



---

# CONTRADIÇÃO E CONFLITO EM “THE GIRL FROM IPANEMA” (GETZ/GILBERTO, 1964)

*CONTRADICTION AND CONFLICT IN “THE GIRL FROM IPANEMA” (GETZ/GILBERTO, 1964)*

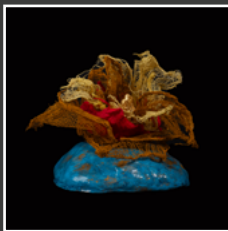
---

Paulo Henrique Vieira de Souza  








UnB | paulo.souza@unb.br

## CERRADOS

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA — UNB



### ORGANIZADORES:

-   André Luís Gomes
-  Ana Laura dos Reis Côrrea
-   Joao Vianney Cavalcanti Nuto
-   Paulo Petronilio Correia

**CERRADOS**  
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

v. 34, n. 69, 2025  
Brasília, DF  
ISSN 1982-9701



10.26512/cerrados.v34i69.59821

### FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 27/09/2025

Aceito em: 24/11/2025

DISTRIBUÍDO SOB



### Resumo

**E**ste texto analisa o fonograma "The Girl from Ipanema", integrante do álbum Getz/Gilberto (Verve Records, 1964), partindo de uma análise formal que considera a interação entre palavra e entoação musical como expressão da dialética entre unidade e diversidade, capaz de revelar aspectos do seu funcionamento cancional, assim como de sua relação com o fluxo da canção e da história brasileira. Ao final, espera-se demonstrar a viabilidade da abordagem da crítica literária dialética para questionamento de produções comerciais cancionais brasileiras.

**Palavras-Chave:** "The Girl from Ipanema", João Gilberto, Tom Jobim, Vinícius de Moraes, bossa nova.

### Abstract

This text analyzes the phonogram "The Girl from Ipanema," part of the album *Getz/Gilberto* (Verve Records, 1964), based on a formal analysis that considers the interaction between words and musical intonation as an expression of the dialectic between unity and diversity capable of revealing aspects of its song structure as well as its relationship to the flow of Brazilian song and history. Ultimately, we hope to demonstrate the viability of the dialectical literary criticism approach to questioning commercial Brazilian song productions.

**Keywords:** "The Girl from Ipanema", João Gilberto, Tom Jobim, Vinícius de Moraes, bossa nova.

Em um dos poucos textos acadêmicos em que Hermenegildo Bastos se voltou exclusivamente à canção brasileira, em quatro curtas páginas que tratavam de Chico Buarque, o crítico anunciava sua desvantagem ao comentar a produção do cancionista carioca, uma vez que afirmava conhecer música “apenas por ouvir” (Bastos, 2015, p. 20). Segundo seu argumento, a incompreensão técnica do fato musical empobreceria sua leitura da canção, já que esta, “sem dúvida, é uma unidade” (Bastos, 2015, p. 20). Sem esclarecer a natureza da unidade, Bastos complementa o raciocínio afirmando apenas que “[a] unidade entre música e letra não quer dizer que elas não conservem disparidades. Muitas vezes, a unidade está na diversidade.” (2015, p. 20)

Esta ideia, colocada com um poder de síntese lacunar que lembra o rigor dos poetas, é o mote, tanto em nível formal quanto de conteúdo, do desenvolvimento de sua análise de “Cantando no toró”, de Chico Buarque. Em seu nível imediato, esta ideia ecoa as contribuições de Luiz Tatit (2012), para quem a canção é um gênero que se faz no limiar entre a fala e o canto, guardando proximidade com a música e com a literatura, mas caracterizando-se como modo de expressão particular. Este é o nível da questão que Hermenegildo Bastos disse não poder discutir. Entretanto, se insistirmos na observação da tensão *unidade x diversidade*, enfatizada pelo crítico, notaremos que ela é a base dos três eixos de argumentação do pequeno artigo: 1. o da tensão entre a variedade de perspectivas que se constroem nas diversas faces do cancionista Chico Buarque (o lírico, o político, o malandro, a voz feminina etc.) e o sentido geral que emana dessa produção enquanto questionamento dos limites da sua própria expressão artística; 2. o da percepção de que em Chico Buarque o contexto histórico não está fora da obra, mas internalizado em sua estrutura; o que significa dizer que 3. ao revolver a obra em sua intimidade artística, encontraremos as formas sociais das quais ela participa, reveladas sob uma perspectiva única, o que é logrado pelo crítico no curto exercício de análise da canção citada.

Apesar da capacidade do texto de colocar questões interessantes sobre a produção cancional de Chico Buarque, seu aspecto que mais interessa ao artigo presente é o da maneira pela qual o crítico se aproximou do objeto, ao partir de uma contradição básica de sua forma até alcançar uma chave interpretativa que, suscitando mais perguntas do que respostas, ecoa sua potencialidade artística.

