

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
MÔNICA DOURADO FURTADO BLOCK

CARACTERIZAÇÃO DISCURSIVA DA BOSSA NOVA NO
DISCURSO LITEROMUSICAL BRASILEIRO

Fortaleza

2007

MÔNICA DOURADO FURTADO BLOCK

**CARACTERIZAÇÃO DISCURSIVA DA BOSSA NOVA NO
DISCURSO LITEROMUSICAL BRASILEIRO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Lingüística, da Universidade Federal do Ceará, sob a orientação do Prof. Dr. Nelson Barros da Costa, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Lingüística.

Fortaleza

2007

Esta dissertação foi submetida ao Programa de Pós-Graduação em Lingüística como parte dos requisitos necessários para a obtenção do grau de Mestre em Lingüística, outorgado pela Universidade Federal do Ceará, e encontra-se à disposição dos interessados na Biblioteca de Humanidades da referida Universidade.

A citação de qualquer trecho da dissertação é permitida, desde que seja feita de acordo com as normas científicas.

Mônica Dourado Furtado Block

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Nelson Barros da Costa – Universidade Federal do Ceará
(Orientador)

Prof. Dr. João Batista Costa Gonçalves – Universidade Estadual do Ceará
(1º Examinador)

Prof. Dr. Dilmar Santos de Miranda – Universidade Federal do Ceará
(2º Examinador)

Prof. Dr. Júlio César Rosa de Araújo – Universidade Federal do Ceará
(Suplente)

Dissertação defendida e aprovada em ___/___/_____

AGRADECIMENTOS

Tenho muito a agradecer, pois esta dissertação representa a realização de um sonho bastante antigo. Logo, agradeço:

A Deus, por ter me dado forças de nunca desistir;

Aos meus pais, por estarem sempre presentes;

Ao meu orientador, Prof. Dr. Nelson Costa, pela confiança em me fazer independente e pelo seu tempo disponível;

Às amigas/irmãs Cristina Ramos e Mariza, por serem irmãs de batalha;

Aos meus amigos/colegas de trabalho da Casa de Cultura Britânica, pelo constante entusiasmo;

À Casa de Cultura Britânica, na pessoa da Coordenadora, Profa. Sâmia Carvalho, por ter me dado o direito de redução de carga horária durante dois anos;

À Coordenadoria das Casas de Cultura Estrangeira, nas pessoas da Coordenadora Geral, Profa. Glaucya Gislayne, e do Secretário Geral, Carlos Mendes, pelo apoio ímpar sempre recebido;

Aos colegas/amigos do Grupo de Pesquisa “Discurso Cotidiano e Práticas Culturais”, do Programa de Pós-Graduação em Linguística da UFC, organizado pelo Prof. Dr. Nelson Barros da Costa, que foram valorosos no meu aprendizado sobre o discurso literomusical brasileiro, à Lívia Mesquita e à Josete Lucena, novas amigas;

Ao Washington Menezes, por ter me dado sugestões valiosas;

À Regina e à Ana Tavares, por terem colaborado na leitura e no material do meu trabalho;

Ao Jorge Moutinho, por ter me incentivado muito e me apoiado nos momentos certos, ao Lênin Carlos, pelos socorros musicais e entusiasmo;

Ao Roberto Menescal, por ter me concedido uma entrevista e por ser tão acessível;

À Joana Albuquerque, por ter revisado meu “abstract”;

À Lígia Cristine, por ser uma co-orientadora de mestrado;

Ao John Block, pelo seu encorajamento na realização de um sonho;

Aos Profs. Drs. Dilmar Miranda e Lívia Rádis, cujas contribuições e críticas na Qualificação e Seminário de Pesquisa foram fundamentais na melhoria da dissertação e amadurecimento meu.

Aos meus alunos que, mesmo sem saberem, são fonte inspiradora na minha vida;

Ao meu amigo Dáger Aguiar, por me estimular a crescer sempre.

RESUMO

Nesta pesquisa, investigamos as principais características discursivas do Movimento Bossa Nova, no discurso literomusical brasileiro, nas composições de João Gilberto, Antônio Carlos Jobim, Vinícius de Moraes, Roberto Menescal, Carlos Lyra, Ronaldo Bôscoli e Newton Mendonça. Nosso suporte teórico é o da Análise de Discurso de linha francesa, conforme delineada por Dominique Maingueneau (1997, 2001b). São conceitos centrais neste trabalho: posicionamento e investimentos cenográfico, ético e lingüístico (MAINGUENEAU, 2001b). Para efetuar nossa tarefa, cumprimos sete etapas: 1. Mostramos quais foram os precursores e as influências recebidas pela Bossa Nova; 2. Historiamos o movimento; 3. Nomeamos os representantes principais com o seu legado para a música brasileira; 4. Fizemos a descrição da concepção musical da Bossa Nova nos planos verbal e musical; 5. Descrevemos as características do Movimento; 6. Demonstramos como era o mercado fonográfico na época e os momentos decisivos da Bossa Nova; e 7. Finalizamos com a análise das canções. Estudando o corpus, verificamos os investimentos cenográficos: ambientes abertos, como a natureza, o mar, a praia, ou fechados, como dentro de um apartamento, de um avião ou de um bar etc; em relação aos investimentos éticos: encontramos *ethé* de sujeitos líricos, enamorados, saudosos, tristes e sensíveis etc.; quanto ao código lingüístico, identificamos exemplos de plurilingüismo interno e externo; e, no concernente à escolha de vocabulário: o uso de linguagem coloquial, incluindo gírias daquele tempo, há metáforas, repetições, comparações, paranomásia, jogos de palavras, citações, bem como diálogos com o candomblé e a umbanda, com a poesia concreta, dentre outros.

Palavras-chave: Discurso literomusical brasileiro; Posicionamento; Investimentos cenográfico, ético e lingüístico.

(248 palavras)

ABSTRACT

In this research, we investigate the main discursive characteristics of the Movement called *Bossa Nova* in the Brazilian Popular Music discourse in the music of João Gilberto, Antônio Carlos Jobim, Vinícius de Moraes, Roberto Menescal, Carlos Lyra, Ronaldo Bôscoli and Newton Mendonça. Our theoretical support is the one of the French Discourse Analysis, as delineated by Dominique Maingueneau (1997, 2001b). Central concepts in this work are: discursive position and scenographic, ethical and linguistic investments (MAINGUENEAU, 2001b). To accomplish our task, we followed seven steps: 1. We showed who the predecessors were and the influences received by *Bossa Nova*; 2. We told the movement history; 3. We identified the principal representatives and their legacy to the Brazilian music; 4. We made the description of the musical notion of *Bossa Nova* concerning the verbal and musical plan; 5. We described the characteristics of the movement; 6. We demonstrated how the phonographic market was at that time and the decisive moments of *Bossa Nova*; and 7. We ended up by analysing the songs. As we studied the corpus, we verified the scenographic investments: open spaces such as the nature, the sea, the beach, or closed ones such as inside an apartment, a plane or a bar, etc.; in relation to the ethical investments: we found lyric, passionate, nostalgic, sad and sensitive individuals; as for the language code, we identified examples of internal and external plurilinguism; concerning the choice of vocabulary: the use of colloquial language, including slang of that epoch, metaphors, repetitions, comparisons, paranomasia, puns or play on words, citations, etc., and dialogues with some Afro-Brazilian religions and concrete poetry, and so forth.

KEY-WORDS: Brazilian Popular Music discourse; Discursive position; Scenographic, ethical and linguistic investments.

(270 words)

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	8
1 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	10
1.1 A análise do discurso	10
1.2 O gênero e o posicionamento	12
1.3 A cena de enunciação	15
1.4 O <i>Ethos</i>	17
1.5 O código de linguagem	18
1.6 O dialogismo e a polifonia	21
1.7 As relações intertextuais, o metadiscorso e a metáfora	24
1.8 A canção	26
1.9 A Música Popular Brasileira	31
1.9.1 O significado de MPB	31
1.9.2 Breve histórico da Música Popular Brasileira	33
1.10 Relação de determinados autores com a Bossa Nova	34
2 QUESTIONAMENTOS E METODOLOGIA	40
2.1 Questionamentos	40
2.2 Metodologia	40
3 A BOSSA NOVA	44
3.1 Precusores e influências	44
3.2 Histórico	47
3.3 Movimento ou não?	50
3.4. Representantes principais	52
3.5 Descrição do movimento Bossa Nova	58
3.5.1 Movimento no plano verbal	58
3.5.2 Movimento no plano musical	62
3.5.3 Características do movimento	69
3.6 Mercado fonográfico	72
3.7 Momentos decisivos	74

4 ANÁLISE DAS CANÇÕES A PARTIR DOS INVESTIMENTOS CENOGRÁFICO, ÉTICO E LINGÜÍSTICO	76
4.1 Canção inicial do movimento: “Chega de Saudade”	76
4.2 Canções contemplativas em relação à cenografia: “Samba do Avião”, “Dindi”, “Corcovado”, “O Barquinho” e “Rio”	78
4.3 Canções de paz: “Discussão”, “Brigas Nunca Mais” e “Amor em Paz”	86
4.4 Canções de perdão: “Água de Beber” e “Insensatez”	89
4.5 Canções que enaltecem o samba: “Samba da Bênção”, “Só Danço Samba”, “O Morro Não Tem Vez” e “Saudade Fez um Samba”	91
4.6 Canção crítica: “Influência do Jazz”	96
4.7 Metacanções: “Desafinado” e “Samba de uma Nota Só”	97
4.8 Canções lúdicas: “O Pato”, “Lobo Bobo” e “Bim Bom”	101
4.9 Canções românticas: “Meditação”, “Vivo Sonhando”, “O Grande Amor”, “Eu Não Existo Sem Você”, “Eu Sei Que Vou Te Amar” e “Só Tinha Que Ser Com Você” ..	107
4.10 Canções que valorizam a mulher: “Minha Namorada”, “Coisa Mais Linda”, “Maria Ninguém”, “Ela é Carioca” e “Você e Eu”	112
4.11 Canção que mostra o sentimento de ilusão: “A Felicidade”	115
4.12 Canções de amor frustrado: “Só em Teus Braços”, “Samba em Prelúdio”, “As Praias Desertas” e “Garota de Ipanema”	117
CONSIDERAÇÕES FINAIS	122
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	124
DISCOGRAFIA	129
DVD	131
ANEXO	132

APRESENTAÇÃO

O objetivo deste trabalho foi caracterizar discursivamente o movimento estético Bossa Nova no discurso literomusical brasileiro, isto é, mostrar as características do movimento em seu plano verbal e musical, por meio de suas canções. Além disso, faz parte do “caracterizar discursivamente” o estudo do discurso da Bossa Nova em termos de **posicionamento** (MAINGUENEAU, 2001b).

A dissertação conta com quatro capítulos: o primeiro trata da fundamentação teórica que explica qual é o suporte teórico do trabalho e os autores escolhidos, os quais, por meio de suas contribuições na área, expõem os seus construtos teóricos, utilizados nas análises das 37 (trinta e sete) canções no quarto capítulo. O segundo capítulo diz respeito aos questionamentos e metodologia. Nesta parte do estudo, encontramos os representantes do movimento a serem estudados, o porquê de tal decisão, o período e o corpus com o nome das canções e seus compositores de letra e melodia¹. O terceiro capítulo aborda o movimento em si, os autores pesquisados, e suas palavras que vieram acrescentar informações valiosas para esta pesquisa, de modo a formar um corpo substancial, principalmente, sobre os precursores e influências recebidas, a linguagem verbal e musical e, finalmente, as características da Bossa Nova. O quarto capítulo tem como foco investigar como se dão os investimentos cenográfico, ético e lingüístico no corpus da pesquisa, além de analisar o discurso literomusical das canções escolhidas.

A Bossa Nova tem sido abordada em várias obras, seja por pesquisadores com objetivos de fazer um painel histórico da música popular brasileira, seja por autores cuja intenção é traçar a importância do movimento num momento específico do Brasil, sendo algo comum entre eles indicarem as características do movimento as quais modificaram um padrão, até então existente, em termos de práticas de outros posicionamentos, letra e melodia. No concernente a trabalhos acadêmicos, não encontramos uma quantidade relevante de pesquisas exclusivas a respeito do assunto – geralmente, a Bossa Nova é mencionada como participante, mas não protagonista.

Um dos trabalhos do qual temos conhecimento e que serve de ponto de partida para a nossa pesquisa é o de Costa (2001). Seguindo a linha da Análise do Discurso francesa, desenvolvida por Dominique Maingueneau, Costa traça um perfil lingüístico-discursivo da

¹ De acordo com o Dicionário GROVE de Música, “melodia” é uma série de notas musicais dispostas em sucessão, em um determinado padrão rítmico, para formar uma unidade identificável (“Terminologia Musical” em <http://www.passeiweb.com/saiba-mais/arte-cultura/musica/terminologia>).

produção literomusical brasileira. O autor organiza os posicionamentos da música popular brasileira moderna em grupos, reunidos em formas de marcação identitárias. A Bossa Nova é identificada como *movimento estético-ideológico*, assim como o Tropicalismo e a Canção de Protesto. Estes movimentos serão apresentados na seção “O gênero e o posicionamento” de nossa Fundamentação Teórica, na qual apresentaremos a razão de concordarmos com tal marcação para o movimento objeto do nosso trabalho.

Estudamos a produção musical dos representantes principais do movimento, na condição de **prática discursiva** (MAINGUENEAU, 1997), abordando a canção popular e sua produção e circulação, bem como a maneira como as **comunidades discursivas** (MAINGUENEAU, 1997) envolvidas em tais processos interagem.

Acerca da relevância da nossa pesquisa, acreditamos que ela ofereça algumas contribuições aos estudos da Análise do Discurso, além dos estudos sobre a canção popular. Em primeiro lugar, ela vem a acrescentar mais conhecimentos sobre um movimento que mudou a face da música brasileira no período de 1958 a 1965 e que diz muito sobre a própria identidade do povo brasileiro, sobretudo da classe média do Rio de Janeiro daquela época. Em segundo lugar, nosso trabalho contribui com a aplicação empírica e revisão de conceitos da Análise do Discurso de linha francesa, tais como **investimentos cenográficos, éticos e lingüísticos** (MAINGUENEAU, 2001a, 2001b e 2006). Desta forma, vem a validar a produção literomusical brasileira como campo de pesquisa.

Por fim, gostaríamos de destacar que o nosso propósito de delimitar a Bossa Nova como posicionamento foi inovador, uma vez que os conceitos utilizados como construtos teóricos nas análises das canções foi algo até então não realizado.

1 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

O capítulo que ora se inicia tratará dos seguintes assuntos: a Análise do Discurso, o gênero e o posicionamento; a cena da enunciação; o *ethos*; o código de linguagem; o dialogismo e a polifonia; as relações intertextuais; o metadiscurso; e a metáfora. Tanto as seções sobre a canção e a Música Popular Brasileira, assim como a da relação de determinados autores com a Bossa Nova têm como propósito tratar da cena genérica *canção*, e introduzir um pouco do significado e da história da nossa música brasileira, bem como, por fim, mostrar resenhas de obras utilizadas a respeito do movimento estudado nesta pesquisa.

1.1 A Análise do Discurso

O suporte teórico utilizado na pesquisa é o da Análise do Discurso de linha francesa, sendo Dominique Maingueneau o teórico escolhido, tendo em vista suas contribuições relevantes nessa área. Desse autor, utilizamos os mais importantes construtos teóricos, como prática discursiva, comunidade discursiva, *ethos*, cenografia, código de linguagem, dentre outros.

Maingueneau (1997) salienta que a A.D. (a escola francesa) se apóia crucialmente sobre os conceitos e métodos da Lingüística, embora este não seja um traço bastante discriminador. Ressalta:

Na verdade, é preciso levar em consideração outras dimensões; a A.D. relaciona-se com textos produzidos:

- no quadro de instituições que restringem fortemente a enunciação;
- nos quais se cristalizam conflitos históricos, sociais, etc.;
- que delimitam um espaço próprio no exterior de um interdiscurso limitado (MAINGUENEAU, 1997, pp. 13-14).

Foucault (2004) menciona que a análise do discurso está colocada, na maior parte do tempo, sob o duplo signo da totalidade e da pletora. Mostra como os diferentes textos tratados remetem uns aos outros, se organizam em uma figura única, entram em convergência com instituições e práticas, e carregam significações que podem ser comuns a toda uma época. Cada elemento considerado é recebido como a expressão de uma totalidade à qual pertence e o ultrapassa. Postula:

Substitui-se assim, a diversidade das coisas ditas por uma espécie de grande texto uniforme, ainda jamais articulado e que, pela primeira vez, traz à luz o que os homens haviam “querido dizer”, não apenas em suas palavras e seus textos, seus discursos e seus escritos, mas nas instituições práticas, técnicas e objetos que

produzem.(...) Mas já que esse sentido primeiro e último brota através das formulações manifestas, já que se esconde sob o que aparece e secretamente desdobra, é que cada discurso encobria o poder de dizer algo diferente do que ele dizia e de englobar, assim, uma pluralidade de sentidos: pleorado significado em relação a um significante único. Assim estudado o discurso é, ao mesmo tempo, plenitude e riqueza indefinida (FOUCAULT, 2004, p. 134).

Para Maingueneau (1997, p.14), os objetos que interessam à A.D. correspondem de forma bastante satisfatória ao que se chama, com freqüência, de *formações discursivas*, remetendo de modo mais ou menos direto a Michel Foucault, que por este conceito entende “um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço que definiram em uma época dada, e para uma área social, econômica, geográfica ou lingüística dada, as condições de exercício da função enunciativa.”²

Foucault (2004) acrescenta que uma formação discursiva determina uma regularidade própria de processos temporais; menciona o princípio de articulação entre uma série de acontecimentos discursivos e outras séries de acontecimentos, transformações, mutações e processos. Não se trata de uma forma intemporal, mas de um esquema de correspondência entre diversas séries temporais.

Maingueneau (1997) afirma que, nesta perspectiva, não se trata de examinar um corpus como se tivesse sido produzido por um determinado sujeito, mas de considerar sua enunciação como o correlato de uma certa posição sócio-histórica na qual os enunciadores se revelam substituíveis. Assim, ressalta que nem os textos tomados em sua singularidade, nem os corpora tipologicamente pouco marcados dizem respeito verdadeiramente à A.D.

O mesmo autor (2000) preconiza que a A.D. é uma disciplina que atravessaria todos os ramos da Lingüística e que consideraria também outras dimensões dos textos, como as suas condições de produção, por exemplo, que não seriam vistas como algo exterior em oposição ao interior do enunciado. Elas fazem parte da construção dos sentidos e devem, portanto, serem consideradas na análise.

No entanto, para Maingueneau (1997), a noção de “formação discursiva” parece insuficiente para designar as duas vertentes da atividade discursiva. Prática discursiva designa, segundo ele, esta reversibilidade essencial entre as duas faces, social e textual, do discurso. Logo, “prática discursiva” integra, pois, estes dois elementos: por um lado, a formação discursiva, por outro, a comunidade discursiva, isto é, o grupo ou a organização de grupos no interior dos quais são produzidos os textos que dependem da formação discursiva. De acordo com o autor, a “comunidade discursiva” não remete unicamente aos grupos

² L'Archéologie du Savoir, Paris, Gallimard, 1969, p. 153, (Ed. Bras.: Arqueologia do Saber, Rio de Janeiro, Forense – Universitária, 1986).

(instituições e relações entre agentes), mas também a tudo o que estes grupos implicam no plano da organização material e dos modos de vida. Neste conceito, são reunidos os aspectos lingüísticos e sociais da atividade discursiva.

1.2 O gênero e o posicionamento

As produções de Antônio Carlos Jobim, João Gilberto, Vinícius de Moraes, Newton Mendonça, Carlos Lyra, Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli foram abordadas como práticas discursivas e caracterizadas à luz do conceito de *posicionamento*. Para Maingueneau (2001b), a atribuição de uma obra a um gênero a situa com relação a “classes genealógicas”. Em relação à literatura, isto se dá dentro do que se chamaria de esfera literária. Existe de fato uma “esfera” onde estão contidas todas as obras cujo vestígio foi conservado, uma biblioteca imaginária da qual uma pequena parte é acessível a partir de um momento e de um lugar determinado. Logo, conforme o autor (op. cit. p. 68), “posicionar-se é colocar-se em relação a um certo percurso dessa esfera com o lugar que, por sua obra, o autor se confere no campo”.

Ele prossegue dando como exemplo Victor Hugo que, ao escrever “baladas”, volta, para além do classicismo, a um gênero medieval e traça como que um percurso na esfera literária, afirmando-se como “romântico”. O autor discorre sobre essa maneira de *posicionamento* no campo literário, considerando como posições “doutrinas”, “escolas”, e “movimentos” estudados pela história literária. Ao fazê-lo, explora a polissemia de *posição* em dois eixos principais:

- o de uma “tomada de posição”;
- o de uma ancoragem num espaço conflitual (fala-se de uma “posição” militar).

Ele relaciona as noções de gênero e posicionamento, enfatizando a importância do primeiro, que não seria apenas um procedimento para transmitir conteúdo, mas sim um dispositivo de comunicação.

Para Bakhtin (1984), a comunicação verbal supõe a existência de gêneros de discursos, ou seja, as palavras são moldadas nas formas do gênero; o gênero é pressentido desde as primeiras palavras e seu volume, estrutura composicional dada e final podem ser previstos. Se tais gêneros não existissem, se tivessem que ser criados pela primeira vez no processo da palavra, o intercâmbio verbal seria impossível.

Assim sendo, todo enunciado pressupõe um *investimento genérico*. A maneira como esse investimento se efetua, de acordo com Maingueneau (2001b), restabelece a força que une um certo “conteúdo” a um certo “contexto” genérico, sendo o gênero não um

contexto contingente, mas um componente completo da obra. Ele acrescenta que investir em um gênero significa colocar-se em relação a uma produção anterior que possui características retomadas mais ou menos fielmente, afastando-se, por outro lado, de outras características. Inserir-se neste percurso significa posicionar-se. O autor (2001b) determina que a trajetória bio/gráfica implica posicionamentos no campo literário, eles próprios inseparáveis de *investimentos* determinados dos *gêneros*.

Para Charaudeau & Maingueneau (2006), cada posicionamento investe em alguns gêneros de discursos e não em outros e, fazendo isso, os autores mostram que o exercício legítimo da fala se dá no campo discursivo afetado. Esse investimento define a própria identidade de um posicionamento: o recurso a tais gêneros em vez de outros se torna parte constitutiva do posicionamento, tanto quanto os elementos doutrinários. Os autores exemplificam com o posicionamento político que vai investir em certos gêneros, tais como panfletos, comícios e mala direta, e não em outros, como debates na TV etc..

Relembrando o dialogismo bakhtiniano, trata-se de se definir, de se demarcar em relação ao Outro, com ele confrontando-se, aproximando-se, enfim, estabelecendo uma certa relação com uma memória discursiva, que pode ser de inserção num percurso anterior, ou de fundação de um percurso novo. Para melhor esclarecer o conceito de memória discursiva, Charaudeau & Maingueneau (op. cit) explicam que o discurso é também dominado pela *memória de outros discursos*. Uma formação discursiva é tomada em uma *dupla memória* (MAINGUENEAU, 1984, p.131). A ela se atribui uma *memória externa*, colocando-se na filiação de formações discursivas anteriores. Com o tempo, cria-se também uma *memória interna* (com os enunciados produzidos anteriormente no interior da mesma formação discursiva). O discurso apóia-se, então, numa Tradição, mas cria, pouco a pouco, sua própria Tradição. Aqui a memória não é psicológica; ela é inseparável do modo de existência de cada formação discursiva, que tem uma maneira própria de gerir essa memória.

Em relação à canção popular brasileira, Costa identifica posicionamentos como o da Bossa Nova, o do Tropicalismo, o da MPB moderna, dos sambistas, dos forrozeiros etc., agrupados em cinco formas de marcações identitárias:

- a) movimentos estético-ideológicos (Bossa Nova, canção de Protesto, Tropicalismo, etc.);
- b) agrupamentos de caráter regional (mineiros, cearenses, baianos, etc);
- c) agrupamentos em torno de temáticas (catingueiros, românticos, mangue beat, etc);
- d) agrupamentos em torno do gênero musical (forrozeiros, sambistas, chorões, etc.);
- e) agrupamentos em torno de valores relativos à tradição (pop, MPB moderna, MPB tradicional, etc) (COSTA, 2001, p. 169).

Maingueneau (2001b) chama a atenção para o fato de que posições e autores não devem ser confundidos, já que um mesmo autor pode assumir várias posições diferentes, seja ao mesmo tempo ou sucessivamente. Um exemplo da Bossa Nova seria a intérprete Nara Leão, que foi considerada a Musa do movimento, mas que também dialogou com a Canção de Protesto (com Carlos Lyra) e com o samba (com Zé Kéti e João do Vale).

Importante enfatizar as palavras de Maingueneau (2001b, p. 22), quando reporta que “na própria medida em que se trata de seu contexto, a obra só se constitui constituindo-o”. Também assevera que, por muito tempo, relacionaram-se as obras com instâncias muito *afastadas* da literatura (classes sociais, mentalidades, e acontecimentos históricos); de um certo tempo para cá, começou-se a dar atenção às *abordagens* imediatas do texto (e.g., seus ritos de escrita, seus suportes materiais, sua cena de enunciação...). Apesar de ele estar discorrendo sobre obras literárias, isso também serve para canções com as suas letras, melodias, ritmos, harmonias, arranjos, compositores, intérpretes, além dos seus suportes materiais, ou seja, os discos, CD’s, desenhos, imagens e pinturas impressas nos encartes.

Retomando o conceito de “posicionamento” de Maingueneau, torna-se essencial ressaltar outro conceito: o de “autoridade”, elaborado por Bourdieu e utilizado por Foucault, quando este se reporta à fala médica:

Quem fala? Quem no conjunto de todos os sujeitos falantes tem boas razões para ter esta espécie de linguagem? (...) A fala médica não pode vir de quem quer que seja; seu valor, sua eficácia, seus próprios poderes terapêuticos e, de maneira geral, sua existência como fala médica não são dissociáveis do personagem, definido por status, que tem o direito de articulá-lo, reivindicando para si o poder de conjurar o sofrimento e a morte (FOUCAULT, 2004, pp. 56-57).

A fala do professor, do advogado e do juiz, por exemplo, também tomariam esse caminho, pois têm poder e status, e esse reconhecimento da sociedade somente é dado a quem carrega o diploma – de modo algum, qualquer pessoa poderia fazer o que eles fazem. No entanto, tratando-se de literatura, segundo Maingueneau, não haveria como existir, na fala médica, um diploma de reconhecimento que desse direito à palavra. O mesmo autor (2001a) afirma que cada posição determinaria quem tem o direito de enunciar, podendo ser considerado autor legítimo. Exige-se do enunciador uma certa qualificação, impondo-se, assim, perfis que filtram potenciais enunciadores. Bezerra (2005a), citando Costa (2001), acrescenta que seria este também o caso da canção popular. Esta qualificação, segundo ela, dá-se a partir de uma inserção no circuito de produção musical, que envolve fazer shows, gravar discos, gravar composições de certos compositores, de um reconhecimento que vem

mesmo do público e da crítica de cada posicionamento e de um perfil caracterizado por um certo modo de cantar, tocar, compor, e comportar-se.

É necessário atentar para o fato de que o conceito de posicionamento supõe a existência do que Maingueneau (1997) denomina comunidades discursivas. *Posicionamento* seria, então, o relacionamento imbricado entre certas características textuais e um modo de existência de um conjunto de sujeitos, de forma que o que é dito por eles, ou seja, os seus discursos, validem a própria comunidade que os produz e na qual estão inseridos.

Posicionar-se envolve não somente um investimento genérico, mas também investimentos cenográfico, ético e lingüístico, discutidos a seguir.

1.3 A cena de enunciação

Maingueneau (2001a e 2006) preconiza que um texto não é um conjunto de signos inertes, mas o rastro deixado por um discurso em que a fala é encenada. Também salienta que todo enunciado envolve três cenas. Duas delas ele denomina de *cena englobante* e *cena genérica*. A primeira corresponde ao tipo de discurso ao qual o enunciador está relacionado, podendo ser religioso, político, publicitário etc. Atribui ao discurso um estatuto pragmático. A segunda, por sua vez, diz respeito ao tipo de gênero no qual o enunciado se inscreve; esta cena é a do contrato associado a um gênero ou a um sub-gênero de discurso, ou seja, cada gênero de discurso define seus próprios papéis: um panfleto de campanha eleitoral, uma aula, uma carta, um editorial, uma consulta médica etc. O autor acrescenta que essas duas cenas definem conjuntamente o quadro cênico do texto, o qual determina o espaço estável no interior do qual o enunciado adquire sentido – o espaço instável do tipo e do gênero de discurso. Apreendê-los significa captar um enunciado em sua gênese, o que, para Maingueneau, ainda não é o suficiente.

Há que identificar também a cenografia, com a qual o leitor se confronta diretamente, em vez de confrontar-se com o quadro cênico. A cenografia constitui uma cena criada dentro do próprio enunciado que, segundo o autor (2001b), relaciona-se a um processo fundador, à *inscrição* legitimante de um texto estabilizado. Ela define as condições de enunciador e de co-enunciador, mas também o espaço (topografia) e o tempo (cronografia) a partir dos quais se desenvolve a ação. O mesmo autor (2006) esclarece que a cenografia não é imposta pelo gênero, mas construída pelo próprio texto: um sermão pode ser enunciado por meio de uma cenografia professoral, profética, amigável etc. Trata-se da cena de fala que o discurso pressupõe para poder ser enunciado e que, por sua vez, deve validar através de sua

própria enunciação: qualquer discurso, por seu próprio desenvolvimento, pretende instituir a situação de enunciação que o torna pertinente. A cenografia não é, pois, um quadro, um ambiente, como se o discurso ocorresse em um espaço já construído e independente do discurso, mas aquilo que a enunciação instaura progressivamente como seu próprio dispositivo de fala. Maingueneau enfatiza:

A cenografia implica, desse modo, um processo de enlaçamento paradoxal. Logo de início, a fala supõe uma certa situação de enunciação que, na realidade, vai sendo validada progressivamente por intermédio da própria enunciação. Desse modo, a cenografia é ao mesmo tempo a fonte do discurso e aquilo que ele engendra (MAINGUENEAU, 2001a, p. 87).

Com um exemplo do próprio autor (2001a), no caso, um texto publicitário, podemos dizer que se trata de um gênero de discurso com um estatuto privilegiado, do ponto de vista da cenografia. O telefonema de uma amiga constitui a melhor via de acesso ao produto da propaganda “Week-End”. Deve existir uma afinidade entre telefonar a uma amiga no intervalo de dois compromissos e as características atribuídas aos saquinhos de Week-End—certamente a cenografia deve ser adaptada ao produto. O discurso publicitário não deixa prever antecipadamente qual cenografia será mobilizada, sendo essa uma característica de tal discurso. Segundo o autor, uma cenografia só se manifesta plenamente se puder controlar o próprio desenvolvimento, manter uma distância em relação ao co-enunciador.

Há cenografias difusas e específicas. Uma conversa ao telefone com uma amiga exemplifica uma *específica*, sendo bastante clara e facilmente identificável, já a *difusa* remete a um conjunto vago de cenografias possíveis, e não a um gênero de discurso preciso, de acordo com o mesmo autor.

Alguns enunciados são construídos a partir de *cenários validados*, ou seja, cenas que são bastante conhecidas e familiares ao público, tendo um reconhecimento de modelos que tanto podem ser valorizados ou rejeitados pela memória coletiva. Exemplo de uma cena validada seria uma conversa em família durante a refeição.

Por fim, cabe observar o que Maingueneau discorre sobre o relacionamento entre cenografia e gênero. Dependendo do gênero, pode haver uma maior ou menor abertura a uma variação de cenografias. Alguns gêneros não são suscetíveis de adotar cenografias variadas, por exemplo: a lista telefônica, as receitas médicas etc. Outros gêneros, por natureza, exigem a escolha de uma cenografia. São eles: publicitários, literários, filosóficos etc. A canção, gênero com o qual trabalhamos (cena genérica), estaria inclusa no tipo de cenografia variada, e é importante ressaltar que tem como cena englobante o discurso literomusical brasileiro.

1.4 O *Ethos*

Não só a cenografia que constrói um enunciado, também há “uma voz”, ou seja, “um tom” sustentado por um sujeito para além texto. Como afirma Maingueneau (2001a), toda fala procede de um enunciador encarnado, mesmo quando escrito, um texto é elaborado com uma maneira de dizer, um tom, pelo qual a personalidade do sujeito da enunciação é mostrada e o que diz é legitimado.

O mesmo autor (2001b) complementa ressaltando que o texto não se destina a ser contemplado, é enunciação estendida a um co-enunciador cuja mobilização é necessária para fazê-lo aderir “fisicamente” a um certo universo de sentido. Acrescenta que é impossível evocar uma cenografia profética ou um código de linguagem popular negligenciando o “tom” profético ou a troça, as maneiras de dizer e de gesticular, que são inseparáveis de tais enunciações. O autor diz não conceber o didatismo de Jules Verne sem o seu tom professoral, ou um gênero mundano sem a expressão policiada dos freqüentadores habituais dos salões parisienses.

A esse tom, a essa voz mencionada anteriormente, o mesmo autor chamou de *ethos*, termo emprestado da Grécia Antiga, da Retórica, quando Aristóteles esboçara “uma tipologia que distinguia a ‘phronesis’ (parecer ponderado), a ‘eunoia’ (dar uma imagem agradável de si) e o ‘areté’ (apresentar-se como um homem simples e sincero)”. (MAINGUENEAU, 2001b, p.137, grifos do autor).

O mesmo autor afirma:

A eficácia desses *ethé* está, precisamente, vinculada ao fato de que de certo modo eles envolvem a enunciação sem serem explicitados no enunciado. O que o orador pretende ser dá a entender e mostra: não diz que é simples e honesto, mostra-o através de sua maneira de se exprimir. O *etos* está, dessa maneira, vinculado ao exercício da palavra, ao papel que corresponde ao seu discurso, e não ao indivíduo “real”, apreendido independentemente de seu desempenho oratório: é portanto o sujeito de enunciação enquanto está enunciando o que está em jogo aqui (MAINGUENEAU, 2001b, p. 137).

Esse “tom” dá autoridade ao que é dito e permite ao leitor construir uma representação do corpo do enunciador. Daí emerge uma instância subjetiva que desempenha o papel de fiador do que é dito. Ao fiador, cuja figura o leitor deve construir a partir de indícios textuais de diversas ordens, são atribuídos um caráter e uma corporalidade. O caráter corresponde a uma gama de traços psicológicos, enquanto a corporalidade é associada à compleição corporal, mas também a uma maneira de se vestir e de se movimentar no espaço social (MAINGUENEAU, 2001a).

Maingueneau (2001b) discorre sobre um *ethos* constituído por um conjunto de representações sociais do corpo ativo em múltiplos domínios. Segundo ele, através da iconografia, dos tratados de moral ou de devoção, da música, do cinema, da fotografia, circulam esquematizações do corpo valorizados ou não, que encarnam vários modos de presença no mundo.

Para o co-enunciador, o *ethos* permite que a obra tome corpo. Esse fenômeno é chamado de *incorporação*. Esse termo pode ser usado em três registros indissociáveis:

- a enunciação da obra confere uma corporalidade ao fiador; dá-lhe corpo;
- o co-enunciador incorpora, assimila desse modo um conjunto de esquemas que correspondem a uma maneira específica de se relacionar com o mundo habitando seu próprio corpo;
- essas duas primeiras incorporações permitem a constituição de um corpo, o da comunidade imaginária dos que comungam no amor de uma mesma obra. (MAINGUENEAU, 2001b, p. 140).

Tratando-se de música, o *ethos* é identificado na letra e na melodia, assim como na voz do cantor. Exemplificando com a Bossa Nova, que está sendo estudada neste trabalho, mostra-se um *ethos* como:

o do jovem enamorado e contemplativo, que convida à intimidade de sua música e de seu espaço [...] Sujeito carinhoso e amoroso, que anseia por carinho e amor, sua corporalidade compõe igualmente um ethos emocionalmente frágil e sensível [...] (COSTA, 2001, pp.178-179).

Tais características são identificadas tanto nas letras sintéticas quanto na melodia do “cantar baixinho quase falando”, numa música voltada para o detalhe e num extraordinário jogo rítmico entre o violão, a bateria e a voz do cantor. Lendo essas características, certamente, um cantor vem à mente: João Gilberto.

1.5 O código de linguagem

Além de investimentos genérico, cenográfico e ético, o enunciador investe também em um código lingüístico. Pois, segundo Maingueneau, a língua não constitui uma base, mas é parte integrante do posicionamento da obra. O autor francês preconiza:

Na realidade, o escritor não é um ourives solitário que se confrontaria com uma língua compacta. As obras não se desenvolvem sobre a língua, mas intervêm na interação de seus múltiplos planos. A produção literária não é condicionada por uma língua completa e autárquica que lhe seria exterior, mas entra no jogo de tensões que a constitui (MAINGUENEAU, 2001b, p.101).

Conforme o mesmo autor, há uma relação essencial entre a definição de *uma* língua e a existência de uma literatura no sentido amplo, de um *corpus* de enunciados estabilizados, valorizados esteticamente e reconhecidos como fundadores por uma sociedade. A literatura, pois, desempenha um papel capital nessa delimitação “sociológica” das línguas. A unidade imaginária da língua sustenta-se na existência de um *corpus* de obras que contribuem para proporcionar-lhe coesão. Em vez de virem depois, os escritores participam de sua definição. (MAINGUENEAU, 2001b).

Tal é a importância dos escritores usarem a língua correntemente, que uma língua abandonada por eles estaria ameaçada de perder seu estatuto. Um exemplo é o Sânscrito, língua fundamental no passado remoto, porém hoje considerada “morta”. Já o Esperanto, mesmo não sendo uma língua natural, existe no mundo todo, é língua praticada, vivida e em pleno funcionamento por ter ampla bibliografia. Como ressalta Maingueneau (2001b, p.103), “não existe língua verdadeira sem instituição literária”.

Ele acrescenta que não existe uma língua neutra que permita veicular conteúdos, mas a *maneira como a obra gere a língua faz parte do sentido dessa obra*. Ou seja, o escritor não tem à sua frente a língua como sistema abstrato e homogêneo, mas a interação de línguas e uma variedade de usos passados ou contemporâneos de uma mesma língua e entre diferentes línguas numa determinada conjuntura, sendo isso o que Maingueneau chama de *interlíngua*.

É através da interlíngua que o autor negocia um *código de linguagem* que lhe é próprio, sendo *código* admitido tanto no sentido de sistema de regras como no de conjunto de prescrições. O uso da língua que a obra implica se mostra como a maneira como é *necessário* enunciar, pois é a única conforme ao universo que ela instaura (MAINGUENEAU, 2001b).

