



UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS – UFAL  
CAMPUS DO SERTÃO – DELMIRO GOUVEIA  
CURSO DE LETRAS – LÍNGUA PORTUGUESA

KAIO VITOR DA SILVA VENTURA

***DEIXA VIR DO CORAÇÃO: A ARTE POÉTICA DE DJAVAN***

DELMIRO GOUVEIA

2024

Kaio Vitor da Silva Ventura

## **DEIXA VIR DO CORAÇÃO: A ARTE POÉTICA DE DJAVAN**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Banca Examinadora do Curso de Letras – Língua Portuguesa, da Universidade Federal de Alagoas – UFAL, *Campus* do Sertão, como requisito final para aquisição do título de licenciado em Letras, habilitação em Língua Portuguesa.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Alexandre de Moraes Cunha

DELMIRO GOUVEIA

2024

**Catálogo na fonte**  
**Universidade Federal de Alagoas**  
**Biblioteca do Campus Sertão**  
**Sede Delmiro Gouveia**

Bibliotecária responsável: Renata Oliveira de Souza CRB-4/2209

V468d Ventura, Kaio Vítor da Silva  
Deixa vir do coração: a arte poética de Djavan / Kaio Vítor da  
Silva Ventura. - 2024.  
48 f. : il.

Orientação: Marcos Alexandre de Moraes Cunha.  
Monografia (Licenciatura em Letras) – Universidade Federal de  
Alagoas. Curso de Licenciatura em Letras. Delmiro Gouveia, 2024.

1. Análise do discurso. 2. Música Popular Brasileira – MPB.  
3. Djavan. 4. Poética. 5. Música. 6. Metáfora. 7. Recurso Esti-  
listico. I. Cunha, Marcos Alexandre de Moraes, orient. II. Tí-  
tulo.

CDU: 81'322.5:78(81)

## FOLHA DE APROVAÇÃO

Kaio Vitor da Silva Ventura

### DEIXA VIR DO CORAÇÃO: A ARTE POÉTICA DE DJAVAN

Monografia apresentada à Banca Examinadora do Curso de Licenciatura Plena em Letras – Língua Portuguesa, da Universidade Federal de Alagoas – UFAL, *Campus do Sertão*, como requisito final para obtenção de título de graduado em Letras.

Aprovado em 29 de outubro de 2024.

Documento assinado digitalmente  
 **MARCOS ALEXANDRE DE MORAIS CUNHA**  
Data: 07/11/2024 09:37:50-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Orientador: Prof. Dr. Marcos Alexandre de Moraes Cunha  
(Universidade Federal de Alagoas)

#### BANCA EXAMINADORA:

Documento assinado digitalmente  
 **MARCIO FERREIRA DA SILVA**  
Data: 07/11/2024 14:59:49-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Márcio Ferreira da Silva (Examinador Interno)  
Universidade Federal de Alagoas - UFAL

Documento assinado digitalmente  
 **FABIA PEREIRA DA SILVA**  
Data: 09/11/2024 11:51:14-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Fábيا Pereira da Silva (Examinadora Interna)  
Universidade Federal de Alagoas - UFAL

*Ao Senhor Deus, por ter sido meu alicerce e dado toda coragem e força para persistir, mesmo diante das dificuldades e impossibilidades que trouxe este percurso, numa luta sozinho, mas sempre amparado por Ele.*

## AGRADECIMENTOS

Meus sinceros agradecimentos à minha irmã de alma, Herlanne Santana, por ter me encorajado a cursar Letras e me engajado nas atividades do curso para que eu não desistisse. Amo você e obrigado por tanto, sempre.

Aos meus amigos do ensino médio, em nome do Adrean (*in memoriam*), com quem também tive a oportunidade de compartilhar a vida acadêmica e que me deu toda a ajuda necessária para chegar até o final do curso (mesmo quando lhe faltavam forças para continuar). Que você esteja na luz do senhor, meu amigo.

Aos meus amigos da jornada acadêmica, nas pessoas de Fernanda, Ana Flávia, Thyara, Flávia, Faby, Grazi, Junior, Diógenes, Laysla, Juliane, Samuel, Daiane, Viviane, Joélica, Breno, Thales, Mariane, Jennifer, Wellington e Vinícius, estes que aprendi a admirar e respeitar em suas particularidades. Gratidão por toda paciência e companheirismo.

Ao meu amigo/irmão, Emerson Marinho, por ter sido uma base importante para mim enquanto escritor/compositor e por toda a força e amparo que me deu quando as situações se mostraram difíceis em minha vida. Amo você, conte sempre comigo.

Às minhas amigas, parceiras de profissão e também irmãs de coração, em nome de Adriana e Carla, que se aventuraram comigo na experiência de administrar uma empresa fora do âmbito da educação, mas que seguraram toda a barra no escritório para que eu não desistisse da graduação enquanto trabalhávamos no mesmo horário do curso. Gratidão. Estarei sempre aqui por vocês.

A todos os meus familiares, que, mesmo em seu jeito mais contido, sempre demonstraram incentivo para o meu percurso acadêmico e demais projetos. Sempre disse que buscaria chegar onde meus pais não tiveram oportunidade. Essa vitória também é por vocês.

A todos os professores que passaram por minha vida estudantil, acadêmica e profissional, nos quais pude me espelhar enquanto ser humano empático para atuar em sala de aula com os mais diversos tipos de alunos e situações.

Por fim, ao mestre Djavan, por todas as suas obras que me fizeram admirá-lo não somente pela forma como lida com as palavras em suas composições, mas também por sua musicalidade e sensibilidade com a arte, que me servem como inspiração enquanto também cantor e musicista.

*Quanto mais eu sei, menos eu sei quem sou*

*(Djavan)*

## RESUMO

A Música Popular Brasileira dos anos 70 e 80, além de ser o marco de uma ampla variedade musical, tornou-se o prelúdio de canções de protestos e resistência contra a ditadura e repressão que assolavam os espaços artísticos e musicais, além de reprimir os artistas. Nessa direção, Djavan, girando em torno de dificuldades raciais e socioeconômicas, aparece com suas canções atravessadas por uma poética inconfundível, que se diferenciava do cenário musical em alta da época. Com isso, esta pesquisa tem como objetivo analisar a poética de Djavan nas canções *E Que Deus Ajude* (1976), *Alagoas* (1978), *Lambada da Serpente* (1980) e *Se* (1992), as quais situam o músico na MPB. Ao explorar as escolhas poéticas, as metáforas, recursos estilísticos que marcam as músicas de Djavan, pretende-se lançar um olhar sobre o cenário da Música Popular Brasileira dos anos 70 e 80. Assim, a metodologia busca unir o contexto histórico, a biografia do músico e as escolhas poéticas em suas canções. Portanto, tomando a pesquisa de cunho bibliográfico e qualitativo, este trabalho tem como base os estudos dos teóricos de Cecchetto (2011), Chediak (2009), Coutinho (2002), Sukman (2018), Ferreira (2008), Ferreira (2022), Hauers (2017), Meyer (1989), Napolitano (2002), Paixão (2018), Perrone (1998), Saldanha (2008), Silva (2004), Siqueira (2016), Souza (2010), Souza; Lobo (2021), e Oliveira (2016).

**Palavras-chave:** MPB; Djavan; poética; música; poesia.

## ABSTRACT

Brazilian Popular Music of the 1970s and 1980s, besides marking a wide musical variety, became the prelude to songs of protest and resistance against the dictatorship and repression that plagued artistic and musical spaces, as well as suppressing artists. In this context, Djavan, navigating themes of racial and socioeconomic hardships, emerged with songs marked by an unmistakable poetic style, which stood apart from the popular musical scene of that era. This research aims to analyze Djavan's poetics in the songs "E Que Deus Ajude" (1976), "Alagoas" (1978), "Lambada da Serpente" (1980), and "Se" (1992), which situate the musician within Brazilian Popular Music (MPB). By exploring poetic choices, metaphors, and stylistic resources that define Djavan's music, this study seeks to shed light on the Brazilian Popular Music landscape of the 1970s and 1980s. The methodology thus aims to connect the historical context, the musician's biography, and his poetic choices in these songs. Therefore, this work, based on bibliographic and qualitative research, draws on the studies of theorists such as Cecchetto (2011), Chediak (2009), Coutinho (2002), Sukman (2018), Ferreira (2008), Ferreira (2022), Hauers (2017), Meyer (1989), Napolitano (2002), Paixão (2018), Perrone (1998), Saldanha (2008), Silva (2004), Siqueira (2016), Souza (2010), Souza & Lobo (2021), and Oliveira (2016).

**Keywords:** MPB; Djavan; Poetics; Music; Poetry.

## SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO .....	11
2. A MÚSICA POPULAR BRASILEIRA NOS ANOS 70 E 80 .....	13
3. BIOGRAFIA DE DJAVAN E SUAS ATRIBUIÇÕES PARA A MPB .....	20
4. CARACTERÍSTICAS MUSICAIS E POÉTICAS PRESENTES NAS COMPOSIÇÕES DE DJAVAN .....	31
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	43
REFERÊNCIAS .....	45
APÊNDICES .....	47

## 1. INTRODUÇÃO

O Brasil é reconhecido internacionalmente como o país da música, visto a vasta fortuna musical que faz parte de sua identidade e cultura, marcada por grandes nomes, quais sejam os mais importantes: Caetano Veloso, Chico Buarque de Holanda, Gilberto Gil, Djavan, entre outros. O fato é que a Música Popular Brasileira (MPB) marca em suas construções uma intensa expressão lírica que estabelece uma - relação poética com a literatura e com as outras artes. Isto torna possível atribuir à expansão da MPB um caráter múltiplo e referencial da canção popular, tanto na esfera social, quanto na esfera política, a exemplo das universidades, que a tomam como *corpus* de pesquisa em graduação, mestrado, doutorado e pós-doutorado, como também influencia o mercado editorial.

Este pesquisador, enquanto concludente no percurso da graduação em Letras com grande apreço pela literatura e pela música, concebe as canções da MPB como parte de uma história que vem sendo construída no meio musical, com características já conhecidas da MPB nos repertórios cantados e também, especificamente, por interpretar as canções do alagoano e conterrâneo Djavan Caetano Viana, cuja afinidade com a obra é imensa. A proporção do seu trabalho na música, desde o início da sua carreira até os dias atuais, com composições atemporais que atravessam épocas, deixa suas marcas em diversos corações.

Pensando na relação da literatura com a MPB, Silva (2004) enfatiza que a literatura, mais do que nunca, busca espaços em outras artes, a exemplo da MPB, que se constrói a partir da linguagem que se intercruza, evidenciando, dessa forma, a poesia nas letras das composições. Na verdade, são de fato composições poéticas ricas em figuras da linguagem a dizer sobre o que está escrito e implicam, diretamente, na necessidade de ser inseridas no ensino de literatura.

Dessa maneira, a presença de elementos caracterizadores da poesia nas composições de canções da MPB é inegável, não apenas no aspecto formal do poema, como também na manifestação poética e estilística da canção, propondo, além de uma questão semântica, uma relação artístico-literária com a própria literatura que vai se configurando nas composições de grandes músicos letristas como Djavan.

É a partir dessa discussão que este trabalho desenvolve-se, visando observar a obra desse cantor renomado, mas sem deixar de lado um dos pilares do curso de

Letras, que é a literatura.

Dessa forma, seguindo a ideia de Silva (2004), estudar literatura a partir da MPB coloca os sujeitos diante de valores morais, éticos, sociais e políticos para pensar a própria construção e evolução de vida. Diante disso, a MPB se revela um espaço próprio para os estudos em linguagem poética, possibilitando aproximação e enfatizando a importância para a literatura.