Na esperança de que este princípio possa servir como orientação para algo a que chamaremos provisoriamente de *abordagem da crítica literária para a canção brasileira*, pretendemos nos debruçar sobre a unidade diversa de uma das canções indiscutivelmente mais importantes do contexto fonográfico brasileiro, em sua mais célebre versão: trata-se de "The Girl from Ipanema" (de Tom Jobim e Vinícius de Moraes com tradução de Norman Gimbel), presente na abertura do álbum *Getz/Gilberto* (Verve Records, 1964). A nossa intenção é averiguar em que medida a observação das contradições desta formulação específica é capaz de revelar alcance crítico e desta maneira aferir a validade da reverberação de princípios da crítica literária na interpretação de objetos cancionais.

Com foco nestes objetivos, partiremos da audição do fonograma, presente no álbum já citado como faixa de abertura<sup>22</sup>. Pela natureza do objeto que analisaremos, acreditamos que sua audição seja indispensável para o acompanhamento das reflexões que se desenvolverão a seguir. Com o objetivo de dar suporte à discussão, segue-se uma transcrição de sua letra e forma musical.

Olha que coisa mais linda	A1		A3
Mais cheia de graça			
É ela, menina		Solo sax	
Que vem e que passa			
Num doce balanço			
A caminho do mar			

---

22 A canção executada neste fonograma conta com João Gilberto ao violão, Tom Jobim ao piano, Tião Neto ao contrabaixo, Milton Banana à bateria e Stan Getz ao saxofone, além de João Gilberto e Astrud Gilberto como cantores.

Moça do corpo dourado Do Sol de Ipanema O seu balançado É mais que um poema É a coisa mais linda Que eu já vi passar	A1		Solo sax	A3
Ah, por que estou tão sozinho? Ah, por que tudo é tão triste? Ah, a beleza que existe A beleza que não é só minha Que também passa sozinha	B1		Solo sax	B3
Ah, se ela soubesse Que quando ela passa O mundo sorrindo Se enche de graça E fica mais lindo Por causa do amor	A1		Solo sax	A3
Tall and tan And young and lovely The girl from Ipanema Goes walking And when she passes, Each one she passes goes "Ah"	A2		Solo piano	A4
When she walks, She's like a samba That swings so cool And sways so gentle That when she passes, Each one she passes goes "Ah"	A2		Solo piano	A4
Oh, but he watches so sadly How can he tell her he loves her Yes, he would give his heart gladly But each day when she walks to the sea She looks straight ahead, not at him	B2	Oh, but he watches so sadly How can he tell her he loves her Yes, he would give his heart gladly But each day when she walks to the sea She looks straight ahead, not at him		B4
Tall and tan And young and lovely The girl from Ipanema Goes walking And when she passes, He smiles, but she doesn't see	A2	Tall and tan And young and lovely The girl from Ipanema Goes walking And when she passes, He smiles, but she doesn't see		A4

Trata-se de uma canção que formaliza uma experiência da tensão entre regularidade e irregularidade, em diversos níveis. O mais imediato deles, o da organização sonoro-musical, se dá desde os primeiros segundos de audição, no pequeno trecho (não trans-

critico acima) a que chamaremos *introdução* e é a porta de entrada ao universo da canção e do álbum. Ali se apresentam dois componentes essenciais aos sentidos musicais: o violão e a voz de João Gilberto, que se entrelaçam num exemplo de sutileza e naturalidade<sup>23</sup> que consideraríamos ameno se não fosse composto também pela imparidade rítmica que pega o ouvinte no contrapé<sup>24</sup>.

A sensação de sutileza que se dá pela imparidade é o cerne do estudo detalhado de Walter Garcia (1999) sobre João Gilberto no qual o crítico observa que a lição aprendida por João com a tradição afro-americana o levou a

construir o ritmo a partir de uma marcação regular e uniforme (em intensidade) de baixo capaz de atuar como baliza, orientando as síncopes dos acordes e permitindo que elas se movimentassem livremente, inclusive com antecipações; em outras palavras, tecer um ritmo que instituísse a ordem do baixo a fim de possibilitar sua quebra pelo acorde sincopado. [...] Ressalte-se que essa articulação soa sem qualquer conflito pois, no fluxo da canção, a não-regularidade se constitui a partir da regularidade, e a regularidade é reforçada pela não-regularidade. (1999, p. 67 e 69).

---

23 Aqui, penso a naturalidade nos termos de Luiz Tatit, como “a impressão de que o tempo da obra é o mesmo da vida. Daí então a camuflagem do esforço e do empenho como parte da canção” (2012, p. 18).

24 Essa imagem, proveniente do futebol, parece ser a mais adequada para expressar a sutileza do gesto cancional aqui realizado, uma vez que se refere à capacidade de um jogador prever a regularidade rítmica do outro e a partir disso realizar um gesto discreto que o desestabilize. Ou seja, jogar no contrapé é menos vistoso que driblar, apesar de ambos guardarem certa similaridade de intenção. A relação está sugerida por José Miguel Wisnik em *Veneno remédio*, ao comentar a capacidade que tinha Garrincha de “driblar sistematicamente pelo mesmo lado já esperado” (2008, p. 312), em tópico chamado, não por acaso, “O império da elipse”.

