

# JOÃO GILBERTO E O TERREIRO DO SAMBA (COMENTÁRIO À MARGEM DE ALGUNS ENSAIOS DE ROBERTO SCHWARZ)

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i41p288-303>

**Walter Garcia**

## RESUMO

O ensaio analisa e interpreta, à luz de formulações de Roberto Schwarz em cinco textos críticos, a forma de duas gravações realizadas por João Gilberto em 1959 — “A felicidade” (Antonio Carlos Jobim/ Vinicius de Moraes) e “O nosso amor” (Antonio Carlos Jobim/ Vinicius de Moraes). As gravações basicamente justapõem a expressão lírica de João Gilberto em ambiente íntimo à manifestação coletiva em terreiro do samba, explicitando a distância entre os dois lugares sociais e nivelando-os. Nesse sentido, enquanto a obra de João se notabilizou por controlar as contradições de tal modo que os conflitos não aflorassem, as duas gravações projetam um modo de convivência no qual os contrastes são ostensivos.

**PALAVRAS-CHAVE:** João Gilberto; Roberto Schwarz; música popular brasileira; bossa nova; samba de terreiro.

ABSTRACT

In the light of formulations by Roberto analyzes and interprets the form of two recordings made by João Gilberto in 1959 — “A felicidade” (Antonio Carlos Jobim/Schwarz in five critical texts, the essay Vinicius de Moraes) and “O nosso amor” (Antonio Carlos Jobim/ Vinicius de Moraes). The recordings basically juxtapose João Gilberto's lyrical expression in an intimate setting with the collective manifestation in a *terreiro do samba*, explaining the distance between the two social places and leveling them out. In this sense, while João's work was noted for controlling contradictions in such a way that conflicts did not emerge, the two recordings project a mode of coexistence in which the contrasts are ostentatious.

KEYWORDS: João Gilberto; Roberto Schwarz; Brazilian popular music; bossa nova; samba de terreiro

**A** forma da primeira gravação de “A felicidade” realizada por João Gilberto é estranha. O samba foi composto por Antonio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes para *Orfeu Negro*, filme dirigido por Marcel Camus. João Gilberto gravou-o em 1959 para um disco 45 rpm, que sairia com duas faixas de cada lado: “A felicidade” e “Manhã de carnaval” (Luiz Bonfá/ Antonio Maria); “O nosso amor” (Antonio Carlos Jobim/ Vinicius de Moraes) e “Frevo” (Antonio Carlos Jobim). A forma da gravação de “O nosso amor”, semelhante à de “A felicidade”, também é estranha<sup>1</sup>.

O roteiro de *Orfeu Negro*, de Camus e Jacques Viot, era uma adaptação da peça *Orfeu da Conceição*, de Vinicius de Moraes, encenada “no Teatro Municipal do Rio de Janeiro de 25 a 30 de setembro de 1956” com “um elenco totalmente negro”<sup>2</sup>. O espetáculo já contava com músicas de Jobim e Vinicius<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> João Gilberto. *João Gilberto cantando as músicas do film Orfeu do Carnaval*. Odeon, BWB-1092, 1959.

<sup>2</sup> Vinicius de Moraes, *Orfeu da Conceição*. In: Vinicius de Moraes. *Teatro em versos*. Org. Carlos Augusto Calil. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 110 e 113.

<sup>3</sup> Antonio Carlos Jobim; Vinicius de Moraes; Roberto Paiva. *Orfeu da Conceição*. In: Vinicius de Moraes. *Como dizia o poeta*. Universal, 60121598112 — SET 73145606862, 2001 [p1956].

Mas o produtor do filme, Sacha Gordine, exigira novas composições<sup>4</sup>. Na trilha sonora de *Orfeu Negro*, “A felicidade” é interpretada por Agostinho dos Santos, acompanhado por Roberto Menescal ao violão<sup>5</sup>. Ao compor o samba, Antonio Carlos Jobim partiu de “Lamento no morro”, de *Orfeu da Conceição*: não fosse pelo acréscimo de uma nota inicial e por uma ligeira alteração rítmica, o primeiro segmento melódico de “A felicidade”, com o qual se canta o verso “Tristeza não tem fim”, seria a repetição do primeiro segmento melódico de “Lamento no morro”, com o qual se canta “Não posso esquecer”. Além disso, a tonalidade de Lá menor, de “Lamento no morro”<sup>6</sup>, passou para a de Dó Maior (relativo maior de Lá menor) em “A felicidade”<sup>7</sup>, o que modificou as relações entre os dois segmentos melódicos parcialmente semelhantes e a harmonia. De resto, os desenvolvimentos de cada plano melódico, bem como dos respectivos planos harmônicos, alcançaram resultados bem diversos — a tal ponto que, salvo desconhecimento meu, não foi notada a semelhança entre os dois segmentos melódicos iniciais.