Assim, ao analisar as canções de Djavan, observa-se um eu lírico que se constrói nas entrelinhas dos versos, sons e ritmos que o músico atribui à sua escrita, confienciando-lhe composições permeadas por um lirismo intenso que prende a atenção do leitor/ouvinte no contato com sua poesia.

Nessa direção argumentativa, toma-se esse objeto e delineando-se um recorte que discorre acerca da poética de Djavan na MPB dos anos 70 e 80. Além de tratar das composições, o contexto que enriqueceu a MPB também será analisado..

Dessa maneira, pelo menos três caminhos foram tomados e entendidos nesse trabalho que norteiam a escrita das seções: primeiro, análise da MPB dos anos 70 e 80 para compreensão do contexto histórico, social e político e como o cenário da época influenciou a MPB; segundo, faz-se uma retomada biográfica da trajetória de Djavan, de modo a entender como ele se situa e como foi seu percurso até se tornar o que é hoje, um dos maiores músicos da MPB; e, terceiro, realiza-se uma análise de quatro canções de Djavan, de modo a compreender como se constrói sua poética.

## 2. A MÚSICA POPULAR BRASILEIRA NOS ANOS 70 E 80

Através da música, músicos e compositores, em sua capacidade artística, expressam seus pensamentos, sentimentos e preocupações, tocando outras pessoas que se identificam e se sentem acolhidas pelas letras das canções.

Atualmente, o direito à expressão musical é livre, abrangendo diversos gêneros, contextos e estilos. No entanto, durante a Ditadura Militar, esse período foi marcado pela repressão à cultura e à liberdade de autoexpressão. Entretanto, os músicos da época utilizaram a própria arte como protesto ao controle e censura daquele período opressor. Nessa direção, Souza (2010) afirma que,

como formas ou atos de resistência à censura política de suas canções, os compositores e/ou cantores se utilizaram de várias artimanhas na tentativa de fazer com que o sentido de contestação presente nos versos de suas letras musicais passassem despercebidos pelos censores. (Souza, 2010, p. 244)

Nesse contexto, os artistas, em sua criatividade, utilizavam metáforas como forma oculta de significados, os quais revidavam o controle da Ditadura Militar, de forma poética e combatente à opressão sofrida. Assim, entre os anos 1969 e 1974, o uso de metáforas nas composições tornou-se uma prática de protesto utilizada por alguns compositores durante o regime ditatorial. A metáfora, que sempre esteve presente na literatura e na poesia, passou a ser uma ferramenta essencial para expressar resistência, permitindo que temas proibidos fossem abordados de forma sutil e indireta em meio à repressão.

Foi durante o golpe militar de 1964 que a chamada Música Popular Brasileira, atrelada a um movimento cultural, começou a ganhar destaque dentro da produção nacional que contestava a ditadura, levantando questionamentos e expondo a real situação de controle sobre a população brasileira. A partir da década de 60, estilos musicais como o samba, o jazz, a bossa nova, a música sertaneja, a moda de viola, o baião nordestino e o rock passaram a coexistir em um campo mais amplo da musicalidade brasileira, ampliando a diversidade e a riqueza musical que os artistas brasileiros eram capazes de produzir.

Apesar do cenário na época ser ditatorial, cassando o direito e restringindo a liberdade de expressão, de acordo com Souza e Lobo (2021), foi também uma

época em que jovens músicos começaram a desafiar o regime rigoroso, criando canções inteligentes e ao mesmo tempo polêmicas, muitas vezes de forma sutil. Foi a partir desse período que a sigla MPB popularizou-se como símbolo de um movimento político e social concorrente.

Como vem sendo dito, a MPB teve um papel importante em muitos movimentos sociais. É por isso que é classificada, diversas vezes, como um conjunto de expressões artísticas e culturais que vão além do gênero musical. Por ter tido um papel tão importante no combate à censura e no esforço de resgate das raízes da cultura brasileira, a MPB tem sua história intimamente ligada à história do Brasil.

Além disso, esse estilo musical, em sua amplitude, tratou de outros assuntos, como relacionamentos amorosos, tema recorrente e também bastante abordado no Festival da Canção, que era realizado na década de 60 e transmitido ao vivo na TV, contribuindo com a visibilidade e o reconhecimento dos músicos e compositores daquele período.

Na segunda metade da década de 60, a história da MPB passa a se consolidar enquanto um movimento artístico. De acordo com Souza e Lobo (2021), o primeiro marco da MPB foi a música *Arrastão*, composta por Edu Lobo e Vinícius de Moraes e interpretada por Elis Regina. Além de apresentar o que mais tarde seria conhecido como MPB, essa canção também marcou o início da brilhante carreira da cantora Elis. No ano seguinte, a música *Pedro Pedreiro*, de Chico Buarque, também entrou na lista da MPB, e desde então os sucessos continuaram.

Outro fator contribuinte para a expansão da MPB foi a popularização da televisão, que, além de proporcionar outra perspectiva de ouvir música, que até então só se ouvia nas rádios, deu visibilidade a diversos artistas que participaram dos festivais de música popular e implementaram a MPB definitivamente. Em suas apresentações, muitos artistas desafiaram o regime e atuaram em eventos, cantando em protesto contra a ditadura a partir de suas autênticas composições. Entretanto, ainda de acordo com Souza e Lobo (2021), mesmo diante da resistência, os artistas Chico Buarque e Gilberto Gil tiveram seu som interrompido ao interpretar, no evento Phono 73<sup>1</sup>, a música *Cálice*, que teve como objetivo a associação de metáforas religiosas que pudessem transparecer a angústia e a sede por liberdade

---

<sup>1</sup> Phono 73 foi um festival de música realizado no Centro de Convenções do Anhembi, em São Paulo, entre os dias 10 e 13 de maio de 1973.

de um regime opressor e autoritário. O título *Cálice*, em sua pronúncia, estaria fazendo referência ao “cale-se”, bastante propagado em meio a toda censura do controle militar.

O historiador Marcos Napolitano (2002) defendeu uma tese que se tornou popular entre os estudiosos de música popular no Brasil. Segundo o autor, é na década de 1970 que a MPB se consolidou como “Instituição Sociocultural”. O gênero musical naqueles anos era o ápice da resistência à ditadura e um símbolo de bom gosto para melhorar a audição.

Embora o cinema e o teatro ainda encontrem um público cativo, a MPB é muito requisitada entre a classe alta e certas classes do mundo da literatura e da educação. Isso se deu ao fato de os pioneiros Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Elis Regina, Maria Bethânia, Gal Costa, João Gilberto, Tom Jobim e Vinícius de Moraes, consolidarem o estilo atrelando-o à forma poética, crítica e emotiva de compôr.

O grau de consagração destes artistas pode ser medido de muitas maneiras. Uma delas é a atenção que as instituições de Ensino Superior lhes dedicam nos estudos de poesia e música. É também importante mensurar o quanto a história de vida e superação desses artistas reflete sua resistência musical naquela época. Consequentemente, a maioria desses artistas relembram suas vidas através dos estudos biográficos realizados por jornalistas ou historiadores.

Logo após o Ato Institucional nº 5<sup>2</sup>, ocorreu um corte inesperado das experiências musicais que existiam no Brasil no decorrer dos anos 60. Enquanto grande parte da música brasileira, naquele momento, estava alastrada frente a um intenso debate político-ideológico, o agravamento da repressão e a censura prévia interferiram de maneira direta, dramática e decisiva na produção e no consumo das canções.

De acordo com Napolitano (2002), ao longo desse período, surgiu e se consagrou a expressão “MPB”, sigla que idealizava a busca por uma nova canção que fosse capaz de expressar o Brasil como um projeto de nação por meio de uma cultura política que tinha como influência a ideologia nacional-popular e o ciclo de desenvolvimento industrial, que foi impulsionado a partir dos anos 50. Apenas na

---

<sup>2</sup> Foi um decreto emitido em 13 de dezembro de 1968 que endureceu a repressão durante o regime militar no Brasil. Ele suspendeu direitos civis, ampliou os poderes do presidente e permitiu censura e perseguição política, marcando um período de intensa repressão e autoritarismo.

década de 70, seguindo a ordem cultural da sociedade brasileira, a MPB chegou abastecida de um enorme grau de reconhecimento junto às parcelas de elite da audiência musical que já atrelavam à MPB o sinônimo de sofisticação musical, por mais que alguns ambientes acadêmicos e literários ainda não compartilhassem de tal valorização cultural em excesso.

Outro aspecto importante trata-se do sentido principal da “institucionalização” da MPB, sendo um processo marcante nos anos 60, em que a “instituição” incorporou uma pluralidade de escutas e gêneros musicais que, na forma de tendências musicais ou como estilos pessoais, passaram a ser classificados dentro do gênero da MPB.

No pós-Tropicalismo, diversos elementos musicais, até os concorrentes em um primeiro momento com a MPB, passaram a ser incluídos sem que houvesse conflito. As composições em sua estrutura poética e musical apresentaram objetos híbridos portadores de elementos estéticos de natureza diversa. Dessa forma, a crítica especializada e as preferências do público tornaram-se fundamentais nesse processo de institucionalização. A partir daí, as imagens de “modernidade”, “liberdade”, “justiça social” e “imagem social” impregnaram as músicas da MPB, principalmente para muita gente autoritária do Regime Militar, instaurado entre 1969 e 1975. Ainda segundo Napolitano (2002), ao mesmo tempo a MPB, além de divulgar obras públicas, foi também um pilar fundamental para a formação da ideologia sociopolítica da crescente classe média sob o controle do Estado Militar.

O início do processo de institucionalização foi também marcado pela união dos músicos oprimidos em busca da propagação da resistência cultural e política. Durante esse processo, até os tropicalistas Caetano e Gil, que foram considerados a esquerda “alienada”, voltaram ao Brasil por volta de 1972. Entre 1975 e 1976, voltaram a ocupar posição de destaque na MPB em meio à mudança no cenário do consumo de música no país. Diante disso, Napolitano (2002) destaca que o exílio afastou os mestres do cenário musical nacional na década de 1960. Por outro lado, a censura tornou-se um fator imprevisível na produção comercial de canções, além de dificultar o atendimento às necessidades de participação musical. O conceito de participação política na MPB assume muitas formas e todas estão sujeitas à censura: história pública, mensagens verbais, protesto político e criação de formas populares de expressão dos valores de nacionalismo de esquerda.

Com o novo estatuto da música popular em atividade no Brasil, desde o final

da década de 60, a sigla MPB passou a designar músicas socialmente valorizadas, sendo um sinônimo de "bom gosto", subestimando músicas consideradas de "baixa qualidade" com a crítica musical. Do ponto de vista público, este estatuto também funcionou com diferenças de interesses e de posição social, sendo sempre alvo de questionamentos e autocríticas. Já no ponto de vista das gravadoras, o alcance das músicas no mercado deveria ser inclusivo, considerando o surgimento de intelectuais e pessoas com baixa inteligência no consumo de música.