A complementariedade entre regularidade e não regularidade do violão é mais perceptível no correr da canção, quando aparecem suas variações e as antecipações que acompanham a melodia. Na introdução, o ritmo ainda se demonstra em sua forma mais convencional, consolidado como a batida de bossa nova e caracterizado pela defasagem, no segundo tempo do compasso, de um quarto de tempo entre o ataque do baixo e o do acorde. Portanto, é possível que a sensação que envenena a introdução se deva ao encaixe entre o canto e o violão, realizados em uma intensidade que os fazem soar como unidade<sup>25</sup>.

Neste trecho, a voz emite três notas, apresentando-as sob a forma de sínopes que empurram o início do desenho melódico para o primeiro tempo fraco do compasso, determinado pela comparação com pulso regular do baixo, que marca o tempo forte. A voz, em leve destaque sobre o violão, sugere falta de chão e resulta numa flutuação da melodia, que só é possível pela relação com o violão, realizando uma espécie de suspensão temporal em que a própria noção de compasso é relativizada<sup>26</sup>. A emissão da voz, pouco acima da intensidade do violão, articula sílabas reconhecíveis a um falante de língua portuguesa, sem chegar à composição de palavras: na primeira frase, temos algo próximo a "din dun don", enquanto

---

25 Ainda aqui seguimos amparados por Walter Garcia, quando afirma que "A batida de João Gilberto organiza a regularidade dos bordões e a não-regularidade dos acordes. Sobreposta ao violão, sua voz é colocada ora em fase, ora em defasagem com os ataques aí percutidos, expandindo a ideia de *contradição sem conflitos* para essa relação: *contradição*, pois violão e voz, como regra, não mantêm o mesmo desenho rítmico; e *sem conflitos*, porque a combinação entre esses dois níveis, apesar de ambos estarem dissociados, soa como *polirritmia* perfeitamente integrada" (Garcia, 1999, p. 123, grifo nosso).

26 Segundo Lorenzo Mammi, "[a] síncope do jazz confirma o tempo forte; a de João Gilberto relativiza-o, cria uma suspensão temporal. [...] No pulso da bossa nova [...] a própria oposição forte/fraco é relativizada, se torna fluida, como se o tempo ainda não fosse solidificado num movimento mecânico, e deixasse espaço a variantes individuais. O pulso da bossa nova, e sobretudo o de João Gilberto, é uma pulsação doméstica, o correr indefinido das horas em que ficamos em casa." (Mammi, 1992, p. 69).

nas outras duas, "bin gun gon". O resultado é quase infantil, sendo ao mesmo tempo rigoroso, pela sua colocação exata no diálogo com a levada rítmica, e sugestivo de significados, criados por uma espécie de livre associação, podendo soar como onomatopeias a evocar sons de instrumentos característicos de sonoridades tradicionais brasileiras como o agogô e o próprio violão<sup>27</sup>.

Se, por um lado, o improviso vocal que simula instrumentos a partir da enunciação de sílabas livremente escolhidas é comum no jazz desde Louis Armstrong, não é difícil perceber que no caso aqui observado a questão é outra. Não se trata de um solo em que a voz é alçada ao plano dos instrumentos a fim de mostrar o virtuosismo do cantor. Pelo contrário, ela é colocada ao nível da fala, de modo a fazer surgir uma identidade entre a vogal de sustentação e a altura discreta da nota. Trata-se, como disse Mammì, do "jeito de pronunciar uma sílaba que é comum à palavra e ao canto" (Mammì, 1992, p. 66) e reverbera o princípio de que o mais rigoroso trabalho seja apresentado como "o resultado ocasional de uma conversa de fim de noite" (Mammì, 1992, p. 64).

Neste caso, em que a conversa se dá sem palavras e, ao mesmo tempo que reconhecemos o gesto humano da fala, também sentimos a presença de instrumentos percussivos, vale a observação de que os três primeiros versos da canção são entoados exatamente com as mesmas notas da introdução, causando o efeito de que, sob as palavras, agora efetivamente colocadas, permaneça algo do movimento instrumental sugerido nas onomatopeias da introdução, ou seja, o quase agogô (ou qualquer outro instrumento rítmico mencionado pelo aparente incidente calculado do modo de entoar a voz na introdução) continua soando na melodia de Jobim e a descoberta dessa

---

27 O violão é um instrumento que emite notas com alturas definidas, enquanto o agogô não. Apesar disso, é comum que percussionistas busquem definir relações intervalares entre os sons de tambores e idiofones. Nesses casos, o intervalo mais comum buscado entre as campanas do agogô é o de terça menor, quando há somente duas campanas, acrescentando-se a quarta ou quinta justa quando há uma terceira campana. Os intervalos existentes entre as notas cantadas por João Gilberto na introdução formam uma terça menor descendente e uma quarta justa descendente.

reverberação se deve tanto à entoação da introdução quanto à distribuição rítmica da tão conhecida canção em toda a parte A1<sup>28</sup>.

