

compõe o *Hino nacional* em uma estreita faixa intermediária entre a poesia e a profecia, campos que não poucas vezes se confundem, já que compartilham uma mesma experiência de visão diferenciada no tempo. Nem só sonho e apenas irrealidade ou fantasia, poesia e profecia apontam para aquilo que Walter Benjamin dizia estar entre o gesto de euforia do vencedor e o lamento do vencido: o que poderia ter sido; o que ainda não chegou a existir.⁴⁴

Durante o show no Recife, depois de recriar a primeira parte do *Hino nacional*, João Gilberto hesitou um instante, interrompeu a interpretação e bateu palmas, como no seu jeito de cantar, fez uma confidência à plateia:

Não é todo o hino, eu sei, tem mais e tudo o mais. Mas é que é tão bonito, acho isso tão bonito, isso, por exemplo, “Brasil, de um sonho intenso, raios vívidos / De amor e de esperança à terra desce”. É... “Se em teu formoso céu risonho, límpido / A imagem do Cruzeiro resplandece”.

Em seguida, dedilhou o violão e recomeçou a cantar: “Gigante pela própria natureza / És belo, és forte, impávido colosso [...]”.

O jagunço Riobaldo Tatarana costumava dizer que “por cativa em seu desmatadozinho de chão, é que árvore abre tantos braços”.⁴⁵ São muitos os braços do Brasil. Graças a eles, o país se equilibra entre esperança e abandono; mas estão abertos por um triz, pela linguagem irisada da voz e do violão de João Gilberto e da ficção de João Guimarães Rosa.

CORDIALIDADE, MELANCOLIA, MODERNIDADE

WALTER GARCIA

NA PLATEIA DE JOÃO GILBERTO

João Gilberto não se apresenta em São Paulo desde a inauguração de uma outra casa de espetáculos, Credicard Hall, em setembro de 1999. Faz quase um ano, portanto, que foi vaiado por uma parte da plateia, de-

⁴⁴ Walter Benjamin, “Sobre o conceito de história”, in *Obras escolhidas*, v. 1, *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222.

⁴⁵ J. G. Rosa, *Grande sertão: veredas*, op. cit., p. 323.

pois de reclamar do sistema de som e da presença de eco. Respondeu cantando “Vaia de bêbado não vale”. E fazendo careta, com a língua de fora, as duas mãos abertas, palmas à mostra.¹

Mas neste domingo, no Tom Brasil da Vila Olímpia, ele se derrama em amabilidades. Estamos na noite de 20 de agosto de 2000, última apresentação da temporada. Tal qual na primeira noite, sexta-feira, palco e plateia hoje se agradam mutuamente, no contrafluxo dos atritos entre a impaciência do público e o perfeccionismo do artista. Ainda que João Gilberto não tenha abandonado o seu modo de buscar a perfeição.²

Depois de iniciar com “Odete” (Herivelto Martins / Dunga), cantar “Só em teus braços” (Tom Jobim) e “Samba da minha terra” (Dorival Caymmi), João Gilberto pede mais violão e mais grave. E comenta com a plateia que o técnico de som é “amigo do papa”. A sexta canção, “Acontece que eu sou baiano” (Dorival Caymmi), é dedicada a Léo Filho, “o chefe de todos os cozinheiros do Brasil”: diz que o amigo, e conterrâneo, “alimentou de Frank Sinatra a [rindo] Antônio Carlos Magalhães”. Ao final da oitava canção, “Solidão” (Tom Jobim / Alcides Fernandes), pergunta à plateia se o som está bom “ai”. Diz que “aqui” não está muito, não. “Estou precisando fazer um certo esforço.” Diz que ontem, sábado, estava ótimo. Explica: “Isto hoje está parecendo nossas antenas. As antenas de Nova York são todas certinhas. Aqui é uma para cá, outra para lá. [rindo, irônico] Tenho impressão de que isso tem influência”. Entra o assistente de palco e arruma os microfones.

1 Para se ter uma ideia da repercussão do episódio, vale lembrar que ele forneceu material, ainda em 1999, para uma composição de Tom Zé em parceria com Vicente Barreto. Tom Zé, *Imprensa cantada – Tom Zé em “Vaia de bêbado não vale”*. Trama, T010/149-2, 1999. A careta de João Gilberto foi fotografada, entre outros, por João Wainer, alcançando pelo menos outras três formas de circulação. Em 2000, uma paródia da fotografia, feita para a publicidade em revista de uma marca de produtos de limpeza, foi incluída em livro (outra ferramenta de *marketing*) que reuniu 1001 anúncios. Barbara Garcia, “Livro ensina mais uma utilidade de Bombril”. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 2/5/2000, pp. 5-7. Em 2001 a própria fotografia de Wainer integrou a exposição *Imagens de fato – 80 anos de Folha*. *Folha de S. Paulo*, Acontece, 22/9/2001, p. 1.

2 Meu relato é baseado em anotações que fiz durante a apresentação de 20/8/2000. A maior parte dele permaneceu inédita. Seu fim imediato era escrever uma resenha jornalística, daí eu haver assistido também à estreia, dois dias antes. Walter Garcia, “A cordialidade da bossa nova do mestre João Gilberto”. *Folha de S. Paulo*, 22/8/2000, p. D10; o título que sugeri não continha a palavra “mestre”. Não custa dizer que assisti a apresentações de João Gilberto em todas as suas temporadas paulistanas desde 1981. Refiro-me a temporadas, portanto não a shows para convidados como, por exemplo, a inauguração do Credicard Hall.

Acompanhar o percurso das queixas de João Gilberto em relação ao som junto das conversas que mantém com o público, neste domingo, obviamente não indica o valor estético de sua apresentação. Em outras palavras, não serve para avaliar a experiência de ouvir e de ver um mundo (re)criado por voz e violão. Nem mesmo aponta para detalhes como o breque que ele fez ao violão, em “Samba da minha terra”, ou como o compasso de espera que inseriu entre “Bom sujeito não é” e “É ruim da cabeça”, ou detalhes como o compasso ternário que executou em meio a “Preconceito” (Wilson Batista / Marino Pinto). Porém, observar a forma como as queixas e as conversas se dão pode nos esclarecer, em boa medida, o rigor e a afetividade que caracterizam a atuação de João Gilberto na esfera pública. E esse esclarecimento pode nos ajudar a entender melhor a estrutura e o significado de seu trabalho artístico.

Por exemplo, evocaram-se (uma vez mais na vida brasileira) os EUA como sociedade que deveria nos servir de modelo. A imagem das antenas de Nova York, “todas certinhas”, seria o exemplo oposto de nossa preguiça ou de nossa precariedade e improvisação tecnológica – numa casa de espetáculos paulistana que cobra ingressos bastante caros, vale lembrar. Afinal, Deus é brasileiro, São Paulo é a locomotiva do país, mas, para estar à altura do trabalho de João Gilberto, a tecnologia e os técnicos devem ser estadunidenses ou japoneses...³ Entretanto, cotejemos essa divergência com uma outra que cito de memória. No Tom Brasil, em outra temporada (creio que tenha sido em 2001), João Gilberto se irritou com a iluminação do palco. Mandou que fossem apagados os dois grandes faróis que o olhavam, afirmando que ali não era “o McDonald’s”. Não quero superestimar as reclamações. Mas talvez elas nos ajudem a melhor compreender a sensibilidade artística de João Gilberto, sinalizando a diferença entre uma racionalidade de Primeiro Mundo que ele almeja e uma outra que ele não almeja. De resto, como não se ignora, não é um dilema exclusivo de

3 Parafrazeio observação de Christopher Dunn, no artigo “Contrapontos fragmentários: metafiguração e produção simbólica em ‘O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro’ de Sérgio Sant’Anna”. *Chasqui, Revista de Literatura Latino-Americana*, v. 27, n. 2, 1998, p. 8. Para o conto, ver Sérgio Sant’Anna, *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*. São Paulo: Ática, 1982, pp. 190-231. Em 2001, também no Tom Brasil, João Gilberto se queixou do som comparando-o ao de “muitos lugares” onde “tudo funcionou perfeitamente”, dando como exemplo a Sicília. Num dado momento, perguntou à plateia: “Tem alguém aí que saiba mexer nesse negócio?”. Jotabê Medeiros, “João Gilberto volta a criticar som em SP”. *O Estado de S. Paulo*, Caderno 2, 20/8/2001, p. D4.