Assim, Paixão (2018) destaca que os anos 70 foram marcados pelo início de Festivais Musicais e o começo de artistas que construíram sua identidade da música brasileira, servindo como referência para as futuras gerações. Desse modo, Ferreira (2008) menciona algumas características principais da cultura na década de 1970:

I) a produção cultural feita sob ameaça do esquema de repressão do regime militar; II) o aparecimento de uma cultura alternativa ligada ao esoterismo; e III) o surgimento dos artistas vinculados ao ambiente estudantil, especialmente o universitário. (Ferreira, 2008, p. 86)

Com isso, pode-se dizer que, entre 1972 e 1975 (aproximadamente), o clima social, cultural e comercial da MPB voltou a se revelar, ainda que de forma tímida. Outros acontecimentos marcaram esse processo: o retorno de compositores exilados como Chico, Caetano, Gil, a integração gradual de uma série de novas "revelações", tais como Ivan Lins, Fagner, Belchior, Alceu Valença, João Bosco / Aldir Blanc, o retorno de Elis Regina à vanguarda do cenário musical com o *Longplay* (LP) *Elis & Tom*. O novo espírito da música jovem brasileira também se expressa na trajetória atemporal de Ney Matogrosso em *Secos e Molhados* e no sucesso de Raul Seixas. São sinais de vitalidade e criatividade num clima social e musical desesperadamente esgotado.

Dois álbuns *Longplays* (LPs) são importantes para entender a inovação do ambiente cultural e social da MPB, o que indica um novo *boom* de consumo musical neste país, principalmente desde 1976. São eles: *Caetano & Chico Juntos e Ao Vivo* (1972) e *Elis & Tom* (1974). Uma análise detalhada está além do escopo deste documento. Apenas foi destacado o reencontro de velhos inimigos dos anos 60, em nome da MPB mais ampla, que foi adotada como hino nacional dos partidos da oposição contra o Estado e a cultura.

Ainda entre 1972 e 1975, a expressão "tendência" começou a ganhar força,

clamando por uma experiência musical que rejeitasse a circulação do samba-bossa nova e não se envolvesse plenamente com a música pop sem rejeitá-la. Os mais conhecidos são os dos Mineiros (também conhecidos como “Clube da Esquina”) e os do Nordeste (especialmente os cearenses Fagner, Belchior e Ednardo).

A volta ao crescimento do mercado de flautas doces, por volta de 1975, finalmente fez crescer a MPB, embora não tenha favorecido uma renovação significativa do rol de compositores, pois os mais vendidos que permaneceram no pódio foram obras surgidas na última década. A entrada de novas gravadoras no mercado de MPB, como WEA, EMI-Odeon e CBS (identificada como *Jovem Guarda* na década de 60), e a retomada dos investimentos em grandes projetos musicais, mercados televisivos e de exibição, trouxeram nova energia para o mercado musical brasileiro.

Porém, a rigor, os únicos artistas inovadores da década de 70, que rapidamente se tornaram importantes indicadores para o público e para o mercado da MPB, foram Fagner e João Bosco, cuja obra ganhou grande impulso a partir de 1973. Além disso, como afirma Napolitano (2002), o *boom* publicitário da MPB, a partir de 1975 em diante, focaria nas obras de Chico Buarque, Milton Nascimento e Ivan Lins<sup>3</sup>. Elis Regina também conquistou seu espaço como artista popular, abrindo caminho para uma explosão de vozes femininas marcantes, como Gal Costa e Maria Bethânia, até o final da década, incluídas enquanto atuantes na comunidade musical em geral.

A partir de 1976, correspondente ao período de “abertura” política do Estado, a MPB teve um novo desenvolvimento comercial e criativo que foi bem em todos os aspectos acima mencionados. Estabeleceu-se como uma organização verdadeiramente social, espaço cultural separado, categorias de gosto, expressão de postura política, autonomia estética, liberdade de criatividade e expressão. Dessa forma, além da forte presença em protestos e críticas à situação política do Brasil, a MPB também é marcada pela apreciação de diversas características musicais do país. Portanto, diferentemente de gêneros musicais étnicos como a bossa nova, que se caracteriza por sons e vocais claros, a MPB se caracteriza pela diversidade.

Em menção, Saldanha (2008) destaca que na MPB encontramos uma fusão de diversos gêneros e expressões musicais de todo o país, com origens tradicionais,

---

<sup>3</sup> Apareceu no início da década, mas saiu do mercado após uma tumultuada experiência na TV Globo.

africanas e europeias. Gêneros como o samba e a bossa nova contribuíram para a criação da “identidade” da MPB, bem como para os artistas e suas regiões. Num país como o Brasil, com um cenário musical popular cheio de raízes e significados, mas rodeado de tecnologia e ligado à mentalidade das gravadoras internacionais, a criação de uma indústria musical é inevitável, tal como aconteceu nos Estados Unidos, em que os meios de comunicação social (rádio, jornais, televisão) incentivaram e ajudaram os músicos a ser recrutados pelas editoras discográficas, que tudo fizeram para garantir a sua presença artística e econômica.

Saldanha (2008) também descreve que um dos fatos interessantes da década de 1980 é o surgimento de tecnologias de gravação a par das mais recentes tecnologias produzidas no exterior, com a adoção de técnicas e modernização dos estúdios de gravação, além dos efeitos da gravação ao longo do tempo. Dessa maneira, a propagação musical brasileira em sua alta qualidade também se enfatizou devido à tradição carregada pelo Brasil de excelentes músicos, capazes de tocar os mais variados ritmos, proficientes à noite e dispostos a participar de gravações quando convidados, seja com o vocal, saxofone, teclados, bateria, violões e outros instrumentos musicais daquela época, pelo simples fato de aprimorar seu trabalho e buscar oportunidades no ramo.

De todo modo, a história ainda não acabou. A MPB ainda tem muito trabalho a desenvolver pela frente. Em novos gêneros, as novas canções lançadas no mercado de trabalho perderam o brilho que possuíam outrora. Para outros, algumas ainda mantiveram esse brilho, embora ainda seja necessária uma grande busca para encontrá-las. Portanto, é em meio a essa amplitude musical vivenciada atualmente que cada um desenvolve sua própria opinião conforme o seu gosto musical, e é a partir dessas opiniões, da curiosidade de conhecer um pouco mais sobre tal gênero musical, da vontade de criar história, que grandes compositores permanecem com suas criações e novos surgem diariamente.

### 3. BIOGRAFIA DE DJAVAN E SUAS CONTRIBUIÇÕES PARA A MPB

Nascido em 27 de janeiro, há 75 anos, em Maceió, Alagoas, Djavan Caetano Viana é cantor, compositor, violonista e produtor musical. O artista possui um cenário musical diversificado que vai do samba ao soul, funk e flamenco, ampliando as fronteiras da MPB. Suas canções são características da música lírica e suas letras evocam imagens e cores naturais, associadas aos mais diversos acordes e ritmos.

Djavan é filho de mãe negra, lavadeira, chamada Virgínia, e pai branco que trabalhava como vendedor ambulante. Seu primeiro contato com a música ocorreu quando conviveu com a mãe e com as lavadeiras que trabalhavam com ela e que cantavam enquanto trabalhavam, fazendo com que o menino, aos cinco anos, se apaixonasse pela música. Siqueira (2016) menciona que Virgínia, dona de casa, cantava músicas de Ângela Maria, Dalva de Oliveira, Orlando Silva, Jackson do Pandeiro e Luiz Gonzaga, entre outros artistas. Nesse misto de fortes referências musicais, o sonho de sua mãe acabou sendo compartilhado com Djavan: ser cantor de rádio.

Embora tenha se envolvido com a música desde cedo, Djavan por pouco não se tornou jogador de futebol. Dos 11 aos 12 anos, dividiu seu tempo e paixão entre jogar futebol na zona alagada de Maceió e operar o sistema de som de quatro pistas da casa do Dr. John C. Ismar Gatto, pai de um amigo de escola, permitindo o contato com diversas musicalidades. No futebol, Djavan também se destacou, apareceu como meio-campista nas categorias de base do CSA (Maceió), onde poderia seguir carreira profissional. Aos 18 anos tocou com sua primeira banda, LSD (Luz, Som, Dimensão), e começou a compor suas próprias músicas. Aos 23 anos foi para o Rio de Janeiro tentar a sorte no mercado musical. Trabalhou como crooner<sup>4</sup> em casas noturnas famosas como Number One e 706.

Siqueira (2016) menciona ainda que Djavan, com a ajuda de Edson Mauro, radialista e conterrâneo, conheceu João Araújo, presidente da *Som Livre*, que o levou para a TV Globo. O artista começou cantando músicas de novelas, para as quais gravou canções de compositores famosos, como *Alegre Menina* (Dori Caymmi, com letra de Jorge Amado), da novela *Gabriela, Qual é* (Marcos Valle e Paulo Sérgio

---

<sup>4</sup> Um crooner é um tipo de cantor que se destaca por seu estilo suave e melódico, frequentemente associado ao jazz e à música popular.

Valle), da série teatral *Os Ossos do Barão*, e *Calmaria e Vendaval* (Toquinho e Vinícius de Moraes). Nessa direção, Siqueira (2016) elenca que, de 1972 a 1975, Djavan começou a compor diversas músicas e conquistou o segundo lugar no Festival Abertura da TV Globo com o samba *Fato Consumado* (1975).

Seu primeiro LP foi produzido por Aloysio de Oliveira, que via em Djavan a oportunidade de exploração de seu tempo. Com isso, o disco de samba *A Voz e o Violão* (1976), de Djavan, foi o grande marco inicial de confiança na obra do artista. As músicas *Flor de Lis* e *Fato Consumado* viraram grandes sucessos do cantor. O uso do imaginário natural na composição musical do artista é demonstrado em *Flor de Lis*, que pode ser percebido nos versos “E o destino não quis / Me ver como raiz / De uma flor de lis”, destacando-a como o primeiro de muitos sucessos do artista no mercado musical norte-americano.

Com o sucesso já previsto, a gravadora EMI contratou Djavan para lançar seu segundo disco, denominado somente por *Djavan* (1978), LP característico por mesclar suas canções de amor às críticas públicas abordadas de forma culta e poética, a exemplo da canção de destaque *Cara de Índio*, como diz nos versos: “Nessa terra tudo dá / não para o índio”. Seu talento e sucesso vieram em maior proporção em 1980, ano em que a música *Meu Bem Querer*, tema de três novelas da Rede Globo, lhe trouxe maior reconhecimento.

O lançamento do álbum *Seduzir* (1981) marcou uma transformação na carreira de Djavan quando ele adotou um novo estilo, formou sua própria banda e iniciou turnês nacionais e internacionais. Com o sucesso alcançado no exterior com *Flor de Lis*, foi para Los Angeles gravar *Luz* (1982), interpretando o cantor americano Stevie Wonder (1950) na música *Samurai*. O álbum *Lilás* (1984), também gravado em Los Angeles, lançou o cantor em frequentes turnês pelo Brasil e pelo mundo, e marcou sua “música colorida”. Nesse sentido, observa-se que Djavan utiliza cores em suas metáforas para compor histórias poéticas e musicais, frequentemente inspiradas em ritmos diversos e histórias populares. A cor está presente em músicas como *Lilás*, *Nem um Dia*, *Azul* e *Açaí*. Nessa última, o verso “Branca é a tez da manhã” afirma a cor na metáfora do cantor, assim como nos versos em *Nem um Dia*: “O verde faz do azul com o amarelo / O elo com todas as cores / Pra enfeitar amores gris”.

Já renomado nacional e internacionalmente, em 1989 Djavan lança a música *Oceano*, que daria continuidade à estilística de compor trabalhando com imagens e

cores naturais no gênero amoroso. Como a letra sugere: “Vem me fazer feliz porque eu te amo / Você deságua em mim, e eu, oceano”.

Foi no início dos anos 2000 que Djavan se tornou empresário da gravadora Luanda Records e sua carreira foi se expandindo cada vez mais no meio artístico. Djavan é um artista visionário que soube, desde o início, aproveitar as oportunidades que surgiram para alavancar sua carreira, não somente na maneira diferenciada de expor os sentimentos a partir da sua “musicalidade colorida”, mas também quando serviu de intérprete para as canções que viriam a ser trilha sonora das novelas da Rede Globo.