A respeito da interlíngua, é importante mencionar seus dois aspectos: o plurilingüismo externo e o plurilingüismo interno (*pluriglossia*). O primeiro significa a relação das obras com “outras” línguas, e o segundo, a relação com a diversidade de uma mesma língua. Esses conceitos são tomados por Maingueneau da obra do autor russo Mikhail Bakhtin, que os desenvolve de maneira mais ampla, quando faz o paralelo das diferenças estilísticas entre o discurso no romance e na poesia.

Bakhtin (2002) toma o romance como um conjunto e o caracteriza como um fenômeno pluriestilístico, plurilíngüe e plurivocal. Para esse autor, o pesquisador depara-se no romance com certas unidades estilísticas heterogêneas, que repousam às vezes em planos lingüísticos diferentes e que estão submetidas a leis estilísticas distintas. O romance é uma combinação de estilos, sendo sua linguagem um sistema de “línguas”. Em suma, o romance é

uma diversidade social de linguagens organizadas artisticamente, às vezes de línguas e de vozes individuais. Por isso, o autor citado fala em plurilingüismo social.

Já na poesia, repete-se, na maior parte dos gêneros poéticos, a unidade dos sistemas da língua e a unicidade da individualidade lingüística e verbal do poeta, realizada espontaneamente. Tornam-se assim as premissas necessárias do estilo poético. Para a prosa romanesca, o seu verdadeiro princípio está na estratificação interna da linguagem, na sua diversidade social de linguagens e na divergência de vozes individuais que ela encerra.

Bakhtin (2002) se reporta ao plurilingüismo, organizado nos gêneros inferiores, ou seja, nas línguas e dialetos usados nas canções de rua, nos provérbios, anedotas, dentre outros. Esse plurilingüismo não se apresentava em relação a uma língua literária reconhecida, ou melhor, em relação ao centro verbal da vida lingüístico-ideológica da nação e da época, mas era concebido como sua oposição. Era voltado, na verdade, contra as línguas oficiais de seu tempo, sendo chamado de plurilingüismo dialogizado. Tal plurilingüismo, o qual personificava as forças centrífugas dessa mesma vida, era ignorado pela Filosofia da Linguagem, Lingüística e Estilística de então.

Bakhtin chama a atenção para a dialogicidade inerente ao discurso:

[...] todo discurso existente não se contrapõe da mesma maneira ao seu objeto: entre o discurso e o objeto, entre ele e a personalidade do falante interpõe-se um meio flexível, freqüentemente difícil de ser penetrado, de discursos de outrem, de discursos “alheios” sobre o mesmo objeto, sobre o mesmo tema [...] O objeto está amarrado e penetrado por ideais gerais, por pontos de vista, por apreciações de outros e por entonações (BAKHTIN, 2002, p. 86).

Mencionando a estilística do romance e baseando-se em Bakhtin (2002), pode-se dizer que o objeto “romance” é formado de elementos plurilíngües, plurivocais e pluriestilísticos, freqüentemente ligados a línguas diferentes, enquanto, na estilística da poesia (em sentido restrito), a dialogização natural do discurso não é utilizada literariamente, ou seja, o discurso satisfaz a si mesmo e não admite enunciações de outrem fora de seus limites. Quando ocorre o plurilingüismo na poesia, ele pode vir integrado nos gêneros estritamente poéticos, principalmente, nas falas dos personagens, mas de forma objetual, sendo uma “coisa” e não estando no mesmo plano da linguagem real da obra.

Percebe-se que em Bakhtin, o conceito de plurilingüismo é muito amplo. Já Maingueneau o usa, de forma mais restrita. Maingueneau (2001b) esclarece que a presença do plurilingüismo interno está ligada a propósitos como, por exemplo, aproximar-se de uma Origem que conferiria à obra uma certa legitimidade, ou posicionar-se politicamente em relação a um dado fato histórico. A presença do plurilingüismo externo, por seu turno, diz

respeito à relação entre a obra e outras línguas, estrangeiras à língua na qual a obra é enunciada. O mesmo autor esclarece que o escritor não se confronta apenas com a diversidade das línguas, mas também com a pluriglossia “interna” de uma mesma língua. Essa variedade pode ser:

- de ordem geográfica (dialetos, regionalismos...);
- ligada a uma estratificação social (popular, aristocrática...);
- ligada a situações de comunicação (médica, jurídica...);
- ligada a níveis de língua (familiar, oratório...).

Na nossa pesquisa, tivemos como intenção identificar o código de linguagem da Bossa Nova, levando em consideração a proposta de Maingueneau, e não a de Bakhtin, pois esta leva em conta apenas o romance e a poesia, o que não constituem objetos de estudo deste trabalho.

1.6 O dialogismo e a polifonia

O termo dialogismo foi elaborado por Bakhtin e desenvolvido na crítica do autor ao “subjetivismo idealista” e ao “objetivismo abstrato”. Bakhtin (1981) utiliza essas expressões para designar duas linhas de pensamento lingüístico-filosófico.

A primeira tendência pode ser sintetizada da seguinte forma: a língua é vista como uma atividade, um processo criativo ininterrupto de construção (“energia”), que se materializa sob a forma de atos individuais de fala; as leis da criação lingüística são essencialmente as leis da psicologia individual, sendo essa criação considerada significativa e análoga à criação artística. A língua é, deste ponto de vista, comparada às outras manifestações ideológicas, em particular, às do domínio da arte e da estética. Logo, a tarefa do lingüista é descrever e classificar, limitando-se a preparar a explicação exaustiva do fato lingüístico como proveniente de um ato de criação individual, ou então, a servir a finalidades práticas de aquisição de uma língua dada.

Já a segunda tendência tem como síntese as seguintes proposições: a língua é um sistema estável, imutável, de formas lingüísticas submetidas a uma norma fornecida tal qual à consciência individual e peremptória para essa; as leis da língua são, em essência, leis lingüísticas particulares que estabelecem ligações entre os signos lingüísticos no interior de um sistema fechado; as ligações lingüísticas específicas nada têm a ver com valores ideológicos (artísticos, cognitivos ou outros); os atos individuais de fala constituem, do ponto

de vista da língua, simples refrações ou variações fortuitas ou mesmo deformações das formas normativas, ou seja, são eles que explicam a mudança histórica das formas da língua.

Entre o sistema da língua e sua história, não existe, assim, nem vínculo, nem afinidade de motivos. Tratam-se de dois fenômenos de sinalizações colocados em direções diametralmente opostas. De um lado, as teses do subjetivismo individualista e, de outro, as antíteses do objetivismo abstrato. Ambas as abordagens foram criticadas por Bakhtin, pois basearam-se na enunciação monológica, isto é, como um produto acabado, estudado fora de sua realidade interativa no fluxo da comunicação verbal.

Segundo Brait e Melo (2005), Bakhtin e seu Círculo, à medida que fazem uma teoria enunciativo-discursiva da linguagem, propõem, em diferentes momentos, reflexões acerca de enunciado / enunciação, de sua estreita vinculação com signo ideológico, palavra, comunicação, interação, gêneros discursivos, texto, tema e significação, discurso, discurso verbal, polifonia, dialogismo, ato (atividade), evento, e demais elementos constitutivos do processo enunciativo-discursivo.

As mesmas autoras ressaltam a importância da obra *Marxismo e filosofia da linguagem* (1929), quando Bakhtin estuda a enunciação, especialmente, nos momentos em que aborda questões relativas à palavra e ao signo, às duas orientações do pensamento filosófico lingüístico³, às formas marcadas de incorporação da enunciação de outrem, à interação. Dizem que, dessa maneira, nessa obra, uma importante perspectiva de enunciação vai sendo tecida, sempre numa dimensão discursiva, implicada num caráter interativo, social, histórico, cultural. Um dos méritos do estudo é justamente ter difundido a idéia da enunciação, da presença de sujeito e da história na existência de um enunciado concreto, apontando para a enunciação como algo de natureza constitutivamente social e histórica e que, por isso, se liga a enunciações anteriores e a enunciações posteriores, produzindo e fazendo circular discursos.

Ou seja, para Bakhtin, a verdadeira essência da língua estaria na interação verbal e a unidade de estudo apropriada seria o enunciado. Há, pois, um diálogo nesta cadeia verbal que não pode ser considerado fora de um contexto histórico, imediato, e de um contexto social mais amplo. O dialogismo é um princípio constitutivo e deve-se, primeiramente, ao caráter ideológico do signo. De acordo com o lingüista russo, toda palavra é marcada pelos contextos nos quais foi usada, sendo, portanto, habitada pelos pontos de vista dos outros. A língua, no seu uso prático, é, então, inseparável de seu conteúdo ideológico ou relativo à vida. Logo, seu

³ Mencionados no primeiro parágrafo desta seção.

significado nunca é acabado, mas sim re-elaborado a cada uso. Brait e Melo (2005), a esse respeito, acrescentam que o enunciado é concebido como unidade de comunicação e significação, necessariamente contextualizada. Uma mesma frase realiza-se em um número infinito de enunciados, uma vez que esses são únicos, dentro de situações e contextos específicos, o que significa que a “frase” ganhará sentido diferente nessas distintas realizações “enunciativas”.

Quando o dialogismo se mostra, temos o que Bakhtin denominou *polifonia*, que consiste na orquestração das vozes que atravessam o enunciado. Quanto a isso, Bezerra (2005b) acrescenta que o dialogismo e a polifonia estão vinculados à natureza ampla e multifacetada do universo romanesco, ao seu povoamento por um grande número de personagens, à capacidade do romancista para recriar a riqueza dos seres e caracteres humanos traduzida na multiplicidade de vozes da vida social, cultural e ideológica representada.

Interessante seria expor aqui algumas diferenças entre o monológico e o polifônico, as duas modalidades do romance, segundo Bakhtin. Bezerra aponta como associados à categoria de monológico os conceitos de monologismo, autoritarismo, acabamento, apagamento dos universos individuais das personagens, e sua sujeição ao horizonte do autor. Quanto à categoria de polifônico, estariam os conceitos de realidade em formação, inconclusibilidade, não-acabamento, dialogismo, polifonia – as personagens que povoam o universo romanesco estão em presente evolução.

De acordo com Bezerra:

Para a representação literária, a passagem do monologismo para o dialogismo, que tem na polifonia sua forma suprema, equivale à libertação do indivíduo, que de escravo mudo da consciência do autor se torna sujeito de sua própria consciência. No enfoque polifônico, a autoconsciência da personagem é o traço dominante na construção de sua imagem, e isso pressupõe uma *posição radicalmente nova do autor* na representação da personagem. Trata-se precisamente da descoberta de *um aspecto novo e integral* do homem (do *indivíduo* ou do *homem no homem*) que requer um enfoque radicalmente novo do homem, uma nova posição do autor. [...] Do autor que vê, interpreta, descobre esse outro “eu”, isto é, descobre o homem no homem, exige-se um novo enfoque desse homem – o *enfoque dialógico*. (BEZERRA, 2005b, p.193).

Para Bezerra, o que caracteriza a polifonia é a posição do autor como regente do grande coro de vozes que participam do processo dialógico. Mas esse regente é dotado de um ativismo especial, rege vozes que ele cria ou recria, porém deixa que se manifestem com autonomia e revelem no homem um outro “eu para si” infinito e inacabável.

O conceito de dialogismo é significativo para o nosso trabalho, na medida em que investigar a interdiscursividade implica admitir que o discurso é construído dentro de um diálogo, no sentido proposto por Bakhtin.

1.7 As relações intertextuais, o metadiscorso e a metáfora

Nesta seção, trataremos sobre a propriedade inerente ao texto – a intertextualidade e sua manifestação, além de explicitarmos o conceito de metadiscorso e metáfora.

Para Piégay-Gros (1996), a intertextualidade deve ser vista como estratégia de escrita deliberada, ou seja, são formas de presentificar outros textos, que resultam certos efeitos de sentido produzidos, por exemplo, para buscar o cômico e o satírico quando se faz uma paródia.

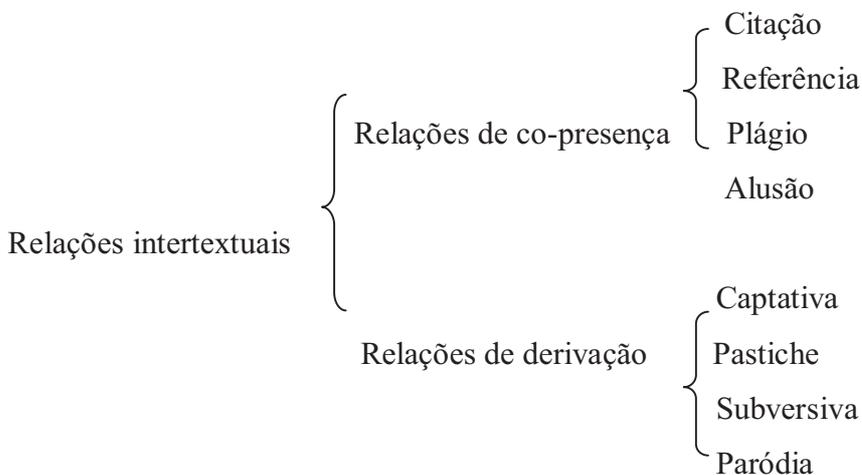
Segundo Charaudeau & Maingueneau (2006), o termo *intertextualidade* designa, ao mesmo tempo, uma propriedade constitutiva de qualquer texto e o conjunto das relações explícitas ou implícitas que um texto ou um grupo de textos determinado mantém com outros textos. Na primeira acepção, é uma variante da interdiscursividade⁴.

A noção de intertextualidade foi introduzida por Kristeva (1969), para o estudo da literatura, quando quis chamar a atenção para o fato de que a produtividade da escritura literária redistribui, dissemina textos anteriores em um texto, sendo necessário pensar o texto como *intertexto*.

Já Barthes (1973) ampliou essa concepção, dizendo que todo texto é um intertexto, outros textos estão presentes nele, em níveis variáveis, sob formas mais ou menos reconhecíveis. É um campo geral de fórmulas anônimas cuja origem raramente é recuperável, de citações inconscientes ou automáticas, feitas sem aspas. Genette (1982) esclarece que a intertextualidade supõe a presença de um texto em um outro (por citação, alusão etc).

⁴ Nas palavras de Charaudeau & Maingueneau (2006, p.286): “Todo discurso é atravessado pela **interdiscursividade**, tem a propriedade de estar em relação multifôrme com outros discursos, de entrar no **interdiscorso**. Esse último está para o discurso como o intertexto está para o texto”.

Partindo do quadro de relações intertextuais das propostas de sistematização de Piégay-Gros (1996), Costa (2001, p.42) elabora um esquema com o qual trabalha.



Conforme Costa (2001), dessas relações, apenas citação, referência, alusão e a paródia terão alguma utilidade no exame das letras das canções. Na nossa pesquisa, trabalharemos com elas. Vejamos, a seguir, como cada uma dessas formas de intertextualidade se caracteriza:

- a) citação – ocorre quando a inserção de um texto é claramente marcada em outro através de formas tipográficas como as aspas, o itálico e outras;
- b) referência – consiste na remissão a um outro texto sem que se transcrevam as palavras dele. Podem-se evocar títulos, personagens, épocas etc. do texto referente;
- c) alusão – não há retomada literal das palavras do texto referente, nem marcação da intertextualidade. Elabora-se um jogo de sugestão, recuperado pelo leitor com base em sua memória e inteligência.
- d) paródia – ocorre quando se toma a estrutura de um texto, modificando-se o assunto tratado; ou ainda, quando ambos, estrutura e assunto, são retomados em outro contexto, com o intuito de produzir o lúdico e a carnavalização.

Ainda há outro conceito a ser mencionado: o de metadiscurso. De acordo com Maingueneau (1997), a heterogeneidade enunciativa não está ligada unicamente à presença de sujeitos diversos em um mesmo enunciado; ela também pode resultar da *construção pelo locutor de níveis distintos no interior do seu próprio discurso*.

O autor quer dizer que, ao se referir ao próprio discurso, o enunciador define-se pelo exterior tanto quanto pelo interior discursivo. “No caso da Bossa Nova, temos em *Desafinado e Samba de uma nota só*, de Tom Jobim e Newton Mendonça, o debate da própria prática discursiva, embora usada de modo esporádico e sutil”, são palavras de Costa (2001, p.136).

Já para esclarecer sobre o conceito de metáfora, Costa (2001) comenta que, embora a interdiscursividade⁵ seja um fenômeno de natureza enunciativa, ela pode incidir sobre a palavra. Trata-se da *interdiscursividade lexical*, quando a palavra provoca a remissão a uma outra realidade enunciativa. Cita como exemplos a polissemia, a argumentação e a *metáfora*. Para o autor, será necessária uma concepção discursiva e dialógica desses fenômenos, tradicionalmente encarados como problemas meramente da ordem da palavra isolada. Essa concepção implicaria em ver nesses mecanismos semânticos o confronto entre duas vozes pertencentes a diferentes esferas discursivas. Eles estabelecem relações entre mundos discursivos, podendo funcionar como uma conexão entre duas formações discursivas. Ou, em termos bakhtinianos, podem significar o ponto de articulação que põe em diálogo tensivo não apenas dois ou mais sentidos ou enunciados, mas duas vozes pertencentes a duas esferas discursivas diferentes, um elo de ligação entre linguagens referentes a extratos sociais, gêneros de discurso, estilo, formação discursiva, dentre outros. Tal concepção leva em conta, portanto, que as palavras, quando enunciadas, estão sempre grávidas das diversas práticas discursivas que delas se utilizam para interagir na sociedade.

É aqui que se encontra o uso da metáfora, a qual acaba funcionando, como afirma Costa, como encruzilhada de vozes, fazendo ouvir não apenas a voz da prática discursiva à qual pertence o discurso, mas a voz de uma prática pertencente a outra região discursiva.

No caso da canção, a metáfora pode servir como efetuação de uma remissão para outras práticas discursivas, como a religiosa, a científica e a literária.

1.8 A canção

Faremos, nesta seção, algumas considerações sobre a canção, na qualidade de gênero e objeto de uma prática discursiva.

⁵ De acordo com Costa (2001), interdiscursividade é a convocação de vozes exteriores ao fio discursivo (ao que foi efetivamente dito), que flutua na esfera interdiscursiva, quer fazendo parte de sistemas linguageiros relacionados a práticas sociais (formações discursivas), quer como vozes ou enunciações encenadas implícitas ou mascaradas.

Começaremos por Tatit (1996), quando postula que cantar é uma gestualidade oral, ao mesmo tempo contínua, articulada, tensa e natural, que exige um permanente equilíbrio entre os elementos melódicos, lingüísticos, os parâmetros musicais e a entoação coloquial. Segundo o autor, no mundo dos cancionistas⁶ não importa tanto o que é dito, mas a maneira de dizer, e essa maneira é essencialmente melódica. Enfatiza que as tensões locais, ou seja, as tensões de cada contorno ou de seu encadeamento periódico, distinguem as canções. Essas tensões são produzidas diretamente pela gestualidade oral do cancionista (compositor ou intérprete), quando este se põe a manobrar, simultaneamente, a linearidade contínua da melodia e a linearidade articulada do texto. É a habilidade do cancionista que vai administrar e disseminar, ao longo da obra, uma força de continuidade que irá se contrapor a uma força de segmentação (em fonemas, palavras, frases, narrativas, e outras dimensões intelectivas).

Para o mesmo autor, em se tratando da canção, é a melodia o centro de elaboração da sonoridade (do plano de expressão). O texto verbal recupera uma parte (menos pessoal) da experiência a qual só se dá por meio da melodia, responsável por imprimir o como ao que foi sentido e que está expresso na canção.

Ainda nesta obra, Tatit aplica as categorias da Semiótica discursiva à canção, caracterizando três processos possíveis de articulação entre letra e melodia, são eles: a figurativização, a passionalização e a tematização.

A figurativização consiste em aproximar canto de fala, a naturalidade aloja-se na porção entoativa da melodia, naquela que se adere com perfeição aos pontos de acentuação do texto. O núcleo entoativo da voz engata a canção na enunciação, produzindo efeito de tempo presente: aqui e agora. A tendência a esse processo pode ser avaliada pela exacerbação do vínculo simbiótico entre o texto e a melodia.

O mesmo autor esclarece que dois sintomas podem servir de ponto de partida para o exame figurativo de qualquer tipo de canção: *os dêiticos no texto e os tonemas* (TOMÁS, 1966, p.69 apud TATIT, 1996) na melodia. Os dêiticos são elementos lingüísticos que indicam a situação enunciativa em que se encontra o *eu* (compositor ou cantor), por exemplo: vocativos, demonstrativos, advérbios, dentre outros (TATIT, 1986, p.15-26 apud TATIT, 1996) e têm por papel lembrar, constantemente, que, por trás da voz que canta, há uma voz que fala. Já os tonemas são inflexões que finalizam as frases entoativas, definindo o ponto nevrálgico de sua significação. Têm apenas três possibilidades físicas de realização –

⁶ Segundo Tatit (1996), cancionista é o compositor ou intérprete.

descendência, ascendência ou suspensão, – ,e oferecem um modelo geral e econômico para a análise figurativa da melodia, a partir das oscilações tensivas da voz.

A passionalização tem relação com as vogais e consoantes, ingredientes mínimos inevitáveis na canção, que oferecem o campo sonoro para os investimentos tensivos do compositor. Além de cumprirem um papel fundamental na inteligibilidade do texto e na criação de figuras enunciativas, elas são também trabalhadas de um ponto de vista sonoro para poderem representar a disposição interna do compositor. O prolongamento das vogais remete para o /ser/ e para os estados passivos da paixão. Esta categoria desvia a tensão para o nível psíquico. A ampliação da frequência e da duração valoriza a sonoridade das vogais, tornando a melodia mais lenta e contínua. A tensão de emissão mais aguda e prolongada das notas sugere, antes, uma vivência introspectiva de seu estado. Daqui nasce a paixão que, em geral, já vem relatada na narrativa do texto. Por isso, conclui o autor, a passionalização melódica é um campo sonoro propício às tensões ocasionadas pela desunião amorosa ou pelo sentimento de falta de um objeto de desejo.

Tatit (1996) menciona que o cancionista, ao investir na segmentação, nos ataques consonantais, age sob a influência /fazer/, convertendo suas tensões internas em impulsos somáticos fundados na subdivisão dos valores rítmicos, na marcação dos acentos e na recorrência. Eis a tematização. A tematização melódica é um campo sonoro propício às tematizações lingüísticas, ou seja, às construções de personagens, de valores-objetos, ou ainda de valores universais.

Quanto à Bossa Nova, de acordo com o mesmo autor, é por intermédio da tematização que o cancionista pode exaltar a natureza em “Águas de Março”, por exemplo. E também pode o movimento criar modelos rítmicos, assim como a Jovem Guarda.

Na opinião do autor, a passionalização não deixa claro se reflete a maturidade de um movimento, de um estilo ou de um compositor, ou se reflete o declínio da vitalidade do gênero. Exemplifica com o samba e a Bossa Nova. Em suas palavras:

O samba firma-se como um ritmo ou até uma batucada enquanto o samba-canção neutraliza suas arestas e se impõe pela melodia. A bossa nova se consagra como batida para depois desandar em inúmeras composições românticas em que a batida se dilui dando destaque à harmonia; sem contar as canções de protesto que abandonam até as inovações harmônicas em nome da clareza melódica (e claro, lingüística) (TATIT, 1996, p.23).

Além das semioses que compõem o gênero (letra e melodia), Costa (2001), tomando a produção literomusical brasileira como prática discursiva, propõe levar em

consideração uma interdiscursividade (que seria constitutiva) entre diversas práticas intersemióticas em diversos planos da canção:

1. no plano da própria materialidade literomusical (linguagem verbal + linguagem musical);
2. no plano da evocação de movimentos somáticos por parte da melodia, que podem ser aludidos na letra (linguagem musical + linguagem cenográfica + linguagem verbal);
3. no plano da figuração, no interior da letra, de um percurso descritivo à maneira de uma pintura (linguagem verbal + linguagem pictórica);
4. no plano do registro escrito para distribuição comercial (“encarte” ou “capa” do disco), ela pode aparecer acompanhada de ilustrações, fotos ou pinturas, e/ou ter sua configuração escrita estilizada (linguagem verbal escrita + linguagem pictórica), etc. (COSTA, 2001, p. 128).

Ao fazer menção da história da canção brasileira, reportamo-nos a Tatit (2004), quando explica que a canção brasileira, na forma conhecida hoje, surgiu com o século XX e veio ao encontro do anseio de um vasto setor da população que sempre se caracterizou por desenvolver práticas ágrafas. Chegou como se fosse simplesmente uma outra forma de falar dos mesmos assuntos do dia-a-dia, com uma única diferença: as coisas ditas poderiam ser reditas quase do mesmo jeito e até conservadas para a posteridade. Essa canção se definiu como modo de expressão artística no exato momento em que se tornou praticável o seu registro técnico. Ela constitui, afinal, a porção da fala que merece ser gravada.

Portanto, o encontro dos sambistas com o gramofone mudou a história da música brasileira e deu início ao que conhecemos hoje como canção popular. Até então, os sambas eram produzidos na Casa da Tia Ciata⁷ e em vários pontos do centro urbano do Rio de Janeiro, que, nessa época, possuíam as mesmas características da fala que “perdemos” todos os dias: as melodias e letras concebidas no calor da hora não tinham intenção de perenidade, não se fixavam e, por conseguinte, se perdiam.

Neste mesmo século, foi aparecendo um elemento vital para a música: a letra (além da melodia e dança, tão comuns nas modinhas e lundus do séc. XIX⁸). Tatit (2004) indica que não tanto a letra-poema, típica das modinhas, ou a letra cômico-maliciosa dos lundus, mas a letra do falante nativo já nasce acompanhada pela entoação correspondente.

⁷ Conforme Tatit (2004), a Tia Ciata era uma descendente de escravos que, nesse período, havia se transferido de Salvador para o Rio de Janeiro, trazendo a cultura e os costumes da terra natal. Em cada sala de sua casa, diferentes tipos de música e pessoas freqüentavam, iam do lundu à polca, chorinho, concerto aos batuques do terreiro de candomblé. Worms e Costa (Wella) [2006] acrescentam que seu nome era Hilária Batista de Almeida, sendo a mais famosa entre as “tias” baianas: negras encarregadas de transmitir às novas gerações afro-descendentes as tradições culturais. Essas manifestações – candomblé, capoeira, ginga, dança, ritmo, batuques - que culminariam no samba não eram bem vistas e muito costumeiramente reprimidas pela polícia.

⁸ Segundo Tatit (2004), o lundu teve origem fincada nos batuques e nas danças que os negros trouxeram da África e desenvolveram no Brasil, e a modinha apontava para os salões do séc. XIX, com um caráter melódico o qual evocava trechos de operetas européias.

Sem nunca deixar de lado o lirismo ou mesmo a comicidade que já reinavam no período oitocentista, a nova letra, que só se consolidou nos anos 1920 com José Barbosa da Silva (Sinhô)⁹, substituiu o compromisso poético pelo compromisso com a própria melodia, em outras palavras, o importante passou a ser a adequação entre o que era dito e a maneira (entoativa) de dizer, bem mais que o valor intrínseco da letra como poema escrito ou declamado.

Tatit acrescenta que, ao se transformar em canção, a oralidade sofre inversão de foco de incidência: as entoações tendem a se estabilizar em “formas musicais”, na medida em que se instituem células rítmicas, curvas melódicas recorrentes, acentos regulares, e toda sorte de recursos que asseguram a definição sonora da obra. A letra, por sua vez, liberta-se consideravelmente das coerções gramaticais responsáveis pela inteligibilidade de nossa comunicação diária e também se estabiliza em suas progressões fônicas por meio de ressonâncias aliterantes¹⁰.

Os sambistas, de maneira intuitiva, fizeram um grande feito: encontraram o lugar ideal para manobrar o canto na tangente da fala, além de terem conseguido estabilizar a sonoridade, ao mesmo tempo que atribuíram independência à melodia, unificando suas partes com dispositivos musicais e conservando seu lastro entoativo, para dar naturalidade à elocução da letra.

Quanto às canções da Bossa Nova, o nosso posicionamento estudado, Mello (2001), historia que, antes do movimento eclodir nos Estados Unidos, as canções que circulavam, geralmente, serviam para filmes de Hollywood ou shows da Broadway, portanto tinham um acabamento vocal e instrumental que obedecia a padrões adequados para essas finalidades. Logo, para muitos músicos americanos, a Bossa Nova representou um sopro benéfico de renovação, quando surgiu nos anos 60, após as transformações de Elvis Presley e dos Beatles. Tais canções, então, tinham potencial para serem trabalhadas na interpretação, orquestração, ou seja, havia espaço para incrementá-las e sofisticá-las. Diferentemente das canções da Bossa Nova, que, quando gravadas pela primeira vez, já recebiam um tratamento mais elaborado e não tinham que se submeter a uma linguagem padronizada. Já nasciam sofisticadas, eram produtos acabados, exatos, sobre os quais nada havia que fazer para embelezá-las mais. Nesse sentido, uma partitura de “Corcovado” ou “Garota de Ipanema” é como uma partitura de Beethoven ou Bach: ninguém vai se aventurar a recriar essa obra. A

⁹ Carioca, compositor e pianista, autor do samba “Jura”. Ele foi da mesma época de Donga.

¹⁰ Segundo o Dicionário Multimídia Michaelis, “ressonância” significa repercussão de sons e “aliterante” repetição das mesmas palavras no mesmo verso ou em versos seguidos (na Poética).

harmonia das melodias do movimento está implicitamente inserida, é completa, não há mais nada a acrescentar.

1.9. A Música Popular Brasileira

Na primeira parte desta seção, apresentaremos características do que é chamado “Música Popular Brasileira” e a origem desta nomenclatura. Já na segunda parte, a ênfase é no histórico, ou seja, na fundação da nossa música popular até a Bossa Nova.

1.9.1. O significado de MPB

Para Costa (2001), algo comum na Música Popular Brasileira é a rejeição a qualquer rotulação. Essa rejeição é uma forma de afirmação de liberdade. O autor acrescenta:

[...] muitos autores ou cantores brasileiros recusam qualquer restrição que os impeça de trilhar novos caminhos, de experimentar novos recursos, estéticos de outras vertentes da música brasileira ou estrangeira, popular ou erudita. Isso, mesmo que, na prática, acabe concentrando a maior parte de sua produção musical na exploração dos princípios estéticos definidos por uma vertente específica (COSTA, 2001, p. 171).

Cita como exemplo Elba Ramalho cujo início de carreira fonográfica foi dedicado a reunir elementos de várias vertentes ligadas a uma certa nordestinidade, gravando trabalhos de forrozeiros como Luiz Gonzaga e Sivuca; de regionalistas urbanos, como Zé Ramalho e Pedro Osmar; e de cantadores da caatinga, como Vital Farias e Elomar Figueira de Mello. Posteriormente, incursionou por outras vertentes da música brasileira, gravando Chico Buarque, Caetano Veloso, dentre outros. Ressalte-se que nunca deixou de incluir em seus discos, práticas como o xote, o arrasta-pé, o frevo e a toada. Na Bossa Nova, temos, como exemplo, Nara Leão e Carlos Lyra. Ele, compositor e intérprete, que fez incursões também na Canção de Protesto.

Percebe-se que esses diálogos entre as vertentes musicais acabam sendo a própria MPB, como postula Costa (2001, p. 172): “aquela que pretende representar o núcleo-síntese da música brasileira”. O autor relata ser tema recorrente nos meios que comentam a MPB a multiplicidade de ritmos, estilos e propostas estéticas que povoam o panorama literomusical brasileiro. E acrescenta que essa diversidade, no entanto, não se dá sem conflitos e nem tem uma organização evidente. Diferentemente de outros campos discursivos, como a religião e ciência, onde grupos, correntes, tendências, etc. se definem, se organizam e se estabilizam

mediante estatutos e ideologias razoavelmente determinados, o discurso literomusical brasileiro aparece dilacerado por uma heterogeneidade complexa e inconsistente.

Na sua tese (2001), identifica cinco formas de marcações identitárias¹¹, não tendo sido sua intenção fazer uma descrição de todos os posicionamentos do campo musical, apenas indicar maneiras de marcar posição e identidade mais claramente definidas.

Reportando-se a uma característica importante sobre a nossa música popular, Sandroni (2004) toca em um ponto esclarecedor: a constatação de que a idéia de “música popular” tem um pressuposto comum à de república, ou seja, à idéia de “povo”. Quem pensa em música popular brasileira tem em mente alguma concepção de “povo brasileiro”, tanto quanto quem adere a ideais republicanos. Um exemplo desse nó estético-político, que encontra na música expressão privilegiada, atravessa os anos 1970, marcados pela censura e pelas lutas democráticas. Uma figura paradigmática nesse contexto é Chico Buarque cuja importância não ficou somente nas canções políticas. Gostar de sua música e de sua estética implicava eleger certo universo de valores e referências que traziam embutidas as concepções republicanas cristalizadas na “MPB”, mesmo nos casos em que a letra passava longe da política, como as produções pretensamente despolitizadas de Tom Jobim ou João Gilberto.

O mesmo autor (SANDRONI, 2004) menciona que, no Brasil, “música popular” é expressão valorativamente neutra, ou mesmo tendencialmente positiva, na medida em que as práticas musicais às quais se aplica são em muitos casos consideradas como estando entre manifestações da cultura nacional; portanto, as músicas que fazemos e escutamos são artefatos culturais. Também discorre a respeito da diferença entre música folclórica e popular, sendo a primeira, rural, anônima e não-mediada; e a segunda, urbana, autoral e mediada ou midiática, como se diz atualmente.

Ao explicar a origem da nomenclatura, Sandroni (2004) historia a nossa música, quando reporta que, no decorrer da década de 1960, as palavras *música popular brasileira*, usadas sempre juntas como se fossem escritas com traços de união, passaram a designar as músicas urbanas veiculadas pelo rádio e pelos discos. E, no quadro do intenso debate ideológico que caracterizou a cultura brasileira daquele período, elas logo serviriam também para delimitar um certo campo no interior daquelas músicas. Este campo, embora amplo o suficiente para englobar o samba de um Nelson Cavaquinho e a Bossa Nova de Tom Jobim, excluía os recém-chegados, como a música eletrificada influenciada pelo *rock* anglo-saxão. Então, a expressão *música popular brasileira* cumpria uma certa função de “defesa nacional”,

¹¹ As cinco formas foram mencionadas na pág. 13.

ocupando o lugar que pertencera ao folclore em décadas anteriores. Nos anos finais da década, ela se transforma mesmo numa sigla, quase uma senha de identificação político-cultural: MPB.

1.9.2. Breve histórico da Música Popular Brasileira

Antes de entrar no capítulo dedicado exclusivamente à Bossa Nova, torna-se essencial comentar brevemente sobre a fundação da nossa música popular, cujo marco inicial seria o registro da autoria do samba-amaxiado “Pelo Telefone”, por Ernesto dos Santos (Donga) em 1916, na Biblioteca Nacional, e gravado pelo cantor Manuel Pedro dos Santos (Baiano), no início de 1917, pelos discos da Casa Édison, fazendo grande sucesso no Carnaval desse mesmo ano. Alguns versos eram cantados na Casa da Tia Ciata; tratava-se, pois, segundo Miranda e Latorre (2005), de uma obra comunal, conforme a tradição das rodas de samba rural. Vários freqüentadores da casa deram sua contribuição, porém ficaram a reclamar o seu quinhão autoral.

Costa (2001) relata tal posicionamento ter ficado conhecido como samba. Foi no Rio de Janeiro, em festas onde se tocavam instrumentos musicais e se improvisavam cânticos em formas rítmicas variadas, que adquiriram formato mais ou menos definido.

Com a fonogração, o samba passou a ter uma autoria oficial e individualizada com composição consciente, instrumentos específicos, harmonias e formações orquestrais próprias, letras com unidade temática, temas de predileção e tempo de duração reduzido, a fim de que pudessem ser decorados e cantados com maior facilidade fora dos círculos de sua produção, comenta o mesmo autor.

Ele (COSTA, 2001) continua dizendo que a música popular, representada principalmente pelo samba, recebe incentivo oficial, passando a integrar programas oficiais de propaganda, cultura, educação e intercâmbio internacional. É a época em que a canção se torna um produto comercial e os músicos se profissionalizam. Para Miranda e Latorre (2005), foi no início da década de 30, tempo de passagem tensa entre o samba amaxiado e o moderno gênero criado pela turma do Estácio, que a alteração da figuração rítmica no samba dançado começa a deixar as suas marcas na forma canção, iniciando uma carreira de sucesso, graças ao cenário favorável propiciado pelas primeiras emissoras de rádio e as gravações pelo sistema fonoelétrico.

Em meados dos anos 40, Luiz Gonzaga começa a fazer sucesso com as suas músicas, retoma Costa (2001), ao acrescentar outras informações sobre o panorama musical

brasileiro. Nesta época, ocorre uma grande diversificação da nossa produção literomusical, com a entrada em cena de vertentes oriundas de outras regiões do país (do Nordeste, Luiz Gonzaga; do Sul, Lupiscínio Rodrigues), ao mesmo tempo em que aumenta a influência da música estrangeira (especialmente a americana – como o jazz – e a hispano-americana – como o bolero). Desta forma, o ambiente musical brasileiro, ainda numa “infância” da canção brasileira, vai seguir rumos ditados pelos interesses político-econômicos das elites e se preparará para abrir um ciclo de movimentos com a Bossa Nova.

Segundo Tatit (2004), desde o advento da Bossa Nova, formou-se no país uma elite especialmente interessada em música popular e, com o progressivo recolhimento da música erudita às salas de concerto e às universidades, essa elite, por seu alto poder aquisitivo, passou a ser um dos alvos prediletos da indústria do disco.

Torna-se digno de nota concluir esta seção com Campos (2003), ao mencionar a linha evolutiva da música popular brasileira e a importância de João Gilberto nela, inclui em sua obra uma entrevista dada por Caetano Veloso, em maio de 1966, na Revista Civilização Brasileira, nº 7, sobre o assunto:

Só a retomada da *linha evolutiva* pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação. Dizer que samba só se faz com frigideira, tamborim e um violão sem sétimas e nonas não resolve o problema. Paulinho da Viola me falou há alguns dias da sua necessidade de incluir contrabaixo e bateria em seus discos. Tenho certeza de que, se puder levar essa necessidade ao fato, ele terá contrabaixo e terá samba, assim como João Gilberto tem contrabaixo, violino, trompa, sétimas, nonas e tem samba. Aliás, João Gilberto para mim é exatamente o *momento* em que isto aconteceu: a informação da modernidade musical utilizada na recriação, na renovação, no dar – um – passo – à – frente, da música popular brasileira. Creio mesmo que a retomada da tradição da música brasileira deverá ser feita na medida em que João Gilberto fez. [...]. (CAMPOS, 2003, p.63).

