

O CONCERTO DE JOÃO GILBERTO NO RIO DE JANEIRO – RELAÇÕES ENTRE LITERATURA E CULTURA NO BRASIL*

Pedro Bustamante TEIXEIRA[∇]

RESUMO

A partir de uma perspectiva que tenta conciliar o percurso dos Estudos Culturais nos Cursos de Letras, que se revisa com Stuart Hall; e os estudos da cultura no Brasil, com Mário de Andrade, Idelber Avelar e José Miguel Wisnik, o presente artigo propõe uma leitura do conto “O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro”, de Sérgio Sant’Anna em que se ressalta a habilidade do autor para descrever um objeto - a saber, João Gilberto - que há muito tem sido tema de reflexões de estudiosos da canção. O autor narra a história de um evento que não se realiza, o concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro, mas que, em se tratando desse artista já se configura como um acontecimento. O não acontecimento do concerto não é outra coisa senão a confirmação da especificidade de uma “máquina performática”. A leitura do conto propicia a apresentação de uma outra abordagem possível, diferente da acadêmica e da jornalística, que pode ser tão importante e reveladora quanto essas. Há no conto toda uma reflexão sobre a arte contemporânea, a música, a bossa nova, o Rio de Janeiro, o Canecão, enfim, para além daquilo que se explicita de forma literária, há todo um estudo, um saber.

Palavras-chave: João Gilberto. Sérgio Sant’Anna. Estudos Culturais. Estudos da Canção.

INTRODUÇÃO

Stuart Hall dedicou um belo ensaio à história dos Estudos Culturais. No ensaio **Estudos Culturais e seu legado teórico**, Hall recupera sua trajetória enquanto fundador dos chamados Estudos Culturais e, conseqüentemente, a

* Artigo recebido em 23/10/2020 e aprovado em 02/12/2020.

[∇] Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Professor adjunto da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). E-mail: <tiguera328@hotmail.com>

história do movimento acadêmico que iria, posteriormente, promover uma grande reviravolta na área dos Estudos Literários. Autobiográfico, o texto narra a saga dos Estudos Culturais, do núcleo britânico à incrível expansão desta formação discursiva nos Estados Unidos da América. Se até então os Estudos Literários priorizavam o estudo da literatura, da chamada alta literatura, os **culturalistas** irão, a partir do gesto da textualização de outras manifestações culturais, ampliar o campo de estudo das Letras retirando a Literatura e a Europa de sua posição soberana.

Desde então, música, cinema, literatura oral e outras manifestações da cultura popular ou de massas passarão a ser estudados também nas Letras. Mais do que ler textos literários, os **culturalistas** irão atestar a importância de se ler também outras manifestações culturais para que enfim se possa realmente estudar outras culturas, com outros pontos de vista. Neste momento, a Literatura revelara-se a expressão de uma sociedade eurocêntrica e servia claramente aos propósitos do colonialismo. Sabendo disso, intelectuais ligados ou não à linha dos estudos culturais irão atentar que os estudos literários pouco ajudavam na compreensão da realidade de sociedades não ocidentais. Com a intervenção dos **culturalistas**, um campo muito restrito onde só cabia aquilo que era legitimado como boa literatura se abre. Surgem estudos com objetos novos nas áreas das Letras, e a própria Literatura começa a ser produzida e interpretada de outra forma.

No entanto, o estudo de outras manifestações culturais e “outras literaturas” não deve ser simplesmente uma consequência da multiplicação dos objetos promovido pelo êxito dos estudos culturais na Academia. É preciso que exista alguma conexão do estudo com o propósito político primeiro desta linha de pesquisa. Não por acaso, Hall faz questão de pontuar:

Apesar do projeto dos estudos culturais se caracterizar pela abertura, não se pode reduzir a um pluralismo simplista. Sim, recusa-se a ser uma grande narrativa ou meta-discurso de qualquer espécie. Sim, consiste num projeto aberto ao desconhecido, ao que não se consegue ainda nomear. Todavia, demonstra vontade em conectar-se; tem interesse em suas escolhas (HALL, 2009, p. 189).

O ensaio, **Estudos culturais e seu legado teórico**, é escrito por Stuart Hall no momento em que se constata o crescimento vertiginoso dos estudos culturais em todo o mundo e principalmente nas universidades americanas. Se, a princípio, o êxito dos Estudos Culturais parece apontar para o triunfo de um projeto iniciado nas

universidades britânicas com a criação do CCCS (Centre for Contemporary Cultural Studies) por um pequeno grupo de intelectuais de origem marxista na década de 1960; ele também deixa transparecer um inexorável distanciamento dos estudos desenvolvidos nas universidades americanas dos princípios políticos do grupo britânico. Distanciamento que, de certa forma, pode justificar uma crítica recorrente que diz que atualmente tudo é possível nos estudos culturais.

Outrossim, é preciso reconhecer a contribuição do projeto dos Estudos Culturais na desconstrução de uma ótica colonialista na Academia. No entanto, deve-se redobrar a atenção frente aos seus propósitos políticos. Se o projeto dos Estudos Culturais nasceu com o intuito de promover o multiculturalismo, desconstruir hierarquias culturais e preconceitos ele, agora, não pode se voltar contra os princípios que num primeiro momento justificaram a sua própria existência. Todo estudo carece de uma justificativa. Não basta escolher um determinado objeto cultural apenas por ter sido pouco estudado ou pela facilidade de ter a sua pesquisa financiada. Todo objeto de pesquisa carece de uma justificativa política bem clara. Ou seja, para que qualquer estudo desta natureza possa de fato filiar-se ao projeto dos Estudos Culturais, alguns princípios não podem ser deixados de lado.

