



**Djavan ou**  
***"De la musique avant  
toute chose"***

*Ivan Siqueira*



## resumo

Por meio do levantamento de questões estéticas e biográficas, o artigo busca analisar o método de composição do cancionista Djavan, tendo em vista o exame de algumas de suas apontadas singularidades: estranheza, prevalência de sonoridades sobre referência textual, assimetrias rítmicas e diversidade de influências – Bossa Nova, MPB, música nordestina, jazz e pop.

---

**Palavras-chave:** Djavan; estranhamento; estética musical.

## abstract

*This article is an attempt to address the method of writing songs employed by Djavan, one of the greatest songwriters and singers of the 20th century in Brazil, by highlighting his musical singularities such as asymmetric rhythmic forms, a feeling of strangeness and prevalence of musical aspects over the sense of lyrics. It also deals with his major influences – Brazilian popular music, music from the Northeast, Bossa Nova, jazz and pop music.*

---

**Keywords:** Djavan; strangeness; musical aesthetics.



## UMA MÚSICA ESTRANHAMENTE BELA

**N**a noite de 4 de fevereiro de 1975, no Teatro Municipal de São Paulo, a Rede Globo promovia a final do “Abertura: Festival da Nova Música Brasileira”. Djavan Caetano Viana (1949) alcançaria o segundo lugar com “Fato Consumado”, sendo superado por “Como um Ladrão”, de Carlinhos Vergueiro, mas vencendo o favoritismo de “Ébano” (Luís Melodia) e o experimentalismo de “Vou Danado pra Catende” (Alceu Valença e Ascenso Ferreira). Para uma crítica da época, não era exatamente o novo que teria prevalecido, e que a segunda colocação teria sido conquistada por um “samba inexpressivo”, conforme matéria publicada na *Revista Pop* em março daquele ano (Figura 1).

A dificuldade de compreensão, que não impediria ampla aceitação pelo público, marcaria um determinado aspecto da audição da obra de Djavan desde o início da sua carreira. Extensamente relatada por ele em entrevistas, essa dificuldade teria surgido ainda entre os seus primeiros parceiros musicais em Alagoas sempre que mostrava composições próprias.

Essa “estranheza” pode ser vislumbrada já em seu primeiro trabalho: *A Voz, o Violão, a Música de Djavan* (1976). Produzido pelo excepcional Aloysio de Oliveira, o mesmo de *Chega de Saudade* (João Gilberto, 1958), tratava-se aparentemente de mais um disco de samba na “linha evolutiva” dos “homens de cor” em busca de integração e

ascensão social (Fernandes, 1964). Ocorre que Djavan não era carioca. E, a despeito de ser um negro nordestino com vínculo às suas tradições culturais, sublinhava também apetências pela música americana, em especial o jazz.

As singularidades que supostamente ofereceriam obstáculo à fruição da sua composição se deviam à característica fusão rítmica e às sonoridades linguísticas que tendiam a prevalecer sobre as propriedades verbais da referência textual. Era mais uma busca por uma paisagem sonora impressionista do que um discurso no qual as palavras remeteriam a temas típicos da tradição da canção popular. Para Djavan, é como se as palavras se despojassem da carga semântica em função de uma outra ordem de necessidade conectada à materialidade sonora:

“PARA-RAIO

Descalço num pequeno espaço  
Deitado em quarto crescente  
Pálido, cálido, espírito ausente  
Calado, de corpo fechado

Não traço, não sigo, não sou obrigado  
Não faço segredo, não sou bem dotado  
Cabeça feita, visão na estrada  
Esqueço do medo, não choro por nada

---

**IVAN SIQUEIRA** é professor da Escola de Comunicações e Artes da USP e autor de, entre outros, *A Música na Prosa de Guimarães Rosa* (Todas as Musas).

No braço do mar  
Bem na ponta da areia  
A terra treme, o tempo serra  
Quem manda na chuva é o vento

E para-raio  
Cata-vento  
E para-raio  
E para o tempo  
E para  
E para-raio  
Cata-vento”.