Apesar de ser polêmica, esta citação enfatiza a papel de João Gilberto na música brasileira, uma vez que sabemos que ele influenciou muitos cancionistas e é, até o presente momento, um dos ícones da nossa MPB. Tal opinião de Caetano Veloso de 1966 ainda é comentada e divulgada, mesmo com opiniões contrárias, logo aí reside a sua importância.

1.10 Relação de determinados autores com a Bossa Nova

Alguns trabalhos que servem de base para a nossa pesquisa, a partir dos quais extraímos informações para a caracterização discursiva deste posicionamento são: Britto (1966), Caurio (1989), Mann (1991), Tatit (1996 e 2004), Jobim (1996), Garcia (1999),

Castro (2001) e (2004), Costa (2001), Naves (2001), Mello (2001), Tinhorão (s.d) e (2002), Severiano e Mello (2002), Campos (2003), Chediak (2004), Diniz (2006) e Gava (2006).

Com o propósito de demonstrar a relação de determinados autores com o nosso trabalho, iniciaremos com Britto e sua obra.

Britto (1966) explica o que é a Bossa Nova, suas características e influências recebidas, além de mostrar que o movimento teve um posicionamento político com a Bossa Nova nacionalista de Carlos Lyra e Sérgio Ricardo.

Em Cáurio (1989), Tárík de Souza escreve sobre o nosso objeto de estudo, falando sobre os precursores, intérpretes mais conhecidos, sobretudo, os que ficaram sacramentados como a “Musa” e o “Papa” da Bossa Nova. Comenta sobre a corrente política inaugurada pelo movimento, assim como a influência do movimento no além-mar. Em forma de pequenos textos com fotografias de seus participantes, o autor vai traçando um painel linear com a história e o papel da Bossa Nova na vida do Brasil.

Mann (1991), através de entrevistas com intérpretes/compositores de relevo na música popular, como Caetano Veloso, Belchior, Chico Buarque, Carlos Lyra, dentre outros, traça e discute pontos relevantes das características de nossa música, assim como assuntos políticos e históricos das épocas vividas por esses intérpretes/compositores e a influência de seu jeito de compor e cantar na sociedade.

No início da obra, Mann (1991) faz uma introdução composta de informações sobre a música indígena, o surgimento da modinha, o lundu, o chorinho, o maxixe, as marchas e o carnaval, continuando com o samba¹² e a Bossa Nova, e finalizando com a MPB no final do milênio, ou seja, uma cronologia comentada da música popular brasileira. Esta obra é importante, pois traz informações sobre práticas musicais, como o samba e a modinha que, certamente, interessarão ao nosso trabalho. O capítulo dedicado à Bossa Nova contempla o processo de formação do movimento, como posicionamento, o seu aspecto estético e seus representantes principais. Já no que se refere às de entrevistas, a que nos interessa é a de Carlos Lyra, em especial, por estar ainda vivo, acessível e pronto a elucidar pontos ainda vagos, em outras obras. Carlos Lyra responde às perguntas sobre a cronologia da Bossa Nova; sua famosa escola de violão, juntamente com Roberto Menescal; como o “cool-jazz” preparou o cenário para a Bossa Nova, ou seja, conhecimentos úteis à nossa pesquisa. Uma vez que nosso trabalho contemplará os protagonistas mais importantes do movimento, estando Carlos

¹² Nas palavras de Diniz (2006, p.14), “samba” é “urbano, carioca e já dispendo dos instrumentos percussivos das escolas, ele foi gradualmente eleito pela população o principal ritmo musical do Rio de Janeiro. Era o coroamento de séculos de interação etnocultural, muitas vezes conflituosa, mas sempre com poros comunicativos bem abertos”. Para o autor, é o gênero musical identificador da sociedade brasileira.

Lyra incluído, sua entrevista nos ajuda a entender melhor aquele momento vibrante da nossa música brasileira.

Tatit (1996) mostra, na sua obra, diversas dicções de intérpretes conhecidos no Brasil. Vai de Noel Rosa, passando por Ary Barroso, Luiz Gonzaga, Tom Jobim, chegando a Caetano Veloso. Em primeiro lugar, o autor explica o que é a dicção do cancionista, que mais parece “um malabarista” em suas palavras. Discorre sobre gestualidade oral, canto e fala, naturalidade e técnica, inspiração, figurativização, tensões passionais e temáticas, além de narratividade, arquicanção e canções. As dicções de Tom Jobim e João Gilberto são analisadas e serão relevantes para o nosso trabalho, pois se relacionam com a linguagem do movimento no plano musical e com o seu investimento ético.

De acordo com o autor (TATIT, 1996), não é fácil localizar, na história da canção brasileira, bons músicos – alfabetizados em música – que tenham sido também bons cancionistas compositores. Arranjadores, porém, há inúmeros. Daí a qualidade do maestro Tom Jobim, que pode ser considerado compositor-cancionista de altíssima envergadura, “apesar” de ter adquirido formação musical.

Já em sua obra de 2004, Tatit apresenta um apanhado dos acontecimentos que tiveram papel fundamental na configuração da sonoridade brasileira a partir do formato “melodia e letra”. A partir daí, faz um relato da história da canção brasileira, chegando ao século XX com os seus dois movimentos importantes para a nossa música: a Bossa Nova e o Tropicalismo, com seus gestos extensos de influenciadores do panorama musical nacional, a partir das noções de *triagem e mistura*, pensadas pelo autor. Ou seja, o gesto de decantação da Bossa Nova, eliminando todos os excessos na melodia e na letra, trouxe um padrão de “triagem”, enquanto o Tropicalismo responde pela “mistura”, quando atrela sua fecundidade à assimilação constante de numerosas dicções, desde as introduzidas por artistas tradicionais até as comprometidas com o mercado de consumo, passando por outros posicionamentos, pelo folclore, mundo pop etc.

Em Jobim (1996), temos um livro biográfico sobre a vida de Tom Jobim, escrito pela sua irmã, Helena Jobim, no qual ela relata diversos momentos da existência de Antônio Brasileiro: nascimento, família, casamentos, amigos, música, literatura, morte etc. Embora não seja uma obra de cunho científico, tem relevância para a pesquisa, uma vez que mostra a relação do maestro com a música, como ele compunha as melodias, como se inspirava, a sua significação para a Bossa Nova, enfim, como foi a sua participação e quais foram suas influências.

Garcia (1999) transformou sua dissertação de mestrado em livro, dando ênfase a João Gilberto em sua maneira própria de tocar e cantar e como a sua vida musical começou. Analisa a sua batida ao violão, o seu ritmo¹³ do canto-falado e a sua canção “Bim Bom”.

Outras obras dignas de nota para a pesquisa são as de Ruy Castro, embora não sejam consideradas acadêmicas. A primeira a ser mencionada teve sua primeira edição em 1990, porém a obra consultada foi da terceira edição. Nela, Castro (2004) faz um relato sobre a Bossa Nova de maneira minuciosa, conforme as suas impressões pessoais acerca do movimento. Para o nosso trabalho, é de relevância ímpar, por reconstituir a vida boêmia e cultural carioca daquela época. Ele discorre sobre como e onde tudo começou, seus representantes João Gilberto, Tom Jobim, Vinícius de Moraes, Nara Leão, Ronaldo Bôscoli, Sylvinha Telles, dentre muitos outros, incluindo não só intérpretes e compositores, mas ainda arranjadores e instrumentistas. Dessa maneira, compõe um fascinante mosaico envolvendo a música e o comportamento da época, mostrando por que foi a história do sonho de uma geração.

Em 2001, Castro ressurgiu com mais uma obra sobre os movimentos da Bossa Nova. É uma espécie de continuação da obra anterior, pois acrescenta maiores informações não citadas no primeiro livro. Eis a importância desta obra: conhecermos mais sobre a vida e história de Tom Jobim e João Gilberto, o mesmo ocorrendo a respeito dos antecessores que muito influenciaram esses dois ícones, Lúcio Alves e Dick Farney. Segundo Maingueneau (2001b), conhecer a vida do autor é fundamental para o entendimento da obra, tanto que ele fala em bio/grafia, isto é, da *vida rumo à grafia* ou da *grafia rumo à vida*.

Costa (2001), que também faz parte do referencial teórico da dissertação, descreve o posicionamento bossanovista em sua tese. A partir de sua pesquisa cujo objetivo não foi o estudo pormenorizado das relações discursivas da Bossa Nova, e sim a produção do discurso literomusical brasileiro, teremos um painel resumido do movimento.

Naves (2001) analisa o estilo musical da Bossa Nova e suas figuras paradigmáticas, procurando mostrar as correspondências entre o intimismo introduzido na música popular pela estética bossanovista e as concepções de modernidade que vigoravam no período (final dos anos 50 e início dos anos 60) nos planos da política e cultura.

Mello (2001) escreve sobre João Gilberto e sua maneira de trabalhar o ritmo, a harmonia¹⁴ e o canto. Também mostra a cronologia de sua vida e seus álbuns.

¹³ Consoante o Dicionário GROVE de Música, “ritmo” é a subdivisão de um lapso de tempo em seções perceptíveis; o agrupamento de sons musicais, principalmente por meio de duração e ênfase (“Terminologia Musical” em <http://passeiweb.com/saiba-mais/arte-cultura/musica/terminologia>).

Assim como outros autores mencionados anteriormente, Tinhorão (s.d) também fala sobre características da Bossa Nova, sua origem, seu momento histórico e seus representantes. A diferença está em, já no início do capítulo, fazer analogias entre a Bossa Nova e o samba, o “spiritual” (música negra norteamericana), o jazz e o samba tipo be-bop e abolerado.

Tinhorão, em outra obra (2002), chama Bossa Nova de “New Brazilian Jazz” e, no capítulo dedicado ao movimento, vai traçando um painel histórico, indo da época das grandes orquestras, do processo de concentração urbana, da influência do modelo americano sobre os jovens de Copacabana na década de 50, à nova “batida” da Bossa Nova, dentre outros. Ele é considerado um grande polemista e crítico do movimento. Torna-se enriquecedor para o trabalho encontrar um pesquisador da música popular brasileira que pense diferente dos demais.

Severiano e Mello (2002) colaboram de forma significativa para os estudos da música brasileira, uma vez que compõem um relato histórico de 1958 a 1985. Compilam canções e compositores, traçando breve explanação sobre a história das canções, e, ainda apresentando outros sucessos, gravações representativas, músicas estrangeiras de sucesso no Brasil, bem como fornecendo a cronologia de fatos marcantes em diferentes anos.

No concernente à Bossa Nova, encontramos, em 1958, o samba “Chega de Saudade”, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, considerado o marco zero do movimento. Em 1959, veio “Desafinado”, samba de Tom Jobim e Newton Mendonça, além de “Dindi”, samba-canção¹⁵ de Tom Jobim e Aloísio de Oliveira, dentre outros surgidos em anos subsequentes. Na introdução, os autores mostram a segunda grande fase da música popular brasileira, iniciada com o surgimento da Bossa Nova em 1958, e prolongada até o final da era dos festivais, em 1972, tendo passado pelo Tropicalismo e outras tendências. Mencionam características do movimento, representantes e suas teias no exterior, sobretudo, nos Estados Unidos, onde a Bossa Nova chegou pra ficar, em grande parte, devido ao interesse causado pelo show no Carnegie Hall, em Nova York, em 1962.

Em Campos (2003), Brasil Rocha Brito oferece a sua contribuição, quando faz uma análise detalhada ao situar as características individualizadoras das obras compostas

¹⁴ Segundo o Dicionário GROVE de Música, “harmonia” é a arte de formar e dispor os acordes (“Terminologia Musical” em <http://www.passeiweb.com/saiba-mais/arte-cultura/musica/terminologia>).

¹⁵ Consoante Diniz (2006, pp. 131- 132), “samba-canção” é um samba “de andamento lento, melodia romântica e letra sentimental” (dado por Nei Lopes). Apareceu no cenário musical brasileiro no fim dos anos 20, na obra de compositores semi-eruditos. Chamado também de “samba de meio de ano” – feito fora do ciclo carnavalesco”. Em suas palavras: “O samba-canção aspira a um certo semi-eruditismo, marcado por letras e características orquestrais mais sofisticadas”.

conforme a nova concepção musical. Mostra as manifestações musicais influenciadoras da Bossa Nova, como o jazz e o be-bop; analisa a concepção musical do movimento, em termos de posição estética, características da estruturação e da interpretação, ou seja, sua linguagem verbal e musical. Também discorre sobre os textos das canções e dá nomes aos compositores, letristas e cantores. Finaliza, mostrando letras de canções e fotografias dos seus representantes principais, ainda jovens na época. O próprio Augusto de Campos e Júlio Medaglia também colaboram com seus conhecimentos vastos sobre o movimento nos seus planos verbal e musical.

Em Chediak (2004), há textos, entrevistas com Sérgio Ricardo (compositor, cantor e músico) e Johnny Alf (pianista e cantor), e mais 300 partituras de canções da Bossa Nova. Johnny Alf foi considerado precursor da Bossa Nova, ao fazer uso de acordes¹⁶ alterados. Suas entrevistas têm valor pelo fato de os sujeitos entrevistados ainda estarem vivos e manifestarem seus pensamentos e posicionamentos diante dos fatos da época.

Diniz (2006) tematiza o posicionamento samba e o universo que o envolve, traçando um abrangente panorama de sua história; das raízes mestiças e dos ritmos influenciadores, passando pela Bossa Nova e as canções dos festivais, findando com o rock e a música eletrônica. Além de mencionar características e fatos históricos concernentes à época do movimento, concentra especial atenção na *Santíssima Trindade* da Bossa Nova, ou seja, João Gilberto, Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes, certificando sua obra e importância.

Gava (2006) relata fatos acontecidos durante um período histórico brasileiro que durou duas décadas: 60 e 70, quando a Revista *O Cruzeiro* existiu e publicou diversas reportagens consideradas bossanovistas, pois eram vistas como modernas no formato e linguagem. Não falavam somente de música, expunham todo um momento em que a Bossa Nova se tornara uma marca divulgada também no exterior com sucesso. O autor analisa ainda também artigos publicados nas *Revistas Manchete, Senhor e Life*, embora em menor número. Encontramos muitas informações a respeito do movimento, seus representantes e história nessa obra.

¹⁶ Segundo o Dicionário Multimídia Michaelis, “acorde” é um som complexo, resultante da emissão simultânea de vários sons que produzem certa harmonia. De acordo com o Dicionário GROVE de Música, “acorde” é o soar simultâneo de três ou mais cordas (“Terminologia Musical” em <http://passeiweb.com/saiba-mais/artecultura/musica/terminologia>).

2 QUESTIONAMENTOS E METODOLOGIA

O presente capítulo aborda os questionamentos surgidos e a metodologia que a pesquisa seguiu, bem como os artistas da Bossa Nova escolhidos e suas canções mais representativas.

2.1 Questionamentos

A Bossa Nova é reconhecida por muitos autores e críticos como um ícone de um novo tempo e frescor no quadro da Música Popular Brasileira. Até então, havia uma ditadura do ritmo tradicional e um excesso na música em suas diferentes manifestações. O movimento bossanovista inovou a maneira de tocar e cantar, dando oportunidades aos cantores que cantavam “baixinho”.

Devido à Bossa Nova, muitas canções esquecidas de autores ilustres do passado voltaram a ser admiradas. O movimento recebeu as influências do *jazz*, *cool-jazz*, música erudita, samba etc., fez a mistura e se tornou original, produto de exportação.

Partindo, então, da intenção de delimitar a Bossa Nova como movimento, fizemos os seguintes questionamentos:

- a) Quais são as principais características discursivas do Movimento Bossa Nova?
- b) Quais são os principais investimentos cenográficos, éticos e lingüísticos representativos do movimento?
- c) Qual é a linguagem da Bossa Nova no plano verbal?
- d) Qual é a linguagem da Bossa Nova no plano musical?

2.2 Metodologia

O nosso trabalho tentou caracterizar a Bossa Nova, centrando o foco na época, no tempo, na origem, nos participantes, enfim, um recorte do que significou o movimento em termos históricos para o Brasil, sua importância para a Música Popular Brasileira, e seu raio de influência no país todo, assim como no exterior, notadamente, nos Estados Unidos.

Convergimos nossa atenção para os principais representantes da Bossa Nova: Antônio Carlos Jobim, João Gilberto, Vinícius de Moraes, Roberto Menescal, Ronaldo Bôscoli, Carlos Lyra e Newton Mendonça, escolhidos por serem considerados os mais notáveis protagonistas do movimento, pois deixaram produções marcantes no período

delimitado entre 1958 e 1965. Das canções estudadas, escolhemos aquelas nas quais eles ou escreveram a letra ou musicaram ou interpretaram. Baden Powell, Aloysio de Oliveira, Odette Lara, Wanda Sá e Nara Leão também têm seus nomes citados na pesquisa, por terem sido parceiros de valor, seja na composição, seja na interpretação. Baden Powell compôs diversas canções com Vinícius de Moraes, principalmente, os afro-sambas, porém, para a nossa pesquisa, escolhemos “Samba da Bênção” e “Samba em Prelúdio”; e Aloysio de Oliveira, juntamente com Antônio Carlos Jobim, compuseram “Dindi” e “Só Tinha de Ser com Você”.

A discografia das mais renomadas personalidades do movimento é ampla, logo foram escolhidas as canções dos discos oficiais encontrados no comércio ou na Internet.

Informações vindas de filmes, lançados em 2005 e 2006 no Brasil, foram preciosas como material adicional para o trabalho. São eles os documentários sobre Vinícius de Moraes e sobre a Bossa Nova, tendo este último relatores como Roberto Menescal e Carlos Lyra, além de artigos de jornais e revistas falando sobre o movimento ou sobre seus representantes, e entrevistas com artistas envolvidos no processo.

Importante mencionar que, anexo a esta pesquisa, há uma entrevista feita por correio eletrônico, no dia 10 de agosto de 2006, concedida a nós pelo cancionista Roberto Menescal. As perguntas elaboradas tiveram o propósito de elucidar dúvidas sobre a Bossa Nova e a carreira do protagonista.

Em relação ao corpus escolhido para a pesquisa, foram relacionadas as 37 (trinta e sete) canções mais representativas do movimento. São elas: as do disco “Chega de Saudade” de João Gilberto (1959-Odeon), as do disco “O Amor, O Sorriso e a Flor” do mesmo cancionista (1960-Odeon); as de “*The Composer of Desafinado Plays*” de Antônio Carlos Jobim (1963-Verve), as de “*The Wonderful World of Antonio Carlos Jobim*” do maestro recém citado (1964-Warner); as do disco Getz/Gilberto (1964-Verve); e canções avulsas de Vinícius de Moraes, Carlos Lyra, Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli.

A seguir arrolaremos as obras a serem analisadas.

1959. Odeon. *Chega de Saudade*. De Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes.

1959. Odeon. *Lobo Bobo*. De Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli.

1959. Odeon. *Brigas, Nunca Mais*. De Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes.

1959. Odeon. *Saudade Fez Um Samba*. De Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli.

1959. Odeon. *Maria Ninguém*. De Carlos Lyra.

1959. Odeon. *Desafinado*. De Antônio Carlos Jobim e Newton Mendonça.

1959. Odeon. *Bim Bom*. De João Gilberto.

1960. Odeon. *Samba de Uma Nota Só*. De Antônio Carlos Jobim e Newton Mendonça.
1960. Odeon. *Só em Teus Braços*. De Antônio Carlos Jobim.
1960. Odeon. *Meditação*. De Antônio Carlos Jobim e Newton Mendonça.
1960. Odeon. *O Pato*. De Jayme Silva e Neuza Teixeira.
1960. Odeon. *Corcovado*. De Antônio Carlos Jobim.
1960. Odeon. *Discussão*. De Antonio Carlos Jobim e Newton Mendonça.
1963. Verve. *Amor em paz*. De Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes.
1963. Verve. *Insensatez*. De Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes.
1963. Verve. *Água de beber*. De Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes.
1963. Verve. *Garota de Ipanema*. De Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes.
1964. Verve. *Só Danço Samba*. De Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes.
1964. Warner. *Ela é carioca*. De Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes.
1964. Warner. *Só tinha de ser com você*. De Antônio Carlos Jobim e Aloysio de Oliveira.
1964. Warner. *A felicidade*. De Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes.
1964. Warner. *O morro não tem vez*. De Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes.
1964. Warner. *Samba do avião*. De Antônio Carlos Jobim.
1964. Warner. *Dindi*. De Antônio Carlos Jobim e Aloysio de Oliveira.
1964. Verve. *O Grande Amor*. De Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes.
1964. Verve. *Vivo Sonhando*. De Antônio Carlos Jobim.
1958. Festa. *Canção do Amor Demais. As praias desertas*. De Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes.
1959. Festa. *Por Toda a Minha Vida*. Lenita Bruno e Orquestra. *Eu não existo sem você*. De Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes.
1959. Festa. *Por Toda Minha Vida*. Lenita Bruno e Orquestra. *Eu sei que vou te amar*. De Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes.
1963. Elenco. Vinícius & Odette Lara. *Samba da Bênção*. De Vinícius de Moraes e Baden Powell.
1963. Elenco. Vinícius & Odette Lara. *Samba em Prelúdio*. De Vinícius de Moraes e Baden Powell.
1961. *O Barquinho*, de Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli.
1961. *Coisa Mais Linda*, de Carlos Lyra e Vinícius de Moraes.

1961. *Você e Eu*, de Carlos Lyra e Vinícius de Moraes.

1962. *Influência do Jazz*, de Carlos Lyra.

1963. *Rio*, de Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli.

1965. *Minha Namorada*, de Carlos Lyra e Vinícius de Moraes.

Essa listagem de canções teve como objetivo tornar o trabalho mais organizado. Observa-se que, na verdade, os protagonistas mencionados foram parceiros entre si, logo, as canções de um estão no disco de outro e vice-versa. A opção por essas canções deveu-se ao fato de serem as mais conhecidas e representativas do movimento, embora saibamos que sempre algumas fiquem de fora, pois há um limite em termo de tempo na pesquisa.

É válido lembrar que as letras das canções foram localizadas em notas de rodapé, de forma a torná-las visíveis ao leitor. Em tais notas, são citados o nome da canção, o intérprete e os autores, consecutivamente, além da data de autoria.

Outras explicações, relacionadas a termos musicais, comentários feitos por autores, ou explanações necessárias para um melhor entendimento do trabalho, são fornecidas ao longo do texto, em notas de rodapé.

3 A BOSSA NOVA

3.1 Precusores e influências

Ao iniciar este capítulo sobre o nosso objeto de estudo, torna-se importante fazer o percurso do movimento, começando pelas manifestações musicais vindas do estrangeiro, que influenciaram sobremaneira o movimento, e os precusores, artistas os quais já prenunciavam uma nova maneira de cantar e tocar, mais tarde chamada Bossa Nova.

Dentre as manifestações musicais, destacam-se, direta ou indiretamente, o *jazz* e o *be-bop* (concepção jazzística surgida em 1945, aproximadamente). De acordo com Brito (2003), o *be-bop* foi a princípio pouco conhecido fora dos Estados Unidos, somente começando a se popularizar somente a partir de 1949, no exterior e no próprio país de origem. Nesse mesmo ano e nos seguintes, surgiram no Brasil composições que incorporavam alguns procedimentos desta prática musical tanto na estrutura propriamente dita como na interpretação (na qual o influxo se fazia notar de maneira mais acentuada, ou seja, o *be-bop* exerceu influência nas canções).

O mesmo autor acrescenta que, pouco depois dessa época, proceder-se-ia a uma nova maneira de conceber a interpretação: o *cool jazz*, designação usada em contraparte a *hot jazz*. No *cool jazz*, ao contrário do que sucedia no *hot*, os intérpretes são músicos de conhecimento técnico apurado e, embora não dispensem as improvisações, procuram dar à obra uma certa adequação aos recursos composicionais de extração erudita. Este tipo de *jazz* é elaborado, contido, anticontrastante; não procura pontos máximos e mínimos emocionais. O canto usa a voz da maneira como normalmente fala. Não há sussurros alternados com gritos. Nota-se que a Bossa Nova incorporou muitas dessas características.

Diniz (2006) discorre que, com a influência da música popular norte-americana, do impressionismo europeu, e das tradições musicais brasileiras, a Bossa Nova, de acordes dissonantes, notas alteradas e interpretações intimistas, no canto, abriu uma nova página estética na história da música brasileira, e ainda, assegura ser o estilo brasileiro mais difundido no mercado internacional até hoje.

Naves (2001) cita uma entrevista dada por Carlos Lyra a ela, na qual aquele arrolou uma gama variada de influências sofridas pela Bossa Nova: o bolero mexicano, o impressionismo de Ravel e Debussy, o *jazz* desenvolvido por Gershwin, Cole Porter, Richard Rodgers, Larry Hart e vários outros compositores. Às influências estrangeiras somam-se as misturas brasileiras de samba, xaxado e valsa, além de outros ritmos. Segundo Lyra, se João

Gilberto é mais identificado como cantor de samba, existem outros ritmos dentro da Bossa Nova, da valsa ao baião.

A obra de Antônio Carlos Jobim sofreu forte impacto de Villa-Lobos. Naves (op. cit) menciona que já havia em sua trajetória uma tendência a dar continuidade, no campo popular, a uma tradição musical “erudita” muito marcada pelo modernismo nacionalista de Villa-Lobos. Trata-se de uma tradição que recorre ao excesso – tanto sinfônico quanto coral – como forma de representar um Brasil exuberante, pujante em seus elementos físicos e culturais. Alguns músicos aparecem como mediadores entre Villa-Lobos e Tom Jobim nesse procedimento, sendo eles: Tomás Terán e Radamés Gnattali. Tom Jobim também sentiu entusiasmo pela descoberta dos compositores russos Rachmaninoff, Prokofiev e Stravinsky. Nos anos 40, em seus exercícios musicais, houve a influência das obras de Gershwin, Ravel e Debussy, ressalta a autora. Importante mencionar também Chiquinha Gonzaga, Dorival Caymmi, Léo Peracchi e Custódio Mesquita¹⁷ como artistas que marcaram sua obra em nível nacional, e Chopin e Bach, a serem acrescentados em nível internacional. Britto (1966) ainda menciona outras influências sofridas por Tom Jobim, uma vez que ele viveu à época dos choros. Desde pequeno, já namorava a música de Noel Rosa, Lamartine Babo e de Pixinguinha.

Alguns artistas devem ser mencionados como precursores do Movimento. Segundo Brito (2003), um deles é Dick Farney, que, quando aparece no cenário musical brasileiro, já canta quase propriamente *cool*, derivando seu estilo de Frank Sinatra, e, sendo um pianista de grandes méritos, passou a tratar as composições brasileiras como se fossem *bebops*. Lúcio Alves, embora mais apegado a procedimentos tradicionais, inovou a interpretação. Outras manifestações valiosas quanto à composição foram surgindo com o tempo, foram eles Gilberto Milfont, Ismael Neto, a dupla Klecius Caldas e Armando Cavalcanti etc., que já revelavam sinais de inconformismo na suas produções, ou seja, já não se atinham ao tradicional. O autor citado lista intérpretes que eram o prenúncio da Bossa Nova em obras de diversos compositores, tais como: Nora Ney, Doris Monteiro, Ivon Cury, dentre outros. A Johnny Alf se dá o devido mérito de ser reconhecido como o pai do Movimento, por Antônio Carlos Jobim e muitos outros. Ele, compositor, cantor e pianista, já incorporava procedimentos emprestados das tendências mais atualizadas do *jazz*, do *be-bop*, do *cool-jazz* do que de algo radicado em nossa música popular. Para Medaglia (2003), no

¹⁷ Para Jobim (1996), Chiquinha Gonzaga, Custódio Mesquita e Dorival Caymmi deixaram um caminho de liberdade aberto para os mais novos, foram uma verdadeira escola de harmonia.

início da década de 50, ele já apresentava composições bastante rebuscadas, tanto melódica como harmonicamente, parte das quais foi utilizada após o advento da Bossa Nova.

Medaglia (op. cit.) explica que, ao estabelecer uma relação histórica para apurar as verdadeiras raízes da Bossa Nova, há de se encontrar outra música, também urbana, popular e cem por cento brasileira: a música de Noel. É o samba “flauta-cavaquinho-violão”, é o samba da Lapa, capital do samba (de câmara) tradicional, enquanto Copacabana-Ipanema-Leblon são os redutos da Bossa Nova. É a linguagem sem metáfora, espontânea, direta e popular do “seu garçom faça o favor de me trazer depressa”, que foi retomada por Newton Mendonça, Vinícius de Moraes, Ronaldo Bôscoli e Carlos Lyra. Nas letras de “Maria Ninguém”, “Samba de uma Nota Só”, “Garota de Ipanema”, encontram-se expressões que poderiam ter sido ditas e cantadas por Noel Rosa em 1940.

O mesmo autor faz o paralelo entre João Gilberto e Mário Reis. Segundo ele, na época da eclosão do movimento Bossa Nova, já havia a afirmação de que João Gilberto era o novo Mário Reis. Constatação considerada verdadeira, uma vez que é à tradição musical de Noel Rosa e Mário Reis que João Gilberto pretende dar seqüência. Por essa razão, foi buscar nesse repertório canções que, atualizadas e revalorizadas por sua interpretação, se integraram na música popular sem o menor atrito. *Morena boca de ouro, Bolinha de papel e Aos pés da santa cruz* foram algumas delas.

Mello (2001) concorda com essa afirmação, mas até certo ponto. Afirma que João Gilberto também evidenciava mais a clareza da voz do que o volume, cantando “bem baixinho”. Ambos tinham a ótica de interpretação de um cantor-músico¹⁸, que prefere a delicadeza. A comparação com Mário Reis, no entanto, não procede, pois sua grande admiração era mesmo por Orlando Silva, cantor considerado fora de série da música popular brasileira, o qual sabia falar as frases com naturalidade e não exagerava em nenhum ponto da música. Ambos introduziram elementos de elasticidade e flexibilidade vocais através de rubatos¹⁹ (*ritardandos*²⁰ e *accelerandos*²¹) ou de suspensões. Retardando as sílabas ou frases, eles deixaram o violão seguir adiante para alcançá-lo mais tarde, apressando-se ou encurtando

¹⁸ Conforme Mello (2001), o *cantor-músico* encurta as frases cantadas, deixando espaço para a sua verdadeira área de ação, a música tocada; o instrumentista não está preocupado com o volume, ou em exibir uma voz decididamente máscula; até evita os vibratos exagerados, enquanto o *cantor-cantor* tenta ocupar todos os espaços, ávido em aproveitá-lo para mostrar seus dotes.

¹⁹ “Tempo rubato” (*tempo roubado* em italiano) é um termo musical para apressar ligeiramente ou retardar o tempo de uma parte na discrição de um solista ou maestro. Foi usado freqüentemente na música do período romântico, e é especialmente terra comum na música do piano (<http://en.wikipedia.org/wiki/Rubato>).

²⁰ “Ritardando” significa gradualmente mais lento ([WWW.8notes.com/glossary/Ritardando_ritard.asp](http://www.8notes.com/glossary/Ritardando_ritard.asp)).

²¹ “Accelerando” é uma palavra italiana que significa “acelerando”. Quando aparece em uma partitura, indica que o tempo da obra deve acelerar gradualmente (<http://es.wikipedia.org/wiki/Accelerando>).

o que ainda faltava; outras vezes, antecipavam-se, emendando versos um no outro, fora do lugar em que deveriam estar, e ficavam aguardando a chegada do violão para seguirem juntos novamente.

Já Castro (2001) assevera que a influência de Mário Reis foi indireta, mas fundamental, na medida em que foi o introdutor de um canto original brejeiro, “brasileiro”, que ele pode ter aprendido com os sambistas do bairro carioca do Estácio, cujos botequins freqüentava com seus primos ricos, os Silveirinhas da fábrica Bangu, antes de começar a gravar. Ao ouvir e adaptar a bossa dos sambistas ao seu jeito branco e contido, Mário tornar-se-ia o pai de uma legião de cantores de “bossa”, que desaguardaria em João Gilberto. Outro artista inspirador, já mencionado, foi Orlando Silva. Ele foi a resposta “sofisticada” à naturalidade de Mário Reis. Orlando Silva tinha sido o primeiro brasileiro a usar o microfone como um instrumento e a cantar de forma romântica, até “chorando”, mas sem os derramamentos de opereta. Foi dele que João Gilberto extraiu o lirismo, a suavidade e o canto dissimulado, apenas aparentemente linear.

3.2 Histórico

Antes de discorrer sobre o marco inicial do movimento, é importante apresentar que, anteriormente a 1958, já havia composições que representavam uma vitalidade na música brasileira, seguindo os padrões do que seria a Bossa Nova.

Na opinião de Brito (2003), a primeira composição já integrada na concepção musical que iria se firmar três anos depois foi “Hino ao Sol”, um dos quadros musicais integrantes de “A Sinfonia do Rio de Janeiro” (1954), realizada pela parceria de Antônio Carlos Jobim e Billy Blanco (pela gravadora Continental). Daí em diante, acelerou-se o processo de renovação da música popular brasileira. Composições de 1957 significavam uma experiência nova para um auditório habituado a músicas de cunho mais conservador, porém desejoso de ouvir algo diferente. Maysa, com *Ouçá, Resposta e Felicidade Infeliz*, então representava esse sopro por novidades.

O marco inicial do movimento é conhecido por ser o disco *Chega de Saudade*, de João Gilberto (1959), que, juntamente com Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes, compôs o trio conhecido como a “Santíssima Trindade” da Bossa Nova, focalizado neste trabalho, principalmente nas suas produções entre 1958 e 1965.

Diferentemente de diversos autores, Diniz (2006) denota o início da Bossa Nova da seguinte maneira:

A batida genial de João Gilberto na música ‘Chega de saudade’, feita por Tom Jobim em parceria com Vinícius de Moraes e gravada no LP *Canção do amor demais* – marco inaugural do movimento – pela cantora Elizeth Cardoso, é uma síntese de elementos musicais que rondavam há décadas a música popular: a sofisticação harmônica de um Vadico e de um Garoto, os experimentos de Johnny Alf e João Donato, e até mesmo as melodias e letras de Antônio Maria, a exemplo de ‘Canção da volta’ e a ‘Valsa de uma cidade’ (DINIZ, 2006, p.138).

Jobim (1996) acrescenta que na gravação desse LP, Tom Jobim, responsável pelos arranjos, meio camerísticos, usou trompa, oboé, clarone e flauta.

Conforme Medaglia (2003), o movimento da Bossa Nova irrompeu popularmente através de um acontecimento de rotina, mas de repercussões imprevisíveis, talvez até mesmo para os seus próprios responsáveis materiais: o lançamento de um disco. Em março de 1959, a Odeon lançava na praça o LP de um estranho cantor que cantava baixinho, discreta e quase inexpressivamente, interpretava melodias difíceis de ser entoadas, dizia “bim-bom-bim-bom, é só isso o meu baião e não tem mais nada não”, advertindo, ele mesmo, que “se você insiste em classificar meu comportamento de antimusical, eu, mesmo mentindo, devo argumentar que isto é bossa-nova, que isto é muito natural...” A orquestra executava uma ou outra frase e silenciava, o acompanhamento do violão possuía uma “batida” e uma harmonia completamente diferentes do que se estava acostumado a ouvir.

O mesmo autor acrescenta que, no LP marco do movimento concentravam-se, da maneira mais rigorosa e dentro do mais refinado bom gosto, os elementos renovadores essenciais que a música popular brasileira urbana exigia naquele exato momento, em sua vontade de assimilação de novos valores.

Em Chediak (1994), Sérgio Ricardo²² relembra o significado de grande valor da Bossa Nova para ele, expondo que, naquela época, o que mais se tocava no rádio eram boleros que nada tinham a ver com a realidade. O movimento começou a emergir da noite, quando grandes músicos passaram a se unir para mostrar as suas obras, consideradas muito avançadas para aquele período. Segundo ele, era um trabalho quase marginal, porque os veículos de comunicação ignoravam aquela música.

Jobim (1996) relata que, a partir do disco *Chega de Saudade*, a música popular, desprezada por muitos, influenciou toda uma nova geração de excelentes músicos. Esse movimento encorajou os jovens a superar o preconceito de que acabariam a vida bêbados, dormindo nas sarjetas, se resolvessem ser músicos. As universidades abriram seus *campi* para

²² Conforme Chediak (1994), Sérgio Ricardo foi um dos participantes do famoso show de Bossa Nova no Carnegie Hall em Nova Iorque; gravou vários *long-plays* e compôs muito para o cinema, onde se destacou com a trilha sonora do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha.

a nova música, que era discutida apaixonadamente pelos estudantes. Depois de muito tempo, aparecia uma música bem brasileira, com uma nova estética, que correspondia aos sentimentos, angústias, verdades e apelos de uma geração. Desta forma, talentos musicais da classe média se manifestaram em todo o país.

Diniz (2006) determina o movimento surgido em 1958 como um produto das ricas experiências musicais da década, apesar de guardar distância do clima “dor-de-cotovelo”, existencialista, *noir*, dos primeiros anos. Pela lente da *Rolleyflex* bossa-novista, via-se o amor positivo, a beleza do mar, do céu, da montanha, da mulher amada.

É digno de nota discorrer a respeito da origem do nome bossa nova. Segundo Tinhorão (2002 e s.d.), o nome *bossa*, para designar a queda especial de uma pessoa para determinada atividade, é de etimologia popular com tempo não definido, mas existia como palavra corrente no Rio de Janeiro pelo menos desde o início da década de 30, quando Noel Rosa a registrou no samba *São coisas nossas*, no qual aparece em uma das suas estrofes: “O samba, a prontidão / e outras bossas, / são coisas nossas, / são coisas nossas”. A partir da década de 40, seu uso foi expandido na música popular, principalmente para referência ao samba de breque²³, que apresentava o novo tipo de bossa representada pelas paradas súbitas da música, a fim de serem encaixadas frases faladas. Foi quando surgiu a expressão *cheio de bossa*, para designar alguém capaz de frases ou atitudes inesperadas, recebidas como demonstração de inteligência ou de reconhecido humor.

Continua Tinhorão explicando que, quando na segunda metade da década de 50, os jovens de Copacabana começaram a tornar conhecido o seu samba de batida claudicante, o reconhecimento desse achado como uma bossa nova estava mais ou menos imanente. De acordo com os depoimentos de componentes do núcleo pioneiro de músicos de 1956, até então simples amadores,²⁴ o batismo da nova maneira de tocar se daria nos primeiros meses de 1959, por um acaso: convidado pelo Grupo Universitário Hebraico-Brasileiro para uma exibição no bairro carioca de Laranjeiras, o conjunto de Roberto Menescal deparou-se logo à entrada com um quadro negro em que se lia, escrito a giz: “Hoje, João Gilberto, Silvinha Telles e um grupo bossa nova apresentando sambas modernos”²⁵. E assim foi que, à medida que iam entrando com seus instrumentos, várias pessoas os inquiriam se eles eram

²³ Segundo Tinhorão (s.d.), samba de breque constitui uma variante do samba-choro que, por seu fraseado extremamente sincopado, permite interromper a linha rítmico-melódica para encaixar frases faladas, sem quebra da unidade da composição.