João Gilberto ou da canção popular comercial produzir uma forma artística moderna, “diretamente vinculada ao progresso técnico”, nas condições materiais da periferia do capitalismo.⁴

Na 14ª canção, “O pato” (Jaime Silva/ Neusa Teixeira), a plateia ameaça entrar no vocal, mas não vai muito adiante, driblada pelo cantor. João Gilberto segue até o fim e pede novamente mais som de violão. “Isso é porque é só um violãozinho. Se eu trago uma orquestra, aí eu quero ver. Mais som, abra mais o volume.” Após concluir “Às três da manhã” (Herivelto Martins), comenta que a “história é mais bonita do que parece”. E nos conta o mote: um sujeito morava no morro, tocava apito e foi pracinha na Segunda Grande Guerra; quando voltou, no carnaval, ninguém mais gostou muito do apito; e esse carnaval era o “da vitória”, foi chamado assim, foi o primeiro depois da guerra.⁵ Então diz: “Eu vou cantar de novo”. E repete a canção.

Ao concluir “Vivo sonhando” (Tom Jobim), a 16ª, João Gilberto volta a reclamar: “Ouço ôôô o tempo todo... Mas eu não digo mais nada. Eu canto sobre isso... Ôôô...”. Ruído, microfonia de grave. João pede desculpas à plateia: “Sabe o que é? É aniversário da casa. [O assistente de palco entra de novo.] Enquanto ele faz isso, a gente faz uma coisa assim...”. Canta “Parabéns a você”. Mais duas canções e outra reclamação sua, dizendo que “voz é som” e que “não tem *hum hum*”. Então lembra que perdeu a voz, “doutor Pedro me curou”. E continua se justificando: “Eu digo porque gosto de tocar, estou tocando e queria ouvir a música”. Da plateia gritam: “São Paulo te ama, João”. Ele retribui: “Obrigado, eu amo também. E agora faço questão de falar desse amor. Primeira hora, velho amante, desde sempre”.

4 Otilia Beatriz Fiori Arantes, “Lucio Costa e a ‘boa causa’ da arquitetura moderna”, in Otilia B. F. Arantes e Paulo Eduardo Arantes, *Sentidos da formação: três estudos sobre Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza e Lucio Costa*. São Paulo: Paz e Terra, 1999, pp. 113-33; a citação pode ser lida à p. 128. Paulo Emílio Salles Gomes, “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”, in *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 1986, pp. 81-101. Mário de Andrade, “A elegia de abril”, in *Aspectos da literatura brasileira*, 5ª ed. São Paulo: Martins, 1974, pp. 183-95.

5 Até o momento, o samba não foi gravado por João Gilberto. Segundo o registro informal de uma apresentação no Recife, em 2000, esta é a letra de Herivelto Martins cantada por João: “Às três da manhã/ Ele pegou o apito/ E foi se deitar/ Não bebeu, não sambou/ Não bebeu, mas brigou/ Só pra desabafar/ No carnaval da vitória/ Ele esperava uma coisa/ Que o povo não fez/ Ele apitou e animou/ Fez tanta miséria/ Mas ninguém se guiou// Hoje existe um sambista magoado/ Um apito guardado/ Um coração ferido/ Foi pracinha e voltou com glória/ Queria tomar parte/ No carnaval da vitória”.

Inicia “Dobrado de amor a São Paulo”, que Vinicius de Moraes e Haroldo Lapajós compuseram para os quatrocentos anos da cidade, em 1954. Hesita na segunda parte da canção. Depois, novo bate-papo sobre a dificuldade para obter a gravação. “Fui procurar, não achei.” Diz haver conseguido uma fita com Aracy de Almeida. Mas sorri: “Sou brasileiro também, perdi o cassete. Só se o Palace tiver, que eu cantei lá”. Gritam da plateia: “Eu tenho, te mando”. João arremata: “Brasil é assim: aqui, ali, vai juntando”. O público se sente mais íntimo, com liberdade, um pede “Sampa” (Caetano Veloso), outro, “Saudosa maloca” (Adoniran Barbosa). João Gilberto não atende ao primeiro pedido. Ao segundo, só atenderá durante o bis. A plateia volta a se comportar com atencioso silêncio e com palmas nas horas certas.

Registre-se um curioso expediente para a escolha do repertório. No chão do palco, há várias folhas espalhadas com títulos de canções. Quando termina de cantar uma, muitas vezes ele olha para baixo: enquanto o público aplaude, João está escolhendo a próxima, aparentemente alheio. Quem comparece a mais de uma apresentação, numa mesma temporada, percebe que os repertórios são semelhantes, mas não iguais.

A apresentação do dia 20 de agosto de 2000 se encerra, a princípio, com 23 canções. No bis, João Gilberto interpretará outras oito. Após a terceira delas, a última reclamação quanto ao som: “Nunca mais eu falo nada”. Conta que lembrou do “doutor Pedro” porque este sempre lhe diz (dizia?): “João, não reclame do som”. Vem “Desafinado” (Tom Jobim / Newton Mendonça), quando se intensifica a relação de proximidade com a plateia. A letra inteira é cantada cinco vezes. Logo na primeira, o público cantarola junto. O artista aceita. Na segunda, as luzes da plateia são acesas. João Gilberto toca, o público canta, ele faz um contracanto. Na terceira vez, a voz de João se impõe. A plateia se cala. Quando termina, ele improvisa cantando: “Quero ouvir vocês cantar o (a?) ‘Desafinado’”. Entoa a sílaba tônica “na” com nota dissonante, efeito sentido e aplaudido pela plateia. Mas o público ficou tímido. João Gilberto insiste: “Não saio daqui sem ouvir vocês cantar... Podem começar... ‘Se você disser’...”. E a plateia segue. João permanece em silêncio. Volta a pedir, ao final da letra: “Outra vez, por favor!”. E a plateia canta novamente sozinha. Tudo se encerra com aplausos e o grito de uma mulher – “Lindo!”.

Poderíamos considerar esse como o ápice da relação palco-plateia. Mas talvez o ponto mais alto ainda esteja para ser atingido. Após “Izaura” (Heri-

velto Martins/ Roberto Roberti), entra em cena... um bolo, pois “é aniversário da casa”, que há cinco anos também foi inaugurada por João Gilberto. Canta-se novamente “Parabéns a você”, João Gilberto faz sinal para o público soprar, levanta-se, apaga a velinha. Então vem “Saudosa maloca”, apresentada didaticamente. O canto é quase um recitativo, e os versos são entremeados de comentários. Antes de começar, a primeira observação: “Esses edifícios todos eram casinhas. ‘Saudosa maloca’ é São Paulo”.

[cantando] “Se o senhor não ’tá lembrando...”

[falando] “É muito importante lembrar.”

[cantando] “E fomos pro meio da rua apreciar a demolição...”

[breque] “Tire a sua casa para ver se você vai apreciar a demolição.”

[cantando] “Matogrosso quis gritar...”

[breque e gesto expansivo] “Não!”

E assim João Gilberto prossegue, até o refrão, quando as vogais deixam de ser demasiadamente alongadas, e o violão, que até aqui praticamente só havia marcado os acordes, entra na batida de samba criada por ele. Depois de várias repetições, divididas com o público convidado a cantar, a declaração final: “É um filme. Tenho até medo de falar essas coisas. Se é pra fazer malfeito, melhor não fazer. Deixa como canção. Mas é um filme”.

Pode-se acrescentar: como outras canções populares, “Saudosa maloca” se organiza enquanto crônica do cotidiano; assim também se estrutura “Às três da manhã”, e a fala de João Gilberto tornou isso mais evidente; em alguma medida, assim também se organizam canções radicadas no lirismo amoroso como “Odete”, “Izaura”, “Preconceito”, “Solidão”, “Desafinado”. No caso particular de “Saudosa maloca”, a sua narrativa diz respeito a uma noção de dignidade que se conquista, a duras penas, no respeito à lei (“O homem está co’ a razão”), no respeito a uma forma de relação social adequada aos grandes centros urbanos quando as regras de vida comunitária deixam de fazer sentido.⁶ A contrapartida,

6 Sobre o assunto, ver José Paulo Paes, “Samba, estereótipos, desforra”, in *Gregos e baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985, pp. 260-64.

hoje está claro, é a indiferença cínica ou ingênua de um cidadão sobre o destino de outro, restando a quem se estrepa saber-se digno, confortar-se num dito popular de cunho religioso (“Deus dá o frio conforme o cobertor”) e cantar “pra esquecer”; ou não se conformar, passar de vítima a carrasco e cantar “Eu era a carne, agora sou a própria navalha”, mas essa já é uma outra matéria histórica, com outras formas de expressão.⁷

Adiante a questão será retomada. Mas desde já se assinale que o trabalho de João Gilberto, quando “esfria sambas e boleros e os canta distanciadamente, atento sobretudo ao desenho musical e silábico”,⁸ perfaz um jogo sonoro que mantém ativas as várias experiências históricas que inspiraram os compositores. A fala sobre “Às três da manhã” e a lição sobre “Saudosa maloca” chamam a atenção para isso. E sugerem que a crítica ainda precisa tornar mais claro o ponto de vista a partir do qual a sua obra se estrutura.

