manifestações a favor do movimento que derrubou Washington Luís da Presidência. Pedro Ernesto, em seu mandato, ajudou e apoiou muito o carnaval popular e as escolas de samba (Almeida, 2013, p. 25).

Isto demonstra um evidente alinhamento, que viria a se consolidar entre as escolas de samba e as aspirações governamentais. Nesse mesmo sentido, podemos considerar a fala de Wilson das Neves (1936-2017), músico carioca:

Escola de Samba era uma coisa de marginal, era uma coisa proibida. E ele como presidente ditador, ele falou [sic], autorizou a escola de samba, mas tinha que falar da história do Brasil. Você quer saber a história do Brasil? Ouça samba enredo! (Breve história do samba, 2014, 4min17s).

A afirmação de Neves, possui ressonância com a publicação de Fernandes (2012), na qual o autor destaca o modo de adesão das Escolas de Samba a

temáticas que abrangiam a natureza, os heróis, o povo, a geografia e a cultura brasileira (Fernandes, 2012). Neste cenário, “o samba acabou por se tornar o símbolo de uma brasilidade que visava unificar e construir um Estado nacional” (Siqueira, 2012, p. 163).

Nessa primeira discussão a respeito da oficialização do carnaval e de seu universo cultural, que incluía, evidentemente o violão e o samba, pudemos notar que a idéia que concebemos nos dias de hoje dessa festividade foi forjada de modo deliberado e, de certa forma, organizado, a partir de um intenso embate entre as esferas *oficiais* e *não oficiais*, cujo produto resultante foi a consolidação do carnaval carioca contemporâneo. É ainda nesse momento, que Mário de Andrade observa a cisão do carnaval entre a manifestação popular que era e o instrumento simbólico de unificação política que ele se tornou, resultando em uma nova acepção por ele considerada como “popularesca” (Andrade, 1976, p. 280).

4. João Gilberto e a bossa nova, símbolos da modernidade

Diante da modificação do estatuto do carnaval como festejo popular brasileiro, nos dedicaremos especialmente à discussão acerca das contribuições de João Gilberto e a constituição da bossa nova, tomando como pressuposto que o estilo emergiu em meio a um ambiente em cuja sua matriz, o ritmo do samba, e o universo carnavalesco, encontravam-se agora oficializados.

É consenso entre autores/as, como Castro (1990), Gava (2002) e Priore (2008) que o marco inicial da bossa nova ocorreu a partir do lançamento do disco de 78 rpm, gravado em 1958 por João Gilberto com as canções *Chega de Saudade* (Tom Jobim/Vinicius de Moraes) e *Bim Bom* (João Gilberto). No ano seguinte, em 1959, João Gilberto viria a registrar de maneira mais profunda aquilo que seria a bossa nova, ao lançar o disco *Chega de Saudade*, com 12 canções. Entre as faixas, encontram-se algumas canções que o artista iria executar durante toda a sua longa carreira: *Desafinado* (Tom Jobim e Newton Mendonça), *Rosa Morena* (Dorival Caymmi) e *Aos Pés da Cruz* (Marino Pinto e Zé da Zilda).

É importante argumentar que as gravações de João Gilberto são produtos de um processo que vinha se desenvolvendo em anos anteriores. Recentemente, foi disponibilizada uma gravação, realizada em 1958, de caráter amador, ocorrida na casa Chico Pereira⁴, fotógrafo dos anos de 1950. Nesta oportunidade, João Gilberto executa diversas músicas ao violão, demonstrando que o estilo bossa nova já estava em fase de maturação há um certo tempo.

Bollos (2010) aponta a gravação do disco *Canção do Amor Demais* em 1958 como um documento importante que sinalizava o que viria a se consolidar como bossa nova. A respeito desse disco, que teve João Gilberto ao violão e como solista Elizeth Cardoso (1920 - 1990), Bollos destaca que

a transição do samba tradicional para a bossa nova fazia-se presente não somente na batida do violão de Gilberto, mas sobretudo na voz ritmicamente convencional da cantora contrastando com os arranjos econômicos de Jobim, sintetizados nesse disco

⁴ João Gilberto - Na casa de Chico Pereira (1958). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PuBqEdb464g>>. Acesso: 04/08/2024.

com uma harmonia densa, rica, difícil, considerada pelos opositores como influência direta do jazz americano (Bollos, 2010, p. 84).