Vale lembrar, entretanto, que após o início da entoação da letra, a canção é colocada em marcha e segue o seu fluxo tonal, fazendo com que as notas, ainda que objetivamente repetidas, mudem de função no transcorrer do encadeamento harmônico: as notas são as mesmas, mas suas funções são diferentes ou, de outro modo, as notas são e não são iguais. Este recurso, usual em várias das melodias bossanovistas compostas por Tom Jobim, realiza uma outra tensão: entre movimento e inércia, repercutindo em sugestões de sentidos que se enriquecem pelo que é expresso na letra, já tendo sido compreendida, por exemplo, como imitação do requebro da moça que passa (Mammì, 2004) e como figuração de uma onda que se enrola até arrebentar na praia (Souza apud Meneses, 2012). Vejamos, então, como a letra entoada pode nos ajudar a captar a unidade conformada pelas contradições de "The Girl from Ipanema".

Na parte A1, encontramos o *topos*, tão recorrente na lírica nacional ao menos desde o romantismo, da representação de uma figura feminina que tende para a idealização, ainda que permeada por certa sensualidade, decorrente principalmente de seus atributos físicos, e mantida a uma distância cuidadosa da voz lírica que a enuncia. A idealização contrabalanceada pela presentificação sensual é mais um foco conflitivo e está condensada na sentença "[Olha que coisa] Mais cheia de graça". Considerando que no verso o verbo e o núcleo de significação de "cheia de graça" estão subentendidos, o que primeiro nos chama atenção é a própria expressão, que congrega uma dualidade característica da cordialidade brasileira, fazendo a figura feminina ecoar simultaneamente a graça divina, pela clara menção à Virgem Maria, e a graciosidade ancorada na aparência. A correlação ganha força na terra onde Deus se faz brasi-

---

28 Note-se, por exemplo, a pausa de um tempo realizada entre os versos "Que vem e que passa/ Num doce balanço" e a aproximação dos versos "Num doce balanço/ A caminho do mar" à rítmica do 6/8, fenômeno observável também em "É mais que um poema/ É a coisa mais linda/ Que eu já vi passar".

leiro e nos permite afirmar que a graciosidade se deve à plenitude da bênção divina.

A tirada bem-humorada liga o texto entoado ao universo lírico das canções de Vinícius de Moraes e é confirmada em seu caráter de chiste pelo uso de intensificadores usuais na linguagem cotidiana, compondo uma poética da simplicidade, numa operação em que o léxico comum é trabalhado com um refinamento sem afetação, capaz de revelar a beleza sutil da fala. É esse o efeito buscado no uso da ambiguidade de graça, assim como na constância do superlativo criado pela recorrência do “mais”, repetição que atesta a vocação oral do texto e o afasta de qualquer ranço academicista. Assim, o mundo criado pelos efeitos sonoros e musicais que acompanhamos até aqui ganha referentes um pouco mais objetivos, mas ainda suficientemente abertos, como a coisa linda, moça do corpo dourado, cheia de graça, que passa<sup>29</sup>; como o doce balanço que é mais que um poema; e como o mar ensolarado, que se encontra à distância de um caminho a pé. Tudo isso compõe uma condição enunciativa que nos permite a inferência de que o emissor da voz lírica e o objeto que ele tenta captar estejam no mesmo ambiente, a ponto de serem discerníveis por um olhar casual que, estando parado, vê o mundo se movimentar à sua volta, refazendo o movimento da melodia ao ser o mesmo e, simultaneamente, transformar-se.

---

29 Lorenzo Mammì (2004) observa como a letra de Vinícius de Moraes não utiliza a palavra “garota”, substantivo que determinaria o objeto do olhar. Como podemos notar, a aproximação se inicia pelo uso extremamente coloquial de “coisa”, reunindo violência, afetividade, incerteza e surpresa, passando depois a “menina” e a “moça”, adjetivos substantiváveis, que marcam mais característica que definição estática, de modo que sentimos haver algo que escapa à capacidade de expressão de quem fala. A sensação de existência de algo que nos escapa também é construída pela expressão lírica e cancional. Esta observação, interessante à identificação do movimento geral da canção, parece estar na base da releitura de “Garota de Ipanema” realizada pelo Mundo Livre S/A (Abril Music, 2000), que tem o mérito de captar um aspecto central desta canção tão ouvida e regravaada, elaborando-o como manifestação do dilema da canção popular-comercial brasileira em plena colocação em prática de um projeto neoliberal para o país.