Antes de iniciar a última canção, João Gilberto se mostra agradecido: “Depois é que eu vou viver esse show, que eu fico assim...”, e faz um gesto de recordação. Então canta “Isso aqui o que é” (Ary Barroso). O público cantarola junto. Mas João Gilberto para, com a fisionomia insatisfeita. Ensina o ritmo de “Olha o jeito nas cadeiras...”, enfatiza o movimento com gestos de mão, diz: “É só rodar”. E, rindo: “Só saio daqui...”. Volta a tocar, sem cantar. A plateia é quem canta uma, duas, três vezes. No trecho ensinado, o artista faz cara de atenção. Parece gostar, aprova balançando o corpo, rindo.

DUAS PERSPECTIVAS

Como entender a ambivalência da relação entre João Gilberto e o público ao longo das temporadas, a alternância de um polo a outro da afetividade, o conjunto que, abrangendo vaias respondidas com más-criações e declarações

7 O verso é de Edy Rock. Racionais MC's, “Negro drama” (Edy Rock/Mano Brown), in *Nada como um dia após o outro dia*, Cosa Nostra/Zambia, ZA-050-1, 2002. A expressão “de vítima a carrasco” é tomada de empréstimo a Luiz Nazário, “O universo de Clara Crocodilo”, in *Da natureza dos monstros*. São Paulo: Edição do Autor, 1983, pp. 29-34; portanto, aludo também a Arrigo Barnabé como exemplo de trabalho organizado a partir de uma matéria histórica diversa da de “Saudosa maloca”, em que pesem as grandes e óbvias diferenças entre o rap como um dos elementos do hip hop (das periferias de São Paulo, entre a década de 1990 e a de 2000) e a contracultura influenciada pela linguagem musical erudita (da classe média universitária de São Paulo, entre as décadas de 1970 e 1980).

8 Roberto Schwarz, “As casas de Cristina Barbosa”, in *O pai de família e outros estudos*, 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 111.

mútuas de amor, se orienta por uma postura do artista que tanto silencia a plateia quanto lhe solicita e dirige a participação? E como articular todo esse movimento, que é feito de ambiguidades, com a linha reta de quem sempre exige condições ideais ao se apresentar?

Em primeiro lugar, creio que o quadro possa ser melhor compreendido se retomarmos a célebre formulação de Sérgio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil*, o modelo abstrato do *homem cordial*. É importante lembrar que, tratando-se de um tipo, o *homem cordial*, em “estado puro”, não possui “existência fora do mundo das ideias”. No entanto, as manifestações afetivas ambivalentes, notadas na relação de João Gilberto com seu público, se tornam mais lógicas, por assim dizer, se consideramos a característica básica da conduta de vida *cordial*: “o desconhecimento de qualquer forma de convívio que não seja ditada por uma ética de fundo emotivo”. Pois, como não poderia deixar de ser, a ambivalência é intrínseca a tal ética:

estranha, por um lado, a todo formalismo e convencionalismo social, [a *cordialidade*] não abrange, por outro, apenas e obrigatoriamente, sentimentos positivos e de *concordia*. A inimizade bem pode ser tão *cordial* como a amizade, nisto que uma e outra nascem do *coração*, procedem, assim, da esfera do íntimo, do familiar, do privado.⁹

Nessa perspectiva, assistir a uma apresentação de João Gilberto significa participar, em alguma medida, do que se pode chamar de *Brasil tradicional*. A matéria histórica em que se assenta a *cordialidade* é “a persistência dos velhos padrões coloniais” de convívio humano, padrões informados na supremacia dos domínios rurais, onde “a autoridade do proprietário não sofria réplica”. Permanecendo “ativa e fecunda” a herança daquela vida em sociedade,¹⁰ impasses se resolvem (muitas vezes satisfatoriamente, é bom que se diga) na base do “aqui, ali, vai juntando”. Em outras palavras, se o espaço público existe

9 Sérgio Buarque de Holanda, *Raízes do Brasil*, 26ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. As citações que faço podem ser lidas às pp. 44-45 (nas quais se apresentam o tipo do “aventureiro” e o do “trabalhador”, não o do “homem cordial”), 147-48 e 205 (nota 6 ao capítulo 5; grifos do autor). Embora esteja implícito na exposição que faço, vale salientar que não adoto a noção de *cordialidade* enquanto “um traço definido do caráter brasileiro” (p. 146).

10 Id., *ibid.*, pp. 161, 80 e 146-47, respectivamente.

enquanto prolongamento do espaço privado, direitos e deveres ficam submetidos às afetividades, que tanto podem ser positivas quanto negativas, e aos impulsos caprichosos ou despóticos de quem está em lugar econômica e / ou socialmente superior (o que é bastante injusto, é bom que se diga). No limite, valem os ditos “quem pode mais chora menos” e “Deus é pai, não é padrasto”.

Em segundo lugar, porém, creio que o rigor de João Gilberto aponta para uma ordem diversa. Nessa outra perspectiva, a conduta do sujeito não se caracteriza por “expressões legítimas de um fundo emotivo extremamente rico e transbordante”,¹¹ e sim pela distância que guarda tanto da canção que produz quanto do espectador, o qual é chamado a guardar distância da performance. Trata-se de uma concepção de vida orientada idealmente pela busca de autonomia. E idealmente regulada pela busca da perfeição, as coisas “todas certas”, a vida *com cada coisa em seu lugar*. Exige-se a resistência do sujeito contra um meio social instável e contra condições materiais precárias. Aqui não há espaço para erros ou desleixos (termo caro à *cordialidade*), não se admite o “não vale a pena”. O artista possui vontade férrea e extremo autocontrole – nervos de aço –, de tal modo que as canções parecem se originar heroicamente de seu ser – sua memória, sua visão de mundo, seu bom gosto, seu senso rítmico, seu conhecimento musical, sua voz, sua destreza ao violão.¹² Como se ostenta no espaço público mais naturalidade do que esforço, o heroísmo tanto é fruto de predestinação quanto não resulta de sofrimento, ainda que resulte de *trabalho duro e continuado*.

O rigor e a disciplina, o ideal de buscar a autonomia e a perfeição – entendida como a direção da vontade a um fim previsto e eleito –, bem como a ação do artista de conceber, projetar e construir num meio desinteressado ou hostil,¹³ sugerem que assistir a uma apresentação de João Gilberto também significa participar, em alguma medida, do que se pode denominar *Brasil moderno*. Essa afirmação, a bem da verdade, não é original. Tornou-se um lugar-comum o vínculo entre a modernidade da classe média na Zona Sul carioca,

11 Id., *ibid.*, p. 147.

12 Devo a uma conversa informal com Nobuhiro Suzuki a aproximação entre João Gilberto e o herói mítico. Se lembro bem, Suzuki argumentou que João Gilberto, no palco, tira apenas de si mesmo e do seu violão a força das canções, o que inclusive desmente a fragilidade inicial de sua aparência.

13 Inspiro-me livremente em passagens de Sérgio Buarque de Holanda, *op. cit.*, p. 96, e de Otília Beatriz Fiori Arantes, *op. cit.*, p. 123.

nos chamados anos dourados, e o ritmo, as composições, os cancionistas, os consumidores da chamada bossa nova. De um lado, já houve quem celebrasse o “dique urbano-sofisticado” que teria protegido o vínculo.¹⁴ De outro, já houve quem apontasse que a bossa nova seria uma das expressões artísticas daquela classe média quando naquele período, apesar “de sua própria afirmação econômica”, “buscava desesperadamente se cercar de símbolos de *status*”, desfrutando “ao máximo o presente, com um passado obscuro pelas costas e um futuro ameaçador pela frente”.¹⁵ Entre um lado e o outro – e para além do estereótipo da bossa nova como fundo musical para carpete de apartamento, gelo no copo de uísque ou calçadão seguro à beira-mar –, cristalizou-se a ideia de que a bossa nova “funcionou como uma síntese e um lema” da “eufória desenvolvimentista do governo Kubitschek”.¹⁶ A modernidade da bossa nova foi vinculada à *substituição de importações*, à multiplicação de oportunidades de investimento para o empresariado e de emprego para a classe média – em empresas privadas ou estatais e na administração pública –, ao crescimento urbano, ao consumo de grandes marcas estadunidenses ou europeias, à instantaneidade de eletrodomésticos que ainda não eram acessíveis à maioria da população, ao conforto e à sofisticação da moda, ao maiô de duas peças, à construção de Brasília, às conquistas internacionais do futebol brasileiro em 1958 (Copa do Mundo disputada na Suécia) e 1959 (Sul-Americano disputado em Buenos Aires).