<sup>4</sup> Segundo Ruy Castro, Sacha Gordine se tornaria o editor das canções na Europa e ficaria “com 50%” dos direitos autorais. Quanto aos “50% restantes”, seriam divididos entre Antonio Carlos Jobim, Vinicius de Moraes, “o diretor Marcel Camus e dois letristas franceses”, sendo que “no filme as canções só eram ouvidas em português”. Ruy Castro. *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 220-221.

<sup>5</sup> No momento em que escrevo, o filme está disponível no YouTube. Marcel Camus (direção). *Orfeu Negro*. Publicado em: 1º mar. 2025. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=NuzH5v80Esg>. Acesso em: 12 mai. 2025. Para notas jornalísticas do processo de produção do filme, consultar Ruy Castro. *Op. cit.*, p. 218-221. Para um balanço historiográfico da recepção de *Orfeu Negro* (ou *Orfeu do Carnaval*), premiado com a Palma de Ouro em Cannes e o Oscar de melhor filme estrangeiro, consultar Anaïs Fléchet, “Um mito exótico? A recepção crítica de *Orfeu Negro* de Marcel Camus (1959-2008)”. *Significação - Revista de Cultura Audiovisual*, vol. 36, nº 32. São Paulo, ECA/ USP, 2009. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2009.68091>. Acesso em: 12 mai. 2025.

<sup>6</sup> Antonio Carlos Jobim; Vinicius de Moraes, “Lamento no morro”. In: Antonio Carlos Jobim *et alii*. *Cancioneiro Jobim: arranjos para piano, volume 1 (1947-1958)*. 2ª ed., revista. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2007, p. 104-107. Para duas gravações, ambas na tonalidade de Lá menor, escutar: 1) Roberto Paiva, “Lamento no morro”. Antonio Carlos Jobim; Vinicius de Moraes (autores). In: Antonio Carlos Jobim; Vinicius de Moraes; Roberto Paiva. *Op. cit.*; 2) Antonio Carlos Jobim, “Lamento”. Antonio Carlos Jobim; Vinicius de Moraes (autores). In: Antonio Carlos Jobim. *Wave*. A&M Records, 75021 0812 2, 1986 [p1967].

<sup>7</sup> Antonio Carlos Jobim; Vinicius de Moraes, “A felicidade”. In: Antonio Carlos Jobim *et alii*. *Cancioneiro Jobim: arranjos para piano, volume 2 (1959-1965)*. 2ª ed., revista. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2004, p. 70-73. Na trilha sonora de *Orfeu Negro*, Agostinho dos Santos e Roberto Menescal interpretam o samba na tonalidade de Ré bemol Maior. E João Gilberto, na primeira gravação que realizou, interpretou “A felicidade” em Ré Maior. João Gilberto interpretaria o samba na tonalidade de Dó Maior no Festival de Montreux, apresentando-se solo, em 1985. João Gilberto, “A felicidade”. Antonio Carlos Jobim; Vinicius de Moraes (autores). In: João Gilberto. *Live at the 19th Montreux Jazz Festival*. WEA, 615.6001, 1986. Disco 2.

Não tenho por intenção analisar a forma musical das duas composições. Mas é necessário observar que ambas, assim como “O nosso amor”, estilizam o samba de terreiro. Uma vertente que se define sobretudo “como uma prática sociomusical”: sambistas e comunidades designam “determinado samba ou grupo de sambas como sendo ‘de terreiro’” em decorrência “de ele ter sido ‘apresentado’ nas rodas dos terreiros e de representar esse ambiente”<sup>8</sup>. “Unidade temática da letra”, “estrutura harmônica mais sofisticada” em comparação à do samba de partido-alto, “estrutura composicional” previamente definida — ou seja, fechada para o improviso — e autoria “no sentido estrito da palavra”, pois os autores conferem às canções “um estilo, um recado”<sup>9</sup>, são características do samba de terreiro presentes nas três composições de Tom Jobim e Vinicius de Moraes. E também “a função propriamente comunitária”, que “talvez seja seu mais alto valor cultural”<sup>10</sup>: em *Orfeu da Conceição*, “Lamento do morro” é entoado em coro “dentro da Tendinha” e “seguido de cantos e gargalhadas gerais”<sup>11</sup>; em *Orfeu Negro*, “O nosso amor” também é cantado em coro, animando uma festa “de exotismo fascinante”<sup>12</sup> no morro e o desfile da Escola de Samba Unidos de Babilônia no asfalto<sup>13</sup>, enquanto dois meninos testemunham Orfeu fazer o sol nascer cantando e tocando “A felicidade”<sup>14</sup>.