Estamos nos aproximando, portanto, da centralidade da voz lírica na construção da letra entoada nas estrofes que identificamos como primeiras ocorrências da parte A1. Para compreender melhor como ela se dá, observemos a relação sintática do que é dito pela voz lírica: todas as imagens que captam o ouvinte e que nos ocuparam até aqui são decorrentes da ordem/pedido "olha", forma verbal que preserva o significado denotativo do contato pela visão, mas é tão comum na linguagem cotidiana como recurso fático que ganhou as corruptelas *ói* e *ó* (além da, menos aceita por populações urbanas, *óia*), reconhecidas por qualquer falante da variante brasileira da língua portuguesa<sup>30</sup>. Malícias de poeta. Ao mesmo tempo que obedecemos à voz lírica, olhando as imagens que ela constrói na canção, somos colocados por ela em lugar de seu interlocutor, perfazendo um espaço enunciativo que se completa com o ouvinte assumindo a sua parte no pacto ficcional estabelecido na canção.

Ao enfatizarmos essa perspectiva, além de estabelecermos uma interpretação que aproxima esta expressão de certa carga dramática (no sentido da encenação da voz que fala), reforçando a sensação de que a canção cria um mundo outro que tem funcionamento próprio dentro de suas leis, nós nos damos conta de que, ao nos focarmos no objeto que ele nos comunica, estamos em contato íntimo com a sua perspectiva de beleza e das relações humanas, em suma, estamos diante do seu modo de ser. Ou seja, em alguma medida, ao falar insistentemente da garota que passa, a voz lírica revela mais de si do que dela, afinal só o que é aferível daquilo que ela nos diz é o seu modo de falar a respeito de uma mulher que, efetivamente, não vemos.

Ao assumirmos esta perspectiva, passamos a compreender a relação da letra da parte A1 e da parte B1 como cisão de superfície que esconde uma identidade profunda. Apesar de apostar em outro modo de expressão da subjetividade, a voz lírica segue falando de si, neste caso assumindo abertamente seus sentimentos e distenden-

---

30 Sintaticamente, podemos dizer que "Olha [tu]" é a oração principal a que estão subordinadas as orações que constroem as imagens presentes nas duas primeiras estrofes.

do a entoação em prolongamentos melódicos, fazendo o que estava revestido de sol e de graça se revelar enquanto solidão e tristeza.

Novamente, voltamos à dialética entre unidade e diversidade que, inspirados por Hermenegildo Bastos, estamos buscando desde o princípio. Ao enfatizarmos a identidade entre as duas partes, não pretendemos negar a diversidade do seu modo de expressão, mas mostrar que há ganhos em compreendê-las pela continuidade que experimentamos na audição, ou seja, percebendo-as como uma *contradição sem conflitos*, buscando exatamente as repercussões de sentido que o modo de acomodação dos conflitos encaminha.

Com fim na demonstração da possibilidade de continuidade entre essas partes, recorramos à conhecida análise de Luiz Tatit, sintetizada pelo semioticista da seguinte maneira:

a) primeira parte (tematização)

[...]

Texto:

- qualificação da garota de Ipanema, caracterizando sua maneira de ser, de agir e sua capacidade de produzir fascínio;
- enunciador em estado de conjunção com os valores visuais;
- valorização dos ataques consonantais e dos acentos vocálicos;

Melodia:

- reiteração perseverante do motivo engendrando uma configuração temática que ecoa o investimento temático da "garota";
- modalização do /fazer/;
- tensividade somática produzida pela pulsação extremamente regular e marcada;

[...]

b) segunda parte (passionalização)

Texto:

- focalização de um estado interno passivo e disfórico;
- enunciador em disjunção afetiva;
- interjeições lamuriosas;
- valorização dos prolongamentos vocálicos;

Melodia:

- ampliação das durações e do campo de tessitura utilizado;
- concentração do sentido melódico em cada contorno;
- modalização do /ser/;
- projeção gradual dos contornos sobre o agudo;
- aumento de tensividade passional e neutralização provisória dos estímulos somáticos (2012, p. 173, 174).

A síntese de Tatit dá subsídios à nossa hipótese na medida em que reconhece no texto da parte A1 tanto a qualificação da “garota” quanto uma caracterização do enunciador. Confirma também a hipótese de que os movimentos da melodia ganham substância na relação com a letra: Tatit menciona o investimento temático da “garota”, mas acreditamos ter demonstrado a plausibilidade de que essa tematização mencione também o agogô e o violão, numa espécie de autoconsciência cancional; além de figurar a ambiguidade do emissor da voz lírica (nos termos de Tatit, enunciador), simultaneamente parado e em movimento ante a passagem da “garota” e do tempo.

Diante desse desdobramento das observações de Tatit sobre a parte A de “Garota de Ipanema”, podemos perceber que para além

das oposições demarcadas (olhar para fora x focalização de um estado interno; conjunção com o que o enunciador vê x disjunção afetiva; configuração temática x ampliação das durações e da tessitura; tensividade somática x neutralização provisória dos estímulos somáticos) há também continuidades de uma parte a outra: o instrumental permanece o mesmo; a voz que dá corpo à letra também; o salto da harmonia entre graus vizinhos, que soa, a princípio, surpreendente, vai encontrando o seu caminho de volta ao centro tonal da parte A1 e, a fim de contas, nos damos conta de que estamos diante do mesmo sujeito, revelando que o mundo solar de quem vai à praia pode ser também o da solidão. Tudo isso permite que o decurso musical se dê de maneira relativamente fluida, e que a volta ao A revele uma acumulação que bagunçaria o esquema exposto por Tatit.