Alguns passos adiante, alguns teóricos contemporâneos como Homi Bhabha irão salientar que o projeto de abertura de novos campos de estudo empreendido pelos estudos culturais aponta para direcionamentos cada vez mais específicos que por fim tornarão esses estudos incompatíveis entre si.

A posição enunciativa dos estudos culturais contemporâneos é complexa e problemática. Ela tenta institucionalizar uma série de discursos transgressores cujas estratégias são elaboradas em torno de lugares de representação não-equivalentes onde uma história de discriminação e representação equivocada é comum entre, por exemplo, mulheres, negros, homossexuais e migrantes do Terceiro Mundo. No entanto, os “signos” que constroem essas histórias e identidades – gênero, raça, homofobia, diáspora pós-guerra, refugiados, a divisão internacional do trabalho, e assim por diante – não apenas diferem em conteúdo, mas muitas vezes produzem sistemas incompatíveis de significação e envolvem formas distintas de subjetividade social (BHABHA, 2007, p. 245-246).

1 LITERATURA, IDENTIDADE E CULTURA

A Literatura do Brasil, como afirmou Cândido (1999, p. 12-13), é “um transplante da literatura portuguesa”. É resultado do “processo de imposição, ao

longo do qual a expressão literária foi se tornando cada vez mais ajustada a uma realidade social e cultural que aos poucos definia a sua particularidade”. A Literatura foi imposta pelo colonizador e por algum tempo manteve-se fiel a sua matriz. Só mesmo com esse ajuste a essa nova realidade é que essa Literatura vai se tornando cada vez mais particular, mais brasileira.

É claro que esteve no projeto literário de muitos escritores brasileiros, desde o Romantismo, a afirmação de uma literatura nacional, autenticamente brasileira, que por fim pudesse ir além de sua matriz europeia. Muitos artistas, empenhados em absorver uma brasilidade, começaram a buscar inspiração no folclore, na dança e nas manifestações culturais da oralidade: nos espaços da mistura. Enfim, admitia-se que entender o “Brasil profundo” significava também e, sobretudo, entender as suas manifestações populares. Havia uma sensação de que o popular constituía o Brasil. Dessa forma, os escritores brasileiros que ansiavam por uma literatura nacional se voltaram para as outras manifestações culturais do Brasil. A música, a dança, a literatura oral e a língua coloquial tornavam-se matérias primas e objetos de reflexão para escritores brasileiros. Antes mesmo dos sociólogos, dos folcloristas e dos **culturalistas**, muitos escritores já faziam seus “estudos culturais”, no intuito de captar uma essência brasileira.

A obra de Machado de Assis, por exemplo, já traz alguns personagens envolvidos com a criação ou a execução de música no Brasil. Idelber Avelar (2011) elenca, no ensaio, “Entre o violoncelo e o cavaquinho: música e sujeito popular em Machado de Assis”, alguns personagens machadianos diretamente envolvidos com a música popular ou erudita: Mestre Romão, o fracassado compositor do conto **Cantiga de Esponsais**; Pestana, o frustrado compositor de “Um homem célebre” que, embora fosse lembrado como compositor de polcas, ambicionava ser conhecido como sonatista; Inácio, músico que se divide entre a rabeca e o violoncelo em **O machete** e Barbosa, do mesmo conto, artista popular que se insere nas rodas da alta sociedade com o **bilhete** de seu talento musical (AVELAR, 2011). Reflexões sobre a música no Brasil não estão presentes apenas no Machado contista. Estão explícitas também em sua poesia e, sobretudo, em suas crônicas. Segundo Avelar: “as crônicas serão o espaço de rascunho das hipóteses de Machado sobre os lugares da cultura” (AVELAR, 2011, p. 174).

Nas crônicas, Machado ensaiava novos assuntos que poderiam ser desenvolvidos posteriormente em seus contos ou em seus romances. Avelar destaca que os anos em que Machado de Assis se afirma como cronista (1860-80) coincidem com o período de abasileiramento da polca e a emergência do maxixe. E não escapam à pena do escritor as sutilezas desse processo.

No conto, **Um homem célebre**, fruto de uma elaboração que se iniciara nas crônicas, Machado de Assis trata, justamente, do fenômeno cultural que resultou na transformação da Polca no Brasil. Autor de um ensaio famoso sobre o conto, José Miguel Wisnik afirma que Machado de Assis foi o primeiro a perceber a capacidade da música popular de exprimir e representar a vida brasileira¹. Um passo a frente, Avelar trabalha com a hipótese de que está na obra de Machado de Assis a primeira reflexão sobre a onipresença social da música popular no Brasil. Machado de Assis, tanto para Wisnik quanto para Avelar, é quem primeiro vislumbra nas expressões musicais populares uma poderosa chave de interpretação do Brasil. Mais tarde, Mario de Andrade no **Ensaio sobre a música brasileira** concluirá: “a música popular brasileira é a mais completa, mais totalmente nacional, mais forte criação de nossa raça até agora” (ANDRADE, 1972, p.7). Isso que Mário de Andrade verifica em 1928, já começava a ser percebido por Machado de Assis na segunda metade do século XIX.

