



UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
COORDENADORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO

ISADORA VEIGA DE ASSUNÇÃO

“Cantar como quem fala”: a invenção singular de João Gilberto

Maceió
2024

ISADORA VEIGA DE ASSUNÇÃO

“Cantar como quem fala”: a invenção singular de João Gilberto

Dissertação apresentada à banca examinadora
do Programa de Pós-Graduação em Psicologia
da Universidade Federal de Alagoas como
requisito para obtenção do grau de Mestre em
Psicologia.

Linha de Pesquisa: Saúde, clínica e práticas
psicológicas

Orientador: Prof. Dr. Cleyton Andrade

Maceió

2024

**Catalogação na Fonte Universidade
Federal de Alagoas Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico**

Bibliotecário: Marcelino de Carvalho Freitas Neto – CRB-4 -
1767

A851c Assunção, Isadora Veiga de.

“Cantar como quem fala” : a invenção singular de
João Gilberto /Isadora Veiga de Assunção. – 2024.
123 f. : il.

Orientador: Cleyton Andrade.

Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Universidade
Federal de Alagoas. Instituto de Psicologia. Programa de
Pós-Graduação em Psicologia. Maceió, 2024.

Bibliografia: f. 111-123.

1. Gilberto, João, 1931-2019. 2. Canto-falado
(Música). 3. Gesto cancional. I. Título.

TERMO DE APROVAÇÃO

ISADORA VEIGA DE ASSUNÇÃO

Título do Trabalho: **“CANTAR COMO QUEM FALA”: A INVENÇÃO SINGULAR DE JOÃO GILBERTO.**

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de Mestre em Psicologia, pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal de Alagoas, pela seguinte banca examinadora: Orientador:

Documento assinado digitalmente
gov.br CLEYTON SIDNEY DE ANDRADE
Data: 05/08/2024 10:41:07-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Cleyton Sidney de Andrade (PPGP/UFAL) Examinadores:

Documento assinado digitalmente
gov.br GUILHERME MASSARA ROCHA
Data: 06/08/2024 10:17:59-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Guilherme Massara Rocha (PPGPSI/UFMG)

Documento assinado digitalmente
gov.br ANTONIO MARCIO RIBEIRO TEIXEIRA
Data: 06/08/2024 18:54:56-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Antônio Márcio Ribeiro Teixeira (PPGPSI/UFMG)

Documento assinado digitalmente
gov.br CHARLES ELIAS LANG
Data: 07/08/2024 20:15:29-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Charles Elias Lang (PPGP/UFAL)

Maceió, AL, 27 de junho de 2024.

AGRADECIMENTOS

As palavras aqui colocadas nunca alcançariam a dimensão exata do que gostaria de expressar. A emoção transborda só de pensar a quem devo a construção desse trabalho. Deixo então um agradecimento breve aos que, de alguma forma, me fizeram ser quem sou e me permitiram chegar até aqui:

Agradeço ao meu pai, Armando Assunção, por ter me dado a música e, sobretudo, a sua música; e agradeço à minha mãe, Maria José, por ter me dado o amor pela escrita, conduzindo-me em todos os percursos acadêmicos que tracei até hoje. Aos meus pais: tudo que sou e um dia ainda serei;

Agradeço à minha irmã Sophia por ser aconchego a qualquer tempo, dando-me a certeza diária de que o seu amor me faz melhor;

Agradeço ao meu esposo, Guilherme, pela compreensão e afeto durante todo esse processo; e por ser a minha fortaleza diária;

Agradeço aos participantes do nosso grupo de pesquisa – Samuel, Emmerson, Aline Karolinne, Ana Eliza, José Augusto, Melissa, Maria Gabriela e Nathália – pela leitura atenta que sempre fizeram dos meus escritos e pelas pontuações valiosas que me foram dadas em nossas partilhas;

Agradeço mais especialmente à minha amiga que tanto admiro Aline Karolinne por sua presença potente em minha vida, pela sua escuta única e, acima de tudo, por suas palavras vindas sempre em boa hora;

Agradeço mais especialmente às queridas colegas Nathália Bezerra e Maria Gabriela por serem respiro em tempos difíceis e pelas trocas dentro e fora do ambiente acadêmico;

Agradeço ao meu querido professor de canto e amigo Kemesson Lemos por ter me soprado a sonoridade bossa-nova em nossos encontros musicais, propondo-me o grande desafio de cantar as minhas *Desafinado* e *Chega de saudade*. E, além disso, por ter me apresentado aos autores Luiz Tatit, Lorenzo Mammì e José Miguel Wisnik, figuras imprescindíveis à construção deste trabalho;

Agradeço novamente à minha querida mãe, Maria José Veiga, mas agora na condição de professora e revisora ímpar deste texto;

Agradeço ao meu orientador, o professor doutor Cleyton Andrade, por ter, pacientemente, me movimentado diante da ausência de um nome para o meu desejo de pesquisar. Obrigada por ter me apontado a música como um caminho de pesquisa, desafiando-me a sustentar essa escolha em diversos momentos de paralisia. Tens minha admiração;

Agradeço a Charles Lang por ter aceitado o convite de compor a banca nesse momento final, tendo contribuído em meu percurso pela Psicologia desde o período em que eu ainda estava na graduação, introduzindo-me a algumas questões da psicanálise em sua aula de *Fundamentos da clínica*;

Agradeço a Guilherme Massara também pela leitura do meu trabalho quando este ainda era um esboço no momento da qualificação; por ter me apresentado a Pascal Quignard; e pela indicação de leitura de um artigo de sua autoria e de Bernardo Maranhão *O umbigo do samba: a interpretação analítica na obra de João Gilberto*. Tudo mudou a partir daí;

Agradeço a Antônio Teixeira – que, há muito, já me inspira por seus escritos e já se manifesta neste trabalho – e agora se faz presente efetivamente na composição da banca no momento final;

Por fim, agradeço à Universidade Federal de Alagoas por me permitir retornar a esse espaço em que minha escrita acadêmica toma forma ao mesmo tempo que se desloca continuamente. Este trabalho me faz retomar a ideia de escrever para o outro no esforço constante de não me perder.

“João Gilberto falava por sua música e nada mais”.

(Zuza Homem de Mello, 2021).

RESUMO

Este trabalho parte da escuta do som de João Gilberto. Ao escutá-lo, observamos que a sua forma de colocar a palavra na canção como quem “fala cantando”, junto à forma como tocou seu violão indissociável de si, exibem seu ponto de singularidade fundamental, aqui nomeado de seu “gesto cancional”. Veremos que este se funda em uma busca constante de João Gilberto pelos “sons da vida” e pela essência de uma canção que, para ele, estaria no melhor modo de dizê-la. Diante de uma vida errante, a busca pelos sons – e sua posterior execução no formato voz-violão – forneceu-lhe uma forma de existir refugiando-se em sua música. “Cantar como quem fala” parece exibir sua condição de fala; ao passo que o violão parece ter sido o instrumento através do qual ele pôde dar consistência ao seu corpo. Essa pesquisa se constrói em torno desse gesto cancional, debruçando-se sobre as questões de como João Gilberto constrói tal gesto, por que o faz e, quando o faz, o que ele fora capaz de efetivamente tocar. A hipótese aqui levantada é de que esse modo de musicar aponta um tratamento que ele deu à palavra pela canção, tocando um ponto inaugural da linguagem em que a música é anterior à própria fala. Ao pensarmos em suas invenções singulares no campo musical, podemos vê-lo como alguém que retomou algo de uma sonoridade que reside no manejo entre música e fala; e, ao fazê-lo, através dos seus jogos fônicos, pôde operar seu recorte singular que o manteve ao longo de sua vida.

Palavras-chave: João Gilberto. Canto-falado. Gesto cancional.

ABSTRACT

This work begins with the listening of João Gilberto's sound. When listening to him, we observe that his way of putting the words in the song, like somebody who “speaks by signing”, along with the way he played his guitar inseparable from himself, display his fundamental singularity point, which is named like his “song gesture”. We will see that this is founded in João Gilberto's constant search of “life sounds” and the music essence that, to him, it would be in the best way to say it. Faced with a wandering life, his sound search – and its subsequent execution in the voice-guitar format – gave him a place to exist by taking refuge in his music. “Singing like someone who speaks” it seems to show his speech condition; while the guitar seems to have been the instrument through which he was able to give consistency to his body. This research is built around this song gesture, looking into the questions concerning how João Gilberto constructs such a gesture, why he does it, and, when he does it, what he could effectively touch with this gesture. The hypothesis raised here is that his way of making music indicates a treatment of word through song, touching on an inaugural point in language in which music precedes speech itself. When we think about his music inventions, we can see him as someone who took back something that remains in the music and speech management; and, when he does it, along his phonic games, he was able to operate his unique approach that maintained him throughout his life.

Keywords: João Gilberto. Spoken-song. Song gesture.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
CAPÍTULO 1 – SONS DE UM BRASIL	15
1.1 Sons no Ocidente	15
1.2 Deculturação sonora	19
1.3 Meu Brasil brasileiro: uma imagem	23
1.4 Um samba de muitas terras.....	33
1.5 As (des)afinações da bossa.....	42
CAPÍTULO 2 – À PROCURA DE JOÃO GILBERTO.....	55
2.1 O não encontrado	55
2.2 Corpo-canção.....	70
2.3 Palavra-canção.....	75
CAPÍTULO 3 – O GESTO CANCIONAL DE JOÃO GILBERTO	82
3.1 João Gilberto, um intérprete cancionista?	83
3.2 Soluções singulares	90
3.3 Recompondo canções.....	97
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	108
REFERÊNCIAS.....	111

INTRODUÇÃO

“Em 1959, eu estava na Bahia e um dia ouvindo rádio, ouvi um disco do João Gilberto: fiquei assustado quando ouvi aquilo, parece que era ‘Morena Boca-de-Ouro’, ouvi aquilo cantado de uma maneira estranha, com um acompanhamento estranho e fiquei realmente chocado. Me lembro que era um dia em que eu voltava da aula, eram duas horas da tarde, tinha acabado de almoçar e ligado a Rádio Bahia. Não sabia de nada que estava acontecendo no Rio de Janeiro e de repente ouvi aquela coisa. Fiquei sabendo que era João Gilberto porque telefonei para a rádio perguntando o que era aquilo, quem estava cantando aquele troço, disseram que era João, eu fui à loja de discos procurar, ainda não tinha chegado, mas quando chegou eu comprei, foi aquela paixão absoluta, momentânea e total pela coisa, foi uma paixão que me tomou durante todos aqueles anos subsequentes”.

(Gilberto Gil, em entrevista para Zuza Homem de Mello, 1986)

“Eu tinha dezessete anos quando ouvi pela primeira vez João Gilberto. Ainda morava em Santo Amaro, e foi um colega do ginásio quem me mostrou a novidade que lhe parecera estranha e que, por isso mesmo, ele julgava que me interessaria: ‘Caetano, você que gosta de coisas loucas, precisa ouvir o disco desse sujeito que canta totalmente desafinado, a orquestra vai pra um lado e ele pro outro’. Ele exagerava a estranheza que a audição de João lhe causava, possivelmente encorajado pelo título da canção “Desafinado” – uma pista falsa para primeiros ouvintes de uma composição que, com seus intervalos melódicos, exigia intérpretes afinadíssimos e terminava, na delicada ironia de suas palavras, pedindo tolerância para aqueles que não o eram. A bossa nova nos arrebatou. [...]”

(Caetano Veloso – *Verdade Tropical*, 1997)

“Eu era uma menina que ouvia tudo que se tocava nas rádios. Eu ouvia Ângela Maria, Dalva de Oliveira, ouvia Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro. Eu gostava das coisas legais, vi todo mundo – Sarah, Ella, Betty Carter, Chet Baker, Frank Sinatra, Ray Charles, Louis Armstrong. Mas o dia em que ouvi João Gilberto cantando ‘Chega de saudade’ foi um impacto profundo e uma atração imediata. Era uma coisa totalmente estranha e nova naquela época, mas eu abracei aquilo com paixão. Mudou a minha vida, ali eu reaprendi a cantar. Sou autodidata, sempre soube tudo de canto sem nunca ter ido à escola. Respiração, diafragma, técnica vocal, divisão rítmica da poesia, da palavra cantada, respiração. Ouvia João muito atentamente, com muita paixão. E comecei a estudar emissão vocal em casa. No banheiro, com panela, com meu eco, reverberação, comecei a estudar, prestava atenção em tudo. João Gilberto é minha grande referência”.

(Gal Costa, em entrevista para Ronaldo Evangelista, 2011).

Os depoimentos acima trazem as lembranças vívidas do momento em que os artistas brasileiros Gilberto Gil, Caetano Veloso e Gal Costa ouviram João Gilberto pela primeira vez. Um momento que parece ter marcado fortemente cada um deles – não à toa eles o descrevem detalhadamente. Ainda que sejam relatos particulares, todos destacam algo em comum daquela primeira escuta: a estranheza diante do som de João Gilberto. E, diante da estranheza, a imediata captura. Algo ali os capturara para sempre: “foi aquela paixão absoluta”, diz Gil; “foi um

impacto profundo, uma atração imediata”, diz Gal. Uma estranheza que captura e que, talvez, os levasse a um lugar de familiaridade, já que aquilo que nos parece *infamiliar* nos remete também ao velho conhecido, como diz Freud: “*infamiliar* é, de certa forma, um tipo de *familiar*” (Freud, 1919, p. 49). E esse estranho não cessa de chegar. No que diz respeito à canção¹, Gilberto Gil, Caetano Veloso e Gal Costa assumem sua estranheza diante daquilo que nunca mais os largou: o som de João Gilberto.

Mas vale dizer que o estranhamento nem sempre é arrebatador. Desde muito cedo, a música contorna todos os espaços da minha casa, tocando meu corpo pouco a pouco, desembocando em canto. Sempre nos reuníamos em família para ouvir e acompanhar meu pai cantando junto ao seu violão. Mas nunca ouvíamos ou cantávamos bossa-nova. João Gilberto então, nem pensar! Lembro-me de quando meu pai afirmava que seu canto era estranho a ponto de ser desinteressante. Logo concordei e fui em busca de apreciar outros sons.

Depois de um percurso junto à música, anos à frente, deparo-me com *Desafinado* na voz de Gal Costa. Decido levar a canção para as aulas de canto quase como uma missão impossível, pois tive a sensação de que cantá-la seria a coisa mais difícil que eu teria de fazer. E meu encontro com João ainda tardaria a chegar. Outras bossas vieram em meu canto – *Chega de saudade*, *Sabiá*, *Wave* – e com elas, a certeza de que a bossa-nova que tanto me intrigava e me afastava, entraria em minha pesquisa àquele tempo. O mais interessante é que a bossa não entra na pesquisa como tema, mas me apresenta o caminho para tal. Ao buscar a bossa, encontro João Gilberto como seu nome fundante. Mas, ao buscá-lo, encontro muito mais que um marco para bossa-nova: encontro seu manejo com a palavra pela via cançional. E é a partir disso que este trabalho toma forma: quando, finalmente, encontro-me com João Gilberto, e assim decido ouvi-lo.

A estranheza diante de uma sonoridade parece então habitar não somente os intérpretes citados, mas, em certa medida, todos nós. Deparamo-nos constantemente com algo que nos foge, mas também nos coloca diante do que já nos é conhecido. E, frente a isso, seremos perturbados e, talvez, quem sabe, capturados. E isso vai se mostrando ao longo da história.

No contexto musical Ocidental, passamos do canto-falado ao canto-operístico; da música litúrgica à profana; da monofonia vocal à polifonia; da música somente instrumental à música cantada; das melodias únicas aos contrapontos; da ausência de ruídos na construção musical à aceitação do ruído como parte musical; da hierarquia das notas musicais à reviravolta sonora; da tonalidade musical à atonalidade (Grout; Palisca, 1994). Nessa esteira de

¹ Durante esse trabalho, tomaremos a definição de Luiz Tatit de que canção é junção de melodia e letra: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31062011000200005.

desordenações sonoras, somos incessantemente convidados a “escutar de uma maneira nova algo sempre presente na música, que nela insiste, e que se apresenta radicalmente estranho e inquietante” (Azevedo, 2011, p. 24). Mas, então, o que sempre esteve presente quando falamos de som? Este escrito também visa nos levar a um ponto inaugural no que diz respeito ao som.

Em *O som e o sentido* (1989), José Miguel Wisnik dirá que os sons partem de frequências irregulares e aleatórias – portanto, “é preciso fundar um sentido de ordenação do som”. Ou seja, não há garantia de que uma sonoridade passará a ser música se não houver uma definição de certos parâmetros para tal passagem. Tudo isso depende, segundo o autor (1989), do contexto cultural e do tempo histórico nos quais esse som se produz. Para Wisnik (1989), um indicativo da possibilidade de se criar uma sociedade é a própria possibilidade de se fazer música: “a música se oferece tradicionalmente como o mais intenso modelo utópico da sociedade harmonizada” (1989, p. 33). Mas o ponto que destacamos não é a música como um reflexo da capacidade humana de se organizar socialmente, mas a música como esse objeto subjetivo (Wisnik, 1989), passível de ser acolhido ou descartado como tal.

Veremos ao longo deste trabalho que o estranhamento frente ao som de João Gilberto – mais amplamente conhecido a partir de 1959 – reside em seu modo de cantar e tocar, dois aspectos que marcam uma forma distinta de operar com o som, mas que, ao mesmo tempo, já são conhecidos na história musical. O que João Gilberto faz – à sua maneira – é resgatar certos elementos musicais que já habitavam nosso repertório sonoro. Seu canto “desafinado” (Veloso, 1997), “resfriado” (Castro, 1990) e, finalmente, falado (Mello, 2021) remonta uma prática presente há muito no campo musical: enxergar na fala o ensejo do canto. Tal prática percorre toda a história da música “[...] desde Arnold Schoenberg² (1874-1951) até o Rap, o Repente nordestino brasileiro e a Bossa Nova” (Couto; Hora, 2015, p. 197). E, quanto ao seu toque no violão, este também não deixa de exibir alguns resgates, especialmente no que diz respeito aos elementos do gênero musical hoje conhecido como samba.

Pensar o canto falado de João Gilberto nos chama atenção para a construção deste trabalho não como um indicativo de uma postura revolucionária no campo musical – por mais que assim seja descrita³. O canto falado esteve presente desde os primórdios da história da música Ocidental, e o que se modifica reside muito mais naquilo que “se privilegia: a inteligibilidade das palavras; a potência e projeção da voz; o virtuosismo; a dramaticidade; a

² Arnold Schoenberg foi um compositor austríaco que criou sua obra musical a partir de uma série dodecafônica, ou seja, de doze notas musicais. Com isso, ele se torna o maior responsável por empreender um certo rompimento com o sistema tonal em uma fase de saturação extrema deste (Egg, 2020).

³ Tatit (2021) afirma que João Gilberto, ao lançar o disco “Chega de Saudade” em 1959, instaurou a primeira reviravolta musical, operada integralmente no domínio da canção popular.

riqueza de harmônicos (Couto; Hora, 2015, p. 196). O que nos interessa é justamente o que João Gilberto privilegiou na construção de seu gesto musical, e por que o fez. Perguntamo-nos: como esse gesto lhe serviu?

É certo que a construção musical passa por diversos momentos durante a história. Um canto que faz marca e inaugura a tradição musical Ocidental fora o canto gregoriano, que se estende da música barroca e clássico-romântica (dos séculos XVII, XVIII e XIX). Composto como um canto litúrgico, esse tipo musical era inicialmente cantado por vozes masculinas ecoando em um único som (uníssono), evitando “sistematicamente os instrumentos acompanhantes, não só os percussivos, como também o colorido vocal dos múltiplos timbres” (Wisnik, 1989, p. 20). A música concebida pela Igreja passará por muitas idas e voltas, havendo

[...] momentos em que a própria música é concebida, *toda*, como ruído diabólico a ser evitado. Em outros momentos, são os barulhos animados das músicas populares, suas percussões, cantos e danças, que nunca se calaram na história humana, que entram em alguma medida nas igrejas com os cantos litúrgicos em sugestivas polifonias (Wisnik, 1989, p. 42).

A música Ocidental passa então por diversos desdobramentos, sendo a partir do século XX que se tem uma maior reviravolta no campo musical, já que agora todo tipo de ruído poderá ser concebido como música. É interessante observar que ainda no período Barroco (século XVI-XVIII) havia uma preocupação em aproximar música e fala em vias de se compreender a palavra dita na música (Couto; Hora, 2015). A intenção de gêneros musicais como o italiano *stile rappresentativo* seria a de garantir “ao ouvinte a inteligibilidade total das palavras cantadas, e ao compositor uma maneira de se transmitir os afetos contidos no texto poético emmúsica de modo mais verossímil” (Couto; Hora, 2015, p. 198). Já no século XX, artistas como Schoenberg testam um canto no limite da fala⁴, não na intenção de garantir uma compreensão desta, mas sim, de trazer à tona “toda a gama de ruidismos dos timbres da voz e das entoações” (Wisnik, 1989, p. 45).

O que viria à tona seria, para Wisnik (1989), a possibilidade de criação de uma nova arte, uma música ainda sem nome, “por falta de outro termo, chamei de quase-música (p. 45)”. Para além do que Wisnik propõe como uma quase-música – como aquela que, para se organizar, transita por vários pontos opostos –, poderíamos pensar nela como a que testa o limite da fala, que se mistura à própria fala, mas não com o propósito de efetivamente falar.

⁴ Em *Pierrot lunaire* (1912), de Arnold Schönberg, é possível ouvirmos esse som no limite da fala (Wisnik, 1989): <https://www.youtube.com/watch?v=bd2cBUJmDr8&t=179s>.

Obstinado a buscar uma essência musical e um modo ideal de dizer a canção, veremos como João Gilberto construirá sua trajetória de vida (Mello, 2021). Com sua personalidade fugidia que o mantinha longe de uma socialização comum, abordaremos aqui como a música parece ter sido lugar de existência para João Gilberto. E, ainda, ao procurar “cantar como quem fala” (Mello, 2021) junto ao seu violão, ele parece ter sido capaz de se aproximar de um ponto de estranheza familiar, o mesmo que arrebata Gilberto Gil, Caetano Veloso e Gal Costa.

Aquilo que fisga os artistas brasileiros aqui citados – e tantos outros cujas histórias desconhecemos – parece apontar que há algo marcante no modo de João Gilberto musicar; e apostamos que seja no tratamento que ele deu à palavra pela canção pelo seu arranjo voz-violão. E é a partir disso que este trabalho se organiza: nesse tratamento da palavra pela via cancional de João Gilberto.

Antes de abordarmos a música brasileira e, mais especificamente, o surgimento da bossa-nova com João Gilberto, faremos um percurso pelos sons que foram concebidos no Ocidente a partir do século IX, e como estes chegaram ao Brasil. No primeiro capítulo, intitulado “Sons de um Brasil”, veremos como a música também serviu aos europeus como instrumento de colonização dos indígenas brasileiros, e como alguns de seus elementos musicais se perdem, mas, em certa medida, se mantêm em uma fusão cultural sem amenidades.

Ainda no capítulo I, falaremos de como a música – e especialmente o gênero do samba a partir de 1920 – também será tomada como um elemento chave na construção de uma identidade brasileira. Partiremos da matéria musical dos sambistas brasileiros, a chamada “reciclagem da fala” (Tatit, 2016) – que se expõe em seu modo de compor canções no ato de falar – para pensarmos o nascimento da bossa-nova no Brasil na década de 1950. Por fim, traremos a bossa-nova como aquela que empreende um resgate de elementos já postos no

contexto musical, em especial, o canto-falado dos primeiros sambistas. Opondo-se em apresentar a música como aquela que fornece uma concepção da identidade essencialmente brasileira, este trabalho se apoia na ideia de que só é possível fazermos música justamente a partir do que nos é estrangeiro, mas, ao mesmo tempo, se mistura à nossa história. Apoiondo-se na noção de antropofagia de Oswald de Andrade transposta ao campo musical por Caetano Veloso (1997), Guilherme Wisnik (2021) e Roberto Schwartz (1987), pensamos a música como a que se põe a devorar a dimensão assustadora do outro como condição única de sua produção.

No capítulo II, intitulado “À procura de João Gilberto”, iremos, via escrita, sair de Juazeiro da Bahia, passando por Porto Alegre, Rio de Janeiro a Estados Unidos, para percorrer um pouco da trajetória de vida de João Gilberto. Nossa busca não reside em uma construção biográfica de João Gilberto – ainda que não possamos prescindir de alguns aspectos desta –,

mas em mostrar como a busca pelos “sons da vida” (Mello, 2021) aparece desde muito cedo para ele. Anos à frente, ele chegará a dizer que retirou a melodia de suas composições dos sons que o remetiam às lavadeiras de Juazeiro da sua época de infância. Diante de uma vida um tanto quanto errante, a busca por uma essência musical será para João Gilberto lugar de movimento e, ao mesmo tempo, se mostrará como seu lugar de fuga. Esse capítulo busca trazer a junção “João, voz-violão” como um arranjo imprescindível à construção do seu gesto musical; e de si mesmo. O violão será apresentado não somente como um instrumento musical, mas um modo que João Gilberto buscou dar consistência ao seu corpo; ao passo que seu canto falado será tomado aqui como sua condição de fala.

Por fim, a partir dos escritos de Luiz Tatit (2008, 2016a, 2016b, 2021), o terceiro e último capítulo trará conceitos importantes para pensarmos as figuras do intérprete e do cancionista, situando onde João Gilberto caberia em meio a tais categorias. Somente assim, poderíamos pensar como ele, a partir da posição de um intérprete-cancionista, pôde construir seu gesto musical. Este último capítulo ainda trará três canções interpretadas por João Gilberto, *Segredo*, *Pra quê discutir com madame?* e *Ho-ba-la-lá* – sendo apenas a última de sua composição – para pensarmos onde elas exibem, no modo como foram cantadas e tocadas, o ponto fundamental que João queria buscar nas canções e, acima de tudo, em sua experiência de vida.

CAPÍTULO 1 – SONS DE UM BRASIL

1.1 Sons no Ocidente

A partir de uma sequência rápida de impulsos e repousos, praticamente imperceptível, o som é inscrito de forma oscilatória. Tal oscilação é imprescindível para a existência desse som, que precisa da pausa para ecoar, pois, como diz Wisnik (1989, p. 18), “O som é presença e ausência, e está, por menos que isso pareça, permeado de silêncio”.

Em *O som e o sentido* (1989), Wisnik nos dirá que, de certa forma, o som é sempre impuro. Ele está entremeado de pulsos estáveis e instáveis. A onda sonora é, portanto, composta de frequências que se superpõem e se interferem o tempo todo. E alguns artifícios como alturas, durações e intensidades têm o poder de mudar o som de maneira ilimitada. Nesse jogo de complexas ondulações sonoras, os sons entram em diálogo e aí se configuram as músicas.

Logo, para que a música seja construída, deve haver um arranjo entre o som – enquanto produção constante – e o ruído – enquanto perturbação da estabilidade –, vislumbrando-os como complementares e não opostos. Wisnik (1989) ressalta que as definições sobre som e ruído flutuam pelo contexto sociocultural de cada época. A cultura delineia formas de se perceberem os sons e, consequentemente, de acolhê-los como forma musical (Barros, 2006). Diferentes significados também serão atribuídos às produções sonoras de acordo com essa flutuação cultural: música como instrumento de celebração, de punição, de acompanhamento de batalhas, de invocação de forças espirituais, de comunicação (Luna, 2013).

Em relação ao que foi sendo concebido como música na cultura Ocidental, situaremos algumas marcas importantes, tomando como ponto de partida o século IX, período de inauguração dos primeiros manuscritos musicais (Grout; Palisca, 2007[1994]).

Com o início da era cristã, a Igreja Católica se instaura como eixo de poder, exercendo controle no que dizia respeito à produção artística, inclusive à própria música, que seria tomada como importante instrumento social para práticas reguladoras. Nessa época, a música seria destinada ao povo quando havia o intuito de transmitir mensagens edificadoras. Buscava-se uma homogeneidade musical através do canto monódico, que seria denominado posteriormente de “canto gregoriano” – ou, simplesmente, cantochão – entendido como uma música monofônica, que consiste em uma única melodia, sem contraponto⁵ (Luna, 2013).

⁵ Canto gregoriano uníssono: <https://www.youtube.com/watch?v=VSVw4hHZb9o>.

Essa homogeneidade não só era buscada na forma de canto monofônico, mas também na altura musical, situada dos sons graves aos sons agudos; e pela sua duração, situada no tempo, na rítmica. Altura e duração deveriam estar fixadas dentro de um parâmetro musical delimitado pela igreja, despindo-se ao máximo de ritmos pulsantes e melodias variáveis, pois se aproximariam ao que entendia como ruído (Luna, 2013).

Sob o domínio da religião⁶, a música poderia ser ouvida essencialmente na igreja e para fins de ensinamentos cristãos. A própria música instrumental perturbaria a lógica estabelecida pela igreja, uma vez que, por ser uma música sem letra, não seria capaz de fornecer os ensinamentos esperados. O único instrumento permitido seria o órgão, que tem seu som muito similar ao que conhecemos hoje como piano. Instrumentos que ressaltavam o ritmo – as percussões –, peças vocais muitas elaboradas ou coros com timbres diversos, assim como a própria dança, seriam rejeitados nesse contexto. Algumas dessas produções sonoras seriam consideradas diabólicas e perniciosas (Grout; Palisca, 2007[1994]).

Os padres da Idade Média consideravam que a música não deveria ser ouvida em prol do prazer, apontando-a como modeladora de caráter. Ainda que não negassem o efeito agradável da sonoridade musical, sustentavam que “as belezas aparentes do mundo que apenas inspiram o deleite egoísta, ou o desejo de posse, devem ser rejeitadas (Grout; Palisca, 2007[1994], p. 42)”.

A predominância do canto litúrgico unificado se estende até os primeiros oito ou dez séculos da cristandade, visando, segundo Candé (1994) e Schurmann (1990), manter uma ordenação social. Depois desse período, entrará em cena a música polifônica como um canto que se caracteriza pela multiplicidade de vozes independentes que se misturam e se sobrepõem ao cantarem textos variados⁷, contrastando com o canto homofônico, em que as vozes cantam simultaneamente o mesmo texto e se submetem a uma harmonia que afirma a unidade musical (Roman, 1992-93).

Ao entrar na cena musical, a polifonia trará consigo amplas possibilidades criativas relacionadas com a nova técnica de composição. Durante a Idade Média (dos séculos V ao XV), a prática polifônica se desenvolveu não somente na liturgia, mas também na música popular (Luna, 2013). Paralelos à prática musical litúrgica, os eventos artísticos que aconteciam fora dos domínios da igreja apresentavam formas de poesia, dança e dramaturgia.

⁶ A música vocal europeia não estava restrita à praticada no interior da Igreja Católica. Nos séculos XII e XIII, no meio da música dita profana, o canto dos trovadores, ligados a ambientes aristocráticos na região da Provença no sul da França, ganhava destaque (Segretto, 2019).

⁷ Canto polifônico: https://www.youtube.com/watch?v=ciH7a_1k3Bk.

A partir do século XIV, inaugurava-se um período de secularização das artes e, com isso, no âmbito musical, abria-se espaço para a construção de mais músicas profanas do que sacras – sendo música profana entendida pelos autores como as que continham variedades temáticas, não estando associadas estritamente ao calendário eclesiástico (Grout; Palisca, 2007[1994]).

Nos anos 1450 e 1600, período do Renascimento, a sociedade estava diante de um movimento cultural geral onde se observava a promoção de um novo estado de espírito que influenciaria as artes como um todo. Agora, sentir e expressar emoções através da produção artística não seria algo negativo e os artistas buscariam promover em suas obras temas que fossem apreciados pelo ser humano e dialogassem com sua realidade; e não mais apenas com as esferas divinas (Grout; Palisca, 2007[1994]).

Nesse período, a música – seguindo o caminho das artes plásticas e literárias – chega ao seu auge através dos contrapontos⁸ vocais, da autonomia instrumental e da música dramática. A essa altura, instituía-se cada vez mais a circulação de estilos musicais que pretendiam unificar a Europa musicalmente. Nessa mesma época, a música instrumental também desponta, atingindo todas as classes sociais (Cardoso, 2010).

O século XVII confirmava um novo período em que a música já não só acolhia e abordava as diversas facetas do ser humano, como incorporava muitas outras artes: a literária, a coreográfica, a cênica e a plástica. A ideia de espetáculo estava instaurada (Cardoso, 2010).

Encaminhando-se ao período clássico, a música já tinha se transformado em muitos aspectos. Já estavam instauradas a polifonia; a mudança dos temas musicais – que não mais se restringiam aos propósitos litúrgicos –; a autonomia da música instrumental em relação à voz; a incorporação de outras artes à música; e, de forma geral, a abertura a uma certa liberdade do compositor na criação sonora. A música clássica seria marcada pela “perfeição e equilíbrio da forma” (Cardoso, 2010, p. 73), evidentes na música instrumental que contornava as óperas e os concertos da época.

Ainda que determinados elementos musicais tenham surgido, e alguns, consequentemente predominado na Europa Ocidental – situados dos períodos medieval ao clássico-romântico –, concordamos com José Maria Cardoso (2010) quando ele nos diz que o som ocidental nunca foi monofônico de fato. Diversas construções musicais existiam de forma paralela, cultivando ritmos, danças, multiplicidade de vozes e outros elementos. Os séculos XX

⁸ Técnica de composição que combina harmoniosamente duas ou mais melodias distintas executadas em simultâneo por vários instrumentos ou vozes (CARDOSO, 2010).

e XXI carregarão a marca de uma ruptura estrutural de paradigmas musicais. Na percepção de Cardoso (2010), esse período possibilitaria

[...] a convivência entre a música erudita e a música popular, entre a música do Ocidente e a de outras etnias: o concerto, originalmente ligado à música erudita, transformou-se em acontecimento performativo de todas as espécies de música, quando não de várias ao mesmo tempo, respeitando-se o esbatimento justificado entre música ligeira e erudita (Cardoso, 2010, p. 108).

O século XX trouxe consigo a inauguração de uma nova linguagem musical com estilos compositivos plurais, novas formas de organização temática, melódica e harmônica (Ferreira, 2007). Segundo Wisnik (1989), essa época marca “uma reviravolta no campo sonoro filtrado de ruídos, porque barulhos de todo o tipo passam a ser concebidos como integrantes efetivos da linguagem musical” (p. 44). Nesse momento, em todo o mundo ocidental, aconteciam manifestações culturais que reivindicavam certa liberdade no âmbito da criação artística.

A construção da música ocidental – assim como de outras artes – não ficaria restrita aos modelos designados pela Igreja e por outras camadas sociais mais valoradas. Mas a música, à medida que era desenvolvida tecnicamente, também seguiria sendo pensada como instrumento de coerção social e de aperfeiçoamento da conduta humana (Luna, 2013).

A partir do século XX, as pretensões de se forjar uma música Ocidental unificada se mostram cada vez menos efetivas, pois, no dizer de Safatle (2022), as verdadeiras obras de arte não escapam à sua dimensão de alteridade. Elas se mostram, invariavelmente, naquilo que as distingue, seja no campo da música, da escrita, da pintura ou de outras artes. Mas a música será a primeira arte a se deparar com uma “exigência de autonomia” (Safatle, 2022, p. 65) por não mais poder sustentar esse ideal harmonioso dos afetos humanos – buscado pela música litúrgica. Haveria, desde o século XVIII, uma emergência de se criarem pela música “modalidades de relação com o que estremece a sensibilidade, com o que desestabiliza a imagem socialmente apaziguadora da natureza” (Safatle, 2022, p. 65).

Mas, antes disso, as pretensões universalizantes no que concerne às artes e, especificamente, à música, ainda se estenderão por anos, indo dos países europeus à América, chegando ao Brasil. Veremos a seguir que, quando os europeus chegam ao nosso país no século XV, trazem consigo sua arte musical também atrelada a objetivos de dominação cultural.

1.2 Deculturação sonora

Em uma direção de dominação sonora pela cultura europeia, a tradição musical brasileira compõe-se, sintomaticamente, também no canto litúrgico católico. Quando o homem branco europeu chega ao Brasil no século XV, depara-se com uma multiplicidade de sons com os quais não tinha familiaridade, de modo que logo os afasta da categoria musical e os atrela a ruídos profanos. Rejeitaram-se manifestações rítmicas pulsantes e diferenciações timbríticas, na intenção de buscar um som mais puro, até mesmo divino (Barros, 2006).

Trazendo os estudos do musicólogo Luciano Gallet (1934), José d'Assunção Barros (2006) fala da música indígena como aquela que fazia uso de diversas vozes, onde timbres distintos se mostravam como um modo de polifonia singular.

São talvez expressões polifônicas algo similares às dos povos africanos, fundadas em motivos repetitivos que soam defasados e que produzem uma teia sonora complexa, que, para a organização auditiva do homem ocidental mediano, soam por vezes como um espaço sonoro caótico e desorganizado (Barros, 2006, p. 159).

Contrastando com o canto gregoriano, que prezava pelo som uníssono e sem variações timbrísticas, via-se no canto indígena a exploração de sons graves, agudos, nasais, que iam do grito ao canto falado. O som vocal “anasalado” seria relatado, inclusive, como uma marca desse canto. Segundo Magda Pucci (2016), Mário de Andrade já havia percebido no século XX e comentado sobre essa nasalidade do canto indígena, em que se dá uma ênfase ao som de determinadas vogais (Pucci, 2016).

Além disso, a música indígena mostrava-se como um evento coletivo, onde todos participavam – crianças, homens e mulheres –, não havendo aparentes delimitações do que seria o “artista”, o “público”, o “palco” ou a “plateia”. A música era performada ao ar livre, em contato direto com os sons próprios à natureza, de modo que “o indígena integra os seus sons musicais aos sons da floresta, usando-os como ambiente de fundo, como também procura em algumas oportunidades ele mesmo produzir os sons típicos da floresta” (Barros, 2006, p. 161).

Vale dizer que muito do que se sabe sobre a música indígena partiu de estudos observacionais dos próprios europeus⁹, que, até o século XX, utilizavam adjetivos pejorativos para descrevê-la, como ensurdecadora, ruidosa e desagradável. Vê-se então que o som indígena

⁹ Dentre esses, Magda Dourado Pucci (2016) cita comentários do Padre João de Aspicuelta Navarro em 1555; do senhor de engenho Gabriel Soares de Souza, em 1587; do alferes José Pinto da Fonseca em 1775; e também dos cientistas austríacos Spix e Martius em 1818. Todos utilizaram adjetivos depreciativos para definir a música indígena, tais como *esganiçada, desagradável e sofrível*.

causou um estranhamento a alguns europeus que sustentavam a música europeia como arte elevada, culta; e a dos indígenas, como selvageria primitiva (Pucci, 2016).

Diante isso, não tarda para que se inicie um movimento de silenciamento desses sons estranhos aos recém-chegados; e uma gradativa deculturação das formas de vida indígena: “o índio é levado a esquecer de si mesmo, a dissolver sua cultura na do homem branco, a silenciar a sua música” (Barros, p. 156, 2006).

Em *A deculturação da música indígena brasileira* (1972), José Ramos Tinhorão fala de uma pré-história da música popular brasileira. Muito antes do surgimento dos gêneros musicais populares, tais como conhecemos, o autor chama atenção para cantos e danças que já existiam entre as primeiras populações colonizadas no século XVI.