No entanto, é preciso distinguir, ainda que minimamente, entre o trabalho específico de João Gilberto e os demais produtos veiculados com o rótulo “bossa nova”. A distinção já preocupou mais de um pensador, servindo a propósitos diversos. Uma boa observação foi feita, de modo sintético, por Caetano Veloso: “João Gilberto é toda a bossa nova mas é algo distinto dela. Está para

14 A expressão é de Ruy Castro, *Chega de saudade: a história e as histórias da bossa nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 432 (nota ao capítulo 21, “O mundo como saída”).

15 *Violão & Guitarra Especial: Festivais*, ano 3, nº 26, 1980, p. 6. Creio que o fato de se tratar de texto não assinado, publicado em revista impressa em papel-jornal e vendida em bancas, comprova a grande difusão dessa crítica – além de chamar a atenção para, na comparação com o quadro atual, as condições de um país que já esteve *irreconhecivelmente inteligente*.

16 Francisco Alencar, Lúcia Capri & Marcus Venício Ribeiro, *História da sociedade brasileira*, 2ª ed. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1981, p. 294. Como se trata de um livro escolar, atente-se para a difusão dessa ideia.

além de todas as conquistas que a ela são justamente creditadas, embora nenhuma dessas conquistas possa ser sequer imaginada sem ele”.¹⁷

No quadro do que aqui se discute, é necessário ampliar o tempo histórico quando se afirma que a ação determinada e o ideal pretendido pela modernidade configuram a segunda perspectiva a esclarecer – mas só até certo ponto – o comportamento de João Gilberto no palco. Levando-se em conta o repertório que ele nos apresenta, é mais justo relacionar sua obra ao processo histórico desencadeado, de forma crucial, a partir da crise de 1929 e do movimento de 1930. Refiro-me a dois marcos que assinalam “o fim da hegemonia agrário-exportadora e o início da predominância da estrutura produtiva de base urbano-industrial”.¹⁸ Dizendo de forma bastante sucinta, do processo fazem parte a expansão das novas tecnologias de comunicação (rádio, disco e cinema) e a construção ideológica do samba como emblema da nação brasileira, elementos diretamente implicados na formação de João Gilberto, como se sabe. Mas talvez se deva relacionar também a sua atuação a um terceiro elemento do processo.

Do ciclo histórico a que me refiro faz parte o amplo “movimento de unificação cultural” que, a partir de 1930, tanto projetou “na escala da Nação fatos que antes ocorriam no âmbito das regiões”, esboçando “uma mentalidade mais democrática a respeito da cultura”, quanto incorporou “aos hábitos artísticos e literários” as “inovações formais e temáticas do modernismo”.¹⁹ Após protestar contra o espetáculo da iluminação no Tom Brasil, em São Paulo, dizendo que o seu palco não era “o McDonald’s”, João Gilberto cantou “Fibra de herói”, de Guerra-Peixe.²⁰ Talvez não seja gratuita a evocação dessa obra,

17 Caetano Veloso, “João, o calígrafo chinês”. www.folha.uol.com.br/fsp/especial. Acessado em 26/8/2008.

18 Francisco de Oliveira, “Crítica à razão dualista”, in *Crítica à razão dualista / O ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2003, p. 35.

19 Antonio Candido, “A Revolução de 1930 e a cultura”, in *A educação pela noite e outros ensaios*, 2ª ed. São Paulo: Ática, 1989, pp. 181-98; as citações podem ser lidas às pp. 181-82, 185-86 e 194.

20 Em sua crônica, Ruy Castro relata que João Gilberto teria cantado “Fibra de herói” a Álvaro Ramos, gerente de vendas das Lojas Assumpção, em São Paulo, num almoço informal planejado pela gravadora Odeon como estratégia para convencer Ramos a divulgar o 78 rpm com “Chega de saudade” e “Bim bom”, em 1958. Dias antes da reunião, ouvindo o 78 rpm, Ramos teria perguntado: “Por que gravam cantores resfriados?”; depois, “Então, esta é a merda que o Rio nos manda?”, e quebrado o disco – anedota das mais repetidas sobre o lançamento de João Gilberto. R. Castro, op. cit., pp. 186 e 188.

composta em 1942, num instante de luta contra a padronização imposta pela forma-mercadoria – e pelo imperialismo.²¹

João Gilberto nasceu em 1931. Do período inicial de sua formação, vivido em Juazeiro, Aracaju e Salvador,²² fez parte o gosto pela poesia dos primeiros modernistas brasileiros. Disto nos dá prova um raro poema de juventude escrito, sem maiores pretensões, por ele ao final da década de 1940:

Regina

Teus olhos
são dois molequinhos
negros e descalços
brincando
na janela dos teus olhos

Não é o caso de submeter o “poemazinho”, como lhe chamou o autor,²³ a critérios de valorização estética. Todavia é importante salientar que a sua criação,

21 Recorde-se opinião de João Gilberto, bastante afinada com o pensamento (socialista?) anti-imperialista que se difundia antes de 1964: “Os americanos perceberam que o Brasil estava mudando no final dos anos 1950 e no começo dos 60. Havia Juscelino. Havia a bossa nova, que estava tomando o mundo. Havia uma porção de coisas acontecendo no Brasil. Ainda não existia um povo consciente de si mesmo, mas havia indivíduos: havia um povo em formação. E o que os americanos fizeram? Fizeram com que fosse dado um golpe militar e viesse a ditadura. Vinte anos depois, o Brasil estava todo escangalhado e ainda não se recuperou”. Mario Sergio Conti, “A viagem de João”. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 20/7/2000, p. E1 [ver neste volume, pp. 117]. Sobre o anti-imperialismo no período anterior a 1964, ver Roberto Schwarz, “Cultura e política, 1964-1969: alguns esquemas”, in *O pai de família e outros estudos*, op. cit., pp. 63-67. Sérgio Ricardo, em duas entrevistas, afirmou que quem lhe “ensinou quem era Marx” e fez com que ele lesse *O capital*, durante a década de 1950, foi João Gilberto, seu amigo pessoal. Sérgio Ricardo, “A ovelha negra da bossa nova”. *Bundas*, ano 1, n. 13, 7 a 13/9/1999, p. 8; Paulo Thiago (direção), *Coisa mais linda: história e casos da bossa nova*. Sony Pictures Home Entertainment, 42748, 2005.

22 Edinha Diniz, “Cronologia”. *Jornal do Brasil*, JG Especial 70 Anos, 3/6/2001, p. 2.

23 “Regina” foi incluído na coletânea *Re-vista: velha poesia nova*, organizada por Regina Cusa e publicada em Juazeiro em 1978. Um fac-símile pode ser conferido em Nádia Gonzaga, “João poeta”, *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 1º/8/2002, p. E4. Segundo a matéria, Cusa “nada tem a ver com a [Regina] do título”; a organizadora recebeu o poema de um irmão de João Gilberto, Dedé (José Eurico Pereira de Oliveira); João Gilberto, que se mostrou surpreso com a publicação desse “poemazinho” e de outro, “Pingos molhados”, teria dito a um amigo e conterrâneo, Maurício Cordeiro: “Eu não sou poeta, não. Poeta é Drummond”. Essa sua admiração já foi referida por Ruy Castro, op. cit.

de modo evidente, se orientou por inovações do modernismo, num exemplo singelo do “antiacademicismo das gerações posteriores à Semana da Arte Moderna” que, a partir de 1930, consideraram *normais* a “tendência de liberdade e [a] conquista de expressão própria”:²⁴

a) forma livre e concisa;

b) versos brancos;

c) versos irregulares que, não obstante, acusam certa simetria no ritmo e no metro;²⁵ talvez se possa dizer que se trata de versos irregulares que guardam “um senso da medida [...], sem serem polimétricos ou completamente livres”, como já se disse acerca do “Poema de sete faces”, de Carlos Drummond de Andrade;²⁶ destaque-se o uso da redondilha menor e da redondilha maior, metros comuns na poesia popular;

d) linguagem cotidiana, contrária à “literatura discursiva e pomposa”;²⁷

e) valorização do bom humor;

f) metáfora inusitada pela fusão de elementos distantes, com aproveitamento da realidade pitoresca, na linha do “desrecalque localista”;²⁸ seguida de outra metáfora construída sobre um adágio bastante conhecido (“os olhos são a janela da alma”).