1.1 POLCA, SAMBA E BOSSA NOVA NA LITERATURA BRASILEIRA

De origem europeia, a Polca chega ao Brasil em 1845 e vai se abasileirando até se tornar um ritmo bem diferente de outrora. Diferentemente da Valsa, ritmo ternário que chega ao Brasil com a Corte Portuguesa em 1808, a polca, por ser um ritmo binário revelou-se extremamente apta a dialogar com a polirritmia afro-brasileira que pulsava na música popular do Brasil. Diferenciando-se da Polca européia, com a introdução gradual das síncopes², a polca no Brasil logo irá receber alguns distintivos e passará a ser chamada de polca-brasileira, polca-chula, polca-tango, polca-lundu etc. Com o tempo os traços afro-brasileiros se tornarão tão evidentes na Polca que ela passará a ser chamada, no final do século XIX, de

¹ Ver: *Machado Maxixe: o caso Pestana* (Wisnik, 2004).

² Acentos rítmicos em pontos não regulares do compasso.

Maxixe. Temos que lembrar que até então o termo maxixe era usado para tudo que fosse considerado vulgar, sem categoria. Mais tarde, apesar do tabu que cercava o Maxixe, o gênero proveniente da dança homônima se dissemina pelo Rio de Janeiro do baixo meretrício às camadas mais altas da sociedade.

No século XIX, e sem jamais ter usado o termo tabu (maxixe), ninguém descreveu melhor do que Machado de Assis a transformação da Polca em solo brasileiro. Machado antevê o abasileiramento da Polca e o nascimento de algo legitimamente brasileiro. Idelber Avelar aponta que “ao retratar o intercâmbio cultural como digestão e suplementação do importado” Machado antecipa Oswald de Andrade e o Modernismo Paulista. Segundo Avelar, é como se Machado dissesse: “Depois da Polca tudo é Macunaíma” (AVELAR, 2011, p. 176).

A música, desde então, tornava-se uma chave para o entendimento de uma cultura popular pouco habituada à Literatura. Assim como Machado retratou o abasileiramento da Polca, outros autores, de algum modo também se ocuparam da música do seu tempo em suas respectivas obras. O samba, como música dos afro-brasileiros, aparece no século XIX tanto em “Til” (1872) de José de Alencar quanto em “A Carne” (1887) de Júlio Ribeiro. Em 1890, aparece novamente, em “O Cortiço” de Aluísio Azevedo (SANDRONI, 2001).

O diálogo da Polca com os ritmos afro-brasileiros favoreceu o surgimento do Maxixe. O samba, que nasce oficialmente com o registro de **Pelo Telefone** na Biblioteca Nacional em 1916 no nome de Donga, entra em cena no momento em que os traços afro-brasileiros se impõem de tal modo sobre os europeus que já não há, num primeiro momento, nem mais a lembrança da Polca (1917-1927) e, num segundo momento (1927 em diante), nem mais a lembrança do Maxixe³. Nesse segundo momento, com a contribuição de sambistas como Noel Rosa e Ismael Silva, a música popular-comercial brasileira ganha um formato. O samba, antigo

³ No livro *Feitiço Decente: Transformações no samba no Rio de Janeiro (1917-1927)*, Sandroni (2001) observa dois paradigmas no samba. No primeiro, audível nas gravações do gênero de 1917 até 1927, o samba apresenta síncope sutis, há ainda muitos traços do Maxixe, e a ausência de um acompanhamento instrumental próprio para o samba. No segundo, de 1927 em diante, o ritmo é mais acelerado e contramétrico, começam a aparecer instrumentos típicos do samba e é elaborada uma estrutura para os sambas que será paradigmática na canção brasileira.

tabu, torna-se o ritmo nacional por excelência. No entanto, o samba paga o preço desse título com a sua inequívoca standardização⁴.

No final da década de 50, surge no Rio de Janeiro a bossa nova. Movimento musical que irá promover uma modernização radical do samba e, conseqüentemente, uma modernização da música popular brasileira. Um dos principais responsáveis pelo movimento é, sem dúvida alguma, João Gilberto. Avesso a entrevistas, João Gilberto se tornou um enigma da cultura nacional. O baiano de Juazeiro que morreu no Rio de Janeiro em 2019, aos 88 anos, continua a ser cultuado no Brasil e no exterior. Em um conto já clássico da literatura contemporânea brasileira, o escritor Sérgio Sant'Anna, num gesto parecido ao de Machado e de outros, empenha-se em descrever mais esse enigma da cultura brasileira e o faz com maestria.

2 SÉRGIO SANT'ANNA: “O CONCERTO DE JOÃO GILBERTO NO RIO DE JANEIRO”

Já no título do conto há um detalhe que merece a nossa atenção. Sant'Anna em vez de escrever show, palavra mais usada para apresentações de músicos populares, opta por concerto, mais usado para as apresentações eruditas. Um detalhe, já que, por se tratar de João Gilberto, quase não se estranha a palavra **concerto** no título. Perfeccionista, o cantor e violonista João Gilberto levava o samba a um refinamento incomum na música popular. Pode-se mesmo dizer que João Gilberto chega a transcender a dicotomia erudito/popular.