²⁴ Conforme Tinhorão (2002 e s.d.), eram eles: os jovens Ronaldo Bôscoli (letrista); Roberto Menescal (violão); João Mário (bateria); irmãos Castro Neves (Antônio Carlos, Iko, Leo e Oscar, contrabaixo, bateria e violão, respectivamente); Normando Santos (violão) e Francisco Feitosa (violão), este conhecido por Chico Fim-de-Noite.

²⁵ Foi o jornalista Moisés Fuks que mandou colocar o nome *bossa nova* no quadro negro.

componentes do grupo da seguinte forma: “Vocês é que são os bossa nova (sic)?” Logo, a solução foi concordar, segundo Ronaldo Bôscoli. Foi a noite em que o movimento passaria a ser conhecido por esse nome e imediatamente adotado por todos.

Castro (2001), a esse respeito, assevera que, para Noel Rosa em “Coisas nossas”, o brasileiro teria “bossa” para, entre outras coisas, fazer samba e não saber ganhar dinheiro. Com o sucesso de sua música, o povo incorporou ao vernáculo a palavra bossa com esse sentido. A começar pelos músicos, que passaram a se referir a quem cantava “diferente” (como Luiz Barbosa, Vassourinha, Ciro Monteiro) como sambistas “de bossa”. Nos anos 50, a expressão já estava tão aceita e esvaziada que, para designar algo realmente diferente, teria de ser uma “bossa nova”. Por isso, quando, em 1958, o grupo que acompanharia Sylvinha Telles ficou conhecido como “uma turma bossa nova”, não de Bossa Nova, apenas bossa nova – porque cantava e tocava “diferente”, ao estilo de João Gilberto. Ronaldo Bôscoli (jornalista, ideólogo e letrista) gostou da expressão e passou a aplicá-la para designar a nova música.

3.3 Movimento ou não?

Alguns autores como Tinhorão (s.d) e Naves (2001) não consideram a Bossa Nova um movimento cultural, estético ou político. Para o primeiro, trata-se de uma maneira de tocar e, para o segundo, um estilo musical.

Naves concorda, entretanto, que os músicos vinculados à Bossa Nova inventaram um ritmo e uma harmonia inusitados para a época, rompendo com um tipo de sensibilidade há muito arraigada na canção popular brasileira, que se consolidou nos anos 50: aquela associada ao *excesso*, nas suas diferentes manifestações. Tinhorão explica que, a partir do surgimento do *be-bop* no jazz norte-americano, a Bossa Nova constituiu – como o próprio *bop* nos Estados Unidos – uma reação culta, partida de jovens da classe média branca das cidades, contra a ditadura do ritmo tradicional (no caso do Brasil, representado pela obediência ao tempo forte do 2/4, estabelecida pela percussão dos negros).

Outro que tem opinião semelhante quanto a achar que a Bossa Nova não constituiu um movimento propriamente dito, pois, em que pese o esforço congregado de vários artistas, prescindiu totalmente de uma ação organizada, unânime e direcionada a um fim claramente exposto, além de não ter sido amparada por artigos preparados por seus integrantes, manifestações públicas ou manifestos que expusessem de forma metódica suas linhas de ação, é Gava (2006). Enfatiza que a tarefa de centralizar e aglutinar a tendência coube exclusivamente a João Gilberto, com seu estilo muito econômico de voz e violão; este

sim, verdadeiro manifesto claro e empírico de como fazer uma canção Bossa Nova e, comenta o autor, ainda hoje não muito bem aceito e compreendido.

Contrariamente à opinião dos autores supracitados, consideramos a Bossa Nova um movimento cultural, estético ou político, concordando com Costa (2001), quando indaga sobre o que é um movimento, senão justamente o processo de propagação de idéias e comportamentos conscientemente engendrado por sujeitos (ou por um sujeito), que acaba por conquistar adesões fervorosas e profundas muitas vezes não autorizadas.

Desta forma, o movimento contou com uma grande leva de participantes que inovaram e modernizaram a música da época, causando mudanças na linha evolutiva da canção brasileira e coincidindo com um momento político positivo para o país em termos de crescimento econômico, construção de uma nova capital federal e com uma população acreditando no sonho nacional. Quando aquela época é lembrada, pensa-se logo na “época da Bossa Nova” e o presidente do Brasil de então, Juscelino Kubitschek, como o “Presidente Bossa Nova”. Para ilustrar o que foi dito, é válido citar Diniz (2006):

Por suas inovações e sua paixão pela música, JK ficou conhecido como ‘presidente bossa nova’. O menestrel baiano Juca Chaves, com veia sarcástica e crítica política aguçada, compôs ‘Presidente bossa nova’ que reflete muito bem o momento: ‘Bossa nova mesmo é ser presidente / dessa terra descoberta por Cabral / para tanto basta ser tão simplesmente / simpático, risonho, original / depois desfrutar da maravilha / de ser presidente do Brasil / voar da velha cap pra Brasília / ver Alvorada e voar de volta ao Rio...’ (DINIZ, 2006, p.139).

Na opinião de Roberto Menescal, em entrevista concedida a nós por correio eletrônico, em 10 de agosto de 2006 (em anexo), ele se posiciona em relação à Bossa Nova como um movimento cultural, pois trouxe à música brasileira harmonias mais sofisticadas, melodias com mais liberdade em termos de dissonâncias²⁶, letras mais elaboradas com envolvimento de profissionais como jornalistas, poetas etc. Também foi estético, porque, mesmo sem uma intenção clara e pré-concebida, mudou vários padrões de interpretação no cantar e tocar e – também salienta – no modo de vestir e de se comunicar.

²⁶ De acordo com o Dicionário GROVE de Música, “dissonância” significa duas ou mais notas soando juntas e formando uma discordância, ou som que, no sistema harmônico predominante, é instável e precisa ser resolvido em uma consonância (“Terminologia Musical” em <http://www.passeiweb.com/saiba-mais/arte-cultura/musica/terminologia>).

3.4 Representantes principais

Os representantes principais da Bossa Nova foram Antônio Carlos Jobim, João Gilberto, Vinícius de Moraes, Newton Mendonça, Roberto Menescal, Ronaldo Bôscoli, Nara Leão, Carlos Lyra, Luiz Bonfá, Marcos Valle, Alaíde Costa, Sylvinha Telles, dentre outros.

Para nossa pesquisa, trabalhamos com as produções de Antônio Carlos Jobim, João Gilberto, Vinícius de Moraes, Newton Mendonça, Roberto Menescal, Ronaldo Bôscoli e Carlos Lyra. Faremos uma introdução sobre cada um deles nos próximos parágrafos.

Segundo Souza (1989), João Gilberto lançou um violão inventivo, que o consagrou como *o Papa da Bossa Nova*; se o recheio era feito de samba e jazz, a cobertura erudita libertou a bossa para inovações melódicas, sendo uma resposta brasileira, lentamente gestada, à maciça invasão da música norte-americana em nossa mídia. Acrescenta que o disco marco do movimento teve a orquestração inovadora de Tom Jobim e foi produzido por Aloísio Oliveira, tendo causado primeiro indignação e depois surpresa na gravadora.

Naves (2001) posiciona João Gilberto como líder no processo criativo do movimento, em particular com relação à famosa “batida” que ele inventa no violão e à sua maneira de cantar à meia voz, com um *timing* perfeito e nenhuma ênfase emotiva. Certas músicas como “Desafinado” (de 1958) e “Samba de uma nota só” (de 1960), de Tom Jobim e Newton Mendonça, são transformadas profundamente pela interpretação de João Gilberto. O autor também comenta ser a sua trajetória no Rio de Janeiro dos anos 50 marcada pela obsessão por criar uma forma musical compatível com a sua visão do mundo “moderno”, que se configuraria – a se depreender do seu projeto musical – como um momento histórico marcado pela simplicidade, exigindo o despojamento como princípio estético básico.

João Gilberto incorpora repertórios tradicionais, recriando, rítmica e harmonicamente, sambas de diversos autores através da fusão com o *jazz* camerístico, que passou a ser apreciado com o aparecimento do *cool jazz*. Tatit (2004) confirma isso ao mencionar que o músico baiano vem “recompondo” em sua dicção um número enorme de sambas e canções de modo geral, por vezes de outra nacionalidade, que fizeram parte de sua vida. Sobre isso, em Chediak (1994), Sérgio Ricardo, em sua entrevista, enfatiza que João Gilberto inventou a Bossa Nova de interpretar canções e sambas de qualquer compositor de várias gerações.

Diniz (2006) explica que sua batida diferente ao violão e os famosos acordes dissonantes foram resultado de anos de estudo sobre o instrumento, tendo como conseqüência o surgimento de novos rumos estéticos na música popular brasileira.

João Gilberto teve um papel ímpar na música brasileira: conforme Tatit (2004), por um lado, decantou a canção brasileira de qualquer característica muito acentuada, até mesmo dos procedimentos virtuosísticos da música norte-americana (o *jazz*), por outro, reprogramou, em seu artesanato impecável de violão e voz, a gênese de todos os estilos, passados e futuros, tanto que, quanto ao futuro, todas as gerações seguintes de músicos influentes, a começar pelos tropicalistas, declaram ter uma âncora fixada em João Gilberto. Nesse sentido, recebeu o grau dez da sonoridade brasileira.

Gava (2006) indica que, apesar da considerável lista de compositores e intérpretes que atuaram como precursores da nova estética (Dorival Caymmi, João Donato, Tito Madi, Johnny Alf, Dick Farney e Lúcio Alves), bem como, não obstante a visibilidade prontamente conferida a nomes como Tom Jobim, Carlos Lyra e Vinícius de Moraes (dentre outros de atuação mais recuada perante a mídia), não se pode negar que foi João Gilberto quem, de maneira obsessiva, conferiu ao estilo um direcionamento até então inédito na música popular brasileira. Assim fazendo, ele conseguiu aglutinar ao seu redor inúmeros artistas que dariam prosseguimento às novas concepções. Tom Jobim, exemplifica o autor, que havia começado sua carreira profissional bem antes da eclosão da Bossa Nova, amoldou-se à estética de João Gilberto, dotando suas composições de maior concisão e economia.

É importante traçar um paralelo entre João Gilberto e Tom Jobim, que no final dos anos 50, exibiam sensibilidades diferentes quanto aos seus estilos. Naves (2001) ressalta que João Gilberto buscava um estilo intimista e adotava uma postura mais camerística, enquanto Tom Jobim, embora versátil como compositor, já aparecia no cenário bossanovista com uma estética marcada pelo excesso e se voltava para os recursos mais sinfônicos. Ou seja, é como se ambos interpretassem o momento histórico vivido de maneiras diferentes: João Gilberto, ao modo construtivista que marcava a década tanto na literatura quanto na arquitetura e nas artes plásticas, e, Tom Jobim, a partir do ponto de vista do modernismo musical, representado, por exemplo, por Villa-Lobos.

Continuando as menções a respeito de Tom Jobim, a mesma autora (2001) menciona que ele iniciou sua formação musical aos 13 anos, com Hans Joachim Koellreutter, músico alemão refugiado do nazismo que introduziu o dodecafonismo no Brasil (criado por Arnold Schoenberg entre 1912 e 1922, considerado método revolucionário de composição, proposto como uma substituição à tradicional tonalidade, segundo a qual cada peça se estruturaria em torno de uma determinada seqüência dos doze tons²⁷). Koellreutter ensinou a

²⁷ Jobim (1996) usa em sua obra o termo “atonalismo” para o trabalho com os doze sons.

Tom noções de harmonia e contraponto clássicos, além de técnicas de execução no piano. Ao longo de seu aprendizado, ele recorreu a outros professores que se identificavam com as novas tendências, dentre os quais se destaca Tomás Gutierrez de Terán, músico espanhol radicado no Brasil, em função de suas ligações com o projeto modernista de Villa-Lobos. Logo, percebe-se que Tom Jobim teve uma formação musical erudita, embora trilhasse esse caminho por vias vanguardistas. Fez da música popular um campo de experimentos formais, o que o levou a desenvolver a harmonia de maneira singular, conseguindo criar canções exuberantes sem incorrer na vulgaridade.

Jobim (1996) menciona a importância da segunda professora de Tom Jobim: Lúcia Branco. Com ela, ele descobriu que possuía o toque sutil e o talento para a composição, porque, até então, Tom Jobim queria ser concertista, mas revelava-se preocupado com o fato de ter pouca abertura nas mãos. Além dos professores já comentados, a autora acrescenta os estudos de harmonia com o professor Paulo Silva e seu aprendizado com Alceu Bocchino.

Castro (2001), ao comparar Tom Jobim ao americano George Gershwin, ambos considerados compositores e instrumentistas geniais, preconiza que, ao comporem, mantinham um pé na sala, outro na rua, dois territórios em que transitavam no dia-a-dia, nenhum dos dois sendo músicos de gabinete. Os dois fundiram traços de cultura negra urbana e rural com a tradição clássica européia, do que resultou uma terceira força. Gershwin injetou jazz e blues nessa tradição para fazer *Rhapsody in blue* e *Porgy and Bess* e, da tradição clássica, tirou elementos para enriquecer suas canções “populares”. Quanto a Jobim, não se limitou ao nível do mar: subiu o morro para fazer Orfeu da Conceição, universalizou o samba ao vesti-lo com roupagens “clássicas” (no que teve como consequência a Bossa Nova) e, em sua fase madura, inverteu o processo: partiu da Bossa Nova para experimentações com ritmos do folclore e do interior brasileiro. Gershwin e Jobim, cada qual à sua maneira, usaram sua sofisticação musical para transformar a matéria bruta do “povo” em produtos acabados e de valor permanente. Ambos acreditavam que a música devia promover o amor, não o ódio, e tinham um profundo respeito pela beleza.

O mesmo autor (op. cit.) ressalta o fato de Tom Jobim ter sido um músico não só interessado em notas e acordes, mas também no verso, pois tinha alma de escritor, talvez herdada de seu pai, Jorge Jobim, que era poeta²⁸. Sabia de cor muitos poemas de Drummond e Bandeira e, em certa época, teve uma intensa fase de leituras de Guimarães Rosa. Seus

²⁸ De acordo com Jobim (1996, p. 40): “Poeta, escritor, crítico e jornalista, realizou conferências literárias, colaborou na imprensa do Rio de Janeiro e de Porto Alegre. Deixou livros de poesias e trabalhos inéditos. Poeta parnasiano, apreciador de Olavo Bilac, discípulo direto do poeta Alberto de Oliveira. Foi condecorado com a Ordem do Rei Leopoldo por Alberto I, rei da Bélgica, em sua visita ao Brasil”.

letristas sempre foram de qualidade: Vinícius de Moraes, Dolores Duran, Billy Blanco, Chico Buarque, Paulo César Pinheiro, gente para quem a ferramenta das palavras não tinha segredos. Com eles e mais a leitura de seus heróis literários, Tom Jobim dominou também a técnica do verso. Suas maiores canções têm letras suas, com verdadeiros achados imagéticos e sonoros, como “Corcovado”, “Fotografia”, “Wave”, dentre outras. Fossem simples ou requintadas, eram sempre funcionais, acompanhando a variedade de estilos e práticas musicais em que ele se aventurou musicalmente.

De acordo com Diniz (2006), no passado, muitos poetas se aproximaram dos compositores populares, e alguns até passaram a exercer esse ofício, mas foi Vinícius de Moraes que sintetizou o encontro da poesia com a música popular. De certa forma, a aproximação de um poeta já reconhecido nas literaturas brasileira e latino-americana deu uma espécie de aval para o que estava sendo criado pela Bossa Nova. O autor considera Vinícius, “o carioca em seu estado mais destilado”, era o teórico do *carioquismo*, e sua cidade amada se fez presente nas suas composições. Ainda, indaga o autor se existe música mais carioca que “Garota de Ipanema”, composta em parceria com Tom Jobim.

Podemos utilizar para Vinícius de Moraes o conceito de “autoridade” (elaborado por Bourdieu e retomado por Foucault), uma vez que o poeta já tinha o reconhecimento dos seus pares e da sociedade, quando começou a escrever as letras para o movimento. De acordo com Severiano e Mello (2002), o poeta Vinícius de Moraes deu à atividade de letrista o *status* de profissão, suprimindo com versos admiráveis a produção de velhos e jovens parceiros.

Naves (2001) considera Vinícius uma figura emblemática e paradoxal na ambiência bossa-novista. Ele entra em cena, segundo a autora, justamente na fase heróica do estilo musical, como letrista de “Chega de Saudade”, de 1958, em dupla com Tom Jobim. A música não só alcançou grande repercussão depois de gravada por João Gilberto, no ano seguinte, como também se tornou paradigmática da nova tendência. Apesar de ser difícil rotulá-lo a partir de uma tendência musical específica, participa da Bossa Nova. O fato de o poeta ter um temperamento dionisíaco e extremamente “quente” não combinaria com as composições emocionalmente contidas da Bossa Nova, ademais, pela sua imagem de boêmio e apaixonado por todas as informações que vêm dos mais diferentes redutos, dos refinados aos populares também o excluiria da alcunha de músico bossanovista.

Castello (2005) afirma que Vinícius de Moraes havia dito muitas vezes que seu amor pelas parcerias começou junto com o amor pela música. Depois de ter tido uma crise espiritual após o lançamento da primeira edição de Antologia Poética, em 1954, decidiu então se tornar letrista e saiu em busca de um parceiro. A música o alçou a um novo tipo de

espiritualização, em que o espiritual só serve quando está encarnado no real. Buscou em cada parceiro uma espécie de espelho, uma figura que o completasse, que caminhasse com ele em sua luta, sempre rigorosa contra a melancolia que, até o fim, ameaçou triunfar. Mas Vinícius fez da tristeza, que não tem fim, a sua musa. E por isso pôde, como poucos, acariciar a felicidade. O autor acrescenta que, de todos os parceiros, Carlos Lyra foi aquele que melhor soube enxergar essa tristeza que, condição subjacente a toda alegria no poeta.

Tom Jobim e Vinícius de Moraes formaram uma dupla profícua, tamanho o número de composições feitas por eles. Só alguns exemplos: “Garota de Ipanema”, “Ela é Carioca”, “Água de Beber”, “Insensatez” e “Só Danço Samba”. Vinícius também formou duplas com Carlos Lyra, representante da ala mais à esquerda da Bossa Nova, segundo Diniz (2006), e com Baden Powell, violonista de renome internacional, parcerias da mesma forma, muito produtivas, além de Toquinho, Edu Lobo, Fagner, Paulo Soledade etc.

O primeiro grande parceiro do maestro Antônio Carlos Jobim foi Newton Mendonça. Com ele, houve a produção de “Desafinado”, “Samba de uma Nota Só” e “Meditação”, para exemplificar. A carreira de Newton Mendonça revelava-se com muito sucesso futuro, contudo foi interrompida pelo seu falecimento precoce. Mesmo tendo sempre atuado no “campo menos nobre da canção popular”, conforme Naves (2001, p.58), criou letras não convencionais que refletem a aspiração a uma estética moderna compartilhada por artistas de diferentes áreas, da poesia à arquitetura.

Outro baluarte do movimento foi Carlos Lyra. De acordo com Souza (1989), desde o colégio, formou com Roberto Menescal uma academia de violão, que acabou por virar ponto de encontro de futuros artistas – como Marcos Valle, Edu Lobo, Nara Leão, Chico Feitosa, mais Nelson Lins e Barros e Ronaldo Bôscoli (seus parceiros). De acordo com o autor, sua primeira composição “Quando Chegares” (1954), já se situava no limiar rítmico entre o samba e a Bossa Nova.

Naves (2001) acrescenta que a trajetória de Lyra é reveladora das mudanças no modo de conceber a relação entre arte e sociedade. Começa sua carreira musical nos anos 50, quando predomina, entre compositores de viés mais requintado, uma sensibilidade afeita ao samba-canção. Envolve-se, no final da década, na ambiência carioca da Bossa Nova, apresentando-se em shows universitários ao lado de outros músicos identificados com a nova tendência como Alaíde Costa, Sylvinha Telles, Roberto Menescal e outros. Entre as músicas que compõe nesta fase, destacam-se “Lobo Bobo”, em parceria com Ronaldo Bôscoli, e “Maria Ninguém”, ambas gravadas por João Gilberto em seu LP *Chega de Saudade*, de 1959.

Ao mesmo tempo em que compartilhava com os músicos bossanovistas a sensibilidade lírica e fazia canções sentimentais, Carlos Lyra participava de projetos políticos.

Souza (1989) preconiza que a corrente política da Bossa Nova foi inaugurada por Carlos Lyra que, juntamente com Ferreira Gullar e Oduvaldo Vianna Filho, fundou, em 1961, o Centro Popular de Cultura cujos princípios nacionalistas acabaram por se refletir na peça *Opinião* (com Zé Kéti, João do Vale e Nara Leão).

Um disco editado por esse Centro Popular de Cultura (CPC), chamado de “Canção do Subdesenvolvido”, teve sua letra escrita pelo diretor e dramaturgo paulista Chico de Assis, canção feita em parceria com Carlos Lyra.

Carlos Lyra, em sua entrevista a Mann (1991), mostra uma diferença nas letras de Vinícius de Moraes e Ronaldo Bôscoli: Vinícius era o “grande poeta”, enquanto Bôscoli era o “repórter do movimento”.

A respeito de Ronaldo Bôscoli, pode-se dizer, de acordo com a revista *Nova História da Música Popular Brasileira* (1977), que foi uma das figuras mais ativas da Bossa Nova, organizou shows na Faculdade de Arquitetura e no Clube Israelita. Como compositor, produziu com Chico Feitosa, Carlos Lyra e Roberto Menescal. Com Carlos Lyra, teve uma significativa produção, dentre as quais: *Lobo Bobo* (1959), *Saudade Fez um Samba* (1959), *Canção que Morre no Ar* (1963). Seu parceiro mais constante, porém, foi Roberto Menescal, com quem gravou sucessos como *O Barquinho* (1961), *Nós e o Mar* (1963), *Rio* (1963), dentre outros. Como jornalista e produtor, participou da primeira geração da Bossa Nova. Foi compositor radical, pois defendia a proposta “do amor, do sorriso e da flor” e jamais admitiu as proposições políticas e musicais de muitos dos seus companheiros. Logo, não aceitou a chamada “música de protesto”, queria a arte pela arte.

Outro participante de vulto foi Roberto Menescal, considerado o protótipo do jovem da classe média carioca naquela época, por Severiano e Mello (2002), que a Bossa Nova tornou músico, compositor e produtor de êxito no país e no exterior. Segundo a revista *Nova História da Música Popular Brasileira* (1978), Roberto Menescal foi incentivado a compor por Ronaldo Bôscoli, e quem o incentivou a trocar o colégio pela música foi Tom Jobim. Ainda em 1958, fez parte do show *Samba Session*, um dos acontecimentos musicais do início da Bossa Nova. Violonista talentoso, liderava o conjunto que acompanhou intérpretes como Sylvinha Telles, Norma Benguel e Maysa em suas respectivas turnês pelo Brasil e exterior. Foi um grande incentivador dos shows universitários realizados entre 1959 e 1961.

Em 1962, viajou para a América, a fim de participar do concerto de Bossa Nova no *Carnegie Hall* – ali cantou pela primeira e última vez. Na sua entrevista por correio

eletrônico, dada a nós, em 10/08/06 (em anexo), salienta ter sido ingênuo na época do citado show, pois não fazia idéia da força e do alcance que a Bossa Nova havia conquistado no exterior. Foi aos Estados Unidos, porque os outros do grupo haviam ido. Era compositor e instrumentista que tinha uma turma que participava de concertos e gravações e que ele o encarava como um “grupo prestador de serviços”. No dia do ensaio do teatro, levou um susto ao ver a sua suntuosidade e também por ter compreendido que estava lá sem ter pensado no “quê” e “como” fazer. Apesar do medo, enfrentou o público americano. Tendo sido esta sua única apresentação como cantor. Em suas palavras: “foi a carreira mais rápida que conheço, pois começou ali e ali terminou”.

É válido mencionar que seu sucesso musical *O Barquinho*, citado anteriormente, teve, nos quatro anos seguintes, mais de 78 gravações diferentes por intérpretes brasileiros e estrangeiros.

3.5 Descrição do movimento Bossa Nova

3.5.1. Movimento no plano verbal

Brito (2003) chama a atenção para as letras na Bossa Nova:

Os textos cantados não são valorizados apenas pelo que conteriam como expressão de idéias, pensamentos, ou por obedecer o verso a uma forma determinada. Incorpora-se a esses aspectos o valor musical portado pela palavra. Os atributos psicológicos que surgem ao se cantar a sílaba, o vocábulo, são considerados em sua totalidade e complexidade. A palavra ganha assim um valor pelo que representa como individualidade sonora. Quanto aos textos como veículos de idéias, já se pronunciaram muitos dos integrantes da BN contra as letras de concepção “tanguista”: ao invés de versos de tipo “radionovelesco”, procura-se reduzir as situações a seus dados essenciais através de uma expressão contida e despojada (p. 38).

Naves (2001) ressalta que as canções inaugurais da Bossa Nova marcam um momento de intenso diálogo da música com a literatura, assim como informações musicais consideradas eruditas penetram o universo da canção. Cita o exemplo de Vinícius de Moraes, “poeta e diplomata”, como ele mesmo se definiu no “Samba da Bênção”, composto em parceria com Baden Powell, no qual faz um percurso sem retorno da área nobre da poesia para o ambiente boêmio da música popular, alterando a sua condição de poeta para a de letrista, ou melhor, “poetinha”, como era carinhosamente chamado nos redutos musicais.

A mesma autora explica que, apesar da qualidade literária atribuída às letras criadas a partir da Bossa Nova, os músicos pareciam se preocupar em preservar o estatuto próprio da letra de música. Esse tipo de cuidado se devia basicamente à valorização do trabalho do compositor cuja maestria, cada vez mais, passou a ser medida por sua capacidade de promover a correspondência perfeita entre música e letra, observando atentamente os aspectos prosódicos da canção. Em outras palavras, pode-se afirmar que, para os cancionistas, uma composição musical bem realizada era aquela cujos componentes básicos – letra e música – converjam de tal modo que um e outro mantivessem um mesmo espírito e uma mesma estruturação formal. Se este processo criativo já era observado por artistas anteriores a essa geração, como é o caso de Noel Rosa, foi a partir da Bossa Nova que ele se disseminou entre os músicos. E foi a partir desse momento que a canção popular se tornou um campo para onde convergiram as mais diversas linguagens, isto é, a canção se tornou crítica, no sentido de ser aprimorada e estudada no seu processo de criação.

Importante mencionar que se passou, então, no âmbito da canção popular, a recorrer a expedientes metalingüísticos, como a citação, a paródia e o pastiche, antes restritos à música erudita, às artes plásticas e à literatura em seus feitiços modernos, segundo Naves (2001). A estudiosa prossegue relatando que é, a partir desse momento, que os músicos populares começam a lidar com algumas questões muito próximas do projeto musical modernista, no contexto dos anos 20 e 30, restritas à música erudita. Uma dessas questões refere-se ao ideal modernista de “recriação” do populário (termo cunhado por Mário de Andrade para se referir ao elemento popular não contaminado pelo processo civilizatório).

Em Mann (1991, p.62), Carlos Lyra expõe sua opinião sobre as letras das canções da seguinte forma: “Até 1960, 61, a preocupação maior era com a forma, com a estética, tanto na música como nas letras”.

Britto (1966) compara as letras da Bossa Nova com as dos boleros, ao afirmar que a Bossa Nova, diante das letras tão pretensiosas e vazias dos boleros, exigia simplicidade e sofisticação. Reporta-se à opinião de Tom Jobim, quando este confessa ter verdadeira ânsia de despojamento e uma luta íntima contra o intelectualismo falso. O autor continua discorrendo que o movimento musical pode ser feito por intelectuais (Vinícius de Moraes, por exemplo), mas, sobretudo, pelos boêmios, sem eruditismo, sem a bossa velha de quem fala *ex-cathedra*. Em suas palavras: “Intelectuais que podem até sofisticar desde que seja ‘no melhor sentido’. Sofisticação para poder dizer as coisas mais simples e, de repente, filosofar. Sofisticação de cantar baixinho, bem desafinado, desafinando bem musicalmente”(BRITTO, 1966, p.123).

O mesmo autor faz um paralelo entre a Bossa Nova e a Semana da Arte Moderna. A Bossa Nova, em seu desenvolvimento, reconstrói os passos da modernidade lírica brasileira, a partir da Semana de Arte Moderna de São Paulo, em 1922. O início vem com o lirismo da sensibilidade, espontâneo, intimista, levemente irônico, que busca a poeticidade do cotidiano por meio de uma linguagem de queixa e de desabafo. Assim, correspondendo à fase primeira de Carlos Drummond de Andrade (*Alguma Poesia*) e a de Manuel Bandeira (*Libertinagem*) estão muitas das composições de Carlos Lyra e a maior parte das de Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes. Estão, principalmente, as vozes de João Gilberto e Sylvinha Telles. Mais do que o lirismo da sensibilidade – e talvez como um aprofundamento deste – ,existe o lirismo da reflexão emotiva, das comoções revividas pelo pensamento, da interpretação da realidade como síntese entre o pessoal e o social. Isto corresponde à fase drummondiana, em cujo livro representativo, *A Rosa do Povo*, encontram-se as mais completas criações de Sérgio Ricardo, em especial, no LP *Um Sr. Talento*.

Britto (1966) faz analogia ao lirismo que reúne o emocional ao reflexivo e ao lirismo do “azul demais”, às vezes em paralelo, e às vezes em oposição. A redução do mundo em mar – moça – flor - amor, isto é, a fase do “azul demais”, tais como nos poemas de Paulo Mendes ou de Geir Campos, podem encontrar equivalente nas composições de Menescal e Bôscoli. Por fim, há o lirismo de vanguarda participante, cujo melhor representante na poesia brasileira é o *Jeremias sem Chorar*, de Cassiano Ricardo. Este lirismo se confronta com a racionalidade crítica diante dos problemas humanos. Em relação à Bossa Nova, essas manifestações líricas partem do folclore, dos sentimentos e expressões populares, revelando não uma atitude de “regionalismo tradicionalista”, mas assumindo a própria dinâmica social. Essa vanguarda participante, na multiplicidade de suas orientações, está contida nas músicas de Zé Kéti, João do Vale e Edu Lobo nas vozes da Nara Leão e Maria Bethânia.

Para Castro (2001), as letras da Bossa Nova são uma montagem de imagens, de idéias abstratas, com mais clima do que trama, ou mesmo sem trama nenhuma. Exemplifica com Ary Barroso e Dorival Caymmi que, como letristas, já faziam assim, daí a afinidade com o Movimento. Já as letras de Noel Rosa, narrativas a contar uma história, com começo, meio, fim e uma moral nítida e categórica, tinham pouco uso.

Medaglia (2003), ao mencionar as letras da Bossa Nova, mostra que estas são identificadas pelo cuidado na elaboração dos textos e certas intenções construtivas mais conscientes e intelectualizadas, além de outros aspectos genéricos, tais como: o linguajar simples, feito de elementos extraídos do cotidiano da vida urbana, que revelam uma poética cheia de humor, ironia e malícia, às vezes também melancólica, afetiva, intimista; às vezes

socialmente participante, em tom de protesto e inconformismo, nunca, porém, demagógica, dramática ou patológica, evitando sempre o chavão poético, as frases feitas, a metáfora ou as palavras de “forte efeito expressivo”.

Para o mesmo autor, os textos podem ser divididos em dois tipos: o de “cor local” e o “participante”. O primeiro seria aquele cujo conteúdo descreve ou comenta situações, circunstâncias e fenômenos inerentes à vida citadina e praieira, regiões onde nasceu e circula a Bossa Nova. A habilidade e a originalidade com que esses poetas populares focalizam, em suas músicas, na mais refinada poética, determinados fenômenos de seu meio social e de sua geração são tão características, que nos dão a idéia exata da coisa, como se a tivéssemos diante dos olhos. O autor exemplifica com “Lobo Bobo”, de Ronaldo Bôscoli, considerado letrista dos mais significativos dessa linha de textos, quando é dito: “Um chapeuzinho de maiô / ouviu buzina e não parou / mas lobo mau insiste e faz cara de triste...” A esse tipo de texto também pertencem aqueles ilustrativos das aspirações afetivas e humanas dessas pessoas.

Como que tentando uma reação, a fim de não sucumbir ao determinismo da técnica, da aridez do asfalto, à luta aflitiva pela sobrevivência material, problemas que enfrenta no cotidiano, a faixa mais “civilizada” da população, a imaginação poética Bossa Nova foi encontrar na simbologia do “amor, o sorriso e a flor” a sua fonte de inspiração e energia espiritual. Medaglia cita o exemplo de “Minha Namorada”, de Vinícius de Moraes, na qual, de forma lírica e com os mais inspirados motivos, na linguagem mais intimista, faz-nos sentir essa sede de afetividade, pureza e ingenuidade: “Se você quer ser minha namorada / ai que linda namorada / você poderia ser...”

Já o tipo de texto “participante” pode ser explicado pela realidade oriunda da faixa urbana da população, com mais condições de leitura e práticas de receber informações e pela Bossa Nova ser constituída de pessoas jovens, em geral, de estudantes, com o seu poder de se rebelar contra o sistema vigente. Logo, daí veio a linha de canções de cunho participante. Aí encontram-se duas diferentes formas de expressão. Uma delas aborda diretamente os problemas do subdesenvolvimento como reforma agrária, posse de terra, vazada numa linguagem mais agressiva, e outra que, de maneira não crítica, mais em tom de “lamento”, expõe condições subumanas de vida de certas regiões do País, sobretudo no morro e no Nordeste. Nara Leão representa a primeira maneira de se expressar, pois mesmo aparentando uma certa fragilidade pessoal e de voz, lançou um repertório de conteúdo bastante agressivo, numa época em que a manifestação pública de idéias se tornara problemática. No famoso show “Opinião” (1965), Nara Leão era figura de proa. Vale destacar que, nesse período, surgiu uma série de composições de João do Vale, dos irmãos Marcos e Paulo Sérgio Valle, e

de Sérgio Ricardo.²⁹ Este compositor tem presença marcante nessa fase, sendo considerado um sério pesquisador da temática nordestina. A esse segundo tipo de textos-participação pertence a maioria das composições de Geraldo Vandré e Rui Guerra que, inspirados pelas condições subumanas em que viviam grandes camadas da população no Nordeste, desenvolveram uma outra lírica de conteúdo amargo, desesperançado, lamentoso, segundo Medaglia (2003).

Bezerra (2005a), ao trabalhar o Tropicalismo em sua dissertação de mestrado, enuncia que esse posicionamento acentuou o gesto inaugurado pela Bossa Nova (Cf. “Desafinado”, de Tom Jobim e Newton Mendonça: “fotografei você com a minha *Rolleiflex*”) de inserir palavras e expressões antes impensáveis em letras de canções, tais como: Coca-cola, Shell, Formiplac etc.

Naves (2001) faz a analogia do gosto de João Gilberto pela concisão nas letras e na melodia com as propostas da poesia concreta, esboçadas pelos paulistas Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari, nos anos 50. No caso da poesia concreta, o repúdio aos arroubos românticos, derivados da concepção de poesia como expressão de uma subjetividade, estendia-se à rejeição da discursividade e da sintaxe tradicional, privilegiando uma linguagem sintética, próxima daquela empregada pela publicidade moderna. Em se tratando de Bossa Nova, o que era rejeitado era a diluição do operismo na música popular, com o seu sentimentalismo piegas; de igual modo, não mais se concebia a criação de arranjos musicais com violinos plangentes ao fundo. Campos (2003) assegura afinidades entre a poesia concreta e o movimento, principalmente, pelo fato de ambas as estéticas operarem com a concisão, a objetividade e a racionalidade. Tanto uma como a outra promoveram uma ruptura com tradições anteriores associadas ao excesso.

3.5.2 Movimento no plano musical

De acordo com Diniz (2006), para João Gilberto, voz e violão são inseparáveis. Seu canto é coloquial, quase igual à fala. O ato de equilibrar-se entre a origem e o desaparecimento do próprio gesto de cantar uniu o ritmo da fala ao ritmo da música. O autor exemplifica com as palavras de Tom Jobim (responsável pelos arranjos do disco “Chega de Saudade” e “Bim-Bom”, de João Gilberto), quando ele diz que, quando João se acompanha, o violão é ele, quando a orquestra o acompanha, a orquestra é ele.

²⁹ Vale lembrar que Sérgio Ricardo legou à Bossa Nova um dos seus mais significativos “clássicos” – Zelão, de acordo com Medaglia (2003).

O citado autor relembra que foi acompanhando ao violão a cantora Elizeth Cardoso, no LP *Canção do amor demais*, especificamente nas músicas “Chega de Saudade” e “Outra Vez”, que João Gilberto lançou o estilo que viria a caracterizar o movimento bossanovista: acentuação no tempo fraco e alteração de acordes de passagem³⁰, que, no samba e no choro, sempre eram característicos da harmonização.

De acordo com Jobim (1996), Tom Jobim tocava um piano diferente já em 1953, quando trabalhava na noite carioca nos bares em Copacabana. Isso, aliado ao violão singular de João Gilberto, fez uma grande modificação na estrutura da música brasileira.

Para Castro (2004), a voz de João Gilberto era um instrumento – mais exatamente, um trombone – de altíssima precisão, e ele fazia cada sílaba cair sobre cada acorde como se as duas coisas tivessem nascido juntas. Nas suas palavras: “O que era espantoso, porque o homem cantava num andamento e tocava em outro. Na realidade, não parecia *cantar* – dizia as palavras baixinho [...]”(CASTRO, 2004, p. 138).

Mello (2001) enfatiza que a voz deste cancionista deixara perplexos os jovens adeptos da modernidade da época. Era a grande diferença entre Elizeth Cardoso e João Gilberto nas duas gravações de “Chega de Saudade”, uma vez que o violão era o mesmo. Mas a sutileza estava no violão, mais evidente quando João Gilberto gravou, pois no violão estava uma nova maneira de sincopar o samba. O que ele fez na divisão rítmica desse instrumento desde esses primeiros discos foi acentuar de maneira diferente as notas de um compasso, fossem colcheias, fossem semicolcheias, distribuindo essa acentuação de tal forma a criar mais tensão. Tocava seu violão aplicando os procedimentos de síncope³¹ na marcação do samba, criando o *swing* nas acentuações, nos prolongamentos e nas pausas que inseria, procurando fugir aleatoriamente do principal inimigo da síncope, que é a regularidade na acentuação do tempo forte, característico do samba antes dele. Em suma, ao economizar tempos fortes, ele criou mais tensão, pois o *swing* estava nas pausas, no silêncio. Também ele interferiu na forma de tocar do baterista de seus primeiros discos, aproveitando a divisão das

³⁰ “Acordes de passagem” são usados somente de passagem, não pertencem à tonalidade utilizada. Aparecem em partes fracas de tempo, só para dar um leve colorido. Outra explicação seria a de que são aqueles que apresentam função ou peso harmônico menos relevante em um trecho musical, porém sua importância reside no fato de servirem de ponte (conexão, elo) entre os acordes que determinam mais claramente o campo harmônico do trecho, daí a denominação “de passagem”.