Ao lançar o famoso álbum *Coisa de Acender*, em 1992, percebe-se a grande influência de estilos como jazz, soul, blues e funk norte-americano, aliados ao estilo misterioso de suas canções. Em destaque, as músicas *Linha do Equador* (Djavan em colaboração com Caetano Veloso), *Se, Boa Noite, Alívio, Outono* e *A Rota do Indivíduo*, apresentam essa variedade reunida no álbum, mesclando os diversos ritmos às letras profundas que tratam dos sentimentos, sejam de emoção, alegria, amor ou indecisão.

O trajeto de Djavan em sua carreira vai se caracterizando cada vez mais pela identidade própria do artista em suas obras no decorrer de seus lançamentos. Em 1994, já com seus 20 anos de trabalho e aos 45 anos de idade, Djavan lançou *Novena*, obra que, de acordo com Ferreira (2022), marcou sua maturidade musical, tendo em vista que foi um álbum totalmente composto, produzido e arranjado por ele, contando com colaborações na sua banda, posteriormente acompanhadas por referentes músicos como Paulo Calazans nos teclados, Marcelo Mariano ou Arthur Maia no baixo, Carlos Bala na bateria e Marcelo Martins nos sopros. Ferreira (2022) também menciona que, com o lançamento de *Malásia* (1996), a banda se expandiu e incluiu uma seção de metais: Marçalzinho na percussão, Walmir Gil no trompete e François Lima no trombone.

O álbum traz três músicas raras de outros compositores: *Coração Leviano*, de Paulinho da Viola; *Sorri*, versão de Braguinha para *Smile*, de Chaplin; e *Correnteza*, de Tom Jobim e Luiz Bonfá. No álbum, Djavan se apresenta e canta. Duas músicas desse álbum, *Correnteza* e *Nem Um Dia*, fizeram parte da trilha sonora das séries musicais de grande sucesso: *O Rei do Gado* e *Por Amor*, respectivamente. Dois anos depois, o lançamento do álbum *Bicho Solto* (1998) levou o cantor a festivais dançantes, fazendo-o incendiar as mais diversas pistas com seus ritmos múltiplos e

contextos variáveis.

Foi então, no último ano da década de 90, que o álbum duplo *Djavan Ao Vivo* (1999) marcou a trajetória do cantor, com mais de dois milhões de cópias vendidas em sua primeira gravação ao vivo e fora de estúdio. Entre as parcerias, estava a entrada direta do guitarrista Max Viana, seu filho, no grupo. A obra, que possui 24 faixas, é quase uma coletânea da carreira de Djavan, apresentando grandes sucessos do artista que se eternizaram em popularidade e sinônimo de bom gosto musical até os dias atuais. Nessa perspectiva, Ferreira (2022) enfatiza que ao abordar a carreira de Djavan é imprescindível destacar seu estilo musical único. Aprendiz da mãe e inspirado pelas personalidades do rádio, ele também tocava violão para os colegas, o que contribuiu para o desenvolvimento de sua identidade artística. Djavan soube aproveitar sua história, suas origens e suas experiências, criando uma identidade musical duradoura e atual, que permite ao público reconhecer sua obra de forma inconfundível.

Pensando nisso, conclui-se que o artista alagoano realmente carrega consigo sua própria arte e estilo, buscando expressar todas as raízes das suas origens através de suas canções. Em diálogo, o filósofo e compositor Leonard B. Meyer (1989) afirma que a chave do estilo está na escolha definida em uma situação que não seja muito aberta ou muito fechada. Isso deve ser respeitado por quem cria. A partir disso, podemos entender que as características que indicam a presença de um determinado estilo é o resultado da preparação de uma determinada linguagem musical que se deseja incluir na obra.

Dessa forma, observa-se Djavan criando seu estilo baseado no que viveu e vive, pela música que ouvia quando criança, pelo trabalho que fazia quando jovem, orientado por caminhos à lá Beatles, sua conexão com outros países e interações com outros artistas. Esse estilo não se manifesta apenas na maneira como ele toca violão, pois sua harmonia vocal e músicas também são valiosas, assim como sua capacidade de misturar idiomas, diferentes aspectos de sua composição e planejamento, ou seja, na forma como sua mente e mão fazem escolhas corretas dentro de certos limites definidos no campo da MPB.

Neste caso, torna-se essencial a discussão da pesquisa sobre hibridismo no álbum *Luz*, de Djavan, tese de Felipe Mendonça Hauers (2017). Em sua fundamentação teórico-metodológica, Hauers (2017) enfatiza o tema do hibridismo cultural e da música, comprovando seu significado pelas opiniões de diferentes

autores. Hauers (2017) se inclinou para o trabalho de Canclini, mostrando a importância da deliberação quando se trata de híbrido, todo o processo pelo qual o autor passou para criar esses híbridos, o qual não vêm ao acaso:

O mesmo autor aponta a necessidade de enfrentamento não só conceitual do tema. Direciona-se uma necessidade de avanço metodológico dessas bases, para que se supere um campo meramente descritivo, ou de observação das misturas sem as contradições que cercam necessariamente os processos de hibridação (Hauers, 2017, p. 21).

Em complemento, é possível perceber a ponte entre o processo de hibridismo com a existência de relações e restrições estilísticas que são usadas pelo criador. No entanto, esses processos não param por aí, pois envolvem diferentes aspectos, sendo o comportamento sociocultural um deles.

Embora Djavan, durante a infância, tenha vivido em meio à pobreza, esse fator não impediu que o artista alagoano fosse exposto a músicas de rádio e discos diversificados de artistas renomados nacional e internacionalmente, identificando-se com a musicalidade de outros países, mesmo não pertencendo a eles. Isso também demonstra o poder de alcance que a música tem sobre os indivíduos, e como ela influencia a vida.

Dessa forma, e através dessas experiências e outras conexões, Djavan cria um conjunto de influências que o tornam mais capaz de expressar elementos diferentes em suas composições. Mesmo com suas influências, continuou a compor sobre temas relacionados à sua vida e à de seus pares, mas foi além disso, como menciona Ferreira (2022), nas músicas *Lambada de Serpente* do álbum *Alumbramento*, em 1980, e *Vida Nordestina*, do álbum *Vidas pra Contar*, em 2015, nas quais o cantor se pronunciou e destacou o sertão, a lavoura e as crenças do povo.

O que é interessante destacar é que a harmonia do artista se revela não somente nos diferentes elementos sonoros, mas referindo-se aos seus diferentes álbuns, os quais foram construídos por distintas mixagens e características próprias, tornando cada lançamento único.

Quando o assunto é samba, Djavan traz para seu violão uma variedade de ritmos da mão direita de seus primeiros trabalhos com a liberdade de atrair a atenção do ouvinte, pois pode aproveitar a "levada", deixando-o "solto", ou seja, um samba levemente "marcado". Chediak (2009) descreve que uma das características

do samba de Djavan é o frequente "rasgueado" ou "rasgueo" (neste caso, uma espécie de "dedilho"), método típico do flamenco, que está presente principalmente nos trechos não cantados de sua música *Milagreiro*, canção que deu nome ao álbum homônimo, lançado em 2001.

Chediak (2009) também discorre que essa espécie de rasgamento de seu samba fica evidente em sua interpretação de *Maria das Mercedes*, um de seus ritmos de samba em seu primeiro álbum *A Voz, o Violão, a Música de Djavan*, de 1976, em que as vozes são frequentemente harmonizadas seguindo a métrica dos quatro acordes dominantes – E7(#9), G7, F#7 e F7 – dedilhados em seu violão.

No mesmo álbum, na música *Muito Obrigado*, destacam-se não apenas o violão, mas também as linhas de baixo e bateria. Na primeira parte da canção, Djavan harmoniza a pronúncia de ritmos poéticos e musicais, combinando as palavras com outros ritmos e acompanhados de sons instrumentais. Além disso, os sambas do primeiro álbum, como *Flor de Lis*, *Na Boca do Beco*, *Para-Raio*, também incluem esses elementos, assim como sambas de álbuns posteriores.

Ferreira (2022) menciona que outro tipo de violão de samba presente na música de Djavan é o samba "puladinho", termo vocal utilizado pelo cantor e professor Nelson Faria em uma de suas aulas no YouTube. Essa combinação é encontrada principalmente em *Avião* (do álbum *Oceano*, de 1989), no qual o cantor traz um "gosto" muito doce ao seu ritmo, e em *Aquele Um (Alumbramento)*, de 1980) e *Êxtase (Seduzir)*, de 1981), duas músicas com Aldir Blanc, compositor que provavelmente influenciou os ritmos dessas músicas.

Considerando as ações, conquistas e experiências de Djavan, e também pensando no estilo e hibridismo, mencionados anteriormente, é possível ver que o artista encontrou essas soluções para sobreviver no meio musical ao mesmo tempo com identidade própria e alguma liberdade dentro do inevitável controle da indústria cultural, de modo a explicar suas características musicais e poéticas em meio às transições do cenário artístico da época.

Por exemplo, isso é visto desde sempre em sua presença no cenário musical nacional e internacional, ou seja, no alcance que o artista continua tendo, vide suas recentes indicações nos Grammy Latinos de 2015 e 2016, fatores que podem medir seu reconhecimento.

Sukman (2018) afirma a importância de destacar a passagem de Djavan por diferentes períodos dos métodos de produção musical, pois o alagoano ouvia suas

músicas gravadas e tocadas no rádio, ainda no início da carreira, via seus discos em vinil/CD, e agora, nos anos atuais, vê sua música se propagar através de plataformas de *streaming* e de dispositivos mais atuais, como o Pré-Save<sup>5</sup>. Essa modernidade recorrente continua e se expressa através da presença frequente de Djavan nas redes sociais, seja em anúncios musicais, atuações em videoclipes, publicações de agendas e apresentações, ou de forma indireta, como em conteúdos relacionados ao seu trabalho e à sua vida, contando com uma equipe responsável pela comunicação e articulação do conteúdo na mídia.

O cantor também sentiu a pressão do controle da indústria quando conheceu empresários de gravadoras que inicialmente não avaliaram muitas de suas composições como comerciais para o mercado musical carioca no início de sua carreira. O alagoano, então, acabou assumindo o papel de intérprete de músicas de novela, como forma de os capitalistas aproveitarem seu timbre suave e emocionante para os temas amorosos das tramas, o que conscientizou a população sobre sua voz cantante. Djavan, ainda assim, seguiu firme em sua originalidade e busca por autonomia na construção de seus álbuns.

Sukman (2018) descreve que o alagoano influenciou também a escolha do repertório de discos como *Luz*, de 1982, com seu cunho voltado para o pop, exaltando ainda mais o ecletismo de suas obras, pensando no primeiro álbum do artista, gravado em 1976, por exemplo, que continha principalmente ritmos de samba.

A obra de Djavan sobrevive até hoje e isso se dá pela necessidade do artista, desde os primórdios de sua carreira, de ser independente, sem terceiros trabalhando e controlando suas criações, e intensificando essa busca a partir de 2004, quando fundou sua própria gravadora, denominada *Luanda Records*, e assumiu a postura de empresário do seu próprio trabalho e âncora na produção dos seus discos seguintes.