Assim, na quarta estrofe, já reconhecemos a identidade, antes imperceptível, entre sol e melancolia, fazendo com que todos os outros signos surjam como que marcados pela possibilidade de serem ao mesmo tempo símbolo de euforia e indício de disforia. Segundo a voz lírica, o passar da garota faz o mundo sorrir, o enche de graça (agora em uma terceira acepção, no sentido de deixá-lo interessante, sem o apagamento da permanência da ambiguidade do termo nas menções anteriores) e o deixa mais lindo (novamente grandiloquente) tendo como causa o amor. Nesse contexto, termos e expressões como "sorrindo", "enche de graça" e "lindo" ganham um tom melancólico, ainda mais quando consideramos a causa apontada pela voz lírica: o amor.

No conjunto da produção de Vinícius de Moraes o amor é sempre símbolo dúplice a apontar dois sentidos. Os exemplos são abundantes, mas, pela relação com a canção aqui analisada, inclusive por seu caráter de comentário sobre a bossa nova, nos remetamos a versos de "Carta ao Tom 74", onde todos os termos chave aparecem, quando ouvidos na execução de Toquinho e Vinícius, duplamente revestidos de melancolia e felicidade: "Ah, que saudade/ Ipanema era só felicidade/ Era como se o amor/ Doesse em paz" (Moraes; Toquinho, 1974). De fato, na poética cancional de Vinícius

de Moraes, o amor aparece exatamente como a síntese da projeção de um desejo de felicidade confrontado pela contínua sensação de sua impossibilidade. Desse modo, podemos dizer que em "Garota de Ipanema", amor não é sentimento sublime, mas modo de compreensão da vida como acontecimento passageiro, razão de tristeza e de busca intensa pela alegria. Talvez esteja aí a explicação poética para a melancolia que se mostra em B1 e na terceira estrofe, mas se espraia pela canção.

Acontece, no entanto, que para o fonograma que estamos observando, a execução do canto de João Gilberto se dá somente na introdução e na apresentação da forma AABA, de modo que ao longo da faixa essa estrutura ainda se realiza outras três vezes, contando também com uma *coda* em fade out. A cada nova repetição da forma cancional a linha melódica principal é realizada diferentemente. Ao mudar a voz principal, transformam-se as articulações sonoras, a intenção e a linha melódica.

Para subsidiar o olhar sobre essas diferenças, partamos do conhecido comentário de Lorenzo Mammì a respeito da tradução de "Garota de Ipanema", no qual afirma que

[n]ada ilustra tão bem a transformação do tempo indeterminado e afetivo da bossa nova no tempo industrial da música norte-americana, como a versão em inglês de "Garota de Ipanema", realizada por Norman Gimbel. [...] Os versos em inglês têm várias sílabas a menos e recortes diferentes entre as frases, que obrigam a um rearranjo da melodia: menos notas, frases mais regulares e síncopes mais marcadas. Com suas oposições simétricas de adjetivos, feitas para serem acompanhadas por um estalar de dedos, "Girl of Ipanema" transforma o requebro da moça em tempo de metrônomo. [...] É a apresentação objetiva de um produto, inicia-

da por uma lista de qualidades e concluída pelo nome do objeto em questão: "the girl" (Mammì, 2004. p. 14).

O comentário de Mammì congrega forma e conteúdo, observando como o modo de dizer da tradução da canção de Tom e Vinícius para o inglês constitui o seu conteúdo. Se no plano da letra há a transformação da voz lírica em um impessoal observador onisciente, este plano encontra expressão musical em um modo de entoar que valoriza apenas a síncope como clichê característico da bossa nova, transformando a flexibilização do tempo, de João Gilberto, em estilo (ou pior, gênero musical). O resultado é que tanto a moça cantada quanto a voz que a canta ficam reduzidos à mercadoria fonográfica e o conteúdo da canção torna-se a tematização dos desencontros juvenis de verão, relatado à distância por alguém que não se implica no que conta. A voz lírica não declara estar olhando, se eximindo completamente do papel mediador, que parece ser realizado por uma câmera sugestiva de objetividade, fazendo com que também o ouvinte não se sinta imiscuído no mundo da canção, mas diante de um filme televisivo, em que a batida de bossa nova se torna trilha sonora de acompanhamento, ambientação de um Brasil criado para o mundo ver e ouvir.