³¹ Segundo Mello (2001), as formas de síncope são: acentuar tempos fracos, prolongar a nota do tempo fraco invadindo o tempo seguinte e fazer uma pausa na primeira colcheia, que é a posição do tempo forte, e começar só a segunda colcheia, enfraquecendo o tempo forte. De acordo com o Dicionário GROVE de Música, “síncope” é o deslocamento regular de cada tempo em padrão cadenciado sempre no mesmo valor à frente ou atrás de sua posição normal no compasso (“Terminologia Musical” em <http://www.passeiweb.com/saiba-mais/artes-cultura/musica/terminologia>).

batidas do tamborim do samba, que tocava oito semicolcheias por compasso, acentuando algumas delas.

O mesmo autor acrescenta outra marca no violão de João Gilberto, além do ritmo já mencionado: os acordes invertidos³². Essas inversões, que se tornaram mais freqüentes na música brasileira a partir da Bossa Nova, podem eventualmente dar uma sensação de dissonância, sobretudo se o executante usar a liberalidade que lhe é concedida de nem tocar a tônica, eliminando-a e deixando-a subentendida. Isso gera uma impressão de certa instabilidade, de leveza, como se a base harmônica estivesse pairando no ar, e não, repousando.

Outra informação fornecida pelo autor é que esse artista abominava tocar os acordes em arpejo, isto é, uma corda depois da outra. As notas feridas todas ao mesmo tempo, num bloco, e dessa maneira o violão soava como o acompanhamento completo, a orquestra de um violão, com quatro notas de cada vez, emitidas pelo dedo polegar, pelo indicador, pelo médio e pelo anular. Esse som de violão, com ritmo e harmonia, era metade do som que João Gilberto buscava. Para ser uma entidade, faltava a outra metade: a voz.

O cancionista faz uma escolha quanto à maneira de pronunciar as palavras nas canções. Nas palavras de Mello (2001):

João tem uma ‘declarada preocupação em projetar a voz de maneira clara e delicada, com uma dicção impecável e sem um pronunciado sotaque de baiano’. Seus ‘esses’ finais não têm som de ‘xis’, são sibilantes, fazendo jus à condição de fricativas surdas (como em ‘sussurro’) ou zunindo quando fricativas sonoras (como em ‘Brasil’). Em seu perfeccionismo, emite cada palavra com o peso inteiro de seu significado e de sua sonoridade. Com isso, quando canta pela primeira vez uma música já familiar, consegue obter o efeito semelhante ao de um cenário desconhecido que é revelado quando se abrem as cortinas do palco. A força dos versos parece brotar como se eles lá estivessem escondidos à espera de alguém que os mostrasse. Assim, ‘descoberto’ por João Gilberto, o sentido dos versos assume sua carga emocional, seu sentido poético, seu valor real (p.43-44).

O mesmo autor acrescenta que o violão do intérprete citado é metade de um conjunto sonoro completado pela voz e violão, e não de voz com violão. É, portanto, um outro conceito, representado por dois timbres diferentes, o da voz humana e o das cordas do violão, formando um terceiro timbre, que, por sua vez, exige uma capacidade de atenção absoluta.

³² “Acordes invertidos” são aqueles cujo registro sonoro mais grave não é a fundamental (nota que nomeia o acorde), ou seja, em vez da tônica no baixo, usa-se a terça ou quinta, por exemplo. Ex.: C/E é um acorde de Dó Maior com baixo em mi, que é a terça; D/F# é um acorde de Ré Maior com baixo em F# (sustenido), que é a terça (os acordes maiores têm a terça maior e os acordes menores têm a terça menor). A Bossa Nova usa muito os acordes invertidos, a fim de valorizar a linha melódica do baixo (não o instrumento, mas a nota mais grave da harmonia, mesmo no violão).

Quanto à voz do artista mencionado, Garcia (1999) explica que a sua batida no violão organiza a regularidade dos bordões e a não-regularidade dos acordes. Sobreposta ao instrumento, sua voz é colocada ora em fase, ora em defasagem com os ataques aí percutidos, expandindo a idéia de *contradição sem conflitos*³³ para essa relação: *contradição*, pois o 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. A opção pelo canto-falado deriva, em parte, dessa estrutura. O jogo rítmico com o violão exige que a voz seja emitida com pouca intensidade, por dois fatores: em primeiro lugar, porque o volume do violão acústico é baixo, ainda que amplificado por microfone; conseqüentemente, uma voz que se elevasse muito acima do instrumento não se manteria em contato com seu ritmo; em segundo lugar, porque o jogo rítmico exige grande agilidade e precisão da voz no ataque de suas notas, a fim de que a superposição tenha sucesso.

Castro (2004), ao discutir sobre as impressões deixadas por João Gilberto em Tom Jobim, menciona que João Gilberto, depois de um certo tempo, cantava mais baixo, dando a nota exata sem vibrato, estilo Chet Baker³⁴, que era a coqueluche da época. O que mais impressionou Tom Jobim foi o violão que com aquela batida, produzia um tipo de ritmo no qual cabiam todas as liberdades que se quisesse tomar. Era possível escrever para aquela batida. Com ela, adeus à ditadura do samba *quadrado*, para o qual a única saída até então era o samba-canção. Castro (2004) afirma:

Tom anteviu de saída as possibilidades da batida, que simplificava o ritmo do samba e deixava muito espaço para as harmonias ultramodernas que ele próprio estava inventando. Mas ainda seria preciso trabalhar nesse ritmo, testar canções novas e outras que já tinha, para ver como ficavam. Abriu a gaveta e tirou partituras contendo coisas que ainda estavam pela metade ou em fase de acabamento. Uma delas, já pronta, dormia há mais de um ano naquela pilha: ‘Chega de saudade’ (p.167).

De acordo com Tatit (2004), a Bossa Nova de João Gilberto neutralizou as técnicas persuasivas do samba-canção, reduzindo o campo de inflexão vocal em proveito das formas temáticas, mais percussivas, de condução melódica. A potência da voz até então exibida pelos intérpretes foi tornada neutra, já que sua estética dispensava a intensidade e tudo

³³ O autor chama a atenção do título de seu livro através das palavras em itálico: “contradição sem conflitos”, juntas e separadamente.

³⁴ Chet Baker (1929-1988) foi uma figura mitológica do jazz, era um mestre do trompete com uma sonoridade etérea e sem vibrato. Usava poucos agudos e preferia os tempos lentos e as atmosferas melancólicas, também gostava de cantar com uma voz pequena e frágil que às vezes evocava Billie Holiday (em www.ejazz.com.br/detalhes-artistas.asp?cd=113).

o que pudesse significar exorbitância das paixões. Também neutralizou o efeito da batucada que, por trás da harmonia, configurava o gênero samba em boa parte das canções dos anos trinta e quarenta, eliminando a marcação do tempo forte na batida do violão. Desfez a relação direta entre o ritmo instrumental e a dança que caracterizava as rodas de samba. Dissolveu a influência do *cool jazz* nos acordes percussivos estritamente programados para o acompanhamento da canção, sem dar espaço à improvisação. E, acima de tudo, pela requintada elaboração sonora do resultado final, desmantelou a idéia dominante de que “música artística” só existe no campo erudito.

Mesmo com todas essas neutralizações, a canção apresentada pelo músico baiano manteve-se intacta tanto do ponto de vista técnico como perante o ouvinte, que não teve dificuldade em reconhecer e prestigiar a versão totalmente despojada. Nesse sentido, a Bossa Nova de João Gilberto atingiu uma espécie de grau zero da sonoridade brasileira³⁵.

Continuando com a importância de João Gilberto para a Bossa Nova, Tinhorão [s.d] diz que o intérprete baiano foi descoberto tocando violão na boate Plaza, de Copacabana, onde chamava a atenção com improvisos dentro de sua invenção de acordes compactos, com passagens que deixavam perceber uma clara bitonalidade em relação ao fundo instrumental. João Gilberto foi um norte para composições surgidas no ritmo recém inventado, todas com arranjos à base do acompanhamento de violão. Vale lembrar que, sobre o suporte rítmico do músico citado, se apoiavam, sem dificuldades, os esquemas harmônicos do jazz.

Ao discutir o positivo e exemplar existente na obra de João Gilberto em relação aos problemas da criação artística, Medaglia (2003) enfatiza a sua atitude perante eles, pois foi utilizando-se do rico elemento telúrico, da tradição musical brasileira e conferindo-lhes um tratamento novo dentro do mais evoluído nível técnico, com base numa pesquisa por ele desenvolvida de rigor quase científico, que a música brasileira, por seu intermédio e da Bossa Nova, deu o decisivo “salto qualitativo” que a transformou em verdadeira “arte de exportação”. Foi nesse exato momento que ela impôs suas características e se distinguiu de todas as outras manifestações musicais latino-americanas.

Tatit (2004) menciona algumas características da melodia da Bossa Nova:

Ao mesmo tempo, os aspectos emocionais da canção ficaram a cargo das novas direções melódicas sugeridas pelos desengates e engates dos acordes dissonantes (esse tipo de harmonia permite que as melodias adquiram outros sentidos – ou direções – mesmo reiterando as mesmas alturas). O canto passou a depender de

³⁵ Em Tatit (2004), no sentido empregado por Roland Barthes no âmbito da análise literária. Seu exemplo de “grau zero” ou de neutralização dos estilos literários é *O Estrangeiro* de A. Camus que, por sinal, também aproxima a escrita da oralidade. Cf. *Novos Ensaios Críticos, O Grau Zero da Escrita*, São Paulo, Cultrix, 1974, p.161.

maior precisão de contorno melódico e de divisão rítmica, pois tanto a dissonância quanto a síncopa, assimiladas no acompanhamento, retiravam os pontos de apoio que guiavam os cantores de outrora. Em vez de valorizar o bordão³⁶ que representa no violão a marcação do surdo, João Gilberto fazia ouvir as acentuações do contratempo na puxada das três cordas inferiores do instrumento, evocando a batucada pelo seu viés mais irregular: o som dos tamborins³⁷. A retirada das balizas típicas do samba desestimula uma coreografia plena, mas sugere que o corpo complete com movimentos os ataques ausentes: a batida da bossa nova contém a dança, mas não é música para dançar. Pela primeira vez, no universo da canção nacional e por herança do jazz, o acompanhamento instrumental foi pensado como progressão harmônica, servindo-se de naipes que evoluem com coerência própria e, ao mesmo tempo, sustentam a linha principal do canto. Pela primeira vez também a canção fez convergir para si figuras consagradas da elite artística brasileira, o que daí em diante se tornou fato habitual. (pp. 50 - 51).

Em Garcia (1999), encontramos uma síntese dos pontos mais característicos do movimento, principalmente, os utilizados por João Gilberto. Em linhas gerais, referem-se a efeitos de uma estética cujo cerne é o equilíbrio. São eles:

- a melodia é inventiva, mas se constrói com motivos recorrentes;
- a harmonia reduz as notas: suprimem-se as redundantes e acrescentam-se as dissonantes;
- a letra se integra perfeitamente à melodia, sem que se dê prioridade ao sentido em detrimento do som;
- o canto mantém-se no limite entre o ritmo do pensamento, do encadeamento das idéias, e o ritmo do corpo, dos sentimentos sensações;
- o arranjo almeja, acima de tudo, a comunicação, economizando, assim, tanto em notas quanto em massa sonora;
- a engenharia de som da obra fonográfica integra a voz ao acompanhamento; entretanto, ainda a coloca em primeiro plano;
- as capas dos discos perseguem o bom gosto e o despojamento;
- os shows se pautam por uma relação de intimidade tanto entre os músicos quanto entre o palco e a platéia; conservam-se, todavia, as distâncias entre o astro e os seus acompanhantes e entre os artistas e o público.

Para Netrovsky (2004), Tom Jobim empregava um tipo de tensão harmônica para gerar energia, que lembrava a inteligência musical não apenas de Schumann e Schubert, mas de Chopin também. Ou seja, o compositor extrai toda a virtude contida num banal intervalo, como se ele fosse o núcleo fissionável dos átomos da música. E o resultado vem ganhar maior

³⁶ Segundo o Dicionário GROVE de Música, trata-se de uma nota prolongada e invariável que caracteriza certos instrumentos como a gaita, o fole, a sanfona, etc. (“Terminologia Musical” em <http://www.passeiweb.com/saiba-mais/arte-cultura/musica/terminologia>).

³⁷ Cf. Walter Garcia. *Bim Bom: A contradição Sem Conflitos de João Gilberto*, São Paulo, Paz e Terra, 1999, p.68.

potência num cenário onde, subterrânea ou subaquaticamente, vai se dando um drama de outra ordem, a batalha entre o que é diatônico³⁸ e o que é cromático³⁹.

Acrescenta o mencionado autor que talvez nenhum outro compositor tenha usado com tanta consciência, de forma sistemática, o poder expressivo e plástico dos intervalos diatônicos e cromáticos. Muitos dos seus temas mais famosos são feitos de quase nada: uma segunda menor repetida para cima e para baixo em “Insensatez”; uma segunda maior, idem em “Corcovado”; até mesmo intervalo nenhum em “Samba de uma nota só”. Seria quase uma não-música; materiais da composição, mais do que a composição em si, magicamente vivificados pela introdução de um ritmo, de um número de repetições ou de um torneio melódico subsequente, sem falar na harmonia.

Tom Jobim tinha sua maneira própria de compor, ou seja, seu método de criar. Segundo Jobim (1996), na hora de compor, trabalhava primeiro o caminho harmônico. Depois a melodia, concentrando o tema. Só então, trabalhava a letra, aperfeiçoando-a. E finalmente colocava tudo na pauta. Outras vezes, continuava em seus devaneios, escrevendo nas pautas musicais a linguagem secreta das notas, das claves, temas que mais tarde talvez desenvolvesse.

No concernente à harmonia, Mello (2001) ressalta a atuação do maestro nos rumos da harmonia da Bossa Nova, pois, como ele vinha de uma experiência como arranjador, desenvolvera a técnica de vestir as músicas para o cantor, ou seja, criar novas harmonias que dessem um colorido diferente a canções já gravadas.

Fazendo a analogia com João Gilberto, o autor reconhece que o grande mestre de harmonia dele foi ele mesmo, e não Tom Jobim, na sua disciplina férrea em tocar dezenas, centenas de vezes uma canção até atingir o ponto ideal, o equilíbrio. Ao esmiuçar obstinadamente a natureza de cada canção, ele acabava encontrando um só acorde de três ou quatro notas que simplificavam a seqüência original sem ferir a natureza da canção, embelezando-a como jamais se ouvia antes. Tinha-se a sensação de um novo caminho, que passava a ser definitivo, uma vez que não havia nada que pudesse ser trocado, suprimido ou acrescentado.

Nestrovsky (2004) compara temas de Stravinsky e Jobim:

Certos temas de Stravinsky são assim: duas ou três notas, repetidas para a frente e para trás, em ritmo inexpressivo. O que há de mais enigmático em sua música aproxima-se, muitas vezes, de idiotia santa. Também em Jobim o que há de mais

³⁸ Diatônico, segundo Nestrovsky (2004), é tudo o que usa as escalas “naturais”, de sete notas.

³⁹ Cromático, de acordo com o autor acima, é o que explora as notas que estão entre as outras, as teclas pretas, que compõem a gama completa de doze tons.

simples, mais elementar, será trabalhado até ganhar dimensão musical original, pessoal, intransferível [...]. O compositor *compõe*: compreende e faz valer ao máximo o que o acaso ou o dom do gênio lhe oferece (p.48).

3.5.3 Características do Movimento

A exigência consciente de renovação da música popular brasileira foi desencadeada por dois nomes que aparecem como marcos até hoje: o baiano João Gilberto e o carioca Tom Jobim, segundo Britto (1966). O autor menciona que este foi o encontro da sensibilidade nordestina (tristeza e gingado, um certo apego à tradição) com a sensibilidade carioca (humor, uma evidente modernidade). De um lado, mais o Brasil, nossas raízes próximas; do outro, mais as influências estrangeiras – o jazz. Na opinião de Britto, somente um baiano seria capaz de descobrir a Bossa Nova escondida em *Aos Pés da Cruz* e *Rosa Morena*. Além do mais, João Gilberto entendia de harmonias novas e sabia desafinar, considerados modernos na época, e, acima de tudo, cantava liricamente a saudade, o amor em paz, a tristeza, o desejo de felicidade; de amar e sonhar; de amar e pedir perdão; de amar sem pieguismo e com profunda simplicidade. Simplicidade para comunicar as coisas como elas existem e se desfazem. O amor se buscando, amor se encontrando, amor se dissipando.

De acordo com Tatit (2004), João Gilberto dispensa todo e qualquer excesso que possa resvalar no dramático e passa a escolher canções que falem do próprio gênero (“Samba da Minha Terra”, “Samba de Uma Nota Só” – Tom Jobim / Newton Mendonça), que tratem de conteúdos leves, quase infantis (“Lobo Bobo” – Carlos Lyra, “O Pato” – Jayme Silva/ Neuza Teixeira, “Bolinha de Papel” – Geraldo Pereira), ou de amores que fluem ou tendem a fluir sem sofrimento passionais (“Amor em Paz” – Tom Jobim/Vinícius de Moraes, “Corcovado” – Tom Jobim).

Nesse sentido, continua o autor, a Bossa Nova de Tom Jobim e João Gilberto aprumou a canção brasileira expondo o que lhe era essencial. Essa triagem dos traços fundamentais deu origem ao que hoje pode ser chamado de *protocanção*, uma espécie de grau zero que serve para neutralizar possíveis excessos passionais, temáticos ou enunciativos. Isso não significa que os excessos não sejam bem-vindos ou que não garantam a saúde da linguagem cancional. São eles que transpõem os limites consagrados pelo uso e pelo senso comum; ultrapassam as barreiras das práticas musicais e dos estilos, pondo em risco a própria existência da linguagem como campo específico de comunicação. Sem os excessos, a canção perderia sua força de experimentação tanto estética como comercial. Mas a Bossa Nova não

os tolera, uma vez que sua marca é justamente o oposto, a decantação. Logo, a Bossa Nova torna-se, para o cancionista, que sente necessidade de um recuo estratégico para recuperar as linhas de força essenciais de sua produção, o principal horizonte à sua disposição.

Para Medaglia (2003), João Gilberto, ao definir toda uma estética de rigor, clareza e condensação máxima de elementos, propunha, numa de suas poucas composições conhecidas, a trilha exata da autêntica Bossa Nova – como que a chamar a atenção para o fato de que, no momento, criativamente, o mais importante em música é tocar menos e fazer-se ouvir mais – ou seja, o baiano bossa-nova salientava a validade de se dedicar conscientemente à criação de uma música em progresso.

Em Chediak (1994), quando Johnny Alf é entrevistado e a ele se solicita opinião sobre a Santíssima Trindade da Bossa Nova, ele responde que, quem quiser conhecer a verdadeira linguagem do movimento, há de conhecer as letras de Vinícius de Moraes, por ser um grande poeta. Ele mudou a letra, Tom Jobim mudou a música (tendo ele a mesma importância do poeta, só que com a melodia) e João Gilberto mudou a interpretação, uma vez que aquela maneira clara dele tocar exige concentração e desprendimento. Também indica a diferença entre ser cantor e músico ao mesmo tempo, pois o músico, quando canta, aborda a melodia de outra maneira, algo que João Gilberto faz muito bem: faz um trabalho de aperfeiçoamento no qual ficam juntos o cantor, o intérprete e o músico.

Quanto a temas comuns na Bossa Nova, há o mar, sempre presente nas canções. Castro (2001) mostra a importância do mar como um estilo de vida para os jovens de então da Bossa Nova, conseqüentemente, tornar-se-ia o grande tema do movimento, que já nasceu de janelas abertas para o Atlântico, com letras douradas. São exemplos: “O Barquinho”, “Nós e o Mar”, “Você”, dentre outras canções. Nas suas palavras:

‘Estrada do sol’, de 1957, ainda não era Bossa Nova. Mas seus versos finais pareciam simbolizar um estado de espírito que já vigorava numa geração emergente: a de Carlos Lyra, Ronaldo Bôscoli, Sylvinha Telles, Roberto Menescal, Luiz Eça, Nara Leão, Alayde Costa, Chico Feitosa, os irmãos Castro Neves, vários deles sem idade para freqüentar as boates onde se dava aquele sofrimento. E, mesmo que pudessem freqüentá-las, não se empolgavam com a música noturna, soturna e úmida que tocava nelas. Eram jovens, atléticos, radicalmente voltados para o mar, a praia e o verão. E, somente porque isso já fazia parte do seu sistema respiratório, promoveram a grande transformação: ensolararam a música brasileira (pp. 71-72).

O verdadeiro cantor do mar foi Tom Jobim, embora Menescal, Bôscoli e os irmãos Valle tenham levado a fama. Às vezes, ele o associava à solidão, como em “Inútil Paisagem”, em parceria com Aloysio de Oliveira, ou em “Wave”, ou em “Domingo Azul do Mar”, com o seu grande parceiro e colega de adolescência em Ipanema, Newton Mendonça.

Depois, Tom Jobim se juntou a Vinícius de Moraes e, aí, quase se podia sentir a maresia em “Chega de Saudade”. Para Vinícius, o mar era mais para contemplar e observar o movimento a caminho ou de volta da areia, como fez em “Garota de Ipanema”, de acordo com Castro (2001).

O mesmo autor (op. cit.) afirma que, de 1957 a 1964, para a maioria de seus participantes, a Bossa Nova foi um grande verão de banquinhos, joelhos e violões, à beira-mar ou em mar alto. É verdade que as boates continuaram existindo e a própria Bossa Nova foi trabalhar nelas. Mas o ferrolho da música popular fora quebrado, esta agora abrangia todo o território, as quatro estações e uma postura mais viril e afirmativa: eu SEI que vou te amar, por toda minha vida eu VOU te amar, e VAMOS DEIXAR desse negócio de você viver sem mim porque eu SOU MAIS você e eu. Em boates como o Bottle’s, o Little Club, o Zum-Zum, não havia espaço para o desamor, a música da noite passou a valer por si, não mais para afogar mágoas, até porque nenhuma dor de amor resistiria à graça e leveza de uma Sylvinha Telles ou a um impacto sonoro do Sexteto Bossa-Rio de Sérgio Mendes.

Outro tema recorrente era a presença da mulher. Castro (2001) expõe o quão privilegiada era a mulher nas canções do movimento, pois a mulher de que falavam as letras da música popular se transformou – para melhor. Deixou de ser a amante madura e calculista, com pinta artificial no queixo e olheiras de traição, e rejuvenesceu. Passou a ser a garota, a namorada, a moça da praia, ou seja, um novo tipo de mulher que a Bossa Nova cantou.

Também sobre a presença feminina nas canções da Bossa Nova, Medaglia (2003) mostra a sua importância nos textos, que exaltam os encantos e a feminilidade da mulher brasileira. Com frases simples, pequenas observações e poucos traços verbais, narram uma realidade passível de ser percebida só sensorialmente. É o caso, por exemplo, de expressões como “balanço Zona Sul” ou “ela é carioca, olha o jeitinho dela”; detalhes como: “cigarrinho aceso em sua mão, toca moderninho um violão”; frases soltas ou comentários, como ditos a si próprio: “olha que coisa mais linda, mais cheia de graça...”, ou “ah! se ela soubesse que quando ela passa...”.

Tinhorão (2002) relata que a moderna politização da classe média brasileira da época do movimento, aliada à emancipação da mulher, principalmente da juventude universitária, criou ao lado do romantismo meramente ideal do binômio flor-amor, o romantismo reivindicatório das famosas letras de “conteúdo social”. Então, havia o paradoxo da coexistência das amadas românticas das letras de Vinícius de Moraes, ao lado do bicho feio do “Carcará”, de João do Vale, cantado por Nara Leão, no Teatro de Arena.

Mendes (2003) sugere que o que é admitido como Bossa Nova hoje em dia é determinada estrutura de música popular que já se isolou, marcada pela presença do mar, reflexo de um ambiente geográfico, delimitado pelas praias de Ipanema, Leblon e Copacabana. O autor faz uma alusão à canção “Rio” de Ronaldo Bôscoli e Roberto Menescal, quando menciona “é sal, é sol, é sul” nas ondulações harmônicas, no balanço “ondulatório” em cuja percussão se ajustou tão bem os acordes dissonantes, assim como estes ao modalismo nordestino. As sétimas, nonas, décimas-primeiras já evocavam o mar em Debussy. João Gilberto compreendeu o sentido exato que deveria dar ao seu uso, à sua assimilação pela MPB. Continua Mendes (2003):

Na BN se desfazem em acordes águas, em flutuações ao sabor das vagas e da vertigem dos horizontes longínquos, em doce imprevisto. O mar, o sorriso, um homem, uma mulher (o filme BN que o cinema novo não quis, não soube fazer...) (p.138).

Em Gava (2006), encontramos relatos concernentes à época da Bossa Nova, quanto à revista *O Cruzeiro*, fotojornalismo, artes plásticas, modernidade, música popular etc. Houve uma verdadeira moda Bossa Nova em roupas, óculos, pessoas, linguagem, na editoração da revista citada, no campo cinematográfico, dentre outros. O autor, ao estudar a revista naquele momento histórico, e ao fazer uma tentativa de análise, postula que a ligação que a revista fez entre o termo Bossa Nova e situações engraçadas, ridículas ou curiosas permite a fixação de algumas imagens associadas a personagens do meio musical bossanovista, muitas vezes imbuídas de um diletantismo inicial que os tornava alheios aos padrões de consumo e apreciação musical tradicional. As excentricidades e isolamento social de João Gilberto, por exemplo, muito provavelmente contribuíram para esse imaginário ligado ao esquisito. Por outro lado, tem-se o perfil estético da própria música bossanovista, em sua proposta mais original, cujo requinte e estilo camerista, por certo, faziam-na soar estranha e fora de lugar perante uma parcela do público, encurtando o caminho para a associação da marca Bossa Nova a situações que fugissem do trivial.

3.6 Mercado fonográfico

Antes de discorrer a respeito do mercado fonográfico, é válido reportar os comentários de Gava (2006) sobre a indústria cultural e sua relação com o movimento. Na sua opinião, apesar dessa indústria ter acompanhado o surgimento e a consolidação da estética Bossa Nova, seu lançamento não foi preparado de antemão. Não há indicações de ter havido

ações deliberadas sob planejamento de alguma pessoa ou agência de propaganda, à maneira como, por exemplo, seria lançada a marca “Jovem Guarda”, poucos anos depois. No caso da Bossa Nova, parece ter havido um desenvolvimento paralelo, no qual a indústria de bens culturais (gravadoras e estações de rádio e TV) caminhou junto à instituição musical, ambas adequando-se mutuamente e experimentando as formas de criação e recepção do produto. A organização de alguns shows para divulgar o LP *Chega de Saudade* e apresentações de João Gilberto em algumas emissoras de rádio e TV bastaram para que o disco se cristalizasse como pedra fundamental do movimento Bossa Nova e para que João Gilberto se tornasse o principal representante do estilo.

Para o mesmo autor, em termos de mercado musical propriamente dito, a Bossa Nova distinguiu-se pelo predomínio do LP como veículo fonográfico e pela consolidação de uma faixa de público jovem, intelectualizado e de classe média, interessado em música brasileira “moderna”. A eclosão da Bossa Nova e dos movimentos subsequentes no campo musical favoreceram um processo de substituição de importações, suprindo um mercado consumidor de discos (no caso, as camadas médias urbanas dos grandes centros) antes voltado para a música internacional.

Prossegue dizendo que, com a assimilação do jazz, de circulação internacional, e as alterações na apresentação gráfica dos discos, havia uma modernização sendo posta em prática. Ela moldava-se diretamente ao gosto das camadas médias urbanas que, a par do desenvolvimento das relações capitalistas e do crescimento de um mercado consumidor, fez que produtos antes remetidos à esfera da criação artística se transformassem em mercadorias. Os consumidores passariam a atuar como juízes e a atribuir valores às obras, criando categorias e indiretamente guiando sua produção. Em contrapartida, o desenvolvimento desse mercado também tornava possível, por meio da publicidade, o lançamento ou reforço de modismos e tudo o mais que a indústria cultural podia impingir. Logo, ao surgir a Bossa Nova, o mercado fonográfico encontrava-se no limiar dessas novas estruturas empresariais. Assim, os bossanovistas puderam atuar com um pouco mais de independência frente às preocupações que dali em diante determinariam a produção de artigos culturais, dialogando em outro nível com as questões estéticas postas pelo seu tempo. Porém, à medida que a década de 60 avançava, rádios, TVs e gravadoras passariam a atuar por intermédio de uma visão eminentemente mercadológica.

A marca Bossa Nova também se fez notar nas capas dos discos: simplicidade e despojamento. Gava (2006) expõe que as capas dos discos lançadas pela ELENCO, gravadora de Aloysio de Oliveira, dedicadas a repertórios “modernos”, seguiram a mesma linha

construtivista e fixaram um estilo visual próprio, de uma economia visual que fazia lembrar a própria canção Bossa Nova em sua extrema concisão e objetividade poética. A idéia era não mais asfixiar o comprador com excesso de cores, fotos, desenhos, textos e ornamentos desnecessários, mas apresentar-lhes o essencial. A gravadora Elenco, que precisava competir com as multinacionais, lançava os novos *layouts* de César Villela, que logo se tornariam marcas registradas, associando-se fortemente à linguagem musical da Bossa Nova e influenciando outras gravadoras que também se dispuseram a gravar tais repertórios.

3.7 Momentos decisivos

Os momentos importantes da Bossa Nova no Brasil e no mundo serão comentados nesta seção. Para Medaglia (2003), a Bossa Nova entrou no mercado internacional via *Carnegie Hall*, de Nova York, e *Saal der Philharmonie* de Berlim.

Mello (2001) enfatiza a sensação que foi para os críticos e músicos que assistiram ao show do Carnegie Hall, terem visto João Gilberto cantar. O seu despojamento, a voz cálida desprovida de ênfases desnecessárias, a sensualidade de seu canto eram um contraste assustador, em confronto com as interpretações em voga nos Estados Unidos. Ele conquistou músicos e cantores americanos, apesar de ser um cantor/violonista brasileiro, cantando músicas desconhecidas para eles, e em português.

Para Severiano e Mello (2002), a fase de maior evidência da Bossa Nova esgotou-se nos últimos meses de 1962, quando acontece o espetáculo “Encontro”, o único a reunir num palco o trio Jobim – Vinícius – Gilberto, e o legendário show do *Carnegie Hall*, em Nova York. A partir daí, há a procura de novos caminhos e parceiros por parte deles. Exemplificando com alguns representantes, Tom e Vinícius deixam de compor juntos, o primeiro indo trilhar a sua carreira internacional e o segundo passando a trabalhar com outros parceiros, e João Gilberto fixando-se nos Estados Unidos.

Logo, a Bossa Nova esvazia-se no Brasil, entretanto, já havia aberto novos horizontes de sucesso no exterior, sobretudo, nos Estados Unidos.

Gava (2006) esclarece que, ultrapassado o período considerado como clássico (1958 – 1962), a Bossa Nova já era um estilo musical perfeitamente definido e exportado, mas tinha diante de si horizontes mercadológicos domésticos não muito promissores. Já esvaído seu teor de novidade, em pouco tempo deixou de atrair a atenção do público. A rapidez com que as mudanças ocorriam no mercado de consumo fez que logo surgissem novas tendências, rótulos e produtos musicais diferenciados. Dentre eles, sobreveio um espírito de tonalidade

nacional - popular, representado pela canção engajada, nacionalista ou de protesto; ao seu lado, a Jovem Guarda, a MPB e, ao final da década, o Tropicalismo. Essas novas correntes, bem como a emigração de alguns bossanovistas importantes para os Estados Unidos e Europa, contribuíram para o declínio da visibilidade do estilo Bossa Nova no mercado nacional.

Fazendo um aparte sobre a Canção de Protesto, o mesmo autor afirma que, em absoluto, se negou o perfil moderno da sofisticada Bossa Nova. Pelo contrário, soube aproveitar os requintes da nova linguagem em seu favor, para então fazer as críticas que lhe pareciam oportunas e necessárias.

Para Tatit (2004), os movimentos bossanovista e tropicalista foram fundamentais para a saúde da música brasileira. Se o período explosivo dos movimentos foi relativamente breve, o poder de influência de suas principais características sobre toda a produção brasileira posterior parece perene. De fato, o gesto de recolhimento e depuração da Bossa Nova e de expansão e assimilação do Tropicalismo⁴⁰ tornou-se seiva que realimenta a linguagem da canção popular toda vez que esta claudica por excesso ou por espírito de exclusão.

Como conclusão, podemos afirmar que a Bossa Nova foi o marco do movimento de reconstrução da imagem do povo brasileiro e essa imagem foi exportada, juntamente com as paisagens do Rio de Janeiro. E vai reforçar para o mundo que o Brasil é o paraíso musical, o paraíso do imaginário americano e europeu, com as mulheres lindas, como a Garota de Ipanema, num cenário feito para amar.

⁴⁰ O gesto tropicalista englobava todos os *modos de dizer*, sem aceitar exclusões na música brasileira e acreditando na pluralidade, segundo Tatit (2004). Afinal, “É Proibido Proibir” (de Caetano Veloso) coloca bem isso: nem as proibições da Ditadura de 1964, nem a proibição de todas as outras práticas musicais, nacionais ou estrangeiros, na nossa rica música popular.

4 ANÁLISE DAS CANÇÕES A PARTIR DOS INVESTIMENTOS CENOGRÁFICO, ÉTICO E LINGÜÍSTICO

Neste capítulo, temos como foco investigar as características discursivas nas canções da Bossa Nova, de forma a verificar como se dá a construção de uma cenografia predominante, de vários *ethé* e do código de linguagem, além da escolha de vocabulário. Serão analisadas trinta e sete canções, separadas em grupos de acordo com um tema específico, com o objetivo de se perceber cada investimento, além do estudo dessas canções quanto aos seus planos verbais e musicais. Tais temas são: a canção inicial do movimento; as canções contemplativas em relação à cenografia; as canções de paz; as canções de perdão; as canções que enaltecem o samba; a canção crítica; as metacanções, as canções lúdicas; as canções românticas; as canções que valorizam a mulher; a canção que mostra o sentimento de ilusão; e as canções de amor frustrado.

Pelo fato de aglutiná-las dessa maneira, acreditamos que sejam mais visíveis as semelhanças entre elas e as diferenças no concernente às outras. Também escolhemos deixar certos temas com uma canção somente por considerar que apenas aquela canção se identifica com a tematização correspondente. Não pensamos ser interessante separar cenografia de *ethos* e código lingüístico, uma vez que o próprio Maingueneau (2001 b) fala que o código de linguagem só é eficiente associado ao *ethos* correspondente. Ao código também é atribuído uma corporalidade e um caráter. Desta maneira, preferimos unir as canções por temas.

4.1 Canção inicial do movimento: “Chega de Saudade”

“Chega de Saudade”⁴¹, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, é uma arquicanção, isto é, constitui uma canção referência no movimento, sendo considerada o seu marco inicial. Como um dos tópicos mais característicos do que passou a ser chamado de Bossa Nova, a “saudade” é aqui cantada desde o título. Com a nostalgia de não estar com a mulher amada, o enunciador se posiciona como estando a sofrer de amor não-correspondido, pois ela o deixou.

⁴¹ **Chega de Saudade, por João Gilberto, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes (1959)**

Vai minha tristeza / e diz a ela que / sem ela não pode ser / diz-lhe numa prece, que ela regresse / porque eu não posso mais sofrer // Chega de saudade / a realidade é que / sem ela não há paz não há beleza / é só tristeza e a melancolia / que não sai de mim, não sai de mim, não sai // Mas se ela voltar, se ela voltar / que coisa linda, que coisa louca / pois há menos peixinhos a nadar no mar / do que os beijinhos que eu darei na sua boca // Dentro dos meus braços / os abraços hão de ser milhões de abraços / apertado assim, colado assim, calado assim / abraços e beijinhos e carinhos sem ter fim / que é pra acabar com esse negócio / de viver longe de mim / não quero mais esse negócio / de você viver assim / Não quero mais esse negócio / de você viver assim.

No início da canção, ele dialoga com o seu sentimento “tristeza”, e pede-lhe: “vai minha tristeza / e diz a ela que / sem ela não pode ser / diz-lhe numa prece, que ela regresse / porque eu não posso mais sofrer”. Para ele, basta de tantas saudades, já que na sua realidade: “sem ela não há paz, não há beleza / é só tristeza e a melancolia / que não sai de mim, não sai de mim, não sai”. Até este momento, a melodia acompanha o tom de infelicidade da letra, a partir daí, a canção se torna mais alegre e esperançosa, quando quem enuncia está pressupondo quais serão os acontecimentos desde a volta da mulher querida: “Mas se ela voltar, se ela voltar / que coisa linda, que coisa louca”. O uso do termo “coisa” é algo que se tornou comum na Bossa Nova, pois a faz informal, com uma linguagem mais próxima do cotidiano dos falantes. Em “linda / louca”, temos a combinação da consoante sonora [l], acompanhada pelas vogais [i] e [o], provocando um efeito agradável nos nossos ouvidos.

O movimento bossanovista trata as paixões de maneira concisa e contida, sem rompantes de desejo desenfreado, e isto é exemplificado com a escolha das expressões: “que coisa linda, que coisa louca” e em “os abraços hão de ser milhões de abraços”. Em suma, o exacerbamento de sentimentalismo não é característico do movimento. Até a demonstração da felicidade é mostrada de forma quase infantil em “pois há menos peixinhos a nadar no mar / do que os beijinhos que eu darei na sua boca”, uma vez que temos a comparação com a natureza (muitas vezes presente na obra de Tom Jobim), na imagem dos peixes pequenos no mar, e a utilização dos diminutivos, traço marcante da escrita e da vida de Vinícius de Moraes: o sufixo de “peixinhos” (-inhos) sintonizando com “beijinhos” (-inhos), rima pobre, conforme Garcia (1999), uma vez que temos um substantivo concordando com outro substantivo.