E a própria música serviu aos padres jesuítas da Companhia de Jesus como instrumento de colonização. Os padres se utilizaram de uma aparente aproximação entre o canto indígena – como ritual mágico coletivo de conexão com a natureza – e o canto gregoriano para levar o catolicismo aos indígenas. “Sob a batuta dos jesuítas os índios ainda cantavam em uníssono, mas, agora, uma melodia principal, passando por todas as vozes, substituía a repetição obsessiva das palavras mágicas pela palavra de ordem cristã do temor a Deus” (p. 10).

Os jesuítas imaginavam que, para conquistar as almas dos indígenas – tidas como selvagens –, deveriam se utilizar de todos os recursos que a música da liturgia católica podia oferecer (Tinhorão, 1972). Inclusive, alguns autores (Kiefer, 1997; Mariz, 1983) apontam os jesuítas como os primeiros professores de música europeia no Brasil. Mas esse ensino carregava uma finalidade violenta de converter os índios – através da música – à religião católica. Firmava-se uma ação pedagógico-musical com fins eclesiásticos (Soares-Quadros Jr., 2019).

A própria intenção de aprender a língua dos índios – relatada pelo padre Manuel Nóbrega em uma carta de 1549 ao se referir à introdução da música europeia no Brasil – serviria como ferramenta de ensino para que as crianças indígenas cantassem orações católicas “no lugar de certas canções lascivas e diabólicas que antes usavam” (Tinhorão, 1972, p. 10). Logo, elementos populares, quando aprendidos pelos colonizadores, eram reduzidos a objetivos ideológicos para imposição dos princípios da moralidade e da fé católica.

É importante nos determos em tais canções consideradas diabólicas pelos jesuítas, estas que eram, primordialmente, ligadas ao ritmo e, em paralelo, ao movimento corporal – à dança –; pois são canções que constituirão, séculos à frente, marca de uma certa brasiliade. Como dirá Wisnik (1989), ainda que a liturgia tenha se esforçado para “recalcar os demônios da música que moram, antes de mais nada, nos ritmos dançantes e nos timbres múltiplos” (p. 42),

isso não foi suficiente para que se abandonassem formas musicais inaugurais, pois estas seguiriam retornando.

O que Tinhorão suscintamente destacará como única contribuição indígena à música brasileira diz muito sobre um aspecto característico da nossa música popular até os dias atuais: “uma espécie de estribilho rítmico em que o sentido não importa” (Tinhorão, 1972, p. 20). Fugindo à literalidade dessa fala de Tinhorão – pois o sentido certamente tinha sua importância ao ouvinte capaz de compreender a língua cantada –, há outro aspecto que nos chama atenção: o ritmo. O estribilho, como repetição de versos, evidencia o ritmo da palavra. E o ritmo, como organização do tempo do som (Sodré, 1998), tem um efeito sobre a palavra cantada, abrindo espaço a sentidos múltiplos – ou até mesmo opacos. Não à toa, essa percepção dos efeitos do ritmo será essencial para a construção do samba e, posteriormente, da bossa-nova e de outras expressões musicais brasileiras.

Ainda retomando as expressões mais inaugurais da música brasileira, vemos que, diante da brutalidade de uma imposição cultural “superior”, os jesuítas deculturaram a música indígena¹⁰, que, quando pouco resgatada, ganha hoje caráter mais folclórico e menos cotidiano. Até o momento em que ocuparam o Brasil, os jesuítas buscaram redefinir e suprimir elementos musicais indígenas, impondo a música renascentista e o cantochão como dominantes na paisagem sonora. Mas a polifonia timbrística, os compassos variados e o próprio “ruído recalçado” (Wisnik, 1989) – elementos marcantes da música indígena – ganham outros contornos com a chegada dos negros africanos ao Brasil (Soares-Quadros Jr., 2019).

Depois que os jesuítas são expulsos do Brasil, em 1759, a exploração dos povos e da terra se torna ainda mais intensa, e a forjada troca entre indígenas e brancos colonizadores não mais se sustentaria. Em substituição à mão de obra indígena, vários negros são trazidos da África na condição de escravos e serão obrigados “a executar a música de origem europeia sem qualquer possibilidade de síntese com suas raízes africanas” (Soares-Quadros Jr., 2019, p. 16). Mas, mesmo diante de tal condição desumana e da constante perseguição, os negros passam a anunciar transformações importantes no cenário musical brasileiro (Soares-Quadros Jr., 2019).

A partir do século XVII, expressões afromusicais passam a se manifestar, e como exemplo, tem-se o *lundum*¹¹, ou, simplesmente, lundu – que posteriormente levará à configuração de outros ritmos, tais como o maxixe e o samba (Paulek; Siqueira, 2022).

¹⁰ “Deve-se, antes de mais nada, compreender que os povos indígenas não constituem uma realidade cultural única e monolítica, mas sim um grande número de culturas particulares com suas próprias práticas musicais e sistemas de produção sonora” (Barros, 2006, p. 164).

¹¹ *Lundum*: <https://www.youtube.com/watch?v=j7RbSk46LMc>.

O lundu é caracterizado por Jairo Severiano (2013) como uma música “alegre, de versos satíricos, maliciosos” [...] (p. 20), que nasce a partir da fusão de elementos musicais de origem branca e negra, mostrando-se como “o primeiro gênero afro-brasileiro da canção popular” (p. 19). Esse gênero musical chega ao Brasil através dos escravos bantos, especialmente de Angola, trazendo consigo o batuque, o acompanhamento marcado por palmas, o canto coletivo de um refrão, a umbigada e o requebrado dos quadris. Absorverá dos espanhóis os braços erguidos e o estalar dos dedos; e dos portugueses, o acompanhamento da viola, do bandolim e até do cravo (Moraes, 2000).

A umbigada seria de importância vital para lundu, assim como para outras danças de linhagem africana (Mukuna, 2006). Durante a dança, o movimento se dá no ato de chocar seu ventre contra o de outra pessoa, na altura do umbigo. Instrumentos de percussão, juntamente com palmas de mãos, aliados a instrumentos de cordas dedilhadas, acompanhavam a dança. Severiano (2013) destaca que o lundu também ganhará composições elitizadas, desenvolvido em partituras por músicos de escola, entrando na fase do “lundu de salão” (p. 20).

Sandroni (2008), estudando diferentes lundus dessa época, chama a atenção para a presença repetida de um elemento na configuração de vários gêneros musicais brasileiros: a síncope característica.

A síncope é destacada por Mário de Andrade (1972[1936]) como expressão rítmica que provavelmente fora importada da Europa – de Portugal – e também da África. A síncope – ou também chamada de síncopa – é definida por Muniz Sodré (1998) como “a ausência no compasso da marcação de um tempo (fraco) que, no entanto, repercute noutro mais forte” (p. 11). Ou seja, a síncope promove um deslocamento do tempo musical para antes ou depois do lugar onde ele deveria estar acentuado. Por isso mesmo não é raro que o uso desse recurso promova uma sensação de desvio rítmico, justamente por haver uma ausência de marcação onde supomos que ela se faria presente. A partir da síncope, vemos surgirem novos contornos à frase musical, com sentidos que alteram as expectativas do ouvinte e o convocam a inserir literalmente seu corpo na escuta (Hermeto, 2008). A síncope será imprescindível à construção do samba que hoje conhecemos e, em seguida, da própria bossa-nova – sobre a qual discutiremos mais a fundo neste trabalho.

Mário de Andrade (1972[1936]) adverte que nem todo movimento livre deve ser entendido como síncope, apesar de muitas vezes esses “parecerem sincopados”. E o autor ainda destaca como “o sincopado brasileiro é rico” (p. 37), mas que, em sua opinião, careceria ser melhor trabalhado por artistas brasileiros.

A síncope, no samba, se dá de modo especial, pois, segundo Muniz Sodré (1998), ela leva seu ouvinte a preencher o tempo vazio com uma marcação corporal, através de palmas, balanços e da própria dança. O autor ainda dirá que tal convocação do corpo à música esteve presente no Brasil desde as primeiras expressões musicais indígenas, e causou estranhamento aos colonizadores – estes que, usando a própria música, violentaram e paralisaram os corpos que habitavam a terra. Mas esses mesmos corpos viram-se obrigados a buscar novas formas de preservar e de dar continuidade às suas manifestações culturais.

Os batuques modificavam-se, ora para se incorporarem às festas populares de origem branca, ora para se adaptarem à vida urbana. As músicas e danças africanas transformaram-se, perdendo alguns elementos e adquirindo outros, em função do ambiente social (Sodré, 1998, p. 13).

A partir da segunda metade do século XIX, começam a aparecer mais fortemente no Rio de Janeiro os traços da música urbana brasileira, e o samba, ainda “primitivo” (Severiano, 2013, p. 70; p. 120), já se mostraria aí, tendo a síncope como sua característica fundamental. Nesse período, à medida que a população negra crescia no Rio de Janeiro, ela trazia consigo o samba angolano em sua ideia literal de “bricolar, brincar, divertir-se como cabrito” (Severiano, 2013). O autor (2013) nos lembra que, sem as formas musicais antecedentes – o maxixe, o lundu e as múltiplas formas de samba folclórico –, não haveria o que hoje nomeamos como samba.

Esse período – assim como o início do século XX – será intensamente marcado pela busca de uma arte nacional na intenção de transformar um passado de apropriação de corpos e de solos em uma narrativa suavizada de fusão cultural. Nesse contexto, alguns intelectuais farão uso da música como instrumento viável a um projeto ideológico nacionalista.

1.3 Meu Brasil brasileiro: uma imagem

*Brasil, meu Brasil brasileiro
 Meu mulato inzoneiro
 Vou cantar-te nos meus versos
 O Brasil, samba que dá
 Bamboléio, que faz gingar
 O Brasil do meu amor
 Terra de Nosso Senhor
 Brasil! Brasil! Pra mim! Pra mim!
 [...]
 Ô! Esse Brasil lindo e trigueiro
 É o meu Brasil brasileiro
 Terra de samba e pandeiro
 Brasil! Brasil! Pra mim! Pra mim!*
 (“Aquarela do Brasil”, Ary Barroso, 1939)

A ideia de “nação” não pode ser pensada enquanto unidade atemporal, uma vez que é construída através do discurso, variando de acordo com o tempo e com espaço. A busca pela afirmação e pela unificação de uma nação faz parte de um projeto ideológico cultural que se inicia nos países desenvolvidos, dando ensejo a diversos movimentos nacionalistas ao redor do mundo. Esses movimentos aparecem fortemente na Europa desde o século XVIII, especialmente na Alemanha, França e Itália, veiculando a noção “explícita de inferioridade dos povos e das culturas locais e até, eventualmente, a ideia de que seriam seres humanos distintos e mesmo inferiores” (Guimarães, 2008, p. 146).

Com a chegada do século XIX, os movimentos se intensificam, e as artes musicais e literárias foram instrumentos potentes desse projeto (Picchi, 2009). Esse sentimento nacionalista que se dissemina na Europa e se pauta no afastamento da influência estrangeira, chega ao Brasil em meados do século XIX, visando, justamente, livrar-se do estrangeirismo que estava contaminando as formas culturais brasileiras.

Em *O coro dos contrários: a música em torno da semana de 22* (1977), Wisnik nos dirá que a busca pela imagem de um “Brasil brasileiro” estaria articulada a um projeto ideológico bem delimitado, que, segundo o autor, visava produzir “uma concepção de música unida a uma concepção do Brasil” (p. 21). Ele acrescenta:

A ideologia caminha pela via de uma estetização da história: a visão do Brasil apresenta-se como coroamento de um passado de lutas, como vitória sobre as adversidades, a se exaltar pela música. [...] Em suma, selecionam-se fatos da história do Brasil de preferência já trabalhados como mitos literários, que darão matéria a uma exaltação musical (Wisnik, 1977, p. 22).

Na época mencionada por Wisnik – os dias que antecederam a Semana da Arte Moderna (1922) –, eram os poemas-sinfônicos¹² que estavam encarregados de exibir em si as imagens da brasiliade. Mas mesmo quase vinte anos depois, em meados de 1940, sambas como *Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso¹³, fazem parte dos chamados “sambas de exaltação”, que traziam em si o objetivo de fazer circular, através da música, alguns potenciais signos da nacionalidade. Para certos intelectuais da época parecia coerente fazer emergir uma nacionalidade musical que, ao mesmo tempo, daria visibilidade ao solo brasileiro: “pode-se perceber a astúcia de elogiar-se a música popular ao descrever-se o Brasil” (Furtado Filho,

¹² O poema sinfônico é uma obra orquestral escrita, geralmente, em um só movimento, originado na abertura sinfônica, que pretende associar conteúdos extramusicais a um plano narrativo postulado para a música (Mayr, 2014).

¹³ Severiano (2013) lembra que Ary Barroso não era adepto do Estado Novo, tampouco compôs a canção para fazer circular os ideais getulistas. No entanto, a canção “veio bem ao encontro dos interesses do Estado Novo” (p. 269).

2009, p. 158). Logo, a comunidade imaginada como brasileira passa a ser narrada em algumas composições, e o samba vai se firmando como construção discursiva que expressaria a cultura nacional.

É certo que, se a ideia de brasiliade coubesse nas pretendidas definições, estas não poderiam prescindir da própria cultura popular – algo de que o samba não abrirá mão. No entanto, voltando um pouco mais ao final do século XIX e início do século XX, veremos que alguns autores que se debruçaram sobre essa ideia de uma definição “verdadeiramente” nacional – tais como Sílvio Romero, Euclides da Cunha e Nina Rodrigues – eram influenciados por teorias evolucionistas e, mesmo elogiando as misturas étnicas que compunham o brasileiro, “criticam a presença de elementos culturais afros ou indígenas, considerados inferiores à raça branca e pregam o embranquecimento social” (Pereira, 2012, p. 105).

Ainda que esses mesmos autores seguissem apresentando a “mestiçagem” como particularidade brasileira, e ressaltando o Brasil em uma generalidade identitária, eles viam essa mistura de forma negativa, referindo-se a uma “sub-raça crioula” entremeada na raça europeia. Euclides da Cunha, em análise racial do Brasil, divide a sociedade brasileira em “litoral” e “sertão”, atrelando civilidade e modernidade à primeira categoria; e atraso e pouco progresso social à segunda. Silvio Romero não segue essa dualidade de Cunha, mas sustenta que seria preciso haver uma dissolução da influência dos negros e dos índios para que houvesse a construção de um branqueamento dos brasileiros (Murari, 2005):

A estabilização da mistura de raças resultaria, segundo Romero, no progressivo branqueamento do brasileiro, graças à extinção do índio, ao fim do tráfico de escravos e à continuidade da colonização branca. Com isso, a população brasileira alcançaria uma homogeneidade cada vez maior, chegando no futuro a constituir uma etnia estável e branca, apta a assimilar a civilização (Murari, 2005, p. 182).

Silvio Romero, em seus estudos da formação da sociedade brasileira, ressaltará o negro como “o grande agente definidor da especificidade da cultura brasileira”, reconsiderando que poderia até haver benefícios da miscigenação do português com membros da “raça inferior” – mas seguiria reafirmando o índio como raça improdutiva. Nina Rodrigues chega a se opor às ideias de branqueamento propostas por Silvio Romero, muito mais por desacreditar na realização delas do que por julgá-las inconcebíveis. Nina Rodrigues considerava impossível unificar a população brasileira. Ele propunha que a raça miscigenada seria predisposta ao crime e à loucura e, como médico, sustentou-se fortemente em ideais evolucionistas para buscar justificar esse argumento e a ideia da superioridade de uma raça sobre outra por aspectos biológicos (Murari, 2005).

Pelas afirmações dos autores acima – que expressavam uma parte do pensamento intelectual brasileiro da época –, vemos que a busca pela originalidade brasileira ganhava força (Murari, 2005), sustentando-se em ideias supostamente científicas de que raças biologicamente puras e mais fortes iriam prevalecer diante das mais fracas. “A unidade nacional estava ancorada a esta ideia de um ‘tipo racial’ representativo do brasileiro” (Seyferth, 1996, p. 54).

Essa busca pela definição nacional faz parte de um projeto extenso, que exibe grande perversidade e rejeita elementos supostamente distintos e populares, os quais eram vistos como embaraços à modernização da sociedade brasileira por carregarem “a mestiçagem como uma de suas mais enraizadas e marcantes características” (Pereira, 2012, p. 105).

Na década de 1920, com a chegada do movimento modernista, os estudos de Mário de Andrade e Luís Câmara Cascudo sobre cultura popular resgatam o elogio à mistura étnico-cultural como marca de uma identidade brasileira (Pereira, 2012). A Semana da Arte Moderna, que aconteceu em São Paulo em 1922, marca um momento expressivo de exibição das ideias modernistas, contando a presença de figuras importantes para a divulgação dos novos ideais estéticos. Dentre estas, estavam Oswald e Mário de Andrade, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Heitor Villa-Lobos e Di Cavalcanti (Bollos, 2007).

Os modernistas Mário e Oswald de Andrade lançavam mão de uma narrativa antropofágica que sustentava a devoração da diversidade cultural, e “a miscigenação até então criticada passa a ser enaltecida como peculiar e autêntica característica diferenciadora do Brasil em relação às demais nações” (Pereira, 2012, p. 108). Para esses autores, a cultura brasileira fundar-se-ia nessa devoração, nesse hibridismo de raças, povos, valores e elementos diversos.

Oswald de Andrade, como poeta, romancista, dramaturgo e jornalista, faz uso de sua escrita risível e paródica para inventar uma metáfora sobre “a passagem entre o arcaico e o recente, o externo e o interno, o estrangeiro e o familiar, o velho e o novo, a memória e a descoberta” (p. 152). Para ele, já que não se podia eleger uma produção autenticamente nacional separada do estrangeiro, só seria possível avançar se nos alimentássemos daquilo que nos parece alheio (Rosenbaum, 2012).

Enquanto Mário de Andrade parecia ser a figura normativa e sistematizadora do modernismo no Brasil (Veloso, 1997), Oswald de Andrade parecia desorganizar algumas coisas nesse mesmo movimento, pois seus pensamentos não serviam “como ilustração para ideias supostamente indiscutíveis”, mas “instigavam a imaginação a uma crítica da nacionalidade, da história e da linguagem” (Veloso, 1997, p. 40). Mário de Andrade, em vias de explicar o populário, não modulava sua escrita, ao que Oswald de Andrade temia “escrever bonito demais,

se não ousasse destroçar o material verbal que utilizava, amassando-o de novo nas formas agrestes, selvagens, primitivas e populares do modernismo (p. 156)".

Em seu *Manifesto Antropófago*, em 1928, Oswald de Andrade, ao dizer "só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago", incita os brasileiros não à imitação, mas à devoração das novas informações, vindas de onde fossem (Veloso, 1997).

Para Roberto Schwartz (1987), se alguns ideais modernistas seguissem se sustentando na oposição entre o nacional e o estrangeiro, e o original e o imitado, isso só geraria uma redução simplista do processo, na qual não se reconhece o que há de estrangeiro no próprio; e o que há do imitado no original. Para Schwartz (1987), Oswald de Andrade possibilitou que o Brasil se deslocasse de uma postura cultural de inferioridade e fosse em direção a uma metáfora "na deglutição do alheio: cópia sim, mas regeneradora" (p. 8).

Caetano Veloso (1997) – que anos à frente dirá que a ideia de um canibalismo cultural serviu perfeitamente à música, no caso dele, ao Tropicalismo¹⁴, situará Oswald de Andrade como aquele que "subverte a ordem perene de formas e fórmulas gastas" e "lança o mito da antropofagia, trazendo para as relações internacionais o ritual canibal" (p. 42). Caetano (1997) reconhece nas ideias de Oswald de Andrade da década de 1920 um caminho muito mais interessante para se pensar Brasil e sua musicalidade, justamente porque tais ideias radicalizaram "a exigência de **uma** identidade" (p. 42) brasileira tão buscada à época. E é nessa direção que pensamos música brasileira: como um trabalho coletivo de musicar o que lhe é estrangeiro e, ao mesmo tempo, faz parte de si; um trabalho que se põe a devorar "a dimensão assustadora do outro" (Wisnik, 2021, p. 65), de modo que a canção se faz aí, nesse "[...] jogo sistemático e dinâmico de efeitos de diferença e confluência [...]" (Wisnik, 2021, p. 21).

A partir de 1930, cresciam na Europa o nazismo e o stalinismo, que se utilizavam do nacionalismo como ferramenta político-ideológica para segregar e eliminar pessoas. Em paralelo a isso, no Brasil, o modernista Mário de Andrade atentava-se para uma relação crescente entre fascismo e a música nacionalista, e, por isso, logo tratou de substituir a palavra "nacionalismo" por "nacional" (Picchi, 2009). Mas seguiria sustentando a música como ferramenta viável para a unificação da imagem brasileira.

Em vias de compreender o que compunha a música brasileira, Mário de Andrade sustentaria a ideia de uma "entidade musical nacional". Desse modo, na intenção de dar

¹⁴ Tatit (2021) definirá o Tropicalismo como movimento que promoveu a mistura de diversos estilos musicais, salientando que a canção brasileira "precisava do bolero, do tango, do rock, do rap, do reggae, dos ritmo regionais, do brega, do novo, do obsoleto, enfim, de todas as tendências que já cruzaram, continuam cruzando ou ainda cruzarão o país em algum momento de sua história" (p. 209).

visibilidade ao repertório popular, acaba por submeter esse “material musical à elaboração de uma técnica estranha a esse repertório [...]. Nesse caso, a música popular, que, evidentemente, encerra a sua própria *técnica*, é convertida em *matéria* sujeita a outra técnica que pretende incluí-la” (Wisnik, 1977, p. 49/50). Ou seja, era como se a matéria-prima popular brasileira devesse ser resgatada para que, desse modo, pudesse ser refinada pela técnica estrangeira.

A partir de 1937, Getúlio Vargas assume um governo provisório, e, com a instauração do Estado Novo, faz-se ainda mais emergente a necessidade de se criar uma ideia de comunidade brasileira. A propaganda da ditadura Vargas empenhava-se em trabalhar o nacionalismo, fazendo uso do elogio à cultura popular (Pereira, 2012). Em 1939, Vargas criará o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) como instrumento de apoio e de difusão das ideias do seu governo. O DIP teria controle sobre toda a mídia que seria divulgada pelo rádio, teatro, cinema e pela imprensa. Através desse Departamento, o Estado Novo daria suporte às manifestações artísticas que não se opusessem a trabalhar em prol da divulgação das ideias do Estado; e censuraria as que resistissem a isso (Coelho, 2011).

Nesse ínterim, o governante se mostrava atento ao fenômeno da música popular urbana como comunicadora e, especialmente, à popularidade do samba, pois “a natureza híbrida do samba parecia demonstrar ser possível reunir os brasileiros, heterogêneos, sem características próprias, cuja identidade não se refletia na cor da pele, em uma comunhão mestiça [...]” (Teixeira, 2020, p. 27). Desse modo, utilizando-se do rádio como mecanismo de circulação potente dos ideais políticos nacionalistas, o governo Vargas elegerá o samba como referência identitária brasileira (Pereira, 2012), mas não sem antes avaliar os temas que predominavam nas canções, até que “o tema da malandragem, que permeava as composições de sambistas da época, foi cedendo lugar a composições apologéticas ao trabalho e à família – temas valorizados do governo varguista (Coelho, 2011, p. 51)”.

A realização de concursos de música também seria uma tentativa de incentivar a produção de composições que se alinhasssem às temáticas do ideal nacionalista, como a valorização do trabalho e da família. Os desfiles de carnaval também surgiam com esse propósito desde 1937, e as escolas de samba deveriam apresentar em seus desfiles temas de caráter histórico, didático e patriótico (Coelho, 2011).

Não devemos pressupor que se instituiu uma relação harmoniosa entre os compositores – fossem ou não sambistas – e o Estado, até porque muitos deles “não apenas não se adequaram aos parâmetros estabelecidos como contestaram de maneira mais ou menos sutil através de composições muitas vezes com conotações dúbias [...]” (p. 52). Mas não podemos deixar de situar o espaço restrito e regulado que fora instituído nesse período para criação e divulgação

musical. A partir de 1939, os chamados “sambas de exaltação” – através dos quais introduzimos esse tópico – seriam encarregados de divulgar os símbolos da “cultural nacional” (Coelho, 2011).

É possível dizer então que a década de 1930 marcou essa busca pela identidade brasileira, sobretudo através da eleição de um som “nacional”. E os modernistas, em sua maioria, sustentaram a criação de uma teia de significantes que representassem “a música brasileira em suas especificidades rítmicas, melódicas, timbrais e formais. Uma música que remetesse à identidade nacional e ao seu ‘povo’” [...] (Albuquerque Júnior, 2013, p. 173).

Os nomes de Mário de Andrade e Villa-Lobos aparecem fortemente atrelados a essa ideia de um projeto modernista-nacionalista para a música brasileira. Em Villa-Lobos, tal associação se dá pelo seu trabalho a partir de 1930, quando ele passa a pensar a música como uma ferramenta pedagógica, inserindo o ensino do canto orfeônico¹⁵ como disciplina obrigatória nos currículos escolares – projeto que, consequentemente, será endossado pelo governo Vargas, que logo viu nessa iniciativa uma boa estratégia para fomentar os valores nacionalistas (Moreira, 2009). Em Mário de Andrade, isso se dará pelo seu empenho em definir os elementos fundamentais da nacionalidade musical, sustentando que “a música popular brasileira é a mais completa, mais totalmente nacional [...]” (Andrade, p. 23). Desse modo, ele presidirá um projeto musical modernista no Brasil, que sustentaria um certo didatismo não só concernente ao campo musical, mas também a outras artes (Wisnik, 1977).

Para Manuel Bandeira (1966), a influência de Mário de Andrade foi decisiva em todos os setores do pensamento. Mário de Andrade foi escritor, poeta, crítico literário e um dos grandes expoentes do movimento modernista brasileiro. Acima de tudo, ele foi um revolucionário cultural que se preocupava em “ampliar o nível cultural brasileiro”.

Mas o interessante a respeito de Mário de Andrade é que ele mesmo, em vias de trazer aspectos característicos da música brasileira (como forma, ritmo, melodia), contradiz a sua ideia de uma musicalidade essencialmente nacional. Em seu *Ensaio sobre música brasileira* (1972), ele inicia seu texto afirmando que música brasileira

[...] provém de fontes estranhas: a ameríndia em porcentagem pequena; a africana, em porcentagem bem maior; a portuguesa em porcentagem vasta. Além disso, a influência espanhola, sobretudo a hispano-americana do Atlântico (Cuba e Montevideo, habanera e tango), foi muito importante. A europeia também, não só e principalmente pelas danças (valsa, polca, mazurca shotsh) como na formação da modinha. Além dessas influências já digeridas, temos que contar as atuais,

¹⁵ Canto coletivo que visa não somente à promoção do desenvolvimento artístico, mas também de valores éticos, morais e cívicos (Moreira, 2009).

principalmente as americanas do jazz e do tango argentino. Os processos do jazz estão se infiltrando no maxixe (Andrade, 1972, p. 25).

O próprio Mário de Andrade (1972[1936]) caracterizará o músico “exclusivista brasileiro” como ignorante, afirmando que se deve aproveitar os elementos diversos que formam nossa musicalidade. “Se a manifestação brasileira diverge da portuguesa, muito que bem, se coincide, se é influência, a gente deve aceitar a coincidência e reconhecer a influência. A qual é e não poderia deixar de ser enorme” (p. 28). Na sua visão, se o compositor for exclusivista, fará de sua obra um documento falso; e se for unilateral, será antinacional, “faz música ameríndia, africana, portuguesa e europeia. Não faz música brasileira não” (p. 29). Ao que parece, ele mesmo via a impossibilidade de sustentar seu projeto de uma música autenticamente nacional.

A respeito de Villa-Lobos, quando falamos sobre ele entramos em um terreno delicado, onde há um risco frequente de se confundir o valor de sua obra com as pretensões educativas e políticas de uma época. Vale ressaltar que, desde o início de sua carreira, em 1915, Villa-Lobos preocupou-se em inserir elementos nacionais folclóricos da forma mais diversa possível em suas obras. O compositor estava comprometido em conferir às suas partituras uma ideia de Brasil, muito mais como forma de difundi-lo pelo mundo do que de unificá-lo (Martinelli, 2009).

Ainda criança, ao passar um tempo no interior do Rio de Janeiro e de Minas Gerais, Villa-Lobos vê-se atravessado significativamente pela música sertaneja. Em paralelo, frequentando casas de cantadores e seresteiros junto ao seu pai, é capturado pela música nordestina. E, influenciado por uma tia pianista, vê-se tomado pela música de J.S Bach desde muito novo. Com apenas 12 anos, Villa-Lobos passará a frequentar como ouvinte grupos de chorões – estilo musical carioca, marcado pelas improvisações instrumentais (Santos, 2010).

Na ânsia de ouvir e absorver outros estilos musicais brasileiros, em 1905 Villa-Lobos inicia uma longa viagem pelo Brasil, passando por Espírito Santo, Bahia, Pernambuco, Ceará, Amazonas, entre outros estados, ao que ele vai recolhendo e registrando elementos folclóricos e canções populares. Nesse meio tempo, segue seus estudos autônomos e também no Instituto Nacional de Música (INM). Consagra-se como músico importante, especialmente depois de sua participação da Semana da Arte Moderna em 1922. Viajou pra Paris em 1923, onde também absorverá a estética de alguns compositores europeus (Santos, 2010).

Villa-Lobos investirá em uma riqueza rítmica em sua mistura musical que chegou a “desorientar o ouvinte, negando-lhe a possibilidade de uma abordagem analítica clássica” (Mammì, 2017, p. 139) e que não escapou às críticas de músicos eruditos brasileiros. Mas não é só isso que lhe renderá críticas. A partir de 1930, dá início ao seu projeto pedagógico com a

música, que será atrelado ao poder governamental, especialmente durante o Estado Novo. Isso “[...] não só provocou, posteriormente, duras críticas ao compositor, como foi apontada como uma das principais causas do progressivo abandono dessa modalidade de educação musical após o fim do governo em 1945” (Santos, 2010, p. 22).

Esse mesmo período é marcado por grande instabilidade política na Era Vargas, o que impulsionará o governo a fomentar um discurso de “nacionalização como instrumento de criação de uma base político-ideológica para a consolidação de um estado forte e centralizador” (Santos, 2010, p. 31), e, paralelo a isso, a pensar a educação como via fértil para construir consciência moral e conduzir as massas populares. É um período coincidente com o retorno de Villa-Lobos da Europa, com pretensões de produzir mudanças musicais no Brasil (Santos, 2010). Sua ânsia caberá bem ao governo Vargas, que se aproveita de sua disposição musical e vislumbra “amplas possibilidades de incorporação das ideias do maestro aos projetos governamentais” (Santos, 2010, p. 32). A incorporação de suas ideias pelo Estado Novo nunca fora o objetivo de Villa-Lobos, mas, sim, isso acabou possibilitando a realização do seu projeto de difundir educação pela música e de introduzir uma educação propriamente musical – tarefa que ele mesmo fez questão de executar (Santos, 2010).

Chamamos atenção para essa trajetória de Villa-Lobos para apontar que seu projeto musical pedagógico carregava uma intencionalidade potente por buscar incluir nas escolas o canto coletivo, as canções folclóricas, as técnicas musicais e a formação de professores. E, um ponto importante: Villa-Lobos sustentou uma abordagem musical pela prática, insistindo “na educação do ouvido, afirmando que era preciso que a criança escutasse e cantasse antes que lhe fossem apresentadas teorias e regras” (Santos, 2010, p. 47).

E, com isso, certamente Villa-Lobos contribuiu para a configuração de uma “consciência nacional”, por assim dizer, pela música. O que não fora diferente com Mário de Andrade, que sustentou algumas premissas sobre um “populário sonoro nacional”. É como se eles precisassem delimitar o que seria originalmente popular, servindo-se do folclore como base para uma criação que, supostamente, fugiria às contaminações e vícios dos centros urbanos, algo que, para estes pensadores, traria a face oculta de outra nação (Tatit, 2021). Mas a intencionalidade árdua desses autores de construir uma música “autenticamente nacional” nunca os eximiu de buscar justamente o que havia de mais distinto nela: suas influências europeias, indígenas, africanas; admitindo que não haveria música brasileira sem tal encontro.

É inegável que Villa-Lobos, desde o princípio, estivera atento aos diversos estilos musicais que compunham a música brasileira, colocando-se como aprendiz antes mesmo de maestro em suas andanças pelos interiores brasileiros para ouvir composições folclóricas

(Ornaghi, 2011). Sua postura pedagógica não se dissociou de sua postura de compositor. Enquanto compunha, ensinava, regia. De fato, ele ambicionou a construção de uma identidade genuinamente nacional pela música (Moreira, 2009), o que, consequentemente, aproximou-o do planejamento político do Governo Vargas, (Santos, 2010), mas, diante de sua trajetória musical e de sua contribuição à música brasileira, seria pequeno demais deixá-lo nesse espaço de ferramenta política.

Por fim, ainda que nesse período tenha havido o que Wisnik (1977) pontuou como situação desigual onde “a arte popular entra como material” e “a cultura erudita reserva-se o direito de impor a técnica” (1977, p. 57)”, ao que parece, os parâmetros de musicalidade que visavam “adequar a música popular à técnica erudita” mostraram-se insuficientes. Os compositores populares colocaram-se como sujeitos de voz e autoria e elaboraram seus próprios caminhos no que dizia respeito às especificidades de sua prática musical (Zimbres, 2016). Certamente não seria viável que o fizessem desgarrados das expressões sonoras antecedentes, mas não precisaram segui-las unicamente.

Vimos que, a partir do projeto de nacionalismo brasileiro, incentivado e sistematizado também pelo Estado Novo, o samba será tomado como um símbolo identitário do país (Coelho, 2011). Nesse período, expandir o samba pelo Brasil talvez fosse, para os sambistas – tal como expandir o canto coletivo nas escolas foi para Villa-Lobos –, uma oportunidade. O samba pôde, mal ou bem, integrar-se definitivamente à sociedade. A partir daí outras operações seriam possíveis. Frente ao crescimento da indústria fonográfica, e diante das ideias de 1920 de devoração cultural, a música brasileira emergia, também através do samba, revelando expressões de Brasil.

Vemos que frente a um projeto de abrasileiramento cultural – que traz a miscigenação como elemento a ser pulverizado –, será através da uma mistura cultural sem amenidades, do devoramento erudito-popular/popular-erudito, que a música popular brasileira vai tomando forma. Os batuques e o ritmo sincopado do samba serão alguns dos elementos advindos dessa mistura que ganharão destaque nesse processo; e que marcaremos neste trabalho para fins do seu objetivo.

Em relação aos sambistas, falaremos um pouco sobre a construção do seu processo musical, marcando que foi a partir da década de 1920 que eles passavam a anunciar sua musicalidade no próprio *ato* de cantar. E talvez fosse esse um novo parâmetro popular interessante: tecer a composição no próprio ato. Com esse gesto, tomava forma no Brasil “uma espécie de modernismo popular” (Teixeira, 2020, p. 47).

1.4 Um samba de muitas terras

Samba,
Agoniza mas não morre,
Alguém sempre te socorre,
Antes do suspiro derradeiro.

Samba,
Negro, forte, destemido,
Foi duramente perseguido,
Na esquina, no botequim, no terreiro.

Samba,
Inocente, pé-no-chão,
A fidalgua do salão,
Te abraçou, te envolveu,
Mudaram toda a sua estrutura,
Te impuseram outra cultura,
E você não percebeu.

(Agoniza mas não morre, Nelson Sargent, 1978)

Nos quilombos, nos engenhos, nas plantações, nas cidades, havia samba onde estava o negro, como inequívoca demonstração de resistência ao imperativo social (escravagista) de redução do corpo negro a uma máquina produtiva e como afirmação de continuidade do universo cultural africano.

(Sodré, 1998, p. 12).

Ao final do século XIX, com a abolição da escravatura em 1888, a marginalização socioeconômica do negro torna-se ainda mais forte. Diante de um sistema de exclusão, os negros lutariam para sustentar seus próprios modelos de sociabilidade, transmitindo seus padrões culturais especialmente em instituições religiosas negras, festas ou reuniões familiares. A maioria dessas famílias era de origem baiana, mas que, nas últimas décadas, tinham migrado ao Rio de Janeiro em busca de oportunidades de trabalho (Sodré, 1998).

Boa parte dessa população passou a habitar nas zonas Centro e Portuária, onde o samba viria a nascer “em agosto de 1916, no quintal de uma casa situada na rua Visconde de Itaúna, 117, moradia da baiana Hilária Batista de Almeida, Tia Ciata” (Severiano, 2013, p. 71). Essa casa será um dos primeiros locais estratégicos para a realização de encontros musicais. A residência da mulata Tia Ciata, casada com o médico negro João Batista da Silva, fez-se um símbolo de resistência musical diante de invisibilização e marginalização do negro após a abolição. Foi a partir dessa casa que o samba vai ganhando as ruas. Heitor dos Prazeres dirá que, até 1926, a Praça Onze era uma “África em miniatura”. Entre os frequentadores da casa, podemos citar: Donga, João da Baiana, Pixinguinha, Sinhô, Caninha, entre outros (Sodré, 1998).

Há relatos de que os músicos que frequentavam essas casas eram “alheios a qualquer formação escolar, de ordem musical ou literária, esses sambistas retiravam suas melodias e seus versos da própria fala cotidiana” (Tatit, 2021, p. 34). A melodia própria à linguagem oral seria a matéria-prima desses compositores.

Observando trechos de certas canções de sambistas da época, como “Batuque na cozinha” e “Ai, eu queria”, é quase como se pudéssemos ouvir os compositores conversando através de seus versos:

[...]

“Eu fui na cozinha
 Pra ver uma cebola
 E o branco com ciúme
 De uma tal crioula
 Deixei a cebola, peguei a batata
 E o branco com ciúme de uma tal mulata
 Peguei o balão pra medir a farinha
 E o branco com ciúme de uma tal branquinha
 Então não bula na cumbuca
 Não me espante o rato [...]”
(Batuque na cozinha, João da Baiana – 1917)

“Ai, eu queria
 Ir uma vez à Bahia (x2)
 Conhecer aquele estado
 Porque falam muito bem
 Dar um abraço nas baianas
 E nos baianos também (x2)
 Conhecer São Salvador
 O canela até o fim
 A baixa do sapateiro
 Cais dourado e Bonfim (x2)
 E depois de tudo isso
 Despedir-me da folia
 E trazer uma baiana
 Para a minha companhia” (x2)
(Ai, eu queria, Augusto Amaral e Pixinguinha – 1928)

Luiz Tatit (2016b) descreverá o movimento desses sambistas como uma “reciclagem da fala”, em que os compositores sabiam “reprocessar essa substância perdida e restabelecê-la como algo ainda proveitoso no domínio da estética e do entretenimento. Essa passagem do ‘nada’ a alguma coisa ganhou prestígio especial entre os cancionistas¹⁶ [...]” (p. 69). Tatit (2016) ainda traz um relato interessante de um dos primeiros autores de samba no Brasil, Ismael

¹⁶ Destacamos que a palavra cancionista foi empregada por Luiz Tatit para fazer menção ao sujeito-cancionista que pensa a canção dentro dos seus próprios recursos (Queiroz, 2021).

Silva, sobre seu processo de composição, em que o sambista explicita essa possibilidade de se aproveitar da própria fala para criar música:

[...] de posse da ideia, que pode ser uma frase, às vezes uma frase que a gente ouve resolve tudo, uma frase interessante e tal, é só desenvolvê-la. Exemplo: uma vez escutei um camarada..., eu ia passando, assim, e então um velho, mas desses velhos bem-humorados que só vivem brincando, [...] então uma mocinha bonita falou qualquer coisa com ele, depois, quando a moça foi embora, ele virou-se pra quem estava perto e disse: “Como é chato a gente ser bonito!”. Eu aí guardei aquela frase e pronto, já era um motivo. É assim que se faz samba, eu pelo menos faço assim. (C Pelão Botezelli e Arley Pereira, p. 77 *apud* Tatit, 2016, p. 70).