Neste caso, as sensações causadas pelas alterações musicais em B2 dão suporte a uma mudança brusca de foco narrativo, em sentido de corte cinematográfico, onde deixamos de saber da garota que passa, para observarmos o rapaz que sofre por não ser notado por ela. O amor, que aparece aqui como verbo, condensa um outro padrão de relação com o objeto de desejo, pois, além de expressar algo de vínculo afetivo, tem também o sentido de "preferência enfática", geralmente traduzido ao contexto brasileiro como "adorar", o que alivia ainda mais a carga disfórica da estrofe e, mais um atributo comercial, diminui sua tensão sexual. Este efeito é ainda mais

favorecido pelo timbre feminino de Astrud Gilberto, que busca arrefecer sugestões eróticas presentes na letra<sup>31</sup>.

Desse modo, a volta a A2 acontece com acúmulo menos consequente, transformando a oitava estrofe em reedição quase idêntica da primeira, com a pequena alteração que informa ao ouvinte que se trata de uma canção romântica, o que não sabíamos até a audição de A2. Não há, portanto, qualquer modo de adensamento psicológico. A letra, digna dos "iê-iê-iês", sai do campo da simplicidade para o da ingenuidade, demonstrando uma vocação comercial que seria amplamente explorada a partir de então.

Segundo a mitologia que envolve a gravação do álbum, a participação de Astrud Gilberto não havia sido planejada, tendo ocorrido como saída de última hora encontrada por João Gilberto (ou por Stan Getz, a depender da versão de quem conta) (Suave Estouro, 2024) para a execução dos versos em inglês. Fato é que seguramente o sucesso comercial da canção não seria o mesmo sem a sua presença. Além da amenização melancólica e consequente criação de uma atmosfera *cool*, sua voz, modo de cantar e carisma afinados aos critérios bossanovistas, fizeram a diferença nesta canção assim como no restante do álbum, compondo uma multiplicidade tímbrica e linguística importante à forma comercial que ganharia o mundo, pois se o canto de João Gilberto expressava uma rítmica exata, ecoando a tradição contramétrica brasileira, era o canto de Astrud que comunicava o sentido estabilizado por uma letra compreensível e adequada à sensibilidade estadunidense.

Essa contradição explica, em partes, a razão pela qual a versão *single* de "The Girl from Ipanema", fonograma editado para tocar nas rádios, responsável pela consolidação comercial da bossa nova, eliminou a apresentação da canção em língua portuguesa, por João Gilberto, mantendo somente a introdução realizada por ele, além de ter eliminado 32 compassos de solo de saxofone. Interessava

---

31 Vale a observação de que a letra original de Gimbél tentava repetir o movimento daquela composta por Vinícius, trazendo a parte B para uma primeira pessoa declarada, mas os versos foram adaptados ao que se considerou mais adequado à entoação realizada por uma voz feminina.

que se mantivesse a introdução hipersignificativa e que o saxofone aparecesse, mas sem o papel de destaque que Stan Getz e João Gilberto tinham na versão do álbum, pois, cada um a seu modo, exigia do público uma audição mais atenta. Assim, em sua necessidade de brevidade e da transformação de simplicidade em ingenuidade, a canção *single* se transformou no fonograma da cantora Astrud Gilberto, que foi capaz de traduzir algo do espírito da bossa nova pelas rádios mundiais, realizando a nível internacional uma popularização que ultrapassou aquela atingida pelos bossanovistas até mesmo no contexto nacional.

Esta versão condensada do fonograma que estamos estudando interessa por compor parte da história da consolidação comercial a nível mundial de artistas como Tom Jobim, João Gilberto e Astrud Gilberto, demonstrando que, na década de 1960, o dilema da produção artística brasileira seguia sendo o da nossa dependência cultural ante os centros capitalistas. Mas o que mais interessa à nossa discussão é a maneira como essa execução de Astrud Gilberto, reconhecida mundialmente, interage com as demais na faixa que a que vínhamos nos dedicando.

Assim, retomando o caminho trilhado até aqui, observamos como a letra de Vinícius de Moraes expressa uma verdade entoativa da melodia de Tom Jobim, compondo uma unidade que, ao ser performada por João Gilberto, se realiza plenamente, e conformando uma canção capaz de soar simples, despojada e, ao mesmo tempo, complexa. Já a letra proposta por Norman Gimbel para a mesma melodia caracteriza-se como um exercício de composição *sobre* a composição musical. Ela busca dialogar com os sentidos sonoros e, em alguma medida, tenta traduzir o movimento psicológico realizado por Vinícius, mas o resultado é diverso no que diz respeito à relação de necessidade entre música, letra e sentido. O choque entre as duas versões é sensível por elas serem separadas por um único compasso, no mesmo tom, sob o mesmo andamento, acompanhadas pelos mesmos instrumentistas, com a única diferença de a segunda soar um pouco mais forte em termos de dinâmica.