24 Mário de Andrade, “O movimento modernista”, in *Aspectos da literatura brasileira*, edição citada, p. 249.

25 Tem-se a seguinte simetria de ritmo e metro na composição dos versos irregulares:

Teus/ <u>o</u> /lhos	(dissílabo);
são/ <u>dois</u> / mo/ <u>le</u> / <u>qui</u> /nhos	(redondilha menor; acento secundário na segunda sílaba, reiterando a cadência do verso anterior);
<u>ne</u> / <u>gros</u> / e/ <u>des</u> / <u>cal</u> /ços	(redondilha menor; acento secundário na primeira sílaba, marcando uma nova cadência);
brin/ <u>can</u> / <u>do</u>	(dissílabo);
nã/ <u>ja</u> / <u>ne</u> / <u>la</u> / dos/ <u>teus</u> / <u>o</u> /lhos	(redondilha maior com acento secundário na terceira sílaba).

26 Davi Arrigucci Jr., “Pensamento e drama mesclam lirismo não puro”. *O Estado de S. Paulo*, Cultura, 12/8/2007, p. D7. Para uma aproximação entre “Poema de sete faces”, de Carlos Drummond de Andrade, e “Poética”, de Manuel Bandeira, da obra do cancionista João Gilberto, ver José Miguel Wisnik, “Eu mesmo mentindo devo argumentar”. *Folha de S. Paulo*, Folhetim, 19/2/1984, p. 8 [ver neste volume p. 238].

27 A. Candido e José Aderaldo Castello, *Presença da literatura brasileira: III. Modernismo*, 3ª ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Difel, 1975, p. 10.

28 A. Candido, “Literatura e cultura de 1900 a 1945 (Panorama para estrangeiros)”, in *Literatura e sociedade*, 8ª ed. São Paulo: T. A. Queiroz/Publifolha, 2000, p. 112.

Já durante a década de 1950 no Rio de Janeiro, mas em período anterior ao lançamento da bossa nova, “o livro do Drummond, *Fazendeiro do ar*, estava um caco na mão [de João Gilberto], de tanto que ele lia”, segundo depoimento de Sérgio Ricardo. Essa predileção pelo poeta é confirmada por mais quatro matérias jornalísticas. Nelas, somos informados de que João Gilberto cita ou recita de cor, a partir de 1990, “Morte do leiteiro”, “O medo”, “Versos à boca da noite” e “A bruxa”.²⁹ Os três primeiros poemas são de *A rosa do povo* (1945), o último é de *José* (1944). Como *Fazendeiro do ar* (1954), são livros que fazem parte de uma obra madura e moderna, obra que pressupõe e ultrapassa a herança dos primeiros tempos do modernismo.³⁰ Por fim, um detalhe não de todo desinteressante: em entrevista, João Gilberto elogiou “o ritmo e a sensibilidade na escolha das palavras” de Drummond.³¹

Será que a performance de João Gilberto não deve, em certa medida, o seu “canto isento de demagogia expressiva”, embora não destituído “de calor humano”, e a sua consciência sobre a linguagem da canção³² ao que aprendeu com a poesia modernista ou, mais especialmente, com a poesia moderna *drummondiana*, no que esta tem de antirretórico e de enxuto, no que dá a conhecer de meditação sobre as palavras?³³ Ao considerar a hipótese não ignoro,

29 Sérgio Ricardo, op. cit., p. 8. R. Castro, “João 1990: o mundo gira ao redor do pijama”, in *A onda que se ergueu no mar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 257. “E se todos vivêssemos?”, *Veja*, ano 27, n. 50, 14/12/1994, p. 123; nessa entrevista, feita quando do falecimento de Tom Jobim, João cita o verso de “O medo” corretamente: “Mas onde agora está Tom? É Drummond, de quem Tom gostava tanto, quem pergunta: ‘E se todos nós vivêssemos?’”. Sofia Cerqueira, “Diálogos com o gênio”. *Veja Rio*, 9/6/2010, p. 28. Cláudio Uchôa, “A intimidade de João Gilberto: em Nova York, o cantor abre sua suíte com exclusividade”. *Caras*, ano 7, n. 27, 7/7/2000. Para os poemas, ver Carlos Drummond de Andrade, *Poesia e prosa*, 8ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.

30 Vagner Camilo, “O fazendeiro do ar e o legado da culpa”, in Jacqueline Penjon e José Antonio Pasta Jr. (org.), *Littérature et modernisation au Brésil*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, pp. 207-08.

31 C. Uchôa, op. cit.

32 Brasil Rocha Brito, “Bossa nova”, in Augusto de Campos, *Balanço da bossa & outras bossas*, 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 37. Júlio Medaglia, “Balanço da bossa nova”, in id., *ibid.*, op. cit., p. 121. Paulo Venâncio Filho, “Um pensamento musical”. *Folha de S. Paulo*, Folhetim, 19/2/1984, p. 9.

33 A. Candido, “Inquietudes na poesia de Drummond”, in *Vários escritos*, 3ª ed. rev. e ampliada. São Paulo: Duas Cidades, 1995, pp. 111-45. Sem intenção de polémica, note-se que o ensaio de Candido considera “seco e antimelódico” o verso de Carlos Drummond de Andrade; obviamente não sei se João Gilberto concordaria, mas o seu elogio ao ritmo do poeta sugere que não; de minha parte, penso que “enxuto” define melhor do que “seco” o aspecto do verso na obra madura de Drummond, principalmente se reservarmos “seco” para o verso de João Cabral de Melo Neto.

fique claro, a importância que certamente tiveram, em maior ou menor grau, Dorival Caymmi, Orlando Silva, Lúcio Alves, Fred Astaire, Frank Sinatra, Anjos do Inferno, Geraldo Pereira, Chet Baker, entre outros, na formação de João Gilberto.³⁴ Trata-se de trabalhos, aliás, que se realizaram na expansão de disco, rádio e cinema a partir de 1930, ou seja, que integram o processo histórico ao qual me refiro.

É indiscutível que X pode gostar da obra artística de Y e, como artista, não produzir “nada dentro do universo de linguagem” em que Y produziu.³⁵ Ocorre que cogitar na influência de Drummond – sem restringir, assim, o diálogo da forma joão-gilbertiana ao âmbito da canção popular – pode ser esclarecedor à medida que nos ajude a pensar com mais consistência sobre aspectos da atuação de João Gilberto pouco estudados até hoje.

Encantada – não sem motivo – pelo jogo sonoro de voz e violão, a crítica pouco se deteve na intensidade de seu lirismo: intenso, porém não derramado. Seu canto faz com que a emoção reverbere concentrada; o sentimento é mostrado como um cristal, e tudo se passa como em conversa íntima, com naturalidade. O movimento portanto é de depuração, expressão (natural e reservada) e observação (atenta) de um estado d’alma.

Em parte isso realmente acontece porque, como João Gilberto explicou em 1990, há o trabalho, que às vezes demanda bastante tempo, de “descobrir e entrar no ritmo da música”, e depois “dividir as palavras para que elas se adaptem ao ritmo, à respiração”. Mas há também um outro trabalho, associado ao primeiro, o de “frisar aquelas palavras que têm a força poética”, como ele explicou ainda em 1959, exemplificando com “Preconceito” (a canção seria gravada três décadas adiante, ao vivo, no Festival de Montreux).³⁶

34 C. Veloso, *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, pp. 222-23. R. Castro, *Chega de saudade: a história e as histórias da bossa nova*, pp. 19, 147 e 167.

35 Id., “Olha, gente” (*O Pasquim*, 3 de junho de 1970), in Eucanaã Ferraz (org.), *O mundo não é chato*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 135.

36 Veja, “Sobre música” (box com depoimento de João Gilberto), ano 23, n. 21, 30/5/1990, p. 48. *Radiolândia*, “João Gilberto, nova personalidade da música popular, explica que não é fácil vencer: ‘Cantar com simplicidade exige horas de estudo!’”, ano VI, n. 294, 22/11/1959, p. 9 [ver neste volume p. 25]. João Gilberto, *Live at the 19th Montreux Jazz Festival*. WEA, 615.6001-36215/76, 1986. Em depoimento de 1971, lembrando-se do samba “Preconceito”, Carlos Lyra comentou: “Você conhece isso? Isso é um negócio que João Gilberto cantava muito”. Zuza Homem de Mello, *Eis aqui os bossa nova*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008, p. 194.

No ano seguinte, retornaria ao assunto ao afirmar que “os cantores devem sentir a música com estética, *senti-la* em termos de poesia e de naturalidade”, de modo a “transmitir, com perfeição, a mensagem emocional”, de modo a carregar na voz a “alma comum das coisas”.³⁷ E há boa dose de talento nisso tudo, e no trato com versos ingênuos, mas parece que talento não se ensina.