Pode-se conjecturar que se trata de uma sucessão de imagens sem a definição de um tema. Mas sabedores que somos da biografia do compositor, é possível recompô-las num quadro em que o eu lírico se mostra tributário do índice de reverberação das aflições do espírito contingenciado pelas condições sociais do meio (descalço – uma das marcas da pobreza e da herança da escravidão). Como num caleidoscópio, as imagens se fragmentam num quadro articulado por outras lógicas, por isso deslocamentos como o “quarto crescente” (talvez imiscuído pela pouca

luminosidade da lua; ou o crescimento dos sonhos alargando o espaço pequeno).

O fato é que as rupturas estão menos nos versos do que nas conexões entre eles. É que a sucessão das frases não conduz a uma narrativa sugerida pela expressão “Descalço num pequeno espaço”, mas ao livre fluxo. E mesmo o título não oferece pistas esclarecedoras sobre as intenções dos versos. Afinal, qual seria a relação entre “estar descalço”, “corpo fechado”, “visão na estrada” e “para-raio”? O que sabemos é que o refrão é ritmicamente uniforme e cíclico, o que facilita a sua imediata assimilação pelo ouvinte. Além do que, há pouca informação semântica a ser decodificada: “Para-raio/Cata-vento [...]”.

Não sendo um expoente do mundo do samba carioca, o compositor do dito “samba inexpressivo” viria a sedimentar um novo jeito de compor e de cantar samba que, no entanto, adotava alguns procedimentos de continuidade em relação às gerações anteriores. Da Bossa Nova, a harmonização sofisticada que dissolvia os já óbvios pontos fortes de regularidade do gênero a partir da incorporação de intervalos dissonantes: D6(9) A7(4/9) Gm7(9) C7(13) F7M(9) (Gava, 2002).

FIGURA 1



Fonte: *Revista Pop*, março de 1975

No segmento a seguir, a melodia se vale praticamente da sucessão de dois graus da escala – tônica (ré) e sétima maior (dó sustenido) até alcançar o quinto grau (lá) via ascendência por graus conjuntos (dó, ré, mi, fá sustenido) e posterior descendência. O que se ouve é tensão (sétima maior) e relaxamento (tônica). Do ponto de vista rítmico, uma “divisão africana” que constantemente desloca os pontos de repouso, suprime os acentos regulares, a hierarquia dos acentos e a típica quadradura dos compassos (Chernoff, 1979). A primeira frase percorre cinco compassos, como se nota na Figura 2.

Como se observa, as dissonâncias favorecem a coloração e a sofisticação do material sonoro. São como pano de fundo do cenário em que a melodia transita tendo como característica a síncope. Logo, diferentemente do uso frequente das dissonâncias da bossa de Tom Jobim (cf. “Águas de Março”), aqui não se trata propriamente de funções harmônicas conduzindo o fluxo melódico (Siqueira, 1999, p. 15). É como se os acordes cumprissem uma espécie de função rítmica e coloração para acentuar o balanço da melodia. E para isso contribui a batida inovadora do violão de Djavan para o samba.

A audição dos sambas desse primeiro álbum sugere a existência sistêmica de sucessões rítmicas de frases curtas e outras mais longas, sendo que o ponto de repouso é frequentemente fugidio. É assim em “Na Boca do Beco”, “Para-raio”, “E que Deus me Ajude”, “Maria das Mercedes” e “Muito Obrigado”. Melodicamente, “Maria das Mercedes” é quase uma variação dos primeiros compassos de “Muito Obrigado” (ou vice-versa).

No entanto, esses sambas de métricas irregulares mostram refrãos melodicamente mais fáceis de cantar em construções linguísticas bem mais simples do que as estrofes. “Flor de Lis”, o maior sucesso do disco, reúne parte dessas peculiaridades numa narrativa mais linear sobre uma desilusão amorosa: “Valei-me, Deus/ É o fim do nosso amor [...]”.

O aprimoramento desses atributos musicais constituiria o inequívoco estilo de Djavan: nas estrofes – registros de voz mais graves, métricas irregulares, descontinuidades semânticas e busca por sentidos sonoros; no refrão – amplitude de registro, maior regularidade rítmica, mensagem linguística mais explícita, a exemplo de “Muito obrigado, por tudo que eu tenho passado” (“Muito Obrigado”). É o típico refrão para o público cantar junto, por isso os alongamentos vocálicos e o caráter emotivo (Tatit, 1997, p. 101). Nesse primeiro álbum, a música que possivelmente melhor represente essa vocação para o canto e o gosto por nuançar a melodia seja “Magia”, cuja letra se estrutura em torno da repetição *ad libitum* de “Reserve o mito da magia só para você”.