Dessa forma, percebe-se que Djavan cresceu influenciado pela indústria cultural, antes mesmo de se tornar o cantor e músico renomado que é hoje, tendo em vista a variedade musical à qual aderiu ao longo dos anos e a admiração pelos Beatles, peças de um quebra-cabeça que viria a se encaixar em seus trabalhos

---

<sup>5</sup> Se refere à ação de reservar ou garantir o acesso antecipado a um conteúdo, como uma música ou um álbum que ainda não foi lançado. Quando um usuário faz um "pré-save" de uma música ou álbum, ele está automaticamente configurando a plataforma para que o conteúdo seja adicionado à sua biblioteca ou playlist assim que for disponibilizado.

como crooner e membro da banda LSD (Luz, Som e Dimensão), aos 18 anos. Desde então, ganhou amplo espaço para tomar decisões na articulação de sua carreira de maneira disciplinada, criando um mundo de ideias a cada obra à medida que constrói sua história artística.

A dualidade entre liberdade e negociação na indústria cultural pode ser entendida como algo que torna a obra do músico alagoano marcante para a história da música. Primeiro, no que diz respeito à voz, com seu timbre seco, e por vezes estridente, ao mesmo tempo em que soa suave e harmônico. É perceptível a forma como Djavan impõe sua voz nas músicas graves e agudas, tornando suas composições ainda mais características devido a esses arranjos. Como exemplo, podemos mencionar as notas longas da música *Sim ou Não*, do álbum *Alumbramento* (1980), em que o cantor enfatiza os tons agudos e estridentes, ou ainda a música *Meu Bem Querer* (no álbum já citado), em cujo tom original já propõe o uso de vocais mais agudos, que são ainda mais enfatizados durante o trecho “meu encanto” da canção.

Isso revela que o cantor tem certa liberdade ao falar de música durante as entrevistas, como quando lançou seu primeiro disco, *Samba*, em 1976. Djavan também mostrou sua liberdade no campo cultural ao se permitir expressar diferentes temas em suas canções, embora seja famoso por compor inúmeras canções sobre o amor de diversas maneiras.

O cantor escreve sobre indígenas, como em *Curumim* (faixa do álbum *Oceano*, de 1989), onde destaca povos diferentes; seu respeito pela cultura e origens africanas, como na canção *Soweto* (do álbum *Não É Azul, Mas É Mar*, de 1987), que possui temas de racismo; sobre sua admiração pela botânica na música *Orquídea* (de *Vesúvio*, 2018), abordando o tema de forma científica ao apresentar os mais diversos nomes das plantas; ousou incluir em *A Carta (Bicho Solto*, 1998), versos de rap de Gabriel, o Pensador. O cantor e compositor não parou por aí na escolha, pois exibiu o aspecto do arranjo de suas músicas, tanto porque gostava de trabalhar dessa forma, quanto porque não estava satisfeito com os arranjos anteriores, como disse em entrevista a Chediak (2009):

Isso [arranjar] é o nosso jogo de cintura, quer dizer, o nosso talento. Chamo isso de talento porque não é tão fácil assim fazer um arranjo. Eu faço, primeiro porque sinto um prazer enorme nisso. Adoro. Além disso, faço porque tenho necessidade mesmo. [...] minha insatisfação com determinados arranjos das minhas músicas sempre foi muito grande. (Chediak, 2009, p.17)

É notório que, como visto anteriormente, o início da carreira de Djavan não foi fácil. Percebe-se o peso dessa indústria na atualidade, pois, na ausência de ferramentas atuais de propagação da mídia, como as redes sociais, o cantor precisou encontrar contatos para que fosse possível mostrar sua canção, em sua chegada ao Rio de Janeiro. Em entrevista para o programa *Músicos de Latinoamérica*, em 2014, no canal Encuentro, na publicação encontrada no Youtube por Luísa Sales (2015), Djavan conta que, após percorrer as redondezas da sua região cantando o tributo aos *Beatles* na banda LSD, sentia a necessidade de expandir-se e trazer a público suas composições, embora já tivesse recebido as primeiras impressões de estranheza com a estética de suas músicas.

Ainda assim, o músico relata sua tomada de decisão de ida até o Rio de Janeiro em busca de oportunidades no mercado musical e primeiro contato com o também alagoano Edson Mauro, locutor esportivo da Rádio Globo que, apesar de não trabalhar no segmento da música ou ter influência no âmbito, buscou ajudar Djavan entrando em contato com um colega que fazia o programa musical da emissora chamado Adelzon Alves. Entretanto, a emissora de televisão acabou rejeitando sua música por não ter relação com as faixas normalmente tocadas em seu programa, mas ele conseguiu repassá-la aos produtores da gravadora *Som Livre*, que futuramente vieram a conhecer esse grande artista.

Ainda na mesma entrevista, o alagoano relata que ouviu dois produtores da gravadora *Som Livre*, dos quais um deles menciona que, apesar de ser um bom cantor, a música do Djavan era “estranha” e difícil, enquanto o outro produtor, apesar da mesma impressão, observou a complexidade daquelas composições e percebeu que o cantor tinha isso como diferencial único, direcionando-o a permanecer com a mesma estilística que então faria parte de sua característica musical. Posteriormente, os produtores levaram Djavan ao presidente da companhia, chamado João Araújo. Ao ouvi-lo, notoriamente, percebeu que sua música era diferente, logo, deduziu que era a “estranheza” que o mercado musical precisava para expandir-se ainda mais.

Em consequência dessa busca constante por reconhecimento, o produtor João Araújo, já tendo conhecimento do potencial do alagoano, o indica à participação no Festival de Música Brasileira em São Paulo, no qual Djavan leva o segundo lugar com a música *Fato Consumado* e assim conquista também maior

abertura com a *Som Livre* para gravar seu primeiro disco autoral, denominado *A Voz, o Violão, a Música de Djavan*, lançado em 1976 e abrindo diversas portas para sua carreira através dos sucessos marcantes presentes no álbum.

A singularidade da música de Djavan sempre foi mencionada, mas essa característica não reside apenas na sua criatividade, também se encontra na forma como o seu nome foi recebido no início da sua carreira. Sukman (2018) menciona o fato de que o cantor não se impressionou com essas críticas, como pode ser visto em sua fala em pronunciamento no programa *Viva Voz* (2013), do canal GNT, em 2012, mostrando que palpites para que seu nome e sua música fossem mudados não estavam nos planos. Nesse sentido, o alagoano diz que essa dificuldade de aceitação externa é motivo de recompensas futuras, à medida que sua música, métodos criativos e performances se tornam cada vez mais importantes.

Falando em diferenças, uma coisa que precisa ser ressaltada é que a música de Djavan foi considerada por muitos como nonsense, ou seja, sem significado ou sentido. Em resposta, Djavan decidiu explicar a verdadeira simplicidade de seus versos, considerados absurdos, no programa *Som do Vinil*, do Canal Brasil, desaprovando a falta de compreensão de alguns críticos, afirmando que muitas vezes é punido pela ignorância deles. Em complemento, ele resalta que suas letras são coerentes e que, apesar das críticas, seus versos são belos e fazem total sentido, se pensados de forma ampla para o contexto e espaço em que as letras estão inseridas.

Independentemente de a música de Djavan ser considerada sem sentido, inusitada, aleatória ou outros termos semelhantes, é interessante entender como músicas como a sua provocaram e continuaram a elencar questões como essa, quanto ao significado da letra ou à função que a música pode ter com a realocação desses recursos. Também é legal ver algumas pessoas valorizando o papel do cantor em continuar levando essas expressões questionáveis aos ouvintes, assim como o próprio Djavan afirmou, após o lançamento do álbum *Bicho Solto* em 1998, que ficaria satisfeito se seu disco causasse estranheza, pois não deseja repetir fórmulas ou se acomodar. Para ele, o álbum é fresco, vivo e reflete sua constante busca por inovação.

Sendo assim, Djavan traz uma nova perspectiva para a MPB, com músicas que exploram temas como amor, saudade e meditação sobre a vida. Suas letras profundas e poéticas, aliadas à sua voz suave e doce, conquistaram o público

brasileiro e fizeram dele um dos maiores nomes do cenário musical do país.

Djavan deixou um legado duradouro na música brasileira graças à qualidade de suas canções e à sua contribuição para a MPB. Suas canções continuam sendo amadas e admiradas pelo público, sendo consideradas um verdadeiro símbolo da música nacional. Seu estilo inovador e capacidade de emocionar o público tornaram seu trabalho atemporal, influenciando gerações de cantores e músicos. Djavan é um verdadeiro ícone da Música Popular Brasileira, que conquistou o público com seu talento, originalidade e criatividade. Sua trajetória de sucesso, com muitos prêmios, reconhecimento internacional e grande sucesso, é uma prova de sua importância para a cultura brasileira. Seu legado na música brasileira é inegável e suas canções continuarão a entreter e emocionar as gerações vindouras.

#### **4. CARACTERÍSTICAS MUSICAIS E POÉTICAS PRESENTES NAS COMPOSIÇÕES DE DJAVAN**

Como foi possível perceber ao longo deste trabalho, Djavan, além de ser um ícone da MPB, carrega consigo a persistência de acreditar em seu potencial. Sua ousadia fez com que se tornasse um artista múltiplo, de grande fama e referência no cenário musical.

O início da história do cantor se dá em torno dos anos 50/60, em meio às dificuldades raciais e socioeconômicas que enfrentava junto à mãe, viúva, que muito batalhou para que o filho pudesse viver dignamente, apesar da situação de pobreza. Esses obstáculos não foram empecilhos para que aquele garoto mostrasse seu diferencial e ganhasse destaque. Felizmente, a influência da voz e música de sua mãe e a apresentação de diversos estilos e artistas renomados ao filho fizeram com que o despertar pela música fosse mais intenso na vida do astro alagoano que viria a ser, uma vez que Djavan quase se tornou jogador de futebol.

Após a formatura, todos em casa tentaram convencê-lo a seguir no exército, mas Djavan decidiu sair de casa por volta de 1965, aos 16 anos, procurando seu próprio caminho, com medo de que essas ideias militares se transformassem em realidade. Foi quando, em Recife, o alagoano se hospedou na casa de um primo, onde trabalhou por um período na empresa de bebidas Crush, por necessidade de trabalho para se manter, mas também com certa vontade, pois gostava do refrigerante que lá era produzido. Chediak (2009) menciona que, na época, Djavan se aproximou ainda mais do violão, pois havia sido presenteado com um, por um amigo que acreditava em suas habilidades para manusear o instrumento.

Mas, não contente com a estadia na casa do primo, Djavan voltou para Maceió depois de um ano e meio e fundou o grupo LSD, já mencionado anteriormente, e no qual cantava e tocava violão em algumas regiões de Alagoas. Devido ao nome, a banda não contava com a confiança da polícia, apesar de não ter ligação alguma com drogas.

O estilo musical tocado pela LSD na época seguia a linha dos Beatles e o repertório da música nacional, que Djavan já havia conhecido através do apreço de sua mãe pela musicalidade de vários artistas da época. Chediak (2009) destaca que essa extensa lista reflete as razões dessa música eclética, do pop à música erudita. Em menção, Djavan diz: "Mas eu sempre persegui tudo: Beatles, Bossa Nova, esses

tradicionais cantores do Brasil. [...] Sempre ouvi de tudo, inclusive um pouco de clássico” (Chediak, 2009, p. 6). Foi então, por meio das coletâneas do pai de um amigo, que Djavan teve a sorte de conhecer e apreciar muitas obras clássicas, românticas, jazzísticas e músicas brasileiras que, sem dúvidas, lhe trariam um norte para seu amplo leque musical a partir dos anos 60.