As gravações de João Gilberto parecem responder às relações de “A felicidade” e “O nosso amor” com o samba de terreiro. Esquematizando, o fonograma com “A felicidade” nos faz escutar sucessivamente: 1) o refrão cantado

---

<sup>8</sup> Nilcemar Nogueira (coordenação). *Dossiê das Matrizes do samba no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Cartola/ IPHAN-MINC/ Fundação Cultural Palmares, [2006], p. 31. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossi-%20Matrizes%20do%20Samba.pdf>. Acesso em: 29 mai. 2025.

<sup>9</sup> Idem, p. 33.

<sup>10</sup> Ibid., p. 35.

<sup>11</sup> Vinicius de Moraes, *Op. cit.*, p. 105.

<sup>12</sup> A expressão é de Caetano Veloso, referindo-se às “descaradas inautenticidades” do filme como um todo. Caetano Veloso. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 252.

<sup>13</sup> “O nosso amor” é entoado pela Unidos de Babilônia tal como ocorria no “início dos desfiles das escolas de samba, [quando] os sambas cantados não se relacionavam com qualquer enredo, assim como o próprio desfile da escola não era condicionado por um”. Nilcemar Nogueira (coordenação). *Op. cit.*, p. 36. Portanto, não se trata propriamente de um samba-enredo. Para uma análise aprofundada do tema, consultar Yuri Prado Brandão de Souza. *Estruturas musicais do samba-enredo*. São Paulo, ECA/ USP, 2011. Tese (Doutorado em Musicologia).

<sup>14</sup> Marcel Camus (direção). *Op. cit.*

por um coro de pastoras, com trombone e bateria de escola de samba, um acompanhamento percussivo mais pesado em relação ao das estrofes; 2) as estrofes cantadas por João Gilberto, acompanhado de seu violão, algumas frases, em contraponto, de cordas e de flauta e percussão mais leve — caixa com vassourinhas e surdo. Já “O nosso amor” alterna dois conjuntos, que se revezam executando a composição inteira: 1) coro, acompanhado por percussão de bateria de escola de samba e trombone; 2) percussão mais leve — novamente caixa com vassourinhas e surdo —, violão e voz de João Gilberto, trombone e cordas.

Não é difícil perceber que a forma de cada gravação sugere ora o ambiente sonoro de um terreiro — em sentido amplo, “um espaço de sociabilidade”, de “congraçamento afetivo e musical” e “intensas trocas culturais”, “de encontro e celebração” com marcas de “ancestralidade”<sup>15</sup> —, ora a expressão lírica, feita na esfera da intimidade. As duas formas são estranhas porque justapõem duas sonoridades distintas, com seus respectivos sentidos, sem que haja sobreposição ou mistura — apenas o surdo, como elemento de continuidade, e parcialmente o trombone, uma vez que a sua atuação é diversa em cada conjunto de “O nosso amor”.

De um lado, a transfiguração do sofrimento pela afirmação sólida da “alegria forte” do “povo”, cujos corpos negros se impõem coletivamente tocando, “cantando e dançando os assuntos da tristeza”<sup>16</sup> e do amor. Do outro lado, o canto de João Gilberto, leitor constante de Carlos Drummond de Andrade, com quem terá talvez aprendido a expressão antirretórica, enxuta e depurada dos sentimentos, a dicção isenta “de demagogia”, embora não destituída “de calor humano”<sup>17</sup>, e também, enquanto um dos fatores de construção lírica, a meditação sobre a própria obra<sup>18</sup>.

A justaposição de uma sonoridade à outra nos leva sucessivamente a dois lugares sociais — terreiro onde uma comunidade negra canta suas “experiências

<sup>15</sup> Nilcemar Nogueira (coordenação). *Op. cit.*, p. 10 e 31.

<sup>16</sup> Entre aspas, me aproprio livremente de frase de João Guimarães Rosa: “Mas, da banda dos do lundu, era sempre aquela alegria forte, cantando e dançando os assuntos da tristeza”. João Guimarães Rosa, “Uma estória de amor (Festa de Manuelzão)”. In: João Guimarães Rosa. *Manuelzão e Miguilim (Corpo de Baile)*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 235.

<sup>17</sup> Brasil Rocha Brito, “Bossa nova”. In: Augusto de Campos (org.). *Balanço da bossa e outras bossas*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 37.