Além disso, a semântica não é de todo indiferente a João Gilberto, o que tampouco se analisou muito a fundo até o momento. Para ficarmos em um só exemplo de lirismo amoroso, escute-se “Eu sei que vou te amar”, gravada ao vivo em 1994. De modo geral, o seu canto valoriza a duração das vogais, recurso que condensa e potencializa a “espera de viver ao lado teu”, que afinal é o tema da canção, conforme já observou Luiz Tatit.³⁸ De modo concentrado, na segunda vez em que canta a letra, João Gilberto entoa na oitava de baixo “...sei que vou sofrer”, recurso que intensifica o sofrimento; e depois segue com a melodia composta por Tom Jobim, o que significa que a voz salta de oitava na frase “A eterna desventura de viver”, recurso que novamente intensifica a emoção cantada nos versos de Vinicius de Moraes.³⁹ Entretanto, nunca se perde aquele movimento de depurar, expressar e observar os sentimentos. Nem mesmo quando, na terceira vez em que canta a letra, João Gilberto exprime uma queixa no verso “O que esta ausência tua me causou”.

Finalizando a discussão do processo histórico com que se articula a perspectiva moderna do comportamento de João Gilberto, é possível ainda cogitar na relação entre a lírica social de Carlos Drummond de Andrade, em poemas como “Morte do leiteiro” e “O medo”, e determinados sambas apresentados por João, como “Saudosa maloca” e “Às três da manhã”. Viu-se que o cancionista atentou na vida popular que anima as narrativas, e de tal modo que resolveu ensinar essa substância popular ao público de classe média e de classe alta na apresentação de 20 de agosto de 2000. Não se trata mais aqui de falar em influência; cogitar na relação entre os poemas e os sambas nos faz refletir

37 Ubiratan de Lemos e Jorge Audi, “O que eles pensam deles”. *O Cruzeiro*, 10/9/1960; grifo do autor [ver neste volume p. 30].

38 A observação foi feita por Luiz Tatit em aula para a pós-graduação, na FFLCH-USP, em 21/10/1993. Baseio-me no trabalho de análise da canção de Tatit ao destacar, na dicção de João Gilberto, o investimento na duração das vogais; ver, por exemplo, *O cancionista*. São Paulo: Edusp, 1996, p. 23.

39 João Gilberto, *Eu sei que vou te amar*. Epic, 789042/2-476467, 1994.

sobre a constelação de obras artísticas que, embora radicadas em diferentes campos, tiveram como horizonte e como “uma espécie de ‘ideia reguladora’” a noção de *povo brasileiro*.⁴⁰

Sabe-se que a noção, bastante problemática, foi criticada de vários ângulos por vários autores. O tema é vasto e, nos limites deste ensaio, apenas lembro que a constelação de obras vem do século XIX mas ganha força, “com uma guinada à esquerda, do modernismo em diante, especialmente depois de 1930”.⁴¹ E também lembro que, em algumas destas obras, reside a contradição entre uma expressão *presa à sua classe*, de que resulta uma “forma difícil e não disposta às concessões, um estilo aristocrático e por isso inacessível ao grande público”,⁴² e a crença de que “o seu cantar se torna realmente geral porque é, ao mesmo tempo, profundamente particular”.⁴³ Mudando o foco: em algumas das obras se estabelece a contradição entre uma forma artística que se mantém apartada da *sensibilidade populista* e um ideal que, ciente de sua experiência de classe, redonda em culpa social do sujeito lírico.

Essa culpa atravessa vários poemas *drummondianos* das décadas de 1940 e 50.⁴⁴ No caso da canção de João Gilberto, porém, não se expressa nenhuma culpa social. Nela a tensão desde sempre permaneceu suspensa, apontando para uma conciliação utópica entre as classes. Lorenzo Mammi, comparando o trabalho de Tom Jobim e de João Gilberto ao jazz da West Coast, observou que a modernização configurada pela e na bossa nova expressa “mais do que um sistema de produção”: dá-se forma artística à esperança de “um modelo de convivência” que “já tivesse ultrapassado os momentos mais dramáticos da Revolução Industrial”.⁴⁵

Em outros termos, no jogo de canto e violão do samba de João Gilberto figura uma *contradição sem conflitos*. O que não ocorre sem uma certa tristeza, mas a melancolia que atravessa o samba *joão gilbertiano*, até onde enxergo, não se liga à culpa de classe. Isso será analisado logo adiante. Por ora, diga-se

40 José Antonio Pasta, “Entrevista”. *Vintém*, n. IV. São Paulo: Companhia do Latão, s.d., p. 13.

41 Id., *ibid*.

42 Álvaro Lins, “A rosa do povo”, in C. Drummond de Andrade, *op. cit.*, p. XL.

43 A. Candido, “Inquietudes na poesia de Drummond”, *op. cit.*, p. 127.

44 V. Camilo, *op. cit.*

45 L. Mammi, “Prefácio”, in Ana Lontra Jobim (coord.), *Cancioneiro Chico Buarque*, v. 2. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2008, p. 14.

que a contradição em estado de suspensão existe. E à sua luz creio que se entenda melhor o conflito muitas vezes discutido entre, de um lado, avaliações que destacam, no trabalho de João Gilberto, a superação entre a “estrutura de superfície” e a “estrutura profunda” da linguagem musical: “O canto de João Gilberto trabalha sobre um repertório tonal popular ‘comum’, mas através de uma rede precisa de nuances mínimas em múltiplos níveis (entoativos, rítmicos, timbrísticos, harmônicos, contraponto voz/ instrumento), que supõem uma leitura vertical dos bastidores da canção”;⁴⁶ e, de outro lado, constatações de que o consumo de João Gilberto não é popular, de que ele não é realmente uma figura de massa, não é um artista reconhecido pelo *povo brasileiro*.⁴⁷

CANTO BAIXINHO

Vimos separadamente duas perspectivas na relação entre João Gilberto e o público. Primeiro, a ética da *cordialidade*, herança e permanência do *Brasil tradicional*. Trata-se de uma forma de convívio definida no antigo ritmo de vida da grande propriedade rural, com valores que se sedimentaram desde a América portuguesa. Depois, um conjunto de traços que se vinculam ao processo de crescimento industrial e urbano impulsionado a partir de 1930: o rigor perfeccionista; o planejamento e a disciplina na execução; a busca de autonomia; além de elementos que, por hipótese, foram relacionados à disseminação das inovações formais e temáticas do modernismo da década de 1920 e, notadamente, à poesia de Carlos Drummond de Andrade: a consciência da linguagem da canção popular urbana (adquirida em meio à expansão de disco,

46 José Miguel Wisnik, *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, pp. 52 e 209 (nota 42 ao capítulo 1). “A ‘superficialidade’ da música estaria ligada a seus elementos mais aparentes: continuidade temporal, regularidade rítmica, definição de região tonal, linearidade diretamente apreensível (e geralmente melódica). A ‘profundidade’ estaria ligada a estruturas não lineares, defasadas, irregulares ou assimétricas, texturas complexas. As relações entre esses elementos são dialéticas e reversíveis” (pp. 208-09). Para um ponto de vista diverso, a partir do qual se afirma que a bossa nova não é uma referência para a produção de canções populares, ver a declaração de KL Jay, do Racionais MC’s, in *Música para rituais de antropofagia tecnocultural*, programa n. 7 da série para televisão *Música do Brasil*, 2000.

47 Ver, por exemplo, a discussão entre Edu Lobo e Caetano Veloso, in “A MPB se debate: uma noite com Chico Buarque, Caetano Veloso, Edu Lobo e Aldir Blanc”. *Homem*, Suplemento especial, set. 1977, p. 13. Sobre a questão referida à bossa nova, não a João Gilberto em particular, ver, por exemplo, Nei Lopes, *Sambeabá: o samba que não se aprende na escola*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/Folha Seca, 2003, principalmente pp. 52 e 101-07.

rádio e cinema); o lirismo enxuto; a contradição entre forma aristocrática e matéria-prima popular. Esse conjunto de traços se apresenta, em oposição ao *Brasil tradicional*, como o *Brasil moderno*.