Vemos, então, que, a partir de uma musicalidade à primeira vista iletrada, começam a nascer expressões melódicas que dão corpo à música popular brasileira. O negro, emergindo da残酷de de um sistema escravista, luta por sua inscrição social, faz música e também transforma o som do Brasil. Seria através das “rodas de samba [...]” (p. 24) que veríamos nascer a música popular brasileira marcada por um canto falado (Teixeira, 2020).

Além do canto falado como marca de sua configuração, o samba seria fortemente influenciado pelo maxixe, um “samba-maxixado”, como diz Jairo Severiano (2013). Seria difícil apontar de forma breve o que constituía musicalmente o maxixe – assim como o que o distinguiria do samba, uma vez que se entrelaçam a polca, o maxixe, o samba e, posteriormente, a bossa-nova – mas se sabe que o maxixe ganha notoriedade primeiramente como dança, fazendo “[...] uso constante de figuras rítmicas sincopadas” (Carvalho, 2006, p. 44). E é a esse ritmo sincopado que o samba se agarra fortemente, mostrando-se especialmente nas composições de Sinhô (José Barbosa da Silva): “seus sambas [...] eram melodiosos, inventivos e fáceis de memorizar e marcados por um forte sincopado herdado do maxixe” (p. 75).

A partir da década de 1920, o samba sai das casas das tias baianas, ultrapassando as rodas para ir às ruas: chega ao botequim e aos blocos carnavalescos. É também através dos elementos comunicadores – rádios, discos, teatro e cinema – que as rodas de samba ganham caráter comercial, se espalham por todo o Brasil, não sendo mais atividades características dos ex-escravos ou dos negros e mestiços em destaque social (Teixeira, 2020).

Tudo isso também possibilita a saída de alguns sambistas do anonimato das casas, e alguns nomes marcantes emergem dessa época como os já mencionados Donga, Caninha, João da Baiana, Heitor dos Prazeres e outros que carregavam o tal “DNA do samba” (Gomes, 2006). A essa altura, também começavam a aparecer compositores brancos fazendo samba, como Noel Rosa e Ary Barroso, que futuramente ganhariam grande visibilidade (Sant’Anna, 2013).

Nesse ínterim, a música popular, formada também pelo samba, construía sua trajetória independente, firmando um gesto cançional não deliberado que ia na direção do canto falado. E este é o primeiro ponto que devemos considerar ao falar de canção brasileira: o da flutuação entre o canto e a fala. As canções não deveriam sair do cotidiano – lugar onde haviam nascido (Tatit, 2021). Assim, a existência do samba dar-se-ia nessa direção de alternância entre fala e canto, de modo que

[...] esses traços particulares acabaram por definir uma história musical à parte, totalmente desvinculada da tradição erudita [...]. reservando a forma acelerada para o período de carnaval e as demais para o meio do ano, o gênero canção virou a “música” do Brasil [...] (Tatit, 2021, p. 44).

Ainda na década de 1930, Mário Reis se destaca como um dos primeiros brasileiros a reconhecer e a expressar que fazia uso da musicalidade que havia na língua falada. Segundo Severiano (2013), Mário Reis, influenciado por Sinhô como seu professor de violão, serviu-se bem do “canto coloquial”.

Entre as décadas de 1940 e 1950, em decorrência das gravações comerciais e da incorporação de outros estrangeirismos, o samba perde um pouco da sua configuração inicial (Teixeira, 2020). Mesmo sem estar consolidado como sua estrutura padrão, o samba “já apresentava uma variante de andamento lento e letra romântica, que se convencionou chamar de samba-canção” (Severiano, 2013, p. 288).

Nesse novo andamento, presencia-se um decaimento na produção carnavalesca, e, sob influência da cultura norte-americana, o samba sofrerá grande passionalização¹⁷, passando a explorar melodias mais dramáticas (com alguns excessos sentimentais), desaceleradas (com maior extensão vocal); através de acordes mais consonantes – que reiteravam a passionalização do agora samba-canção (Tatit, 2021). Em 1948, o samba-canção, em um tom cada vez mais emocional, passa a ser o modelo predominante nas rádios, atingindo a “hegemonia da música romântica brasileira” (Severiano, 2013, p. 289)

Observemos que o samba, em sua configuração mais primária, conservava uma certa “pressa melódica”¹⁸ (Tatit, 2016), ao passo que o samba-canção¹⁹, inclinando-se à

¹⁷ Tatit (2016) fala de categorias da Semiótica Discursiva da canção, caracterizando três possibilidades de articulação entre letra e melodia: a figurativização, a passionalização e a tematização. A esfera passional liga-se à desaceleração das letras, remetendo-se à perda amorosa, à saudade e, em geral, à busca pelo outro. As notas de longa duração com saltos dramáticos do cantor são marcas dessa categoria discursiva.

¹⁸ Acessar o *link* para conhecer essa sonoridade através de um samba de Noel Rosa “Conversa de Botequim”: <https://www.youtube.com/watch?v=in9W6vHyI5k>.

¹⁹ Acessar o link para conhecer essa sonoridade através de um samba-canção de Nelson Gonçalves “Enigma”: <https://www.youtube.com/watch?v=UrDZHNqyo4Q>.

passionalização, exibia “farta exploração do campo de tessitura selecionado pelo compositor” (p. 57). Ou seja, sentimos a desaceleração da música, à medida que a voz do cantor se expande junto às notas, como podemos ver na canção de Lupicínio Rodrigues – conhecido por compor sambas-canção com letras mais melancólicas de ritmo mais lento:

“Você_sabe_o que é ter um amor, meu senhor?
 Ter loucura por uma mulher_
 E_depois_encontrar esse amor, meu senhor
 Nos braços_de um tipo qualquer?
 Você_sabe_o que é ter um amor, meu senhor?
 E por ele quase morrer_____
 E depois_encontrá-lo em um braço_____
 Que nem um pedaço__do meu pode ser?
 Há pessoas de nervos de aço
 Sem sangue nas ve_ias_e sem coração_____
 Mas não sei se passando o que eu passo_____
 Talvez não lhes venha qualquer reação_____
 Eu não sei se o que trago no peito_____
 É ciúme, é despeito, amizade ou horror_____
 Eu só sinto é que quando a vejo_____
 Me dá um desejo de morte ou de dor²⁰”
 (Nervos de aço, Lupicínio Rodrigues – 1947)

Severiano (2013) afirma que próprio samba-canção viria a se dividir nos caminhos tradicional e moderno, e, enquanto o primeiro rumaria à tipologia depreciativamente chamada de música brega, a segunda encaminhava-se à bossa-nova. No entanto, o autor não nos diz o que, afinal, as distinguia, mas nos dá algumas pistas. As notas alongadas e as letras carregadas de um conteúdo de perda amorosa são características que não parecem ter sido aderidas pela bossa, que ofereceria “uma letra alegre, sintética, despojada [...], um canto intimista, livre de vibratos e, sobretudo, um extraordinário jogo rítmico entre a voz do canto, o violão e a bateria, numa polirritmia que ressaltava o balanço da canção” (Severiano, 2013, p. 330).

Quando fazemos esse percurso pela construção da música popular brasileira, o fazemos por visões e critérios diversos, nem sempre idênticos. Logo, é difícil estabelecermos esse desenvolvimento com precisão, a não ser pelo “aparecimento da bossa nova na década de 1950 e do Tropicalismo em 1968” (Sant’Anna, 2013, p. 29). Observamos que no final da década de 1950, vindo do samba-canção e também se separando dele, teríamos a tal bossa-nova, que traria consigo algo novo e, ao mesmo tempo, popular (Teixeira, 2020).

²⁰ A inserção dos traços é uma tentativa de ilustrar as notas mais extensas ao modo como Lupicínio Rodrigues interpretou essa canção.

É com a bossa que vemos a recomposição não só do samba, mas de outras canções de nacionalidades diversas que se fizeram presentes na construção musical brasileira. O ano era 1959, e João Gilberto lançará seu disco *Chega de Saudade*, marcando não só o nascimento da bossa-nova, mas também o de um cantar-falar específico nas canções brasileiras.

Com o início da Bossa Nova (1959?) ocorre uma mudança no ritmo, no arranjo, na letra e na própria voz do cantor. Na verdade, alguns depoimentos datam o início da Bossa Nova desde 1956. O ritmo modificado pela batida original de João Gilberto, os arranjos eruditos de Tom Jobim, [...] e, enfim, a voz do cantor não mais operística, complementavam um novo estilo de comunicação sonora mais sofisticado (Sant'Anna, 2013, p. 44).

Se no samba-canção a voz do intérprete ganhava espaço central, na bossa-nova, a voz volta a ser tratada como mais um elemento que deveria se inserir nos espaços de arranjo musical. O violão – instrumento essencial aos primeiros sambistas e também aos bossa-novistas –, junto à voz, ganha brilho especial com seus acordes dissonantes²¹ colocados pela batida que sintetiza o ritmo do samba (Teixeira, 2020, p. 84). Autores como Luiz Tatit (2016a, 2016b, 2021), José Miguel Wisnik (2021) e Lorenzo Mammì (2017) sustentam que a bossa-nova irá subtrair algo da gramática sonora até então estabelecida (Mammì, 2017, p. 31).

Essa subtração operada pela bossa é mencionada pelo ator e músico Otavio Terceiro no documentário “Coisa mais Linda” – lançado Sony Pictures – como uma concepção sonora de “economia de recursos, uma mudança geral na busca do som, e do ritmo, e da harmonia, a concepção pura mesmo da música [...]. Reduz-se o volume da voz, alguns instrumentos são tirados dos arranjos – voz e violão já poderia ser uma combinação interessante –, reduz-se até o peso da dicção em algumas palavras, pois essas poderiam ser ditas de modo mais solto no compasso da canção.

Nesse mesmo documentário, Roberto Menescal falará de um tripé musical “harmonia, batida/levada e letra” que fora tomado de um modo distinto pela bossa-nova, dizendo: “isso foram as coisas que a gente mais mexeu”. O que se subtraiu de cada um desses elementos?

A música brasileira era um pouco pesada, né? E a garotada que estava chegando, a nossa geração, pessoal universitário, não tinha um assunto pra eles, uma letra para

²¹ Podemos pensar os acordes dissonantes de modo literal “como acordes que dissonam” ou “não soam bem”. (Sendra, 2007). Porém, se os acordes dissonantes já vinham sendo inseridos na música desde o século XIX (Grout; Palisca, 2007) como uma combinação de acordes “estranha aos ouvidos” – uma nova estética –, séculos à frente eles seguem retornando como o que, há muito, já nos fora conhecido, porém afastado. A dissonância seguiria sendo retomada. Quanto à sua formação, “os acordes dissonantes são formados de quatro ou mais notas. Tomamos as notas normais do acorde, maior ou menor, e adicionamos uma nota da escala cromática que vai criar neste mesmo acorde uma sensação auditiva diferente e nova” (Sendra, 2007, p. 23). Nesse vídeo é possível perceber a diferença entre esses acordes naturais e os dissonantes: <https://www.youtube.com/watch?v=kg4GndmsE-E>.

eles. Você vê, as músicas falavam mais da fossa, das desventuras. [...] Aí a gente chegou com a coisa toda leve, [...] quer dizer, era tudo esperançoso, tudo pra cima. [...]

Me perguntaram assim “por que que a bossa nova tem essa coisa assim tão mansa, tão íntima, tão baixinha?”. Eu fui pensar um pouco sobre isso. Descobri depois de anos e anos que isso veio por causa dos apartamentos de Copacabana, [...] as paredes de 5cm, [...] chegava de noite a gente ia tudo para casa um do outro e começava a tocar às 22h e os caras cutucavam embaixo “olha o barulho, quero dormir!”, então a gente começava [Roberto Menescal canta alto] e ia diminuindo. E a gente foi se acostumando a tocar assim e falar baixo assim. Você vê que João Gilberto até hoje faz tudo baixinho e todo mundo presta atenção.

(Roberto Menescal para o documentário “Coisa mais linda”, 2005).

O depoimento de Menescal nos dá pistas em relação à redução da temática de desventuras amorosas e das “asperezas do cotidiano” (Tatit, 2016a) como centro da composição musical dominante na época – em especial nos samba-canção. Viam-se nas letras da bossa, segundo Menescal, coisas leves e “pra cima”, sendo o conteúdo da letra muitas vezes até secundário se comparado ao aproveitamento das “inflexões melódicas” [...] e “do elo entre as notas e o ritmo global”. De modo geral, as letras eram mais intimistas, mais enxutas. Conseguimos observar essa subtração do conteúdo das letras na canção *Lobo bobo*, de Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli:

“Era uma vez um lobo mau
Que resolveu jantar alguém
Estava sem vintém
Mas arriscou
E logo se estrepou

Um chapeuzinho de maiô
Ouviu buzina e não parou
Mas lobo mau insiste
E faz cara de triste
Mas chapeuzinho ouviu
Os conselhos da vovô
Dizer que não pra lobo
Que com lobo não sai só [...]”.

Pensar a redução do volume da voz na bossa-nova como uma necessidade de não acordar os vizinhos chega a ser cômico, mas verdadeiro. Se não à toa os primeiros sambistas tiraram seus versos musicais de suas conversas cotidianas, os bossa-novistas tiraram o som ideal desse volume restrito que podia circular nos apartamentos de Copacabana.

Mas as mudanças em relação à batida/ao ritmo e à harmonia não foram ao acaso nem por imposição dos vizinhos. Ao abandonarem as longas durações vocálicas, os compositores e intérpretes da bossa-nova puderam se aproveitar mais da pausa, do silêncio e de ritmos não convencionais. Talvez também tivesse havido, inclusive, uma subtração em relação à hierarquia

de um recurso musical sobre o outro, pois a voz já não era o elemento musical mais importante, tampouco deveria ser ofuscada por outros instrumentos. Na bossa-nova “os acompanhamentos tomam-se mais contidos e econômicos, música e letra, canto e instrumentos se relacionam mutuamente, como que um completando o outro” (Nogueira, 2009, p. 18).

Destacamos que melodia, harmonia e ritmo fazem parte dos ingredientes essenciais da música, a matéria-prima do compositor, por assim dizer. A melodia é como se fosse o desenho musical, caracterizando-se pela sequência de notas; ao passo que a harmonia se forma na combinação de duas ou mais dessas notas (acordes) entre si; e o ritmo (a batida) faz uma marcação temporal nessa sequência (Copland, 2017 [1957]). Em relação à harmonia, a bossa-nova “se utilizou de acordes dissonantes que fugiam da sonoridade tradicional, o que contribuiu para o enriquecimento das melodias [...]” (Nogueira, 2009, p. 18). Ou seja, usou acordes de tensão, os quais não nos pareciam tão familiares. Em relação ao ritmo, este seria estruturado “a partir de síncopes associadas a acordes alternados, promovendo um jogo rítmico que não se repete de forma cristalizada ao longo da canção” (Nogueira, 2009, p. 18).

Podemos notar tal subtração no tripé letra-harmonia-ritmo na música *O barquinho*, de Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli – também interpretada por João Gilberto –, em que “a economia de palavras centradas sempre no verbo e no substantivo reforçam o jogo sonoro estruturalmente ligado ao ritmo e à melodia” (Sant’Anna, 2013, p. 47). A subtração funda-se especialmente na letra, que contém frases curtas e já melodiosas, de modo que sonoridade própria às palavras já sugeriria melodia (desenho sonoro) e ritmo (marcação temporal). Observemos a música:

“Dia de **luz**,
festa de **Sol**
E um barquinho a **deslizar**
No macio azul do **mar**
Tudo é verão e o amor se **faz**
Num barquinho pelo **mar**
Que desliza **sem parar**

Vai saindo desse **mar**
E o **sol**
Beija o barco e **luz**
Dias tão **azuis**
Volta do mar, desmaia o **sol**
E o barquinho a **deslizar**
E a vontade de **cantar**
Céu tão azul, ilhas do **sul**
E o barquinho, **coração**
Deslizando na canção
Tudo isso é **paz**
Tudo isso **traz**
Uma calma de **verão**

E então
O barquinho vai
E a tardinha cai²²
(*O barquinho* – Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli, 1961)

Através de um relato de Roberto Menescal sobre a origem da canção *O barquinho* (Correio Braziliense, 2011), é interessante observar como uma ideia rítmica reproduzida pela fala sugeriu a melodia e acabou sendo o ponto de partida da canção. Menescal havia saído para pescar com Ronaldo Bôscoli e alguns amigos “da bossa” em Cabo Frio (RJ), e o barco deles apresentou um defeito mecânico. Ao tentarem girar a manivela para o motor funcionar, Menescal, para descontrair, repetia o som desse giro (taca-taca-taca-taca) – e isso, no dia seguinte, seria o ensejo da canção:

Juntamos umas oito pessoas, Nara Leão, o Tamba Trio, Ronaldo Bôscoli e mais uns três ou quatro, não lembro quem. Fui levá-los para Cabo Frio, mas o barco enguiçou com todo mundo. Eram umas 15h, 16h da tarde. A bateria do motor já tinha acabado, tentamos na manivela que, ao girar, fazia um **taca-taca-taca-taca** (cantarola no ritmo da música).

A turma só foi resgatada de noite. Se não conseguiram pescar, a experiência serviu para inspirar o surgimento de um clássico da bossa nova. No dia seguinte, na casa da Nara Leão, o Bôscoli me perguntou: como era aquele negócio que você fez ontem na manivela? E eu: o barquinho vai, a tardinha cai; e ele: disso eu me lembro, como era aquele barulho da manivela? E eu mais ou menos adaptei o barulho da manivela ao **ritmo da música** (cantarola). E foi assim que nasceu *O barquinho*.
(Correio Braziliense, 2011).

A canção *O Barquinho* empreende façanha de nascer pelo som da manivela, tomando emprestado um ritmo melódico já presente no cotidiano dos amigos que costumavam pescar juntos. A partir disso, as palavras iriam caindo na canção. Luz/sol; deslizar/mar; faz/mar; mar/sem parar; mar/sol; luz/azuis; deslizar/cantar; paz/traz; verão/então; vai/cai são combinações de palavras cuja sonoridade nos remete ao próprio movimento do barquinho. As palavras “mar” e “sol”, que se repetem três vezes, sustentam a imagem por onde o barquinho passa, e “a ideia de um barquinho no mar é deliciosa”, como dirá Ruy Castro. Ronaldo Bôscoli até brincou que a canção carregava a “calma de verão” e tinha o “balanço de um bonde de Copacabana”.

Entendemos então que o samba dos anos 1930 forneceu as diretrizes brasileiras para um modo de compor. O baiano João Gilberto, que demonstrava seu fascínio pelo envolvimento da voz no ritmo – elemento primordial no samba –, partiu daí para ler a canção e assim também, de certo modo, remontá-la (Tatit, 2021). Reencontrando as raízes do samba, Tom Jobim e João

²² Relato de Roberto Menescal sobre a criação da canção *O barquinho* e, ao fim do vídeo, sua execução da música: <https://www.youtube.com/watch?v=EK7XQEhdDUY>.

Gilberto sustentaram a prática – já despertada antes por tantos outros – que se estenderia pelos anos seguintes: a de “substituir a oratória passional pela linguagem coloquial” (Tatit, 2021, p. 79), refinando a canção brasileira ao expor o que dela era essencial. Através dessa linguagem coloquial, seria possível sustentar uma aproximação entre a canção e uma conversação cotidiana, onde o tempo da canção se mistura ao tempo da vida (Segretto, 2019).

Em geral, a formação da música brasileira²³ passou por momentos de alternância entre um canto lírico e um canto mais próximo da fala – alternância ilustrada do samba-canção à bossa-nova. No fim das contas, para construir e interpretar música seria possível partir do critério estético de um canto eloquente ou de um canto-falado. Mas o interessante é ver a percepção que os compositores e intérpretes desenvolveram nesse percurso para pensar os sons cotidianos e a sonoridade própria da língua brasileira como matérias musicais potentes. Essa sonoridade iria atuar “como uma espécie de molde por meio do qual o compositor ajustava e estabilizava a sua criação” (Segretto, 2019, p. 30).

De maneira mais específica, na recuperação que a bossa-nova faz do canto coloquial, ela marca a canção como aquela que está a serviço do estado musical da palavra, “perguntando à língua o que ela quer, e o que ela pode” (Wisnik, 2021, p. 31). E a chegada de João Gilberto na cena de configuração da bossa irá desfazer qualquer arranjo já visto entre a voz que canta e a voz que fala. Veremos a seguir como a bossa-nova veio a se formar como tal e qual foi o papel de João Gilberto nessa configuração.

1.5 As (des)afinações da bossa

— *De uma vez por todas, o que significa “Bossa Nova”, afinal? — Pelo mundo afora, na Alemanha, nos Estados Unidos, por toda a Europa, na Ásia, significa “nova onda”, um novo estilo, como a nouvelle vague, que, na França, marcou o renascimento do cinema. Mas para nós, brasileiros, “bossa” tem outro significado. Quando você diz que alguém tem “bossa”, quer dizer que essa pessoa tem um jeito próprio de fazer as coisas. Tem suingue, personalidade.*

(Fischer, 2011).

Augusto Campos (2008) aponta que as especificidades da música popular nacional não advêm de um regionalismo estreito, “armado de preconceitos contra o que se possa adotar da

²³ Em toda a configuração da música europeia essa alternância também é observada, pois, segundo Segreto (2019), “é possível detectar a fala como critério de distinção estética em diversos momentos de sua história: no canto gregoriano, com as melodias silábicas (mais entoativas) e as melodias melismáticas (musicalmente mais ornamentadas); nas composições polifônicas, [...] com as inclinações mais orais; nas óperas, com o recitativo (mais ligado à fala) e a ária (com sua forma musical mais desenvolvida) (p. 28).

cultura estrangeira” (Campos, 2008, p. 24). Segundo ele, a bossa-nova foi capaz de retomar “característicos regionais de nosso populário” (p. 24) sem negar a importação de elementos musicais estrangeiros. Isso sequer seria possível, especialmente pela sua confluência com a música erudita. Na visão do autor (2008), houve na bossa-nova

[...] uma real compreensão do papel do compositor perante o populário; cabe a este, à custa de pesquisas, de identificação de denominadores comuns que constituam a essência das peculiaridades apresentadas pela generalidade das obras da música popular de seu país, extrair material e possíveis procedimentos estruturais; o cultivo desses elementos, tais como são encontrados, e o estabelecimento de outros homólogos, neles inspirados, enseja a edificação de obras simultaneamente regionais e dotadas de universalidade (Campos, 2008, p. 24).

Logo, ao incorporar elementos musicais variados, da formação erudita, do próprio samba, do choro, das marchas, das valsas e também do *jazz*, pode-se dizer que a bossa-nova “é concepção musical não redutível a um determinado gênero” (Campos, 2008, p. 32). Reiteramos sua formação a partir do samba nos tópicos acima especialmente pelo elemento do canto-falado que fora retomado pelos bossa-novistas, mas isso não a dissocia de tantas outras manifestações musicais.

O elemento fundamental da bossa-nova que destacamos neste trabalho – que marca, inclusive, uma distância em relação ao *jazz* –, é o modo como sua composição se estrutura “a partir do canto” (Mammì, 2017). Segundo Mammì (1992), o ponto central da bossa-nova, assim como no samba, estaria no canto; ao passo que, no *jazz*, privilegia-se o acorde. Os compositores do *jazz* buscavam uma estrutura harmônica ideal, enquanto os compositores e intérpretes da bossa buscavam na fala um canto ideal.

Um exemplo interessante dessa “fala ideal” no âmbito da composição da bossa-nova foi com a canção *Águas de março*. Através do programa *Olhar Brasileiro*, da Rádio USP – apresentado por Omar Jubran –, conhecemos um pouco sobre a história da composição. Tom Jobim estava em um sítio com sua família em Poço Fundo, cidade serrana do Rio de Janeiro à época de março de 1972. Enquanto a propriedade passava por uma reforma, chovia muito e a estrada que levava ao sítio estava coberta de lama. É nesse contexto que Tom Jobim dirá que se inspirou ao ver a água passar pelo regato “a coisa começou a brotar”, ao que ele dirá à sua então esposa: “é pau, é pedra, é o fim do caminho” (Sérgio Cabral *apud* Ribeiro; Sanches, 2001). E assim vai:

“É pau, é pedra, é o fim do caminho
É um resto de toco, é um pouco sozinho
É um caco de vidro, é a vida, é o Sol

É a noite, é a morte, é o laço, é o anzol".

Pode-se dizer que a bossa-nova já vinha nascendo desde 1952 com percussores importantes como Tito Madi, Sidney Morais, Johnny Alf e os próprios Antônio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes. Foi inclusive, a partir da década de 1950, que a música popular se engaja à poesia literária com a entrada do poeta Vinicius de Moraes na música, estabelecendo um produto tanto musical quanto literário (Sant'Anna, 2013).

Nesse período, o Brasil vivia um clima otimista e eufórico no governo de Juscelino Kubitscheck (JK) (1956-1961), que se apoiava em um projeto político de avanços no país no que concernia à economia e à cultura. O governo prometia levar a produção cultural brasileira mundo afora e inserir o Brasil como agente ativo nas dinâmicas do capitalismo mundial (Poletto, 2016). A essa época, ascendiam a bossa-nova, o cinema, o teatro de arena e o futebol brasileiro, e o Brasil carregava promessas de modernização.

Nessa esteira de um prometido progresso, aparecia a bossa-nova. Zuza Homem de Mello (2019) dirá que, na época, o compositor e intérprete Johnny Alf já exibia essa modernidade ao Rio de Janeiro em seu “canto baixinho” e em suas “novas harmonias”, deixando um caminho aberto para os “inquietos²⁴” (p. 60), os que aspiravam por uma nova musicalidade.

Advertidos dos diversos nomes importantes para a composição da bossa-nova, tomaremos a figura de João Gilberto como o intérprete que, para muitos autores – como Luiz Tatit, Augusto de Campos, Lorenzo Mammì –, melhor define a concepção bossa-nova. Remetendo-nos à sua trajetória rumo à bossa, chegamos ao ano de 1955. Estava João Gilberto em seu segundo trajeto musical pelo Rio de Janeiro quando, durante suas andanças, conhecerá alguns nomes importantes para a música brasileira, como Carlos Lyra, Chico Pereira, Roberto Menescal, que logo se impressionaram com seu modo de tocar e cantar.

Chico Pereira tivera uma sensação imediata de que João Gilberto precisava gravar algo e, para isso, empurrará o baiano ao encontro com Antônio Carlos Jobim, que, a essa altura, já se consagrara como compositor, profissional, arranjador e maestro. Assim que João Gilberto toma o violão e apresenta os sons marcantes de suas composições “Ho-ba-la-lá” e “Bim-bom”, Tom Jobim tem a impressão de que “aquela batida era uma coisa nova. Produzia um tipo de ritmo em que cabiam todas as liberdades que se quisesse tomar. Era possível escrever para aquela batida” (Castro, 1990, p. 167).

²⁴ Segundo Zuza Homem de Mello (2019), alguns dos “inquietos” seriam João Donato, Roberto Menescal, Carlos Lyra, Ronaldo Bôscoli, Nara Leão, Tito Madi, Chico Pereira (p. 62).

Aquela batida seria o prenúncio mais exato do que viria a ser bossa-nova, e Tom Jobim logo percebe que a batida “[...] simplificava o ritmo do samba e deixava muito espaço para as harmonias ultramodernas que ele próprio estava inventando” (Castro, 1990, p. 167). Era preciso trabalhar aquele ritmo e testar canções nele. E uma das canções que ocorreu a Tom Jobim já estava pronta e havia sido feita em parceria com Vinicius de Moraes: *Chega de saudade*.

À espera do retorno de seu parceiro de composições Vinicius de Moraes, Tom Jobim estava empolgado com a possibilidade de “plantar um pomar de novos acordes naquela base rítmica” apresentada por João Gilberto. Mas ele ainda não sabia exatamente o que seria daquilo. Em 1958, a batida “bossa nova” apareceria em algumas faixas de um disco gravado por Elizeth Cardoso, no qual João Gilberto fizera uma participação no violão em cinco faixas (Castro, 1990).

Só reproduzir a batida “bossa nova” não parecia suficiente para João Gilberto, que dará sugestões sobre o modo como Elizeth deveria cantar “[...] atrasando e adiantando o ritmo de acordo com o que achava que a letra pedia” (Castro, 1990, p. 176). Muito embora suas dicas não tivessem sido acolhidas por Elizeth Cardoso, João Gilberto deixara ali sua marca, e não tardaria para que chegasse sua vez de gravar *Chega de saudade* – e outras canções – a seu modo (Castro, 1990).

Justamente nesse mesmo ano, em 1958, o Brasil ganhava destaque por sua participação na Copa do Mundo na Suécia, de modo que as pessoas ouviam o rádio apenas na intenção de acompanhar o futebol brasileiro, na torcida pela gloriosa taça. É nesse contexto que João Gilberto lançará a gravação de duas canções, *Bim-bom* e *Chega de saudade*, primeiramente no Rio de Janeiro e, em seguida, em São Paulo. Em princípio as canções não causaram impacto por competirem com as narrações futebolísticas. Mas não seria somente isso, pois, mesmo ao fim da Copa, o lançamento de João Gilberto em São Paulo também não será acolhido prontamente por representantes da gravadora. Pelo seu modo de cantar, João Gilberto chegou até a ser classificado como um “cantor resfriado”. Mas, em paralelo, também terá sua música classificada como “algo moderno, diferente, corajoso”. Em março de 1959, ele expandirá as duas faixas para o LP *Chega de Saudade*, produzido pela gravadora Odeon (Castro, 1990), marcando para sempre a memória de alguns artistas brasileiros:

Músicos, compositores e cantores da geração pós-bossa nova não se esqueceram de quando ouviram pela primeira vez João Gilberto cantar “Chega de Saudade” no rádio, todos eles: Elis Regina estava varrendo a casa; Chico Buarque ficou siderado; Gilberto Gil, Milton Nascimento, Edu Lobo, Francis Hime, Marcos Valle, Eumir Deodato e outros jovens se lembram desse momento capital que mudou a vida deles, tanto que

decidiram se dedicar à música. Para Caetano, foi um divisor de águas em sua vida (Mello, 2021, p. 11).

Remetendo-nos à palavra *bossa*, ela já era usada por músicos há tempos quando estes se referiam a qualquer um que tocasse ou cantasse diferente. O próprio Noel Rosa já utilizara o termo em 1932 na canção *Coisas nossas*. O *nova* teria sido colocado mais à frente para designar algo que surpreende por ser novidade. E segundo Mello (2019), Tom Jobim fora o primeiro a usar as palavras juntas, *bossa nova*, em 1959, para se referir a João Gilberto como “baiano bossa nova” – documentado no primeiro disco que os dois fizeram juntos. Para Ruy Castro, “a origem da expressão nunca ficou esclarecida de todo e gastou-se mais papel e tinta com este assunto do que ele merecia” (Castro, 1990, p. 200).

Nesse contexto, quando Sylvia Telles, Ronaldo Bôscoli, Nara Leão, Carlos Lyra e outros nomes de destaque da música brasileira começam a se apresentar, os organizadores anunciam: “Hoje, *show* de Sylvia Telles e o grupo Bossa Nova” e assim ficou (Sette e Giron para VEJA Cultura, 2019). O grupo sai da nomeação “samba moderno” à “bossa-nova” e as casas de *show* prontamente começam a lotar.

O disco *Chega de saudade* carregaria então marca de lançamento da batida bossa-nova, trazendo essa ideia do “jeito próprio de fazer as coisas” no jeito joãogilbertiano de fazer música. Para Lorenzo Mammì (2017), o disco de João Gilberto instaurou uma “modernidade recuada”, exibindo a bossa-nova como aquela que acompanhava certa modernidade pelos novos mecanismos expressivos em sua estrutura canacional (Souza, 2016); mas também a contrariava com sua “sintomática resistência em se reconhecer produtiva” (Wisnik, 2021, p. 25). “É como se João Gilberto, em plena febre desenvolvimentista, fosse procurar uma modernidade um pouco mais recuada, que já estava lá, e que por sua vez era baseada na releitura de uma tradição ainda mais antiga” (Mammì, 2017, p. 33). É como se João Gilberto tomasse para si o que já estava posto musicalmente, especialmente no samba com seu canto-falado e ritmo sincopado, criando sua “língua própria” (Castro, 2010) musical.

Nessa época, Tom Jobim e Newton Mendonça teriam a ideia bem-humorada de brincar com o possível estranhamento dos ouvintes diante daquilo que ouviam. Os compositores exibem na música que nascia como *Desafinado* uma brincadeira com o tal “cantor que desafina” para mostrar o que seria, na verdade, o canto natural da bossa-nova. A estratégia musical utilizada pelos compositores para sugerir a suposta desafinação estaria na passagem harmônico-melódica (Campos, 2008), pois, no surgimento da palavra “desafino”, há a inserção de um

intervalo musical²⁵ de décima primeira aumentada pouco executado dessa forma. Silva (2017, p. 119) demonstra isso na partitura abaixo, dando destaque justamente a um dos pontos de maior estranheza sonora na canção:

Figura 1 – Partitura de *Desafinado*, de Newton Mendonça e Tom Jobim

Letra:

“Se você disser que eu desafino, amor
 Saiba que isto em mim provoca imensa dor.
 Só privilegiados têm o ouvido igual ao seu;
 Eu posso apenas o que Deus me deu.

Se você insiste em classificar
 Meu comportamento de antimusical,
 Eu mesmo mentindo devo argumentar
 Que isto é Bossa Nova, isto é muito natural.

O que você não sabe nem sequer pressente
 É que os desafinados também têm um coração.
 Fotografei você na minha rolleiflex.
 Revelou-se a sua enorme ingratidão.

Só não poderá falar assim do meu amor;
 Este é o maior que você pode encontrar.
 Você com a sua música esqueceu o principal:
 Que no peito dos desafinados,
 No fundo do peito, bate calado,
 Que no peito dos desafinados também bate um coração”.²⁶

(*Desafinado*, Newton Mendonça e Tom Jobim – 1959)

²⁵ De forma breve, pode-se dizer que o intervalo musical é a diferença medida em semitons entre duas notas (entre o tom, o som das notas). Os intervalos podem ser **melódicos**, quando as notas são emitidas em sequência, uma depois da outra; ou **harmônicos**, quando as notas são emitidas ao mesmo tempo. Os intervalos são considerados **simples** quando as notas estão inclusas na extensão de uma oitava (dó, ré, mi, fá, sol, lá, si, dó); e **compostos**, quando as notas ultrapassam essa extensão de uma oitava. O intervalo utilizado na canção *Desafinado* é composto (UFMA, 2021).

²⁶ *Desafinado* interpretada por João Gilberto no LP *Chega de Saudade* (1959): <https://www.youtube.com/watch?v=b9Cf4d7W7Uo>.

É nessa passagem melódico-harmônica – também aparente em outras composições de bossa-nova, como no caso de *Samba de uma nota só* – que se apresenta uma canção que não é “facilmente comunicável” (Campos, 2008, p. 54). Parece que Tom Jobim e Newton Mendonça queriam brincar justamente com isso: com o que não se pode comunicar prontamente e, muitas vezes, estranha-se, evita-se, rejeita-se. Não à toa os consumidores da bossa “continuavam reduzidos” (Campos, 2008, p. 54) nessa época. Mas essa sonoridade não sairá mais de cena.

Os compositores parecem se aproveitar dessa construção musical “não comunicável”. Fazer uso disso, na percepção de Safatle (2020), é o que torna possível exibir aos outros uma “experiência de uma linguagem que não comunica” (p. 160). Isso, de certo modo, pode soar até contraditório, pois a letra da música porta uma mensagem: mostrar que o cantor da bossa-nova, por mais que pareça desafinado, não é. Mas a mensagem se dá pela negação, pela ironia, “eu, mesmo mentindo, devo argumentar, que isso é bossa nova, que isso é muito natural”; e para isso, se apoia em notas estranhas ao ouvinte. Ou seja, os compositores podem até dizer, mas não comunicam. Afinal, o cantor é desafinado ou não? Fica a questão ao ouvinte pego de surpresa.

É através da canção *Desafinado*, lançada então por João Gilberto em seu disco *Chega de saudade*, que Newton Mendonça e Tom Jobim expõem o modo não convencional da composição da bossa-nova, onde há um deslocamento evidente entre harmonia, melodia e ritmo, tornando a canção difícil de entoar (Bollos; Costa; Corrêa, 2017), causando também certo estranhamento inicial aos ouvintes.

Para Guilherme Wisnik (2017), a canção *Desafinado*, em termos de melodia e harmonia, constrói-se em “contrastes e desencaixes”; e, em termos de letra, consegue fazer uso de uma voz paródica e risível, pois o eu lírico canacional não só ironiza a sua falsa desafinação, como brinca com a temática amorosa ao dizer que “no peito dos desafinados também bate um coração”. E ainda se tem a sagacidade de tomar emprestado um elemento estrangeiro e moderno da época, a Rolleiflex²⁷ – câmera fotográfica alemã –, para exibi-la como objeto popular. Para Guilherme Wisnik, essa parte da letra seria uma estratégia importante de “espelhamento com o outro”, que poderíamos pensar como “estratégia de relacionamento com uma cultura dominante – a europeia –, que não resultasse numa simples e sumária submissão aos seus ideais. Tratava-se de uma luta e de uma absorção daquela cultura [...]” (Castro, 2010, p. 39). Essa canção

²⁷ A inserção da palavra “Rolleiflex” na canção *Desafinado* não se deu sem discussões. Inclusive, a parceria de Newton Mendonça e Tom Jobim quase chega ao fim. A principal questão levantada foi: como inserir uma marca de uma câmera fotográfica de origem alemã num samba brasileiro? “Podia? Por fim os dois se acertaram, o verso foi mantido valendo como a isca que chamou atenção pela extravagância [...]” (Mello, 2021, p. 67).

exibiria, pela sua sonoridade estranha e letra cínica, esses elementos musicais alheios à nossa linguagem cancional, mas que não cessavam de habitá-la.

Isso fica ainda mais evidente quando Silva (2017) nos chama atenção para o fato de que essas ocorrências harmônicas já se faziam presentes desde o século XVIII na música, e, no que diz respeito ao repertório popular brasileiro, já foram utilizadas pelo compositor e instrumentista Ernesto Nazareth desde a década de 1920. Segundo Severiano (2013), Ernesto Nazareth foi uma figura valiosa da música popular, pois soube transitar nas fronteiras popular-erudito, captando “o esquema rítmico-melódico criado pelos chorões – enfim, a alma do choro – e o levou para o piano, estilizando-o de forma magistral” (p. 39). E foi justamente isso que Tom Jobim também buscou fazer anos à frente: unir suas influências musicais clássicas – especialmente a de Villa-Lobos – a elementos populares.

A canção *Desafinado*, ilustrando a própria bossa-nova, consegue “incorporar elementos estrangeiros a ponto de transformá-los e apresentá-los de maneira original e autêntica, sem romper com ‘tradição’ ou com a estética de uma música nacional” (Silva, 2017, p. 119). Ainda sobre sua letra, ao contrário do que os compositores escrevem – fazendo uso da ironia –, eles afirmam que o comportamento do cancionista estaria longe de ser antimusical, sendo ele muito natural dentro do que se exibia como bossa-nova. Como apontará Lorenzo Mammì (2017), a canção *Desafinado* é quase um manifesto sobre a mudança na forma de compor, é “uma canção inteiramente composta sobre as notas ‘erradas’”. (p. 40). A respeito da ironia presente em *Desafinado*, Sant’Anna (2013) nos dirá: “O cantor desafinado que está sendo ironizado é, na verdade, aquele que tem o controle da afinação a ponto de poder desafinar intencionalmente. A letra está então ironizando os que escutam a nova afinação como desafinação” (2013, p. 48).