<sup>18</sup> Walter Garcia, “Cordialidade, melancolia, modernidade”. In: Walter Garcia (org.). *João Gilberto*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 220.

de vida”<sup>19</sup>; ambiente íntimo, no qual uma voz lírica reflete, em solidão, sobre a felicidade e a tristeza do “povo” e de si mesmo e sobre o amor —, assinalando, de modo abrupto, a distância entre eles. As duas formas são estranhas por ostentarem essa fratura, mas condensam um programa que, atravessando as artes brasileiras desde a década de 1920, era retomado “pela bossa nova nos anos 1950”. Um programa cujo “horizonte transformador”, segundo Roberto Schwarz, animaria “um movimento social mais amplo, marcadamente de esquerda, nas imediações de 1964”:

Em especial as artes públicas — cinema, teatro e canção — queriam romper com a herança colonial de segregações sociais e culturais, de classe e raça, que o país vinha arrastando e reciclando através dos tempos, e queriam, no mesmo passo, saltar para a linha de frente da arte moderna, fundindo revolução social e estética. Tratava-se por um lado de reconhecer a parte relegada e não burguesa da nação, dando-lhe direito de cidade, e, por outro, de superar as alienações correspondentes a essa exclusão, que empobreciam a vida mental também dos incluídos<sup>20</sup>.

Nessa perspectiva, as formas de “A felicidade” e “O nosso amor” tanto refletem a realidade — a separação econômica, social, racial, geográfica que há entre a comunidade no terreiro e o sujeito lírico em seu ambiente íntimo — como sintetizam uma ideologia que não é “ilusão pura, se considerarmos, com Adorno, que a ideologia não mente pela aspiração que expressa, mas pela afirmação de que esta se haja realizado”<sup>21</sup>. Em outras palavras, quando escutamos as duas gravações,

---

<sup>19</sup> Nilcemar Nogueira (coordenação). *Op. cit.*, p. 10.

<sup>20</sup> Roberto Schwarz, “*Verdade tropical: um percurso de nosso tempo*”. In: Roberto Schwarz. *Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 55.

<sup>21</sup> Aproprio-me livremente de formulação de Roberto Schwarz acerca das “vanguardas políticas e artísticas” das primeiras décadas do século XX. Roberto Schwarz, “*A carroça, o bonde e o poeta modernista*”. In: Roberto Schwarz. *Que horas são?: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 12. Para melhor compreender a citação, consultar Theodor W. Adorno, “Crítica cultural e sociedade”. In: Theodor W. Adorno. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. Trad. Augustin Wernet; Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998, p. 23.

o “povo” anônimo e o artista estampado na capa do disco são ostensivamente distintos, mas a distinção não impede, antes, possibilita que ambos se nivelem, alternando-se<sup>22</sup>.

Contudo, é certo que parte da estranheza de “A felicidade” e “O nosso amor” decorre das suas formas serem bastante diversas da obra de João Gilberto, a ponto de se contraporem a um dos sentidos fundamentais da sua estética, a ideia de “contradição sem conflitos”<sup>23</sup>. De 1958, “quando gravou um disco 78 rpm com ‘Chega de saudade’ (Antonio Carlos Jobim/ Vinicius de Moraes) e ‘Bim Bom’ (João Gilberto) na Odeon, acompanhado de pequena orquestra regida por Tom Jobim”, até 2008, quando “realizou a sua última turnê, no Brasil”, com quatro apresentações solo, “os recursos musicais utilizados por João foram se alterando sutilmente”, como as batidas de violão e as rearmonizações demonstram de modo mais nítido<sup>24</sup>. Todavia, ao longo desses 50 anos, afora essas duas gravações realizadas em 1959<sup>25</sup>, a sua obra sempre se pautou por manter suspensas as tensões, em várias instâncias:

- 1) no jogo rítmico de voz e violão<sup>26</sup>;
- 2) nos intervalos musicais entre as notas cantadas e as notas tocadas<sup>27</sup>;
- 3) no canto que fluía “como na fala normal”<sup>28</sup> mas permanecia atento “ao desenho musical e silábico”<sup>29</sup>, tendo por horizonte “um ponto em que [fosse] suficiente falar

<sup>22</sup> A contracapa do disco não informa o nome das pessoas que participam do coro ou do acompanhamento instrumental. É óbvio que essa praxe contribuiu decisivamente para o efeito de anonimato do terreiro, mas, se fosse dado a todas as pessoas o direito de ter o nome estampado no disco, permaneceria a oposição entre uma coletividade e um sujeito nas formas de “A felicidade” e “O nosso amor”.

<sup>23</sup> Walter Garcia. *Bim Bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

<sup>24</sup> Walter Garcia, “Uma introdução à estética de João Gilberto (com linhas biográficas de apoio)”. *Iberic@l [Online]*, nº 24. Paris, Sorbonne Université, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/127ib>. Acesso em: 12 mai. 2025.

<sup>25</sup> De modo equivocado em mais de um sentido, a coletânea *O mito*, ao compilar gravações realizadas entre 1958 e 1961, excluiu todas as partes de “A felicidade” e “O nosso amor” cantadas pelo coro e agrupou as partes interpretadas por João Gilberto “em um *medley*, para que pudessem figurar nesta coleção sem prejudicar a estética da audição”. João Gilberto. *O mito*. EMI, 164 791115 1, 1988.