Há ainda os falsetes e a adaptação de vocalizações jazzísticas (*scat singing*) à prosódia do idioma nacional – uma de suas marcas registradas (Elme & Fernandes, 2014). Embora sinalizasse suficiente potencial para renovar o samba – batida inovadora no violão, articulação, divisão, canto sincopado –, o gênero paulatinamente iria perder espaço na sua obra. É que o seu objetivo era se distinguir pela fusão em uma atitude que seletivamente incorporava samba, coco, embolada, repente, jazz e pop.

**FIGURA 2**

Des-cal-ço num pe-que-no\_es - pa-ço Dei-ta-do\_em quar-to cres - cen-te Pá-li-do, cá-li-do,\_es-  
pí - ri - to\_au - sen - te Ca - la - do, de cor - po fe - cha - do

Fonte: Djavan, 1997, p. 132

## ESTÉTICA

Na década de 1980, Djavan se consolidaria como um dos grandes compositores e cantores do país, perfilando-se ao lado da geração anterior, que tinha proporcionado níveis de excelência à musicalidade do cancionário nacional – a chamada MPB: Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil. Em praticamente todos os seus discos do período, o compositor logrou alcançar *hits*, sucesso de público e crítica (melhor compositor de 1981 pela Associação Paulista dos Críticos de Arte), embora continuasse praticamente ignorado pela academia até o presente. Um exemplo desse reconhecimento é *Alumbramento* (1980), seu terceiro álbum de estúdio, no qual fez parcerias com Aldir Blanc e Paulo Emílio (“Tem Boi na Linha”), com Casca (“Lambada de Serpente”) e com Chico Buarque (“Alumbramento”, “A Rosa”). É também desse disco um dos seus maiores sucessos: “Meu Bem Querer”.

Em 1982, a consagração nacional com um desfile de sucessos que exibiriam uma potencialidade já na trilha da internacionalização: “Pétala”, “Sina”, “Capim”, “Açaí”, “Samurai”. Se há artistas que cantam porque compõem, Djavan compõe para exercer o ofício de cantar. E de tal modo que o seu cancionário, estando vinculado à tradição da canção (letra, melodia, harmonia), libera-se frequentemente do “dever” de elaborar narrativas, salvo se considerarmos as suas narrativas como sonoras e rítmicas.

“AÇAÍ

Solidão de manhã

Poeira tomando assento

Rajada de vento

Som de assombração

Coração

Sangrando toda palavra sã

A paixão, puro afã

Místico clã de sereia

Castelo de areia

Ira de tubarão, ilusão

O sol brilha por si

Açaí, guardiã

Zum de besouro um ímã

Branca é a tez da manhã”.

Aqui, a busca pela tradicional inteligibilidade gramatical de sujeitos e predicados inequívocos fatalmente conduzirá à incompreensão. Djavan buscou interpretar essa canção no programa “O Som do Vinil”, de Charles Gavin (ex-Titãs). E em resposta à sugestão de *nonsense* proferida por um crítico, especialmente no refrão de “Açaí”, o compositor menciona que “Açaí guardiã” estaria conectada ao sentido social do contexto da fruta no Nordeste, onde ela tem grande importância. Mas o fato é que há muito mais em jogo.

A sequência (solidão, assombração, coração, paixão, tubarão, ilusão) alude à rima das mais comuns na língua portuguesa. Embora tenhamos substantivos majoritariamente femininos, a sonoridade “ão” sugere masculinidade e se contrapõe ao feminino de (manhã, sã, afã, clã, guardiã, ímã). Avoluma-se ainda a prevalência da subjetividade. E mesmo os substantivos concorrem para funções adjetivas em que predominam adjuntos adnominais (solidão de manhã; rajada de vento; som de assombração; clã de sereia; castelo de areia; ira de tubarão; zum de besouro). A partir dessa materialidade sonora pode-se observar o desenvolvimento dos sons no canto e o seu prolongamento nas frases. E, por via de “místico”, a sonoridade do fonema /i/ se interpõe entre o masculino /ão/ e o feminino /ã/ (místico, ira, ilusão, si, açaí) até juntar-se ao feminino (ímã). Sem prejuízo das construções metafóricas, o som é o principal elemento de ligação, continuidade e confluência dos sentidos.