Entende-se que a passagem de Djavan na LSD representa sua característica de guitarrista solo e cantor de músicas da era *dance*. Sua série de músicas, apresentada com seu violão solo em diversas e famosas apresentações com a banda em Maceió, ficaram famosas graças à sua paixão pelo violão desde criança, tendo em vista que seus amigos também possuíam o instrumento, mesmo numa qualidade inferior. Mas o alagoano já enxergava a proporção que a música tinha e, com ela, uma forma de comunicação e expansão do seu talento. Foi com poucas condições de vida que aquele jovem aprendeu a música e cantou sozinho, na escola da vida, de forma autodidata, vendo os amigos tocarem ou ouvindo discos: “E eu comecei a tocá-lo de ouvido, vendo os amigos tocarem. Os amigos percebiam que eu estava observando e viravam de lado para eu não ver” (Chediak, 2009, p. 8).

Também durante o período da banda maceioense, Djavan recebeu críticas negativas dos membros em relação às suas primeiras composições, as quais não foram ao repertório dos bailes. Porém, diante de sua inquietude em elevar suas obras e produzir cada vez mais, além da aprovação externa à LSD, o alagoano decidiu dar seus passos seguintes, chegando ao Rio de Janeiro em 1973 com uma compilação de músicas, em busca de crescimento na carreira: “Cheguei no Rio e a *Som Livre* achou que eu tinha talento e me contratou em função das músicas que eu mostrei. Vim para o Rio com umas 60 músicas” (Chediak, 2009, p. 11).

No Rio de Janeiro, Djavan se casou e teve uma filha. Ele lutou muito até gravar seu primeiro álbum. Neste momento, seu trabalho como intérprete se destacou, tendo cantado nas boates Number One e 706. Também gravou músicas de novelas através de sua associação com a *Som Livre*. A gravadora, embora apreciasse o trabalho de Djavan, não considerava suas composições comerciais para um disco: “Mas, como eu cantava direitinho, me usaram durante um tempo como cantor de temas de novela” (Chediak, 2009, p. 13).

Antes de gravar seu álbum, o alagoano ficou em segundo lugar no álbum Festival Abertura, 1975, pela música *Fato Consumado*, e, no ano seguinte, finalmente nasceu *A Voz, o Violão, a Música de Djavan*, seu primeiro álbum lançado,

com sucessos considerados atemporais, que são tocados e cantados até hoje. *Flor de Lis* foi a música de maior destaque na obra, bastante cantada na época e tocada com ainda mais ênfase atualmente.

A viagem de Djavan ao Rio pode ser considerada a porta de entrada mais importante para o florescer de sua carreira. Com a gravação do álbum com a *Som Livre* e depois assinado pela EMI-Odeon, o cantor começou a ganhar mais ouvintes e a conquistar espaços e cantores influentes da época, como Maria Bethânia em 1978. Em menção à artista, Djavan afirma: “a Maria Bethânia me pediu uma música. Foi a primeira pessoa de expressão que me pediu uma música e eu fiz *Álibi*. A gravação da Bethânia me ajudou muito” (Chediak, 2009, p. 13).

Com o reconhecimento tão almejado já previsto para a sua carreira, a vida social de Djavan tornou-se muito agitada, compondo não só para Bethânia, mas também para outros músicos como Roberto Carlos, gravação com Gilberto Gil, Stevie Wonder e colaboração com nomes como Caetano Veloso e Chico Buarque. Com novas amizades, o alagoano foi abrindo portas e caminhos, empreendeu viagens e turnês fora do Brasil e uma delas tornou-se intimamente relacionada com o seu trabalho, quando Djavan visitou Angola. Em pleno ano de 1980, descobriu e inspirou-se no conhecimento daquele lugar e da sua gente. Um dos exemplos mais claros da influência africana na música de Djavan encontra-se no seu álbum *Seduzir*, com uma das faixas denominada *Luanda*, referindo-se à localização de Angola e às religiões de origem africana.

Falando em influências, encontramos a incrível versatilidade de Djavan em trabalhar não só com a já citada música brasileira ou africana, mas também com a música pop americana e internacional. Analisando o primeiro álbum, e as colocações vocais do artista nas canções, o professor Ivan Siqueira destacou: “Há ainda os falsetes e a adaptação de vocalizações jazzísticas à prosódia do idioma nacional” (Siqueira, 2016, p. 41).

Diante do que vem sendo exposto até aqui, entramos na discussão de Cecchetto (2011), que destaca que o interesse pela relação entre música e literatura não é novo. Para além do campo da criatividade artística e superando a existência de mera especulação amadora, chama a atenção o grande número de investigações aprofundadas sobre esse tema, pois existem muitas maneiras de se referir ao objeto de investigação. Às vezes, os escritores falam sobre música, literatura e suas colaborações separadamente; às vezes as pessoas falam sobre a chamada

literatura-música, música-poesia ou mesmo palavra-música. No entanto, mais do que apenas uma variação de uma palavra, tal variação também é denotativa. As diferenças na composição, portanto, têm um impacto significativo no qual o resultado é alcançado. Cecchetto (2011) também menciona que, de modo amplo, é possível identificar nessas diferenças pelo menos duas posições majoritárias, as quais representam duas formas de abordagem da questão.

Em primeiro lugar, a literatura e a música são consideradas dois campos de estudo distintos, mas que trabalham juntos. Nesta perspectiva, identifica-se a existência de dois elementos de investigação distintos: por um lado o texto e, por outro, a música, considerada na discussão. Mesmo quando analisado sob a ótica de sua interação, ainda prevalece o princípio da separação entre as partes. Por outro lado, defensores da abolição das fronteiras entre música e literatura abrem a perspectiva de uma combinação originária de interação entre os dois âmbitos, sem que se perca seu caráter e existência natural e perfeita.

Dessa maneira, não é algo que possa ser estudado do ponto de vista puramente literário ou puramente musical. Esta proposta revela uma terceira limitação no estudo da relação entre literatura e música, na qual o hibridismo tem grande valor. Portanto, vale a pena considerar essa posição com atenção.

Em meados da década de 1960, no Brasil, a poesia encontrava formas de se distanciar do presente e da música, mesmo que apenas temporariamente. Cecchetto (2011) aborda a ideia de que um poema encontra a sua existência verdadeira e completa no som, entre outras coisas, devido à sua natureza do ritmo, que se deu de forma mais proeminente no trabalho crítico dos poetas da segunda metade do século XIX, foi diretamente desafiado pela poesia sonora do Brasil. De certa forma, o ritmo na poesia, como na música, não pode existir sem significado temporariamente. Este caminho rítmico na poesia que se abre em suas inclinações musicais e diminui consideravelmente, nos leva a pensar que a música tem o poder de perdurar em seu significado e estética ao longo do tempo, apesar dos hábitos e mudanças que alteram os padrões rítmicos.

No entanto, a marca reflete a relação entre poesia e música neste caso, ou seja, ao tomar como ponto de partida o contexto da literatura poética brasileira das décadas de 50 e 60, é necessário salientar que a poesia provém não apenas da música, mas também das próprias palavras, quando abordadas sem ritmo. Mesmo assim, ainda é possível recriar nas obras poéticas contemporâneas um método de

combinação de poesia, palavra e música. Entretanto, estas etapas de reconfiguração requerem um pouco de engenhosidade e força mental, para além da inspiração.

Portanto, compreendemos que a poesia lírica popular no Brasil não se detém somente às décadas de 50 e 60, bem como suas raízes não estariam diretamente ligadas na poesia daquele período literário. Após essa observação, surge a questão (que não pretendemos responder aqui) sobre quais foram as fontes que impregnaram a poesia da canção popular daquele determinado período. A resposta geral é que as canções ocupam, ao longo do tempo, o espaço deixado pelos livros simples e que não contêm a complexidade da história.

Certamente a resposta não pode ser encontrada olhando apenas para as obras poéticas e literárias de outros autores, como a infame história de Vinícius de Moraes, ponto crucial comum a vários textos que consideram a relação entre literatura e MPB. Nesse caso, fica claro que os hábitos do poeta influenciam o trabalho do músico/compositor. Cecchetto (2011) destaca que o resultado, sem dúvida, é uma escrita poética apaixonada que pode ser chamada de expressão poética destemida. Contudo, as canções têm suas próprias associações, métodos, funções, propósitos e condições internas; em suma, o efeito é diferente do poema.

De uma das formas citadas acima, a música popular brasileira é constituída por si, e detém uma simulação própria e autodescrição popular. No sentido estrito, a MPB nunca decolou sem protestos musicais acadêmicos. Primeiro, em geral, e por necessidade, não é uma representação autêntica das classes realmente predominantes na sociedade brasileira, mas sim o produto do processo de aprendizagem do conhecimento da classe média educada sobre as estruturas sociais. As relações emocionais nas canções também são moldadas por noções comuns de amor da classe média. Em segundo lugar, a MPB, devido à sua estrutura, não está realmente disponível para as camadas mais populares da sociedade, aquelas que consomem outras formas de música.

No entanto, este quebra-cabeça de identificação ainda tem a mesma natureza lúdica e literária, porque, ao fingir ser famosa, a MPB finalmente criou espaço para a poesia, onde desenvolveu seu plano. Nesse espaço e tempo criados, os compositores combinaram elementos culturais de diferentes tipos sociais, fato que incentivou a dissolução das fronteiras entre os elementos de cada tipo social. Nessas composições, a perspectiva histórica é belamente capturada, refinada e

reorganizada, afastando-se do discurso político de resistência aberta à opressão da ditadura militar.

Cecchetto (2011) também afirma a veracidade de que, na década de 1960, muitas barreiras culturais e sociais foram quebradas pelo gênero musical consoante à classe social do ouvinte ou compositor, mas principalmente os cantores. Então, reuniões de samba ou de templo, por exemplo, não estão mais limitadas às comunidades negras pobres do Rio, alcançando um segmento muito grande da população. Em seus princípios, a MPB vai muito além da dicotomia do mundo em contexto, lendo, organizando, reorganizando e embelezando-o na mistura deliberada de elementos, mesmo na mesclagem do real e do inventado.

É importante destacar que a música também é um produto social de detalhes existentes na história, originando-se dela e comunicando-se com ela. Nesse sentido, mesmo os processos e efeitos decorativos criados pelas canções dos tropicalistas parecem estar associados à opressão do período da ditadura. Coutinho (2002) descreve que o tropicalismo, ao tratar a música popular como um fenômeno essencialmente estético, sem ignorar sua dimensão mercadológica, promove um deslocamento da política do âmbito socioeconômico para o ético. Nesse direcionamento, a chamada "micropolítica" tropicalista subverte os costumes, valores e práticas tradicionalistas da sociedade brasileira, como o patriarcalismo, o patrimonialismo nacionalista e o autoritarismo populista. No entanto, o movimento revela um caráter conservador ao desconsiderar o povo como sujeito histórico.

Cecchetto (2011) também descreve que, ainda a partir dos anos 80, já se percebe um tipo de música liberta do discurso político e que estabelece a sua poesia no papel de espetáculo. A omissão de instrumentação dessa música tornou-se mais evidente a partir de meados da década de 80, em músicas não tanto de MPB, mas de grupos de rock nacionais ou de artistas independentes. Com uma linha sonora criativa de canções que vão do científico ao lúdico, é possível expressar o que pode ser identificado como uma reafirmação poética da estrutura musical. Claramente, a presença de um elemento lúdico, especialmente na estrutura e na música, é evidente, mostrando que a composição não é a única forma de expressão poética na MPB. No entanto, ainda é uma forma que até agora tem sido injustamente ignorada pelos críticos e precisa ser mais reconhecida e valorizada.