Contudo a separação das perspectivas é um recurso de análise. Na prática, embaralham-se as manifestações afetivas ambivalentes, o mandonismo *cordial* do artista, os seus ideais e as suas atitudes modernas. Assistir a uma apresentação de João Gilberto é participar de um curto-circuito entre a autonomia determinada ou prometida pela modernidade e o regime tradicional de autoridade segundo o qual o sujeito, atuando na esfera pública, se comporta como se estivesse dentro da sua propriedade mandando, desmandando, sendo obedecido, respeitado e amado.⁴⁸

Muito embora interfiram na realização de uma obra que é canção popular comercial, as reclamações quanto ao sistema de som e as conversas com o público são, de fato, elementos menores. Assim, na articulação das duas perspectivas, observemos um elemento maior: a performance de João Gilberto cantando. Creio que o curto-circuito entre os polos moderno e tradicional, junto de outros fatores analisados em diversos momentos por vários estudiosos, também explique o famoso canto baixinho. João Gilberto controla habilmente o ouvinte sem (precisar) erguer a voz. O mandonismo da sua voz não é nem um pouco bruto, mas sim, elegante. A intensidade sonora do cancionista organiza o espaço público ao limitar a expansão desordenada dos afetos por parte da plateia. Uma imagem de Ben Ratliff, criada ao assistir a um concerto no Carnegie Hall (Nova York) em 2004, descreve que o espectador é atraído para dentro da

48 L. Mammì, de outro ângulo, se referiu a essa mesma conjunção: "A intimidade tão exibida dos shows de bossa nova, o excesso de apelidos carinhosos (Tonzinho, Joãozinho, Poetinha), tão contrastantes com a boêmia cruel de Noel Rosa, essa necessidade contínua de confirmações afetivas – tudo isso talvez sinalize um mal-estar de quem ficou suspenso entre uma antiga sociabilidade, que se perdeu, e uma definição nova, mais racional e transparente, que não conseguiu se realizar". L. Mammì, "João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova". *Novos Estudos Cebrap*, n. 34, nov. 1992, p. 64 [ver neste volume p. 158]. Em outra chave, e sem se referirem expressamente à bossa nova, João Manuel Cardoso de Mello e Fernando Novais também sintetizaram a ideia: "Na década de 1950, alguns imaginavam até que estaríamos assistindo ao nascimento de uma nova civilização nos trópicos, que combinava a incorporação das conquistas materiais do capitalismo com a persistência dos traços de caráter que nos singularizavam como povo: a cordialidade, a criatividade, a tolerância". João Manuel Cardoso de Mello e Fernando A. Novais, "Capitalismo tardio e sociabilidade moderna", in *História da vida privada no Brasil*, v. 4, *Contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 560.

cabeça de João Gilberto e, entregue, acaba por sentir uma palavra cantada no palco vibrar no próprio cérebro, “como se você mesmo a cantasse”.⁴⁹

Na realidade, tanto o personalismo do cancionista impera quanto o artesanato da canção sobressai. E todo esse movimento parece dar razão à soma de mandonismo tradicional e rigor moderno. A autodeterminação do intérprete e a alteridade da obra, ultrapassando os próprios limites do mercado, apontam para uma forma social não só eficiente, o que define a racionalidade do sistema de produção moderno, como também humanizadora. Tentando explicar melhor: no processo ideal de realização da obra de João Gilberto, nem o trabalho é alienado nem os elementos artesanais se enquadram no *eterno retorno das mesmas variações*, pois se desestabilizam expectativas impossibilitando-se, na prática, o músico de acompanhá-lo automaticamente e o ouvinte de cantarolar junto (a não ser que o artista assim queira e permita, situação em que a ambiguidade *cordial* reaparece com força).

Trata-se, portanto, de uma ética avançada, à qual corresponde uma estética não conformista (em que pese a ambiguidade *cordial*). Ética moderna, à medida que entendamos que a arte moderna se esforçou, realizando-se enquanto mercadoria, por criticar e transcender a forma-mercadoria.⁵⁰ Não creio, entretanto, que estejamos diante de uma estética revolucionária. O lugar da estética joãogilbertiana, no Brasil, é ao lado de outras obras que deram expressão a pensamentos radicais. Trabalhos que formam “contrapeso ao movimento conservador que sempre predominou”. Mas “que não se integram em sistemas”,⁵¹ muito embora a descontinuidade de ideias e atitudes não impeça que se identifique, em épocas distintas, uma constante “de rebeldia nascida e alimentada nos setores intelectualizados da pequena burguesia brasileira (profissionais

49 Ben Ratliff, “João Gilberto”, trad. Alexandre Moschella. *O Estado de S. Paulo*, Caderno 2, 25/6/2004, p. D12.

50 Fredric Jameson, *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*, trad. Maria Elisa Cevasco, com revisão de Iná Camargo Costa, 2ª ed. São Paulo: Ática, 1997, p. 14. Nos limites deste ensaio, a citação quer assinalar mais claramente que se enxerga a obra (moderna) de João Gilberto enquanto um dos dobramentos da modernidade (difícil) e do modernismo no Brasil (quando do embate, em disco e rádio, entre cultura popular urbana, cultura erudita e gêneros de música popular estrangeiros). Fugiria bastante aos propósitos do ensaio discutir convergências e divergências da arte moderna no Brasil e nos países do centro do capitalismo que nos servem de modelo. Assim como escaparia aos limites do trabalho abordar o mercado fonográfico no Brasil, em suas várias etapas.

51 A. Candido, “Radicalismos”, in *Vários escritos*, op. cit., pp. 265-66.

liberais, estudantes, escritores, artistas, políticos, etc.)”.⁵² Curioso é que no Brasil também se identifique o radicalismo “como desvio ocasional da mentalidade das classes dominantes, inclusive as oligarquias tradicionais”.⁵³ Considerar a radicalidade de João Gilberto ajuda a esclarecer por que sua arte e seu comportamento de artista parecem um tanto deslocados nas casas de espetáculo em que ele se apresenta, podendo dificultar bastante uma festa de inauguração. E, no entanto, haveria local mais adequado para o seu trabalho?

Por outro lado, o canto baixinho também mantém sob controle os afetos do intérprete de modo a não prejudicar a canção. Vamos nos deter agora na análise desta forma, tentando aprofundar o entendimento do ponto de vista a partir do qual João Gilberto estrutura algumas de suas interpretações.

Entrevistado em 1968, quando se apresentava no Rainbow Grill (Nova York), João Gilberto manifestou a intenção de tornar seu canto “ainda mais descontraído e mais impessoal”. O horizonte ideal foi definido como, nada mais nada menos, a desapareição dos sentimentos pessoais do cantor e a conseqüente autonomia dos sentimentos da canção.⁵⁴ Seja dito, o fato de querer apresentar-se mais descontraído não leva a pensar em uma interpretação gélida, desumanizada. Ao contrário. A interpretação cool, isto é, o intimismo do canto que “flui como na fala normal” e evita os efeitos contrastantes – de tal modo que cool já foi definido “como uma máscara para emoções violentas”⁵⁵ – poderia ser apenas a adesão de João Gilberto a um estilo potencialmente descartável, importado dos EUA na década de 1950. Todavia o estilo recriado e apurado por João Gilberto tem longo alcance. Seu canto almeja *extrair o eterno do transitório*. Em várias de suas atuações, o canto baixinho reverbera melancolia, sempre em grande intensidade mas de modo concentrado: um comentário particular em que o sujeito lírico expressa e analisa o sentimento de tristeza, sem que nenhuma tensão venha a ser muito explicitada.

52 Chico Buarque e Paulo Pontes, “Apresentação”, in *Gota d’água*, 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976, p. XIII.

53 A. Candido, “Radicalismos”, op. cit., p. 269.

54 John S. Wilson, “João Gilberto, singer, thrives in understatement”. *The New York Times*, 15/10/1968 [ver neste volume p. 39].

55 A primeira citação é de Brasil Rocha Brito, op. cit., p. 35; a segunda, de Miles Davis apud James Gavin, *No fundo de um sonho: a longa noite de Chet Baker*, trad. Roberto Muggiati. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 44.

Talvez o sentido dessa melancolia se torne mais claro se compararmos João Gilberto e Orlando Silva cantando “Preconceito”, “Aos pés da cruz” (Marino Pinto/ Zé da Zilda) e “A primeira vez” (Bide/ Marçal). Ou se compararmos “Palpite infeliz” (Noel Rosa) com Aracy de Almeida e com João Gilberto. Ou ainda se compararmos “Rosa morena” (Dorival Caymmi) com Anjos do Inferno e com João Gilberto, escolhendo deste a interpretação ao vivo no Carnegie Hall, em 1964.⁵⁶

As gravações de Orlando Silva, Aracy de Almeida e Anjos do Inferno comunicam a euforia do tempo presente do carnaval ou da roda de samba. Quando comparadas às de João Gilberto, são gravações nas quais os cantos estão mais exaltados, o que se harmoniza com as tonalidades mais agudas; os andamentos são mais acelerados; e a densidade sonora é maior. “A primeira vez” e “Palpite infeliz” convidam à dança, gravadas que foram realmente para o carnaval. Mas “Aos pés da cruz”, que não foi gravada para o carnaval, também convida à dança. Há breque em “Preconceito” e em “Rosa morena”, registrando-se a bossa dos sambistas. Há coro em “A primeira vez” e em “Palpite infeliz”, não só aumentando a densidade sonora como assinalando mais claramente marcações rítmicas no canto. Há marcações rítmicas bem evidentes também no arranjo vocal do grupo Anjos do Inferno, assim como há convenção rítmica do conjunto regional em “Preconceito”. As gravações de João Gilberto expressam a melancolia de quem canta uma festa da qual está distante – pelas tonalidades mais graves (via de regra, quinta abaixo em relação às gravações de Orlando Silva, Aracy de Almeida e Anjos