## ASCENSÃO SOCIAL

Mas por que o estranhamento a uma estética fundada em parte na alinearidade e em outros paradigmas poéticos se consideramos que o território da canção é essencialmente de “caráter multidimensional” (Morin, 1973, p. 156)? Inicialmente, porque a conhecida “primeira geração” da MPB consolidou um modelo de canção em que a letra conformava, ainda que por meio de metáforas, frases e orações pautadas pela fala cotidiana de uma prosódia particularmente fundada em balizas

e acentos do Sudeste (RJ/SP), a despeito da presença dos baianos Gil e Caetano.

Havia ainda, entre as décadas de 1960 e 1970, uma suposta pressão político-ideológica que indicava que a canção deveria cumprir uma função social específica, tendo em vista o regime de exceção instaurado pela ditadura militar (1964-85); mesmo considerando que as canções, salvo exceções, não propusessem nenhum programa de enfrentamento, mas amiúde endereçavam a solução dos nossos dramas ao “dia que virá” (Galvão, 1976).

Por outro lado, Djavan não ostentava nem formação nem aura de universitário, cabedal muitas vezes atribuído à geração anterior, mesmo a quem não concluiu seus cursos (Chico Buarque – arquitetura; Caetano Veloso – filosofia). A mãe de Djavan era lavadeira e o queria militar, ele flertava com o futebol antes de encontrar definitivamente a música. Chico, Caetano e Gil eram seus ídolos, sendo possível perscrutar a influência que exerceram sobre ele no que diz respeito à concepção de qualidade na letra da canção popular.

Se o estilo acadêmico dessa tríade maior não lhe convinha, ele que tratasse de conceber um jeito de angariar qualidade para o seu projeto de compositor. E o que se observa, desde as primeiras composições, é justamente a prevalência da música sobre a letra, ainda que essa tendência tenha arrefecido e encontrado um equilíbrio nos seus trabalhos mais *pop* (*Luz*, 1982; *Lilás*, 1984; *Meu Lado*, 1986; *Não É Azul, mas É Mar*, 1987; *Djavan*, 1989). Não seria propriamente o som antes do sentido, mas o sentido veiculado por meio do som, a exemplo da “Art Poétique”, cujo canto enaltece os versos ímpares, os ritmos isométricos/heterométricos e os elementos sonoros enquanto chave privilegiada para a imersão nos desígnios da alma por meio das impressões que a entrelaçam:

“*De la musique avant toute chose,  
Et pour cela préfère l’Impair  
Plus vague et plus soluble dans l’air,  
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose*”  
(Paul Verlaine, 1874)<sup>1</sup>.

1 Tradução livre: “A música antes de qualquer coisa/ E por isso a preferência pelo ímpar/ Particularmente o vago e o que se desmancha no ar/ Sem nada que pese ou que prenda”.

Com isso, postula-se aqui a hipótese de que o trabalho com as sonoridades foi uma das estratégias desenvolvidas pelo compositor para alcançar um patamar de requinte análogo ao dos seus ídolos. A isso se somam os idiomatismos emprestados do jazz face ao seu corolário de refinamento e modernidade. Se assim for, a estética de Djavan acenaria para as potencialidades do simbolismo na contemporaneidade.

#### “ANTÍFONA

Indefiníveis músicas supremas,  
Harmonias da Cor e do Perfume...  
Horas do Ocaso, trêmulas, extremas,  
Réquiem do Sol que a Dor da Luz resume...”  
(Cruz e Souza).

Na busca pelo sentido do som enquanto artifice de requinte, salvo referências contidas e pontuais, vão se eclipsando as indicações biográficas presentes nos primeiros trabalhos, sendo raras as tematizações sobre o negro – “o negro que lute pra poder sonhar em mudar isso aqui” (*Soweto*, 1987) –, ainda que eventualmente haja menções explícitas à África – “Nvula leza Kia” e “Umbiumbi” (*Seduzir*, 1980), “Nkosi Sikekel’l Afrika” (*Meu Lado*, 1986).