<sup>26</sup> Walter Garcia. *Bim Bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

<sup>27</sup> Walter Garcia, “Uma introdução à estética de João Gilberto (com linhas biográficas de apoio)”. *Iberic@l [Online]*, nº 24. Paris, Sorbonne Université, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/127ib>. Acesso em: 12 mai. 2025.

<sup>28</sup> Brasil Rocha Brito, *op. cit.*, p. 35.

<sup>29</sup> Roberto Schwarz, “As casas de Cristina Barbosa”. In: Roberto Schwarz. *O pai de família e outros estudos*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 111.

com perfeição para que a linha melódica [brotasse] espontaneamente da palavra, uma vez encontradas a inflexão e a cor exata de cada sílaba”<sup>30</sup>;

4) no lirismo intenso que, ao mesmo tempo, “parecia antes observar um estado de alma que exprimi-lo”<sup>31</sup>;

5) nas relações artísticas e de trabalho assim descritas por Antonio Carlos Jobim, em 1959: “Quando João Gilberto se acompanha, o violão é ele. Quando a orquestra o acompanha, a orquestra também é ele”<sup>32</sup>;

6) no estilo personalista que revelava “com absoluta clareza as potencialidades de cada composição”<sup>33</sup>;

7) na música que “soava como se produzida sem esforço, o qual, porém, era visível no rosto e nas mãos de João, quando de suas apresentações”<sup>34</sup>;

8) no convite para uma conversa íntima endereçado ao público, em contraposição aos recursos e às atitudes que impediam que esse mesmo público se manifestasse “cantando junto, a não ser que o artista assim quisesse e, sempre com elegância, requeresse”<sup>35</sup>;

9) no repertório que colocava em pé de igualdade: a) composições consideradas modernas de Jobim, Carlos Lyra, Johnny Alf, dentre outros; b) “sambas

---

<sup>30</sup> Lorenzo Mammì, “João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova”. *Novos Estudos*, nº 34. São Paulo, Cebrap, nov. 1992, p. 68.

<sup>31</sup> Walter Garcia, “Uma introdução à estética de João Gilberto (com linhas biográficas de apoio)”. *Iberic@l [Online]*, nº 24. Paris, Sorbonne Université, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/127ib>. Acesso em: 12 mai. 2025.

<sup>32</sup> Antonio Carlos Jobim, texto para a contracapa de João Gilberto. *Chega de saudade*. Odeon, MOFB 3073, 1959. Sobre o assunto, há uma bela crônica de Joyce Moreno, cuja epígrafe é um comentário de Dori Caymmi: “João Gilberto é assim: ele rouba sua alma e põe a dele no lugar”. Joyce Moreno, “Um medo”. In: Joyce Moreno. *Aquelas coisas todas: música encontros ideias*. Rio de Janeiro: Numa, 2020, p. 140-144. Devo a lembrança a Otavio Filho.

<sup>33</sup> Walter Garcia. *Bim Bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Paz e Terra, 1999, p. 153.

<sup>34</sup> Walter Garcia, “Uma introdução à estética de João Gilberto (com linhas biográficas de apoio)”. *Iberic@l [Online]*, nº 24. Paris, Sorbonne Université, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/127ib>. Acesso em: 12 mai. 2025.

<sup>35</sup> Idem, *ibid*.

absolutamente tradicionais”<sup>36</sup> de Dorival Caymmi, Ary Barroso, Marino Pinto e José Gonçalves, Neuza Teixeira e Jayme Silva, Geraldo Pereira, Bide e Marçal, Herivelto Martins e Roberto Roberti, Assis Valente, dentre outros; c) sambas de Gilberto Gil ou Caetano Veloso (do qual também gravou outros gêneros); d) boleros de Consuelo Velasquez, Ernesto Lucuona ou Bruno Martino e Bruno Brighetti; e) composições de *songwriters* como Cole Porter ou George e Ira Gershwin que haviam se tornado *standards* de jazz; f) vários outros gêneros ou estilos, de compositores nacionais ou de outros países: “Carinhoso” (Pixinguinha/ João de Barro), choro gravado por Orlando Silva em 1937; “Farolito” (Augustín Lara), valsa também lançada na década de 1930, e “A valsa de quem não tem amor” (Custódio Mesquita/ Evaldo Rui), gravada por Néelson Gonçalves em 1945 — diga-se de passagem, ambas as composições são bem diversas entre si; “Que reste-t-il de nos amours” (Charles Trenet/ Leon Chauliac), canção francesa lançada na década de 1940; “Baião” (Luiz Gonzaga/ Humberto Teixeira), também lançado na década de 1940; sambas-canção como “Nós dois” (Vicente Paiva/ Fernando A. Martins), gravado por Dircinha Batista em 1948, “Ronda” (Paulo Vanzolini), gravado por Inezita Barroso em 1953, ou “Siga” (Fernando Lobo/ Hélio Guimarães), gravado por Cauby Peixoto em 1957; o rock dos anos 1980 “Me chama” (Lobão); o samba-enredo “Caymmi mostra ao mundo o que a Bahia e a Mangueira tem” (Ivo Meirelles/ Paulinho/ Lula), de 1986; o “Hino Nacional Brasileiro” (Francisco Manuel da Silva/ Joaquim Osório Duque Estrada)<sup>37</sup>.