O que Affonso de Sant’Anna chama de nova afinação parece apontar para um trato específico com a sonoridade da palavra dado pelos compositores e intérpretes da bossa-nova – em especial João Gilberto: “um tratamento vocabular e sonoro original” (Sant’Anna, 2013, p. 51). Tom Jobim se referiu a isso como um canto *cool*, apontando para um canto que não procurava efeitos contrastantes, malabarismos ou efeitos melodramáticos (Campos, 2008).

Para pensar então essa ideia de uma bossa desafinada – ideia provocada por Tom Jobim e Newton Mendonça –, consideramos: a harmonia, com uma combinação de notas distintas e intervalos dissonantes entre si; a letra, que diz sem comunicar e exibe a incorporação de um elemento estrangeiro como parte de si; e, um último ponto que dependeria mais do seu intérprete do que do que dos seus compositores, o modo de tratar a sonoridade da palavra pelo canto – o que João Gilberto fará como ninguém. Pois, enfim, quando a música finalmente estava música

pronta e os compositores buscavam um possível cantor para interpretá-la, não tardaria para que João Gilberto se candidatasse: “É minha!” (Castro, 1990).

Podemos considerar ainda alguns pontos importantes quando falamos dessa nova afinação da bossa: o primeiro é que os artistas usam da voz como um instrumento “como se nunca tivessem perdido o ‘horizonte de ‘dizer’’” (Tatit, 2016b, p. 95); e o segundo é a sua pulsação musical, definida por Mammí (2017) como “uma pulsação doméstica, o correr indefinido das horas em que ficamos em casa” (p. 26), o que faz com que as canções de bossa-nova parecessem “colhidas no meio de uma conversa já em andamento, e os finais sugerem quase sempre que a melhor coisa a fazer seria recomeçar tudo de novo [...]” (Mammí, 2017, p. 30).

Se formos pensar na bossa-nova como movimento musical, veremos que ela foi passageira, durando por volta de apenas cinco anos (1958-1963). O auge da bossa como um movimento se deu, a princípio, no Rio de Janeiro, no final dos anos 1950 e início dos 1960. E é com o disco *Chega de saudade* que, em 1958, o movimento bossa-novista se instaura, inaugurando uma comunicação sonora que levou à primeira reviravolta musical no campo da canção popular (Tatit, 2021).

Luiz Tatit (2021) formula uma distinção entre a bossa-nova intensa, enquanto movimento musical, que “criou um estilo de canção, um estilo de artista e até um modo de ser que virou marca nacional de civilidade, de avanço ideológico e de originalidade” (p. 177); e a bossa-nova “extensa”, como projeto estético (p. 177). Esta última se estenderia pelas décadas seguintes, deixando sua marca permanente na construção cancional por trazer em si um pouco de todas as outras canções compostas no Brasil. O movimento intenso tem como precursores Dick Farney, Lúcio Alves, Johnny Alf – e todos os músicos influenciados pelo *cool jazz*²⁸ americano, incluindo Tom Jobim e João Gilberto. Já a bossa-nova extensa tem apenas esses dois últimos compositores como seus iniciadores.

Para Tatit (2021), esse projeto estético de uma bossa-nova extensa se dá pelo seu movimento de depuração da música brasileira, de triagem estética e de eliminação dos excessos. Para autor, esse gesto alcança seu ponto máximo com a figura de João Gilberto, que consegue,

²⁸ Destacamos que o *jazz*, com sua multiplicidade de instrumentos e expansão dos ritmos, simbolizava, desde a década de 1920, uma forma de acesso à modernidade tão almejada na época do Modernismo brasileiro. O *jazz* pode ser entendido como um dos principais exemplos de uma forma cultural transnacional construída a partir da interação dos elementos afrodispóricos com a expansão da modernidade ocidental. E o Brasil deve ser compreendido como um forte elo dessa corrente transatlântica e diaspórica do *jazz*, contribuindo significativamente para expansão do fenômeno. Hermeto Pascoal será reiterado como principal articulador do *jazz* brasileiro (Ruiz, 2021).

pelo seu canto “[...] neutralizar os possíveis excessos passionais, temáticos ou enunciativos” (p. 81). O gesto musical de João Gilberto, que traz consigo a neutralização da potência vocal, do efeito da batucada e das técnicas persuasivas do samba-canção, é o que nos instiga na construção desse trabalho. Esse gesto marcará o início de uma bossa-nova que sustenta essa neutralização estética ao decantar a música brasileira de maneirismos e características muito acentuadas.

João Gilberto reconfigura “em seu artesanato impecável de violão e voz a gênese de todos os estilos, passados e futuros” (Tatit, 2021, p. 51). O passado é resgatado justamente pela sua dicção, que retomava o canto-falado empreendido de modo espontâneo pelos primeiros sambistas; e o futuro estava à vista pelo modo como ele colocou essa dicção em sua batida única no violão, definida por ele como batida que veio com o tamborim através do samba²⁹: “Ele achou no tamborim a definição do que precisava”, dirá Roberto Menescal. O músico completa sua fala ao apontar que João Gilberto achou uma forma de sintetizar o ritmo do samba em sua batida no violão.

É pela bossa-nova então que a música brasileira lança um refinamento progressivo: os compositores bossa-novistas transformam a música brasileira não só por empreenderem um resgate musical, mas sobretudo por construírem canções que testam os limites cancionais, mostrando que a “música não precisa ir a lugar nenhum nem buscar outro material sonoro que não seja parte de si própria” (Tatit, 2016b, p. 56).

A bossa operará na tangente da fala, desorganizando a própria experiência da sensibilidade musical da época – não à toa, foi ouvida, em princípio, como “desafinada”, e, de certa forma, de difícil comunicação. E se pensamos nela muito mais como expressão estética do que como movimento musical, entendemos que ela cumpre sua função como tal por “desestabilizar o funcionamento de campos semânticos” (Safatle, 2021, p.161), seja pela harmonia, pela letra, pelo ritmo e, especialmente, com João Gilberto, pela sua forma de cantar as palavras.

Nesse cantar próximo à fala, traz-se novamente a linguagem coloquial ao formato musical e abre-se mão da emergência de um significado emocional nas letras para explorar outros componentes da música, tais como a pura sonoridade das palavras (Gava, 2002). Assim, “[...] as letras das canções despojaram-se de tudo que denotasse drama, arrebatamento e exageros emotivos (típicos da canção latina). Ao contrário, os temas foram sendo filtrados, libertados dos excessos expressivos [...]” (Gava, 2002, p. 33). A letra, como aquela que outrora

²⁹ Acessar o *link* do episódio 1 do Documentário sobre João Gilberto produzido pela Veja: <https://www.youtube.com/watch?v=4qMCTivObrM&t=421s>.

seria encarregada de exibir os tons emocionais da canção, passou a se equilibrar com os outros componentes da construção musical.

Os compositores e intérpretes da bossa buscavam levar a atenção do ouvinte “para o encaixe fonético das palavras na levada do samba” (Tatit, 2016b, p. 112).

“É pau, é pedra, é o fim do caminho
 É um resto de toco, é um pouco sozinho
 É um caco de vidro, é a vida, é o Sol
 É a noite, é a morte, é o laço, é o anzol
 É peroba do campo, é o nó da madeira
 Caingá, candeia, é o Matita Pereira
 É madeira de vento, tombo da ribanceira
 É o mistério profundo, é o queira ou não queira
 [...]”
 (Águas de março, Tom Jobim –1972)

Águas de março, como já dissemos, é um exemplo interessante, pois nasceu de uma reclamação com sonoridade potencialmente musical feita por Tom Jobim sobre o processo de reforma da sua casa da serra do Rio de Janeiro: é pau, é pedra, é o fim do caminho. Segundo Tom Jobim, o que inspirou o ritmo da canção foi o próprio ritmo contínuo das chuvas repetitivas; e a letra descreveria, simplesmente, “o movimento das águas morro abaixo” (Paulino, 2016).

Vale ressaltar que esse gesto musical que se utiliza da linguagem coloquial como matéria-prima traz consigo uma letra que encontra liberdade para fugir de certas condutas gramaticais que tornariam nossa comunicação diária comprehensível (Block, 2007). Nesse movimento, não seria o sentido literal da palavra – transformada em letra musical – que estaria em jogo. Com sua devida licença poética, a canção emerge de sonoridades rítmicas do nosso cotidiano, mas também dele se desprende por não exigir uma lógica imediata entre as palavras. “Os textos cantados não são valorizados apenas pelo que conteriam como expressão de ideias [...]. Incorpora-se a esses aspectos o valor musical portado pela palavra” (Brito, 2008, p. 38).

Pode-se dizer que algumas letras de canções da bossa-nova – espelhadas no samba-canção –, além de explorarem expressões populares, preocupavam-se essencialmente com esse valor musical da palavra (Block, 2007), valendo-se desse jogo sonoro, como podemos observar nas músicas “Bim bom” e “Hô-bá-lá-lá” – as únicas canções, dentre as que estão inclusas no disco *Chega de saudade*, que foram compostas por João Gilberto:

“Bim bom bim bim bom bom
 Bim bom bim bim bom bim bom

Bim bom bim bim bom bom
 Bim bom bim bim bom bim bim
 É só isso o meu baião
 E não tem mais nada, não
 O meu coração pediu assim, só”.
(Bim bom, João Gilberto – 1958).

“É amor o hô-bá-lá-lá
 Hô-bá-lá-lá uma canção
 Quem ouvir o hô-bá-lá-lá
 Terá feliz o coração
 O amor encontrará
 Ouvindo esta canção
 Alguém compreenderá
 Seu coração
 Vem ouvir, o hô-bá-lá-lá
 Hô-bá-lá-lá esta canção”.
(Hô-bá-lá-lá, João Gilberto – 1958).

Remetendo-se ao samba, João Gilberto sustentará um lugar novo e, ao mesmo tempo, primitivo, ao mostrar a expressão exata de uma intencionalidade cancial que busca seu cantar próximo à fala, pois, como nos disse Tatit (2016b), “não se tratava mais de harmonizar e fixar uma melodia procedente da linguagem oral, mas de velar as inflexões que permaneciam nas entrelinhas da fala cotidiana” (2016b, p. 73).

Dentre vários elementos musicais trazidos ou enfatizados pela bossa-nova – suas melodias inventivas, harmonias com notas reduzidas e dissonantes –, o que nos chama atenção para a construção deste trabalho é o gesto específico empreendido por João Gilberto no que tange ao seu trato com a palavra-canção na batida rítmica de seu violão. São dois tratamentos, pela voz e pelo toque do violão, que se deram de forma indissociável. E, ainda que João Gilberto chegasse a dizer que só fazia samba e não essa “história de bossa nova” (Egg; Cleto, 2021) – ao que Caetano Veloso (2008) reitera “o samba total é que é a matéria-prima de João” –, vimos que essa “história de bossa nova” também tomou forma através de suas recomposições. Então é inevitável que falemos de bossa-nova quando falamos de João Gilberto – e vice-versa – mas sem restringi-lo ao período eufórico de sucesso da bossa-nova.

Após a década de 1960, já com a bossa-nova popularizada mundo afora, João Gilberto irá desapontar-se com essa “enxurrada de bossa nova a torto e a direito [...]” (Mello, 2021, p. 73), pois agora ela virara outra coisa. Seria João Gilberto, então, “toda a bossa nova, mas também algo distinto dela” (Veloso, 2008), pois, independentemente do que seria da bossa, não havia mais volta desse modo joaogilbertiano de musicar, modo este que muito nos interessa na construção deste trabalho.

É nesse movimento de partir da melodia da palavra para operar “o equilíbrio delicado que na canção se dá entre a fala e o canto” (Maranhão; Rocha, 2022, p. 77) – prática retomada dos primeiros sambistas – que João Gilberto fará uso dessa sonoridade junto a um modo único de tocar violão. É a partir disso que buscamos investigar o tratamento que João Gilberto deu à palavra pela canção, o modo como operou com a letra através do seu corpo-instrumento. Não seria possível seguir esse caminho sem antes explorar um pouco do que constituiu essa figura fugidia, contraditória e instigante de João Gilberto, perguntando-nos: que gesto é esse que ele constrói, como o faz; e como lhe serviu?

CAPÍTULO 2 – À PROCURA DE JOÃO GILBERTO

“João Gilberto é um enigma. Porque não está claro o que o instiga, ou se alguma coisa ainda o instiga em seu quarto de hotel — ou onde quer que ele more no momento. Porque circulam histórias estranhas a seu respeito, e não se sabe quais são verdadeiras e quais são estapafúrdias, fantasiosas, inventadas: Dizem que toca violão o tempo todo, sempre as mesmas canções. Dizem que conversa com gatos. Dizem que fala com os mortos. Dizem que uiva para a lua. Dizem que, mesmo com os parentes, ele só se comunica por intermédio de bilhetes que lhe são passados por debaixo da porta. Dizem que, em resumo, ele não se comunica. Dizem que pratica uma religião estranha. Dizem que odeia tanto as pessoas que não consegue suportá-las. Dizem que ama tanto as pessoas que não consegue suportá-las”.

(Fischer, 2011, p. 7).

2.1 O não encontrado

Relatos de familiares e amigos próximos de João Gilberto não negam sua personalidade marcante e indiscernível. Sumia por dias, voltando a aparecer, muitas vezes, em meio a uma ligação noturna inconveniente e prolongada. Marcava encontros aos quais não comparecia repetidas vezes, buscando, posteriormente, possibilidades inusitadas de compensar aquele que o esperou. Não conseguia manejar seu próprio tempo, atrasando-se para seus *shows* – estes que podiam durar horas ou minutos, a depender da leitura que João Gilberto fizesse do semblante de seu público. Já exigiu mesa de pingue-pongue para jogar enquanto dava entrevista aos jornalistas. Gostava de ir ao aeroporto Santos Dumont no Rio de Janeiro apenas para pensar e conversar. Tinha costume de pegar os violões alheios para testar. Devolvia-os em seu tempo. Que tempo? Impreciso. E, se não encontrasse conforto em uma simples cadeira, ou em um ambiente qualquer, simplesmente partia (Episódio 1 - “João Gilberto..., 2023).

Através desses relatos inseridos em um Documentário realizado pela Revista Veja com a Doc. Filmes em homenagem a João Gilberto – do qual participam Roberto Menescal, Baby do Brasil, Raymundo Bittencourt, Jards Macalé, Dori Caymmi, Cláudia Faissol, Luísa Carolina, entre outros – temos a certeza de que João Gilberto não era uma figura qualquer (Episódio 1 - “João Gilberto..., 2023).

Ruy Castro (1990), em *Chega de Saudade: a história e as histórias da bossa nova*, passeia pela biografia mais íntima de alguns artistas da bossa, dentre eles, João Gilberto. Castro descreve o tempo do músico em sua cidade natal, Juazeiro da Bahia, que, na época, contava com apenas 10 mil habitantes. Ali, João Gilberto era conhecido como Joãozinho da Patu – sua mãe –, vestindo calças curtas e percorrendo as ruas em sua bicicleta. Nos seus 11 anos, fora

enviado a um colégio interno em Aracaju por seu pai, seu Juveniano, que visava para os filhos à conclusão dos estudos e, futuramente, uma boa carreira. No entanto, justamente João Gilberto, que recebia de muitos da cidade o título de “mais inteligente” dos sete filhos de seu Juveniano, foi o único a não ganhar o diploma tão almejado pelo pai. Seu interesse parecia estar em outro lugar que não nos estudos regulares, a ponto de sua mãe considerá-lo avoado “porque ele vivia esquecendo livros, cadernos e canetas pela rua” (p. 23). Naquela época, interessava-se pelo seu time de futebol local, o Silvestre, e pelos conjuntos vocais que começava a formar com seus colegas de Juazeiro (Castro, 1990).

Ainda criança, João Gilberto mostrava-se atento aos sons da pequena cidade. Esse seu modo de perceber os sons seria fundamental para a sua forma de compor e recompor música. Segundo sua irmã Vivinha, durante a infância, ainda que João Gilberto não compreendesse precisamente o que ouvia à sua volta, ele encontrava beleza no som incomprensível. Zuza Homem de Mello (2021), na biografia *Amoroso*, nos traz o relato de Vivinha sobre essa percepção de João Gilberto diante dos sons:

Quando ele era criança, a cidade não tinha energia elétrica. Tinha um gerador que às nove horas da noite dava um sinal e apagava tudo, ficava um silêncio, e como Juazeiro tinha pouquíssimos automóveis, João escutava o barulho de um carro que, de longe, vinha se aproximando. E ele pensava: “Está passando na frente da minha casa agora”. E à noite o vento trazia o som dos atabaques de um bairro chamado Tabuleiro, onde havia alguns terreiros de umbanda e candomblé. Às vezes, dizia João Gilberto, “era tão perto que parecia que eu estava dentro do terreiro. Quando o dia amanhecia começava a ouvir *Uuuuuuuuuuuuu*, *Uuuuuuuuu*, *rúrúrúrúrú*... Eram os barqueiros, os empuradores empurrando os barcos com uma vara e conversando, lá na beira do rio. Eu ficava ouvindo do meu quarto também na beira do rio, mas não entendia o que eles falavam. Eu ouvia tudo isso. Não entendia o que estavam conversando, mas achava o som muito bonito: *Undiú, undiú, undiú, undiú...* (Mello, 2021).

Muitos músicos, e posteriormente amigos, aos quais João Gilberto se vinculará lembram-se de sua percepção sonora como algo marcante. Nas palavras de João Bosco (2019): “A vida de João Gilberto sempre foram os ouvidos, toda a sua percepção do mundo foi através do ouvido, que era tudo para ele [...]” (Mello, 2021, p. 183). Não à toa, anos depois, já em meados de 1957, quando Tom Jobim ouve João Gilberto tocar “Hô-bá-lá-lá” e “Bim-bom” e questiona: “João, o que é isso?”, João Gilberto remete sua invenção musical ao seu tempo em Juazeiro: “Tirei dos requebros das lavadeiras de Juazeiro” [...] (Mello, 2021, p. 62). Um relato de Paulinho Boca de Cantor – um dos fundadores do grupo Novos Baianos que firmou uma amizade com João Gilberto após diversas conversas musicais no apartamento habitado pelo grupo musical na década de 1970 – nos convida a pensar essa percepção sonora de João Gilberto

como sua forma de capturar “o som da vida” (Mello, 2021, p. 126). Ao se referir a João Gilberto, Paulinho dirá:

[...] o dia amanhecia e ele dizia “vamos escutar o som da vida”, a gente escutava uma descarga e ele: “Tá vendo?”. Um piado de passarinho, um carro passou na rua, uma pessoa falando, alguém gritando lá na rua, tudo isso ele dizia: “Olha, tá começando o dia, começando a vida”; ele ficava buscando aquele som que para ele é o som do universo. A música de João é isso, não fere o som do universo, é para uma criança dormir e ao mesmo tempo tem suingue, tem balanço; se você quiser dançar você dança, mas ele consegue essa coisa, capta o som da vida (Mello, 2021, p. 126).

Ouvir o que, segundo Paulinho Boca de Cantor, João Gilberto nomeou de “sons da vida” foi o que o fez buscar constantemente uma espécie de “canção absoluta” em sua trajetória musical, uma canção em que só o essencial permaneceria. Anos à frente, o “chi-qui-dun” das cadeiras das lavadeiras tentando equilibrar trouxas de roupa na cabeça ainda ressoavam em João Gilberto até desembocarem no “Hô-bá-lá-lá” e no “Bim-bom” e em tantas outras canções recompostas por ele (Castro, 1990).

Em sua busca musical, ao longo de sua juventude, João Gilberto seguiria formando conjuntos vocais, reafirmando sua vontade de tornar a música mais próxima de si. O período em que participou dos conjuntos foi de extrema importância para a formação de seu repertório, que já nessa época incluía alguns clássicos que seriam depois gravados por ele, como *Rosa Morena*, *Na baixa do sapateiro*, *Doralice*, *Acontece que sou baiano*, *Bolinha de papel* – lançadas originalmente pelo grupo “Anjos do Inferno”, do qual Dorival Caymmi participara na década de 1940 (Mello, 2021).

Aos 14 anos, de férias em Juazeiro, João Gilberto ganha do padrinho seu primeiro violão, e ali se inicia o primeiro contato com um instrumento que, aos poucos, viria a se tornar uma parte dele. Suas primeiras lições de violão vieram escritas: a partir de um jornal impresso, estampava-se o Método Elementar Turuna, que trazia alguns indicativos sobre as posições dos dedos para determinados acordes. Isso já fora suficiente para que João Gilberto pudesse tomar o violão como acompanhamento da sua própria voz e da dos parceiros musicais (Castro, 1990).

Após o período no colégio interno, João Gilberto retorna a Juazeiro aos 15 anos de idade. A partir de então, passaria boa parte de suas tardes embaixo de um tamarineiro, na praça principal da cidade, tocando violão e fazendo música de modo intuitivo. Junto a alguns amigos, montava um repertório variado, almejando, de forma acanhada, um dia, quem sabe, uma apresentação com microfone para o público. Eventualmente, João Gilberto e seus amigos

exibem sua musicalidade pela amplificadora da cidade³⁰ – instrumento que transmitia música por alto-falantes espalhados pelas ruas de Juazeiro. Vale destacar que é através do alto-falante que João Gilberto terá acesso aos cantores que tanto o influenciaram, como Orlando Silva e Dorival Caymmi. As canções desses artistas seriam as primeiras reproduzidas no repertório de João Gilberto.

[...] a programação de seu Emicles também incluía muita música brasileira: “Bolinha de papel”, com os Anjos do Inferno; “Onde o céu azul é mais azul”, com Francisco Alves; “Boogie-woogie na favela”, com Cyro Monteiro; “Ave-Maria no morro”, com o Trio de Ouro; “A primeira vez”, com Orlando Silva; “Adeus, batucada”, com Carmen Miranda; “O samba da minha terra”, com Dorival Caymmi. Exceto pelos breves intervalos para a transmissão da missa e dos reclames do Comércio (Castro, 1990, p. 19).

Com as amplificações musicais, o grupo logo se torna reconhecido na região, saindo da amplificadora para os bailes da cidade (Castro, 1990). Esse grupo musical do qual João Gilberto fizera parte por alguns anos chamava-se “Enamorados do ritmo” e contava com mais quatro integrantes além de João: Valter Sousa, Pedrito Luna, Pedro China e Alberto. João Gilberto ocupava uma posição central no grupo e definia o que cada um deveria cantar (Mello, 2021).

A partir dessas experiências, João Gilberto vai encontrando na música um lugar; e, junto ao violão, um refúgio. “O violão tornara-se quase que uma parte do seu corpo [...]” e serviu como uma luva à “sua personalidade retraída” (Castro, p. 26). Muitos comentam que, na época de sua adolescência (1948/1949), João Gilberto fora influenciado pelo cantor de jazz norte-americano Chet Baker³¹, com sua emissão de uma voz pura, “quase sem timbre e sem dinâmica” (Mammì, 2017, p. 30). No entanto, as aproximações eram superficiais, especialmente considerando a vontade do artista de jazz em seduzir sua plateia; ao passo que João Gilberto vai exibindo sua ânsia por “desaparecer junto ao seu violão, deixando apenas a canção” – como nos diz Mammì (2017).

Ao sair de Juazeiro, em 1949, João Gilberto parte para Salvador, onde, por intermédio de sua mãe, D. Patu, uma oportunidade musical o aguardava. Iniciou seu percurso em Salvador cantando na rádio, de modo que “foi conseguindo se encaixar aos poucos, ora num programa, ora noutro, para se fixar no cast da emissora [...]” (Mello, 2021, p. 31). Nessa época, João

³⁰ Zuza Homem de Mello (2021) explica que, até ser inaugurada a primeira emissora de rádio em Juazeiro, ouvia-se música através do serviço de alto-falantes. Esses serviços eram dispostos em quatro pontos estratégicos da cidade, e as músicas ali reproduzidas dependiam do bom gosto musical de Emicles Pais Barreto – o “desbravador dos alto-falantes” (p. 25).

³¹ Acessar o link, a partir do minuto 5, para ouvir o timbre de voz de Chet Baker: <https://www.youtube.com/watch?v=z4PKzz81m5c>.

Gilberto escolheu uma forma de cantar muito semelhante à de Orlando Silva³², figura que despertava nele grande admiração, especialmente pelas “qualidades de dicção, emissão vocal, de vibrato discreto e por uma característica peculiar: ele imprimia pequenas alterações na divisão, promovia antecipações e retardos que não existiam na melodia original” (Mello, 2021, p. 31). Caetano Veloso (1997) dirá que o estilo de João Gilberto vem de Orlando Silva – por mais que que alguns ouvintes sustentem que eles se afastam pela potência vocal demonstrada por Orlando Silva, mas escondida por João Gilberto. Para Veloso (1997), ambos fariam “de sua voz um instrumento entre outros” (p. 23). Ou seja, não visavam sobrepor a voz ao violão ou o violão à voz.

O gesto de tomar a voz como instrumento fora reafirmado pelo próprio João Gilberto em uma entrevista para a revista *O Cruzeiro* em 1960, em que ele aposta na sensibilidade dos cantores para que tomassem a música como algo natural a eles: “os cantores devem sentir a música como estética, senti-la em termos de poesia e de naturalidade. Quem canta deveria ser como quem reza: o essencial é a sensibilidade. Música é som. E som é voz, instrumento”, diz ele.

Após um ano em Salvador sem grandes acontecimentos, João Gilberto recebe um telegrama importante vindo do Rio de Janeiro: o integrante do grupo musical “Garotos da lua”, Alvinho Sena, ouvira João Gilberto na Rádio Sociedade e convidara o baiano a integrar o grupo musical no Rio. Lá se vai João Gilberto, com poucos trocados em mãos, mas cheio de esperança (Mello, 2021). Ao chegar ao Rio de Janeiro, pega um táxi em direção à Rádio Tupi na Avenida Venezuela. Trazia consigo seu o violão e chegava “para vencer” (Castro, 1990). Mas as coisas não seriam tão fáceis assim.

Em paralelo à sua participação em grupos musicais da época – como no grupo “Garotos da Lua” –, tinha arrumado uma função remunerada como escrivário em um gabinete, ao qual sequer comparecia. Um ano depois, fora demitido. E em relação à sua participação no grupo musical “Garotos da Lua”, “depois dos primeiros meses de euforia, seus colegas começaram a queixar-se dos atrasos e faltas aos ensaios e apresentações” (Castro, 1990, p.69). Também ali se dissiparam os únicos empregos “regulares” que ele viria a ter.

Marc Fischer (2011) comenta que, no começo, as coisas não deram certo para João Gilberto, especialmente pela postura que o músico assumira naquele período:

Ele não cumpria nenhum compromisso, fumava maconha, bebia, pedia dinheiro emprestado e nunca pagava, foi morar de aluguel em casa de amigos, aos quais

³² Orlando Silva cantando *Rosa*: <https://www.youtube.com/watch?v=IVUNUVQSDr8>.

também não pagou. Era um vagabundo, um perdido, até que a coisa chegou a um ponto que, fracassado, ele foi embora da cidade, saiu em viagem pelo Brasil. No fim da viagem, refugiou-se na casa da irmã. Lá, conta-se, teria passado meses trancado no banheiro, onde cantava e tocava violão [...] (Fischer, 2011, p. 14).

Ainda assim, em 1952, foi apresentada a João Gilberto uma oportunidade para que ele gravasse seu primeiro disco solo. Assim o fez. Mas as discografias costumam omitir esse primeiro disco, talvez porque ali ainda não se mostrasse o que viria a ser a marca canacional de João Gilberto, sua forma singular de fazer música. “Na hora de gravar, o jovem João Gilberto deixou-se apoderar por completo pelo jovem Orlando Silva” (p. 74), dirá Ruy Castro (1990), ao que completa:

João Gilberto gravou, ele foi lançado e, simplesmente, nada aconteceu. Mal foi tocado nas rádios, poucos se interessaram em comprá-lo e nenhuma das duas canções despertou frissons nos auditórios em que ele foi caitituá-las ao vivo. Não se poderia dizer que foi um fiasco – porque provavelmente nem a própria gravadora imaginou que seria diferente. A única pessoa a ver naquilo um grande fracasso foi João Gilberto (Castro, 1990, p. 73).

Mesmo tendo seu primeiro disco recém gravado, em 1953 a vida de João Gilberto fica “francamente à deriva” (Mello, 2021, p. 35). Ele sequer teria um espaço para viver, dependendo por completo da boa vontade de seus colegas. Conseguiu um dinheiro modesto atuando em atividades aleatórias que não tinham relação com suas ambições musicais. Nessa direção, “consegui uma graninha atuando em jingles e outra, talvez melhorzinha, como figurante e cantor de coro do *show Esta vida é um Carnaval*, dirigido por Carlos Machado na boate Casablanca [...]” (p. 35). Um encontro que realmente faria diferença na vida de João Gilberto seria com o gaúcho Luís Telles, do conjunto musical “Quintadinha Serenaders”. Certamente a tentativa de Telles de incorporar João Gilberto ao seu conjunto seria fracassada, mas a relação entre os músicos estava apenas começando, assim como o suporte que o gaúcho forneceria a João Gilberto.

Depois de abrigar João Gilberto em seu apartamento no Rio de Janeiro, Luís Telles decide incentivar seu amigo a mudar os ares. Em 1955, João Gilberto partirá para Porto Alegre, e o hotel Majestic – hospedagem de luxo da capital gaúcha dos anos 30 ao 50 – seria sua nova morada, bancada exclusivamente pelo amigo Luís Telles. Foram oito meses morando no hotel, período em que, segundo Zuza Homem de Mello (2021), “João não podia estar mais feliz” (p. 38). Após pular de lugar em lugar, passando por diversos espaços alheios, finalmente havia um espaço único onde João Gilberto poderia “tocar violão quando bem entendesse, a qualquer hora da madrugada” (p. 38).

Esse período marca uma fase interessante na vida de João Gilberto. Ele foi muito bem recebido pelas pessoas da cidade, fez amigos, encontrou uma “família adotiva” (Mello, 2021, p. 40), ganhou até festa surpresa pelo seu aniversário de 24 anos. Pode-se dizer que, a princípio, João Gilberto abriu-se às possibilidades que Porto Alegre apresentou, cantando em casas particulares e em restaurantes. Mas o mais importante dessa época talvez tenha sido seu encontro com o pianista e violinista Armando Albuquerque, pois, segundo Mello (2021), foi nesse encontro que João Gilberto descobriu o novo mundo das harmonias. Esse encontro despertou novas possibilidades de se testarem acordes diferentes no violão, testar possibilidades sonoras, novos ritmos, que mais à frente comporiam sua marca musical.

Posso então imaginar que a sequência de acordes ao piano pelo professor em peças de música clássica fosse para o apuradíssimo ouvido de João Gilberto como o descobrimento de um mundo novo, um entrar em alfa. Um acorde, depois o outro, mais um, depois mais outro no encadeamento harmônico de sons dissonantes, é o que poderia ampliar o horizonte de sua meta. E se tentasse transportar aqueles acordes de notas das teclas do piano para as cordas do violão? Além da busca incessante de um novo modelo de ritmo, as horas ao violão seriam também dedicadas a testar novos acordes. Uma abertura para o universo da harmonia, o elemento que lhe faltava (Mello, 2021, p. 41).

Antes mesmo de completar um ano nas terras gaúchas, João Gilberto retorna ao Rio de Janeiro, levando consigo uma lembrança afetuosa de uma terra que lhe rendeu boas memórias (Mello, 2021). Mas talvez se Luís Telles o levasse para outro lugar, a experiência também teria sido marcante, pois o fato que nos pareceu importante não foi o destino em si, mas o movimento de saída de João Gilberto do Rio em uma fase de completo marasmo em sua vida, em que ele estava perto de estagnar diante de uma vontade musical das “coisas bonitas” (Mello, 2021, p. 13). Contudo uma coisa era certa sobre João Gilberto desde os tempos de Juazeiro: ele via “[...] música por todos os lados”. Ele levava consigo uma vontade musical, mas não sabia muito bem o que fazer com isso.

O que nos chama atenção é que, com frequência, os movimentos de mudança na vida de João Gilberto tinham de ser incentivados por pessoas próximas. A primeira saída de Juazeiro foi arranjada pela mãe, e as saídas do Rio de Janeiro para Porto Alegre e, em seguida, para Diamantina, foram arranjadas pelo seu amigo Luís Telles. E se deixasse, ele ia ficando nesses lugares o tempo que pudesse – do mesmo modo que ia ficando nos apartamentos dos seus colegas no Rio de Janeiro até que o mandassem partir. Dentre essas mudanças, uma seria especialmente decisiva na formação musical de João Gilberto.

Seria novamente Luís Telles que, após retornar ao Rio de Janeiro com João Gilberto em 1955, proporia uma nova mudança para o amigo. Telles temia que a vida de João Gilberto

recaísse à deriva anterior e sugere um novo destino: Diamantina (MG), na casa de Dadainha, irmã mais velha de João. Àquela época, a cidade mineira era marcada por música: “terra de modinha, de seresta, de serenatas em noites enluaradas” (p. 55). Segundo Ruy Castro (1990), esse período em Minas Gerais (1955-1956) seria fundamental para a criação do estilo cancional de João Gilberto, local onde ele se tornaria “ele mesmo”.

Junto à sua irmã preferida, ao seu cunhado Jovino Antônio e aos seus dois sobrinhos Pedro e Marta, João Gilberto “viveu dias felizes em Diamantina” (Mello, 2021, p. 55), ocupando um quartinho nos fundos da casa. O espaço era suficiente para que João Gilberto tivesse sossego para praticar seu violão todas as noites, revezando suas *performances* entre o quarto e o banheiro. Como já era de costume, ele mal saía de casa. Tocava violão dia e noite, descobrindo no banheiro a acústica ideal para ouvir a si mesmo. Aproveitava-se do eco dos azulejos que permitia às cordas do violão reverberarem. “[...] poderia adiantar-se ou atrasar-se à vontade, criando o seu próprio tempo” (Castro, 1990, p. 146). Ele seria capaz de repetir diversas vezes os mesmos exercícios ao violão, buscando o som ideal para si (Mello, 2021):

Quando queria se ouvir melhor, João se alojava no banheiro, aproveitando a acústica proporcionada por uma claraboia que tomava os dois pés-direitos da casa, ou seja, o piso do pavimento térreo onde estava o banheiro até a altura do telhado. A posição dessa claraboia criava uma reverberação sonora que conferia ao som da voz e do violão certo brilho e profundidade. O quarto lhe servia de laboratório para explorações musicais por horas a fio, enquanto o banheiro era o espaço com a acústica ideal para se ouvir (Mello, 2021, p. 56).

Ele costumava recuperar sambas antigos, repetindo os acordes, colocando-os em uma rítmica diferente. Algumas de suas escolhas de repetição eram as canções *Rosa Morena*, de Dorival Caymmi; e *Morena boca de ouro*, de Ary Barroso (Mello, 2021). Daquela experiência – muitas vezes noturna e solitária – marcada por repetições musicais na busca de sons e rítmicas ideais, mostrava-se João Gilberto. Um período que se fez maravilhosamente tortuoso, pois talvez nunca tenha saído dali. Sua vida seria então marcada pela busca da acústica ideal para que um som exato pudesse emergir. O cancelamento do seu *show* no Canecão – antiga casa de espetáculos no Rio de Janeiro – em 1979 ilustra isso. Por considerar o som ali produzido insuficiente, dizendo “sem som não existe música, e sem música não posso cantar” (Mello, 2021), João Gilberto nega-se a performar. E ele segue reafirmando sua busca por um espaço acústico “limpo” e sem interferências à sua volta, como diz em uma entrevista a Tárik de Souza em 1971: “Quando eu canto, penso num espaço claro e aberto onde vou colocar meus sons. É como se eu estivesse escrevendo num pedaço de papel em branco: se existem outros sons à

minha volta, essas vibrações interferem e prejudicam o desenho limpo da música” (Fonte 83, 2020).

Ronaldo Bôscoli relata como teve de ouvir em seu apartamento João Gilberto, na busca por essa sonoridade ideal, cantar diversas vezes a música *O pato*:

Meu edifício tinha um pátio interno em U, de forma que você abria a porta e estava diante das portas de todos os outros apartamentos [...]. João Gilberto ensaiava no corredor, tentando emitir a voz para o mais longe possível sem aumentar o volume. “Eu tenho que rasgar o ar com minha voz, sem essa bobagem de vibrato. Vibrato são sempre duas notas... Agora vou lá pra fora e você vê até onde dá para ouvir” [...]. (Mello, 2021, p. 160).

Ainda que suas repetições ao violão em busca de sons limpos e precisos mantivessem João Gilberto dentro de casa – onde de fato ele preferia estar –; e que suas estagnações nos apartamentos alheios e a sua dificuldade em manter seus compromissos e vínculos de trabalho tenham nos sugerido certa paralisia diante de sua própria busca musical, era somente ali que o encontrávamos: na sua possibilidade de criação do som ideal. Sua busca por um som, onde quer que fosse, de Juazeiro ao Rio de Janeiro – deu a ele uma forma de existir. Ele se movimentou timidamente através de sua busca obstinada dos sons. E assim vai se mantendo fixado ao mundo até o fim dos seus dias, em 2019. João Gilberto, enfim, “falava por sua música e nada mais” (Mello, 2021, p. 121), de preferência, madrugada afora, em um silêncio precioso.

Ainda em 1956, João Gilberto retorna a Juazeiro por três meses, onde, retomando o som das lavadeiras, comporá “Bim-bom”. Depois chega para ficar em Diamantina até maio de 1957, para, em seguida, rumar ao Rio de Janeiro novamente. Segundo Castro (1990), agora ele estaria mais “fortalecido e seguro do que deveria fazer (p. 141)”. A princípio, transitou por alguns lugares, acampando na casa de alguns amigos como Tito Madi e Ronaldo Bôscoli, aos quais prometia que ficaria só alguns dias, estendendo-se por meses em uma estadia forçada. Enfim, não se firmava em lugar algum. Quando a relação chegava a um convívio insustentável – na maioria das vezes pela falta de ajuda financeira de João Gilberto na casa, já que este, quando muito, comprava algumas tangerinas –, ele era mandado embora.

Parece-nos que João Gilberto via nesses muitos lugares um espaço para permanecer – sem ser incomodado – na sua busca por encaixar os “sons da vida” na sua junção instrumental voz-violão. E ali permaneceria o quanto pudesse. Mas observando isso pelos olhares de Augusto Campos (1978), Ruy Castro (1990), Zuza Homem de Mello (2021) e outros autores que buscaram muito bem capturar aspectos biográficos de João Gilberto e da emergência da bossa-nova, esses momentos antecedem o nascimento do gesto cançional joaogilbertiano que

daria ensejo à bossa-nova. Ou seja, eram momentos anteriores ao sucesso de João Gilberto em 1959 (data do lançamento do seu LP *Chega de saudade*).