Do ponto de vista da análise musical, podemos afirmar que a bossa nova surge a partir de uma nova maneira de se interpretar o samba. Grosso modo, a estrutura de solo e coro, marcada pela repetição de estrofes, amplamente difundida nas tradições musicais afro-brasileiras, foi excluída no estilo. Em geral, as canções da bossa nova, não apresentam refrão que possa ser encaixado nas estruturas de samba de roda (solista e coro) e do samba tradicional. Ademais, instrumentos típicos do samba, como o pandeiro, surdo e tamborins passaram a não fazer parte do instrumental bossanovista. A bossa nova reapresentou o samba de uma forma bem mais contida, introspectiva e com caráter menos festivo.

Expandindo a argumentação, agora em uma abordagem voltada a questões sociais sobre o tema, Priore (2008) confronta a bossa nova e o samba:

A bossa nova era considerada elitista (pois era produzida pela classe média alta), enquanto o samba era produzido pela classe baixa; a bossa nova era ingênua, enquanto o samba usava temas mais realistas, como a dura vida nas favelas; a bossa nova era sussurrada, enquanto o samba era executado por cantores com vozes poderosas; a bossa nova era difícil de acompanhar porque era particularmente uma música de uma pessoa, enquanto o samba era geralmente cantado em grupos (Priore, 2008, p. 113, trad. nossa)⁵.

Além das invenções a partir do samba, Gilberto Gil, em entrevista concedida⁶ a respeito do disco que gravou em homenagem a João Gilberto, *Gilbertos Samba* (2014), chama atenção para o modo de cantar de João Gilberto que envolvia a emissão *cool* (em provável referência ao Cool Jazz) com notas “lisas” e sem vibrato (Gil, 2018, 4min 37s). Além de Gil, Gava (2002) destaca uma possível influência musical do *Cool Jazz* que ganhou notoriedade nos anos de 1940 e chegou até o Brasil. Segundo Gava

[o *cool jazz*] parece ter lançado influências diretas sobre a música bossanovista por meio da inclusão de uma expressão contida, elaborada, mais homogênea, como que adequada a recursos da composição erudita e a pequenos ambientes (Gava, 2002, p. 31).

A junção desses aspectos começa a nos fornecer contornos mais nítidos da definição do que podemos compreender por bossa nova. Entretanto, é necessário destacar que, assim como mencionado brevemente por Priore (2008), a bossa nova acabou por se tornar uma espécie de símbolo de classes sociais de elite e de um país que se apresentava em um momento especial de desenvolvimento e que ansiava pela ideia de modernidade.

Moreno (1982) destaca, com certa ironia, que a “respeitável classe média considerava o samba primitivo, uma forma musical *baixa* e ela mesma se interessava

⁵ Bossa nova was considered elitist (as it was produced by the upper middle class), while samba was produced by the lowe class; bossa was naïve, while samba used more realistic subjects such as the hard life in the slums; bossa nova was whispered, while samba was peromed by singers with powerful voices; bossa nova was difficult to follow as it was particularly a one-person song, while samba was generally sung in groups. (Priore, 2008, p. 113).

⁶ Gilberto Gil e Charles Gavin - "Gilbertos Samba" Parte 1 | O Som do Vinil. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Hc-OBdhMMCO>>. Acesso em: 04/08/2024.

mais pelas tradições norte americanas e europeias que a sua própria herança cultural” (Moreno, 1982, p.133, tradução e grifo nosso)⁷. Ainda, segundo o autor, havia uma busca por um material artístico que se mostrasse moderno e que fosse compatível com os anseios identificados nas elites daquele momento.

Para Rezende (2018,) a música brasileira dos anos de 1950, especialmente a bossa nova, destacada no trabalho de Tom Jobim, desenvolveu-se em diálogo com a necessidade de modernização que o país atravessava:

Em meados da década de 1950, a modernização foi a saída encontrada pelo governo JK para enfrentar a crise econômica, contrariando a via mais ortodoxa de estabilização da economia, o que implicaria a conservação da estrutura econômica agrária do país. Indiretamente, o que se traduz no plano musical é a própria problemática mais ampla na qual se enredou o ímpeto modernizador, que encontrou nesse governo um momento privilegiado de articulação entre reflexão e práxis. De maneira igualmente indireta, a solução encontrada por Jobim pode dizer algo sobre o processo que se desenrolava no plano mais amplo da modernização econômica (Rezende, 2018, p. 136).