Além disso, as relações entre a batida de violão criada por João Gilberto — depois conhecida como a “batida da bossa nova” — e o samba também se guiaram

---

<sup>36</sup> Nei Lopes, “Balanço zona sul”. In: Nei Lopes, *Sambeabá: o samba que não se aprende no colégio*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/Folha Seca, 2003, p. 101. Na esfera internacional, é digno de nota que Miles Davis tenha selecionado duas músicas brasileiras para o álbum *Quiet Night*, lançado em 1963 com arranjos de Gil Evans: “Corcovado (Quiet Nights of Quiet Stars)” (Antonio Carlos Jobim) e “Aos pés da cruz” (Marino Pinto/ José Gonçalves). Miles Davis. *Quiet Nights (2022 Remaster)*. Spotify. Acesso em: 29 mai. 2025. Talvez não fosse necessário dizer, mas a interpretação de “Aos pés da cruz” não acompanha a gravação realizada por Orlando Silva em 1942, e sim, a de João Gilberto, do LP *Chega de saudade*, de 1959. Orlando Silva, “Aos pés da cruz”. Marino Pinto; José Gonçalves (autores). In: Orlando Silva. *O cantor das multidões: Orlando Silva (gravações originais, 1935-1942)*. BMG-Ariola/ RCA, CD 7432123238-2, 1995. Disco 3. João Gilberto, “Aos pés da cruz”. Marino Pinto; Zé Gonçalves (autores). In: João Gilberto. *Chega de saudade*. Odeon, MOFB 3073, 1959.

<sup>37</sup> Para escutar as gravações, além de ouvir os discos de João Gilberto, consultar as plataformas digitais *Discografia Brasileira em 78 rpm*, do IMS, e YouTube.

pela ideia de “contradição sem conflitos”. Com certeza, não foi por gosto ao paradoxo que João Gilberto, em 1990, disse à pesquisadora Edinha Diniz: “Tudo é samba. Mas isso, essa bossa, é outra coisa: é samba e não é samba”<sup>38</sup>. Em síntese,

A mão direita de João Gilberto negou o samba para reafirmá-lo. O seu polegar tocava os bordões na cabeça de cada tempo do compasso binário, como se fosse um metrônomo. Ou como se obedecesse aos gestos de um mestre de bateria. Talvez fosse um reaproveitamento da marcação de contrabaixo que, antes de 1958, havia tanto no sambacção quanto no jazz (no estilo *walking bass*, mas com só uma nota por tempo). Seja como for, o principal efeito é que os bordões esfriavam uma virtual marcação de surdo, a qual, via de regra, acentua o segundo tempo.

Já os dedos indicador, médio e anelar tocavam ou variavam uma figura simples, composta de três ataques por compasso, a famosa base que “é uma só”. Essa base foi criada por João Gilberto. Uma criação original. Porém, ao variar a base, o violão se tornava muito semelhante a um fraseado de tamborim na roda de samba ou a uma condução de caixa na bateria de escola. O seu ritmo saía do samba para voltar ao samba. Por isso, a sua bossa “é samba e não é”<sup>39</sup>.

A criação da batida foi o alicerce das inovações que João Gilberto trouxe para a música popular e a cultura brasileira, marcando “uma posição [...] que sugeria programas para o futuro e punha o passado em nova perspectiva — o que chamou a atenção de músicos eruditos, poetas de vanguarda e mestres de bateria

---

<sup>38</sup> Edinha Diniz, “Depoimentos de João Gilberto”. In: Walter Garcia (org.). *João Gilberto*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 67.

<sup>39</sup> Walter Garcia, “Uma introdução à estética de João Gilberto (com linhas biográficas de apoio)”. *Iberic@l [Online]*, nº 24. Paris, Sorbonne Université, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/127ib>. Acesso em: 12 mai. 2025.

de escolas de samba”, na observação de Caetano Veloso<sup>40</sup>. Comentando essa passagem de *Verdade tropical*, Roberto Schwarz afirma que “o movimento associado e produtivo” de “figuras apartadas pela especialização e pelo abismo das classes sociais”, junto do efeito não só sobre “o presente e o futuro”, como também sobre “o passado, que deixa de ser imutável e se recompõe sob nossos olhos”, é “um micromodelo do alcance total que tem uma revolução, mesmo restrita”<sup>41</sup>.