Já para Medaglia (2003), o objetivo do poeta era ser despojado e usar um linguajar simples e espontâneo. Prossegue a composição, descrevendo como será esse encontro festivo: “Dentro dos meus braços / os abraços hão de ser milhões de abraços”, além de fazer jogos de palavras com o mesmo sufixo (-ado) em “apertado assim, colado assim, calado assim”. O fato de “apertado e colado” terem significados semelhantes e, com a diferença das vogais /o/ e /a/ em “colado e calado”, mostram toda uma imagem sensorial decorrente desses participípios passados: de proximidade de corpos com as emoções tão intensas que não precisam se expressar em palavras, portanto, as bocas ficam silenciadas. O vocábulo “assim” vem como um sobrenome da imagem, simplesmente daquele jeito e é como se fosse o suficiente. Não há jorro de palavras desnecessárias e sim, toques, abraços, carinhos e beijinhos sem ter fim, pois a intenção é “... pra acabar com esse negócio de viver longe de mim”.

O enunciador é claro no seu comportamento em relação à amada. O uso do termo “negócio” tem o intuito de ficar aproximado da linguagem diária, usada nas ruas, como gíria naquela época. O *ethos* do enunciador é a de um sujeito: “jovem enamorado que convida à intimidade de seu próprio corpo” (COSTA, 2001, p.184), nos versos: “Dentro dos meus braços / os abraços.../ abraços e beijinhos sem ter fim...”

Segundo Severiano e Mello (2002), a Bossa Nova de “Chega de Saudade” está quase toda na harmonia, nos acordes alterados⁴², pouco utilizados pelos músicos de então, e na nova batida de violão executada por João Gilberto. Especialmente sob os versos “dentro dos meus braços os abraços / hão de ser milhões de abraços”, o violão vai na contramão da forma institucionalizada de se tocar samba. Essa inovação já está presente na gravação de Elizeth Cardoso, a primeira de “Chega de Saudade”, feita para o elepê *Canção do amor demais*, lançado pela marca Festa de Irineu Garcia, que tem a participação de João Gilberto como violonista. Seis meses depois dessa gravação, em dez de julho de 1958, aconteceu a de João Gilberto, repetindo a mesma batida de violão e apresentando o seu estilo Bossa Nova de cantar. Brito (2003) cita esta canção como sendo tradicional (se comparamos com canções mais experimentais) e salienta que a própria estrutura da composição leva o autor dos versos – o poeta Vinícius de Moraes – a encontrar soluções de detalhe que se poderiam inserir na problemática da correlação entre a letra e a melodia: cite-se o trecho “colado assim / calado assim”, como sendo uma paronomásia⁴³ no nível lingüístico, que busca uma correspondência no musical.

4.2 Canções contemplativas em relação à cenografia: “Samba do Avião”, “Dindi”, “Corcovado”, “O Barquinho” e “Rio”

Eis uma das canções mais representativas do movimento: “Samba do Avião⁴⁴”, de Tom Jobim. Primeiramente, podemos dizer que estamos vendo claramente as imagens

⁴² Acordes alterados são os que contêm notas estranhas à tonalidade. Por exemplo: C5+, que é Dó Maior com quinta aumentada (Dó – Mi - Sol sustenido [#]), quando o normal é C (Dó Maior: Dó - Mi - Sol). Segundo Tatit (1996), durante a Bossa Nova, a função dos acordes alterados era provocar o desvio da melodia ou, mais precisamente do sentido (da direção) da melodia sem alterar fisicamente seu percurso.

⁴³ Paronomásia é uma figura estilística, vulgarmente designada por trocadilho, que consiste na reunião de vocábulos de pronúncia semelhante, embora com significados distintos, aproveitando a sua sonoridade similar e o efeito de surpresa sobre o ouvinte ou o leitor da junção de significados díspares num mesmo contexto (em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Paranom%C3%A1sia>). Musicalmente, segundo Brito (2003), trata-se do transporte de toda uma figuração melódica de quatro notas para meio tom abaixo.

⁴⁴ **Samba do Avião, por Tom Jobim, de Tom Jobim (1964)**

Epa rei / Aroeira beira de mar / Salve Deus e Tiago e Humaitá / Eta, costão de pedra dos home brabo do mar / Eh, Xangô, vê se me ajuda a chegar / Minha alma canta / Vejo o Rio de Janeiro / Estou morrendo de saudade /

mostradas na canção, logo, somos imediatamente transportados para aquele avião que está aterrissando no Rio de Janeiro.

Conforme já comentou Castro (2001), as letras da Bossa Nova são uma montagem de idéias abstratas, imagens com mais clima do que trama. O autor também menciona serem verdadeiros achados imagéticos e sonoros. Sua cenografia é de um sujeito dentro de um avião, prestes a “aterrar” na cidade amada. A topografia, ou seja, o espaço construído a partir do qual se desenvolve a ação é o Rio de Janeiro, visto do alto, de dentro do avião. De onde está o enunciador, vai-se construindo a cena da enunciação, ao visualizar a cidade, demonstrando suas saudades e vendo as praias, o mar, o Cristo Redentor com seus “braços abertos sobre a Guanabara”⁴⁵. Ao longo da descrição, vai-se declarando o amor ao Rio: “Rio, eu gosto de você”. Com uma escolha cuidadosa no manejo das palavras, fala “em morena que vai sambar, com seu corpo todo balançar”. Desta forma, o letrista apresenta a sensualidade da mulher carioca de forma elegante, trazendo as imagens dela sambando e seu corpo balançando ao nosso pensamento. Em suma, a linguagem é simples, sem ser formal ou de difícil entendimento e é feita de elementos extraídos do cotidiano da vida urbana.

O enunciador assume que viaja de avião, embora tenha medo, por isso pede ajuda a Xangô⁴⁶ (entidade da umbanda e candomblé cuja manifestação na natureza são os raios e trovões): “Eh, Xangô, vê se me ajuda a chegar”. Aqui percebemos a intimidade existente do enunciador com essa entidade, pois, para quem tem medo de viajar de avião, raios e trovões são perigosos, causando turbulência na aeronave e é a ele que se reporta na hora da necessidade. O nome de Xangô é um retrato da sociedade brasileira no quesito religiosidade: o sincretismo religioso. A canção denota a diversidade brasileira de religiões.

Importante comentar que o título já faz referência a uma outra diversidade encontrada no movimento estudado: a fusão de samba com jazz, ambos de origem negra, resultando na Bossa Nova, como o rebento dessa mistura Brasil × Estados Unidos. O próprio

Rio, teu mar, praias sem fim / Rio, você foi feito pra mim / Cristo Redentor / Braços abertos sobre a Guanabara / Este samba é só porque / Rio, eu gosto de você / A morena vai sambar / Seu corpo todo balançar / Rio de sol, de céu, de mar / Dentro de mais um minuto estaremos no Galeão / Rio de Janeiro, / Rio de Janeiro, / Rio de Janeiro, / Rio de Janeiro / Cristo Redentor / Braços abertos sobre a Guanabara / Este samba é só porque / Rio, eu gosto de você / A morena vai sambar / Seu corpo todo balançar / Aperte o cinto, vamos chegar / Água brilhando, olha a pista chegando / E vamos nós / Aterrar.

⁴⁵ Naquela época (1964), ainda havia o Estado da Guanabara cuja capital era o Rio de Janeiro. Depois a Guanabara e o Estado do Rio foram fundidos num só, ficando o estado como Rio de Janeiro e sua capital homônima.

⁴⁶ Xangô foi o quarto rei lendário do Oyo (África), tornado Orixá de caráter violento e vingativo cuja manifestação são os raios e trovões. Filho de Oranian, teve várias esposas, sendo as mais conhecidas Oyá, Oxum e Oba. Xangô é viril e atrevido, violento e justiceiro; castiga os mentirosos, os ladrões e os malféitores. Sua ferramenta é o Oxê: machado de dois gumes. É tido como um Orixá poderoso das religiões afros, como Candomblé e Umbanda (em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Xang%C3%B4>).

título tensiona a Bossa Nova: “Samba do Avião”, e traz à tona toda uma discussão a respeito da Bossa Nova ser samba ou não. Além da influência negra, encontramos a indígena, com a menção de “Aroeira beira de mar”. Conforme é sabido, a aroeira é abundante na nossa natureza, encontrada nas nossas matas, sendo muito usada pelos índios para diversos fins, ou melhor, faz parte da cultura indígena brasileira. Em “Salve Deus e Tiago e Humaitá”, novamente encontramos aqui referência à religiosidade do brasileiro, que crê em Deus e nos santos da Igreja Católica – São Tiago, por exemplo. No concernente a Humaitá⁴⁷, trata-se de um nome de origem indígena que significa: Hu – Negro, Ma – Agora e Itá – Pedra (a pedra agora é negra). Em “... dos home brabo do mar”, temos um exemplo de plurilingüismo na sua variante ligada a uma estratificação social, isto é, a linguagem popular dos pescadores, homens fortes que enfrentam e vencem o mar bravio, a fim de conseguir o seu sustento diário.

Para ilustrar com uma informação que diz muito sobre a canção, teremos como base Severiano e Mello (2002), quando asseveram que, por toda a vida, Tom Jobim conservou um medo enorme de avião. Em sua primeira viagem para Nova York, por exemplo, o embarque teve momentos de dramática indecisão, só se realizando depois que o amigo Fernando Sabino o convenceu a embarcar no avião. Sentia assim, o maestro, uma sensação de alívio quando da sua chegada, sabendo que em pouco tempo estaria em terra firme, são e salvo. Toda esta alegria ele procurou transmitir em “Samba do Avião”, em que, além de descrever a aterrissagem no aeroporto do Galeão, faz uma singela declaração de amor ao Rio de Janeiro. A canção também descreve a paisagem vista de cima, contrastando com outros postais musicais cariocas. Torna-se essencial mencionar que o início da canção até “Eh, Xangô vê se me ajuda a chegar” (marcados em itálico no texto) é criação de Dorival Caymmi, que Tom Jobim gravou em seu disco com Miúcha por volta de 1978. Consideramos a importância de tais versos, mesmo não sendo do período estudado, por terem dado à canção uma conexão maior com a alma do brasileiro em seu sincretismo religioso, característica trazida ao movimento pelo poeta Vinícius de Moraes em algumas de suas letras, como “Samba da Bênção”.

A canção “Dindi”⁴⁸, de Tom Jobim e Aloysio de Oliveira, é uma declaração de amor. O *ethos* mostrado é de um sujeito identificado e encantado com a natureza. O

⁴⁷ Encontra-se em www.dmknet.com.br/54bis/humaita.htm.

⁴⁸ **Dindi, por Tom Jobim, de Tom Jobim e Aloysio de Oliveira (1964)**

Céu, tão grande é o céu / E bandos de nuvens que passam ligeiras / Pra onde elas vão / Ah! Eu não sei, não sei / E o vento que fala nas folhas / Contando as histórias / Que são de ninguém / mas que são minhas / E de você também / Ah! Dindi / Se soubesses do bem que eu te quero / O mundo seria, Dindi, tudo, Dindi / Lindo Dindi / Ah! Dindi / Se um dia você for embora me leva contigo, Dindi / Olha, Dindi, fica Dindi / E as águas deste rio aonde vão, eu não sei / Eu toda minha vida esperei, esperei / Por você, Dindi / Que é a coisa mais linda que existe / Você não existe, Dindi / Olha, Dindi / Adivinha, Dindi.

enunciador se sente deleitado com o que vê, com seu grande céu e suas nuvens que passam ligeiras. Ele escuta o vento a falar nas folhas, contando histórias, que não são de ninguém, mas ao mesmo são dele e de “Dindi”. À medida que a canção vai evoluindo, esse sujeito enamorado vai se declarando a Dindi, diz que ela “é a coisa mais linda que existe”. As imagens vão aparecendo na nossa mente de forma cristalina e vemos o céu, as nuvens, o rio, as folhas. A cenografia é a própria natureza, o enunciador está olhando para tudo isso e, poeticamente, expressa-se metaforicamente, quando diz “E o vento que fala nas folhas / Contando as histórias”.

Em Jobim (1996), tomamos conhecimento que, de fato, Dindi não é a mulher amada, mas que é o grande pasto de Dirindi⁴⁹, no caminho da Maravilha (no estado do Rio), isto é, toda aquela vasta natureza e seus segredos, com suas águas altas e as sombras das nuvens correndo, “e as águas desse rio, aonde vão, eu não sei...”, que o autor tornou imortal. Eis uma característica de Tom Jobim: seu amor e louvor à natureza. Também nunca era totalmente certo se quem fazia a letra, a fazia somente ela, o mesmo ocorrendo com a melodia, talvez fossem feitas a quatro mãos, por isso, podemos supor que Tom Jobim teve influência marcante nessa letra. Entretanto, poderíamos pensar que “Dindi” fosse a mulher amada, para quem o enunciador vai falando de suas histórias e se declarando. Seria “Dindi” um apelido carinhoso de alguém? A possibilidade existe, embora fiquemos no questionamento.

Severiano e Mello (2002) explicam que este samba-canção contém um recitativo⁵⁰ (*verse*, em inglês), precedendo a primeira parte, muito comum na música americana, especialmente em shows da Broadway. Em “Dindi”, o recitativo cantado *ad libitum*⁵¹ como convém está presente em quase todas as gravações: “Céu, tão grande é o céu / e bandos de nuvens que passam ligeiras / para onde vão / (...) / contando as histórias que são de ninguém / mas que são minhas / e de você também...” Seguem-se o estribilho (“Ai, Dindi / se soubesses do bem que eu te quero...”) e a estrofe (“E as águas deste Rio / onde vão, eu não sei / a minha vida inteira / esperei... esperei...”). Em termos de linguagem musical, esclarecem que os recitativos são compostos no modo menor, abrindo para a relativa maior no estribilho, como

⁴⁹ Tom Jobim tinha um sítio em Poço Fundo – RJ e, na outra margem, começava o pasto que ia dar no morro do Dirindi.

⁵⁰ Segundo o Dicionário GROVE de Música, trata-se de um tipo de escrita vocal, normalmente para uma única voz, que segue os ritmos e acentuações naturais do discurso, e também seus contornos em termos de altura (“Terminologia Musical” em <http://www.passeiweb.com/saiba-mais/arte-cultura/musica/terminologia>).

⁵¹ Segundo o Dicionário Novo Aurélio – Séc. XXI, Versão 3.0, significa “indicação de que o trecho pode ser executado à vontade do intérprete, ou, nas peças para conjunto instrumental pode ser suprimido.”

ocorre na canção: lá menor, dó maior e mi menor são, respectivamente, as tonalidades do recitativo, do estribilho e da estrofe.

Na canção “Corcovado”⁵², de Tom Jobim, a cenografia surge de dentro de um apartamento perto do Corcovado, no Rio de Janeiro, pois “Da janela vê-se o Corcovado / O Redentor, que lindo!”. Segundo Jobim (2003), este endereço era o da Rua Nascimento Silva, 107, onde Tom Jobim viveu seu início de vida matrimonial, ainda com orçamento estreito. Temos aqui uma mostra da vida do cancionista imbricada na sua obra, que é chamada por Maingueneau de *bio/grafia*, isto é, da *vida rumo à grafia* ou da *grafia rumo à vida*.

Eis a cena: num cantinho, o enunciador tocando seu violão, com calma para pensar e tempo para sonhar, acompanhado de seu amor: “Quero a vida sempre assim / Com você perto de mim / Até o apagar da velha chama”. Uma das interpretações é que é amor correspondido e seguro até o fim da vida. A outra, que o amor será comprometido até o término do sentimento, quer dizer, “o apagar da velha chama” seria o fim do amor. Trata-se de uma declaração de amor, uma vez que é dito “E eu que era triste / Descrente desse mundo / Ao encontrar você, eu conheci / O que é felicidade, meu amor”. O enunciador tem então paz e seu coração transborda de bem-estar, não é mais solitário e triste, mas sim, radiante.

Em relação ao investimento ético, diz Costa (2001, p. 183): é o “do jovem enamorado e contemplativo, que convida à intimidade de sua música e de seu espaço – [...] o de seu apartamento”. Quanto à seleção de vocabulário, por sua vez, há a escolha de palavras sofisticadas, porém simples e compreensíveis. . Na Bossa Nova, nada é exagerado, tanto as letras quanto as melodias são despojadas dos excessos. Neste caso, diz-se tudo a que se deseja usando apenas as palavras necessárias. Percebe-se isso claramente pelo início da canção: “Um cantinho, um violão / Este amor, uma canção”, em suma, poucas palavras, imagens significativas. Em “Até o apagar da velha chama”, temos um exemplo de metáfora, quando “a velha chama” representa a vida e a velhice ou o amor de longos anos e o “apagar” a morte; do mesmo modo que a chama da vela se esvai, a vida segue o mesmo rumo.

Consoante Severiano e Mello (2002), esta canção é um samba e revela-se um cartão postal do Rio de Janeiro, poética e musicalmente impregnada pelo espírito da Bossa Nova. Acrescentam duas curiosidades sobre a letra: originalmente, o primeiro verso dizia: “um cigarro, um violão”. Nos ensaios para a gravação, João Gilberto convenceu Tom Jobim a

⁵² **Corcovado, por João Gilberto, de Tom Jobim (1960)**

Um cantinho, um violão / Este amor, uma canção / Pra fazer feliz a quem se ama / Muita calma pra pensar / E ter tempo pra sonhar / Da janela vê-se o Corcovado / O Redentor, que lindo! / Quero a vida sempre assim / Com você perto de mim / Até o apagar da velha chama / E eu que era triste / Descrente desse mundo / Ao encontrar você, eu conheci / O que é felicidade, meu amor.

mudar para “um cantinho, um violão”. Já os versos “da janela vê-se o Corcovado / o Redentor, que lindo”, foram inspirados pela paisagem vista das janelas do apartamento em que o autor morava, na ocasião, em Ipanema.

No concernente à linguagem musical da canção, Tatit (1996) esclarece que Jobim conquistou as novas zonas de sentido musical não com a melodia, mas com a harmonia. À melodia da Bossa Nova, sempre reservou um comportamento reiterativo entre tematização e a enumeração entoativa. A razão disso pode ser encontrada até certo ponto em Corcovado, segundo o autor, pois o texto da canção retrata um estado final de conjunção plena com os valores responsáveis por sua felicidade: “cantinho”, “violão”, “amor”, “canção”, “calma”, “sonho” e a paisagem carioca. Esse estado eufórico já descarta as tensões passionais que seriam obtidas basicamente com a ampliação de frequência e duração. Da paixão, permanecem apenas algumas discretas sustentações de notas que modalizam o percurso melódico com o /ser/, compatibilizando essas desacelerações com o estado inerte e contemplativo em que se encontra o enunciador. Nas palavras de Tatit (1996):

Jobim escolheu as tensões de contornos e condensou-as nos acordes. Podia, então, evitar os excessos suspeitos que rondavam as inflexões⁵³, bastando para isso um bom aproveitamento do sentido melódico já conduzido pela harmonia (p.171).

Em “O Barquinho”⁵⁴, de Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli, temos a visualização de um dia ensolarado com um céu azul e um barquinho deslizando suavemente num mar calmo, deixando na imaginação um frescor e uma sensação indelével de tranqüilidade. Trata-se de uma composição que mostra a Bossa Nova em seu resplendor, com o seu constante lirismo o qual apresenta uma característica essencial do movimento: a presença da natureza, no seu elemento água, mar. O protagonista é o barquinho que está a deslizar no macio azul do mar. É chamado de “barquinho coração”, pois vai “deslizando na canção” e no mar onde “Tudo isso é paz / Uma calma de verão”. Torna-se digno de nota mencionar que, no verso “Deslizando na canção”, temos o imbricamento da cena genérica com a cenografia, ou seja, o gênero *canção* está presente diretamente na cena criada dentro do próprio enunciado.

⁵³ Segundo o Dicionário Multimídia Michaelis, “inflexão” significa mudança de acento ou de tom de voz.

⁵⁴ **O Barquinho, por João Gilberto, de Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli (1961)**

Dia de luz / Festa de sol / E um barquinho a deslizar / No macio azul do mar / Tudo é verão / E o amor se faz / Num barquinho pelo mar / Que desliza sem parar / Sem intenção nossa canção / Vai saindo desse mar / E o sol / Beija o barco em luz / Dias tão azuis / Volta do mar / Desmaia o sol / E o barquinho a deslizar / E a vontade de cantar / Céu tão azul / Ilhas do sul / E o barquinho coração / Deslizando na canção / Tudo isso é paz / Tudo isso traz / Uma calma de verão / E então / O barquinho vai / A tardinha cai.

Importante analisar o fato de que, nesta composição, o enunciador aparentemente não está lá, isto é, o sujeito está escondido. Ele deixa o transcorrer da ação por conta do protagonista: o barquinho. Através das imagens “Dia de luz / Festa do sol”, vai-se formando a complementação da cenografia, na qual “Tudo é verão” e nesta estação, “...o amor se faz / Num barquinho pelo mar”. Encontramos o uso de metáforas nos versos: “E o sol / Beija o barco em luz” e “Volta do mar / Desmaia o sol”, além de “E o barquinho coração / Deslizando na canção”. O adjetivo macio e a repetição do vocábulo azul trazem clareza e leveza à cenografia e ao nosso pensamento. Há o jogo de palavras com as quais combinam as suas terminações ao longo da composição: mar / parar; deslizar / cantar; azul / sul; coração / canção; paz / traz; verão / então; e vai / cai. A canção começa com o dia repleto de luminosidade e acaba com o verso: “A tardinha cai”, expondo o transcorrer de muitas horas de divertimento. Também demonstra que a composição nasceu desse passeio em “Sem intenção nossa canção / Vai saindo desse mar” e “E o barquinho a deslizar / E a vontade de cantar”.

Severiano e Mello (2002) explicam que Roberto Menescal, aficionado por caça submarina, tinha como parceiro Ronaldo Bôscoli e outros, como Nara Leão, nas excursões ao mar de Cabo Frio. Logo, foi nesse ambiente praieiro que nasceu “O Barquinho”, um samba paisagístico que levou para o mar a Bossa Nova do amor, do sorriso e da flor. Na vida real, “O Barquinho” era o Thiago III, uma traineira com motor a gasolina e capacidade para dez passageiros, que Menescal alugava para transportar sua turma aos locais de pescaria. Dirigia o Thiago III o barqueiro Ceci, que jamais acreditou serem seus passageiros “artistas de rádio”. Esta canção foi lançada por João Gilberto, porém foi mais apreciada na interpretação de Maysa. Castro (2004) relembra que, na gravação de João Gilberto, o tecladista Walter Wanderley quase foi à loucura, por não conseguir reproduzir no órgão um ronco de navio, no exato timbre que o cantor insistia em lhe transmitir com a voz. Finalmente, no arremate do disco, o maestro Tom Jobim conseguiu colocar nos trombones o tal ronco imaginado e desejado por João Gilberto.

A canção “Rio”⁵⁵, também de Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli, é uma homenagem à cidade amada por eles. Com uma melodia alegre, colocam através da letra, com

⁵⁵ **Rio, por Wanda Sá, de Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli (1963)**

Rio que mora no mar / Sorrio pro meu Rio que tem no seu mar / Lindas flores que nascem morenas / Em jardins de sol / Rio serras de veludo / Sorrio pro meu Rio que sorri de tudo / Que é dourado quase todo o dia / E alegre como a luz / É sol, é sal, é sul / São mãos se descobrindo em tanto azul / Por isso é que meu Rio da mulher beleza / Acaba num instante com qualquer tristeza / Meu Rio que não dorme porque não se cansa / Meu Rio que balança / Sorrio, Só Rio, Sou Rio, sorrio / Rio é mar, é terno se fazer amar / O meu Rio é lua amiga branca e nua / É sol, é sal, é sul / São mãos se descobrindo em tanto azul / Por isso é que meu Rio da mulher beleza / Acaba

influência da poesia concretista, o Rio de Janeiro como protagonista, sendo capaz de dar e receber sorrisos, dormir e balançar. Em outras palavras, os autores dão vida e iluminam a cidade. A cenografia desta canção retrata o Rio de Janeiro o qual mora no mar e tem lindas flores nascidas morenas em jardins de sol. É possível visualizar uma terra bastante ensolarada.

Em “Rio serras de veludo”, temos outro tipo de cenário: a cidade com suas montanhas e morros existentes nela, assim como as serras próximas. O toque cinestésico e visual fica por conta do tecido “veludo”, um tipo de tecido muito macio. O enunciador se expressa francamente encantado em “Sorrio pro meu Rio que sorri de tudo / Que é dourado quase todo o dia / E alegre como a luz”. O sol é presença constante, logo torna o local fulgurante e luminoso. No verso “É sol, é sal, é sul”, há um jogo de palavras com influência do concretismo: a mesma consoante inicial [s] e final [l], apenas mudando as vogais [o], [a] e [u], que dão idéia de praia e posição geográfica. Novamente, a intensidade das cores é apresentada no verso: “São mãos se descobrindo em tanto azul”, ou seja, o céu é tão azul que tudo é ensolarado. Quer dizer, o Rio é lindo sempre, seja de dia ou de noite. Temos aqui uma imagem positiva e poética da cidade. Importante mencionar que, em 1963, a vida citadina era outra, bem diferente da atual, mais violenta, poluída e agitada. O enunciador faz analogia à cidade, com o mar, a lua e a beleza da mulher. Também prova intimidade, quando usa o pronome possessivo de primeira pessoa “meu” em “meu Rio”, lugar que, enfeitiça e fascina a todos, provoca no enunciador uma identidade única com ele, ao dizer: “Sorrio, Só Rio, Sou Rio...”. Qualquer pessoa que estiver triste, assim que chega lá, começa a sorrir, pois é o Rio da “mulher beleza” que “acaba num instante com qualquer tristeza”. O movimento intenso e ininterrupto dessa cidade grande é exposto em “Meu Rio não dorme porque não se cansa / Meu Rio que balança / Sorrio, só Rio, sou Rio, sorrio, sorrio...” Prossegue homenageando, ao ressaltar “Rio é mar, é terno se fazer amar / O meu Rio é lua amiga branca e nua”. O uso do adjetivo “terno” demonstra bem o movimento, uma vez que até uma declaração de amor não tem vocábulos de arroubo de paixão e sim, palavras suaves.

Na já mencionada entrevista de Roberto Menescal, de 10 de agosto de 2006, por correio eletrônico, quando questionado sobre esta composição, disse achá-la moderna, bem sincopada, com uma “levada bem carioca”. Ele e seu parceiro Ronaldo Bôscoli brincaram com as palavras o tempo todo, por exemplo, em “Rio é mar”, ou “É sol, é sal, é sul”, ou ainda, “Sorrio p’ro meu Rio que sorri de tudo, ou também no final com as expressões: “Sorrio, Só Rio, Sou Rio...”, fato que poucas pessoas perceberam, segundo ele.

num instante com qualquer tristeza / Meu Rio que não dorme porque não se cansa / Meu Rio que balança / Sorrio, Só Rio, Sou Rio, sorrio .

Medaglia (2003) comenta que o letrista Ronaldo Bôscoli, talvez por ter sido jornalista e não poeta, fez letras mais claras e sintéticas, lançando mão de efeitos e artifícios extraídos da literatura de vanguarda – particularmente da Poesia Concreta – ,fundindo palavras, ou evidenciando e valorizando a sonoridade das sílabas como elemento musical. É assim que, ao cantar o Rio, ele resume o tema em poucos dados e na repetição de três sons semelhantes: “é sol, é sal, é sul”. Mais adiante, utiliza-se de um artifício semântico: partindo da repetição de “Rio, só Rio”, chega a “Rio, só Rio, sorrio”.

4.3 Canções de paz: “Discussão”, “Brigas Nunca Mais” e “Amor em Paz”

Estas composições mostram a importância de se viver em paz. Na canção “Discussão”⁵⁶, de Tom Jobim e Newton Mendonça, temos uma crítica a uma pessoa pelo uso que faz da palavra sem muitos efeitos, ou seja, gosta de brigar por brigar, discutir por discutir, e quer sempre ganhar. Então, a letra mostra que, mesmo estando certo, às vezes é melhor concordar, conforme o verso: “Às vezes é melhor perder do que ganhar, você vai ver”, até porque ganhar significaria ficar na solidão, e perder a discussão, conservar o relacionamento: “Pra que trocar o sim pelo não, / Se o resultado é solidão / Em vez de amor, uma saudade, vai dizer quem tem razão”. Esta canção mostra a importância de ser conciliador no item razão × emoção, isto é, a pessoa com a razão sempre reflete e age com prudência, enquanto que, com a emoção, no momento de uma briga, não se raciocina, perde-se o controle de si e corre-se o risco de dizer palavras que magoam ao outro e que não podem ser retiradas depois: “Já percebi a confusão, / Você quer ver prevalecer / A opinião sobre a razão”. Em suma, o *ethos* construído a partir da canção é de um sujeito conciliador, preocupado em abrandar os ânimos, ceder e equilibrar as relações. Há uma ordem nas afeições: elas têm uma racionalidade própria e, se essa ordem não fosse respeitada, haveria um rompimento da lógica do amor e a conclusão seria solidão, o pior castigo do amor. Portanto, temos aqui a razão problematizando a emoção.

⁵⁶ **Discussão, por João Gilberto, de Tom Jobim e Newton Mendonça (1960)**

Se você pretende sustentar a opinião / E discutir por discutir só pra ganhar a discussão / Eu lhe asseguro, pode crer, / Que quando fala o coração / Às vezes é melhor perder do que ganhar, você vai ver / Já percebi a confusão, / Você quer ver prevalecer / A opinião sobre a razão, / Não pode ser, não pode ser / Pra que trocar o sim pelo não, / Se o resultado é solidão / Em vez de amor, uma saudade, vai dizer quem tem razão.

“Brigas Nunca Mais”⁵⁷, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, mostra o cotidiano de um casal à maneira característica da Bossa Nova: realismo com lirismo e positividade, uma vez que enfatiza a paz e a harmonia, conseguidas com a consciência de que o dia-a-dia é assim mesmo: um dia, um está de mau humor, no outro dia, é o outro, e ambos vão se ajudando e se tolerando nos momentos difíceis, até porque sabem que tudo é passageiro, tanto os dias bons quanto os maus. O enunciador impõe a situação do *eu x tu*, o “tu” sendo a pessoa amada que “Chegou, sorriu, venceu depois chorou”, expondo os seus sentimentos de vulnerabilidade sem subterfúgios, aí é consolada pelo “eu” do casal: “Então fui eu quem consolou sua tristeza”. Quem enuncia tem certeza de que o amor é feito de altos e baixos, ao dizer: “Na certeza de que o amor tem dessas fases más”, mas sabe: “Que é bom pra fazer as pazes...”. Logo depois, a roda da vida gira, e o momento ruim acontece para ele, conseqüentemente, quem precisa de apoio é o enunciador, quando declara: “Depois fui eu quem dela precisou”, e ela o socorreu. A vida é essa gangorra, sendo o amor testado e certificado da sua validade: “E o nosso amor mostrou que veio pra ficar / Mais uma vez por toda a vida”. Ao enunciar a expressão “mais uma vez”, o letrista prova que as desavenças já ocorreram antes e pelo realismo do casal, eles têm consciência de que vão acontecer novamente. Porém, frisam que o bom mesmo é amar em paz: “Brigas nunca mais”. Essa situação vai ocorrer de novo, o “viver junto” vai estremecer, mas nunca quebrar, pois é sentimento para toda a vida.

A canção “O Amor em Paz”⁵⁸, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, apresenta, em uma letra enxuta, as fases do amor, ou seja, há a entrega total ao ser amado, aí não dá certo o relacionamento, e sempre se pensa que houve exagero de sentimento e dedicação, conseqüentemente, vem o sofrimento, a tristeza, mas a vida continua. Um dia aparece alguém, volta-se a investir em um novo envolvimento e acredita-se que é amor para toda a vida, que nunca mais se vai sofrer, que se vai amar em paz.

⁵⁷ **Brigas Nunca Mais, por João Gilberto, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes (1959)**

Chegou, sorriu, venceu depois chorou / Então fui eu quem consolou sua tristeza / Na certeza de que o amor tem dessas fases más / Que é bom pra fazer as pazes, mas / Depois fui eu quem dela precisou / E ela então me socorreu / E o nosso amor mostrou que veio pra ficar / Mais uma vez por toda a vida / Bom é mesmo amar em paz / Brigas nunca mais // Depois fui eu quem dela precisou / E ela então me socorreu / E o nosso amor mostrou que veio pra ficar / Mais uma vez por toda a vida / Bom é mesmo amar em paz / Brigas nunca mais.

⁵⁸ **O Amor em Paz, por João Gilberto, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes (1960)**

Eu amei / E amei ai de mim muito mais / Do que devia amar / E chorei / Ao sentir que iria sofrer / E me desesperar / Foi então / Que da minha infinita tristeza / Aconteceu você / Encontrei em você a razão de viver / E de amar em paz / E não sofrer mais / Nunca mais / porque o amor / É a coisa mais triste quando se desfaz // Encontrei em você a razão de viver / E de amar em paz / E não sofrer mais / Nunca mais / porque o amor / É a coisa mais triste quando se desfaz // O amor é a coisa mais triste quando se desfaz.

O verso “E de amar em paz” e o próprio título “O Amor em Paz” haviam sido mencionados com palavras semelhantes na canção “Brigas Nunca Mais” dos mesmos autores (de 1959), ao dizerem “Bom é mesmo amar em paz” nessa canção. O tema do amor em conflito é característica deste samba. O *ethos* emergido da composição é de um sujeito sofredor, muito triste e choroso, por ter perdido o seu amor. Ao longo da canção, vai sentindo a alegria retornar, pois fica interessado em outra pessoa e volta a ter esperança no novo relacionamento.

O enunciador começa a sua história com o verso: “Eu amei” na primeira pessoa, expondo toda a sua subjetividade passional no “eu” e no verbo “amar” no pretérito perfeito. Ao pronunciar os vocábulos “E amei ai de mim muito mais / Do que devia amar”, deixa claro o seu arrependimento em ter se entregue demais a um relacionamento que provou ser transitório. O termo informal “ai de mim” demonstra ser o enunciador uma pessoa que expressa os sentimentos, que não tem medo de se mostrar como é, e de se envolver – ele se doa ao outro. E chorou, ao prever que sofreria e se desesperaria. Contudo, a sorte muda, os acontecimentos vêm de maneira inesperada, logo, quem sofre volta a sorrir: “Aconteceu você / Encontrei em você a razão de viver”. Quem enuncia coloca a sua vida em função do ser amado, só há sentido se estiver com alguém do lado, como um casal. Se não, é um vazio interior, um vale de lágrimas e solidão. O que ele quer mesmo é amar em paz e “... não sofrer mais / Nunca mais”. Pensar no relacionamento finito o angustia e dilacera o seu coração, ao confessar que o amor é a coisa mais triste quando se desfaz.

O uso do vocábulo “coisa” mostra o lado coloquial da Bossa Nova, uma música elegante sem deixar de ser informal. De acordo com Severiano e Mello (2002), este samba foi composto em 1960, numa viagem de trem entre o Rio e São Paulo, e destinava-se ao lançamento de um programa de televisão de Agostinho dos Santos. Mas o público ignorou a versão de Agostinho e, em seguida, a da cantora Marisa Gata Mansa, só tomando conhecimento da canção um ano depois, quando João Gilberto a gravou em seu terceiro elepê. Realizada em setembro de 1961, esta gravação tem arranjo e participação ao piano de Tom Jobim. Pode-se dizer que ela transmite toda a força da composição, uma das mais pungentes da parceria Tom e Vinícius – a velha história do amor perdido, sofrido, lamentado e a expectativa de paz que renasce com a descoberta de um novo amor, arrematando-se o poema com a romântica reflexão: “O amor é a coisa mais triste quando se desfaz”.

Quanto à melodia, os autores explicam que a mesma tônica inicial (“Eu, no verso “Eu amei”) é harmonizada com um acorde menor no primeiro compasso e um maior no

segundo, prosseguindo esse jogo ao longo dos 16 compassos de A1 e A2⁵⁹, mais os oito de B e da coda⁶⁰, esta com um final bachiano, passando do acorde de tônica menor para o de tônica maior. Essas alternâncias harmônicas acompanham, em perfeita integração, a letra, as situações de tristeza pelo amor perdido e de alegria pelo reencontro.

4.4. Canções de perdão: “Água de Beber” e “Insensatez”

Estas canções apresentam o perdão como uma necessidade básica de um relacionamento amoroso. Em “Água de Beber”⁶¹, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, o *ethos* apresentado na canção é o de um sujeito com medo de amar, mas com vontade de perdoar. O enunciador confessa que quis evitar o amor em “Eu quis amar, mas tive medo / E quis salvar meu coração”, porém descobre que, se continuar no medo, perderá o amor: “Mas o amor sabe um segredo / O medo pode matar o seu coração”, ou seja, se ficar na cautela demasiada, o objeto amado pode se cansar e ir embora. Sabe que o amor é tão necessário na vida quanto a “água de beber”, então, decide aprender a amar, se entregar e perdoar, pois o perdão é parte do amor: “Entrei pra escola do perdão / A minha casa vive aberta / Abri todas as portas do coração”. Em suma, amar significa se entregar e confiar, mas isso não quer dizer que não haverá mágoas e futuros perdões no caminho. Ou é assim, ou é solidão e vida sem felicidade e vazia.

É digno de nota mencionar que, no concernente a Tom Jobim, ele sempre trata de colocar nas suas músicas, mesmo que a letra não seja sua, algo relativo à natureza; nesta canção, é o vocábulo “camará”⁶², um exemplo de plurilingüismo externo, uma vez que camará vem da língua indígena “tupi” e é usado para um arbusto ornamental da família das verbenáceas, que pode atingir até 2 metros, amplamente disseminado no território nacional, de folhas rugosas e reticuladas, e flores pequeninas, em umbelas, brancas, violáceas ou vermelhas, e muito numerosas. É útil lembrar que tal vocábulo também pode significar

⁵⁹ Há uma parte A que é repetida com algumas alterações, mas que se parecem bastante; daí A1 (com oito compassos) e A2 (com oito compassos), que reproduz basicamente o que A1 apresentou, mantendo o seu caráter, porém com algumas alterações. A parte B é uma segunda parte, também com oito compassos.

⁶⁰ Coda é o sinal musical que representa o final de uma música, ou o redirecionamento para este (“Terminologia Musical” em http://pt.wikipedia.org/wiki/Terminologia_musical). Se houver algum trecho melódico final, só para encerrar, que não apareceu antes, chama-se coda.

⁶¹ **Água de Beber, por Tom Jobim, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes (1963)**

Eu quis amar, mas tive medo/ E quis salvar meu coração / Mas o amor sabe um segredo / O medo pode matar o seu coração // Água de beber / Água de beber camará / Água de beber / Água de beber camará // Eu nunca fiz coisa tão certa / Entrei pra escola do perdão / A minha casa vive aberta / Abri todas as portas do coração.

⁶² Segundo o Dicionário Novo Aurélio Séc.XXI, Versão Eletrônica 3.0, Ed. Nova Fronteira.

azeitona-do-mato em Minas Gerais. Outra possibilidade seria “camará” como a palavra de ordem da capoeira, ou seja, o seu mote, sendo uma redução da palavra “camarada”.