56 João Gilberto, “Preconceito”, in *Live at the 19th Montreux Jazz Festival* (gravado em 18/7/1985); “Aos pés da cruz”, in *Chega de saudade*. EMI-Odeon, MOFB 3073/ 31 C 062 421003, s.d. (lançado em 1959); “A primeira vez”, in *O amor, o sorriso e a flor*. Odeon, 180162 1/ MOFB 3151, 1990 (lançado em 1960); “Palpite infeliz”, in *João*. PolyGram, 848188-2, 1991; “Rosa morena”, in João Gilberto e Stan Getz, *Getz/ Gilberto # 2*. Verve/ PolyGram, 314519800-2 (gravado ao vivo em 9/10/1964). Orlando Silva, *O cantor das multidões, Gravações originais, 1935-1942*. BMG Ariola/RCA, 7432123238-2, 1995, disco 3 (os sambas foram gravados entre 1939 e 1942). Aracy de Almeida, in Noel Rosa, *Noel pela primeira vez*. Org. Omar Jubran. Funarte/ Velas/ Universal Music, 32591 2000812, 2000, v. 5, disco 9 (gravação de 1935). Anjos do Inferno, in Vários, *Os grandes sambas da história*. Editora Globo/ BMG Brasil/ RCA, 7432152778-2, 1997, v. 11 (gravação de 1942). Retomo alguns pontos do texto que resultou de minha exposição no 4º Encontro de Música e Mídia, a convite de Heloisa de Araújo Duarte Valente e Ricardo Santhiago, realizado na ECA-USP em 2008.

do Inferno),⁵⁷ pelos andamentos menos acelerados, pela menor densidade sonora, pela voz mais próxima do pensamento do que da celebração.

É pueril ponderar que, nesses cinco exemplos, João Gilberto efetivamente gravou “sambas do passado”. O interessante é sentir e perceber como ele traz a sensação do tempo passado na sua forma artística em equilíbrio com o tempo presente em que se situa o seu ponto de vista. A técnica do seu canto permite o equilíbrio: a emissão baixa, estilo cool, sustenta o pensamento e controla a melancolia.

Sabe-se que uma grande quantidade de sambas, desde que o samba é samba, guarda na forma certa dose de tristeza (ancorada nas experiências concretas de desenraizamento e de superexploração do corpo negro pelo trabalho), certa dose de alegria (ancorada na resistência àquelas experiências). Também se sabe que Vinicius de Moraes explorou o tema em “A felicidade”, parceria com Tom Jobim, e em “Samba da bênção”, parceria com Baden Powell. Tal qual ocorre nessas composições, na voz (e no violão) de João Gilberto a tristeza não é elemento postíquo ou afetado, nem é sinal de epigonismo em relação à tristeza do samba.

Longe de ser anacrônica, a obra de João Gilberto reflete sobre as gravações dos cancionistas no passado e sobre as experiências sociais que os inspiraram. Composições populares que antes cantavam, à moda de crônica, fatos cotidianos do *Brasil cordial que rapidamente se modernizava*, agora cantam, na voz de João Gilberto, a lembrança desses fatos: a memória do carnaval ou da roda de samba, a memória de cancionistas eufóricos na passagem da tradição oral para a reprodução em disco e a difusão em rádio.⁵⁸ E nenhuma das com-

57 “Aos pés da cruz” é cantada por Orlando Silva em Si maior e por João Gilberto em Mi maior. “A primeira vez” e “Preconceito” são cantadas por Orlando Silva em Fá# maior e por João Gilberto em Si maior. Também “Palpite infeliz” é cantada por Aracy de Almeida em Fá# maior e por João Gilberto em Si maior. “Rosa morena” é cantada pelos Anjos do Inferno em Dó maior, com modulação para um tom acima, e por João Gilberto em Sol maior (para o disco *Chega de saudade*, de 1959, “Rosa morena” foi gravada na tonalidade de Lá maior).

58 Em parte, minha argumentação se inspira em comentário de João Gilberto acerca de “Que reste-t-il de nos amours” (Charles Trenet / Léon Chauliac), gravada para seu disco *João*: “Ouvi essa música e ela me tomou inteiro, desde o interior. Além disso, é a França, essa França delicada, poética, doce, refinada. Todo esse espírito francês que antes nos seduzia tanto, a nós, brasileiros. Ao ouvi-la, dá para imaginar as paisagens, a memória do passado, todo esse patrimônio cultural” (grifos meus). Véronique Mortaigne, “Rencontre avec Joao Gilberto, pape de la bossa nova: Une étoile dans la nuit carioca”. *Le Monde*, 1991 [ver neste volume p. 61].

posições é interpretada por João com ironia ou humor. A sensação de perda causada pelas bruscas mudanças sociais (as quais, contudo, são desejadas na forma artística joãogilbertiana), essa sensação melancólica tem como contrapeso o gesto moderno do cancionista que toma distância quando permanece “atento sobretudo ao desenho musical e silábico” dos sambas. E que via de regra corrige, conforme lhe pareça necessário, o modo como cantaram aqueles intérpretes.⁵⁹ Daí que, a cada execução, João Gilberto nos mostre consciência e domínio do que faz, sem explicitar virtuosismo, o que afinal também é cool.

Em suma, da observação da vida que se modificou tão velozmente no Brasil, a partir de 1930, é que se origina a melancolia dessas gravações – dores de amor à parte.⁶⁰ Trabalhando com a matéria histórica da euforia da modernidade e também com a matéria histórica do *tempo que foge*, João Gilberto constrói canções nas quais a duração do que é narrado se dilata pela mistura de expectativa do futuro e de *busca de abrigo contra o tempo*. Dando forma artística à junção do tradicional e do moderno, da melancolia e da utopia, a sua obra é atravessada de tensões em nuança. Superficialmente todos os elementos se assemelham, e o repertório poderia sugerir uma sequência de quadros do tipo *branco sobre branco*. Quando se escutam adequadamente os seus discos ou as suas atuações ao vivo, percebe-se haver o máximo contraste entre coisas mais ou menos similares; o que vale inclusive para o canto e a fala, com suas diferenças e semelhanças.

59 Em pelo menos duas entrevistas, João Gilberto se referiu diretamente ao trabalho de corrigir interpretações anteriores. Em 1960: “Vejam aquela *Morena* (som comprido e mastigado) do samba ‘Morena boca de ouro’, da garganta de Sílvio [Caldas]. Não acredito que aquele *Morena* seja a autêntica morena faceira do Brasil, doce, meiga, plástica”. Ubiratan de Lemos e Jorge Audi, op. cit. E em 1971: “Eu estava então [na década de 1950] muito descontente com aqueles vibratos dos cantores – Mariiina moreeeena Mariiina você se pintooooo – e achava que não era nada disso”. Tárík de Souza, “Entrevista: João Gilberto”, in Tárík de Souza e Elifas Andreato, *Rostos e gostos da música popular brasileira*. Porto Alegre: L&PM, 1979, p. 53 (publicado em *Veja*, 12/5/1971, e neste volume na p. 41). Até o momento, João Gilberto não gravou “Marina” (Dorival Caymmi).

60 Dores de amor à parte, pois é mesmo de cortar o coração o jeito como João Gilberto entoava, por exemplo, “Sapo namorando a lua/Numa noite de verão”. Sem exagero, os versos ingênuos se tornam sofrimento profundo de quem não é amado porque é negro e (consequentemente?) nasceu “num barracão”. Mas o comentário não foi bom, uma vez que a dor amorosa em “Preconceito”, desde o título, já diz por qual experiência social vem amplificada. Pois é mesmo de cortar o coração quando se ouve, na voz de João Gilberto no Carnegie Hall, em 1964, a dor do sujeito que espera “Rosa morena”, chamando-a em nome do samba e do pessoal.

Na realização da obra de João Gilberto, não é só o comportamento do ouvinte que se pretende controlar. Na tentativa de controle extremo do fluxo de cada canção, projeta-se harmonizar a dor causada pelo lento cataclismo da *cordialidade* com a alegria pela modernidade que se goza e que se almeja, a qual (paradoxalmente?) causa a ruína da *cordialidade*. Dizendo de outro modo, projeta-se transformar o choque de *Brasil tradicional* com *Brasil moderno* em enlace: lamentação sem lamúria, esperança sem efusão. Um brasileiro cordial e melancólico, porém moderno.

[O autor agradece a Cláudia Neiva de Matos e a Luca Bacchini as críticas, atenciosas e imprescindíveis, que o auxiliaram na elaboração do ensaio. Este texto integra projeto de pesquisa que conta com auxílio da Fapesp.]