Nessa linha, podemos considerar que, em alguma medida, a revolução *joãogilbertiana* deu forma cancional e musical ao “momento brasileiro do pré-golpe, quando durante algum tempo pareceu que as contradições do país poderiam avançar até o limite e ainda assim encontrar uma superação harmoniosa, sem trauma, que tiraria o Brasil do atraso e seria a admiração de todos”<sup>42</sup>. Já as gravações de “A felicidade” e “O nosso amor” realizadas em 1959, ao explicitarem as diferenças entre o samba de terreiro e a bossa de João e estabelecerem que *cada um tem a sua hora e a sua vez*, não acenam com a utopia de “uma superação harmoniosa”. Tampouco se trata de “fraternalismo sentimental”, João Gilberto não toma “parte na sensibilidade populista”<sup>43</sup>.

Não custa sublinhar que a minha análise parte da escuta dos fonogramas. Se não estou equivocado nessa escuta, as organizações desconjuntadas de “A felicidade” e de “O nosso amor” soam menos interessantes do que o sentido que projetam: *um modo de convivência fundado nos contrastes*. Seria útil comparar os fonogramas a uma parcela da canção inspirada pelo CPC da UNE que, na década de 1960, apresentaria uma solução “curiosa: grande sofisticação e refinamento musical (sobretudo na harmonia e instrumentação) e empenho nos conteúdos sociais (nas letras), referidos à miséria, às dificuldades do subdesenvolvimento”<sup>44</sup>. Ou cotejar a estranheza das formas das duas gravações com a “conjunção

<sup>40</sup> Caetano Veloso. *Op. cit.*, p. 36.

<sup>41</sup> Roberto Schwarz, “*Verdade tropical: um percurso de nosso tempo*”. In: Roberto Schwarz. *Martinha versus Lucrécia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 73.

<sup>42</sup> Idem, p. 65. Também me inspiro em Roberto Schwarz, “*A carroça, o bonde e o poeta modernista*”. In: Roberto Schwarz. *Que horas são?: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 23.

<sup>43</sup> Cito livremente Roberto Schwarz, “*Sobre O amanuense Belmiro*”. In: Roberto Schwarz. *O pai de família e outros estudos*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 13.

<sup>44</sup> Marilena Chaui, “Um modo mágico de invocar a marcha da história”. *História da música popular brasileira, grandes compositores: Carlos Lyra, Bôscoli & Menescal*. São Paulo, Abril Cultural, 1982, p. 7. Para um exemplo, escutar Edu Lobo. *A música de Edu Lobo por Edu Lobo*. Participação do Tamba Trio (Luiz Eça; Bebeto; Rubens Ohana). Elenco, ME-19, 1965.

esdrúxula” da “imagem tropicalista”, a qual, ao justapor “antigo e novo”, registraria “do ponto de vista da vanguarda e da moda internacionais, com seus pressupostos econômicos, como coisa aberrante, o atraso do país”<sup>45</sup>. Ou ainda ponderar sobre os vínculos e as divergências entre a justaposição de João Gilberto ao terreiro do samba e o “desejo imanente” da música de Caetano Veloso quando passa a evocar a “convivência’, num sentido bastante forte”, o de “intimidade universal”, enquanto “impulso utópico em nossa época pós-moderna”<sup>46</sup>. Mas são questões que ultrapassam os limites deste ensaio.

## BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W. “Crítica cultural e sociedade”. In: ADORNO, Theodor W. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. Trad. Augustin Wernet; Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998. p. 7-26.

BRITO, Brasil Rocha. “Bossa nova”. In: CAMPOS, Augusto de (org.). *Balanço da bossa e outras bossas*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 17-40.

BROWN, Nicholas. “Tropicália, pós-modernismo e a subsunção real do trabalho sob o capital”. In: CEVASCO, Maria Elisa; OHATA, Milton (org.). *Um crítico na periferia do capitalismo: reflexões sobre a obra de Roberto Schwarz*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 295-309.

CAMUS, Marcel (direção). *Orfeu Negro*. Publicado em: 1º mar. 2025. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NuzH5v80Esg>. Acesso em: 12 mai. 2025.

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

---

<sup>45</sup> Roberto Schwarz, “Cultura e política, 1964-1969”. In: Roberto Schwarz. *O pai de família e outros estudos*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 76-77.

<sup>46</sup> Nicholas Brown, “Tropicália, pós-modernismo e a subsunção real do trabalho sob o capital”. In: Maria Elisa Cevasco; Milton Ohata (org.). *Um crítico na periferia do capitalismo: reflexões sobre a obra de Roberto Schwarz*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 308-309.

CHAUÍ, Marilena. “Um modo mágico de invocar a marcha da história”. *História da música popular brasileira, grandes compositores: Carlos Lyra, Bôscoli & Menescal*. São Paulo, Abril Cultural, 1982. p. 7-8.