O conto de Sérgio Sant'anna é baseado no show que João Gilberto faria no Rio de Janeiro no final da década de 70. Cultuado nos principais teatros do mundo, João Gilberto se apresentava raramente no Brasil. Nos anos 60 e 70, João Gilberto ensaiou várias apresentações no Brasil, mas as dificuldades impostas por uma longa ditadura militar e a carência de espaços adequados à fruição musical impossibilitavam a realização deste desejo. No final da década de 70, surge uma boa oportunidade para que João reparasse uma dívida que contraía com o seu

⁴ Desde a afirmação do samba do Rio de Janeiro como o ritmo nacional por excelência o gênero passa por um processo de standardização derivado da produção em série de uma fórmula consagrada no final da década de 20 nas gravações do gênero.

público. Mas, diferentemente do que ocorreria se fosse realizado na Europa, nos EUA ou no Japão, o concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro não seria realizado em um teatro. Ao invés do Teatro Municipal, o local escolhido para o concerto fora a cervejaria Canecão, famosa casa de shows carioca que recebia os mais populares artistas da MPB. Todavia, devido a problemas com o equipamento de som, o concerto não se realiza. O conto de Sant'anna nasce desse fato. Seu objetivo, no entanto, é demonstrar que o concerto apesar de ter sido cancelado de alguma forma aconteceu. Em outras palavras, o não acontecimento do concerto não é outra coisa senão a confirmação da especificidade de uma “máquina performática”⁵.

“O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro” é composto por cenas descritas em verbetes. Cada cena é antecedida por um título, espécie de manchete. As cenas têm certa autonomia entre elas e, em conjunto, montam um painel multifacetado da história do concerto de João Gilberto no Rio. Essa estrutura permite ao escritor elaborar um texto com várias linhas narrativas que não prescindem de um ordenamento cronológico. Em um verbete, por exemplo, há uma notícia; em outro, uma observação do narrador, depois, um fato isolado. Assim, o escritor vai construindo um mosaico representativo do evento em questão. Os verbetes são as anotações do autor em sua pesquisa para escrever um conto sobre o concerto de João Gilberto. O conto é um diário caleidoscópico dessa pesquisa.

No primeiro verbete, **John Kenedy Airport**, é narrado o embarque de João Gilberto para o Rio de Janeiro. No aeroporto de Nova York, o compositor John Cage lhe oferece uma gaiola vazia como presente de despedida. Cage diz a João que a gaiola continha o pássaro da perfeição e que ele lhe daria boa sorte na viagem. Famoso pelo concerto 4'33'', em que uma orquestra encena um concerto de quatro minutos e trinta e três segundos de silêncio, Cage tentou levar o ouvinte a um novo tipo de percepção, com a introdução do ruído e do silêncio em suas peças. Em outro terreno, JG desempenhava um papel análogo ao de Cage. Aveso aos excessos sonoros da música, João levou a música popular a requerer para si o nível de concentração exigido pela música clássica. Tanto John Cage quanto João Gilberto,

⁵ Conferir *A máquina performática: a literatura no campo experimental* de Gonzalo Aguilar e Mário Câmara (2017).

cada um ao seu modo, irão se empenhar na salvação da experiência sonora na contemporaneidade⁶.

No avião, João ganha um chiclete da aeromoça e compõe mentalmente o **Bubble gum samba**. Em outro momento pergunta à aeromoça se haveria no avião uma mesa de Ping Pong. Não havendo, imagina o som da bolinha, **como quem conta carneirinhos** e adormece. Sendo JG o protagonista, tudo no conto é música. Tudo é bossa nova, tudo é samba. João acorda com um urubu na janela e sente-se feliz por estar no Brasil. O urubu é o seu antigo parceiro Tom Jobim, que lhe diz em código Morse: “comprei cotonetes para limpar bem os ouvidos e te escutar no Canecão”⁷. Depois dessa visão, descrita como uma alegoria, JG pensa num samba que explorasse as possibilidades da letra **u**. Sant’Anna vai apresentando o protagonista do conto misturando realidade e ficção. Nas cinco cenas primeiras, o autor narra a viagem do músico do aeroporto John Kennedy ao Galeão já revelando suas excentricidades. São narrativas fictícias e alegóricas, mas verossímeis, provenientes de fatos dispersos, que edificam um mito.

Nas cenas seguintes, João chega ao aeroporto internacional do Rio de Janeiro no momento em que voltava do exílio o comunista Luís Carlos Prestes. Uma multidão saudava o retorno de Prestes: **Legalidade ao PC!** João encontra-se com Prestes e pergunta: “qual seria a estética do partido no poder?” Prestes responde: “uma estética para as massas”. Em seguida, o inspetor recolhe o pássaro trazido por João. Segundo o inspetor, o pássaro deveria ficar em quarentena “para não contaminar os pássaros do país”. O narrador revela a identidade do inspetor. Tratava-se do crítico José Ramos Tinhorão, um dos maiores pesquisadores da música nacional, que condenava a bossa nova por ter, segundo ele, promovido uma modernização do samba baseada no *jazz*.