Rezende (2018) argumenta ainda que o trabalho de Tom Jobim (1927-1994) consagrou uma espécie de conciliação modernizante, como era a personalidade do próprio compositor. Vivia-se um momento de forte transição musical e para o autor, Tom Jobim conseguiu amalgamar forças aparentemente contraditórias na canção inaugural do estilo, *Chega de Saudade*:

Nessa articulação entre problemas estético-ideológicos internos ao campo musical e as condições do desenvolvimento socioeconômico que lhe são subjacentes, “Chega de Saudade” reflete a posição conciliatória de seu compositor. A transformação do passado “tradicional” em presente moderno a partir das próprias forças composicionais “tradicionais”: essa foi a sua resposta ao saudosismo (Rezende, 2018, p. 136).

Ao citar o trabalho de João Gilberto, em documentário elaborado a revista Piauí⁸, podemos inferir um diálogo entre a argumentação de Arthur Nestrovski (2019) e Rezende (2018) quanto ao caráter conciliatório de Tom Jobim e João Gilberto. Esse diálogo nos leva a perceber um alinhamento conceitual entre os artistas, visto que João Gilberto reúne já nos seus primeiros trabalhos solo o passado e vanguarda musical brasileira da época:

No seu primeiro disco ele já gravava a música novíssima do seu tempo, porque é bom a gente lembrar que a bossa nova era nova. Quando João Gilberto estava gravando *Chega de Saudade*, *Desafinado*, *Meditação*, eram as canções compostas naquele ano, no ano anterior, era a música de ponta, era a vanguarda musical brasileira. Mas ele fazia isso juntamente com *Aos pés da Cruz* é... [sic] ou *É luxo só* (Por que João Gilberto é João Gilberto: antes e depois, 2019, 1min 46s).

⁷ “The “respectable” middle class had considered the samba a primitive, lowly musical forms and interested itself more in North American and European traditions rather than its own cultural heritage” (Moreno, 1982, p. 133).

⁸ Por que João Gilberto é João Gilberto: Antes e depois. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yI9lrB-lmzO>>. Acesso em 04/08/2024.

Vimos nesse tópico a relevância do trabalho de João Gilberto, bem como aspectos que contribuíram para a cristalização da bossa nova como um novo estilo musical e símbolo da modernidade.

5. À guisa de conclusão

A oficialização de manifestações culturais brasileiras, como o carnaval e o samba, revela um processo de ressignificação e valorização que atravessa a história do país, especialmente no século XX. Este texto analisou como essas expressões culturais, anteriormente marginalizadas, foram incorporadas ao imaginário nacional e reconhecidas oficialmente, contribuindo para a construção de uma identidade nacional brasileira.

O governo de Getúlio Vargas desempenhou um papel fundamental nesse processo ao incluir a cultura popular na agenda nacionalista, promovendo o samba como um símbolo da brasilidade. A transformação do carnaval e do samba de práticas marginalizadas para ícones nacionais ilustra a complexa dinâmica entre cultura popular e políticas oficiais.

Este fenômeno não se restringe ao samba e ao carnaval. O choro, por exemplo, também passou por um processo semelhante, saindo dos quintais para os palcos respeitados, como destacado no estudo de Cazes (2010), "Choro: do quintal ao Municipal". A trajetória do choro exemplifica como as manifestações culturais brasileiras têm sido recontextualizadas e oficializadas ao longo do tempo, refletindo a transformação das percepções sociais e culturais.

Ao analisarmos o surgimento da bossa nova, notamos que este estilo musical emergiu em um contexto de modernização e atualização do país, influenciado por mudanças socioeconômicas e culturais. João Gilberto, figura central na criação da bossa nova, reinterpretou o samba de uma forma inovadora, caracterizada por uma abordagem introspectiva e sofisticada, em contraste com a exuberância do samba tradicional.

Concluimos assim que a análise dos eventos que marcaram o desenvolvimento do carnaval carioca e da bossa nova, à luz da teoria da cultura de Mikhail Bakhtin, podem ser correlacionados como acontecimentos diretamente ligados, contribuindo para a construção de um quadro conceitual mais objetivo sobre a formação cultural do país. Através da discussão sobre o carnaval, o samba e a bossa nova, evidenciamos como a música popular brasileira tem sido um campo fértil para a reflexão sobre identidade, modernidade e tradição.