A composição “Insensatez”⁶³, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, é um lamento, tem um tom triste. O fato de a canção começar com a interjeição “Ah!” e fazer uso dela ao longo da composição atesta esse sentimento de infelicidade. Apresenta a luta entre a razão e o coração, sendo o coração aconselhado a escutar a razão, pois esta é boa conselheira, quando cita o provérbio popular “Quem semeia vento, colhe sempre tempestade”.

Segundo Schütz (2007)⁶⁴, os provérbios constituem parte importante de cada cultura. Provérbio é a expressão de conhecimento e da experiência popular traduzido em poucas palavras, de maneira rimada e ritmada, muitas vezes com alegria e bom humor, uns satíricos, outros sábios, outros geniais.

Na canção, há o diálogo entre o “eu” e o “tu”, o “eu” sendo o sensível, expondo seus lamentos que o “tu” causou em “Ah, insensatez que você fez / Coração mais sem cuidado / Fez chorar de dor o seu amor / Um amor tão delicado”. O “tu” deveria ter tratado melhor o ser amado, uma vez que o amor ofertado era precioso. Foi fraco, portanto, desalmado. A partir de “Ah, meu coração, quem nunca amou”, o “tu” vira “eu” e os pronomes passam de você e seu para meu, sendo eu implícito. Uma outra análise possível é ver o enunciador travando uma conversa séria consigo mesmo, o “meu coração” seria uma forma de tratar o “tu”, ou seja, ele mesmo. Seriam pensamentos e conselhos a si mesmo. Verifica-se intertextualidade com a citação de um dito de senso comum: “Quem nunca amou, não merece ser amado”. O enunciador dá mais um conselho ao coração: “Vai, meu coração, ouve a razão / Usa só sinceridade”. Isso lembra o discurso bíblico: “A verdade vos libertará”, ou seja, a sinceridade cura a dor, sendo franco, vai demonstrar o real sentimento e o arrependimento. Pedindo perdão, mas um perdão apaixonado, será aceito de volta. Tal discurso bíblico é encontrado no Novo Testamento, em João 8:31 e 32: “Disse, pois, Jesus aos judeus que haviam crido nele: Se vós permanecerdes na minha palavra, sois verdadeiramente meus discípulos; e conhecereis a verdade e a verdade vos libertará.”

Outra expressão que faz parte do senso comum é encontrada na canção: “Quem não pede perdão, não é perdoado”, isto é, quem não exprime em palavras o seu

⁶³ **Insensatez, por João Gilberto, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes (1961)**

Ah, insensatez, que você fez / Coração mais sem cuidado / Fez chorar de dor o seu amor / Um amor tão delicado / Ah, por que você foi fraco assim / Assim tão desalmado / Ah, meu coração, quem nunca amou / Não merece ser amado / Vai, meu coração, ouve a razão / Usa só sinceridade / Quem semeia vento, diz a razão, / Colhe sempre tempestade / Vai, meu coração, pede perdão / Perdão apaixonado / Vai, porque quem não pede perdão / Não é nunca perdoado.

⁶⁴ Em <http://www.sk.com.br/sk-prov.html>.

arrependimento, não será desculpado. Então, encontra-se, nesta composição, novamente, a presença de intertextualidade, com a existência de provérbio e ditos populares, além de semelhança com o discurso bíblico. Quem enuncia poderia ser uma 3ª pessoa, vindo de fora a situação, recriminando primeiro o “tu” e depois se colocando no lugar do “eu”. Ao final da canção, dá conselhos ao seu próprio coração de forma contundente, ao afirmar que se não pedir perdão, não será perdoado.

Conforme Severiano e Mello (2002), “Insensatez” é uma composição chopiniana, aparentada com o “Prelúdio nº 4, em mi menor, opus⁶⁵ 28”, na melodia e harmonia. Esta canção foi lançada por João Gilberto no seu terceiro elepê. É basicamente formada por uma frase de oito compassos no modo menor, em quatro seqüências que baixam em três tons inteiros, com a quarta permanecendo na tonalidade da terceira. Esses 32 compassos são repetidos em função da letra, dirigida ao coração do poeta, a princípio recriminando-o por fazer “chorar de dor o seu amor, um amor tão delicado”, depois exortando-o a pedir perdão, “porque quem não pede perdão não é nunca perdoado”.

O *ethos* que recebe investimento nesta composição, de acordo com Costa (2001), é o de um sujeito carinhoso e amoroso, que anseia por carinho e amor, sua corporalidade compõe igualmente um *ethos* emocionalmente frágil e sensível. Isto é visível em “Ah, insensatez / que você fez / coração mais sem cuidado... / assim tão desalmado...”.

4.5 Canções que enaltecem o samba: “Samba da Bênção”, “Só Danço Samba”, “O Morro Não Tem Vez” e “Saudade Fez um Samba”

Nestas composições, o samba é enfatizado. Em “Samba da Bênção”⁶⁶, de Baden Powell e Vinícius de Moraes, existe uma mistura entre o texto falado e o cantado. O intérprete

⁶⁵ As peças musicais de certos compositores são identificadas por um número opus, que geralmente é atribuído de acordo com a ordem de composição ou a ordem de publicação (em [http://pt.wikipedia.org/wiki/Opus_\(m%C3%BAsica\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Opus_(m%C3%BAsica)))

⁶⁶ **Samba da Bênção, por Vinícius de Moraes e Odette Lara, de Baden Powell e Vinícius de Moraes (1963)**
É melhor ser alegre que ser triste / A alegria é a melhor coisa que existe / É assim como a luz no coração / Mas pra fazer um samba com beleza / É preciso um bocado de tristeza / É preciso um bocado de tristeza / Senão não se faz um samba, não / *Falado* / Senão é como amar uma mulher só linda / E daí? Uma mulher tem que ter / Qualquer coisa além da beleza / Qualquer coisa de triste / Qualquer coisa que chora / Qualquer coisa que sente saudade / Um molejo de amor machucado / Uma beleza que vem da tristeza / De se saber mulher / Feita apenas para amar / Para sofrer pelo seu amor / E pra ser só perdão / *Cantado* / Fazer samba não é contar piada / E quem faz samba assim não é de nada / O bom samba é uma forma de oração / Porque o samba é a tristeza que balança / E a tristeza tem sempre uma esperança / A tristeza tem sempre uma esperança / De um dia não ser mais triste não / Ponha um pouco de amor numa cadência / E vai ver que ninguém no mundo vence / A beleza que tem um samba, não / Porque o samba nasceu lá na Bahia / E se hoje ele é branco na poesia / E se hoje ele é branco na

canta baixinho, da mesma maneira inaugurada por João Gilberto e característica musical do movimento. A canção toda é metadiscursiva, isto é, refere-se ao próprio discurso da música popular.

Conforme Worms e Costa (Wella) [2006, p.29]: “Vinícius de Moraes recorre à metalinguagem para tentar definir o bom samba como ‘uma forma de oração’”. Em uma oração, faz-se uma prece a alguém: a Deus, a um deus, a um santo ou a coisa que o valha. Há um interlocutor, algo divinal, sintaticamente colocado em posição de vocativo, adicionam os autores. A letra faz uma apologia ao samba “Um bom samba é uma forma de oração”; dá dicas sobre o bom viver: “Cuidado, companheiro! / A vida é pra valer”, lembra o amigo da importância de amar e procurar sempre o amor, afinal “Há sempre uma mulher à sua espera”; fala na mulher amada, que deve ter algo além da beleza: “Qualquer coisa que sofre / Qualquer coisa que chora”, ela é mulher objeto sem ser submissa, que ama e perdoa e sofre pelo seu amor.

O *ethos* construído pela canção é de um sujeito sedutor e esperançoso, pois o modo como o enunciador age é de um sujeito que ama, que seduz, acredita no amor em sua vida e luta por ele, quer ser feliz e não triste e se estiver sofrendo de dor, sabe que sempre haverá outro amor, enfim, nunca perde a esperança, é otimista. Compara sempre a beleza do samba à beleza da mulher amada. Usa as cores de forma metafórica, a fim de realizar comparações entre as letras do samba serem feitas em forma de poesia por pessoas brancas e o samba ter origem baiana “Porque o samba nasceu lá na Bahia / E se hoje ele é branco na poesia / Se hoje ele é branco na poesia / Ele é negro demais no coração”.

poesia / Ele é negro demais no coração / *Falado* / Eu, por exemplo, o capitão do mato / Vinícius de Moraes, / Poeta e diplomata / O branco mais preto do Brasil / Na linha direta de Xangô, saravá! / A bênção, Senhora / A maior ialorixá da Bahia / Terra de Caymmi e João Gilberto / A bênção, Pixinguinha, / Tu que choraste na flauta / Todas as minhas mágoas de amor / A bênção, Cartola / A bênção, Sinhô / A bênção, Ismael Silva / A bênção, Heitor dos Prazeres / A bênção, Néilson Cavaquinho / A bênção, Geraldo Pereira / A bênção, meu bom Cyro Monteiro / Você, sobrinho de Nonô / A bênção, Noel, sua bênção, Ary / A bênção, todos os grandes / Sambistas do Brasil / Branco, preto, mulato / Lindo como a pele macia de Oxum / A bênção, maestro Antônio Carlos Jobim / Parceiro e amigo querido / Que já viajaste tantas canções comigo / E ainda há tantas por viajar / A bênção, Carlinhos Lyra / Parceiro cem por cento / Você que une a ação ao sentimento / E ao pensamento / Feito essa gente que anda por aí / Brincando com a vida / Cuidado, companheiro! / A vida é pra valer / E não se engane não, tem uma só / Duas mesmo que é bom / Ninguém vai me dizer que tem / Sem provar muito bem provado / Com certidão passada em cartório do céu / E assinado embaixo: Deus / E com firma reconhecida! / A vida não é brincadeira, amigo / A vida é arte do encontro / Embora haja tanto desencontro pela vida / Há sempre uma mulher à sua espera / Com os olhos cheios de carinho / Ponha um pouco de amor na sua vida / Como no seu samba / A bênção, a bênção, Baden Powell / Amigo novo, parceiro novo / Que fizeste este samba comigo / A bênção, amigo / A bênção, Maestro Moacyr Santos / Que não és um só és tantos como / O meu Brasil de todos os santos / Inclusive meu São Sebastião / Saravá! A bênção, que eu vou partir / Eu vou ter que dizer adeus / *Cantado* / Ponha um pouco de amor numa cadência / E vai ver que ninguém no mundo vence / A beleza que tem um samba, não / Porque o samba nasceu lá na Bahia / E se hoje ele é branco na poesia / Se hoje ele é branco na poesia / Ele é negro demais no coração.

O poeta, consoante Worms e Costa (Wella) (op. cit), justifica o título do poema, quando a certa altura, depois de declarar-se “o branco mais preto do Brasil”, inicia uma série de pedidos de bênçãos a nomes consagrados e fundamentais na consolidação do samba ao longo do século XX. A canção homenageia os grandes sambistas: Heitor dos Prazeres, Sinhô (autodenominado “o rei do samba”), Ismael Silva, Ciro Monteiro⁶⁷, Geraldo Pereira⁶⁸, afro-brasileiros, além de Noel Rosa e Ary Barroso (os dois têm uma bênção genérica, segundo os autores), considerados arquiênunciadores, ou seja, ícones do samba. Na verdade, não só sambistas, mas também chorões, como Pixinguinha, são mencionados. Vinícius de Moraes, da mesma forma, honra seus parceiros na arte de fazer música: o maestro Antônio Carlos Jobim, Carlos Lyra e Baden Powell. Só depois de fazer um tributo aos sambistas é que o poeta, dizem os autores, sente-se à vontade para enquadrar a Bossa Nova na dinastia do samba e, então, tomar a bênção também dos brancos contemporâneos como Tom Jobim e Carlos Lyra. Ao fazer uma homenagem ao maestro Moacyr Santos, pega o seu último nome e aproveita para enaltecer todos os santos do Brasil, referindo-se à característica forte do brasileiro que é a crença nos santos e padroeiros, como o padroeiro do Rio de Janeiro: São Sebastião.

O sincretismo religioso aparece aqui em “Saravá!”, logo após “Inclusive meu São Sebastião”, o termo de bênção da umbanda aparecendo perante um santo da Igreja Católica, querendo dizer que, no Brasil, se acredita nos santos e nas entidades da umbanda e candomblé, como Xangô e Oxum⁶⁹, igualmente, ou que, pela mesma via, se frequenta uma igreja e um terreiro. Aqui na canção, a homenagem vai para a maior ialorixá da Bahia: Senhora⁷⁰. Worms e Costa (Wella) [2006] reportam que a primeira bênção não é exatamente a uma pessoa física, mas a uma entidade: o candomblé, terreno que semeou o samba de terreiro. O toque de humor carioca se encontra em “Com certidão passada em cartório do céu / E assinado embaixo: Deus / E com firma reconhecida!” Aqui há uma entonação exclamativa cujo objetivo é enfatizar mais ainda o dito e o humor.

⁶⁷ De acordo com Worms e Costa (Wella) [2006], Ciro Monteiro foi o primeiro cantor a gravar “O Bonde São Januário”. Era um mulato cuja divisão gingada muito contribuiu para definir o melhor modo de cantar o compasso sincopado do samba. Foi definido por Vinícius de Moraes como “um abraço na humanidade”, tamanha simpatia despertava nos colegas e no público.

⁶⁸ Os mesmos autores citam Geraldo Pereira como um sambista “carioca” de Juiz de Fora (MG). Foi transformado em sucesso pela primeira vez, justamente pela voz de Ciro Monteiro, com “A Falsa Baiana”.

⁶⁹ Oxum é a Divindade das águas doces, padroeira da gestação e da fecundidade recebendo as preces das mulheres que desejam ter filhos e protegendo-as durante a gravidez. É o Orixá do amor, da prosperidade e da beleza (em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Oxum>).

⁷⁰ A ialorixá Senhora, famosa mãe-de-santo do candomblé da Bahia na década de 1930, chamava-se Eugênia Ana dos Santos e era conhecida como Aninha. Fazia parte do Centro Cruz Santa do Axé do Opô Afonjá (em www.scielo.br/pdf/ea/v18n52/a14v1852.pdf).

Para finalizar, é válido chamar a atenção para a auto-ironia e auto-referenciação feita por Vinícius de Moraes, em se denominar “capitão do mato”, seria um caçador de escravos ao contrário, ele sendo branco, considera-se “Poeta e diplomata, o branco mais preto do Brasil”.

A canção “Só Danço Samba”⁷¹, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, apresenta mais melodia do que letra, pois esta é concisa. Há repetições “Só danço, só danço samba”; “vai,vai,vai”, sempre frisando a cadência das palavras sendo repetidas como se fosse uma dança. O enunciador se mostra cansado de danças como o *twist*, o calipso e o chá-chá-chá.

João Gilberto mostra, nesta canção, todo o seu estilo peculiar, por meio de sua voz: de forma contida e cantando baixinho, vai caracterizando o movimento e colocando sua marca pessoal, que tornou-se parte da identidade da Bossa Nova.

De acordo com Severiano e Mello (2002), este samba fazia parte da derradeira leva de produções da dupla Tom e Vinícius, e foi a primeira a fazer referência explícita ao ato de dançar. Caiu, assim, como uma luva no repertório dos *pocket-shows* (shows musicais para espaços pequenos), que o dançarino e coreógrafo americano Lennie Dale – o “inventor” da dança da Bossa Nova – apresentava no Beco das Garrafas.

A respeito da canção, dizem que é quase um blues, a partir de sua simplicidade melódica e do impulso rítmico sincopado no verso “vai, vai, vai, vai, vai”. Harmonicamente, também se aproxima desse gênero, como os característicos acordes de tônica⁷², subdominante e dominante⁷³ presentes, mais um motivo para estimular o improviso. Fez sucesso nos Estados Unidos, sendo lançada por Tom Jobim e João Gilberto – o primeiro, em seu disco instrumental para a Verve e, o segundo, no álbum *Getz / Gilberto*, ambos gravados em 1963.

Em “O Morro Não Tem Vez”⁷⁴, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, o enunciador faz uma canção de alerta, de chamado e de protesto à maneira Bossa Nova, ou seja, elegantemente, conclama as pessoas que não moram no “morro” a dar atenção à música

⁷¹ **Só Danço Samba, por Tom Jobim, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes (1963)**

Só danço samba, / Só danço samba, / Vai, vai, vai, vai, vai / Só danço samba, / Só danço samba, / Vai / Só danço samba, / Só danço samba, / Vai, vai, vai, vai, vai / Só danço samba, / Só danço samba, / Vai / Já dancei o twist até demais, / Mas não sei, me cansei, / Do calipso, / Ao chá-chá-chá / Só danço samba, / Só danço samba, / Vai, vai, vai, vai, vai / Só danço samba, / Só danço samba, / Vai.

⁷² Segundo o Dicionário Multimídia Michaelis, “tônica” significa a primeira nota de uma escala.

⁷³ De acordo com o mesmo dicionário citado anteriormente, “dominante” é a nota que domina o tom, ou quinta nota acima da tônica.

⁷⁴ **O Morro Não Tem Vez, por Tom Jobim, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes (1964)**

O morro não tem vez, / E o que ele fez já foi demais/ Mas olhem bem vocês, / Quando derem vez ao morro, / Toda a cidade vai cantar / Morro pede passagem, / Morro quer se mostrar, / Abram alas pro morro, / Tamborim vai falar / É um, é dois, é três, / É cem, é mil a batucar / O morro não tem vez / Mas se derem vez ao morro / Toda a cidade vai cantar.

vinda de lá, ao pronunciar “O morro não tem vez”. Trata-se de uma homenagem dos autores ao samba que, na figura de quem enuncia, diz uma espécie de grito de ordem do Carnaval carioca: “Abram alas pro morro / Tamborim vai falar”. A voz do cancionista fica mais alta e enfática em “Morro pede passagem / Morro quer se mostrar”.

Nesta canção, o protagonista é o “morro” que seria o sinônimo das comunidades cariocas mais pobres, locais conhecidos pela musicalidade e onde estão situadas as escolas de samba do Rio de Janeiro. O enunciador apresenta isso em “É um, é dois, é três / É cem, é mil a bater”. Acrescenta, ainda, que o samba e a força dessa música enfeitiçam multidões, quando canta “Mas se derem vez ao morro / Toda cidade vai cantar”. A presença da conjunção adversativa “mas” frisa bem a contradição existente entre o morro e a cidade, entre o pobre e o rico, isto é, tudo isso acontece apesar do samba, com toda a sua riqueza, em termos de música e cultura brasileiras, ter origem no morro e por isso mesmo, não ser valorizado. Quem enuncia pede que se dê chance a essa música e a esse povo se mostrarem. Deste modo, a “cidade” não se arrependerá, pois toda a cidade vai cantar. Com esta sentença, temos o eclodir de alegria e união, se não das camadas sociais, pelo menos, da música brasileira.

Na composição “Saudade Fez um Samba”⁷⁵, de Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli, temos como protagonista o “samba” e o enunciador se apropria dele, quando diz “o meu samba” ou “o samba é meu”. O fato de o enunciador compor o samba, não dependendo somente da mulher amada, aparece nos versos: “Deixe que o meu samba / Sabe tudo sem você / Não acredito que o meu samba / Só dependa de você”. Também expõe as brigas do casal, talvez por causa da vida boêmia dele, sendo isso a causa de dor; enfim, ele sofre e mostra seu sofrimento nos versos: “A dor é minha, em mim doeu / A culpa é sua, o samba é meu / Então não vamos mais brigar”, portanto, propõe uma trégua nas desavenças, não quer mais discussões, deseja a paz e harmonia, todavia não quer mudar em nada seu modo de agir, uma vez que não se acha culpado de nada. A responsabilidade é da amada, não sua. Ao mencionar “Saudade fez um samba em seu lugar”, está mostrando que, nos períodos de separação, devido aos conflitos no relacionamento, sente-se saudoso e coloca todo esse sentimento em

⁷⁵ **Saudade Fez um Samba, por João Gilberto, de Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli (1959)**

Deixa que o meu samba / sabe tudo sem você / Não acredito que o meu samba / Só dependa de você / A dor é minha, em mim doeu / A culpa é sua, o samba é meu / Então não vamos mais brigar / Saudade fez um samba em seu lugar // Deixa que o meu samba / sabe tudo sem você / Não acredito que o meu samba / Só dependa de você / A dor é minha, em mim doeu / A culpa é sua, o samba é meu / Então não vamos mais brigar / Saudade fez um samba em seu lugar // Deixa que o meu samba / sabe tudo sem você / Não acredito que o meu samba / Só dependa de você / A dor é minha, em mim doeu / A culpa é sua, o samba é meu / Então não vamos mais brigar / Saudade fez um samba em seu lugar.

um samba. Em outras palavras, o samba é companheiro dos momentos felizes e tristes, com alguém ao lado ou não.

O *ethos* emergido da canção é de um sujeito sensível, enamorado, porém possessivo em relação ao “samba”. O enunciador sofre por brigar com a amada, contudo sente saudades ao se afastar dela. A letra é concisa e repetida três vezes, demonstrando uma característica da Bossa Nova: a economia de palavras, tudo é dito de maneira simples, sem rebuscamentos ou parafrazeados. Nesta canção e em “Brigas Nunca Mais”, há a escolha de temas que enfatizam a necessidade de se viver em paz e não brigar novamente. Isso é provado com os versos: “Então não vamos mais brigar” nesta composição, e “Brigas nunca mais”, na canção com o mesmo nome do verso.

4.6 Canção crítica: “Influência do Jazz”

Uma canção diferente das demais, por ser crítica do próprio movimento, é a “Influência do Jazz”⁷⁶, de Carlos Lyra. O enunciador critica a força do jazz, música norte-americana, sobre o nosso samba, nosso gênero mais popular, por partir dos morros cariocas, principalmente. Defende o purismo do gênero, ou seja, não concorda com influências externas, ao usar palavras como “pobre” e “coitado”, como se essa mistura, a Bossa Nova, fosse digna de pena, nos versos: “Pobre samba meu / Foi se misturando / Se modernizando / E se perdeu” ou em “Coitado do meu samba / Mudou de repente / Influência do jazz”.

Em “Vai, sai, cai”, usa o jogo de palavras com a mesma terminação, mas com diferentes consoantes iniciais, demonstrando, desta forma, a decaída do balanço do samba, que deveria ir para o morro e pedir socorro, em “Vai, sai, cai / Do balanço / Pobre samba meu / Volta lá pro morro / E pede socorro / Onde nasceu”. Quem enuncia demonstra medo de que o samba se perca e acabe. Também sugere que o samba para não morrer, vai ter que dar um jeito para se livrar da influência do jazz.

Severiano e Mello (2002) reportam que esse samba foi feito na ocasião em que Carlos Lyra fazia parte do CPC (Centro Popular de Cultura) da União Nacional dos

⁷⁶ **Influência do Jazz, por Carlos Lyra, de Carlos Lyra (1962)**

Pobre samba meu / Foi se misturando / Se modernizando / E se perdeu / E o rebolado / Cadê, não tem mais / Cadê o tal gingado / Que mexe com a gente / Coitado do meu samba / Mudou de repente / Influência do jazz / Quase que morreu / E acaba morrendo / Está quase morrendo / Não percebeu / Que o samba balança / De um lado pro outro / O jazz é diferente / Pra frente e pra trás / E o samba meio morto / Ficou meio torto / Influência do jazz / O afro-cubano / Vai complicando / Vai pelo cano / Vai / Vai entortando / Vai sem descanso / Vai, sai, cai / Do balanço / Pobre samba meu / Volta lá pro morro / E pede socorro / Onde nasceu / Pra não ser um samba / Com notas demais / Não ser um samba torto / Pra frente e pra trás / Vai ter que se virar / Pra poder se livrar / Da influência do jazz.

Estudantes, portanto, começava a achar a Bossa Nova apenas uma forma musical moderninha de repetir as mesmas coisas românticas de sempre. Isso se refletiu em sua produção que, sem se afastar de todo do romantismo, passou a tomar contornos nacionalistas, a partir de composições como “Mister Golden”, “Canção do Subdesenvolvido” e “Influência do Jazz”, que questionava tendências observadas em sambas da época. Bem sincopado, o samba mesclava tradição e modernidade, lembrando sua melodia, propositalmente, canções americanas como “Indian Love Call”, da opereta “Rose-Marie” e “You Were Meant to me”, do filme “Cantando na Chuva”. Esta canção tornou-se sucesso, sendo executada duas vezes no lendário show do Carnegie Hall, por Lyra e o Quarteto de Oscar Castro Neves.

4.7 Metacanções: “Desafinado” e “Samba de uma Nota Só”

Estas canções são metacanções, pois falam da própria canção. “Desafinado” é uma arquicanção da Bossa Nova, pois, de acordo com Tatit (1995), é uma “canção-modelo”, afinal, trata-se de uma das mais significativas do movimento; portanto, podemos dizer que seja o hino da Bossa Nova. “Desafinado”⁷⁷, de Tom Jobim e Newton Mendonça, é uma canção-conversa, pois parece que o enunciador está dialogando com seu amor no verso: “Se você disser que eu desafino, amor” e em “ele é maior que você pode encontrar, viu?”. Esses termos informais (“amor” e “viu”) dão à conversa um tom coloquial.

Em relação ao *ethos*, o caráter do fiador aparece como lírico, sensível e tímido, pois o enunciador se apresenta magoado com a falta de sensibilidade da amada para com os “desafinados”, quando se expressa: “saiba que isto em mim provoca imensa dor” e em “O que você não sabe, nem sequer pressente / é que os desafinados também têm um coração”. Quem enuncia se posiciona sobre o seu sentimento em direção ao ser amado e pede que ela não o compare com a sua forma de tocar “desafinada”. Se ela o considera “inferior” pelo modo como toca o instrumento musical, não pode pensar o mesmo a respeito do grande amor que sente por ela. E situa-se desta maneira: “Só não poderá falar assim do meu amor / ele é o maior que você pode encontrar, viu?”. Ele faz a analogia da sua música com a dela nos

⁷⁷ **Desafinado, por João Gilberto, de Tom Jobim e Newton Mendonça (1959)**

Se você disser que eu desafino, amor / saiba que isto em mim provoca imensa dor / só privilegiados tem ouvido igual ao seu / eu possuo apenas o que deus me deu / se você insiste em classificar / meu comportamento de anti-musical / eu mesmo mentindo devo argumentar / que isto é bossa nova, isto é muito natural...// O que você não sabe, nem sequer pressente / é que os desafinados, também têm um coração / fotografei você na minha rollyflex / revelou-se a sua enorme ingratidão // Só não poderá falar assim do meu amor / ele é o maior que você pode encontrar, viu? / você com a sua música esqueceu do principal / que no fundo do peito bate calado / que no peito dos desafinados / também bate um coração.

versos: “só privilegiados têm ouvido igual ao seu / eu possuo apenas o que deus me deu” e em “você com a sua música esqueceu do principal”, ou seja, a música dele, a Bossa Nova, desafina, mas ama, já a dela é considerada mais importante, por não ser desafinada. E isso causa sofrimento nele, quando diz que “no peito dos desafinados, no fundo do peito bate calado, que no peito dos desafinados também bate um coração”.

Quanto ao código de linguagem, temos um dos aspectos da interlíngua: o plurilingüismo externo, em outras palavras, a relação da canção com outra língua, no caso, o inglês: através da palavra “Rolley-flex”. Na época da composição dessa canção, em 1959, era uma moderna câmera fotográfica de origem americana. Newton Mendonça, ao escrever a letra, trouxe uma das suas paixões para o conhecimento público: a fotografia (a outra era o cinema), além de, segundo Bezerra (2005a), ter inaugurado o gesto de inserir palavras e expressões antes impensáveis em letras de canções.

De acordo com Severiano e Mello (2002), este samba soava como a coisa mais estranha que aparecera até então na música brasileira. A primeira gravação de “Desafinado” (Odeon, 14426-b), lançada em fevereiro de 59, já mostrava tudo o que o movimento oferecia de inovador e revolucionário: o canto intimista, a letra sintética, despojada, o emprego de acordes alterados e, sobretudo, um extraordinário jogo rítmico entre o violão, a bateria e a voz do cantor.

João Gilberto teve papel destacado nisso. A melodia da canção é bastante “torta”, em razão principalmente de uma engenhosa alteração no quinto e sexto graus da escala na fase inicial (“Se você disser que eu desafino, amor”), que recai sobre as sílabas “de” (de “de-sa-fino”), “a” e “mor” (de “a-mor”). Ao sustenizar⁷⁸ a dominante⁷⁹ e bemolizar a superdominante, foram produzidos intervalos melódicos inusitados para os padrões da música brasileira de então, a ponto de dificultar a interpretação de alguns cantores menos dotados. Localizando essa alteração sobre a palavra “desafino”, os autores criaram a impressão de que o cantor semitonava, isto é, desafinava, o que levou muita gente a achar João Gilberto um cantor desafinado. Ao mesmo tempo, a batida deslocada do violão e o contratempo da percussão confundiram os músicos, provocando estupefação geral. É considerado o marco inicial da Bossa Nova nos Estados Unidos, segundo os mesmos autores.

⁷⁸ Uma escala musical é uma seqüência ordenada pela freqüência vibratória de sons (normalmente do som de freqüência mais baixa para o de freqüência mais alta), que consiste na manutenção de determinados intervalos entre as suas notas (“Escala Musical” em http://pt.wikipedia.org/wiki/Escala_musical). Sustenir (ou sustenizar) um som é suspender sua freqüência, multiplicando-a por 25/24, enquanto que bemolizar é baixar sua freqüência para 24/25 (“Bemolizar” em <http://www.fisica-potierj.pro.br/poligrafos/Acustica.htm>).

⁷⁹ Segundo o Dicionário Multimídia Michaelis, “dominante” é a primeira nota de uma escala.

Na opinião de Medaglia (2003), esta composição possui uma linha melódica longa, muito elaborada, cheia de saltos difíceis de entoar, movimenta-se dentro de uma tessitura⁸⁰ vocal bastante grande, indo de regiões graves ao agudo numa mesma frase. Possui uma movimentação rítmica toda sincopada, nunca coincidindo os inícios da frase com o tempo forte do compasso e nunca repetindo frases rítmicas; conta com uma estrutura harmônica bastante evoluída que prevê o emprego de acordes alterados ou “dissonantes”; harmonia modulante, passando por várias tonalidades e voltando, no fim, à tonalidade original. Acrescenta que, quando se diz “esse é o amor maior que você pode encontrar, viu?”, imagina que o poeta e o interlocutor (a bem-amada) estejam juntos e ela seja a única pessoa a ouvir essa frase-declaração.

Para Brito (2003), “Desafinado” é um verdadeiro manifesto da Bossa Nova, pois há uma passagem harmônico-melódica que vem a sugerir uma desafinação ao tempo em que surge cantada a palavra “desafinado”. O mesmo autor cita o poeta Augusto de Campos, quando ele comenta que algumas letras do movimento parecem não ter sido concebidas desligadamente da composição musical, mas que, ao contrário, cuidam de identificar-se com ela, num processo dialético semelhante àquele que os “poetas concretos” definiram como “isomorfismo” (conflito fundo-forma, em busca de identificação). É o caso de “Desafinado” e “Samba de Uma Nota Só”, nas quais música e letra caminham quase *pari passu*, criticam-se uma à outra, numa autodefinição recíproca.

Para Naves (2001), esta composição permite, pelo menos dois tipos de leitura: para um ouvido menos atento às inovações musicais, trata-se de uma canção sentimental, embora se lide com a temática amorosa de maneira *cool*, irônica e sofisticada; para alguém habituado às experimentações jazzísticas, letra e música, em franca interação, remetem a experimentos vanguardistas que violam os padrões convencionais de recepção musical. A autora exemplifica com a pronúncia da sílaba tônica da palavra “desafino”. Nesse momento, surge no plano da música um acorde imprevisto, sendo a nota seguinte um semitom abaixo do que seria de se esperar (uma *blue note*, na terminologia jazzística). Assim, toda a passagem representa uma transgressão aos padrões harmônicos da música popular convencional.

Assim como o título diz, esta canção chamada de “Samba de Uma Nota Só”⁸¹, de Tom Jobim e Newton Mendonça, é uma arquicanção, uma das canções mais emblemáticas da

⁸⁰ Segundo o Dicionário Multimídia Michaelis, “tessitura” significa: 1. Disposição de notas musicais para se acomodarem a certa voz ou a certo instrumento; 2. Conjunto das notas mais freqüentes numa peça musical.

⁸¹ **Samba de uma Nota Só, por Tom Jobim, de Tom Jobim e Newton Mendonça (1960)**

Eis aqui este sambinha / Feito numa nota só / Outras notas vão entrar / Mas a base é uma só / Esta outra é consequência / Do que acabo de dizer / Como eu sou a consequência / Inevitável de você // Quanta gente existe

Bossa Nova, por resumir toda a filosofia do movimento: combinação de letra com melodia e linguagem concisa, na voz de João Gilberto, então, tudo se encaixa perfeitamente, cada sílaba com a nota musical. A canção é apresentada como um “sambinha”: “feito de uma nota só”.

O enunciador acrescenta que “Outras notas vão entrar / Mas a base é uma só”. Quando ele se expressa: “Como eu sou a conseqüência / Inevitável de você”, assegura o seu sentimento em relação à parceira, como algo natural e certo. Faz comparação entre as escalas musicais e as pessoas na sua vida, ao mencionar “Quanta gente existe por aí / Que fala tudo e não diz nada / Ou quase nada / Já me utilizei de toda escala / E no final não sobrou nada / Não deu em nada”. Ou seja, entre tantas tentativas de relacionamento, muitas resultaram negativas, uma vez que outras pessoas não se mostraram versadas na vida, falavam em demasia, mas com conversas sem conteúdo. O tom é de desapontamento por parte do enunciador. Tentou com outras, foi novamente mal sucedido, logo retornou à amada, que é comparada à nota musical em “E voltei pra minha nota / Como eu volto pra você”.

E continua a composição, rendendo-se ao relacionamento e decidindo ser fiel à mulher que ama, aproveitando para se declarar a ela: “Vou cantar com a minha nota / Como eu gosto de você”. E aconselha aqueles que querem todas as notas: ré, mi, fá, sol, lá, si, dó que fiquem sempre com uma nota só, pois quem muitas deseja, permanece sem nenhuma ao final. Então, quem enuncia demonstra o seu afeto simultaneamente à música através das notas musicais e à sua amada, também denota total intimidade e conhecimento sobre as notas. Tanto a letra quanto a melodia transmitem uma idéia de leveza e simplicidade, o sentimento de amor é exposto com uma linguagem nada rebuscada, o vocabulário demonstra uma singeleza, sem arroubos de paixão. Eis uma característica do movimento.

De acordo com Severiano e Mello (2002), este samba é bem construído e mostra afinidades com a poesia concreta. Trata-se de um exemplo da mais perfeita integração texto/melodia conhecida na música popular brasileira. Repetindo uma mesma nota, diz a letra: “Eis aqui este sambinha /... / Mas a base é uma só”; passando a uma segunda nota, prossegue: “Esta outra é conseqüência / do que acabo de dizer”; e volta à nota inicial para concluir a primeira parte: “Como eu sou a conseqüência inevitável de você”.

Vem, então, a segunda parte, em que, contrastando com a primeira, as palavras são entoadas sobre várias notas, alinhadas em escalas ascendentes e descendentes, dando a

por aí / Que fala tudo e não diz nada / Ou quase nada / Já me utilizei de toda escala / E no final não sobrou nada / Não deu em nada // E voltei pra minha nota / Como eu volto pra você / Vou cantar com a minha nota / Como eu gosto de você / E quem quer todas as notas / Ré, mi, fá, sol, lá, si, dó / Fica sempre sem nenhuma / Fique numa nota só.

entender que a vida do protagonista é agitada por uma série de aventuras amorosas mal-sucedidas. Finalmente, retornando à nota inicial, ele volta ao seu amor primeiro e verdadeiro, concluindo com um conselho. Os autores continuam dizendo que este samba conta uma história romântica e ingênua cujo mérito está em sua original e requintada combinação versos/música. Trata-se de um experimentalismo conscientemente desenvolvido pelos dois compositores, pois, de fato, Jobim e Mendonça trabalhavam juntos, música e letra, tendo a predominância do maestro na música e do seu parceiro na letra.

Tatit (1996) aponta que “O Samba de Uma Nota Só” foi uma grande idéia inspirada na introdução de *Night and Day*, fruto da fértil parceria com Newton Mendonça, mas não deixa de ser sido também a experiência limite de manipulação do sentido melódico com as manobras de encadeamento harmônico. No curso da primeira parte, a frequência da voz simplesmente não oscila e, no entanto, seu sentido vai se transformando, sob a influência do encaminhamento dos acordes, produzindo impressões de começo, meio e fim. Na opinião do autor, é uma obra única.

Campos (2003) considera esta canção um dos textos mais inteligentes na música popular brasileira. A relação texto-música é perfeita, o sentido de um completa o do outro, pois se autoajustam e autocomentam. Para Naves (2001), esta composição é concebida minimalisticamente: a estrutura musical, restrita a poucas notas, faz jus ao texto contido, em que questões amorosas se mesclam com comentários musicais.

4.8 Canções lúdicas: “O Pato”, “Lobo Bobo” e “Bim Bom”

Estas composições são consideradas lúdicas, por serem canções leves, que falam sobre acontecimentos pitorescos. “O Pato”⁸², de Jaime Silva e Neusa Teixeira, apesar de não ser de autoria de nenhum dos artistas estudados, foi escolhida para compor o nosso corpus, por ser um referencial na Bossa Nova. Trata-se de uma canção de caráter ameno, podendo ser considerada infantil.

A cenografia é a beira da lagoa e a própria lagoa onde se dá a conversação entre o pato, o marreco, o ganso e o cisne – o quarteto que, consoante o enunciador, “ficará bem”. O

⁸² **O Pato, por João Gilberto, de Jayme Silva e Neusa Teixeira (1960)**

O pato / vinha cantando alegremente / quem-quem / quando um marreco sorridente pediu / para entrar também no samba // O ganso / gostou da dupla e fez também / quem-quem / olhou pro cisne e disse assim vem, vem / que o quarteto ficará bem / muito bom, muito bem // Na beira da lagoa / foram ensaiar pra começar / o tico-tico no fubá / a voz do pato era mesmo um desacato / jogo de cena com ganso era mato / mas eu gostei do final quando caíram n'água / ensaiando o vocal / quem-quem.

fato de a localização ser na lagoa e ao seu redor mostra um lado bem forte da Bossa Nova: o contato com a natureza.