Estariam o Brasil, o Rio de Janeiro e o Canecão, preparados para receber João Gilberto? O conto vai se ocupar de questões como essa. Nos preparativos, nas passagens de som, nos acontecimentos fictícios ou não, o olhar do autor é capaz de captar um evento que, factualmente, não acontece. O conto compreende um período

⁶ Adorno dizia que a regressão da audição era um fenômeno inevitável nas sociedades modernas. Cf. “O fetichismo na música e a regressão da audição” (ADORNO, 1999).

⁷ As citações do conto, “O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro”, foram extraídas de Sérgio Sant’Anna (1982).

que vai do aeroporto de Nova York às últimas declarações de João Gilberto sobre o cancelamento do show. O show não ocorre, mas gera toda uma mobilização sobre a qual o autor se debruça para escrever o conto.

Em muitos de seus contos, Sérgio Sant'Anna se coloca em cena como mais um personagem da história. Neste também, e este personagem aqui é chamado de **o autor**. Em várias cenas são narradas as reflexões desse personagem. Nessas há sempre comentários do autor sobre fatos narrados no conto. A primeira cena com o título **O autor**, por exemplo, conta que ele, apesar de ser favorável à legalidade do Partido Comunista estava no aeroporto para receber JG e não Prestes. Segundo **o autor**, JG também era um exilado: **um exilado musical**. Além de John Cage, Luís Carlos Prestes, Tom Jobim, Tinhorão e **o autor**, outros personagens merecem destaque no conto. Caetano Veloso é citado várias vezes ao longo do texto. Primeiramente, Caetano é lembrado no texto devido a sua ausência no aeroporto, nas boas vindas ao mestre. Diz o texto: "Caetano anda meio desligado, Odara, Qualquer coisa". Citando três canções, duas do próprio Caetano e uma outra, **Ando meio desligado**, dos Mutantes, o escritor define o Caetano do final da década de 70.

Garrincha, ídolo do futebol brasileiro, que ajudara o Brasil a conquistar o primeiro título mundial da seleção brasileira em 1958, mesmo ano em que era lançada a bossa nova num compacto de João Gilberto, também é citado. Não só por essa coincidência. O narrador chega a Garrincha devido à localidade do Canecão, situado bem em frente ao antigo estádio de futebol do Botafogo onde o mítico jogador encantara a torcida com seu futebol singular. Assim como Garrincha, João Gilberto é a prova de que "nem sempre a linha reta é o caminho mais hábil entre dois pontos" (p. 198).

O **moleque** que virara inspetor de trânsito é mais um personagem bastante interessante. Um menino que assistia ao treino do Botafogo no Estádio no momento em que Garrincha assumia pela primeira vez a posição no time titular é visto no mesmo local, muitos anos depois, trabalhando como inspetor de trânsito. O mesmo homem que ainda menino pode perceber a singularidade dos dribles de Garrincha, nesse momento é capaz de reverenciar um artista como JG. O conto narra uma passagem em que o inspetor de trânsito interrompe o fluxo dos carros em reverência ao criador da batida da bossa nova. Do mesmo modo que um homem comum é

capaz de notar e reverenciar um craque de futebol, ele também pode notar e reverenciar João Gilberto. O reconhecimento do homem comum brasileiro à JG, apesar dos longos anos de ausência do cantor, testemunha a expectativa que se criava com o show.

No canecão, os problemas recorrentes com o som preocupavam João Gilberto e o público carioca. Nas cenas: **Bochichos, João Gilberto e JG** à revista **Amiga** são apresentados os problemas. Em **Bochichos**, o narrador fala dos comentários sobre problemas com o som, os reparos e se recorda do problema do pássaro do silêncio retido no aeroporto. Em **João Gilberto e JG** à revista **Amiga**, é o próprio cantor quem tenta explicar a natureza dos problemas. Na cena seguinte, **Onde foi parar o som de João Gilberto**, um fato insólito: o diretor da Clínica Pinel localizada nas redondezas do Canecão notou que durante as passagens de som de JG: “os internos se mostravam estranhamente calmos, parados e atentos, como se captassem no ar certas vibrações”. Assim como os Beatles que em sua primeira excursão nos EUA, fizeram com que o número de chamados da polícia de Nova York caísse a zero enquanto se apresentavam no Ed Sullivan Show, o som de JG também provocava reações inesperadas. O narrador que dizia na cena anterior que os Beatles pararam de fazer shows porque não se ouviam mais, aponta para um paralelo entre os Beatles e JG, já que, no fim das contas, o concerto de JG não aconteceria justamente pela impossibilidade do público e do músico de ouvirem o som do “concerto” de forma apropriada.

Nesta primeira parte do conto observa-se a todo o tempo, João Gilberto transformado em um personagem por Sérgio Sant’Anna. Realidade e ficção se misturam no conto. Fatos já famosos juntam-se a alegorias e a exercícios de imaginação do escritor. De cena em cena, o conto apresenta João Gilberto de uma forma que é, ao mesmo tempo, fidedigna e imaginativa.