De *crooner* de boate a artista internacional consagrado, o talento artístico de Djavan lhe proporcionou ascensão social por meio da música. A década de 1990 o encontra com uma obra já consolidada e reconhecida (*Coisa de Acender*, 1992; *Novena*, 1994; *Malásia*, 1996; *Bicho Solto*, 1998). E surgem *hits* como “Linha do Equador” (parceria com Caetano Veloso), “Se”, “Nem um Dia”, “Sorri” (versão de João de Barro da canção de Charles Chaplin e Geoffrey Parsons) e “Eu te Devoro”.

No século XXI, depois de alguns discos, Djavan lança o primeiro trabalho integralmente baseado em canções de outros compositores, *Ária* (2010). O ciclo se completa, estão lá as influências mencionadas no seu primeiro trabalho: Luiz Gonzaga, Chico Buarque, Caetano Veloso, o samba, o jazz. E com eles a fonte do seu aprendizado sonoro e rítmico com a língua, que começara com a sua mãe – lavadeira que entoava melodias.

Não sendo acadêmico, Djavan soube reconhecer e tirar grande proveito das peculiaridades da prosódia natural da língua portuguesa

falada entre nós e da sua projeção contínua de “sonoridades fluidas” que resistem “às marcações rígidas” em face do seu natural “movimento sincopado” (Mammi, 1992).

Schopenhauer (1985, p. 17) concebia a arte como “o modo de encarar as coisas independentemente do princípio da razão”, aludindo que aos homens comuns é facultado imaginar, mas

que ao gênio subjaz uma extraordinária força imaginativa – os gênios com “G maiúsculo” seriam menos afetados pelo desejo. Contudo, a grandeza da arte de Djavan repousa na beleza e excepcional força criativa do desejo de diversidade que agrega iguais e diferentes numa geometria sonora que, nos melhores momentos, aponta para o insondável da alma humana.

## BIBLIOGRAFIA

- BOLLOS, Liliana Harb. “Considerações sobre a Música Popular no Ensino Superior”, in *Anais XVII. Encontro Nacional da Abem*. São Paulo, Abem, 2008.
- CHERNOFF, John Miller. *African Rhythm and African Sensibility*. Chicago/London, The University of Chicago Press, 1979.
- DJAVAN. *Songbook*, vol. 2. Rio de Janeiro, Lumiar, 1997.
- ELME, Marcelo; FERNANDES, Ângelo. “Canto Popular e Padronização Vocal”, in *XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. São Paulo, 2014.
- FERNANDES, Florestan. *A Integração do Negro à Sociedade de Classes*. São Paulo, FFLCH-USP, 1964.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. “MPB: Uma Análise Ideológica”, in *Saco de Gatos*. São Paulo, Duas Cidades, 1976.
- GAVA, José Estevam. *A Linguagem Harmônica da Bossa Nova*. São Paulo, Unesp, 2002.
- GAVIN, Charles. “O Som do Vinil: Entrevista Djavan”. Canal Brasil. Disponível em: <http://osomdovinil.org/djavan-luz-cbs-1982>. Acesso em: 14/ago./2016.
- MAMMI, Lorenzo. “João Gilberto e o Projeto Utópico da Bossa Nova”, in *Novos Estudos Cebrap*, n. 34, nov.1992.
- MORIN, Edgar. “Não se Conhece a Canção”, in Abraham Moles et al. *Linguagem da Cultura de Massas: Televisão e Canção*. Petrópolis, Vozes, 1973.
- REVISTA POP. “Abertura: Cadê o Novo?”. São Paulo, Abril, março de 1975. Disponível em: <http://festivalesdempb.blogspot.com.br>. Acesso em: 14/ago./2016.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *O Mundo como Vontade e Representação*. São Paulo, Abril Cultural, 1985.
- SIQUEIRA, Ivan. *Paulinho da Viola: O Caminho de Volta (Um Estudo Poético-Musical da Canção Popular Brasileira)*. Dissertação de mestrado. São Paulo, FFLCH-USP, 1999.
- TATIT, Luiz. *Musicando a Semiótica: Ensaio*. São Paulo, Annablume, 1997.