É também através dos escritos desses mesmos autores (1978, 1999/2021) que veremos João Gilberto começar a conviver com grandes nomes musicais da época – em especial Antônio Carlos Jobim –, passando, assim, a ser procurado constantemente pelo público, pelos jornalistas e produtores, mas sem vontade alguma de ser encontrado. O jornalista alemão Marc Fischer (2011), capturado pela sonoridade de João Gilberto, já percebera isso muito bem quando viera ao Brasil exclusivamente para descobrir mais sobre o “maior intérprete do país” (p. 8) e para ouvi-lo tocar *Hô-bá-lá-lá* presencialmente: “para que encontrar um homem que, evidentemente, não deseja ser encontrado? Para que fazer contato com quem não quer contato nenhum?” (p. 7). Ao que ele completa:

Por que o maior intérprete do país não lhes dá mais nada? Não gosta de seu povo? Sente-se incompreendido? É um artista inflexível, tudo precisa estar perfeito quando, em datas comemorativas especiais, ele faz um show: o dinheiro (mais de 1 milhão de dólares, dizem, por três ou quatro concertos), a acústica, o lugar, a temperatura, seu humor, o público. E se, na sua opinião, o público não está a contento, se alguma coisa o incomoda – um ruído, um detalhe, a luz, uma frase –, ele se levanta depois de duas canções e vai-se embora para nunca mais voltar (Fischer, 2011, p. 8).

E alguns relatos trazidos por Mello em *Amoroso* (2021) ilustram a intenção de João Gilberto em desaparecer pelo seu isolamento diante de grandes multidões, pelos atrasos aos seus próprios *shows* – precedido de motivos excêntricos –, assim como a sua “presença” manifestada exclusivamente pelo telefone:

Tanta gente junta era motivo mais que suficiente para João tomar duas providências assim que chegou: isolar-se no Surrey Hotel East Side enquanto a delegação se hospedava no Méridien do West Side; não participar do ensaio geral na tarde do *show*. Sua aversão quase doentia a grupos de mais de uma pessoa falou mais alto (Mello, 2021, p. 199).

Um dos motivos do atraso teria sido o pedido de última hora de João por uma camisa azul tamanho 3, um barbeador elétrico, um par de sapatos e uma gravata rosa [...] (Mello, 2021, p. 163).

O telefone não era para dar ou receber recados, mas seu meio preferido de comunicação. Consta que foi Tim Maia quem sacou essa: “João não é uma pessoa, é um telefone”. Ele adorava passar horas e horas ao telefone, independentemente da distância que o separava do interlocutor. A maioria das pessoas com quem conversava nunca o teve diante dos olhos, estavam na outra ponta de uma chamada. Um telefonema noturno seu era uma visita sob a forma de diálogos extensos e deliciosos, sobre os mais diferentes assuntos (Mello, 2021, p. 17).

Dentre outros casos, notamos a ânsia de João Gilberto por desaparecer já em seu primeiro encontro com Roberto Menescal em 1957, pois a primeira coisa dita por João Gilberto

já sugere sua necessidade de escapar da multidão, quando propõe que Menescal vá embora da festa de comemoração dos trinta anos de casados dos seus pais para que João “pudesse tocar um violão”. Naquele dia, o que havia de essencial para João Gilberto também já se manifestava: sua emergência por tocar um violão, e, de preferência, em um lugar silencioso (Episódio 1 - “João Gilberto..., 2023; Mello, 2021).

Aquele encontro também abriria caminhos para o acontecimento musical de João Gilberto, que logo será introduzido a Carlos Lyra, Nara Leão e outros aspirantes da futura bossa-nova (Mello, 2021). João Gilberto passa a frequentar reuniões musicais intimistas que aconteciam no apartamento de Nara Leão em Copacabana, conhecendo uma turma importante que o colocaria em movimento de produção musical constante, como fez Chico Pereira, que logo incentiva João Gilberto a gravar novamente. A sequência dessa trajetória já nos é um pouco mais familiar pela introdução que fizemos à bossa-nova no capítulo anterior. A essa época, aproximava-nos dos primórdios de um João Gilberto procurado, especialmente pelo resultado de seu LP *Chega de saudade* (1958/1959).

Depois do lançamento do LP, a partir de 1960, João Gilberto vai ganhando projeção nacional, sendo requisitado para apresentações em restaurante, teatros e em programa de televisão como *Astros do Disco* e *O Fino da Bossa*; e, em seguida, internacional. Em 1962, João Gilberto é convidado para participar, junto a Tom Jobim e Luiz Bonfá, do filme italiano *Copacabana Palace*. A partir daí seu rumo à carreira internacional é uma via certeira. Não somente João Gilberto, mas vários outros artistas brasileiros como Roberto Menescal, Sérgio Mendes, Carlos Lyra, Luis Bonfá, Tom Jobim e outros embarcavam para os Estados Unidos (EUA) em 1962 para se apresentarem no *Carnegie Hall* em Nova York para uma “Noite de bossa nova” (Mello, 2021).

Antes de subir ao palco que marcaria a entrada da bossa-nova ao vivo nos Estados Unidos, João Gilberto dizia que não poderia cantar pois o vinco de sua calça “não estava paralelo à costura lateral” (Castro, 1990, p. 327). Por fim, ao encontrarem uma costureira às pressas, dá-se um jeito para que João Gilberto suba finalmente no palco que lhe renderia os devidos aplausos e futuros contratos internacionais. Após a repercussão do concerto, alguns artistas como Tom Jobim e Sérgio Mendes também assinaram contrato para continuarem se apresentando nos EUA, e João Gilberto aceita o novo desafio por acreditar que no Brasil não havia nada mais o esperando (Castro, 1990). Já casado com Astrud Gilberto (1959-1964) e estando pela primeira vez com algum dinheiro no bolso – ainda em dólares –, João Gilberto “decidiu se fixar em Nova York, onde poderia administrar uma carreira internacional que pintava no pedaço” (Mello, 2021, p. 91).

Entre idas e vindas ao Brasil, João Gilberto morou em Nova York, Nova Jersey – já com sua segunda esposa, Heloísa Buarque de Holanda (Miúcha) –, Cidade do México para, por fim, terminar seus dias no Rio de Janeiro, em 2019. O que nos chama atenção sobre sua trajetória, além de seu preciosismo auditivo e suas invenções musicais, é a existência de uma aparente movimentação constante de João Gilberto na sua busca sonora – que o faz transitar entre lugares diversos com diferentes companhias –, mas que contrasta com seu tempo parado, solitário, impreciso, silencioso e, até mesmo, improdutivo. Ele chega a colocar diversos empecilhos na gravação feita com Stan Getz – famoso saxofonista americano de *jazz* que se interessava pela bossa-nova –, que, após seu lançamento, seria a responsável por difundir o nome de João Gilberto pelo mundo no álbum *Getz/Gilberto* (1964). A relação dos dois foi bem conturbada nessa época, sendo a ausência do inglês de João Gilberto um dos fatores que fez a gravação se sustentar até o fim – caso contrário, Getz já teria sido chamado de burro por João Gilberto³³.

Observamos pelos relatos trazidos nas obras de Ruy Castro (1990) e Zuza Homem de Mello (2021) que, nos anos que se seguiram na carreira de João Gilberto, instaurou-se uma crença de que ele poderia nem aparecer nos seus *shows* ou entrevistas, e que, se ele fosse, seria sempre atrasado – cabendo ao público esperá-lo o quanto pudesse. Além disso, alguns pedidos tidos como incomuns podiam surgir como pré-requisito para a sua aparição – quem sabe, se eles não fossem atendidos, João Gilberto teria de fato uma boa justificativa para não se fazer presente. Dois desses pedidos foram direcionados a Daniel Filho, produtor da TV Globo e, à época, organizador de uma série televisiva de grandes nomes da música, onde também se homenageava João Gilberto:

“Daniel, quem vai cortar o meu cabelo?”
 “Quem corta seu cabelo?”, rebateu Daniel.
 “É a Miúcha, mas eu não quero porque ela pode ficar com ciúme e fazer uma porção de buracos”.
 “Mas olha, tem o nosso barbeiro aqui, é o Souza”.
 “E ele vai no hotel?”
 “Vai, vai no hotel sim”.
 “Mas ele vai cortar direitinho? A Miúcha não vai falar com ele não, né?”
 “Não, ele não conta pra ninguém, ele vai e corta o teu cabelo” (p. 145).

“Você me arranja um aparelho de barba?”
 “Um aparelho de barba, João?”

³³ Ruy Castro (1999) relata a passagem anedótica de Tom Jobim intermediando uma conversa entre Stan Getz e João Gilberto: “Tom, diga a esse gringo que ele é um burro”, ordenou João Gilberto para Tom Jobim, em português. “Stan, o João está dizendo que o sonho dele sempre foi gravar com você”, transmitiu Jobim, em inglês. “Funny”, respondeu Stan Getz, em sacanês. “Pelo tom de voz, não parece que é isto o que ele está dizendo...” (p. 334).

“Sim, um aparelho de fazer barba, elétrico.”

“Tá certo, você tem alguma preferência?”

“Aquele que passa na televisão.”

Havia um comercial com Tony Ramos anunciando um barbeador elétrico [*Daniel mandou comprar um e no dia seguinte levou para João*].

“João, aqui está”. Ele olhou a caixa e disse: “Daniel, você comprou um aparelho novo?”

“Claro, você não pediu? Eu comprei um aparelho de barba pra você.”

“Mas o Tony Ramos não tem um? Por que vocês não pediram a ele? Eu achei que ele tinha muitos. Olha, Daniel, muito obrigado” (Mello, 2021, p. 147).

Não era como se João Gilberto planejasse criar pedidos peculiares para irritar o produtor ou até mesmo gerar impasses para a gravação da série. Havia uma urgência nesses pedidos de João Gilberto, ele acreditava que deviam ser cumpridos, independentemente do que custasse para o outro. Os exemplos trazidos acima, apesar de sua especificidade, não demandam tanto, diferentemente de quando João Gilberto pedia – no meio da noite e via telefone – que arranjos musicais fossem modificados ou que dólares fossem trocados porque as notas estavam velhas:

“Messias, tem um acorde que eu mudei numa música. Você vai ter que mudar”.

“Mas o arranjo está pronto, João”

“É, mas esse que eu fiz ficou melhor” (Mello, 2021, p. 168).

“[...] Sabe, é que eu estou aqui com os dólares que você me pagou e estou vendo que tem umas notas muito velhas, eu queria trocar por algumas notas novas”.

“São três e meia da manhã, João, eu acabei de me deitar, estou morrendo de sono.”

“É, mas por favor.” [...] (Mello, 2021, p. 193).

Foi por esses pedidos, pela sua necessidade de evitar as multidões ou de, simplesmente, estar só com seu violão, que Getz, ao apresentar João Gilberto antes de um show, descreve-o como um “cantor individual” (Mello, 2021, p. 134). Diz ele:

Como eu entendo, João Gilberto é o cantor mais individual de nossos tempos. Um verdadeiro criador, sua intrigante habilidade em cantar com emoção, sem vibrato, seu impecável e inimitável senso rítmico, seu intimismo, tudo agregado a seu maravilhoso violão faz dele alguém único. Como um artista tão talentoso, um dos verdadeiros maiores na música, pode ser tão hesitante em se apresentar em público é mesmo um desses mistérios. Mas ele está aqui nesta semana (*palmas*). Senhoras e senhores, João Gilberto! (Mello, 2021, p. 134).

A descrição que Getz dá a João Gilberto não é à toa. Eles gravaram separados para que algo em conjunto pudesse ser estruturado musicalmente. Não era possível que eles gravassem ao mesmo tempo, e mais difícil ainda seria que se alongassem na presença um do outro no estúdio – a mesma dinâmica irá se repetir nos palcos, pois entravam e saíam para apresentações individuais no formato *Getz/Gilberto*. A ausência do conectivo “e” para o título do álbum

Getz/Gilberto fora proposital. De fato, eles não estiveram juntos, apesar de suas músicas acabarem se encontrando nas gravações (Mello, 2021). Os motivos eram muitos, mas especialmente porque João Gilberto não abria mão do seu jeito de fazer as coisas:

Quanto mais aos sussurros João Gilberto queria cantar, mais Getz insistia em soprar como se tivesse foles gigantes no lugar de pulmões ou como se o microfone fosse surdo. (No futuro, João Gilberto se queixaria também de que Getz reequalizou o disco e fez seu saxofone soar ainda mais alto, para ficar o tempo todo em primeiro plano.) (Castro, 1990, p. 334).

Certamente ainda caberiam outras histórias sobre o percurso de João Gilberto, algumas que apontam de maneira mais expressiva seu anseio por desaparecer como “o mestre do sumiço” – como dirá Mac Fischer (2011). Fischer, que, depois de ouvir o álbum *Chega de saudade*, vai ao Rio de Janeiro exclusivamente à procura do artista, escutará muitas dessas histórias pela cidade. Em sua busca, ele conversa com pessoas que estiveram na presença de João Gilberto e, até mesmo, conviveram com ele.

Ao acompanharmos os escritos de Fischer (2011), em sua busca por João Gilberto, algo se sobressai na fala dos entrevistados pelo autor: João Gilberto parecia não querer ser encontrado. Preferia até a companhia de gatos à de pessoas. Ele só aparecia para as pessoas quando achava por bem – geralmente às madrugadas. E assim chega, de fato, perto de desaparecer (Mammì, 2017). Marcos Valle irá defini-lo como alguém que se instalou em sua própria solidão (Fischer, 2011). Porém, não ouvimos nada nomeado como solidão vindo diretamente de João Gilberto.

Fischer (2011) consegue depoimentos importantes e, aos poucos, vai confirmando sua ideia de que João Gilberto não queria, nem iria, ser encontrado. Mas o jornalista torcia constantemente para estar errado. Alguns relatos também ilustram bem o modo que João Gilberto tinha de se relacionar via telefone. Marc Fischer escuta Garrincha, um dos cozinheiros de um restaurante que João Gilberto adorava, que confirma só ter falado com o artista via telefone, enxergando apenas “uma sombra ou uma mão que surgia de detrás da porta para, rapidinho, estender o dinheiro” (p. 23). Marcos Valle também relata algo sobre uma difícil aparição de João Gilberto: “[...] Nunca estive com ele pessoalmente, mas uma vez, doze anos atrás, nos falamos por telefone. Ele adora telefonar [...] (p. 33)”. As conversas pessoalmente pareciam ser até mais recorrentes com os gatos dos quais João Gilberto tanto gostava, como nos conta Fischer (2011):

Quando Astrud foi visitá-lo durante uma turnê pela Itália em 1963, ela simplesmente desceu do carro a caminho de Viareggio – local do show seguinte –, e, para espanto dos colegas, João chegou acompanhado não de Astrud, e sim de um gato de rua romano que batizara de Romainha. Mais tarde, o produtor Massimo Berdini observou João, diante de um restaurante, conversando durante horas com outro gato de rua. João explicou ao produtor que o animalzinho prestara muita atenção e compreendera o essencial (Fischer, 2011, p. 32).

Fischer (2011) se pergunta se João Gilberto tivera de fazer uma escolha entre “os seres humanos *e a música*”, por não ser possível para alguém como ele – segundo Marcos Valle, “um verdadeiro perfeccionista” (p. 33) – ter as duas coisas juntas. E Valle ainda completa sobre o perfeccionista: “nunca tem o que quer”. Sob um ponto de vista mais superficial, poderíamos dizer que João Gilberto não precisou escolher, uma vez que, ao longo de sua vida, pôde fazer muitos amigos, casar-se mais de uma vez, ter filhos e ainda realizar seus shows. Mas podemos ir além, pois, a despeito do termo “escolha” usado por Fischer, João Gilberto organizou-se pela busca do som, fosse vindo do cotidiano, que ele pudesse transformar em música; fosse vindo do telefone, por onde ele ouvia as vozes dos amigos. A questão é: João Gilberto movia-se pela busca desses sons, e somente por eles falava, “deu tudo de si para se comunicar com o que de melhor tinha, sua música [...]” (p. 263). Foi o modo que, invariavelmente, João Gilberto encontrou para existir.

Pode até parecer contraditório, pois essa busca que sustentava a existência de João Gilberto – e o introduzia à maioria de suas relações sociais – de certo modo também mantinha tais relações em um lugar distinto e até mesmo distante. Mas em meio a esse distanciamento, ele ainda tentava prestar contas àqueles que o esperavam, apresentando-se em uma partida anunciada. Corroborando com essa ideia, o jornalista Nelson Motta conta que João Gilberto já chegou a aparecer somente para dizer que não poderia aparecer: “Quando tinham [sic] muitas pessoas no local, mais de seis no caso, ele aparecia nas festinhas só para dizer que não ia: olhe, eu vim aqui só pra dizer que não venho” (Globo News, 2019).

É pelo seu ouvido apurado na busca pelos sons ideais – ou, como Tárik de Sousa (1971) definiu, pela sua “obstinada e paciente procura da perfeição” –, pelo seu modo comedido, peculiar e desajeitado de se colocar no mundo, que João Gilberto será lembrado por alguns de seus amigos e por ouvintes que foram capturados pelo seu modo de tratar esses sons.

A recomposição musical via voz-violão deu a João Gilberto uma existência em sua quase inexistência. O preço da busca pelos sons talvez tenha sido de fato seu distanciamento da socialização usual, diurna e presencial – nomeado por alguns de inabilidade social ou esquisitice. O fato é que, desde que começara a ouvir os “sons da vida”, acompanhado do seu primeiro violão aos 14 anos em Juazeiro, ele soube que só existiria se pudesse buscar performar

esses sons na junção voz-violão, nessa “coisa única, inseparável, indivisível” (Mello, 2021, p. 255). Não será à toa que João Gilberto passará “dias, noites, meses, anos atrás da essência de uma canção [...]” (p. 255), de modo que sua vida se pauta nessa busca inegociável. E é só assim que o encontramos: “trancado a sete chaves por si próprio, tocando seu violão, cantando sozinho ou para alguém [...], não importa. Lá estava ele, existia”. (Mello, 2021, p. 262).

2.2 Corpo-canção

É bem isso que se passa em João Gilberto: uma pessoa se transforma em música, se une à música, se dissolve completamente nela.
(Fischer, 2011, p. 68)

A entrada de João Gilberto nos lugares comumente se dava pela pergunta: “Tem violão aí?”. No documentário produzido pela VEJA em parceria com a produtora Doc. Films (Episódio 1 - “João Gilberto...”, 2023), Roberto Menescal relata uma passagem interessante sobre o dia em que conheceu João Gilberto. Era a festa de 30 anos de casados dos pais de Menescal e ele recebia os convidados na portaria, quando, de repente, surge João Gilberto, sem apresentações, logo perguntando pelo violão: “Eu queria tocar um violão”.

Roberto Menescal fica intrigado. Já tinha ouvido falar de João Gilberto, sabia “que se tratava de um baiano meio louco e genial, fabuloso no violão, cantor afinadíssimo e que às vezes aparecia no Plaza. Convidou-o a entrar” (Castro, 1990, p. 137). Sabendo disso, Menescal dá um jeito de levá-lo ao seu quarto, onde havia o tal do violão. João Gilberto atravessa os convidados, encontra o violão e não fala nada, só “testou o prolongamento das notas e cantou ‘Hô-bá-lá-lá’, sua própria composição”, umas cinco ou seis vezes (p. 137). Depois de se apresentarem devidamente um ao outro, João Gilberto propõe: “Não dá pra gente ir embora nãoda festa?” E assim se vão pela noite (Episódio 1 - “João Gilberto...”, 2023).

O pensamento de Roberto Menescal naquele momento fora “que diabo de ritmo é esse que João Gilberto faz?”, mas isso só o estimulou a exibir o recém-antigo-conhecido aos seus amigos, dentre os quais estava Ronaldo Bôscoli. E esse foi o momento em que Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli se convencem de que havia algo especial a respeito de João Gilberto (Castro, 1990).

O jornalista Nelson Motta – admirador e amigo de João Gilberto – destaca que o baiano tinha “seu violão e sua voz integrados como um só instrumento” (Motta, 2021). Logo, quando pensamos na figura de João Gilberto, não é raro que o associemos ao violão, pois o instrumento parecia já fazer parte de seu corpo. Por onde quer que ele circulasse – fosse pelas casas de seus

amigos ou pelos próprios shows nos quais se apresentava – João Gilberto levava consigo um violão. Zuza Homem de Mello (2021) dirá que o violão de João Gilberto deu à música brasileira uma nova direção, mas nos parece que o instrumento também deu ao próprio João Gilberto uma direção possível.

Para que João Gilberto pudesse reproduzir alguns dos sons que capturava à sua volta, além de utilizar para isso a sua própria voz, ele elege o violão como instrumento ideal, mas não como forma de um complemento vocal. Mello (2021) faz uma distinção interessante entre um cantor que se utiliza do violão como instrumento de acompanhamento, como complemento à voz, e João Gilberto. Em João Gilberto, o violão não é um acessório de suporte para a voz, ele é “metade de um conjunto sonoro completado pela voz, formando um bloco, uma entidade unívoca de voz *e* violão, e não de voz *com* violão, era um outro conceito [...]” (Mello, 2021, p. 161). O violão de João Gilberto não era complemento, mas continuidade.

Quando observamos seus atrasos, sua resistência em aparecer nos lugares – especialmente nos cheios de pessoas –, a fluidez de suas conversas via telefone, a sua preferência pela vida noturna e silenciosa, assim como seus convites para jantar nos quais somente uma comida avulsa chegava à casa de seu convidado (Mello, 2021), parece-nos que João Gilberto pôde se organizar no mundo através de certo distanciamento deste, mas, sobretudo, através de uma nova forma de aparição: junto ao seu violão. Destacamos no tópico anterior a busca de João Gilberto pelos sons ideais como algo que parecia sustentar seu modo de existir; e agora temos atenção para o que contornou essa busca: a junção **voz-violão** em suas aparições furtivas pelos espaços públicos. Como disse seu engenheiro de gravação Antônio Canazio, “João, diferentemente da maior parte dos músicos com quem já trabalhei, não é um cantor que toca violão ou um violonista que canta. Ele é o próprio som [...]” (Mello, 2021, p. 211).

A frase de Canazio “ele é o próprio som” nos faz pensar no violão como parte importante na composição dessa unidade sonora que era João Gilberto. Era com o violão que João Gilberto, muitas vezes, se introduzia às pessoas. Não à toa temos relatos de poucas entrevistas que deu nas quais ele quase não falou, apenas tocou e cantou por horas: “Em 10 de junho João Gilberto recebeu João Gobern para um encontro de cinco horas no hotel onde estava hospedado. Pouco conversaram, pois ele cantava e tocava quase sem parar. Quando o jornalista saiu, estava nas nuvens [...]” (Mello, 2021, p. 171). Depois de ter dispensado uma primeira vez o jornalista português que atravessara o Atlântico para vê-lo, João Gilberto consegue recebê-lo, enfim, como podia: tocando violão e cantando.

Tárik de Souza também reitera essa “aparição musical” de João Gilberto em uma entrevista inédita para a Revista Veja em 1971 intitulada “O mito sem mistério”: “fiz umas quatro ou cinco horas de entrevista [...]. O João começou a tocar, eu estava com a caneta na mão, comecei a acompanhar. Aí ele mudava andamento o tempo todo [...]”.

Parece-nos aí que, diante do encontro com o outro – como nos casos relatados acima, onde João Gilberto deveria responder às questões que lhe eram colocadas pelos jornalistas na entrevista –, ele tomava uma outra direção. Não parecia haver em sua fala cantada-tocada um direcionamento ao outro no intuito de estabelecer uma comunicação: “não se trata da fala tomada no circuito perguntas e respostas” (Miller, 2012a); mas apenas uma possibilidade única de assim se colocar. Era nesse arranjo, não direcionado ao outro, mas diante do outro, que João Gilberto organizava algo de sua fala.

Reportando-nos agora essencialmente à função do violão, pensamos sobre como João Gilberto se serviu desse instrumento musical não somente para criação sonora, mas também como uma via de inserção no mundo; pensando também na possibilidade de esse instrumento ter dado a João Gilberto certa consistência no que diz respeito ao seu próprio corpo.

Quando nos referimos ao corpo, pensamo-lo além de sua concepção biológica, como um corpo que não extrai sua consistência pela anatomia, mas, como proposto por Jacques Lacan, pelo discurso (Santos, 2023). A partir do momento em que nascemos, somos “inseridos no universo de linguagem” (Miller, 1999, p. 57) e é nesse universo que vamos nos apropriando do corpo que nos cabe, corpo este que, além do seu desenvolvimento como organismo, toma forma através da palavra (Teixeira; Santiago, 2017).

É pelo ensino de Lacan que se torna possível pensarmos o corpo atravessado pela linguagem (Laurent, 2016). Se estamos inseridos na linguagem, a nossa relação com o corpo próprio será construída irremediavelmente nessa dimensão, uma vez que este corpo “longe de ser um dado biologicamente determinado, deriva antes da amarração da linguagem pela dimensão social ou cultural do discurso” (Teixeira; Santiago, 2017, p. 99). E é nessa direção que caminhamos, considerando organismo e corpo como “separados, diferenciados” (Vilanova, 2010, p. 65).

É pela experiência de ter um corpo que nos vemos diante da emergência de sustentar uma relação que se faz estranha desde o princípio. A entrada na linguagem nos impõe uma disjunção em relação ao corpo, de modo que este não será tomado como nosso equivalente: “o corpo humano [...] contém hiâncias, pluralidades e faltas” (Miller, 1999, p. 73), apresentando-se como “um corpo fragmentado, múltiplo, caótico [...]. É então através da própria linguagem que se faz possível operar alguns arranjos para forjar uma integração com o nosso próprio corpo.

E é por esses arranjos que passamos de um corpo fragmentado a um corpo supostamente unificado (Mandil, 2003vi).

Se dirigirmos nosso olhar ao cotidiano, veremos como o discurso social é capaz de indicar algumas funções ao nosso corpo (Miller, 1999), seja pelos papéis que exercemos em sociedade; seja pelos objetos dos quais fazemos uso, incorporando-os ao corpo que temos. Como nos diz Miller (1999), “*Peering, body art*, ditadura da higiene ou do esporte, eis o que, hoje em dia, apresentam-nos como os novos usos do corpo humano” (p. 76). O que Miller sugere como “novos usos do corpo humano” nos mostra que podemos incorporar objetos e também funções ao corpo para que este ganhe materialidade.

A experiência de viver nesse corpo que temos – proposto por Lacan (1975-1976) como “estrangeiro” (p. 146) – nos convoca a inventar as mais variadas funções para ele (Vidal; Pinheiro, 2016). E é com este corpo estrangeiro que precisamos nos haver para entrar em cena diariamente.

Quando nos voltamos para a trajetória de João Gilberto, com atenção às suas tentativas de desaparecer quando requisitado, ou até mesmo aparecer de modo inesperado sem sequer ser convidado, não nos escapa seu modo distinto de entrar em cena – algo que, direcionado aos contextos de entrada no palco, foi nomeado pelo médico e flautista baiano Tuzé de Abreu como “pavor patológico de entrar em cena” (Mello, p. 223). Tuzé falava a partir de sua posição de médico, referindo-se especialmente a “um nervosismo intenso de estreia” que tomava conta de João Gilberto antes de suas entradas no palco, e que parecia paralisá-lo. Mas é de se notar que o adiamento de João Gilberto para entrar em cena – tomado por Tuzé como um “pavor patológico” de subir nos palcos – estendia-se para outros lugares por onde João Gilberto passava.

Sofia Cerqueira, jornalista e amiga de João Gilberto – que dirige o documentário aqui citado em homenagem ao músico – relata que recebia diversos convites de João Gilberto para passear de carro, aos quais ele nunca comparecia e, em seguida, desaparecia por dias:

“Sôzinha, vamos fazer um passeio de carro amanhã”. Estou eu no dia seguinte, esperando, nada do João. Um bolo. Eu sei que ele me deu vários bolos. Aí ele desaparecia. Aí eu tô em casa, toca o interfone: “encomenda do senhor João Gilberto”. Aí sobe um garçom do restaurante Antiquarius, um restaurante super sofisticado que tinha aqui no Rio: peixe, um arroz de amêndoas e duas sobremesas. [...]. Aí eu tentei agradecer, ligar vários dias. Ele desaparecia assim, sem justificativa. Aí do nada, às vezes ele te ligava (Episódio 1 - “João Gilberto...”, 2023).

Enviar uma comida à casa de alguém por quem tinha apreço era o mais perto que João Gilberto estaria de comparecer a um jantar. E, assim como fez com Sofia, também fez com seu

advogado Roberto Albranti. Na intenção de agradecê-lo por sua defesa, João Gilberto diz que gostaria de convidá-lo para um jantar. Eles então marcaram para uma terça-feira. No dia, Roberto imaginou que ligaria para o João e eles combinariam o melhor horário de saída, mas as coisas fugiram do esperado. Diz o advogado:

Pouco depois toca a campainha em minha casa e um garçom do Antiquarius, um restaurante muito bom no Leblon, chega trazendo uma travessa com bacalhau à moda da casa, arroz, docinho do céu e uma garrafa de Champagne. Eu liguei pro João e ele me disse: “Olha o jantar que eu estou lhe oferecendo” (Mello, 2021, p. 178).

Os seus convites para “jantar” – presenteando a pessoa com um banquete do Restaurante Antiquarius – mostravam sua possibilidade de presença à distância. E quando não estava acompanhado de seu violão como forma de circular no meio social, “o principal veículo de comunicação de João Gilberto com o mundo exterior era o telefone” (Castro, 1990, p. 276). Segundo Ruy Castro (1990), ele conseguia passar até seis horas seguidas falando ao telefone com amigos, fazendo pausas apenas para comer algo. Parece-nos que colocar esse corpo em cena custava muito a João Gilberto.

Um outro relato interessante a respeito de como João Gilberto se inseria nos ambientes cotidianos é o do produtor musical Raymundo Bittencourt (2023). Ele nos diz que João Gilberto, ao aparecer já querendo partir, mostrava-se com vestimentas de inverno em uma época de pleno verão no Rio de Janeiro – como se assim, sustentando-se em seu corpo excessivamente coberto, João Gilberto também pudesse marcar um distanciamento em relação àquele que o convocava. Observemos o relato de Raymundo Bittencourt:

João chegou lá com a calça de lã, a meia de lã, camisa de lã, suéter, casaco, cachecol, tudo, ninguém entendeu nada. Não era frio, não era inverno nem nada. Pediu uma cadeira para sentar e a orquestra lotada para tocar com ele. E aí não gostou da cadeira, bota outra, bota outra, na terceira cadeira, ficou. E tinha que ter um tapete, João gostava de ter um tapete do lado dele. Ficou lá com o tapete. Começou a tocar e ‘não, porque não tá legal a luz, tô com frio, o andamento não é esse [...]. Ele levantou e foi embora, deixou todo mundo. Simplesmente foi embora.

“Simplesmente foi embora” é uma frase compartilhada, e até por vezes repetida por algumas pessoas que fizeram parte da vida de João Gilberto³⁴. Mas se retomarmos a primeira coisa dita por ele no momento em que conheceu Roberto Menescal – “tem um violão aí?” –, voltamo-nos ao elemento primordial que o acompanhou na busca pelos “sons da vida” e que

³⁴ No livro biográfico de Zuza Homem de Mello (2021) *Amoroso*, lemos diversas passagens nas quais produtores musicais e amigos relatam a partida abrupta de João Gilberto dos ambientes ou a espera interminável pelo músico que não chegava.

lhe permitiu se colocar nesse formato voz-violão. Talvez possamos pensar nesse instrumento que o acompanhou como algo que lhe conferiu certa consistência na dimensão corporal.

Quando nos referimos à tal consistência corporal, retomamos a ideia de que, diante de um corpo que nos é estranho, é preciso que façamos um esforço para nos apropriarmos dele, para que possamos ter “um corpo socializado” (Laurent, 2016). Isso nos leva a pensar sobre as formas que os sujeitos encontram para “se virar” com o corpo que possuem (Rosa, 2009), seja

por meio de inscrições nesse corpo – tatuagens, piercings, cirurgias plásticas –, pela incorporação de alguns objetos como recursos temporários; seja também pela ocupação de um lugar social – saídas que variam de acordo com as épocas nas quais se inscrevem (Miller, 2003).

Para alguns, encontrar vias de apropriação desse corpo pode ser mais difícil, o que implica a fragilidade dos arranjos encontrados, caso estes venham a ser perdidos. A respeito disso, Miller (2012) falará de um “esforço de invenção” como um movimento no qual o sujeito, diante de uma “brecha, uma desordem onde o corpo se desfaz” (Miller, 2012a), deve “inventar para si laços artificiais para se apropriar de seu corpo, para ‘prender’ (*serrar*) seu corpo a ele mesmo” (p. 17). Mal ou bem, tal invenção permitirá ao sujeito existir em seu corpo e “fazer dele seu instrumento” (Miller, 2003).

Falar de invenções possíveis na apropriação do corpo é pensar em como o sujeito se serve da linguagem que o invade a todo momento, “que penetra no corpo pelos próprios buracos que ela cava [...]” (Lacan, 1975/1976, p. 18) para sustentar esse mesmo corpo. Não nos parece à toa que uma invenção possível a João Gilberto talvez tenha sido evidenciada no nome de seu álbum de 2000 “João, voz e violão” – um álbum que, inclusive, levaria o Grammy de melhor álbum da World Music. Sob nosso ponto de vista, caberia chamá-lo de “João voz-violão”, até mesmo sem a vírgula, como se se tratasse de um único nome: um nome que traz em si a possibilidade de socializar um corpo, operando-o pela via da canção.

“João voz-violão” mostra-se como invenção possível a João Gilberto, mas não sem fragilidades. Para que seu corpo fosse seu instrumento, fazia-se necessário que ele efetivamente se transformasse em som na junção única João voz-violão, pois, como disse Fernando Romeiro, “a arte de João Gilberto é um monólito indivisível [...]”.

2.3 Palavra-canção

Quando cheguei nos EUA, nos anos 60, os americanos me perguntaram ‘o que ele está falando?’ Eles não entendiam o português do João, ficavam intrigados, mas mesmo assim diziam: ‘a gente gosta tanto!’. [...] Como dizem naquela música ‘When you speak love’, fale baixinho quando estiver falando

de amor, não precisa gritar. Todos cantavam com vozeirão, aí o João chegou com uma voz fraquinha, pequena, mas de propósito.

(João Donato)

Além do seu encontro com o violão como um instrumento que pode ter lhe oferecido algo de uma consistência corporal, João Gilberto ficou conhecido também pela forma como colocou a palavra cantada nessa junção. Era como se ele quisesse, e pudesse, dosar seu canto na medida exata³⁵. Roberto Menescal e João Donato, como amigos próximos de João Gilberto, ressaltam que havia nele uma voz potente que pouco se mostrava, pois ele “fazia questão de cantar baixinho” (Sette; Giron, 2019).

Tal intenção de João Gilberto já havia sido expressada por ele desde os tempos em que participara do grupo musical “Garotos da Lua”, quando ele diz a Severino Filho, um dos componentes do grupo, que “gostaria de cantar de uma maneira diferente, como se fosse um instrumento” (Mello, 2021, p. 155). João Gilberto também relata a Tárik de Souza em 1971 que encontrou sua inspiração vocal em Orlando Silva, pois ele “[...] sabia falar as frases com naturalidade e não exagerava em nenhum ponto da música” (Mello, 2021, p. 156).

O que nos parece interessante – e que também não escapa a Zuza Homem de Mello (2021) – é que João Gilberto opta pelo verbo “falar” em vez de “cantar” para se referir ao que admirava na prática do cantor: falar a canção. E é nesse depoimento que João Gilberto “dá uma dica do que mais valoriza num cantor: saber falar” (Mello, 2021, p. 156). Logo, quando trazemos aqui o nome de João Gilberto, não fazemos alusão às suas composições, mas às suas recomposições, que sustentavam, no cantar, o falar.

É curioso pensar como alguém que se apegava tanto à ideia de um cantor que soubesse falar a canção não parecia se organizar tão bem na fala fora do campo musical. Para João Gilberto, era como se fala e canção pudessem ser concebidas no mesmo instante, e o saber falar estaria impregnado de música. Se relembrarmos as suas entrevistas citadas no tópico anterior, ele mais tocava e cantava do que falava. Ou melhor, ele sim falava, cantando e tocando.

Zuza Homem de Mello (2021) nos lembra que, apesar de ter vivido quase nove anos nos Estados Unidos, João Gilberto nunca “se empenhara em aprender a língua e nem se importava com isso” (p. 135). Ainda assim pode-se dizer que foi capaz de montar uma breve interação com músicos americanos, como, por exemplo, com o baixista Percy Heath, falando a “língua dos músicos”, como disse Ruy Castro (1990): “Foram para um sofá na recepção do hotel

³⁵ Acessar o *link* para ouvir a interpretação de João Gilberto da canção de Janet de Almeida e Haroldo Barbosa (1956) que ilustra bem seu canto “dosado”: https://www.youtube.com/watch?v=ojr0HdBH_T8&t=4s.

Diplomat e ficaram conversando um tempão em língua de músico – porque João não falava inglês, nem Heath, português” (p. 321).

É de se pensar que a via cancional exibia uma condição de fala para João Gilberto. Talvez fosse por isso que ele fazia questão de marcar sua fala na canção. E para que isso fosse possível, ele se empenha em dar um tratamento “à voz que canta e à voz que fala” (Maranhão; Rocha, 2022), marcando a voz que fala como aquela que carrega, por si só, uma sonoridade instrumental que deveria se encaixar no andamento do violão “com a precisão de um golpe de caratê” (Fonte 83, 2020). Diz João Gilberto: “[...] as palavras devem ser pronunciadas da forma mais natural possível, como se estivesse conversando. Qualquer mudança acaba alterando o que o letrista quis dizer com os versos [...]”.

Em sua busca por uma pronúncia natural da palavra, João Gilberto concebe a voz como um instrumento capaz de **falar a canção e na canção**. Mostra-se aqui uma possibilidade de fala pela via cancional.

Logo, dois pontos se destacam: o “cantar como quem fala” (Mello, 2021) de João Gilberto pode nos apresentar uma gramática joaogilbertiana que se funda na canção; e ainda, pode nos apontar algo sobre uma concepção de palavra. São dois pontos que talvez caminhem juntos se tomarmos a própria canção como uma fala originária ao sujeito, que não visa de antemão a uma comunicação (Caldas, 2007). Esboçando de uma outra forma, observamos como João Gilberto, ao partir da canção falada como de fato sua condição de fala, parece tocar em um ponto originário à própria concepção da palavra. Como consequência palpável, seu gesto singular de inserção no mundo toca no modo coletivo de se pensar a música, como observou Caetano Veloso (2008): “João é sideral e subterrâneo. As surpresas que ele incessantemente cria nas áreas do ritmo, do drama e dos acordes são a expressão necessária de uma sensibilidade propriamente artística. (Caetano Veloso, 2008).

Para pensarmos essa intenção de João Gilberto em “cantar como quem fala”, partimos da proposição de Antônio Teixeira (2020 [2018]) de que havia em João Gilberto a intenção de atingir, “na sonoridade da fala, o lugar fugidio onde a palavra nasce” (Teixeira, 2020, p. 2), de modo a conceber o canto “como o momento desse nascimento que faz a palavra cintilar” (p. 2). É como se, ao falar as palavras cantando, ele pudesse forjar esse lugar originário e fugaz da concepção da palavra.

Em se tratando das palavras, tomamo-las como sempre faltantes. Ainda que a gramática e a linguística se encarreguem de emitir proposições universalizantes sobre a língua – incluindo som e sentido nessa esfera –, algo escapa a tal proposição: um extralingüístico, como proposto

por Jean-Claude Milner (2012). Nem tudo pode ser dito, nomeado. Há um impossível da língua. E, diante disso, a linguística “simplesmente não tem o que fazer” (p. 89) a não ser afastá-lo.