A partir da cena, “Corte Cinematográfico para um balcão de botequim na praça Tiradentes, onde se encontram o autor e sua amiga Léo”, o conto encaminha-se para uma segunda parte. Nesta “o autor” torna-se o protagonista e João Gilberto fica em segundo plano. A partir de então são apresentados os personagens do núcleo íntimo de amigos do “autor”. Sobretudo, a amiga íntima Léo e o diretor Antunes Filho. Antunes Filho está em cartaz com a peça **Macunaíma**. Léo é sua assistente nesse espetáculo. Amigos que se frequentam, os três conversam ao

longo do conto sobre seus respectivos projetos, suas impressões sobre alguns autores e inclusive sobre o concerto de João Gilberto.

Se em sua primeira parte o narrador descrevia as reflexões do autor a partir das notícias que envolviam a realização da apresentação de JG, na segunda o narrador parte das reflexões despertadas pelos rumos das conversas que leva com seus amigos no momento em que escreve o conto. O texto, a partir de então, passa a obedecer a uma cronologia mais regular. Os rumos das conversas apontam as cenas seguintes. Em algumas cenas, no entanto, a voz íntima do autor em reflexão se sobrepõe às demais. São cenas curiosas em que o narrador acerta as contas com o autor.

Fora isso, a cena seguinte é sempre determinada por um assunto da cena anterior. Sant'Anna deixa-se levar pelo assunto. Exemplificando: num momento, o autor ouve de Antunes um comentário sobre a **Filosofia da Composição** de Edgar Allan Poe, em que diz que o poema **O Corvo** fora matematicamente construído. Em um segundo momento, o da reflexão, o autor pensa que se trata de uma *blague* de Poe que certamente teria escrito o poema de forma intuitiva e só depois teria racionalizado. O refrão renitente de **O corvo**: “*never more, never more*” é a deixa para a cena seguinte. Em **a amiga do autor**, o autor lembra-se de Sílvia, uma amante ocasional com quem mantém uma relação casual. Nessa cena, o narrador conta que quando o autor e Sílvia estão sob o efeito da bebida eles começam a exclamar um para o outro o famoso refrão de Poe. A aparência do garçom do bar em que estavam sugere a próxima cena “Doutor Silvana”. O vilão dos quadrinhos, então, se conecta com o vampiro Nosferatu, do filme de Herzog que estava em cartaz no momento narrado. Assim, o conto vai tomando forma.

Nos intervalos dessa história do autor com os personagens, há cenas em que o autor, em tom confessional, deixa emergir no texto suas reflexões, sem que elas sejam apenas comentários imediatos dos acontecimentos de seu dia-a-dia. Em “O autor”, o protagonista medita sobre o seu recolhimento e pensa sobre o livro de contos que está escrevendo. Em **The Autor Rides Again** há uma bela reflexão sobre os shows de música que exemplifica bem o tom confessional desse espaço narrativo:

Shows de música, principalmente, eu tenho o maior desânimo de ir. Há filas demais, todos aqueles fãs uniformizados de classe média contente. E a maior parte dos shows é apenas um disco cantado ao vivo.

O caso do João Gilberto é diferente. JG é um cara que se valoriza pelo silêncio, as pouquíssimas apresentações e os discos, muito selecionados (SANT'ANNA, 1982, p. 205).

Em *The talk of The Town*, o autor, que prepara o texto sobre o concerto de JG no Rio, começa a encarar a possibilidade do cancelamento do evento. A partir da cena seguinte intitulada, **Os jornais**, a estrutura narrativa da primeira parte, fragmentária e polifônica, é retomada. Primeiro a voz dos jornais com a notícia final:

João ensaiou até a manhã do dia da estreia. Aí viu mesmo que não ia dar. Estavam lá o Tom Jobim, a Miúcha, o Chico Buarque. Os músicos foram saindo devagar, desanimados. João Gilberto pegou seu violão, entrou num carro e sumiu (SANT'ANNA, 1982, p. 206).

Logo em seguida, ouve-se a voz do **autor** conversando com Léo sobre o ocorrido:

Se fosse outro qualquer, ainda vá lá. Podia dar um show mais ou menos, só pras pessoas verem o espetáculo, o ídolo. Mas João Gilberto, não. João Gilberto é a nota musical, o som. Ele só existe nesta medida. Uma medida que amplia a consciência do público para o som exato, a sílaba. Seu modo de cantar é um manifesto musical (SANT'ANNA, 1982, p. 206).

Seria a escrita de Sant'Anna um manifesto? O próprio narrador faz uma pergunta parecida com a nossa: “é este aqui um texto desafinado? (SANT'ANNA, 1982, p. 214).

Enfim, o próprio João Gilberto, na sequência de verbetes intitulados **O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro** é quem se explica: “Música não é barulho! E a minha música é feita de detalhes, sutilezas, filigranas! Aí, pensei que não era justo fazer aquilo comigo nem com os outros. Sabe, não posso mentir”. Neste momento conto, a narrativa baseada na história do show é encerrada. Daí em diante, terceiro momento do conto, há apenas “o autor” e a tarefa de demonstrar que o show de JG, apesar da sua desistência, aconteceu. Para cumprir essa tarefa o autor também terá que refletir sobre a sua escrita e a sua forma de trabalho.