DAVIS, Miles. *Quiet Nights (2022 Remaster)*. Spotify. Acesso em: 29 mai. 2025.

DINIZ, Edinha. “Depoimentos de João Gilberto”. In: GARCIA, Walter (org.). *João Gilberto*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 67.

FLÉCHET, Anaïs. “Um mito exótico? A recepção crítica de *Orfeu Negro* de Marcel Camus (1959-2008)”. *Significação - Revista de Cultura Audiovisual*, vol. 36, nº 32. São Paulo, ECA/ USP, 2009. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2009.68091>. Acesso em: 12 mai. 2025.

GARCIA, Walter. *Bim Bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

\_\_\_\_\_. “Cordialidade, melancolia, modernidade”. In: GARCIA, Walter (org.). *João Gilberto*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 207-231.

\_\_\_\_\_. “Uma introdução à estética de João Gilberto (com linhas biográficas de apoio)”. *Iberic@l [Online]*, nº 24. Paris, Sorbonne Université, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/127ib>. Acesso em: 12 mai. 2025.

JOÃO GILBERTO. *Chega de saudade*. Odeon, MOFB 3073, 1959.

\_\_\_\_\_. *João Gilberto cantando as músicas do film Orfeu do Carnaval*. Odeon, BWB-1092, 1959.

\_\_\_\_\_. *Live at the 19th Montreux Jazz Festival*. WEA, 615.6001, 1986.

\_\_\_\_\_. *O mito*. EMI, 164 791115 1, 1988.

JOBIM, Antonio Carlos. *Wave*. A&M Records, 75021 0812 2, 1986 [p1967].

JOBIM, Antonio Carlos et alii. *Cancioneiro Jobim: arranjos para piano, volume 1 (1947-1958)*. 2ª ed., revista. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2007.

\_\_\_\_\_. *Cancioneiro Jobim: arranjos para piano, volume 2 (1959-1965)*. 2ª ed., revista. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2004.

JOBIM, Antonio Carlos; MORAES, Vinicius de; PAIVA, Roberto. *Orfeu da Conceição*. In: MORAES, Vinicius de. *Como dizia o poeta*. Universal, 60121598112 — SET 73145606862, 2001 [p1956].

- LOBO, Edu. *A música de Edu Lobo por Edu Lobo*. Participação do Tamba Trio (Luiz Eça; Bebeto; Rubens Ohana). Elenco, ME-19, 1965.
- LOPES, Nei. “Balanço zona sul”. In: LOPES, Nei. *Sambeabá: o samba que não se aprende no colégio*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/Folha Seca, 2003. p. 101-107.
- MAMMÌ, Lorenzo. “João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova”. *Novos Estudos*, nº 34. São Paulo, Cebrap, nov. 1992. p. 63-70.
- MORAES, Vinicius de. *Orfeu da Conceição*. In: MORAES, Vinicius de. *Teatro em versos*. Org. Carlos Augusto Calil. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 51-119.
- MORENO, Joyce. “Um medo”. In: MORENO, Joyce. *Aquelas coisas todas: música encontros ideias*. Rio de Janeiro: Numa, 2020. p. 140-144.
- NOGUEIRA, Nilcemar (coordenação). *Dossiê das Matrizes do samba no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Cartola/ IPHAN-MINC/ Fundação Cultural Palmares, [2006]. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossi-%20Matrizes%20do%20Samba.pdf>. Acesso em: 29 mai. 2025.
- ROSA, João Guimarães. “Uma estória de amor (Festa de Manuelzão)”. In: ROSA, João Guimarães. *Manuelzão e Miguilim (Corpo de Baile)*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 143-258.
- SCHWARZ, Roberto. “A carroça, o bonde e o poeta modernista”. In: SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 11-28.
- \_\_\_\_\_. “Sobre *O amanuense Belmiro*”. In: SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 11-20.
- \_\_\_\_\_. “Cultura e política, 1964-1969”. In: SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 61-92.
- \_\_\_\_\_. “As casas de Cristina Barbosa”. In: SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p. 111-113.
- \_\_\_\_\_. “*Verdade tropical: um percurso de nosso tempo*”. In: SCHWARZ, Roberto. *Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 52-110.
- SILVA, Orlando. *O cantor das multidões: Orlando Silva (gravações originais, 1935-1942)*. BMG-Ariola/ RCA, CD 7432123238-2, 1995.

SOUZA, Yuri Prado Brandão de. *Estruturas musicais do samba-enredo*. São Paulo, ECA/ USP, 2011. Tese (Doutorado em Musicologia).

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

**Walter Garcia** é docente do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP) e do Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Este ensaio integra projeto de pesquisa apoiado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico — CNPq (processo: 315645/2021-0).