Para Milner (2012), ao passo que a linguística e a gramática se dedicam a construir “uma representação das cadeias de associação, [...] convertidas em quadros enunciáveis e regulares”, ainda restam as que excedem o representável. A respeito desse ponto que excede à representação, podemos tomá-lo por diversos nomes, como disse Milner (2012), “ponto de cessação, que se poderia chamar inclusive de ponto de poesia: para uns, a morte; para outros, o obsceno; e, para outros, o sentido mais puro que se atinge arrancando as palavras do círculo da referência ordinária” (p. 39).

É interessante observar o que se apresenta como possível diante do impossível da língua, diante do seu excesso irrepresentável. Valendo-se da expressão de Milner “ponto de poesia” como um dos nomes do excesso, enxergamos a façanha do poeta que, ao deixar “uma marca e abrir uma via onde se escreve um impossível de escrever” (p. 39), ele pode afetar aquilo que falta à língua. O poeta escreve com o impossível, mas não no sentido de uma escrita literal, já que escrever diante do excesso aparece também pela via da sonoridade. Escreve-se também pelo som.

Para Starling (2012), através de seu canto falado, João Gilberto exibe uma possibilidade de cantar o que não pode ser nomeado, abrindo espaço para uma “constelação de significados contida nos sons de uma frase [...], como se eles lá estivessem escondidos desde sempre à espera desse canto”. É como se o canto – e, nesse contexto, o canto brasileiro empreendido por João Gilberto – possibilitasse ao sujeito cantar o que reside sem nome.

Se partirmos de uma das composições mais emblemáticas de João Gilberto, *Hô-bá-lá-lá* (1959), não nos passa despercebida sua construção em um neologismo sem sentido aparente:

“É amor o hô-bá-lá-lá
Hô-bá-lá-lá uma canção
Quem ouvir o hô-bá-lá-lá
Terá feliz o coração [...]”.

Reportamo-nos ao relato de Marc Fischer (2011) quando fora apresentado à música de João Gilberto por seu colega japonês Toshimitsu. Fischer ressalta um diálogo interessante entre os dois enquanto ouviam justamente a canção *Hô-bá-lá-lá*, ao que Fischer pergunta a Toshimitsu:

— “Ho-ba-la-lá” fala de quê?

— Não faço ideia. É uma das poucas músicas compostas pelo próprio João. Fala de beleza? Do amor? Da dor? Só o João é que sabe. Afinal, foi ele quem inventou a palavra.

No fundo, foi por causa de “Ho-ba-la-lá” que vim ao Rio. Quero que João toque a canção para mim” (p. 14).

Fischer e Toshimitsu não entendem o que aquela palavra inventada por João Gilberto significa, o que não os impedi de ouvir a canção repetidas vezes aquela noite. A frase de Fischer “Afinal, foi ele que inventou a palavra” nos desperta para uma escrita de João Gilberto que, ao musicar uma palavra que poderia soar como qualquer coisa – “é beleza, é amor, é dor, é hô-bá-lá-lá” –, provoca um efeito em seu ouvinte.

É como se João Gilberto – contraditoriamente à sua postura recuada – não tivesse recuado diante do impossível da língua. Ao contrário, ele se serve disso, ao fazer uso da “faceta multiplicada da homofonia” [...] (Milner, 2012), colocando as palavras a flutuar em seus acordes de violão.

Indo além, vemos que João Gilberto sustenta seu movimento de cantar um excesso sem nome não somente através da criação de palavras – como ‘Hô-bá-lá-lá’ e ‘Bim-bom’ –, mas também no modo como pronunciava outras que já existiam. Gostava das tonalidades mais graves, aproximando-se de um certo “limite” do que era possível cantar. Preocupava-se com sua dicção, mas, ao mesmo tempo, chegava perto de sussurrar as palavras que cantava; seus “esses” eram sibilantes, ou seja, prologavam-se em um ruído próximo ao assobio; mostrava sua flexibilidade vocal acelerando ou desacelerando o tempo de algumas notas (rubatos), de modo que os versos muitas vezes pareciam estar fora do lugar (Mello, 2021).

Ao que nos parece, a busca incessante de João Gilberto pela sonoridade ideal, atrelada ao modo como confeccionou essa sonoridade pelo toque do violão e pelo canto-falado, levou-o a estabelecer uma relação com o campo sonoro precedente à própria linguagem. E é justamente nesse ponto que retomamos a afirmação de Teixeira (2018) de que João Gilberto visou atingir, pelo canto, melodioso e ritmado, o nascimento da palavra.

Trazer a ideia de um “nascimento da palavra” implica nos reportarmos a um período anterior à aquisição da linguagem, em que uma criança “[...] ainda não aprendeu a falar, mas já percebeu que a linguagem significa, a voz da mãe, com suas melodias e seus toques, é pura música [...]” (Wisnik, 1989). Nesse período, o sujeito emite diversos sons e também os recebe, vendo-se diante desse campo sonoro desprovido de sentido; e, ao mesmo tempo, organizando-se em uma primeira forma de fala “impregnada de ritmo, sons, mal-entendidos, onomatopeias, assonâncias, equívocos e musicalidade” (Viana *et al.*, 2017, p. 339). Há nessa trama algo que

antecede a linguagem como elemento comunicativo, que habita a língua que falamos, mas que também não chega a ser incluído propriamente nela.

Jacques Lacan (2007) vai se referir a essa primeira forma infantil de fala como “lalação”:

Para vocês a linguagem... — que escrevo em uma só palavra: eu faço lalangue, porque significa lalala, *lalation*, ou seja, que é fato que desde muito cedo o ser humano faz lalações, como isso é tudo que você precisa fazer é ver um bebê, ouvi-lo, e pouco a pouco há uma pessoa, a mãe, que é exatamente a mesma coisa que lalangue, exceto que é alguém encarnado, que lhe transmite lalangue... (Lacan, 2007, p. 23).

A linguagem é para todos, mas o modo como cada um se relaciona com ela é particular. Diante dessa percepção, Lacan faz uso do termo *lalangue – lalíngua* – para designar esse efeito singular da linguagem no sujeito, isso que antecede qualquer articulação de sentido, residindo, a princípio, nas “lalações” infantis (Quinet, 2016):

Cada ser humano, como ser falante, nasce e cresce recebendo a chuva – de pequenas gotas até enxurradas – da língua em que nasce e vai dela se apropriando e constituindo a sua língua própria, começando pela lalação, em que a musicalidade – com seu ritmo, cadências, entonações, graves e agudos – permite à criança expressar seus desejos e afetos – do júbilo ao ódio, da tristeza à exaltação (Quinet, 2016, p. 246).

Lacan parte de *lalíngua* para apontar esse feito muito precoce do ser humano: fazer lalações, fazer um som que se separa do sentido, cantar o “lá, lá” – como dirá Colette Soler (2010). Esse som primário, essa lalação, caracterizaria o próprio balbucio da criança, que ainda não fala, mas produz sons e por eles é afetada. “A lalação evoca, em todo caso, o que da língua falada foi ouvido, antes da linguagem” (Soler, 2010, p. 19). A lalação seria, antes de tudo “canção, melodia” (Soler, 2010, p. 19). Ouve-se, antes de tudo, o canto. E a própria canção – aqui tomada pelo “cantar como quem fala” de João Gilberto – poderia expressar essa língua primária em que “o som ainda não fora colonizado pelo sentido” (Maranhão; Rocha, 2020).

O som, como canto-falado de João Gilberto, também poderia afetar o que da linguagem é inapreensível. João Gilberto era mestre em neutralizar o conteúdo das letras musicais, deixando ecoar sua voz cantada junto às notas do violão como seu modo de dizer. Se a lalação é primordialmente melodia, se ela é som separado do sentido que antecede a língua como elemento comunicativo, entende-se que a dimensão do canto já estaria impregnada na fala; e “sob a rubrica do entoar, a fala e o canto são tomados em uma relação de continuidade, mais do que de mútua distinção” (Maranhão; Rocha, 2020, p. 91). João Gilberto firma seu modo de falar pelo canto, e ali permanece.

Pensar *lalíngua* pela via da canção é nos voltarmos à sonoridade pela qual a linguagem advém; e ao que dela ainda se pode cantar. Esse movimento de João Gilberto de ouvir “os sons da vida” – como o próprio nomeara – e reproduzi-los em consonância com uma certa naturalidade das palavras, serve-nos como uma chave de leitura importante para pensar a experiência de criação do sujeito frente à linguagem que o invade. Trata-se de uma experiência na qual o sujeito convoca constantemente a musicalidade de *lalíngua* para a ela resistir.

CAPÍTULO 3 – O GESTO CANCIONAL DE JOÃO GILBERTO

“A verdade é que gosto muito do meu trabalho. É a minha opção de vida, minha aproximação pessoal da felicidade. Interessa-me fazer sempre o melhor trabalho, dividir o melhor possível os acordes, a emissão conjunta e uníssona da voz e do violão. Essa preocupação, que uns chamam de exagero e preciosismo pedante, nada mais é do que amor pelo que faço”.

(Joao Gilberto, O Globo – 1979)

Buscar modos de nos referirmos a João Gilberto não é uma tarefa simples. Chamá-lo de cantor parece insuficiente, uma vez que ele não se apresentava sem seu violão; chamá-lo de intérprete talvez nos leve a imaginá-lo como alguém que se preocupava com os elementos que estão em jogo na interpretação de uma obra musical, tais como “disposição corporal, contato com instrumento, jogo de cena, relação com o público, etc.” (Hennion, 2019, p. 22). Não é como se tais elementos não pudessem ser identificados nas apresentações em suas apresentações. A exemplo disso, Mello (2021) cita a preferência de João Gilberto por inserir um tapete nos palcos (Mello, 2021) – o que poderia dar a ideia de uma intenção de criação de cenário. No entanto, ele “não exigia recursos cênicos ou coreográficos, não dependia de acessórios nem de efeitos e recursos da tecnologia” [...] (Mello, 2021, p. 202). Parecia buscar muito mais desaparecer diante da plateia do que ornamentar seu cenário de apresentação.

Sob uma outra perspectiva do que constitui um intérprete musical, atribui-se a ele a vontade de “amplificar a performance da obra nele” (Hennion, 2019, p. 24), pegando-a para si, tornando-a parte dele. É fato que canções de outros músicos ganharam uma nova definição na recomposição de João Gilberto, tais como as canções trazidas desde o seu primeiro LP *Chega de saudade* (1959)³⁶ – dentre as quais, apenas duas, “Bim-bom” e “Hô-bá-lá-lá”, são de sua composição. Tais canções exibiram, sim, sua expressão musical, já que “[...] não se encontra uma música em que o elemento expressivo não apareça [...]” (Adorno, 2008, p. 171). Ainda assim, não nos parece que expandir a obra através de si era uma intenção de João Gilberto – ainda que isso pudesse acontecer –, mas simplesmente resgatá-la.

Luiz Tatit (2007) refere-se a João Gilberto como intérprete “que, durante o período da bossa nova, acabou desnorteando o próprio conceito e execução vocal da canção [...]” (p. 147), e ainda foi capaz de enviar “uma mensagem inédita aos intérpretes e sobretudo aos compositores: todos os timbres e todas as potências de voz podem em princípio cantar” (p. 147).

³⁶ No LP encontram-se as canções: *Chega de saudade*, *Lobo bobo*, *Brigas nunca mais*, *Hô-bá-lá-lá*, *Saudade fez um samba*, *Maria ninguém*, *Desafinado*, *Rosa morena*, *Morena boca de ouro*, *Aos pés da cruz*, *Bim-bom*, *É luxo só*.

Mas Tatit (2007) também nos apresenta uma outra definição importante para pensar aquele que faz música a partir de sua própria fala: o cancionista.

Chega a ser irônico quando Tatit nos diz que os cancionistas não necessariamente sabem música, e “a única coisa que eles têm como bagagem é a fala, que fornece para eles melodia e letra. Por isso, não precisam conhecer literatura e nem música” (Tatit, 2011, p. 33). Parece-nos familiar essa intenção quando lembramos que João Gilberto buscava “cantar como quem fala”, mas não necessariamente precisava compor para que isso se instaurasse, já que muitas das canções que gravou não eram suas.

Com isso, longe de buscar categorizar seu gesto musical e enquadrar sua figura em meio a tantas definições do fazer musical – cantor, instrumentista, intérprete, cancionista –, ainda é importante pensarmos o que dessas categorias João Gilberto traz à tona ou, até mesmo, modifica. Talvez assim possamos nos aproximar dos elementos que o fazem “sideral e subterrâneo”, incomparável a qualquer outro em nossa música – usando as palavras de Caetano Veloso (2008). O que fez, então, João Gilberto na música? E, ao fazê-lo, como a música também lhe serviu?

3.1 João Gilberto, um intérprete cancionista?

“[...] *Nenhuma força virá me fazer calar*
Faço no tempo soar minha sílaba
Canto somente o que pede pra se cantar”.
(Quem cochicha o rabo espicha, 1978 – Caetano Veloso)

A respeito do processo de composição musical, Luiz Tatit (2016a) chama atenção para como o valor prosódico³⁷ – a sonoridade da própria palavra dita, em sua entonação, melodia, seu acento e ritmo – carregaria um ensejo musical. É algo que, inclusive, pode dificultar a vida do compositor que se apega a uma expressão que lhe ocorre de modo espontâneo para a criação de uma canção. Como ilustração, Tatit (2016a) nos traz o depoimento do sambista Ismael Silva quando este conta que estava em um bar esperando por alguém quando lhe veio o primeiro trecho do seu samba *Nem é bom falar*: “Nem tudo que se diz se faz/ Eu digo e serei capaz...”. Porém, dar continuidade à canção não foi uma tarefa imediata, tampouco simples, ao que Tatit (2016a) se pergunta: “por que era importante conservar o verso que veio com a melodia se esse

³⁷ A prosódia refere-se ao comportamento melódico dos enunciados, suas realizações fonéticas. Ainda compõem a prosódia a forma como as palavras são encaixadas rítmica e melodicamente num texto (ou fala), seja ele a frase de um romance ou o verso de um poema ou canção. E a prosódia musical – para a qual chamamos atenção neste trabalho – é a relação entre a acentuação silábica das palavras e os acentos da estrutura musical (Baleiro, 2013).

mais dificultava do que favorecia a continuidade do trabalho?” (p. 14). Ao que ele também conclui:

As melodias que já nascem com seus versos denotam origem mais prosódica que musical. [...] Essas frases não foram escolhidas pelo rendimento que teriam na construção geral do tema da letra, mas, sim, pela compatibilidade que mantêm com seus respectivos segmentos melódicos (Tatit, 2016a, p. 14).

Ou seja, não adiantava tentar rabiscar outros versos levando em conta uma lógica sintática da língua portuguesa, pois, se pensarmos, a frase “eu digo e serei capaz...” ela pediria um complemento prepositivo imediato: capaz **de** algo. Porém, Ismael Silva demorou dias para trazer a solução, que acabou ficando: “...capaz de não resistir, nem é bom falar”. O ponto principal enfatizado por Tatit (2016a) é: no fim das contas, o compromisso de Ismael Silva – assim como o de outros compositores – é o de preservar a melodia que apareceu naquela expressão e, por consequência, depois assegurar que ela tenha uma compatibilidade com o resto da letra.

Em uma outra direção, que sinaliza o mesmo argumento do autor (2016a), a melodia aparece primeiro, mas, nesses casos, caberia ao compositor “retirar da melodia seu valor prosódico” (p. 15). Ou seja, pensar o que a melodia sugere como letra, mas não sob a ótica gramatical e sim sonora, para só depois entrar “em pauta a coerência semântica da letra” (p. 15). O que se mostra é: “o valor prosódico é um segredo da canção” (p. 15).

Vemos que essa ideia de retirar da melodia seu valor prosódico se apresenta no processo de composição de Djavan na canção *Oceano*. Em depoimento, ele fala que vários “pedaços” de canção se apresentavam a ele – e, muitas vezes até desapareciam em seguida. Vejamos:

Às vezes eu começo a compor uma canção e, por alguma razão, eu descurto, eu deixo de achar aquilo interessante. E aí deixo lá. Eu nunca apago nada, então fica nas fitas ali: **pedaços de música**. Eu tenho aí cerca de dez mil pedaços de música (risos). Aí eu tô nos Estados Unidos gravando alguma coisa [...] eu tava lá, falei com a Flávia pelo telefone e Flávia disse: — Pai, eu tava mexendo aqui nas suas coisas, nas suas fitas, e descobri um pedaço de música que eu achei lindo. Como é que você abandonou isso? Aí eu digo: — O que que é? E ela botou pra tocar e eu fiquei ouvindo no telefone. Era *Oceano*. [...] Aí eu falei: — Realmente é lindo. [...] Aí peguei de novo essa fita e aí terminei a música...cinco anos depois. Fazia cinco anos que eu tinha começado *Oceano*. [...] ela desnuda bastante o voz e violão. [...] É uma coisa inexplicável. [...] Você faz uma música hoje sem a menor pretensão de nada, não pensa no futuro, só pensa ali naquele momento³⁸.

³⁸ Trecho de entrevista no canal Youtube: Djavan fala sobre “Oceano”. Disponível em: www.djavan.com.br.

Parece-nos, então, que pensar uma melodia, contorná-la com acordes instrumentais, e, em paralelo, tentar combiná-la a uma letra, não garante a existência de uma composição. Esta, sendo iniciada pela melodia ou pela letra, é tomada por quem a compõe em seu componente melódico, pela sonoridade que advém inicialmente da palavra; ou que sugere a colocação de tal palavra. De todo modo, “é a sonoridade que continua a prevalecer sobre o conteúdo em formação” (Tatit, 2016a, p. 17). Não à toa, muitas canções nascem se apoiando em palavras aleatórias ou, até mesmo, sem sentido, simplesmente pelo que sugerem de musicalidade. Pois, se o que for falado, entoado, parecer interessante ao compositor, isso se sobreporá ao sentido literal das palavras (Tatit, 2016a). Em seguida, entraríamos em um segundo momento da composição, que seria o de conjugar esses dois elementos, melodia-letra, que, segundo Tatit, (2008/2016a) levaria ao trabalho final de se extrair a letra de um modo de dizer.

Iniciar a composição pelo trabalho final, ou seja, pelo melhor “modo de dizer”, foi a forma pela qual também iniciamos o nosso escrito, reportando-nos aos primeiros sambistas brasileiros como aqueles que extraíam melodias no instante da palavra dita, transformando-as em canção (Tatit, 2016b/2021). Eles souberam fazer com que, muitas vezes, melodia e letra se achassem em um único movimento – o que nos remete, inclusive, ao gesto de Ismael Silva em seu samba *Nem é bom falar*.

Depois a canção pode até receber outro acabamento, já que, muitas vezes, por ter sua melodia e sua letra concebidas no calor da hora, alguns elementos se perdiam. Além disso, determinadas entoações orais seriam estabilizadas em “formas musicais”, e a letra encontraria liberdade “[...] das coerções gramaticais responsáveis pela inteligibilidade de nossa comunicação diária [...]” (Tatit, 2021, p. 42). Mas o fato é que ali, entre oralizar e cantar, algo já se instaurara:

O grande feito – sempre intuitivo – dos sambistas [...] foi o encontro de um lugar ideal para manobrar o canto na tangente da fala. Ao mesmo tempo que atribuíam interdependência à melodia, unificando suas partes com dispositivos musicais, conservavam seu lastro entoativo para dar naturalidade à elocução da letra (Tatit, 2021, p. 43).

Quando se conserva essa ideia prosódica, a canção se aproxima muito mais da oralização, ao passo que, se houver um distanciamento das figuras prosódicas, a musicalização da obra é que irá prevalecer (Tatit, 2016a). Se tomarmos a ideia de uma canção composta nas proximidades prosódicas, não é raro que sejamos levados, inclusive, a um espaço onde essa prosódia se apresenta (Souza, 2021).

A música *O vento*, de Dorival Caymmi, é apontada pelo documentarista brasileiro Carlos Nader (Publishnews, 2024) como um exemplo capaz de evidenciar “as tensões da fala brasileira [...]” que nos remetem a um lugar. É como se, ao ouvir a canção, fôssemos reportados a uma conversa entre pescadores, fazendo-nos ouvir a própria música contida nesse modo de falar:

“Vamos chamar o vento
Vamos chamar o vento

Vento que dá na vela
Vela que leva o barco
Barco que leva a gente
Gente que leva o peixe
Peixe que dá dinheiro, Curimã

Curimã ê, Curimã lambaio
Curimã ê, Curimã lambaio
Curimã
Curimã ê, Curimã lambaio
Curimã ê, Curimã lambaio
Curimã”
(*O vento* – Dorival Caymmi, 1940)³⁹

Para Souza (2021), o entoar presente na voz de Caymmi “dramatiza a fala que acontece indicando a conversa entre pescadores [...], levando-nos “ao registro de um modo de falar o português social e subjetivamente situado [...]” (p. 354). Assim é possível observarmos que, no momento da enunciação, a fala já se mostra capaz de ser música. Ao ser ouvida pelo compositor atento, a fala, que possui em si mesma uma musicalidade, pode ser transferida para uma superfície textual da canção (Souza, 2021).

A respeito dessa transferência da fala à sua escrita cancional, Wisnik (2004) desconstrói a ideia de uma hierarquia existente na relação entre música e texto. Para ele, não há uma melodia ideal desgarrada da fala e pronta para receber um texto. Sobre isso, o autor (2004) sublinha que “a música não é um suporte de verdades a serem ditas pela letra, como uma tela passiva onde se projetasse uma imagem figurativa; talvez seja mais frequente até o caso contrário, onde a letra aparece como um veículo que carrega a música” (p. 14), apontando que “tudo isso é canção enquanto palavra entoada, cantarolada, cantada. O encontro de palavra com música, pela entoação, é ‘essa nossa canção’” (Leal, 2024).

³⁹ Ouvir canção *O vento* de Dorival Caymmi: <https://www.youtube.com/watch?v=S3U0sHegYgU>.

Logo, um primeiro ponto a ser demarcado é que conceber uma canção pela fala é tomar a palavra pelo que nela há de musicalidade. Isso seria uma tendência musical, um caminho de composição em que o compositor se permite instaurar uma outra gramática possível onde a própria gramática já não é o ponto central (Tatit, 2007) – um caminho que o *cancionista* – categoria descrita por Luiz Tatit (2007) – opera de modo sensível, sem saber, muitas vezes, que o faz. Na visão de Tatit, o cancionista “só se satisfaz quando consegue tirar o melhor partido possível, em qualquer de seus estágios, da relação entre letra e melodia [...] no sentido de criar compatibilidades entre as inflexões melódicas e as funções narrativas geradas pela letra” (Tatit, 2007, p. 102).

Para Tatit (2007), “o cancionista é, antes de tudo, um praticante da língua materna” (p. 156), pois sabe transitar pelos campos da fala e do canto de maneira precisa, operando um trabalho de equilíbrio ideal entre fala e canto, de modo que ele

[...] mais parece um malabarista. Tem controle de atividade que permite equilibrar a melodia no texto e o texto na melodia [...] As tensões locais são produzidas diretamente pela gestualidade oral do cancionista (compositor ou intérprete), quando se põe a manobrar, simultaneamente, a linearidade contínua da melodia e a linearidade articulada do texto (Tatit, 1996, p. 1-2).

Logo, um cancionista saberia a maneira certa de dizer musicalmente: ele buscara uma “dicção convincente”. Ao falar sobre essa dicção no universo da canção, Tatit (2016b) explora o conceito de “unidade entoativa”, que, segundo o autor, é quando uma frase – ou um fragmento dela – recorta um fio melódico e temos, no universo musical, uma unidade entoativa. É algo que, extraído do cotidiano do ouvinte, deve ser plausível a quem escuta.

Um outro ponto importante a ser destacado é que o cancionista coloca os instrumentos em sua canção também pelo que a própria melodia pensada sugere, de acordo com o que “lhe causa a relação letra/melodia [...] ao invés de enxertar virtuosidade instrumental que nada tem a ver [...]” (Tatit, 2007, p. 105).

Os bossa-novistas, de um modo geral, em suas formas compor e interpretar, sustentaram fortemente essa figura do cancionista, além de considerarem que tal forma “dependia diretamente do aumento expressivo da competência instrumental dos compositores” (Tatit, 2014, p. 372). Para eles, sair desse fio melódico poderia representar, muitas vezes, uma desconexão com o campo da canção, eximindo-se de articular “a perenidade estética na interinidade oral da fala cotidiana” (Queiroz, 2021, p. 68). Tatit (2007) destacará Tom Jobim como “patrônio” dessa categoria, especialmente em *Águas de março*, citando (2012) outros nomes de destaque, como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Jorge Ben Jor.

É possível dizer que o anseio por uma dicção convincente no âmbito da canção não é algo novo. Mário de Andrade (1965) já ressaltava sua admiração por intérpretes que conseguissem “vocalizar verbalmente”, uma vez que isso os aproximaria de um canto regional e os afastaria dos timbres europeus (Herr, 2004). Mas, através dos escritos de Tatit, isso se apresenta para nós sob uma outra lógica: a de se produzir canção a partir da fala; e não a de usar a canção como um modo de se aproximar da fala brasileira mais “original”.

Vemos então que o cancionista concebe a canção pela fala. Porém, não cabe necessariamente a ele sustentar esse trabalho vocalmente. Para isso, tem-se a figura do intérprete cantor, sendo ele quem decide, de forma intuitiva ou não, “quais notas/sílabas serão alongadas, enfatizadas, cortadas, cantadas de maneira mais pausada, ou mais prolongada, quais frases serão repetidas [...] cantadas com mais dramaticidade ou não” (Campos, 2018, p. 6). O uso desses recursos sonoros permite inúmeras interpretações musicais, de modo que (Campos, 2018), frente a uma canção, o intérprete será capaz de traduzi-la a seu modo, “atuando como performer, fruidor e crítico [...]” (Pádua, 2021, p. 89).

O que Tatit (2007) chama de cancionista-intérprete – como o último responsável por transmitir a canção – poderia ser o próprio compositor desta ou aquele que levaria em conta os propósitos pensados pelo compositor. Nessa esteira é que muitos intérpretes foram consagrados como “sujeitos insubstituíveis” (Tatit, 2007, p. 105) de certas canções, como “é o caso de Cauby Peixoto com ‘Conceição’, Dick Farney com ‘Marina’ ou João Gilberto com ‘Desafinado’” (p. 105), por operarem um arranjo cancial até mais interessante do que fora imaginado pelos seus compositores.

Em se tratando de composição, João Gilberto insistia que, mais importante do que compor, era ter atenção às coisas bonitas que já existiam e que poderiam ser retomadas (Mello, 2021), ressaltando as canções de Dorival Caymmi como seu ponto de partida para tentar algo novo no que diz respeito à pronúncia da palavra na música. Através delas, ele conseguia “mexer com toda a estrutura da música, sem precisar alterar nada” (Fonte 83, 2020).

A canção *Rosa Morena* foi uma das primeiras a ser tomada por João Gilberto como um caminho de recomposição, para que ele repensasse as frases musicais. Diz ele: “uma das músicas que me despertaram, que me mostraram que podia tentar uma coisa diferente foi *Rosa Morena*, do Caymmi. Sentia que aquele prolongamento do som que os cantores davam prejudicava o balanço natural da música” (Fonte 83, 2020). Vê-se aqui uma preocupação de João Gilberto em se manter como esse equilibrista, pois ele faz uma críticaaos cantores que mexem no “balanço natural” da música.

Para Caetano Veloso (2008) – que se considera um “caymmiano na ótica de João Gilberto” (p. 20) – foi a partir de *Rosa Morena* que João Gilberto pôde construir o estilo que viria a ser a bossa-nova. O autor (2008) segue afirmando que tudo em João “presta contas a Caymmi: do senso de estrutura à dicção”, pois, em Dorival Caymmi

[...] a palavra cantada recebia o tratamento mais alto que se pode conceber: sempre espontânea, revelava, não obstante, ter passado por um crivo severo. As canções de Caymmi parecem existir por conta própria, mas a perfeição de sua simplicidade, alcançada pela precisão na escolha das palavras e das notas, indica um autor rigoroso (Veloso, 2008, p. 20).

Se olhamos para Dorival Caymmi como cantor e intérprete, e, ao mesmo tempo, enxergamos o anseio de João Gilberto em retomá-lo – dentre outros compositores a quem buscou –, é como se de fato ele pudesse, em sua interpretação, sustentar o trabalho do cantor, e ainda atingir algo mais. Usando um termo de Caetano Veloso (2008), João Gilberto “revaloriza” alguns elementos já postos na composição; ele seria capaz de descobrir uma “pedra preciosa incrustada na canção que ainda não havia brilhado como devia [...]” (Mello, 2021, p. 215).

Isso tudo nos leva a pensar que cabe aos intérpretes – sejam eles os próprios compositores das canções ou não – sustentar esse trabalho de uma dicção convincente, mas a partir de soluções muito singulares.

Tomemos como exemplo um caso relatado por Roberto Menescal no VEJA Documentários (Episódio 1 - “João Gilberto...”, 2023) sobre João Gilberto: Tom Jobim e Vinicius de Moraes estavam gravando um disco com a conhecida “rainha do rádio”, Elizete Cardoso, em 1958. Tom Jobim convida João Gilberto para participar tocando violão em duas canções que tinham a batida da bossa-nova. No momento da gravação de *Chega de saudade*, João Gilberto não fora convencido pela dicção de Elizete, ao que ele diz: “olha, não é assim não”.

Se o cantor se faz nesse malabarismo fala-canção no momento da criação musical, imagina-se que, para haver um efeito de dicção convincente, esse malabarismo siga sendo sustentado pelo intérprete de um modo particular. E é esse modo particular vindo de João Gilberto, sua revalorização da canção, que também nos interessa.

Ainda que seja difícil, talvez possamos arriscar situar João Gilberto no lugar de um intérprete que soube ser cantor. Como intérprete, pode-se dizer que ele se preocupava muito com sua emissão vocal, encurtando, atrasando, retomando frases e desvinculando-as do seu pulsante no violão – que se mantinha em andamento –; ainda que não fosse com objetivos

estéticos, apresentava-se sempre com seu violão em cenários pouco ornamentados, prezando por uma sonorização limpa e clara – aspectos que marcam seu modo de interpretar (Mello, 2021); e, como cantor, pode-se dizer que a busca por uma dicção ideal nunca o deixou em paz.

Ele tentava remontar um equilíbrio entre fala-canto a todo momento, criando seu próprio modo de dizer a canção atrelado ao toque de seu violão. Mesmo sem efetivamente compor algumas canções que cantou, ele, de certo modo, as compõe *ao cantar* (Coelho, 2016), “ele elabora através da performance interpretativa um pensamento de caráter composicional” (Menezes, 2010, p. 536). Quando ele diz à Elizete Cardoso “olha, não é assim não”, ele supõe que havia um outro caminho sonoro que a música requisitava para *Chega de saudade*. “E como é?” – perguntará a cantora. E como é?

3.2 Soluções singulares

*Queria que o público visse ali
não o João Gilberto, mas o Brasil.*
(João Gilberto, em entrevista a Tárik de Souza, 1971)

Não é incomum que nomeemos alguns intérpretes como os “donos” da canção que interpretam, pois, ao deixarem algo tão marcante em suas performances, “os compositores passam a produzir em função desta performance” (Tatit, 2007, p. 106). Temos diversos nomes da música brasileira que ganham destaque nesse processo, tais como Roberto Carlos, Maria Bethânia e Elis Regina. Constatamos isso facilmente ao ouvirmos em suas vozes as canções *Emoções*, de Tore Zito, *Olhos nos olhos*, de Chico Buarque, e *Como nossos pais*, de Belchior, e, respectivamente, associá-las aos intérpretes citados. Maria Bethânia chegará a dizer que alguns compositores das canções que ela interpreta a conhecem musicalmente de modo muito particular: “[...] eles entendem a intérprete que sou, mais do que uma cantora. Eles compõem de um modo que cabe bem, que me traduz” (Pacheco, 2015).

Augusto Campos (2008) dirá que o intérprete se integra à obra que interpreta, de modo que ele existe em função dela: “o intérprete será assim, na realidade, um coparticipante da realização” (p. 33). Tal afirmação que ganha ainda mais verdade na fala de Marisa Monte, que diz: “quando eu canto uma música e ela não é minha, de alguma maneira, ela se torna minha [...], o intérprete se apropria um pouco daquilo” (Papo de..., 2021).

Para que a canção seja incorporada pelo intérprete, evidentemente ele faz uso de artifícios que vão além de sua capacidade vocal. Está em jogo a forma de ele colocar a sua voz

na canção, de dividir os versos, de operar com o corpo, e, acima de tudo, a forma como ele “encarna a própria compatibilidade entre os elementos da canção, tornando-se parte integrante da criação” (Tatit, 2007, p. 129).

Quando nos referimos ao malabarismo fala-canção no tópico anterior, ressaltando que o intérprete pode sustentar esse trabalho de equilíbrio proposto pelo cantor, esbarramos em um limite, justamente porque o intérprete é aquele que faz essa operação à sua maneira, ou seja, da forma como prefere. Com João Gilberto não fora diferente, pois ele “achava coisas que só ele achava. Ele tinha soluções incríveis” (Soluções..., 2023). Mas, então, como operar essa medida?

No ato de interpretar musicalmente, Santo e Palladino (2019) chamam atenção para a existência de uma alteridade, pois ali será feita “uma tradução singularizada da obra, [...] um novo **gesto**” (p. 145). Podemos, a partir do contexto cançional, pensar a questão da alteridade como condição à existência de um sujeito, e nesse caso, um sujeito intérprete. Pensar essa alteridade em relação ao intérprete é concebê-lo como descentrado de si mesmo e, ao mesmo tempo, conferir a ele algo que é somente seu.

O filósofo Emmanuel Lévinas, em seus *Entre nós: ensaios sobre alteridade* (1997), explora a ideia de um descentramento, um *despertar* a partir do outro: “O outro é, assim, presente ao eu” (p. 208). Através de seus escritos, abre-se espaço para pensar que, onde havia uma suposta ideia de eu, há um outro eu, que “me arranca da minha hipóstase, do aqui, do coração do ser ou do centro do mundo onde, privilegiado e, neste sentido, primordial, eu me coloco” (p. 125). O descentramento está justamente no ponto em que a constituição desse eu só se dá a partir do outro.

A questão da alteridade também aparece em todo o ensino de Lacan, que nos traz diferentes perspectivas para as modalidades desse outro (Ravasio, 2016): “é que o eu humano é o outro, e que no começo o sujeito está mais próximo da forma do outro do que do surgimento de sua própria tendência” (Lacan, 1985, p. 50).

A princípio, Lacan (1986) concebe essa alteridade se configurando pela imagem, ou seja, na identificação do sujeito à imagem do outro. Depois observamos um deslocamento da ideia de um outro como imagem a um Outro como registro simbólico, que marca o sujeito como efeito de discurso. O simbólico se apresenta como mediador dessa relação especular, atestando que o sujeito está “no mundo simbólico, quer dizer, num mundo de outros que falam” (Lacan, 1986, p. 198).

Lacan, então, aborda o conceito de alteridade sob dois aspectos de relação com o outro: o outro do imaginário; e um Outro do simbólico. E, ao tomar linguagem como não-toda, falará

de um Real como aquilo que escapa a essa representação simbólica, ou seja, aquilo que não é simbolizável. Esses três registros coexistem na constituição do sujeito, de modo que ele se constrói nessa lógica da alteridade (Freire, 2002). O que se vê é que a alteridade, como aquilo que é do campo do outro, está inscrita na estrutura subjetiva, situando-se na linguagem, sendo de ordem estruturante para pensarmos esse sujeito (Assad, 2022).

O sujeito constitui-se nessa lógica, cabendo a ele “construir o Outro, inventá-lo para que possa se tornar [...] responsável diante daquilo que lhe causou” (Freire, 2002, p. 85). A interpretação cançional poderia ser tomada aqui como uma das vias pelas quais a alteridade se apresenta; uma via que serve ao sujeito como um modo de se situar no campo do Outro. A canção, em suas diversas interpretações, poderia ser mais uma via por onde o “eu que é outro” se sustenta e se apresenta.

Quando nos referimos a João Gilberto como intérprete cancionista, o enxergamos, antes de tudo, como um sujeito que tentava se situar no campo da linguagem; e que parecia ter encontrado na própria canção um caminho para isso. É como se canção tivesse servido a João Gilberto como uma invenção singular na amarração dos três registros (Rocha, 2019).

Diante dos vários espaços pelos quais transitou, o ponto que ainda parecia conectar ao laço social era a busca pelos sons e, acima de tudo, a busca por uma interpretação cançional em que haveria um equilíbrio ideal de fala-canção. É interessante observar como essa busca não somente o coloca em movimento de modo literal – introduzindo-o a pessoas distintas e inserindo-o nos palcos –, mas também o leva a construir uma modalidade subjetiva possível (Campos, Gonçalves; Amaral, 2008), em que a relação com o outro se apresenta *na canção*. Ou seja, desde o momento em que ele escuta os primeiros artistas que despertam sua admiração, como Mário Reis, Chet Baker, Orlando Silva e o próprio Dorival Caymmi, ele estabelece com tais figuras algo de uma identificação imaginária capaz de ordenar sua criação como intérprete cancionista – e, consequentemente, sua própria existência. Não à toa João Gilberto chega, de fato, perto de incorporar esse outro na figura de Orlando Silva, quando, em 1952, lança suas primeiras gravações com um vocal muito semelhante ao do carioca (Wisnik, 2017; Mello, 2021).

No entanto, a despeito dessa primeira gravação, que fora, de certo modo, ignorada pelo público (Castro, 1990), João Gilberto, na intenção de buscar o que melhor se encaixasse na canção, encontra um caminho musical mais singular. Talvez assim também tenha conseguido inscrever “uma diferença, mínima que seja, entre o eu e o que vem do outro” (Campos, Gonçalvez; Amaral, 2008, p. 88). É desse modo que ele parece, inclusive, se autorizar a circular, à distância, pelo campo social (Campos, Gonçalvez; Amaral, 2008). Em outras palavras, João

Gilberto, que, ao fazer da imagem dos outros a sua própria, esteve perto de se perder na própria dimensão da alteridade, fora capaz de, pela via cancional, estabelecer-se como sujeito.

Ao nomearmos, então, um movimento de criação como uma “invenção singular”, seguimos advertidos de que tal singularidade não se funda sem o Outro, mas também “existe à semelhança” deste, ou seja, “está fora do que é comum” (Miller, 2008, p. 63). Miller (2008) chama atenção para a dificuldade de se fazer reconhecer como singular, mas reitera que “o singular, como tal, não se parece com nada” (p. 63). Haveria aí um ponto incomparável a respeito de cada um. Então, quando nos referimos a João Gilberto, onde se mostra seu caminho singular, seu ponto incomparável?

O que chamamos de “caminho musical mais singular” – ou gesto cancional, ou, até mesmo, conforme Dorival Caymmi descrevera em 1995, (Garcia, 2012, p. 84 *apud* Souza, 2016) como um “jeito “ardiloso” de operar no espaço vazio da canção – leva-nos a pensar sobre o que há de João Gilberto em suas soluções musicais.

O aproveitamento que ele fazia dos espaços vazios já é uma das pistas valiosas que Caymmi nos fornece a respeito da solução musical joaogilbertiana, dizendo: “João Gilberto é um ourives nessa coisa do espaço vazio, ele deixa a bola na sua mão sabendo que ele vai tirar. É um ardiloso! [...]” (Garcia, 2012, p. 84 *apud* Souza, 2016, p. 93).