O conto revela a história do fato, e a história do autor enquanto escreve a estória, suas auto-análises, suas reflexões, as conversas com os amigos, etc. Nas palavras do narrador: “o copular da estória com a história (...) este autor, como vocês

devem estar observando, também escreve como se ensaiasse (ou rascunhasse) o ato de escrever. Escreve sobre ele escrevendo”. O leitor se depara com uma escrita incomum na qual um escritor assumidamente autobiográfico se insere como personagem na história afastando o autor-narrador do autor-personagem. Nas últimas cenas, cansado de se apresentar na terceira pessoa, o narrador volta à personalização mais comum com o uso do pronome “eu”. Em conversa com Léo, o autor usando a primeira pessoa do singular revela:

Esse conto eu queria muito fazer, Léo, porque encaixa direitinho no espírito do livro. Não quero um livro de histórias, mas um livro que discuta a linguagem, num tom oscilando entre o ruído e o silêncio. Tendendo, talvez, para um silêncio final ou, quem sabe, um ligeiro sussurro? Fora isso, João Gilberto, poxa! Esse é um texto, em tema, que tesa. Um texto como João Gilberto experimentando o violãozinho dele dentro de casa, depois de cancelar uma apresentação para milhares de pessoas. Um texto com Garrincha jogando uma pelada em Raiz da Serra, depois de faltar a um jogo importantíssimo do Botafogo. Um texto de prazer (SANT’ANNA, 1982, p. 227).

Intuitivo, o escritor Sérgio Sant’Anna mostra-se o oposto do poeta Edgar Allan Poe que de acordo com a sua “Filosofia da Composição” - citada por Antunes no conto - planeja previamente todo o seu poema. A sua escrita também se contrapõe à escrita realista de Rubem Fonseca, um dos escritores brasileiros mais respeitados na época em que o conto é lançado. Entre o árduo trabalho de se escrever um texto calcado na realidade e o prazer de se escrever um texto, como quem escreve um rascunho, em que a imaginação e a contribuição alheia substituem os detalhes não-ficcionais, Sant’Anna opta pela opção mais prazerosa. Os dois escritores são citados no conto não só para serem confrontados, mas também para serem reverenciados. Algumas passagens revelam claramente o respeito e a admiração de Sant’Anna pelos dois.

Encaminhando-se para o fim, em verbetes dispersos, o autor focaliza por uma última vez os personagens, contemplando cada uma das linhas narrativas apresentadas no conto. No fim, o autor sugere duas possibilidades de desfecho para a história. Na primeira, JG acompanhado por seu violão canta em casa uma canção que parafraseia Shakespeare:

A vida é um sonho
sonhado por um fool on the Hill
cheio de sons e sussuros

significando nada (SANT'ANNA, 1982, p. 229).

Na segunda, um Grand-Finale: Frank Sinatra se prepara para cantar para uma multidão no Maracanã, mas, chegado o momento do início do show, é silenciado pela pomba do espírito santo e pelo pássaro do silêncio de João Gilberto. Um silêncio absoluto toma o estádio. Iluminado pela pomba do espírito santo e pelo pássaro do silêncio o homem dos alto-falantes chama JG ao palco. Ele atende ao pedido e rompe o silêncio cantando à sua maneira “Aquarela do Brasil”.

A reação dos pássaros é alegórica. A pomba do silêncio age em prol do resgate da audição na ruidosa sociedade contemporânea. Já a pomba do espírito santo faz justiça a um artista brasileiro que apesar de ser louvado em todo o mundo, ainda não tinha o devido reconhecimento na própria pátria. Infelizmente, enquanto a apresentação de Frank Sinatra para uma multidão no Maracanã de fato acontece, uma apresentação do brasileiro João Gilberto no mesmo estádio brasileiro só é possível, como a bossa nova, na ficção.

3 CONCLUSÃO

Antes mesmo da emergência dos **Estudos Culturais** nas universidades brasileiras, a cultura popular brasileira mereceu o olhar de intelectuais de diferentes áreas das humanidades. A linha de pesquisa ligada aos Estudos Culturais, portanto, não é a única responsável pelas primeiras pesquisas relacionadas à cultura nas universidades brasileiras. Já havia uma tradição de estudos nessa área. Até mesmo nos Estudos Literários poderíamos apontar muitos estudos que precedem a emergência dos Estudos Culturais no Brasil.

No entanto, sobretudo nos departamentos de pós-graduação em literatura, o triunfo intercontinental dos estudos culturais, veio a confirmar uma quebra de paradigma que já estava em processo no Brasil. Enfim, tornou-se impensável não abarcar o estudo de manifestações da cultura popular ou de massa nas faculdades de Letras. A admissão da cultura popular na área de Letras significa também a superação de velhos preconceitos. Como seria possível, por exemplo, ler “Um homem célebre” de Machado de Assis sem refletir sobre a emergência da música

popular brasileira? Será que não podemos ler outros tipos de escrita? Não podemos ler música, como fizeram Machado de Assis ou Sérgio Sant'Anna?