Ainda assim, é possível dizer que as duas versões são unidas pela centralidade do canto e por uma relação mais ou menos consequente entre *o que* e *como* se canta. Este princípio é rompido na terceira apresentação da forma AABA, quando o saxofone de Stan Getz sola sobre os acordes que seguem sustentados pela base do violão, com o apoio discreto do contrabaixo, da bateria mais estridente de toda a faixa (pela condução rítmica de pratos) e com inserções discretas do piano de Tom Jobim. Este é o momento em que a melodia se autonomiza do conjunto, esquecendo da sutileza das poucas notas que se repetem o mais próximo possível da intensidade do violão. Ainda que o solo seja o mais contido possível e constantemente mencione a melodia original, em um esforço de não se descolar completamente da canção, a sensação é, para usar as palavras de Mammi (1992), a de uma incômoda inutilidade<sup>32</sup>.

Desse modo, considerando a faixa em sua totalidade, podemos dizer que estão dispostas em seu transcorrer três diferentes perspectivas do fato musical, ainda que os contatos entre elas sejam consideráveis. Novamente, estamos diante de uma contradição, mas diferentemente do que observamos nas tensões anteriores (perceptíveis na batida do violão de João Gilberto; ou na relação entre seu modo de cantar e de tocar; na caracterização ambígua da garota cheia de graça; ou na oposição entre a maneira da voz lírica se manifestar na parte A e na parte B da canção) onde o trabalho de acomodação das formas evitava o conflito, aqui encontramos um limite colocado pelos próprios termos do objeto: seu sucesso comercial o inclui na lista de grandes feitos, imortalizando os seus artífices tanto na tradição local, brasileira, quanto na universal, internacional. Este feito depende exatamente dessa forma tríplice esdrúxula que tem como princípio compositivo o gradual aumento,

---

32 Em seu comentário, Mammi não se referia especialmente a essa canção. Seu comentário completo é o seguinte: "Para um jazzista, compor significa encontrar uma estrutura harmônica capaz de infinitas variações melódicas. Para Jobim, é encontrar uma melodia que não pode ser variada, já que ela é que é o centro estrutural da composição, mas pode ser colorida por infinitas nuances harmônicas. É por isso que as improvisações jazzísticas sobre temas de bossa nova produzem, em geral, uma incômoda sensação de inutilidade." (1992, p. 65)

a cada repetição da forma, do desrespeito à lógica da composição original, entendida como o feito coletivo de composição de Tom Jobim e Vinícius de Moraes em sua execução exata por João Gilberto.

Tudo isso parece indicar que encontramos a contradição máxima da faixa em questão, finalmente insuperável, conflito posto entre a dimensão programática do artista e as imposições a que ele precisa se submeter para ser entendido como tal. Entretanto, nesse caso precisamos considerar que esta canção não é uma unidade final. Ela é manifestação de um tempo e de um mundo organizado segundo regras de funcionamento muito rígidas. Assim, as incongruências vivenciadas nesse fonograma acabam por revelar, como resultado de interesses artísticos e comerciais, a sua identidade com essa estrutura da qual elas participam, mostrando que uma canção pode ser parte diversa de uma unidade que, contraditoriamente, se torna vislumbrável em sua observação cuidadosa, atenta e demorada.

## REFERÊNCIAS

BASTOS, Hermenegildo. Palavras de um ouvinte e admirador. *In*: CYNTRÃO, Sylvia (org.). **Chico Buarque, sinal aberto!** Rio de Janeiro: 7 Letras, 2015.

CARTA AO TOM 74. Intérpretes: Vinícius de Moraes; Toquinho. Compositores: Vinícius de Moraes; Toquinho. *In*: VINÍCIUS & TOQUINHO. Intérprete: Vinícius de Moraes; Toquinho. São Paulo: RGE, 1974.

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

GAROTA DE IPANEMA. Intérprete: Antônio Carlos Jobim; Vinícius de Moraes. Compositores: Antônio Carlos Jobim; Vinícius de Moraes. *In*: POR POUCO. Intérprete: Mundo Livre S/A. São Paulo: Abril Music, 2000.

GIRL from Ipanema, The. Intérpretes: Stan Getz; João Gilberto. Compositores: Vinicius de Moraes; Tom Jobim. *In*: Getz/Gilberto. California: Verve Records, 1964.

MAMMÌ, Lorenzo. Canção do exílio. *In*: NESTROVSKI, Arthur (org.). **Três canções de Tom Jobim**: Arthur Nestrovski, Lorenzo Mammì, Luiz Tatit. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

MAMMÌ, Lorenzo. João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova. **Novos Estudos CEBRAP**. CEBRAP, nº 34, pp. 63-70, 1992.

MENESES, Adélia Bezerra de. Garota de Mitilene. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 26, n. 76, p. 299-310, 2012.

SUAVE ESTOURO. Locução de Tiago de Holanda. Belo Horizonte: **Rádio UFMG Educativa**, 18 set. 2024. Podcast. Disponível em: <https://soundcloud.com/radioufmgeducativa/sets/suave-estouro-60-anos-de-getz>. Acesso em: 26 set. 2025

TATIT, Luiz. **O cancionista**. Composição de canções no Brasil. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

WISNIK, José Miguel. **Veneno remédio**: o futebol e o Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.