Não à toa, João Gilberto era capaz de “ao se deparar com um determinado artefato artístico, [...] entendê-lo e remodelá-lo a seu bel prazer [sic]”, conseguindo “encontrar soluções para desequilíbrios” [...] e dar “diferentes tratamentos que outros artifícies não conseguem dar” (Souza, 2016, p. 93).

Em sua interpretação, João Gilberto deixava em seu canto algumas frases “flutuando”, um espaço sobrando, de modo que os acordes do violão não funcionavam tanto como acompanhamento para essas frases, “o que se ouve é o contrário, acordes pendurados no canto como roupas no fio de um varal” (Mammì, 2017, p. 23). Talvez seja por isso que, mesmo sendo acusado de gravar sempre as mesmas músicas, Menezes (2012) constata que “são as mesmas, mas com soluções diversas e ‘montagens’ diferentes na relação entre o plano sonoro” (p. 77).

Sustentar os espaços vazios em uma canção, mantê-la como canção subtraída, flutuando entre os acordes, faz parte de um recurso fundamental descrito por Lorenzo Mammì (2017) como “elisão”, onde prevalece “a arte de mostrar escondendo” (p. 30). Segundo o autor, a elisão é marca de João Gilberto, pois ele consegue mostrar sua originalidade justamente em pontos indiscerníveis.

Seu jogo mostra-esconde, como diz Cacá Machado (2019), está no contraste entre tempos fortes e fracos empregados por ele; nas transições harmônicas em que vários acordes se

multiplicam; na própria melodia, “que sugere uma curva que não chega a se realizar plenamente” (Mammì, 2017, p. 30); e na emissão da voz, que parecia buscar “mais do que o som, o silêncio” (p. 30). E, por fim, a “elisão suprema” (p. 31) estaria, na visão de Mammì (2017), na intenção de João Gilberto em efetivamente desaparecer, deixando-nos somente com a canção.

Poderíamos facilmente tratar dessa “arte de mostrar escondendo” como um recurso essencialmente musical de João Gilberto. Porém, parece caber algo mais em seu gesto. Como trazemos ao longo deste escrito, a impressão é de que João Gilberto existia pela canção, mas por ela também desaparecia. Em nossa perspectiva, mostrar escondendo não era somente uma ferramenta estética musical para João Gilberto, mas sua condição única de se sustentar na canção: escondendo-se nela.

Alguns elementos que o sustentavam nesse lugar aparentemente escondido eram a sua dicção minimalista, o seu canto baixo (Queiroz, 2021), o deslocamento rítmico que aplicava na frase original – e que produzia, inclusive, uma dificuldade para o público acompanhar o seu canto (o que sustentava ainda mais o silêncio musical de João Gilberto) (Menezes, 2012). Mas é a defasagem no tempo – como um aparente descompasso – que parece ter sido a marca essencial de seu gesto, que, segundo Menezes (2012), apesar de ser uma atitude simples, “toca num ponto crucial da arte musical” (p. 31), pois rege “novas concepções de timbre, durações, alturas e intensidades” (p. 31). E ainda, ao que nos parece, toca num ponto crucial de uma certa solução subjetiva de João Gilberto, que manejava o tempo cotidiano à sua maneira, não concebendo o próprio “passar do tempo e da história” (Mello, 2021, p. 202): afinal, “o timing de João Gilberto é o seu violão” (Mello, 2021, p. 220). Concordamos com Walter Garcia (2013) quando ele traz a ideia de que João Gilberto encontra na suspensão do tempo um recurso para se abrigar contra o tempo.

Referindo-se a essa defasagem rítmica, Lorenzo Mammì (2017) nos faz pensar novamente na intenção – cançional-subjetiva – de João Gilberto em mostrar escondendo, pois, entre o retardo da voz e a antecipação do violão, ele é capaz de criar “um tempo médio que nunca é pronunciado [...]”, um tempo “ao qual se pode aludir, mas nunca desvelar” (p. 23). Ou seja, seu gesto é exato na mesma medida em que é indefinido. Até podemos trazê-lo à tona, mas nunca efetivamente tocá-lo. Sequer sabemos ao certo para onde esse tempo nos leva.

O mais interessante é que, diante do possível descompasso, dos acordes invertidos (Mello, 2021), das notas dissonantes, o que se ouve é “uma consonância perfeita que nenhuma consonância concreta poderia expressá-la [...]” (Mammì, 2012). Ou, como Marc Fischer (2011) pontualmente percebe: “[...] João Gilberto parece cantar num ritmo que não bate com o que está

tocando. E, ainda assim, tudo se encaixa, como se nascesse daí um instrumento completamente novo” (p.13).

Retomando o fragmento histórico trazido por Ruy Castro (1990), vimos que João Gilberto, ao ser convidado para inserir a batida de seu violão como acompanhamento para a voz da cantora Elizete Cardoso no LP *Canção do amor demais*, lançado em 1958, traz sugestões sobre o modo como Elizete Cardoso deve colocar sua voz na canção – que, diga-se de passagem, não interessaram muito a ela–:

João queria que Elizete as cantasse mais para cima, principalmente os sambas, e às vezes se metia a dar palpites. Mostrou-lhe como fazia com “Chega de saudade”, **atrasando e adiantando o ritmo de acordo com o que achava que a letra pedia, e** tentou induzi-la a tentar algo parecido (Castro, 1990, p. 177).

A sugestão de João Gilberto em atrasar ou adiantar o ritmo como algo que “a letra pede” nos aponta como o seu aspecto rítmico tinha uma ligação forte com “as inflexões da língua falada” (Mammì, 2017, 23). Ou seja, tal solução rítmica acompanhava a sua ideia de emissão vocal; de como não poderia haver um ritmo sem levar em conta o que a prosódia brasileira permitia. Distribuindo esses dois elementos – acentuação marcada e articulação frouxa –, João Gilberto cria então “uma dialética suficiente para transformar a melodia num organismo que se autos sustenta [sic]” (2017, p. 23). Mais que isso, como propusemos no capítulo anterior, ele também parece se sustentar nessa junção.

Na construção musical, essa flexibilidade do tempo é caracterizada como *rubato* – que aponta para a capacidade do intérprete, literalmente, roubar o tempo da canção para si, *ritardandos* ou *accelerandos* esse tempo propositalmente (Mello, 2021). É interessante, pois há aí a abertura de um espaço para a flutuação rítmica, sugerindo quase um desencontro proposital na canção e abrindo margem para algo de inusitado advir. No caso de João Gilberto, ele fazia isso “retardando sílabas ou frases” de modo que “ele deixa o violão seguir adiante para alcançá-lo mais pra frente; outras vezes antecipa-se, emendando versos um no outro, fora do lugar em que deveriam estar [...]” (Mello, 2021, p. 158). Além disso, João Gilberto, ao colocar sua voz nessa flutuação rítmica, propunha um espaço de equivalência voz-instrumento. E, nesse enlace, restaria uma espécie de espaço “vazado, não excessivamente preenchido” (Pires, 2015), que nos retrata o tal jeito ardiloso de operar nos espaços vazios.

Não é à toa que Mello (2021) tem a sensação de que João Gilberto era capaz de mudar a estrutura de uma canção em relação ao seu compasso original. Para ilustrar isso, Espindola (2023) faz uma comparação entre a gravação da canção *Desde que o samba é samba*, que fora

lançada por Caetano Veloso⁴⁰ em 1993, e a lançada por João Gilberto em 2000 (no álbum produzido pelo próprio compositor da canção, Caetano Veloso). Na gravação⁴¹ de João Gilberto, notam-se “acréscimos, alterações e supressões. João tira, põe e altera acordes da harmonia da canção, reestrutura a forma, reduz a instrumentação para voz e violão, encurta a duração da música e equilibra suas repetições” (Espindola; Madeira, 2023, p. 5).

Um outro recurso rítmico utilizado por João Gilberto fazia parte, assim como muitos outros que utilizara, do cenário musical brasileiro – mostrando-se essencialmente no samba: a síncope. Definida por Muniz Sodré (1998) como “a alteração rítmica de um tempo fraco em um tempo forte”, a síncope marca um deslocamento rítmico necessariamente pela pausa, uma suspensão rítmica que chega a sugerir que o ritmo quase foi perdido:

Os baixos, fraturando o ritmo como uma metralhadora de síncopes, produziam uma batida que antecipava, quase sem tirar nem pôr a do violão de João Gilberto, cinco anos antes de “Chega de Saudade”. Era tão moderno que na época ninguém entendeu (Castro, 1990, p. 58).

No entanto, segundo Menezes (2010), ainda que João Gilberto recupere algo que muito já circulava musicalmente, ele teve a façanha de propor um “deslocamento da sincopação a seu gosto”: uma “sincopação da síncopa” (Menezes, 2010, p. 533). Desse modo, ele é capaz de remontar a melodia tradicional

[...] re-interpretando a seu modo uma gestualidade rítmica de grande repercussão em nossa música, a saber, a síncopa. O caso é que João Gilberto articula em sua estratégia uma tradição métrica formada ao longo da história na música brasileira; na simplicidade de sua performance aparece, em nova elaboração, o diálogo com uma questão métrica de muita história (Menezes, 2010, P. 533).

Aqui é possível vê-lo como quem toma um recurso já posto – a síncope – e o recoloca na canção em formato de “reelaboração pessoal” (Menezes, 2010, p. 533), jogando em nível composicional. Para pensar esse gesto singular, Menezes (2010) traz um conceito de Marta Ulhôa sobre *métrica derramada*, em que “o canto – regido pela divisão silábica prosódica da língua portuguesa – e o acompanhamento – regido pela lógica métrica musical – parecem às vezes ‘descolados’ um do outro, numa sincronização relaxada” (Menezes, 2010, p. 533).

⁴⁰ Ouvir *Desde que o samba é samba* interpretada por Caetano Veloso: <https://www.youtube.com/watch?v=MB-iGuBVclo>.

⁴¹ Ouvir *Desde que o samba é samba* interpretada por João Gilberto: <https://www.youtube.com/watch?v=BDILqAPZieU>.

Ainda pensando no uso que João Gilberto fez da síncope, vale ressaltar que a pausa colocada por esse recurso musical, na visão de Muniz Sodré (1998), é capaz de convocar o corpo, que “responde ao desvio sonoro da música [...]” (Messias, 2015, p. 20). Logo, ao tomar as palavras cantadas em suas inflexões, e também as deixar soltas em espaços suspensos, quase “descolado” do compasso do violão, é como se, nessa suspensão, algo pudesse convocar esse corpo, ou, também, como disse Lacan (1975/1976), “ressoar no corpo”.

Tomando a afirmação de Pascal Quignard (1999) de que um som nunca se emancipa totalmente de um movimento do corpo, pensaremos que a canção cumpre seu efeito quando passa pelo corpo daquele que canta (Tatit, 2014). João Gilberto parece então encontrar essencialmente nos recursos musicais rítmicos – os *rubatos*, as síncopes, a métrica derramada – uma forma de convocar seu corpo ao preenchimento de uma espécie de vazio temporal (Sodré, 1998). Há na canção interpretada por João Gilberto uma convocação para um movimento diante de um nada. A canção parece, enfim, não somente tocá-lo **no** corpo, mas garantir a existência desse corpo, desse corpo como canção.

O gesto cancial de João Gilberto, a radicalidade de sua obra (Menezes, 2010), a sua invenção, o seu jeito ardiloso, o seu descompasso compassado, serviram e servem bem aos ouvintes e praticantes da música brasileira, mostrando-nos as infinitas possibilidades de se explorar o ritmo, de se enxergar canção na fala e de se apreciar o silêncio dentro da própria canção. Mas, acima de tudo, esse gesto serviu a João Gilberto como sua via para se constituir como sujeito, mostrando-nos, enfim, seu ponto incomparável. Sim, não há João Gilberto sem Mário Reis, Chet Baker, Dorival Caymmi, Orlando Silva e tantos outros. E podemos enxergar esses outros como aqueles que – de forma indireta – entregaram-lhe uma saída possível pela via da canção.

3.3 Recompondo canções

Cantou músicas conhecidas, mas elas soavam diferente do que eu estava acostumado, ele modificava os acordes, eram outras harmonias. No violão de João você sente vontade de remexer o traseiro, não dá para pressentir onde ele vai acentuar a batida, e assim mesmo fica um negócio completamente natural. [...] o que me deixou atônito foram aqueles acordes completamente diferentes dos que escutei a vida inteira nos discos que eu tinha. As canções eram as mesmas, mas ali ele cantava e tocava outra coisa [...].

(Steve Berger, 2019 *apud* Mello, 2021, p. 242)

O que nomeamos aqui como gesto cancional de João Gilberto certamente aponta para as suas criações musicais via voz-violão, contidas na forma como emitiu sua voz nas canções; e no modo como operou com o violão em suas variações rítmicas infindáveis. Mas, acima de tudo, esse gesto parece abranger a forma como João Gilberto situou-se na linguagem pelo seu canto-falado; e como pôde incorporar seu próprio corpo nessa dimensão. Voz-violão seria um gesto tanto musical quanto subjetivo.

Para pensarmos o que constitui esse gesto, traremos duas canções interpretadas por ele: *Segredo* (1947), de Herivelto Martins e Marino Pinto, e *Pra quê discutir com madame?* (1945), de Janet de Almeida e Haroldo Barbosa, que exibem sua forma de recompor pelo seu canto falado e por suas invenções rítmicas; e, por fim, traremos *Hô-bá-lá-lá* (1959) como umadas poucas canções de sua autoria que parece trazer em si mesma uma aposta num som desprendido de sentido, ressoando a ponto de “continuar preenchendo os espaços” (Fischer, 2011, p. 12).

Segundo Arthur Nestrovski (Por que João Gilberto..., 2019), João Gilberto, intuindo “desde o início a riqueza que estava no canto-falado”, fora capaz de “reforçar ao máximo o caráter natural da voz falada tornada música”. Para o autor (Por que João Gilberto..., 2019), na canção *Segredo*, João Gilberto leva a prática do canto-falado ao extremo, conduzindo seu canto em um dizer quase exagerado: há mais fala até do que o canto, uma fala que exprime em seu dizer cada sílaba em sua riqueza fonética, sonora, melodiosa e rítmica:

“Teu mal é comentar o passado
 Ninguém precisa saber o que houve entre nós dois
 O peixe é pro fundo das redes, segredo é pra quatro paredes
 Não deixe que males pequeninos
 Venham transtornar o nosso destino
 O peixe é pro fundo das redes
 Segredo é pra quatro paredes
 Primeiro é preciso julgar
 Pra depois condenar

Quando o infortúnio nos bate à porta
 E o amor nos foge pela janela
 A felicidade para nós está morta
 E não se pode viver sem ela
 Para o nosso mal não há remédio, coração
 Ninguém tem culpa da nossa desunião”
 (*Segredo*, Herivelto Martins e Marino Pinto – 1947)

Nos primeiros segundos da gravação, precisamente no 0:02⁴², já ouvimos a colocação suave da voz de João Gilberto, sem introduções instrumentais antecedendo essa colocação. Ali já se ouve muito mais voz do que outro instrumento. As primeiras palavras “Teu mal é comentar o passado” quase não são alongadas, cantadas em uma cadência mais natural. Sentimos um alongamento musical sutil na pronúncia de algumas palavras, que aqui marcaremos através de traços; e o alongamento se dá mais especificamente nas vogais “e”, “o”, “i”, “u”, marcadas em negrito:

“do_is” (dois)
 “re_des” (redes)
 “pare_des” (paredes)
 “transtornar_” (transtornar)
 “desti_no” (destino)
 “fun_do” (fundo)
 “con_de_nar_” (condenar)

 “Quan_do” (quando)
 “amor_” (amor)
 “fo_ge_” (foge)
 “pe_la” (pela)
 “jane_la_” (janela)
 “mor_ta_” (morta)
 “ela_” (ela)
 “co_ra_ção” (coração)
 “desu_ni_ão” (desunião)

A respeito do trato vocal, Menezes (2010) aponta como João Gilberto se assentava em pouca pressão de ar, alongando vogais em uma sustentação de ar ininterrupta e uniforme. E será através dessa baixa pressão de ar que sons “estranhos” apareciam como parte efetiva da canção, incluindo ruídos como estalos da língua, abertura dos lábios, respiração e articulações linguísticas de modo geral. Na gravação aqui referida, percebemos em 0:43 segundos e em 1:12 minutos sua abertura de lábio e um estalo leve de língua; e os “acordes pendurados” – como nomeou Lorenzo Mammì – parecem se mostrar também em 2:35, quando ele solta a frase “[...] e não se pode viver **sem ela**”, fazendo parecer que as palavras “sem ela” não esperam pelos acordes que virão.

Se tomarmos como comparativo a gravação feita por Nelson Gonçalves em 1949⁴³, já nos chama atenção uma introdução orquestral; uma emissão vocal mais operística, que se

⁴² Acessar o link para ouvir a canção *Segredo* interpretada por João Gilberto: <https://www.youtube.com/watch?v=Fjxz9UpoQs8>.

⁴³ *Segredo* interpretada por Nelson Gonçalves: <https://www.youtube.com/watch?v=tvtJHI703JU>.

assenta em uma interpretação mais dramática e em alongamentos mais demorados; e tem-se o uso dos vibratos, como oscilação de frequência em torno da nota principal. Além disso, não capturarmos nenhum ruído na articulação linguística do cantor.

Ainda que a letra da canção exiba um certo apelo dramático pela possível perda de um amor, especialmente na parte “quando o infortúnio nos bate à porta; o amor nos foge pela janela [...]”, João Gilberto, como o “antidramático” que era – segundo Zuza Homem de Mello (2021, p. 157) –, não incorpora esse drama cancional pelo caminho tradicional. Sem soltar a voz e sem alongar as notas desnecessariamente, ele abole os vibratos, despindo-se “dos artifícios dos cantores [...]” (Mello, p. 156), e investe essencialmente nas notas mais graves. Poderíamos pensar, inclusive, que sua dose dramática está contida nessas notas graves, que trazem um quê de tristeza em sua sonoridade (Baptista, 2007).

Walter Garcia (2013) já mencionara que, no canto baixinho de João Gilberto, éramos capazes de notar uma “nuança dos sentimentos”, na qual ele equilibra melancolia e alegria no jogo sonoro. E, assim, toma também distância da matéria que expressa – no caso da canção, ele se distancia do eu-lírico sofredor, mas não necessariamente deixa de exibir algo desse sofrimento. No fim das contas, ele cria “um contraponto sonoro e crítico-afetivo” (Coelho, 2016, p. 198), pois, mesmo trazendo a voz-instrumento a um espaço central na canção, ele a desloca da obrigação de “emitir beleza”. A voz é central não pelo que diz, mas pela forma que diz. Pela sua voz, João Gilberto não se preocupa em expor sentimento dando ênfase ao conteúdo narrado. Acima de tudo, sua voz “narra um som” (Coelho, 2016, p. 197).

A respeito dos alongamentos passionais, Luiz Tatit (2010) acredita que não é interessante para o cantor utilizá-los caso estes o afastem da melodia inaugural contida na palavra. Diz ele: “do que adiantam soluções musicais altamente justificadas se as frases melódicas não puderem ser pronunciadas com naturalidade pelo cantor, dando a entender que ele ‘canta’ e ‘diz’ ao mesmo tempo?” (p. 15). Na canção *Segredo*, João Gilberto parece ser capaz de cantar e dizer ao mesmo tempo. Ainda que a sua interpretação possa soar exageradamente falada para alguns, Tatit (2016b) defende que “dizer frases da língua, por mais desgastadas ou desconexas que se apresentem, é sempre melhor do que um simples vocalize pelo fato de manter o simulacro cancional” (Tatit, 2016b, p. 53).

Mas, a despeito do que é considerado musicalmente interessante por pesquisadores como Tatit – um cantar próximo ao dizer –, vemos como, além de se prestar à função musical, o canto-falado de João Gilberto parece ser a via por onde a sua condição de fala se esboça.

Pensar a música como condição de fala de João Gilberto não é pensar que ele encontra nela necessariamente um recurso comunicativo. Pode haver aí uma finalidade que se desprende

disso. Afinal, a língua serve a mais coisas que não à comunicação (Miller, 2012a). Se não a comunicação, no canto-falado de João Gilberto poderia haver o que Lacan chamou de ressonâncias da fala, ou seja, “[...] restituir à fala o pleno valor de evocação” [...] em que “a função da linguagem na ressonância é de evocar e não de informar” (Miller, 2012a, p. 17).

Um ponto de tensão explicitado por Miller é que a fala que busca evocar não deixa de comunicar. No entanto, ela comunica pelo viés do indireto. E, nesse ponto, retomamos a ideia de Lorenzo Mammì (2017) de que João Gilberto opera pela estética da elisão ao mostrar algo escondendo; mostrar-se, talvez, pelo viés indireto. Entendendo o canto-falado de João Gilberto por esse viés, pensamos que sua condição de fala, pela canção, introduz algo distinto que não se inscreve no circuito de respostas, não se dirige necessariamente ao Outro. Mas, ao mesmo tempo, permite que o intérprete, através de seus “crivos fonológicos, [...] que seriam como a clave – no sentido de uma clave de escritura musical” (Oury⁴⁴ *apud* Lacan, J., 2022, p. 231), funde uma modalidade de articulação com seus semelhantes. Ou seja, ainda que João Gilberto não se colocasse em um circuito de comunicação direta com quem estivesse ao seu redor, pelos sons que elegia para a canção, pôde conceber que havia um Outro a quem poderia se dirigir.

Ao despir a canção de seus invólucros, levando-a a uma certa “redução fonológica” (Oury *apud* Lacan, 2022, p. 231), João Gilberto parece inaugurar “a organização da palavra desde a época do murmúrio [...] em uma polivalência fonética potencial” (Oury, *apud* Lacan, 2022, p. 231). Desse modo, ele também é capaz de levar a palavra, pela canção, a um nível inédito de realização: ao “osso da linguagem” (Oliveira, 2008, p. 17). Em *Segredo*, quando ouvimos seu cantar sussurrante, é como se ele fosse capaz de, ao reduzir a canção, mostrar-nos algo nela que não captamos e que é precioso. Escapando de efetivamente dizer, João Gilberto aponta, pelo viés indireto, que há algo distinto na canção a ser capturado. E assim ele também conduz a sua gramática de fala.

Na canção *Pra quê discutir com madame?*⁴⁵, João Gilberto também ataca a canção sem rodeios introdutórios: “madame diz que a raça não melhora...”. Seu jogo particular de mostrar escondendo logo se apresenta, uma vez que não sabemos necessariamente onde está o encontro entre a sua voz e as notas do violão. Fazendo uso de uma linguagem galhofeira, ele vai jogando a frase cantada “pra frente e pra trás do tempo em que ele toca”, ao passo que “a canção original

⁴⁴ O psicanalista francês Jean Oury se coloca no debate “A propósito da comunicação de Serge Leclaire de 27 de janeiro de 1965, ‘Sobre o nome próprio’”, do qual participam Jacques Lacan, Jean-Paul Valabrega, Luce Irigaray, Serge Leclaire, Paul Lemoine, Irene KotsoHis-Díamantis, Gennie Lemoine, Francine Markovitch, Marie-Lise Mondzai e Kené Major.

⁴⁵ Canção “Pra quê discutir com madame?” interpretada por João Gilberto: <https://www.youtube.com/watch?v=n0BeKghWziE>.

divide as frases simetricamente de modo regular e o intérprete cai no início do compasso, que seria a cadência natural que o verso parece pedir (Por que João Gilberto..., 2019). Nesse jogo de recomposição musical: “Janet de Almeida pela boca de João é João” (Machado, 2019):

“Madame diz que a raça não melhora
 Que a vida piora por causa do samba
 Madame diz o samba tem pecado
 Que o samba, coitado, devia acabar
 Madame diz que o samba tem cachaça
 Mistura de raça, mistura de cor
 Madame diz que o samba democrata
 É música barata sem nenhum valor

Vamos acabar com o samba
 Madame não gosta que ninguém sambe
 Vive dizendo que samba é vexame
 Pra quê discutir com madame?
 [...]”

No carnaval que vem também concorro
 Meu bloco de morro vai cantar ópera
 E na Avenida, entre mil apertos
 Vocês vão ver gente cantando concerto
 Madame tem um parafuso a menos
 Só fala veneno, meu Deus, que horror
 Brasileiro na batata é que tem valor”.

(*Pra quê discutir com madame?*, de Janet de Almeida e Haroldo Barbosa – 1945)

Menezes (2012) chama atenção para o fato de que, todas as vezes em que João Gilberto performou essa canção ao vivo, ele o fez de modos distintos, pois em cada performance “podemos ouvir “[...] formas e soluções diversas, a cada gravação são criados novos pontos de apoio, de certa forma improvisados, embora ensaiados exaustivamente e mais ou menos fixados para cada diferente apresentação” (p. 77).

Remetendo-se à performance ao vivo de João Gilberto da canção *Pra quê discutir com madame* no Palace em São Paulo (1994) – a mesma que tomamos aqui como referência inicial –, Menezes (2012) afirma deslumbrar-se com as passagens rítmicas operadas por João Gilberto, sendo uma das mais complexas que já ouvira. João Gilberto parte de seus acordes flutuantes, fixa um ponto de apoio no violão e um outro distinto para a voz, chegando a criar “três pontos de apoio rítmicos diferentes e concomitantes, sendo que dois deles tecem variações rítmicas” (p. 79).

Com João Gilberto, voz e ritmo se perdem para se equilibrar: não cabe à voz colocar-se num ritmo conhecido, que se possa acompanhar; assim como não cabe ao ritmo colocar-se à disposição da voz, justamente porque não sabemos o que será feito do ritmo e da voz. Nessa

canção, João Gilberto “faz com que nenhum dos acentos coincida com o metro de referência, obtendo como resultado uma sensação altamente sincopada e flutuante” (Menezes, 2012, p. 80).

Não deixa de nos chamar atenção o fato de que João Gilberto não só costumava repetir as canções durante seus shows, como também trazia um repertório, de modo geral, repetido (Mello, 2021), mas com soluções musicais distintas. Ele não repetia porque o público requisitava. Repetir era um mecanismo seu. É como se, ao repetir, ele pudesse ver o que da canção ali se fixa, permanecendo como essencial. A repetição aparecia para ele quase como uma fórmula: repetir para (se)encontrar.

Nas interpretações da música *Pra quê discutir com madame?* tanto no Palace em São Paulo (1994) como no Teatro Gran Rex em Buenos Aires (2000), sentimos que a música não chegará ao seu fim. Depois dos refrões, João Gilberto engata em vocalizações semelhantes a isso: “*d’iu ru, ru ru ru ru, d’uiu r uru, da p’ da ra r ara, pa ra ra ra [...]*”, que dão ensejo à continuidade das estrofes ou, simplesmente, ao recomeço da canção “Madame diz que a raça não melhora [...].” Não há direção certa ao ouvinte. E em ambas as interpretações, João Gilberto não finaliza a música com sua letra, mas com *scats singings* – improvisações sonoras com uma junção de sílabas – interessantíssimos. Repetindo e criando sons, criando sons e repetindo-os...

As interpretações de João Gilberto das canções *Segredo* e *Pra quê discutir com madame?* exibem seu manejo particular com a canção em termos de emissão vocal e criações rítmicas. Elas ainda nos fazem pensar que a sonoridade na língua indica o ponto de alteridade de João, onde ele funda sua distinção “em movimento motor, acústico ou auditivo, emitindo ou recebendo traços distintivos a partir da matéria sonora bruta” (Bousingen⁴⁶ *apud* Lacan, 2022, p. 306). De fato, as músicas não eram novas e já haviam sido gravadas por outros intérpretes. Mas com ele traziam algo de novo: mostravam-no.

Hô-bá-lá-lá⁴⁷

“A voz, suave e calorosa, canta:
 É amor o ho-ba-la-lá
 O som do violão se torna mais nítido, avança tateante rumo ao primeiro
 plano, faz soar dois ou três acordes.
 Ho-ba-la-lá uma canção (a voz soa como um sorvete)
 Uma flauta aparece como o canto de um pássaro.
 Quem ouvir o ho-ba-la-lá
 Praticamente do nada, surge um piano, que, chapinhando, assume a
 sequência de notas, enquanto o violão, divertido, segue flanando.
 Terá feliz o coração
 O amor encontrará

⁴⁶ Robert Durandde Bousingen participa do Seminário fechado de Lacan em 28 de abril de 1965, apresentando o ensaio *Da intervenção da associação fonématica na estruturação do fantasma primitivo*.

⁴⁷ Gravação original de *Hô-bá-lá-lá*, inserida no LP *Chega de Saudade* (1959), de João Gilberto: https://www.youtube.com/watch?v=CG_49EV7z_Q.

Ouvindo esta canção
 Alguém compreenderá
 Seu coração
 Sopros se somam, retomando as últimas sílabas, até que todos os
 instrumentos se juntam, inclusive a voz, que se deita sobre a música, não há
 como dizê-lo de outra forma.
 Vem ouvir o ho-bá-lá-lá
 Ho-bá-lá-lá
 Essa canção
 Dois minutos e dezessete segundos depois, fim, acabou-se.
 [...]
 Mas claro que não era o fim. A música seguia preenchendo o espaço”.
 (Fischer, p. 12, 2011).

Tomado por um efeito imediato após ouvir a canção *Hô-bá-lá-lá*, o alemão Marc Fischer viaja ao Rio de Janeiro em 2011 na esperança de ouvir João Gilberto tocá-la pessoalmente. Tudo acontece de maneira bem improvável, pois fora um amigo japonês de Fischer que lhe “transmitiu o vírus” (Fischer, 2011, p. 12) mostrando-lhe a tal gravação de 1959. Fischer não imaginava que teria como resultado “amor à primeira audição” (p. 2).

Certamente nos referimos aqui a um caso específico de um jornalista que, à primeira vista, deu vazão à sua curiosidade, ao seu encantamento pela música de João Gilberto e pela escrita dessa experiência de buscá-la. Mas há algo que nos captura em seu relato: Fischer admite uma inquietude ao pensar “ho-bá-lá-lá fala de quê?”, ao que ele, não se fixando precisamente na busca de uma tradução, aponta: “o que tínhamos ouvido era a **essência de alguma coisa**” (p. 13). Para Fischer, mesmo quando a música termina, ela segue preenchendo um espaço.

Diante disso, retomamos questões que já se colocaram neste trabalho: ao explorar a sonoridade das palavras pelo seu canto-falado – em defasagens rítmicas –, João Gilberto fora capaz de tocar a língua em seu caráter de puro som, ou seja, tocar algo de *lalíngua*? E por que sua música, aqui na especificidade da canção *Hô-bá-lá-lá*, seguiu preenchendo o espaço mesmo após seu fim?

Já nos primeiros sete segundos da gravação aqui tomada como base – a do LP *Chega de saudade* (1959) –, captamos brincadeiras sonoras: “*Diu, n'diu; bop n'bo* (mais agudo); *Diu, n'diu* (mais grave); *N'bop n'bo* (mais agudo)” (Fischer, 2011, p. 12). E ele termina a canção soprando a mesma palavra indefinida com a qual começa a canção, *hô-bá-lá-lá*, que traz a ideia de um espaço também indefinido.

Quando nos questionamos se João Gilberto fora capaz de tocar a língua em seu caráter puro, indagamos se sua forma particular de tratar da linguagem via canção acaba por tocar em um ponto inaugural desta: um lugar anterior às significações, lugar de *lalíngua*, de lalação ou do “tatibitati das crianças” (Quinet, 2016, p. 244).

Como trouxemos no capítulo anterior, Lacan concebe *lalíngua* como conceito para apontar uma língua ainda anterior à aquisição da fala, que cada um recebe como marca de um modo distinto. Segundo Miller (2012b), diferentemente da linguagem, *lalíngua* não parece ser uma estrutura por não estar situada em uma sincronia; ao contrário, ela comporta “uma dimensão irredutivelmente diacrônica” (Miller, 2012b, p.11). E ainda, sendo feita de mal-entendidos, ela comporta uma dimensão individual que não serve ao estabelecimento de um diálogo com o Outro. E justamente por não servir ao diálogo, *lalíngua* exige, por fim, um novo conceito de fala: uma que não diz ao Outro ou a partir do Outro (Miller, 2012b).

Pensar uma fala que não se presta ao diálogo poderia, em princípio, nos aproximar novamente do que fora apontado no tópico anterior como uma “fala que evoca por um viés do indireto”(Miller, 2012a), mas que, ainda assim, não deixa de comunicar. Porém, quando Miller traz essa discussão à tona novamente em *O monólogo de aparola* (2012b) – em seu Curso da Orientação Lacaniana (1995-1996), pronunciado no âmbito do Departamento de Psicanálise da Universidade de Paris VIII –, é para avançar no propósito dessa fala, que é “animada por um querer-gozar (p. 17)”, ou seja, por satisfazer somente aquele que fala, fundando-se, assim, num monólogo.

Segundo Miller (2012b), esse novo conceito de fala é descrito por Lacan como *aparola*, e, ainda que não tenha sido empregado de modo frequente em seu ensino, já fora suficiente, na perspectiva de Miller, para que repensássemos se essa fala comporta sequer um Outro, já que, através desse conceito, “[...] o conjunto da referência à comunicação desaba ou, pelo menos, no nível em que se trata da *aparola* não há diálogo, não há comunicação [...]. Não existe o Outro com maiúscula” (p. 13). *Aparola* seria palavra equívoca capaz de evocar os sons inaugurais com os quais nos deparamos desde os primeiros anos de vida.

A respeito de tais sons, Miller (2012a) faz uso dos escritos de Michel Leiris (1999) para falar sobre o modo como o sujeito se organiza diante do conteúdo sonoro que recebe, dos “monstros orais [...] onde ocorrem vínculos que não são da ordem lexical, com interferências, assonâncias” [...] (Leiris *apud* Miller, 2012b, p. 13). *Aparola*, ao tocar esses sons, se apresenta como palavra-monstro (Miller, 2012b). Ela traz à tona esses sons desprovidos de sentido e sem endereçamento.

Quando Miller (2012b) retoma as proposições de Lacan para que reelaboremos o conceito de fala, ele não propõe a existência de espaços distintos para a concepção da palavra. Parte-se do mesmo lugar, mas os destinos são diferentes: *aparola* é no que se transforma a fala que não busca a comunicação, mas apenas alguma satisfação daquele que fala.

Tomando as invenções cancionais de João Gilberto, é como se pudéssemos visualizá-las nesses dois propósitos de fala, mas, acima de tudo, como sua única fala: aquela que se dirige ao Outro pelo “viés do indireto”; e aquela que simplesmente se satisfaz, sem direção. Sua canção parece ser tratamento à linguagem, sendo seu único modo de endereçamento ao Outro; mas parece ser também capacidade de fazer sua fala simplesmente ressoar.

A respeito da canção *hô-bá-lá-lá* é como se ela o permitisse transitar mais pelo segundo propósito. Ao privilegiar a musicalidade na palavra inventada – *hô-bá-lá-lá* –, João Gilberto nos dá a impressão de que preferia apostar na sonoridade desta ao ter que se preocupar com o que ela produziria em termos de sentido. Isso faz o próprio Fischer (2011) questionar se *hô-bá-lá-lá* falaria de beleza, do amor ou da dor (p. 14). A sua escrita musical retoma a escrita de lalíngua, que nada quer dizer, e que ora o condiciona a falar via canção; e ora o permite existir sem qualquer endereçamento.

Mas o fato de *hô-bá-lá-lá* funcionar como sua canção *aparola* não a exime de tocar o Outro. Talvez tenha sido justamente por isso que não deixou de fazê-lo. Não à toa ela nunca parou de tocar para Marc Fischer, que termina seu texto ansioso pelo que não pôde ter: “anseio, sempre e de novo o anseio, por toda parte (Fischer, 2011, p. 130). A canção ressoa – em João, ao cantar, e em Marc, ao escutar; mas não pelo que diz. Ela “confunde e despista todo significado [...] sendo uma câmara de ecos que baterá um no outro ao acaso, de maneira contingente” (Góis et al., p. 5).

Ao ouvirmos o cancionista Ednardo entoar que “cantar parece com não morrer”⁴⁸, estamos advertidos de sua licença poética para enfatizar a prática do cantar como o que faz “a vida ter razão”. Supomos que simplesmente cantar não livra o sujeito de se haver com o mal-estar imposto pela linguagem. Mas a forma como se opera o cantar talvez aponte um caminho que parece ter servido a João Gilberto. Ele operou seu cantar ao violão como aquilo que unicamente pôde ser. Nessa direção, retomamos sua fala em entrevista ao jornal *O Globo* em 1979, em que dissera algo curioso sobre sua vontade de se igualar à sua música: “Queria ser assim como vocês, da imprensa: igual ao trabalho que produzem. Isso, aliás, é um grande trauma meu: não ser como é a minha música. Eu tento, mas não consigo”.

Novamente, não nos parece à toa que as duas canções que compôs se apoiem em seus neologismos *Bim-bom* e *Hô-bá-lá-lá*, que quase nos remetem a uma brincadeira infantil despretensiosa. Ele brincava de fazer som? Se sim, as brincadeiras apontam que o traço mais distinto de João Gilberto se funda e se fixa na busca pelos sons, e, nesse caso, sons que

⁴⁸ Trecho da canção de *Enquanto engomo a calça* (1979), de Ednardo: https://www.youtube.com/watch?v=eA0_9U9d11c.

antecedem um sentido, sons que remetem à existência de sonoridade ideal para ele. Seriam as lavadeiras de Juazeiro da Bahia equilibrando suas trouxas de roupas? Seriam os carros passando próximo de sua casa nas noites silenciosas de Juazeiro? Seriam os pescadores conversando? Seriam, enfim, todos “os sons da vida” reunidos? Não saberíamos dizer.

Ao pensarmos em João Gilberto em suas invenções singulares no campo musical, podemos vê-lo como alguém que soube retomar algo da sonoridade que reside no manejo entre música e fala; e, ao fazê-lo, através dos seus jogos fônicos, pôde operar seu recorte singular (Miller, 2012a) que o manteve ao longo de sua vida. Assim, buscar os sons ideais em lugares remotos, brincar com o ritmo, cantar-falando para falar-cantando, talvez, de fato, pareça com não morrer.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“João Gilberto é um baiano “bossa nova” de vinte e sete anos. Em pouquíssimo tempo influenciou toda uma geração de arranjadores, guitaristas, músicos e cantores. Nossa maior preocupação nesse “long-playing” foi que Joãozinho não fosse atrapalhado por arranjos que tirassem sua liberdade, sua natural agilidade, sua maneira pessoal e intransferível de ser, em suma, sua espontaneidade. Nos arranjos contidos nesse “long-playing” João participou ativamente; seus palpites, suas ideias, estão todos aí. Quando João Gilberto se acompanha, o violão é ele. Quando a orquestra o acompanha, a orquestra também é ele. João Gilberto não subestima a sensibilidade do povo. Ele acredita que há sempre lugar para uma coisa nova, diferente e pura que – embora à primeira vista não pareça – pode se tornar, como dizem na linguagem especializada: altamente comercial. Porque o povo comprehende o Amor, as notas, a simplicidade e a sinceridade. Eu acredito em João Gilberto porque ele é simples, sincero e extraordinariamente musical. P.S. Caymmi também acha.”

Antônio Carlos Jobim (Contracapa do LP *Chega de saudade*, 1959)

Esta pesquisa teve como ponto de partida o som de João Gilberto. Ao ouvi-lo, questionamo-nos se seu modo de tratar esse som, pela canção falada via violão-voz, tocava algo de um som inaugural, no qual a palavra emitida ainda não serviria ao sentido. Partimos da hipótese de que esse modo de se haver com o som mostrava-se como um tratamento à palavra pela própria via cancional.