Tanto no conto lido de Sant'Anna quanto nos contos citados de Machado de Assis há na música popular a representação de um Brasil ainda em construção. Da transformação da polca em um ritmo nacional à síntese da bossa nova há uma escrita que merece a nossa atenção. Ligados ou não aos estudos culturais, estudiosos da cultura brasileira há tempos vêm contribuindo para a elucidação do folclore brasileiro e das manifestações populares e/ou de massa do Brasil. Esses estudos têm muito a dizer sobre uma identidade brasileira que a escrita literária custa a representar. Hoje, com o êxito dos Estudos Literários, e a coragem de alguns estudiosos brasileiros de enfrentar o preconceito de universidades marcadas pelo beletrismo, os estudos da cultura são cada vez mais frequentes nas universidades brasileiras. Como lembrou Wisnik (2004), a grande divisão entre Alta Cultura e Cultura Popular caduca na América. Se na Europa havia um grande muro que separava a cultura da elite da cultura popular, aqui, houve um diálogo tão intenso entre essas duas instâncias que, insistir na Literatura como único objeto de estudo nos departamentos de Letras, tornou-se uma discriminação elitista e eurocêntrica que pouco contribuía para o entendimento do Brasil.

Se na literatura contemporânea brasileira discussões sobre a identidade parecem ter perdido a urgência de outrora, o conto de Sant'Anna é como um fragmento de um discurso que, como o amoroso de Barthes, apenas parece anacrônico. Tanto a bossa nova quanto o discurso amoroso carregam uma potência das coisas findas. Ainda hoje, reside no colo de João Gilberto a representação de uma identidade brasileira. Em acordes dissonantes, na batida do violão e na interpretação ritmada e naturalista de canções históricas do repertório nacional está uma escrita que precisa ser lida e relida, pois tem muito a dizer sobre um Brasil. A pujança da cultura brasileira fez Machado de Assis se interessar pelo abasileiramento da polca e também interessou Sérgio Sant'Anna ao tratar de João Gilberto e da Bossa Nova. É preciso olhar para a cultura brasileira e para as suas mais diferentes formas de escrita. Algo que ao contrário do que se possa imaginar, não afasta o pesquisador da literatura brasileira, já

que tais estudos podem resultar em melhores leituras de alguns textos literários como aqueles que foram apresentados aqui. A inscrição dos estudos da cultura nas universidades e especialmente na área de Letras contribui, portanto, para a revitalização da área e para a criação de uma forma de pensar menos elitista e preconceituosa, e mais capaz de compreender a realidade brasileira.

IL CONCERTO DI JOÃO GILBERTO A RIO DE JANEIRO - RELAZIONI TRA LETTERATURA E CULTURA IN BRASILE

RIASSUNTO

Da una prospettiva che cerca di conciliare il percorso dei *Cultural Studies* nei corsi di Lettere, che viene rivisto con Stuart Hall; e gli studi di cultura in Brasile, con Mário de Andrade, Idelber Avelar e José Miguel Wisnik, questo articolo propone una lettura del racconto “Concerto di João Gilberto a Rio de Janeiro, di Sérgio Sant’Anna in cui si sottolinea l’abilità dell’autore per descrivere un oggetto - cioè João Gilberto - che è stato a lungo oggetto di riflessioni da parte degli studiosi della canzone. L’autore racconta la storia di un evento che non ha luogo, il concerto di João Gilberto a Rio de Janeiro, ma che, nel caso di questo artista, si configura già come un evento. Il non verificarsi del concerto non è che la conferma della specificità di una “macchina da performance”. La lettura del racconto permette di presentare un altro approccio possibile, diverso da quello accademico e giornalistico, che può essere importante e rivelatore come questi. Nel racconto c’è tutta una riflessione sull’arte contemporanea, musica, bossa nova, Rio de Janeiro, Canecão, insomma, oltre a quanto spiegato in forma letteraria, c’è tutto uno studio, un sapere.

Parole chiave: João Gilberto. Sérgio Sant’Anna. Studi culturali. *Song Studies*.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. **O fetichismo na música e a regressão da audição**. Tradução de Luiz João Baraúna. In: Adorno: Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultura, 1999, p.65-108.

AGUILAR, Gonzaga; CÂMARA, Mario. **A máquina performática**: a literatura no campo experimental. Tradução de Gênese Andrade. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**.: Vila Rica: Brasília: INL, 1972.

AVELAR, Idelber. Entre o violoncelo e o cavaquinho: música e sujeito popular em Machado de Assis. In: **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 37. Brasília, janeiro-junho de 2011, p. 171-188. Disponível em <http://www.gelbc.com.br/pdf_revista/3711.pdf>. Acesso em: 15 jan. 2012.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Glaucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998. Título original: The Location of Culture.

CANDIDO, Antonio. **Iniciação à literatura brasileira**: resumo para principiantes. 3ª ed. São Paulo: Humanitas/ FFLCH/USP, 1999.

HALL, Stuart. Estudos culturais e seu legado teórico. In: **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Organização Liv Sovik; Tradução de Adelaine La Guardia Resende et al. 1ª ed. Atualizada. Belo Horizonte: UFMG, 2009, p. 187-204.

POE, Edgar Allan. **A filosofia da composição**. Tradução de Léa Viveiros de Castro: Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente**: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Jorge Zahar: UFRJ, 2001.

SANT'ANNA, Sérgio. Concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro. In: **Concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro**. São Paulo: Ática, 1982, p. 190-231.

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

WISNIK, José Miguel. Machado Maxixe: O caso Pestana. In: **Sem receita**: ensaios e canções. São Paulo: Publifolha, 2004, p. 15-106.