Em *Letras e Letras da Música Popular Brasileira*, Charles A. Perrone apresenta como a grande experiência do concretizador Augusto de Campos marcou

o início do crescente interesse pelos poetas da MPB:

Desde que, em fim dos anos 60, Augusto de Campos afirmou que o que de melhor se estava fazendo em poesia no Brasil estava sendo produzida por compositores da MPB, a poesia da canção tem sido assunto de grande interesse por parte dos críticos literários e dos analistas da cultura. [...] O distinto poeta, tradutor e crítico literário, considerou o compositor Caetano Veloso, o maior poeta da nova geração. (Perrone, 1998, p. 9)

Sendo assim, ao tratar da importância da MPB para o ensino da literatura, é possível enfatizar a riqueza da linguagem dessas canções com suas nuances intersemióticas como contribuição de grande importância para a leitura literária.

A fim de descrever a poética em forma de música, visto analisar algumas letras de músicas do cantor e compositor Djavan. Tome-se como primeiro exemplo a canção *E Que Deus Ajude* (1976):

Parapara  
 Eu vou mudar de profissão  
 Eu vou ser cantor  
 Eu vou pro Rio de Janeiro  
 No Expresso Brasileiro  
 pelo mês de fevereiro  
 Já cansei de ser ferreiro

Seu doutor, oh seu doutor

Eu vou mudar de profissão  
 Eu vou ser cantor  
 Eu vou pro Rio de Janeiro  
 No Expresso Brasileiro  
 pelo mês de fevereiro  
 Já cansei de ser ferreiro

Seu doutor, oh seu doutor

O meu som alagoano  
 Conquistou americano  
 vivo vindo dos Estados Unidos  
 E pra saber meu paradeiro  
 Lá no Rio de Janeiro  
 Consultei meu padroeiro

Meu amigo  
 O meu amigo, o meu amigo falou:  
 Vá com fé e Deus  
 E que Deus ajude  
 Que Deus te cuide  
 Deus não ilude

Djavan retorna com um divertido samba sincopado para falar sobre sua visão para sua carreira e os desafios que essa transição de cidade traz para a vida. Incorporando elementos de outras músicas, *E Que Deus Ajude* é histórica e tem como foco manter o ouvinte engajado com a música. O lirismo ainda conecta, mas desta vez conta uma história coerente.

A referida música conta a história de um homem que quer mudar de carreira e se tornar cantor. Ele manifesta o desejo de ir ao Rio de Janeiro no trem de alta velocidade brasileiro em fevereiro. A letra expressa o cansaço da profissão de ferreiro e a vontade de seguir um caminho diferente para trilhar o desejo forte de seguir uma carreira musical.

No segundo verso, o cantor revela que sua música alagoana se tornou muito popular entre os americanos, o que o faz viajar frequentemente entre os Estados Unidos e o Brasil. Em meio ao samba sincopado da canção, o artista trata das diversas características vocais que possui ao navegar pelas nuances da melodia. Em complemento, descreve que, para encontrar o seu futuro, ele contata o seu santo, buscando orientação e proteção nessa caminhada.

O refrão enfatiza a importância de ter fé em Deus e confiar que Ele o guiará e cuidará dele. A repetição de “Vá com fé em Deus” destaca também a importância da dependência de um poder superior e da crença na intervenção divina. No geral, *E Que Deus Ajude* demonstra um senso de determinação, ambição e fé enquanto o personagem principal persegue seus sonhos e espera pela ajuda de Deus em sua jornada.

Para prosseguir, temos também o exemplo da canção *Alagoas* (1978):

Ô Maceió  
 É três mulé prum homem só  
 Ô Maceió  
 É três mulé prum homem só  
 Eu fui batizado na capela do farol

Matriz de Santa Rita,  
 Maceió  
 Eu fui batizado na capela do farol  
 Matriz de santa Rita,  
 Maceió  
 Mas foi beirando estrada abaixo que eu piquei a mula  
 Disposto a colar grau na escola da natura  
 Se alguém me perguntar  
 Não tenho nada a dizer  
 Pois eu, pra me realizar  
 Preciso morrer  
 Mas foi beirando estrada abaixo que eu piquei a mula  
 Disposto a colar um grau na escola da natura  
 Se alguém me perguntar  
 Não tenho nada a dizer  
 Pois eu, pra me realizar preciso morrer  
 Você me deu liberdade  
 Pra meu destino escolher  
 E quando sentir saudades  
 Poder chorar por você  
 Não vê, minha terra mãe  
 Que estou a me lamentar  
 É que eu fui condenado a viver do que cantar  
 A-la, A-la, ala, Alagoas  
 A-la, A-la, ala, Alagoas

Essa segunda canção é uma homenagem ao estado em que nasceu. *Alagoas* é a canção que mais liga o cantor e compositor à sua terra porque fala do que realmente ele sentiu quando saiu de lá para enfrentar as barreiras de sua carreira. Ao mencionar a capela de batismo do “farol”, bairro de Maceió, Djavan também evidencia a religiosidade presente em sua vida desde cedo. O alagoano também destaca sua insatisfação em realizar-se profissionalmente, discurso também usado em algumas entrevistas em que ele cita sua necessidade de inovação e apropriação de novas características em suas composições, de modo a reinventar-se a cada obra, assim como tem feito até os lançamentos atuais.

Em relação à capital alagoana, Djavan também ressalta a liberdade que teve ao alçar novos voos fora da cidade natal, bem como foi vivenciado em sua ida até o Rio de Janeiro, entretanto, suas raízes permaneceram no estado, e, apesar da

distância, ele também reconhece que seu destino havia de ser no mundo, elevando a sua música e o seu cantar.

O exemplo a seguir trata-se da canção *Lambada da Serpente* (1980):

Cuidar do pé de milho  
 Que demora na semente  
 Meu pai disse, "meu filho  
 Noite fria, tempo quente"  
 Lambada de serpente  
 A traição me enfeitiçou  
 Quem tem amor ausente  
 Já viveu a minha dor

Do chão da minha terra  
 Um lamento de corrente  
 Um grão de pé de guerra  
 Pra colher dente por dente  
 Lambada de serpente  
 A traição me enfeitiçou  
 Quem tem amor ausente  
 Já viveu a minha dor

A música é uma obra que utiliza metáforas agrícolas para expressar sentimentos de traição e falta de amor. O vocabulário começa com a imagem de cuidar de um pé de milho que demora a crescer, um trabalho que exige paciência e dedicação, assim como as relações humanas. O conselho do pai ao filho, falando sobre a alternância entre noites frias e calor, pode ser entendido como uma alusão aos problemas e mudanças de humor que a vida traz.

*Lambada da Serpente* é uma expressão forte que evoca a ideia de um golpe que é repentino e perigoso, semelhante a uma picada de cobra. Esta metáfora é usada para descrever sentimentos de traição, um tema universal que afeta muitos ouvintes que vivenciaram a dor do amor não correspondido ou da infidelidade. A repetição dessa frase ao longo da música aumenta ainda mais a sensação de dor do cantor.

No último verso, a música menciona “chão da minha terra” e “lamento de corrente”, evocando uma profunda ligação com as raízes das pessoas e a cultura tradicional, talvez como forma de procurar conforto face às adversidades. A imagem

de “colher dente por dente” remete à ideia de vingança e justiça, mas também pode ser vista como um longo e doloroso ciclo de vingança. Através desta composição, Djavan explora a complexidade das emoções humanas, utilizando o mundo e os seus objetos como símbolos das experiências mais profundas da vida.

E, por fim, a canção que deu origem ao título deste trabalho, a música *Se* (1992):

Você disse que não sabe se não  
 Mas também não tem certeza que sim  
 Quer saber? Quando é assim  
 Deixa vir do coração

Você sabe que eu só penso em você  
 Você diz que vive pensando em mim  
 Pode ser, se é assim  
 Você tem que largar a mão do não  
 Soltar essa louca, arder de paixão  
 Não há como doer pra decidir  
 Só dizer sim ou não  
 Mas você adora um se

Eu levo a sério mas você disfarça  
 Você me diz à beça e eu nessa de horror  
 E me remete ao frio que vem lá do sul  
 Insiste em zero a zero e eu quero um a um

Sei lá o que te dá, não quer meu calor  
 São Jorge por favor me empresta o dragão  
 Mais fácil aprender japonês em braile  
 Do que você decidir se dá ou não

A canção que tematiza esta pesquisa é uma exploração lírica e divertida da indecisão e dos jogos emocionais em uma relação. Com uma linguagem direta e repleta de metáforas, o eu-lírico revela seu desejo por uma definição amorosa e a frustração diante da hesitação da pessoa amada. A oscilação entre o “sim” e o “não” representa não apenas o dilema interno do parceiro indeciso, mas também as dificuldades universais de navegar nas incertezas dos relacionamentos.

A ambiguidade na resposta (“não sabe se não, mas também não tem certeza

que sim”) evoca o impasse e o suspense emocional que são reforçados pelos versos de vai e vem, como o “deixa vir do coração” e o “soltar essa louca, arder de paixão.” O apelo ao coração, que foge da lógica e das dúvidas, sugere que o amor deveria ser algo espontâneo e natural, livre dos “se” e dos bloqueios racionais.

Há também uma oposição entre a seriedade de um dos envolvidos e a leveza do outro, representada pelo contraste entre “eu levo a sério” e “você disfarça”. Isso cria um descompasso que intensifica a frustração do eu-lírico e o deixa vulnerável. A imagem do “frio que vem lá do sul” sugere o distanciamento emocional da pessoa desejada, enquanto o pedido a São Jorge para emprestar seu “dragão” simboliza a necessidade de coragem e até de uma força mitológica para enfrentar as barreiras desse romance complexo.

Por fim, a metáfora “mais fácil aprender japonês em braile do que você decidir se dá ou não” encerra a canção com humor e ironia, expressando a dificuldade em compreender os sentimentos e as decisões da pessoa amada. Esse verso sintetiza o tom do poema: uma mistura de devoção e desconcerto, que reflete a complexidade dos sentimentos humanos e a imprevisibilidade do amor.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como foi possível observar ao longo deste trabalho, o cantor e compositor Djavan viveu o ápice de sua carreira no final dos anos 70, quando sua música emergiu no cenário musical, tornando-se popularmente conhecida por seu caráter múltiplo. Sua característica musical mostrou-se inovadora ao mesclar diferentes gêneros da MPB, como samba, jazz e pop, proporcionando um som distintivo e original na época.

Dessa maneira, sua influência também foi explícita pela forma como o mestre se utilizava das palavras em suas composições, através da sofisticação poética vista como incomum, composta por metáforas, imagens vivenciadas e reflexões profundas voltadas para o amor, o regionalismo e questões existenciais que contribuíram para o destaque das suas obras e narrativa lírica particular, tudo isso em meio ao contexto musical em ascensão na época de 70.

Na década de 1980, o cantor alagoano consolidava-se como um dos grandes compositores brasileiros, ganhando ênfase e notoriedade em todo o território nacional, tendo como forte característica em suas canções a presença de imagens vivenciais e dualidade emocional, por meio das quais aborda cenários complexos. Assim, Djavan tornou-se detentor de um lirismo intenso e de letras atravessadas por uma poética inconfundível.

Diante desse percurso biográfico, nos propusemos, a princípio, percorrer um trajeto no qual compreendêssemos, numa perspectiva sociohistórica e cultural, como a Música Popular Brasileira foi se consolidando e se constituindo enquanto gênero musical, precisamente, nas décadas de 1970 e 1980. Em seguida, ao analisar a biografia de Djavan, pretendemos compreender seu contexto e o contexto de suas composições, de modo que foi possível perceber como o cancionista foi se construindo como sujeito e artista. Por fim, fizemos a análise de três canções de Djavan, em busca de perceber a arte poética construída em suas letras, com forte presença do lirismo e sua relação com a literatura.