Para que chegássemos ao que chamamos de “invenção singular” de João Gilberto, passamos por outras invenções no que diz respeito à música Ocidental: a música litúrgica europeia, a indígena, a negra, deparando-nos com caminhos onde estas se fundem e também constantemente se separam. De tais hibridizações, vemo-nos diante da impossibilidade de designar **uma** identidade musical – e não será diferente em relação à música brasileira. Ainda que pensadores citados, como foi o exemplo Mário de Andrade, tenham buscado instituir a ideia de um “populário sonoro nacional” na década de 1920 – visando especialmente trazer visibilidade à tal sonoridade –, os próprios falarão da diversidade que compõe a nossa musicalidade.

Ainda nesse período (1920), a narrativa antropofágica de Oswald de Andrade propõe que nos alimentemos daquilo que nos é alheio. Assim, ao contrário de buscarmos a imitação, iríamos rumo à devoração de novas informações (Caetano Veloso, 1997). Oswald de Andrade marca então uma possibilidade de o Brasil se deslocar de uma postura cultural de inferioridade, em direção à “deglutição do alheio” (Schwartz, 198, p. 8). A partir disso, marcamos também a direção pela qual este escrito tratou a música brasileira: como um trabalho coletivo de musicar

o que nos é estrangeiro e, ao mesmo tempo, faz parte de nós; em um movimento que se põe a devorar “a dimensão assustadora do outro” (Wisnik, 2021, p. 65).

A bossa-nova aparecerá nessa lógica de uma construção musical que se funda na retomada de “característicos regionais de nosso populário” (Castro, 1999, p. 24) sem negar a importação de elementos estrangeiros. Reiteramos aqui a sua formação a partir do samba, especialmente no que diz respeito à matéria musical que fora privilegiada pelos primeiros sambistas brasileiros: o canto-falado. O elemento fundamental da bossa-nova destacado neste trabalho foi justamente a sua composição a partir do canto.

Através do seu LP *Chega de saudade*, lançado em 1959, João Gilberto se mostra como a figura que marca a entrada da bossa-nova no cenário musical – apesar de ele ter afirmado que fazia samba e “não essa coisa de bossa nova”. Pelo seu canto, ele realça o gesto canacional da bossa em seu ponto máximo ao ser capaz de neutralizar os possíveis excessos contidos na canção. Destacamos que seu em LP só havia duas composições de sua autoria, *Hô-bá-lá-lá* e *Bim-bom*, trazendo a ideia de que João Gilberto era, acima de tudo, um recompõe. Ao trazer as composições de outros cancionistas – reiterando a necessidade de “as coisas bonitas” serem retomadas –, ele as compõe *ao cantá-las* em suas invenções diversas.

Após nos situarmos na biografia de João Gilberto, passamos a vê-lo como alguém que se organizou a partir da busca por sons ideais. Ao responder a Tom Jobim sobre a origem de sua inspiração para compor e recompor, ele afirma que recupera os primeiros sons das lavadeiras que ouvira ainda em Juazeiro da Bahia. É nessa busca pelos “sons da vida” que João Gilberto encontra movimento, mas também estagnação. Ali no seu ponto de busca e repetição do som, ele ficava.

Vimos que, para reproduzir alguns dos sons que capturava à sua volta, João Gilberto elege o violão como instrumento ideal, mas não como forma de um complemento vocal: voz-violão formava a “unidade sonora” que representava João Gilberto. Partimos da ideia de que tal instrumento o permitiu dar certa consistência ao seu próprio corpo – tendo este trabalho partido da concepção lacaniana de corpo além de uma constituição biológica, mas como aquele que adquire consistência pelo discurso. A configuração “João voz-violão” – que, não à toa, dá nome a um álbum de João Gilberto de 2000 – se mostrou para nós como invenção possível de João diante de um corpo que constantemente se apresenta como “fragmentado, múltiplo e caótico”.

Frente à interpretação canacional, trabalhamos a noção da alteridade para pensar o que confere um aspecto singular ao intérprete. A interpretação canacional foi tomada, então, como

uma das vias pelas quais a alteridade se apresenta, podendo servir ao sujeito como um modo de se situar no campo do Outro.

Pensando em João Gilberto como um intérprete cancionista, o enxergamos, antes de tudo, como um sujeito que tentava se situar no campo linguagem; e que parece ter encontrado na própria canção um caminho para isso. No que diz respeito à operação que realizou na canção, chamamos atenção para uma estética da “elisão” (Mammì, 2017), a partir da qual ele fora capaz de mostrar algo de forma indireta, escondendo. Em nosso ponto de vista, a originalidade de João Gilberto estaria aí, justamente nos pontos indiscerníveis em que ele não nos permite vê-lo de forma previsível em suas invenções sonoras: as canções sempre se apresentavam de modo distinto, e não sabíamos o que seria feito da colocação da voz na canção e do ritmo desta.

Quando partimos da trajetória de vida de João Gilberto na busca pelos sons, observamos que, ainda que ele não se colocasse em um circuito de comunicação direta com quem estivesse ao seu redor, foi pelos sons que elelegeu para musicar que pôde conceber a existência de um Outro a quem poderia se dirigir. Sua canção parece ter sido tratamento à linguagem e seu único modo de endereçamento ao Outro; mas também se mostrou como possibilidade de fazer sua fala simplesmente ressoar.

O modo de João Gilberto operar com som da palavra via canção através de uma certa “redução fonológica” nos remeteu ao conceito lacaniano de *lalíngua*, o qual aponta para uma organização inaugural da palavra, desde a época do murmúrio. Nesse período, há uma polivalência fonética potencial, na qual o sujeito pode fazer uso dos sons não em vias de produzir sentido a partir deles, mas de apenas se satisfazer quando estes ressoam.

O fato de as únicas composições de João Gilberto partirem de neologismos aparentemente sem sentido (*Hô-bá-lá-lá* e *Bim-bom*) não nos pareceu à toa. João preferiu apostar na sonoridade da canção ao ter que se preocupar com o que ela produziria em termos de sentido. Através do seu cantar sussurrante, é como se ele tivesse sido capaz de, ao reduzir a canção, mostrar-nos algo nela que não captamos e que é precioso. Dizendo sem efetivamente dizer, é como se João Gilberto nos apontasse, pelo “viés indireto”, que há algo distinto na canção a ser capturado. Por fim, podemos dizer que a sua escrita musical retoma a escrita de *lalíngua* que nada quer dizer, e que ora o condiciona a falar via canção; e ora o permite existir sem qualquer endereçamento.

A fala de Tom Jobim na Contracapa do LP *Chega de saudade* já em 1959 já parecia nos revelar alguns pontos fundamentais a respeito de João Gilberto e que, de certo modo, ousamos abordar neste trabalho: ele encontra seu caminho “pessoal e intransferível” de existência pela música, e, ao incorporar o violão nesse arranjo, “o violão é ele”.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. Fragmento sobre música e linguagem. **Trans/Form/Ação**, [S.L.], v. 31, n. 2, p. 167-171, 2008. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/s0101-31732008000200010>.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2011.
- ANDRADE, Mário. **Aspectos da Música Brasileira**. São Paulo: Livraria Martins, 1965.
- ANDRADE, Mário. **Ensaio sobre a música brasileira**. 3. ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972.
- ASSAD, Margarida M. Elia. O impossível e o laço, o analista e a época. In: **3ª Preparatória para o XXIV Encontro Brasileiro do Campo Freudiano**, Boletim Punctum, Número Extra II, Escola Brasileira de Psicanálise (EBP), set. 2022. Disponível em: <https://encontrobrasileiroebp2022.com.br/wp-content/uploads/2022/09/BOLETIM-EXTRA-II-texto-Margarida-1.pdf>. Acesso em: 10 maio 2024.
- AZEVEDO, Renata Mattos de. **A voz e a inovação para musicar a vida**: ressonâncias entre música e psicanálise. 2011. 173 f. Tese (Doutorado) - Instituto de Psicologia, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.
- BALEIRO, Zeca. Esta Dona Prosódia. **Revista Piauí**, 2013. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/esta-dona-prosodia/>. Acesso em: 10 maio. 2024.
- BANDEIRA, Manuel. Meu Amigo Mário de Andrade. In: BANDEIRA, Manuel. **Andorinha, Andorinha**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966.
- BAPTISTA, André. **Funções da Música no Cinema**: contribuições para a elaboração de estratégias composicionais. 2007. 174 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG, Belo Horizonte, 2007.
- BARROS, José D' Assunção. Música indígena brasileira – filtragens e apropriações históricas. **Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**, São Paulo, v. 32, n. 1, p. 153-169, jun. 2006.
- BLOCK, Mônica Dourado Furtado. **Caracterização discursiva da Bossa Nova no discurso literomusical brasileiro**. 2007. 134 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Linguística, Universidade Federal do Ceará, UFC, Fortaleza, 2007.
- BOLLOS, Liliana Harb. Mário de Andrade e a formação da crítica musical brasileira na imprensa. **Música Hodie**, Goiânia, v. 6, n. 2, p. 119–132, 2007. DOI: 10.5216/mh.v6i2.1581.
- BOLLOS, Liliana Harb; COSTA, Carlos Henrique; CORRÊA, Fernando Antônio de Alvarenga. As gravações históricas da canção “Desafinado”: desdobramentos da Bossa Nova no cenário internacional. **ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes**, Natal, v. 4, n. 1, p. 96–113, 2017. DOI: 10.36025/arj.v4i1.10002.

BRITO, Brasil Rocha. Bossa Nova. In: CAMPOS, Augusto de. **Balanço da Bossa e outras bossas** [1978]. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 17-41.

BROUSSE, Marie-Hélène. Corpos lacanianos: novidades contemporâneas sobre o Estádio do espelho. **Opção Lacaniana Online**, ano 5, n. 15, nov. 2014.

CALDAS, Heloisa. **Da voz à escrita**: clínica psicanalítica e literatura. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2007.

CAMPOS, Augusto de. **Balanço da Bossa e outras bossas** [1978]. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CAMPOS, Sérgio de; GONÇALVES, Sara; AMARAL, Tammy. Psicoses ordinárias. **Mental**, Barbacena, ano VI, n. 11, p. 73-87, jul-dez. 2008.

CANDÉ, Roland de. **História universal da música**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

CANELAS NETO, José Martins *et al.* Entrevista com Luiz Tatit. **Idé**, São Paulo, v. 34, n. 53, p. 33-42, dez. 2011.

CARDOSO, José Maria Pedrosa. **História breve da música ocidental**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2010.

CARVALHO, José Leme Lopes. **Os alicerces da folia**: a linha de baixo na passagem do maxixe para o samba. 2006. 202 f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2006.

CASTRO, Ruy. **Chega de Saudade**: a história e as histórias da Bossa Nova. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

COELHO, Carla Araújo. O Estado Novo e a integração do samba como expressão cultural da nacionalidade. **Revista Vernáculo**, n. 27, 2011.

COELHO, Frederico. Usos da voz na canção popular – apontamentos e hipótese. **IPOTESI**, Juiz de Fora, v. 20, n. 1, p. 194-203, jan.-jun. 2016.

COPLAND, Aaron. **Como ouvir e entender música**. [1957]. São Paulo: É Realizações, 2017.

CORREIO BRAZILIENSE. Menescal e Wanda Sá comemoram 50 anos de criação da música O barquinho. **Correio Braziliense Acervo**, 2011. Disponível em: https://www.correobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2011/09/21/interna_diversao_arte,270718/menescal-e-wanda-sa-comemoram-50-anos-de-criacao-da-musica-o-barquinho.shtml. Acesso em: 10 maio 2024.

COUTO, Henrique; HORA, Edmundo. “Do canto falado à fala cantada – as ideias de Caccini e Hermeto Pascoal”. In: **PERFORMA’15: Proceedings of the International Conference on Musical Performance**, Actas do PERFORMA 2015: Encontro Internacional de Investigação em Performance Musical, 2015.

EGG, André. Schoenberg do início da carreira ao dodecafônico. **André Egg**, 2020. Disponível em: <https://andreegg.org/2020/04/14/schoenberg-do-inicio-da-carreira-ao-dodecafônico/>. Acesso em: 10 maio 2024.

EGG, André; CLETO, Murilo. Celebrar João Gilberto é celebrar o que o Brasil tem de melhor. **Estado da Arte**, 2021. Disponível em: <https://estadodaarte.estadao.com.br/joao-gilberto-90-egg-cleto/>. Acesso em: 10 maio 2024.

EPISÓDIO 1 - “JOÃO GILBERTO: O Dono da Bossa” | VEJA Documentários. Canal do Youtube: vejapontocom. [S. l.: s. n.], 2023. 1 vídeo (10 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=4qMCTivObrM&ab_channel=vejapontocom. Acesso em: 10 maio 2024.

ESPINDOLA, Guilherme; MADEIRA, Bruno. Decifrando o violão de João Gilberto em seu arranjo de Desde que o samba é samba. **Per Musi**, Belo Horizonte, v. 24, 2023.

EVANGELISTA, Ronaldo. João pela primeira vez. **UOL Música**, 2011. Disponível em: <https://ronaldoevangelista.blogosfera.uol.com.br/2011/06/08/joao-pela-primeira-vez/>. Acesso em: 10 maio 2024.

FISCHER, Marc. **Ho-ba-la-lá: à procura de João Gilberto**. Companhia das Letras: São Paulo, 2011.

FONTE 83. Um mito sem mistério: João Gilberto revela tudo sobre sua música à Veja em 1971. **Fonte 83**, 2020. Disponível em: <https://fonte83.com.br/um-mito-sem-misterio-joao-gilberto-revela-tudo-sobre-sua-musica-a-veja-em-1971/>. Acesso em: 10 maio 2024.

FREIRE, Ana Beatriz. A constituição do sujeito e a alteridade: considerações sobre a psicose e o autismo. **Estilos da clínica**, v. 7, n. 13, p. 78-91, 2002. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/estic/v7n13/06.pdf>. Acesso em? 10 maio 2024.

FREUD, Sigmund. **O infamiliar (1919)**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. (Obras incompletas de Sigmund Freud).

FURTADO FILHO, João Ernani. Samba exaltação: fantasia de um Brasil brasileiro. **Revista Trajetos**, v. 07, n. 13, 2009.

GARCIA, Walter. Radicalismos à brasileira. **Celeuma**, v. 1, n. 1, maio, p. 21-31, 2013.

GAVA, José Estevam. **A linguagem harmônica da bossa nova**. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

GLOBO NEWS. Nelson Motta relembra como conheceu João Gilberto e como o músico mudou a sua vida. **Globo News**, 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/globonews/em-casa-com-nelson-motta/video/nelson-motta-relembra-como-conheceu-joao-gilberto-e-como-o-musico-mudou-a-sua-vida-7822765.ghtml>. Acesso em: 10 maio 2024.

GÓIS, Elsa; ULYENO, Elzira; UENO, Michele; GENESINI, Teresa. Lalangue, via régia para captura do real. **Conversação 2008 do IPLA**, Instituto da Psicanálise Lacaniana. 2008.

Disponível em: <http://psicanaliselacaniana.com/estudos/documents/LALANGUE.pdf>. Acesso em: 10 maio 2024.

GOMES, Antonio Henrique de Castilho. **As transformações do samba-enredo carioca: entre a crise e a polêmica.** 2006. 137 f. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2006.

GROUT, Donald J; PALISCA, Claude V. **História da música Ocidental.** Lisboa: Gradiva, 2007 [1994].

GUIMARÃES, Samuel. Nação, nacionalismo, Estado. **Estudos Avançados**, v. 22, n. 62, 2008.

HELAL FILHO, William. ‘Não sou um gênio e nem tenho voz privilegiada, é necessário trabalhar duro pelo produto final’: Uma longa entrevista com João Gilberto. **O Globo**, 2019. Entrevista originalmente publicada em 1979. Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/blog-do-acervo/post/nao-sou-um-genio-e-nem-tenho-voz-privilegiada-e-necessario-trabalhar-duro-pelo-produto-final-uma-longa-entrevista-com-joao-gilberto.html>.

HENNION, Antoine. Tocar, interpretar, escutar: praticar a música ou fazê-la agir?. **Estudos de Sociologia**, [S.L.], v. 2, n. 25, p. 7-28, 19 dez. 2019. Universidade Federal de Pernambuco. <http://dx.doi.org/10.51359/2317-5427.2019.243761>.

HERMETO, Miriam. Música Popular Brasileira: uma tradição sincopada. **Acervo**, Rio de Janeiro, v. 21, n. 2, p. 207-212, jul.-dez. 2008.

HERR, Martha. Um modelo para interpretação de canção brasileira nas visões de Mário de Andrade e Oswaldo de Souza. **Música Hodie**, v. 4, n. 2, 2004.

JORNAL DA USP. Tom Jobim compôs “Águas de Março” inspirado no poeta Olavo Bilac. **Jornal da USP**, 2020. Disponível em: <https://jornal.usp.br/cultura/tom-jobim-compos-aguas-de-marco-inspirado-no-poeta-olavo-bilac/>. Acesso em: 10 maio 2024.

KIEFER, B. História da música brasileira: dos primórdios ao início do século XX. 4.ed. Porto Alegre: Movimento, 1997.

LACAN, Jacques. **Escritos** [1901-1981]. São Paulo: Zahar, 1998.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 1: os escritos técnicos de Freud** [1953-1954]. São Paulo: Zahar, 1986.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise** [1978]. São Paulo: Zahar, 1985.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise** [1964]. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 12: problemas cruciais para a psicanálise** [1964-1965]. Recife: Centro de Estudos Freudianos do Recife, 2022.

- LACAN, Jacques. **O seminário, livro 23: O sinthoma [1975-1976]**. São Paulo: Zahar, 2007.
- LAURENT, Éric. **O avesso da biopolítica: uma escrita para o gozo**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2016.
- LEAL, Claudia. De Juazeiro a Manhattan, conheça as idas e vindas de João Gilberto pelo mundo. **Folha de S. Paulo Ilustrada**, 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/07/de-juazeiro-a-manhattan-conheca-as-idas-e-vindas-de-joao-gilberto-pelo-mundo.shtml>. Acesso em: 10 maio 2024.
- LEAL, Claudia. Exposição mostra como canções moldaram língua portuguesa. **Folha de S. Paulo Ilustríssima**, 2024. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2024/02/exposicao-mostra-como-cancoes-moldaram-lingua-portuguesa.shtml>. Acesso em: 10 maio 2024.
- LÉVINAS, Emmanuel. **Entre nós: ensaios sobre alteridade (1951-1988)**. Petrópolis: Vozes, 1997.
- LUNA, Ive Novaes. O percurso da música ocidental e sua aproximação com a encenação. **Repertório**, Salvador, n. 21, p. 65-83, 2013.
- MACHADO, Cacá. Um eslavosamba de João Gilberto: o mostra-esconde da canção. **Nexo Jornal**, 2019. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/um-eslavosamba-de-joao-gilberto-o-mostra-esconde-da-cancao>. Acesso em: 10 maio 2024.
- MAMMÌ, Lorenzo. **A fugitiva: ensaios sobre música**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- MAMMÌ, Lorenzo. João Gilberto e o projeto utópico da Bossa Nova. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, v. 3, n. 34, 1992.
- MAMMÌ, Lorenzo. Música, métrica e tempo no pensamento de Agostinho: um projeto. **Cadernos de trabalho CEPAME**, v. 2, n. 2, p. 99-104, 1993.
- MANDIL, Ram. **Os efeitos da letra: Lacan leitor de Joyce**. Rio de Janeiro: Contra Capa; Belo Horizonte: Faculdade de Letras UFMG, 2003.
- MANSO, Rita; CALDAS, Heloisa. Escrita no corpo: gozo e laço social. **Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica**, [S.L], v. 16, p. 109-126, abr. 2013. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/s1516-14982013000300008>.
- MARANHÃO, Bernardo Costa Couto de Albuquerque; ROCHA, Guilherme Massara. O umbigo do samba: a interpretação analítica na obra de João Gilberto. **Estudos de Psicanálise**, Rio de Janeiro, n. 57, p. 75-88, jun. 2022.
- MARANHÃO, Bernardo Costa Couto de Albuquerque; ROCHA, Guilherme Massara. Da fala ao canto e ao invés: lalíngua e o real do inconsciente. **Reverso**, Belo Horizonte, v. 42, n. 80, p. 91-100, 2020.
- MARIZ, Vasco. **História da música no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1983.

MARTINELLI, Leonardo. Visão do Paraíso?: Villa-Lobos e a ideia de Brasil. *In: Anais do Simpósio Internacional Villa-Lobos*, USP, São Paulo, p. 76-80, 2009.

MARTINS, Manoel Ruiz Corrêa. “Tempo, tambor de todos os ritmos”: os regimes de historicidade nas representações musicais brasileiras (a Bossa nova e o Tropicalismo – 1950/1970). *In: XXV Encontro Estadual da História da ANPUH-SP*, São Paulo, 2020.

MAYR, D. Prométhée, o terceiro poema sinfônico de Leopoldo Miguéz. **XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música** – São Paulo – 2014.

MELLO, Zuza Homem. **Amoroso**: uma biografia de João Gilberto. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

MENEZES, Enrique V. Elaborações rítmicas em João Gilberto. *In: I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música XV*, Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO, Rio de Janeiro, 8 a 10 de novembro de 2010.

MENEZES, Enrique V. **A música tímida de João Gilberto**. 2012. 140 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Programa de Pós-graduação em Música, Universidade de São Paulo, 2012.

MESSIAS, Gabriel Marques. **Síncope e desvio**: desde que o samba é samba de Paulo Lins. 2015. 77 f. Monografia (Graduação) – Curso de Especialização em Literatura, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2015.

MILLER, Jacques Alain. **Aposta no passe**: seguido de 15 testemunhos de analistas da Escola, membros da Escola Brasileira de Psicanálise. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2018. Org. e trad. Ana Lydia Santiago.

MILLER, Jacques Alain. **Coisas de fineza em psicanálise**. Orientação lacaniana, v. III, n. 11, 2008. Documento de trabalho para os seminários de leitura da Escola Brasileira de Psicanálise. Lições I a VI. Tradução não revista pelo autor e editada exclusivamente para uso dos seminários de Orientação Lacaniana nas Seções e Delegações da EBP, sob a coordenação da Diretoria Geral.

MILLER, Jacques Alain. Efeito do retorno à psicose ordinária. **Opção Lacaniana Online**, ano 1, n. 3, nov. 2010.

MILLER, Jacques Alain. **Elementos de biologia lacaniana**. Belo Horizonte: EBP/MG, 1999.

MILLER, Jacques Alain. Invenção psicótica. **Opção Lacaniana**, São Paulo, n. 36, p. 6-16, 2003.

MILLER, Jacques Alain. Jacques Lacan e a voz. **Opção Lacaniana Online**, ano 4, n. 11, jul. 2013.

MILLER, Jacques Alain. O escrito na fala. **Opção Lacaniana Online**, ano 3, n. 8, jul. 2012a.

MILLER, Jacques Alain. O monólogo de aparola. **Opção Lacaniana Online**, ano 3, n. 9, nov. 2012b.

MILNER, Jean-Claude. **O amor da língua**. Campinas, SP: Unicamp, 2012.

MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. **Revista Brasileira de História**, [S.L.], v. 20, n. 39, p. 203-221, 2000. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/s0102-01882000000100009>.

MOREIRA, Gabriel Ferrão. A influência de Villa-Lobos na construção do nacionalismo na Era Vargas. In: ANPUH – **XXV Simpósio Nacional de História, Fortaleza**, 2009. Disponível em: https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548772006_b9a8b50a9c0c80d181422f711ed856c7.pdf. Acesso em: 10 maio 2024.

MOTTA, Nelson. João Gilberto, um homem chamado mistério. **O Globo**, 2021. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/nelson-motta/coluna/2021/12/joao-gilberto-um-homem-chamado-misterio-1-25330544.ghml>. Acesso em: 10 maio 2024.

MUKUNA, Kazadi Wa. **Contribuição Bantu na música popular brasileira: perspectivas etnomusicológicas**. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

MURARI, L. A mestiçagem da alma: literatura, crítica e ciência na construção do discurso racial no Brasil pós 1870. **Itinerários**, Araraquara, n. 23, p. 175-190, 2005. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2832/2572>. Acesso em: 10 maio 2024.

NAPOLITANO, Marcos. A música brasileira na década de 1950. **Revista USP**, São Paulo, n. 87, p. 56-73, 1 nov. 2010. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i87p56-73>.

NOGUEIRA, Fernanda Silva. **As muitas vidas da Bossa Nova e seus novos beats**. 2009. 61 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2009.

OLIVEIRA, Paulo da Costa e Silva Franco de. **Contra os excessos**: contenção, equilíbrio e amor na bossa nova. 2008. 137 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

ORNAGHI, Mário Andrade. A apropriação do folclore musical pela música erudita brasileira e argentina no século XX. In: **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH**, São Paulo, julho 2011. Disponível em: https://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1299695929_ARQUIVO_TrabalhoANPUH-MarioAndreOrnaghi.pdf. Acesso em: 10 maio 2024.

PACHECO, Nuno. Maria Bethânia: “O meu show não é nada retrospectivo, nada. Não gosto de parar”. **Público**, 2015. Disponível em: <https://www.publico.pt/2015/05/23/culturaipsilon/entrevista/maria-bethania-o-meu-show-nao-e-nada-retrospectivo-nada-nao-gosto-de-parar-1696496>. Acesso em: 10 maio 2024.

PÁDUA, Mônica Pedrosa de. Tradução e intermidialidade na interpretação da canção de câmara. **Estudos Semióticos**, São Paulo, v. 17, n. 3, p. 83-103, 20 dez. 2021. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.1980-4016.esse.2021.186440>.

PAPO DE Música – Marisa Monte. Canal do Youtube: Papo de Música. [S. l.: s. n.], 2021. 1 vídeo (21 min). Disponível em: <https://youtu.be/PzVzwEvqbxY?si=kiy9AfYhFiWUd0d5>. Acesso em: 10 maio 2024.

PAULA, Janaina Rocha de. Pascal Quignard: o silêncio, o ruído, a palavra na ponta da língua. **Revista Estudos Lacanianos**, Belo Horizonte, v. 3, n. 4, 2010.

PAULEK, Jean Carlos; SIQUEIRA, Allyson. **Cultura e música afro brasileira como ferramenta de ensino de arte**. 2022. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Centro Universitário Internacional UNINTER, 2022.

PAULINO, Roseli. Análise Da Música Águas De Março – Tom Jobim. **Arte e Artistas**, 2016. Disponível em: <https://arteeartistas.com.br/analise-da-musica-aguas-de-marco/>. Acesso em: 10 maio 2024.

PEREIRA, Maria Fernanda de França. O samba de exaltação: Convergências e conflitos na construção discursiva da identidade nacional. **Teoria e Cultura**, Juiz de Fora, v. 7, n. 1/2, p. 103-119, jan.-dez. 2012.

PICCHI, Achille. Mário de Andrade e a invenção do nacional na música do Brasil. **Mimesis**, Bauru, v. 30, n. 1, p. 99-112, 2009.

PINTO, Tiago de Oliveira. Som e música. Questões de uma antropologia sonora. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 44, n. 1, p. 222-286, 2001. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/s0034-77012001000100007>.

PIRES, Carlos. Rigor e liberdade: a causa de João Gilberto. **Magma**, São Paulo, n. 11, p. 82, 13 fev. 2015. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2448-1769.mag.2015.90157>.

POLETTO, Fabio Guilherme. Apontamentos sobre a bossa nova e suas relações com projetos de identidade nacional. In: **XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**, Belo Horizonte, 2016. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2016/4365/public/4365-14327-1-PB.pdf. Acesso em: 10 maio 2024.

POR QUE JOÃO GILBERTO é João Gilberto: Palavra e Música. Arthur Nestrovski. Canal do Youtube: revista piauí, 2019. 1 vídeo (7 min). Disponível em: <https://youtu.be/-VlZdZDqms?si=K3VSpCGvb-O8BFNw>. Acesso em: 10 maio 2024.

PUBLISHNEWS. Nova exposição no Museu da Língua Portuguesa foca no elo entre a língua e a canção. **Publish News**, 2023. Disponível em: <https://www.publishnews.com.br/materias/2023/07/12/nova-exposicao-no-museu-da-lingua-portuguesa-foca-no-elo-entre-a-lingua-e-a-cancao>. Acesso em: 10 maio 2024.

PUCCI, Magda Dourado. Influência da voz indígena na música brasileira. **Música Popular em Revista**, Campinas, ano 4, v. 2, p. 5-30, jan.-jun.2016.

QUEIROZ, Zeno. A dicção do cancionista: percurso de um conceito. **Estudos Semióticos**, São Paulo, v. 17, n. 3, p. 66-82, 20 dez. 2021. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.1980-4016.esse.2021.180863>.

QUIGNARD, Pascal. **Ódio à música**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

QUINET, A. Lalíngua e Sinthoma. **Línguas e Instrumentos Linguísticos**, n. 38, jul.-dez. 2016. Disponível em: <http://www.revistalinguas.com/edicao38/cronica2.pdf>. Acesso em: 10 maio 2024.

RAVASIO, Marcele Homrich. Alteridade e psicanálise: as modalidades de outro em Lacan. **Barbarói**, Santa Cruz do Sul, n. 46, p. 153, 9 mar. 2016. DOI: <http://dx.doi.org/10.17058/barbaroi.v0i46.8670>.

RIBEIRO, Lúcio; SANCHES, Pedro Alexandre. “Águas de Março” foi revelada pelo “Pasquim”. **Folha de S. Paulo**, 2001. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1805200109.htm>. Acesso em: 10 maio 2024.

ROCHA, Tiago Humberto Rodrigues. O corpo como função de suplência imaginária em um caso de psicose ordinária. **Estudos e Pesquisas em Psicologia**, Rio de Janeiro, v. 19, n. 1, p. 147-165, 2019.

RODRIGUES, Gilda Vaz. O último Lacan. **Reverso**, Belo Horizonte, ano 40, n. 75, p. 51-56, jun. 2018.

ROMAN, Artur Roberto. **O conceito de Polifonia em Bakhtin – O Trajeto Polifônico de uma Metáfora**. Letras, Curitiba, n. 41-42, p. 207-220, 1992-93.

ROSA, Márcia. A psicose ordinária e os fenômenos de corpo. **Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental**, [S.L.], v. 12, n. 1, p. 116-129, mar. 2009. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/s1415-47142009000100008>.

ROSENBAUM, Judith. Invenção e memória na antropofagia oswaldiana. **Revista Brasileira de Psicanálise**, v. 46, n. 3, p. 151-160, 2012.

SAFATLE, Vladimir. **Cinismo e falência da crítica**. São Paulo: Boitempo, 2008.

SAFATLE, Vladimir. **Em um com o impulso**. Rio de Janeiro: Autêntica, 2021.

SANDRONI, Carlos. Apontamentos sobre a história e o perfil institucional da etnomusicologia no Brasil. **Revista USP**, São Paulo, n. 77, p. 66-75, 1 maio 2008. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i77p66-75>.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Música popular e moderna poesia brasileira**. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2013.

SANTOS, Fabiana Cozza dos; PALLADINO, Ruth Ramalho Ruivo. A construção interpretativa na canção popular. **Música Popular em Revista**, [S.L.], v. 6, n. 1, p. 142-158, 29 ago. 2019. DOI: <http://dx.doi.org/10.20396/muspop.v6i1.13152>.

SANTOS, Francisco Junior Lemes. Da obra do gozo ou do sentido do sintoma: desordem simbólica e mínimo de outro. **Estilos da Clínica**, São Paulo, v. 28, n. 2, p. 264-276, 20 ago. 2023. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.1981-1624.v28i2p264-276>.

SANTOS, Marco Antonio Carvalho (org.). **Heitor Villa-Lobos**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2010.

SCHWARTZ, Roberto. Nacional por subtração. In: SCHWARTZ, Roberto. **Que horas são? Ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 29-48.

SCHURMANN, Ernst F. **A música como linguagem**: uma abordagem histórica. Rio de Janeiro: Editora Brasiliense: 1990.

SEGRETO, Marcelo Costa. **A exploração do timbre a da oralidade na composição de canções populares**. 2019. Tese (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Linguística Geral, Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

SETTE, Guilherme; GIRON, Luís Antônio. Manias e lições de João Gilberto. **Revista IstoÉ**, 2019. Disponível em: <https://istoe.com.br/a-influencia-de-joao-gilberto/>. Acesso em: 10 maio 2024.

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira**: das origens à modernidade. São Paulo: Editora 34, 2013.

SEYFERTH, Giralda. Construindo a nação: hierarquias raciais e o papel do racismo na política de imigração e colonização. In: MAIO, Marcos Chor; SANTOS, Ricardo Ventura (orgs.). **Raça, ciência e sociedade**. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ; CCBB, 1996. p. 41-58.

SILVA, Paulo da Costa e. Canções praieiras. **Revista Piauí**, 2016. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/cancoes-praieiras/>. Acesso em: 10 maio 2024.

SILVA, Rafael Mariano Camilo da. **Desafinado**: dissonâncias nos discursos acerca da influência do Jazz na Bossa Nova. 2017. 161 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia 2018.

SOARES-QUADROS JR, João F. **Música brasileira**. São Luís: UEMA; UEMAnet, 2019.

SOCHA, Eduardo. O problema da forma na música contemporânea. **Artefilosofia**, Ouro Preto, n. 4, p. 95-104, jan. 2008.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SOLER, Colette. S. O “corpo falante”. **Caderno de Stylus**, n. 1, maio 2010. Disponível em: <https://www.campolacaniano.com.br/wp-content/uploads/2023/06/cad1.pdf>. Acesso em: 10 maio 2024.

SOLUÇÕES de harmonias incríveis. Canal do Youtube: Cortes de Amplifica [OFICIAL]. [S. l.: s. n.], 2023. 1 vídeo (8 min). Disponível em: <https://youtu.be/-4F5Y7FdPGI?si=IHcCD25tvGtfTqD1>. Acesso em: 10 maio 2024.

SOUZA, Adercângelo Adépio de. A Bossa-Nova e Sua Influência na Evolução da Linguagem Sonora da Música Instrumental Brasileira. **Revista Sonora**, v. 3, n. 2, 2021. Grupo de pesquisa

Tecnologia, Mídia, Criação Sonora e Audiovisual Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

SOUZA, Henrique A. **Identidades narrativas e música popular:** uma abordagem musicológica da bossa nova. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro 2016.

SOUZA, Pedro de. De onde vem a língua falada nas canções? **Línguas e Instrumentos Linguísticos**, Campinas, v. 24, n. 47, p. 347-363, 1 out. 2021. DOI: <http://dx.doi.org/10.20396/lil.v24i47.8666688>.

SOUZA, Tiago de. A desleitura como tática, ou a tática da desleitura: reflexões sobre João Gilberto, Dorival Caymmi e a busca da legitimação de uma identidade artística. **Orfeu**, Florianópolis, v. 1, n. 1, p. 74–108, 2016. DOI: 10.5965/2525530401012016074.

STARLING, Heloisa Maria Murgel. Caminhos cruzados. **Folha de S. Paulo Ilustríssima**, 2012. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/46498-caminhos-cruzados.shtml>. Acesso em: 10 maio 2024.

TATIT, Luiz. Canção e oscilações tensivas. **Estudos semióticos**, São Paulo, n. 2, 14-21, 2010.

TATIT, Luiz. A arte de compor canções. **Revista USP**, São Paulo, n. 111, p. 11-20, 16 dez. 2016a. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i111p11-20>.

TATIT, Luiz. **Estimar canções:** estimativas íntimas na formação do sentido. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2016b.

TATIT, Luiz. O “cálculo” subjetivo dos cancionistas. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 59, p. 369, 1 dez. 2014. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901x.v0i59p369-386>.

TATIT, Luiz. **O cancionista:** composição de canções no Brasil. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

TATIT, Luiz. **O século da canção.** Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2021.

TATIT, Luiz. **Todos entoam:** ensaios, conversas e canções. São Paulo: Publifolha, 2007.

TEIXEIRA, Antônio. O demônio do feminino em Grande sertão: veredas. In: **XXIII Encontro Brasileiro do Campo Freudiano**, 2020. O presente texto é a transcrição de uma conferência proferida na Academia Mineira de Letras, em evento intitulado Lacan na Academia, no dia 14 de março de 2018. Disponível em: <https://www.encontrobrasileiro2020.com.br/wp-content/uploads/2020/11/Teixeira-Antonio-O-demo%CC%82nio-do-feminino-em-Grande-serta%CC%83o-veredas.pdf>. Acesso em: 10 maio 2024.

TEIXEIRA, Antônio; SANTIAGO, Jésus. Semiologia da percepção: o enquadre da realidade e o que retorna no real. In: TEIXEIRA, Antônio; CALDAS, Heloisa. **Psicopatologia lacaniana I: semiologia**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. p. 121-144.

TEIXEIRA, Pedro Bustamante. **Do samba à bossa nova: inventando um país.** Curitiba: Appris, 2020.

TINÉ, Paulo José de Siqueira. **Procedimentos modais na música brasileira:** do campo étnico do Nordeste ao popular da década de 1960. 2008. Tese (Doutorado em Musicologia) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

TINHORÃO, José Ramos. **A deculturação da música indígena brasileira.** Revista Brasileira de Cultura, ano IV, n. 13, p. 9-26, jul.-set. 1972. Disponível em: <http://biblioteca.funai.gov.br/media/pdf/Folheto17/FO-CX-17-929-89.PDF>. Acesso em: 10 maio 2024.

VELOSO, Caetano. **Antropofagia.** São Paulo: Penguin e Companhia das Letras, 1997.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical.** São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

VIANA, Beatriz Alves; FURTADO, Luis Achilles Rodrigues; VIEIRA, Camilla Araújo Lopes; STERVINOU, Adeline Annelyse Marie. A dimensão musical de lalíngua e seus efeitos na prática com crianças autistas. **Psicologia USP**, São Paulo, v. 28, n. 3, p. 337-345, dez. 2017. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/0103-656420170011>.

VIDAL, Paulo Eduardo Viana; PINHEIRO, Felipe Vianna Pinheiro. O corpo na psicose no último ensino de Lacan. **Psicologia Revista**, São Paulo, v. 24, n. 2, p. 265–278, 2016.

VIEIRA, Marcus André. “Silêncio” (isso não é um silêncio). **Opção Lacaniana Online**, ano 4, n. 11, jul. 2013.

VILANOVA, Andréa. Um corpo, três registros: RSI. considerações sobre o fenômeno psicossomático. **Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica**, Rio de Janeiro, v. 13, n. 1, p. 63-79, jun. 2010. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/s1516-14982010000100005>.

WISNIK, Guilherme. Guilherme Wisnik faz análise de música que marcou a história do Brasil. **Jornal da USP**, 2016. Disponível em: <https://jornal.usp.br/actualidades/guilherme-wisnik-faz-analise-de-musica-que-marcou-a-historia-do-brasil/>. Acesso em: 10 maio 2024.

WISNIK, José Miguel. **A gaia ciência:** literatura e música popular no Brasil. Lisboa: Azougue, 2021. (Cadernos Ultramarinos).

WISNIK, José Miguel. **O coro dos contrários:** a música em torno da semana de 22. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

WISNIK, José Miguel. O minuto e o milênio ou por favor, professor, uma década de cada vez. In: BAHIANA, Ana Maria; WISNIK, José Miguel; AUTRAN, Margarida. **Anos 70 – Música Popular**. Rio de Janeiro: Europa, 1979.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WISNIK, José Miguel. **Sem receita:** ensaios e canções. São Paulo: Publifolha, 2004.

ZIMBRES, Paula de Queiroz Carvalho. Mário de Andrade às avessas: a música popular e a “inconsciência nacional”. **El Oído Pensante**, v. 4, n. 2, 2016.