Referências

ALMEIDA, Paula Cresciulo. Um samba de várias notas: Estado, imprensa e carnaval no Rio de Janeiro (1932-1935), 2013. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História.

ANDRADE, Mário de. Música, doce música. Estudos da crítica e folclore. 2ª Edição. São Paulo: Martins Fontes, 1976.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich, 1895-1975. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais / Mikhail Bakhtin; tradução de Yara Frateschi Vieira - São Paulo: HUCITEC; [Brasília]: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

BOLLOS, Liliana Harb. Canção do Amor Demais: marco da música popular brasileira contemporânea. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.22, 2010, p.83-89.

BREVE HISTÓRIA DO SAMBA. Trabalho realizado para a disciplina de Sociologia do curso de Comunicação Social: Radialismo da UNESP de Bauru-SP por Andrey Sanches e Thais Oliveira. 2014.1 vídeo (7:23 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kWEhKsOgdEE>. Acesso em: 01 ago. 2024.

CAZES, Henrique. Choro: do quintal ao municipal. 4a Edição. Rio de Janeiro: Editora 34, 2010.

CASTRO, Ruy, 1948- Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova / Ruy Castro. — 3ª ed. — São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

DINIZ, André, 1970 - Almanaque do carnaval: a história do carnaval, o que ouvir, o que ler, onde curtir/ André Diniz, - Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

FERNANDES, Nelson da Nóbrega. ESCOLAS DE SAMBA, IDENTIDADE NACIONAL E O DIREITO À CIDADE. Universidad de Barcelona. ISSN: 1138-9788. Depósito Legal: B. 21.741-98. Vol. XVI, núm. 418 (47), 1 de noviembre de 2012.

GAVA, José Estevam. A linguagem harmônica da Bossa Nova/José Estevam Gava. – São Paulo: Editora UNESP, 2002.

GERMANO, Iris. O Carnaval no Brasil: da origem européia à festa nacional. In: Caravelle, n°73, 1999. La fête en Amérique latine. pp. 131-145.

GIL, Gilberto. Gilbertos Samba. Rio de Janeiro - RJ, 2014. Entrevista concedida ao programa O Som do Vinil. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Hc-OBdhMMCO>. Acesso em 27/05/2021.

_____. Gilbertos Samba. Rio de Janeiro - RJ, 2014.

GOÉS, Fred. Imagens do Carnaval Brasileiro do Entrudo aos Nossos Dias. Brasileira da Biblioteca Nacional; guia das fontes sobre o Brasil. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional/Nova Fronteira, 2002, p. 573-588

MORENO, Albrecht. Bossa Nova: Novo Brasil. The Significance of Bossa Nova as a Brazilian Popular Music. *Latin American Research Review* Vol. 17, No. 2 (1982), pp. 129-141.

NAVARRO, Maria José de Oliveira. O samba paulista e sua relação com a formação da identidade nacional: O samba paulista: do rural ao urbano/ Maria José de Oliveira Navarro. – 2017.

NAVES, Santuza Cambraia. “Da Bossa nova à Tropicália: contenção e excesso na música popular”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 15, n. 43, jun. 2000.

POR QUE JOÃO GILBERTO É JOÃO GILBERTO: ANTES E DEPOIS. Por Arthur Nestrowski. 2019. 1 vídeo (6:36 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yl9lrB-lmz0>. Acesso em: 01 ago. 2024.

PRIORE, I. (2008). Authenticity and Performance Practice: Bossa Nova and João Gilberto. In Max Matter & Nils Grosch (Eds.), *Lied und populäre Kultur – Song and Popular Culture* 53 (2008): Jahrbuch des Deutschen Volksliedarchivs Freiburg 53. Jahrgang – 2008. Special Issue: Popular Song in Latin America (pp. 109-130).

REZENDE, G. S. S. L. (2018). O truque do mestre: a crise da modernização em “Chega de saudade”. *Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros*, 70, 121-148.

RICCI, Gabriela. Samba e bossa nova: um estudo de aspectos da relação texto-música. 2015. 1 recurso online (119 p.) Dissertação (mestrado) - UNICAMP, Campinas, SP. 2020.

SIQUEIRA, Magno Bissoli. Samba e identidade nacional: das origens à Era Vargas / Magno Bissoli Siqueira. – 1. ed. – São Paulo: Editora Unesp. 2012.