A partir disso, pudemos perceber que a obra de Djavan carrega uma profunda influência literária, evidenciada pelo uso sofisticado de metáforas e pela riqueza de subjetividade que permeia suas composições. Djavan se destaca por sua habilidade em explorar uma ampla gama de temas, que vão desde questões sociais e políticas, até aspectos mais íntimos e amorosos da experiência humana. Sua música é repleta

de simbologia, não se limitando a ser simplória ou excessivamente complexa; ao contrário, apresenta camadas de significado que convidam a uma interpretação mais profunda. A riqueza de sua obra reside na capacidade de criar imagens poéticas que ressoam de maneira diferente, dependendo da perspectiva e do contexto do ouvinte.

Assim, a compreensão das suas composições é fortemente influenciada pelo sujeito que as escuta e pelo contexto em que a música é vivenciada, revelando uma interação dinâmica entre a arte do compositor e a experiência individual do receptor. Djavan, portanto, não apenas cria canções, mas constrói um espaço interpretativo onde a subjetividade do ouvinte é fundamental para a revelação dos múltiplos significados presentes em sua obra.

Diante disso, acreditamos que pesquisar e estudar a arte poética de Djavan foi de extrema relevância, pois nos proporcionou uma imersão em uma poesia que não apenas reflete a riqueza artística de sua obra, mas também dialoga profundamente com a realidade que nos cerca, conduzindo-nos a uma compreensão mais ampla de suas canções. A poesia de Djavan é capaz de transcender o contexto musical, revelando nuances sociais, culturais e emocionais que enaltecem sua trajetória como um dos grandes nomes da Música Popular Brasileira.

Além disso, é importante destacar que esse estudo não se limita a uma análise acadêmica; ele abre portas para reflexões mais abrangentes sobre a relação entre música e sociedade, revelando como as letras de Djavan conectam o ouvinte a questões existenciais, afetivas e humanas. Dessa forma, esperamos que essa discussão não fique restrita ao ambiente acadêmico, especialmente no espaço da graduação, mas que seja expandida para outros meios e esferas culturais. Que ela percorra diversos caminhos, seja em rodas de conversa, eventos artísticos, ou mesmo nas plataformas digitais, de maneira que a poesia de Djavan possa continuar ecoando e inspirando em outros contextos, ampliando seu impacto e alcance na sociedade.

## REFERÊNCIAS

A VOZ, O VIOLÃO, A MÚSICA DE DJAVAN. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2023. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=A\\_Voz,\\_o\\_Viol%C3%A3o,\\_a\\_M%C3%BAsica\\_de\\_Djavan&oldid=67166831](https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=A_Voz,_o_Viol%C3%A3o,_a_M%C3%BAsica_de_Djavan&oldid=67166831)> Acesso em: 01 mai. 2024.

ALUMBRAMENTO. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2021. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Alumbramento&oldid=62138330>. Acesso em: 01 mai. 2024.

CECCHETTO, F. Entre a literatura e a música: o poético e o lúdico no contexto da canção da MPB. **Revista Eletrônica Darandina**, v.4, n.1, 2011.

CHEDIAK, Almir. **Djavan**: songbook. 1. ed. São Paulo: Lumiar/Irmãos Vitale, 2009. 184 p. v. 1. ISBN 978-85-7407-267-8.

COUTINHO, Eduardo. Os sentidos da tradição. Trabalho apresentado no NP13 – Núcleo de Pesquisa Comunicação e Cultura das Minorias, **XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação**, Salvador/BA, 04 e 05. Setembro, 2002.

DJAVAN (ÁLBUM DE 1979). In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2021. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Djavan\\_\(%C3%A1lbun\\_de\\_1979\)&oldid=61226648](https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Djavan_(%C3%A1lbun_de_1979)&oldid=61226648). Acesso em: 01 mai. 2024.

FERREIRA, Clodomir Souza. **Impressões digitais da (in)dependência**. (Pós-graduação em História), Universidade de Brasília. Brasília, 2008.

FERREIRA, V.J. **A formação múltipla de Djavan e sua atuação no mercado da MPB**. Trabalho apresentado à Universidade Federal de Ouro Preto, como requisito para obtenção do título de Licenciatura em Música, 2022.

HAUERS, Felipe Mendonça. **MPB e voz popular dos anos de 1980**: Hibridismos no álbum Luz (1982) de Djavan. Orientadora: Dra. Adriana Fernandes. 202 f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Etnomusicologia, Centro de Comunicação, Turismo e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2017. <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq10099817.htm> . Acesso em: 11 mar. 2024.

MEYER, Leonard B. **Style and Music**: Theory, History and Ideology. UN. Chicago Press, Chicago, 1989.

NAPOLITANO, Marcos. A música popular brasileira (mpb) dos anos 70: resistência política e consumo cultural. **iv Congresso da iaspm-la** (International Association for Study of Popular Music), Cidade do México, 2002.

NASCIMENTO, Luciana Marino. De Oceanos e desertos: paixão e desejo na música

de Djavan. **Recorte**: Revista de Linguagem, Cultura e Discurso. ano 3, n. 4, 2006, p. 1- 4.

OLIVEIRA, Paulo da Costa e Silva Franco de. **Revista Piauí**. DJAVAN NA ESPANHA. [S.l.]. Folha de S. Paulo, 2016.

PAIXÃO, I. B. **A música brasiliense como expressão na ditadura militar**. Monografia apresentada como requisito parcial para obtenção do título de bacharel em Comunicação Social, com habilitação em Publicidade e Propaganda, da Faculdade de Tecnologia e Ciências Sociais Aplicadas do Centro Universitário de Brasília – UniCEUB, 2018.

PERRONE, Charles A. **Letras e Letras da Música Popular Brasileira**. Rio de Janeiro: Elo Editora, 1998.

SALDANHA, R.M. **Estudando a MPB**: Reflexões sobre a MPB, Nova MPB e o que o público entende por isso. Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – CPDOC Para a obtenção do grau de Mestre em Bens Culturais e Projetos, 2008.

SILVA, Judite Maria de Santana. **Música Popular Brasileira**: Espaços de Leitura da Poesia Concreta. UFP: Recife, PE, 2004.

SIQUEIRA, Ivan. Djavan ou "De la musique avant toute chose". dossiê música popular brasileira na usp, São Paulo: **Revista USP**, ano 2016, n. 111, p. 37-44, out./nov./dez.

SOUZA, Amilton Justo de. **“É o meu parecer”**: a censura política à música de protesto nos anos de chumbo do regime militar do Brasil (1969-1974). (Pós-graduação em História), Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2010.

SOUZA, L. LOBO, J. Música popular na década de 1970 e a cena pós-tropicalista. **Revista de sociologia da USP**, v. 33, n. 1, 2021.

SUKMAN, Hugo. **Djavan** - Site Oficial. Brasil: Luanda Records, 2018. Disponível em: <https://djavan.com.br/biografia/> . Acesso em: 8 mar. 2024.

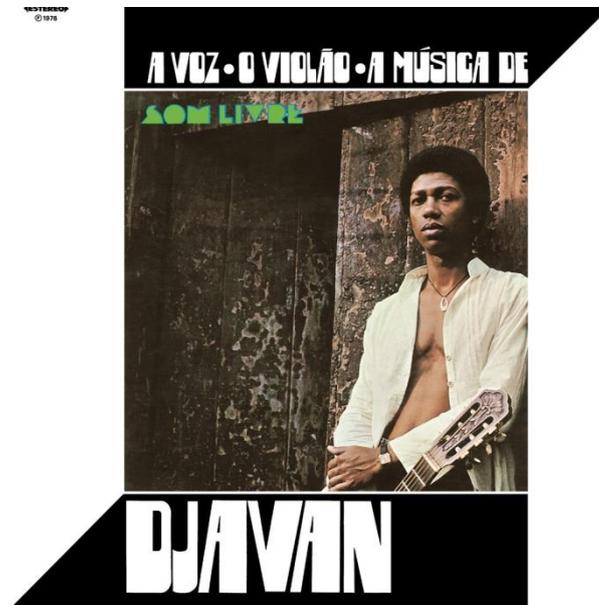
SUKMAN, Hugo. **Djavan** - Site Oficial. Brasil: Luanda Records, 2018. Disponível em: <https://djavan.com.br/biografia/> . Acesso em: 11 mar. 2024.

VIANA, Paulo Rogério de Faria. **Contribuições do rasgueado, segundo a técnica flamenca, à escola moderna do violão**. Orientadora: Vanda B. Freire. 184 f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1995.

## APÊNDICES

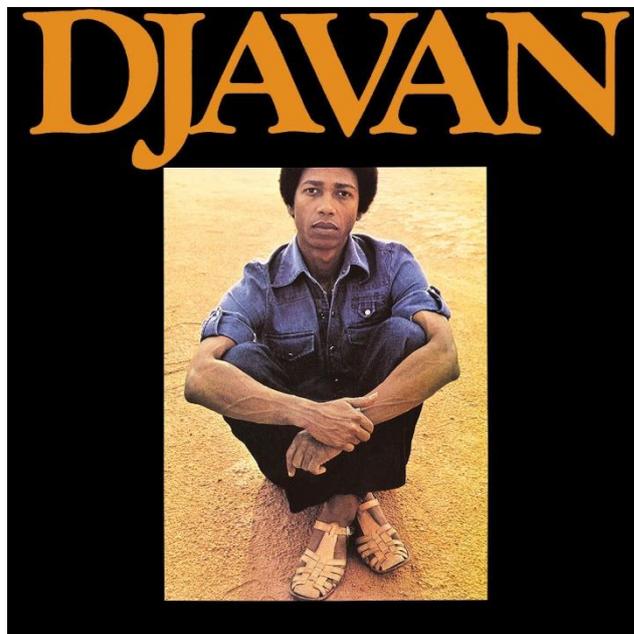
## APÊNDICE A – FIGURAS

**Figura 1** – Capa do primeiro álbum de Djavan: A Voz, o Violão, a Música de Djavan, 1974.



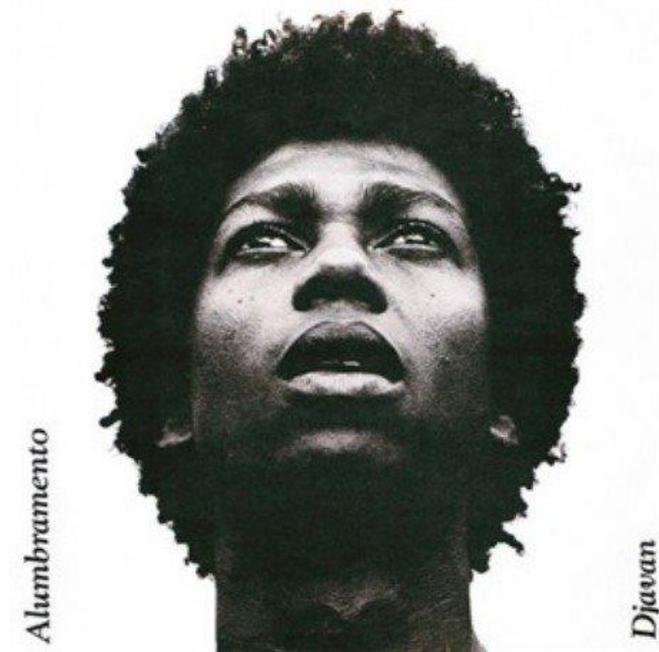
Fonte: Wikipédia (2023)

**Figura 2** - Capa do segundo álbum de Djavan: Djavan, 1978.



Fonte: Wikipédia (2021)

**Figura 3** – Capa do terceiro álbum de Djavan: Aluimbramento, 1979.



Fonte: Wikipédia (2021)