Nesta cena genérica “canção”, há uma conversação entre aves, quer dizer, nesta cena está presente outro gênero: a fábula. Nas fábulas, costuma haver diálogos entre animais, sendo a diferença que a fábula encerra uma lição de moral para passar adiante, enquanto, nesta composição, o diálogo é reportado por um enunciador. Logo, aqui existe uma imbricação de gêneros. É considerado um samba pelo marreco e um chamado para os outros se juntarem à dupla e formarem um grupo. Existem palavras de cunho positivo, como “alegremente, sorridente, muito bom, muito bem”, de maneira a enfatizar a alegria e a leveza da composição. Há também repetições de vocábulos como “no samba, no samba” e “vem, vem”; o jogo de palavras em “muito bom, muito bem”, frisando o lado lúdico, como se a canção fosse uma brincadeira.

Encontramos a presença de interdiscursividade, quando na composição se faz uma referência à canção “Tico-Tico no Fubá”⁸³. Na hora do ensaio dos quatro, “a voz do pato era mesmo um desacato”, segundo o enunciador. Em “o jogo de cena com o ganso era mato”, julgamos que pode se referir ao local da cantoria, à cenografia, com seu sentido literal de mato significando lugar repleto de grama, ou pode significar abundância de brincadeiras. Percebemos, entretanto, que a força vocal não importava, mas sim, a aventura, o entretenimento. No final, o enunciador se posiciona, dando a sua opinião, quando expõe a sua satisfação nos versos: “mas eu gostei do final quando caíram n’água / ensaiando o vocal / quem-quem”.

Trata-se de uma canção a qual demonstra leveza, contato com a natureza, satisfação infantil e ludicidade. Tatit (1996) esclarece que, para João Gilberto, o texto ideal é levemente dessemantizado, quase um pretexto para se percorrer os contornos melódicos dizendo alguma coisa (afinal, a voz, por ser voz, deve dizer alguma coisa). Exemplifica a sua predileção com canções quase infantis, como “O Pato”, “Lobo Bobo” e “Bolinha de Papel”. O texto é submetido ao crivo do intérprete, que rejeita as mensagens cujo peso semântico possa se sobrepor à articulação da sonoridade. Severiano e Mello (2002) historicam a composição:

‘O Pato’ fazia parte do repertório dos Garotos da Lua desde o final dos anos quarenta. Entretanto, jamais foi gravado pelo conjunto e, provavelmente, permaneceria inédito em disco se não tivesse caído nas graças de João Gilberto. Ex-crooner do grupo, João apaixonara-se por este samba inusitado e fez questão de incluí-lo em seu segundo elepê (p.39).

⁸³ Tico-Tico no Fubá é um choro do músico Zequinha de Abreu cuja vida virou produção da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, lançada em 1952 (em [http://pt.wikipedia.org/wiki/Tico-Tico_no_Fub%C3%A1-\(filme\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Tico-Tico_no_Fub%C3%A1-(filme))).

Os autores referem que esta canção acabou caracterizando o lado galhofeiro da Bossa Nova, concentrado na letra que descreve a exótica cena de um quarteto vocal, formado pelo pato, o marreco, o ganso e o cisne, ensaiando à beira da lagoa o “Tico-Tico no Fubá”⁸⁴. O arranjo timbrístico foi feito por Tom Jobim, elaborado com o cantor nos dez dias de janeiro de 1960 passados no sítio em Poço Fundo, onde o disco foi concebido. Destaca-se nesse arranjo um contraponto da flauta (respondendo às palavras “o Tico-Tico no Fubá”) e do clarone, com intervenções tão marcantes durante os “qüem-qüem”, que suas frases terminaram por se incorporar à própria composição. O final em *fade-out* (enfraquecimento gradativo) é um dos momentos marcantes do movimento, com possibilidades de variações harmônicas e de improvisos que parecem não ter fim. Severiano e Mello (2002), concluem reportando que Tom Jobim escreveu na contra-capas desse álbum: “e tudo foi feito num ambiente de paz e passarinho. P.S. – As crianças adoraram ‘O Pato’.

“Lobo Bobo”⁸⁵, de Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli, faz uma paródia⁸⁶ do conto de fadas “Chapeuzinho Vermelho” e uma sátira⁸⁷ ao típico homem “mulherengo” que pretende conquistar todas as mulheres. Trata-se de intertextualidade, esta imbricação entre duas cenas genéricas: o conto de fadas dentro da canção. Esta composição começa em forma de conto com “Era uma vez um lobo mau”, porém, diferentemente da história contada para crianças, esta é sutil e deixa um rastro de malícia nas entrelinhas. De certo modo, trata-se de uma linguagem que, por ser maliciosa, difere das outras canções do movimento. Tal dito picante é encontrado na utilização do verbo “jantar”, como tendo a intenção de dormir com alguém nos versos: “Que resolveu jantar alguém / Estava sem vintém, mas arriscou / E logo se estrepou”.

⁸⁴ Eis a letra: Tico-Tico/ Tico-Tico / Tico-Tico tá / Tá outra vez aqui / O Tico-Tico tá comendo meu fubá / O Tico-Tico tem, tem que se alimentar / Que vá comer umas minhocas no pomar // Tico-Tico/ O Tico-Tico tá / Tá outra vez aqui / O Tico-Tico tá comendo meu fubá / O Tico-Tico tem, tem que se alimentar / Que vá comer umas minhocas no pomar // Mas por favor, tire esse bicho do seleiro / Porque ele acaba comendo o fubá inteiro / E nesse tico de cá, em cima do meu fubá / Tem tanta coisa que ele pode pinicar / Eu já fiz tudo para ver se conseguia / Botei alpiste para ver se ele comia / Botei um galo, um espantalho e alcapão / Mas ele acha que fubá é que é boa alimentação // O Tico-Tico tá / Tá outra vez aqui / O Tico-Tico tá comendo me fubá / O Tico-Tico tem, tem que se alimentar / Que vá comer é mais minhoca e não fubá / Tico-Tico / O Tico-Tico tá / Tá outra vez aqui / O Tico-Tico tá comendo meu fubá / O Tico-Tico tem, tem que se alimentar / Que vá comer é mais minhoca e não fubá.

⁸⁵ **Lobo Bobo, por João Gilberto, de Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli (1959)**

Era uma vez um lobo mau / Que resolveu jantar alguém / Estava sem vintém, mas arriscou / E logo se estrepou / Um Chapeuzinho de maiô / Ouviu buzina e não parou / Mas Lobo Mau insiste e faz cara de triste / Mas Chapeuzinho ouviu os conselhos da vovó / Dizer que não pra lobo, que com lobo não sai só / Lobo canta, pede, promete tudo até amor / E diz fraco de lobo é ver Chapeuzinho de maiô / Mas Chapeuzinho percebeu / Que Lobo Mau se derreteu / Pra ver você que lobo também faz papel de bobo / Só posso lhes dizer, Chapeuzinho agora traz / Um lobo na coleira que não janta nunca mais / Lobo bobo, uuuuh!

⁸⁶ A paródia e a sátira podem recorrer à alusão – referência direta ou indireta de um texto pré-existente. A alusão não transcreve, não deforma, não imita um texto anterior (“Alusão” em <http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/A/alusão.htm>).

⁸⁷ Segundo o Dicionário Multimídia Michaelis, “sátira” significa: 1. Composição literária mordaz, destinada a censurar ou ridicularizar defeitos ou vícios; 2. Censura jocosa; 3. Discurso ou escrito picante ou maldizente.

Os usos dos verbos “estrepá-se” e “jantar” e o vocábulo “vintém” mostram um plurilingüismo interno na sua variedade de linguagem de praia, de gente jovem, falantes de gíria (ou antilíngua⁸⁸, conforme Maingueneau). O Chapeuzinho de maiô, ou seja, a personagem do conto infantil é transportada para 1959 e transformada em uma moça bonita, freqüentadora do ambiente praiano. Ela ouve uma buzina, significando que o Lobo Mau estava motorizado, mas não pára. Logo, ele insiste e faz cara de triste. Outra personagem do conto de fadas mencionada é a “vovó”. Ela dá conselhos à neta, a fim de protegê-la contra os lobos – homens com más intenções na cabeça. Como a Chapeuzinho moderna não sai só, o “Lobo canta, pede, promete tudo até amor”. Isto quer dizer que o homem estava a tentar todos os recursos para consegui-la, até assegurando amor, pois amor é sinal de compromisso, sendo esta a última artimanha de conquista. Chapeuzinho, repleta de truques e esperta, percebe que “... o Lobo Mau se derreteu” e aí, o enunciador dá a sua opinião: “Pra ver você que lobo também faz papel de bobó”, como se estivesse contando a história para o público interessado. E continua relatando “Só posso lhes dizer, Chapeuzinho agora traz / Um lobo na coleira que não janta nunca mais”. No fim, ela vence, o traz bem amarrado a si e ele não procura outras, não trai a mulher que agora ama. Em “Lobo bobó, uuuuh!”, temos uma vaia, provavelmente porque ele foi vencido no seu papel de super macho, o eterno conquistador.

Quanto à melodia, a percebemos alegre e leve, combinando com a letra cuja idéia é ser uma grande e maliciosa brincadeira.

Em relação à cenografia, temos a praia com mulheres usando maiôs e homens nos seus carros, paquerando-lhes, um retrato clássico da época e da classe social: a média, onde as pessoas andavam com liberdade num cenário de segurança e o único perigo para a moça da letra era o homem mulherengo.

No concernente ao *ethos* emergido da canção, há um tom de leveza, de paquera e de brincadeira. Uma história de amor é contada de maneira engraçada, parodiando situações corriqueiras que ocorrem em praias brasileiras.

Consoante Severiano e Mello (2002), esta canção foi uma das primeiras da dupla Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli. Feita meio de brincadeira, a partir do tema de “O Gordo e o Magro” (Stan Laurel & Oliver Hardy), funciona como uma espécie de versão musical alegre, espirituosa e temperada por uma boa dose de malícia, da fábula “Chapeuzinho Vermelho”.

⁸⁸ Conforme Maingueneau (2001, p.110), trata-se de um código de linguagem impregnado de ruralidade com os usos de gíria essencialmente urbanos que o lingüista britânico M.A.K. Halliday propôs denominar de “antilíngua”. Nas palavras do autor: “Permitem que um grupo assinale seu conflito com a sociedade oficial (bandidos, escroques...) ou simplesmente sua marginalidade (soldados, estudantes...). Prática de solidariedade baseada ao mesmo tempo no prazer do jogo verbal e na vontade do segredo, a antilíngua negocia com a língua recorrendo em particular a deformações léxicas”.

Inusitada para a época, provocou reações negativas como as de Sérgio Porto e Lúcio Rangel (“é um samba armado em burrice”), ou positivas como a de Ari Barroso, que achava “inteligentes” as letras da Bossa Nova. Já a censura implicou com a utilização do verbo “comer” no segundo verso (“que resolveu comer alguém), obrigando os autores a trocá-lo por “jantar”. Na verdade, “Lobo Bobo” seria uma auto-zombaria de Ronaldo Bôscoli, sendo “o lobo” ele próprio e “Chapeuzinho” Nara Leão, sua namorada naquele tempo. Este samba foi muito apreciado por João Gilberto, Sílvia Telles e Alaíde Costa. Medaglia (2003) preconiza que o letrista Ronaldo Bôscoli foi um dos mais significativos do movimento. Nessa letra, fez uma sátira ao *playboy* com fome de donzela, onde, em tom de gozação e aparente ingenuidade, é ironizada a sua antropofagia.

A composição “Bim Bom”⁸⁹, de João Gilberto, com uma letra original e concisa, tendo mais a repetição dos sons *bim bom* do que texto em si, é certamente algo típico dele. Somente João Gilberto teria a criatividade e coragem de lançar uma música assim, completamente diferente de qualquer outra para aquela época. Ele, como arquiencunciador do movimento, tinha autoridade para deste modo o fazer.

Consoante Arthur da Távola, em entrevista no DVD *Coisa Mais Linda*, de Carlos Lyra e Roberto Menescal, esta canção tem uma anti-letra, ou seja, não tem um significado específico. Medaglia (2003) menciona ser a canção um misto de humor, *nonsense* e economia verbal, aspectos importantes e inovadores da Bossa Nova.

Na nossa opinião, entretanto, foi uma escolha do cancionista de trazer para a Bossa Nova uma composição infantil, leve, uma brincadeira, sem querer dizer nada de importante. Ele transmite na canção o fato de escutar o próprio coração e valoriza o ritmo popular baião, ao esclarecer que “É só isso o meu baião / E não tem mais nada não / Só bim bom bim bom bim bom bom.”

Segundo Garcia (1999), a história desta canção se confunde, na crônica do movimento, com a anedota da própria invenção da batida (do violão por João Gilberto). Castro (2004) relata que ninguém iria entender “Bim Bom”, que o cancionista acabara de compor tentando reproduzir o ritmo das cadeiras das lavadeiras de Juazeiro na Bahia, sua terra natal, lá pelos idos de 1956, quando elas passavam equilibrando as trouxas de roupa na cabeça.

⁸⁹ **Bim Bom**, por João Gilberto, de João Gilberto (1959)

Bim bom bim bom bom / Bim bom bim bom bim bom / bim bom bim bom bom / Bim bom bim bom bim bom / É só isso o meu baião / E não tem mais nada não / O meu coração pediu assim, só / Bim bom bim bom bom / Bim bom bim bom bom / Bim bom bim bom bom // É só isso o meu baião / E não tem mais nada não / O meu coração pediu assim, / Só bim bom bim bom bim bom.

Garcia (1999) compara o ritmo da canção ao andar das lavadeiras e afirma que isso pode, de fato, representar de forma bem adequada o jogo rítmico entre a voz e o violão, a partir de espaços que são abertos pela batida para serem ocupados pelo canto, à semelhança do corpo que requebra, preenchendo com seu movimento o espaço da rua. O mesmo autor aponta que “Bim Bom” veste João Gilberto no duplo papel de quem atende ao seu coração e seduz a platéia para que aprove seu gesto. Em outras palavras, o compositor-intérprete vive ali o conflito de quem exerce o seu desejo solicitando, para tanto, a concordância do outro.

O refrão de “Bim Bom” se apresenta como um modelo rítmico do seu intérprete; no qual voz e violão se integram descrevendo padrões diversos ora em fase, ora em defasagem, mas sempre dispondo os elementos de forma ordenada e parcimoniosa. O seu sentido principal está verdadeiramente em sua organização rítmica, tratada de modo lúdico, sendo todos os outros elementos meros coadjuvantes; instaura-se, assim, de modo radical, o processo que Luiz Tatit chama de *tematização*, cujo objetivo é persuadir o ouvinte por meio da *tensividade somática*:⁹⁰ ou a assistência se deixa embalar pelo tecido rítmico ou realmente não encontra nenhum significado nele. Na canção, também se encontra o processo de *figurativização*, descrito por Tatit: há um mesmo motivo⁹¹ entoativo na melodia, o qual busca persuadir o ouvinte de que agora deve prestar atenção ao que o cantor diz.

Na segunda parte do samba, “O meu coração pediu assim...”, o compositor abandona a identificação em que se encontrava com o próprio ritmo, no refrão, para conversar com a assistência e esclarecer o que faz: canta e toca atendendo a um pedido do coração que o seduziu, assim como ele almeja seduzir o público com seu jogo rítmico e seu argumento sentimental. Aí se verifica o processo de *passionalização*, definido por Tatit, na dinâmica de melodia e letra, que está latente também na segunda parte. Tal processo é percebido na ocorrência de notas mais agudas do que as do refrão e nas durações alongadas com que se entoam a descendência final do terceiro verso (a qual assinala que a tensão pela ascendência final das duas primeiras frases se diluiu mediante a justificativa apresentada) e o quarto verso monossilábico “Só...” (que aguarda e prepara a volta da primazia do jogo rítmico). Em suma,

⁹⁰ Segundo Tatit, configura precisamente um ritmo, uma pulsação e uma periodicidade, ou seja, um gênero bem delineado (um samba, uma marcha, uma valsa etc.). Processa-se com a redução de frequência e duração. Aqui não importam tanto os contornos isolados, mas sim, a sua reiteração, produzindo encadeamentos, os chamados temas melódicos. Em função de sua pulsação regular, esses temas produzem estímulos corporais que entram em sintonia com nossa pulsação somática. Daí o efeito da dança ou, pelo menos, das marcações com a cabeça, com os pés ou com as mãos. Nem o texto lingüístico dessas canções escapa a essa conformação temática. Em compatibilidade com a melodia, os textos produzem personagens ou temas de exaltação que se definem por uma série de qualidades ou atividades automaticamente identificadas aos temas melódicos (“Tensividade Somática” em <http://www.usp.br/revistausp/n4novo/ftatittexto.html>).

⁹¹ Conforme o Dicionário Multimídia Michaelis, “motivo” quer dizer pequena frase musical que constitui o tema de uma composição.

enquanto no refrão, João Gilberto se entrega à identificação plena com a própria canção, na segunda parte, tenta seduzir o público e legitimar sua música. Mello (2001) menciona que, apesar da estrutura harmônica simples, a maneira de dispor as notas dos acordes através de inversões e o acréscimo de acordes de passagens e acidentados⁹² acrescentaram uma sofisticação muito menos evidente nos discos de outros cantores.

4.9. Canções mais românticas: “Meditação”, “Vivo Sonhando”, “O Grande Amor”, “Eu Não Existo Sem Você”, “Eu Sei Que Vou Te Amar” e “Só Tinha Que Ser Com Você”

Estas são as canções mais líricas do corpus. “Meditação”⁹³, de Tom Jobim e Newton Mendonça, conta uma história de amor com o seu início de paixão e sonho, depois a perda da ilusão, o rompimento e a solidão. Há muita tristeza e pranto, porém a pessoa amada medita, repensa e volta, trazendo consigo a promessa de felicidade. O enunciador é apaixonado e acredita “no amor, no sorriso e na flor”, símbolos máximos do lirismo romântico, então sonha, sonha. E perde a paz, porque vê que essa fase de ilusão se transforma rápido demais e com isso, sente-se desapontado, quer segurar o tempo e o sentimento, mas não consegue. E sente-se infeliz, como demonstram os versos: “Quem no coração / Abrigou a tristeza de ver tudo isto se perder”. Isso mostra que o relacionamento era bom, valia a pena compartilhá-lo com a companheira. Contudo, houve o rompimento e, em consequência, a solidão. Ele procurou um caminho e seguiu em frente “Já descrente de um dia feliz”. Assim que se acaba um envolvimento amoroso, os enamorados de antes ficam com o coração partido. Tão logo o choro “seca”, a amante retorna ao encontro “do amor, do sorriso e da flor”, então a existência floresce novamente, uma vez que “... a própria dor / revelou o caminho do amor / e a tristeza acabou”.

Há, na canção, a reflexão sobre as etapas do amor, por isso ser o próprio título denominado ‘Meditação’. Também é digno de nota analisar o fato de que o enunciador nunca desiste de tentar ser feliz novamente, existe aqui a vitória da persistência, a luta pela

⁹² “Acidentes” modificam a altura das notas à sua direita e de todas as notas na mesma posição na pauta, tornando-as meio tom mais graves ou meio tom mais agudas. São representadas pelo símbolo # - sustenido ou b - bemol (“Terminologia Musical” em http://pt.wikipedia.org/wiki/Terminologia_musical).

⁹³ **Meditação, por João Gilberto, de Newton Mendonça e Tom Jobim (1960)**

Quem acreditou / No amor, no sorriso e na flor / Então sonhou, sonhou... / E perdeu a paz / O amor, o sorriso e a flor / Se transformam depressa demais // Quem no coração / Abrigou a tristeza de ver tudo isto se perder / E, na solidão / Procurou um caminho e seguiu, / Já descrente de um dia feliz // Quem chorou, chorou / E tanto que o seu pranto já secou / Quem depois voltou / Ao amor, ao sorriso e à flor / Então tudo encontrou / Pois a própria dor / Revelou o caminho do amor / E a tristeza acabou.

felicidade “a dois” tão almejada na vida. No concernente à linguagem, existe a possibilidade de que as repetições dos vocábulos “sonhou” em “Então, sonhou, sonhou...” e chorou em “Quem chorou, chorou”, estejam presentes a fim de enfatizar o sonho e o choro, mostrando a intensidade deles no relacionamento durante e depois.

O investimento ético é de um sujeito sensível e encantado que, de acordo com Costa (2001), oscila facilmente da tristeza à alegria e da alegria à tristeza. Consoante Severiano e Mello (2002), quem imprimiu nessa canção sua marca definitiva foi João Gilberto. Com um acompanhamento de cordas, um piano discreto, um trombone – na introdução que se tornaria clássica – e uma flauta – apenas na segunda parte e no final – ,a versão do cantor oferece um bom exemplo da economia que caracterizou a Bossa Nova em vários aspectos, da orquestração à duração da faixa. Com a participação de Tom Jobim e Newton Mendonça tanto na letra como na música, conforme era próprio da parceria, “Meditação” tem a estrutura A1 – A2 – B – A2⁹⁴, com 16 compassos em A e oito em B. O que se destaca na composição são as sofisticadas alterações diatônicas em sílabas como “di” (“quem a-cre-di-tou”), “no” (“no amor”), “a” (“e perdeu a paz”), “so” (“o amor, o sorriso”) e “sa” (se transformam de-pres-sa demais”).

Já a letra, que lançou a expressão “o amor, o sorriso e a flor” – logo vinculada à Bossa Nova, a princípio positivamente, mais tarde pejorativamente –, percorre as etapas de uma tradicional história de amor: o sonho inicial, a perda, a solidão, a privação e, por fim, o reencontro com o amor verdadeiro. Os autores (SEVERIANO E MELLO, 2002) acrescentam que o enfoque de João Gilberto e o arranjo de Tom Jobim exerceram forte influência no padrão da maioria das gravações que se seguiram, fazendo de “Meditação” a terceira composição em popularidade na pequena, mas importante, obra da dupla Jobim - Mendonça.

Com a canção “Vivo Sonhando”⁹⁵, de Tom Jobim, encontramos, como enunciador, um sujeito apaixonado que tem dúvidas se é correspondido, logo passa o tempo “sonhando mil horas sem fim”. Quer falar em estrelas, em mar, em um céu assim, porém o objeto amado não vem e se não vem, a vida perde o sentido. Ele acha que todos os que passam por ele lhe estão zombando, pois ele está lá, esperando pelo seu amor sozinho e

⁹⁴ Significa que há uma parte A que é repetida com algumas alterações, mas que se parecem bastante; daí A1 (com oito compassos) e A2 (também com oito compassos), que reproduz basicamente o que a parte A1 apresentou, mantendo o seu caráter, mas com algumas alterações. A parte B é uma segunda parte, que neste caso tem oito compassos. Depois, repete-se a A2 (provavelmente os oito compassos de antes).

⁹⁵ **Vivo Sonhando, por Tom Jobim, de Tom Jobim (1964)**

Vivo sonhando, sonhando mil horas sem fim / Tempo em que vou perguntando, se gostas de mim / Tempo de falar em estrelas, / Falar de um mar, de um céu assim / Falar do bem que se tem, mas você não vem, não vem / Você não vindo, não vindo a vida tem fim / Gente que passa sorrindo, zombando de mim / E eu a falar em estrelas, mar, amor, luar / Pobre de mim que só sei te amar.

carente, enquanto os outros estão acompanhados e felizes. E fica triste, em desalento, por só saber amá-la.

Portanto, o *ethos* mostrado a partir da canção é de um sujeito sensível, enamorado e duvidoso quanto à veracidade dos sentimentos da mulher amada, sofrendo em conseqüência dessa dúvida. A cenografia construída pela canção é do sujeito perto do mar, do céu, das estrelas, com transeuntes próximos dele que vão e vêm. A escolha do vocabulário é cuidadosa, mas não rebuscada.

“O Grande Amor”⁹⁶, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, mostra que o verdadeiro amor há sempre de vencer e suplantar todo o sofrimento de um falso amor e de uma vontade de morrer. O enunciador se mostra esperançoso de que, “haja o que houver”, sempre haverá um homem para uma mulher, ou seja, relacionamentos começarão, terminarão, outros casais se formarão, podem ter um final feliz ou triste, contudo isso não importará, porque há essa certeza na vida: sempre haverá uma nova oportunidade de envolvimento amoroso para quem acredita na força do coração. Trata-se de uma composição das mais românticas da dupla mencionada.

O *ethos* emergido da canção é o de um sujeito otimista, confiante de que “seja como for, há de vencer o grande amor, que há de ser no coração, como perdão pra quem chorou”. Portanto é uma música de “esperança”. O fundamental é tentar sempre ser feliz e encontrar o verdadeiro amor. Todavia, a letra enfatiza que o amor tem que ser verdadeiro, vir do coração e não, ficar junto por outros motivos, ou melhor, por status, dinheiro ou conformismo. Só vale o relacionamento de quem sabe o que é amar e já sofreu com envolvimento falsos, causadores de muita dor e uma vontade de morrer. A canção frisa que a pessoa que chorou e sentiu profundamente o sofrimento de um amor que não deu certo terá outra chance de ser feliz, pois “há sempre um homem, para uma mulher”.

Em todas as letras escritas por Vinícius de Moraes, fica claro o encontro harmônico entre a poesia e a música. Em “Eu Não Existo Sem Você”⁹⁷, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, temos um exemplo de poesia romântica na qual encontramos a tristeza da

⁹⁶ **O Grande Amor, por João Gilberto, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes (1964)**

Haja o que houver, / há sempre um homem, para uma mulher. / E há de sempre haver para esquecer, um falso amor e uma vontade de morrer. / Seja como for, há de vencer o grande amor, que há de ser no coração, como perdão pra quem chorou.

⁹⁷ **Eu Não Existo Sem Você, por Tom Jobim, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes (1959)**

Eu sei e você sabe / Já que a vida quis assim / Que nada neste mundo / Levará você de mim / Eu sei e você sabe / Que a distância não existe / Que todo o grande amor / Só é bem grande se for triste / Por isso, meu amor / Não tenha medo de sofrer / Que todos os caminhos / Me encaminham pra você // Assim como o oceano / Só é belo com o luar / Assim como a canção / Só tem razão se se cantar / Assim como uma nuvem / Só acontece se chover / Assim o poeta / Só é grande se sofrer / Assim como viver / Sem ter amor não é viver / Não há você sem mim / E eu não existo sem você.

separação dos amantes, mas com a esperança do reencontro e a certeza de que, apesar da distância, o amor existe e supera todos os problemas.

O *ethos* da canção mostra um sujeito que aceita e demonstra conformidade quanto à distância da amada. Há a separação temporária de corpos nos versos: “Eu sei e você sabe / Já que a vida quis assim” e assegura não ser separação de almas em: “Que nada neste mundo / Levará você de mim / Eu sei e você sabe / Que a distância não existe / Que todo grande amor / Só é bem grande se for triste”, porém enfatiza que o grande amor só é grande se for testado e um dos testes é a distância, sem dúvida. As dificuldades o tornam firme e estável. O enunciador dá força à amada, ao expressar: “Não tenha medo de sofrer / Que todos os caminhos / Me encaminham pra você”. E faz comparações poéticas, demonstrando que o oceano só é belo com o luar; a canção só tem razão se for para ser cantada; a nuvem só acontece se chover; o poeta só é grande se sofrer (se não, não existiria poesia), então viver sem amor, não é viver, pois “Não há você sem mim / E eu não existo sem você”.

A canção “Eu sei que vou te amar”⁹⁸, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, mostra na sua melodia melancólica, desespero, tristeza, sofrimento, sem serem sentimentos exagerados. Eis um traço característico da Bossa Nova: a dor é apresentada de forma sutil e discreta. Na letra, há uma promessa, por parte do enunciador, de um amor para a vida toda em “Eu sei que vou te amar / Por toda a minha vida”. Há a existência de um amor sofrido com as constantes ausências do ser amado na canção.

De acordo com Costa (2001, p.184), o investimento ético nesta canção é o de “um sujeito prestes ao pranto ao menor risco de abandono do ser amado, mesmo que momentâneo”. Quem enuncia usa o poder da palavra para se expressar em: “E cada verso meu será / Pra te dizer / Que eu sei que vou te amar / Por toda a minha vida”. Ele não teme dizer que vai chorar a cada falta da amada, mas complementa que “...a cada volta tua há de apagar / O que essa ausência tua me causou.” Ou seja, choro na partida do amor e alegria na volta. Também denota que a eterna desventura de viver traz sofrimento, pois demarca a espera de viver ao lado dela por toda a sua vida.

Quanto à escolha do vocabulário, há a presença de palavras elegantes, sem serem formais ou retóricas demais. Exemplificando, “desventura”, podemos argüir que foi escolhida

⁹⁸ **Eu Sei que Vou Te Amar, por João Gilberto, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes (1959)**

Eu sei que vou te amar / Por toda a minha vida / Eu vou te amar / Em cada despedida / Eu vou te amar / Desesperadamente / Eu sei que vou te amar / E cada verso meu será / Pra te dizer / Que eu sei que vou te amar / Por toda a minha vida // Eu sei que vou chorar / A cada ausência tua / Eu vou chorar / Mas cada volta tua há de apagar / O que essa ausência tua me causou // Eu sei que vou sofrer / A eterna desventura de viver / À espera de viver ao lado teu / Por toda a minha vida.

para se contrapor com “ventura” (segundo o Novo Dicionário Aurélio – Séc. XXI, Versão Eletrônica 3.0, Ed. Nova Fronteira, “fortuna próspera; boa sorte; felicidade”), se a canção não tivesse uma melodia melancólica. Por isso, “desventura” vem combinar com o tom da canção. Consoante o referido dicionário, “desventura” significa “falta de venturas; desgraça, infortúnio, infelicidade”. Logo, constatamos que, para o enunciador, há um risco em viver e este risco é a tristeza de amar desesperadamente. Para Severiano e Mello (2002), trata-se de uma composição *standard*⁹⁹ (lembra ligeiramente a canção “Dancing in the Dark”, de Schwartz e Dietz) em duas partes, nas quais os oito primeiros compassos têm melodia idêntica, encaminhada, porém, por meio de uma sutil alteração harmônica, a diferentes arremates. Entretanto, o ponto alto da canção é a letra: “Eu sei que vou te amar / por toda a minha vida eu vou te amar / em cada despedida eu vou te amar / desesperadamente, eu sei eu vou te amar.” Seu romantismo exacerbado remete a alguns sonetos de Vinícius, que embalsamaram declarações de amor de toda uma geração. Logo, segundo os autores, esta é uma canção mais do letrista Vinícius de Moraes do que de Tom Jobim, sem demérito para o maestro.

Torna-se digno de nota acrescentar que, em 1970, Vinícius de Moraes, Toquinho e Maria Creuza gravaram tal canção, incluindo, após o último verso, a voz de Vinícius declamando o poema de sua autoria “Soneto da Fidelidade.”¹⁰⁰ Depois da declamação, voltam a cantar os versos: “À espera de viver ao lado teu / Por toda minha vida.” Sua menção neste trabalho se deve ao fato de mostrar o entrecruzamento entre dois gêneros: a canção e o poema, ou seja, um exemplo de intertextualidade, e também por mostrar o quanto a obra de Vinícius de Moraes era rica em possibilidades.

A canção “Só tinha de ser com você”¹⁰¹, de Tom Jobim e Aloysio de Oliveira, tem como fiador um sujeito de caráter lírico, apaixonado, fiel, que guarda o seu amor para a

⁹⁹ De acordo com o Novo Dicionário Aurélio, Versão Eletrônica 3.0, Ed. Nova Fronteira, *standard* significa “modelo, padrão”.

¹⁰⁰ Segundo Moraes (1982), Soneto de Fidelidade, de Vinícius de Moraes:

De tudo ao meu amor serei atento / Antes, e com tal zelo, e sempre, e tanto / Que mesmo em face do maior encanto / Dele se encante mais meu pensamento. // Quero vivê-lo em cada vão momento / E em seu louvor hei de espalhar meu canto / E rir meu riso e derramar meu pranto / Ao seu pesar ou seu contentamento. // E assim, quando mais tarde me procure / Quem sabe a morte, angústia de quem vive / Quem sabe a solidão, fim de quem ama // Eu possa me dizer do amor (que tive): / Que não seja imortal, posto que é chama / Mas que seja infinito enquanto dure.

¹⁰¹ **Só Tinha de Ser Com Você, por Tom Jobim, de Tom Jobim e Aloysio de Oliveira (1964)**

É, só eu sei / Quanto amor eu guardei / Sem saber que era só pra você // É só tinha de ser com você / Havia de ser pra você / Senão era mais uma dor / Senão não seria o amor / Aquele que a gente não vê / O amor que chegou para dar / O que ninguém deu pra você // É, você que é feita de azul / Me deixa morar neste azul / Me deixa encontrar minha paz / Você que é bonita demais / Se ao menos pudesse saber / Que eu sempre fui só de você / Você sempre foi só de mim // Que eu sempre fui só de você / Você sempre foi só de mim.

mulher amada, sem saber que era só para ela. O enunciador diz que, se não fosse só para ela, seria mais uma dor e isso não seria o amor. O amor é um sentimento descrito como “Aquele que o mundo não vê” e todo esse amor ninguém havia dado antes ao ser amado. A amada é “...feita de azul”, da cor e da imensidão do céu, é comparada à paz, uma vez que ele se posiciona da seguinte forma “Me deixa morar nesse azul / Me deixa encontrar minha paz”. O enunciador acredita em destino, quando coloca em palavras “Se ao menos pudesse saber / Que eu sempre fui só de você / Você sempre foi só de mim” e repete esses dois últimos versos no final, querendo expor sua crença no amor predestinado, no encontro de almas gêmeas, desde que eternamente marcadas para se encontrarem e ficarem juntas pela vida afora.

4.10 Canções que valorizam a mulher: “Minha Namorada”, “Coisa Mais Linda”, “Maria Ninguém”, “Ela é Carioca” e “Você e Eu”

Nestas composições, a figura feminina é tratada com muito amor e admiração. Em “Minha Namorada”¹⁰², de Carlos Lyra e Vinícius de Moraes, quem enuncia tem um amor e quer que ela seja sua namorada, só e toda sua. Para este amor, há uma escolha, quando diz “Se quiser ser somente minha / Exatamente esta coisinha / Esta coisinha toda minha / Que ninguém mais pode ser”, ou seja, à amada é dado o direito de escolher se quer ficar com o namorado ou não. O sujeito apaixonado quer tê-la só pra si até morrer e a quer do jeito que é, falando devagarinho e dando muito carinho. Observa-se que o enunciador quer ainda mais, quer a amada, a amada predestinada, logo dá a oportunidade à sua namorada, ela que deve decidir se quer ser mais do que só namorada. Para isso, tem que segui-lo na vida, mesmo que o caminho seja triste para ela, pois os olhos da amada têm que ser só dos olhos do enunciador e ser a última estrela, amiga e companheira, no infinito dos dois.

O investimento ético emergido da canção é de um sujeito que se entrega, mas que quer a aceitação por parte da amada. Eis um amor que requer entrega total. Conforme

¹⁰² **Minha Namorada, por Nara Leão, de Carlos Lyra e Vinícius de Moraes (1965)**

Se você quer ser minha namorada / Ah, que linda namorada / Você poderia ser / Se quiser ser somente minha / Exatamente esta coisinha / Esta coisa toda minha / Que ninguém mais pode ser // Você tem que me fazer um juramento / De só ter um pensamento / Ser só minha até morrer / E também de não perder esse jeitinho / De falar devagarinho / Essas histórias de você / E de repente me fazer muito carinho / E chorar bem de mansinho / Sem ninguém saber por quê // Se mais do que minha namorada / Você quer ser minha amada / Minha amada, mas amada pra valer / Aquela amada pelo amor predestinada / Sem a qual a vida é nada / Sem a qual se quer morrer // Você tem que vir comigo em meu caminho / E talvez o meu caminho seja triste pra você / Os seus olhos têm que ser só dos meus olhos / Os seus braços o meu ninho / No silêncio de depois / E você tem que ser a estrela derradeira / Minha amiga e companheira / No infinito de nós dois.

Severiano e Mello (2002), aqui encontramos Vinícius de Moraes em um momento de lirismo supremo, só alcançado em alguns poemas ou canções como “Eu Sei que Vou te Amar”. Os pesquisadores também situam esta canção como um primoroso exemplo de equilíbrio na conjugação entre letra e música. Mencionam o fato de que Vinícius de Moraes e Carlos Lyra, ao comporem “Minha Namorada”, pouco antes de escreverem a peça “Pobre Menina Rica”, não acreditavam no seu sucesso.

A composição “Coisa Mais Linda”¹⁰³, de Carlos Lyra e Vinícius de Moraes, homenageia a mulher, na figura de uma única: a mulher amada. O enunciador acredita ser ela a coisa mais bonita, do jeito que é, quando diz: “Coisa mais bonita é você / Assim, justinho você”, porém se questiona o porquê de ver tanta formosura só nela em “Eu juro, eu não sei porque... você”. Ele a compara com a flor, a enaltecendo. Segundo suas palavras, nem a primavera da flor tem todo esse aroma de beleza “Que é o amor perfumando a natureza / Numa forma de mulher”. Fazendo analogias com a natureza, quem enuncia traz os nossos sentidos do olfato e da visão à superfície, ao utilizar-se da metáfora do amor aromatizando o ambiente natural. Na sua opinião, é o amor que faz toda a diferença ao colorir e perfumar a natureza, além de dar um cheiro único à beleza. Ele prossegue, frisando que não existe nem flor, nem cor, nem amor tão inigualáveis quanto a sua namorada. O *ethos* emergido da canção é de um sujeito apaixonado, enamorado. O enunciador vê na mulher amada a síntese da beleza, mais charmosa que a própria natureza, no seu caleidoscópio de cores, formas e aromas.

“Maria Ninguém”¹⁰⁴, de Carlos Lyra, valoriza a mulher em nome de *Maria Ninguém*, mulher amada, e coloca o contraponto com o enunciador, que não é *João de Nada*. Entre tantas mulheres no mundo, inclusive as Marias, há uma especial: a querida dele.

¹⁰³ **Coisa Mais Linda, por João Gilberto, de Carlos Lyra e Vinícius de Moraes (1959)**

Coisa mais bonita é você / Assim, justinho você / Eu juro, eu não sei porque... você // Você é mais bonita que a flor / Quem dera, a primavera da flor / Tivesse todo esse aroma de beleza / Que é o amor perfumando a natureza / Numa forma de mulher // Porque tão linda assim não existe / A flor, nem mesmo a cor não existe / E o amor, nem mesmo o amor existe / Porque tão linda assim não existe / A flor, nem mesmo a cor não existe / E o amor, nem mesmo o amor existe.

¹⁰⁴ **Maria Ninguém, por João Gilberto, de Carlos Lyra (1959)**

Pode ser que haja uma melhor, pode ser / Pode ser que haja uma pior, muito bem / Mas igual à Maria que eu tenho / No mundo inteirinho igualzinha não tem / Maria Ninguém, é Maria e é Maria meu bem / Se eu não sou João de Nada / Maria que é minha é Maria Ninguém / Maria Ninguém é Maria como as outras também / Só que tem que ainda é melhor do que muita Maria que há por aí / Marias tão frias cheias de manias, Marias vazias por nome que têm / Maria Ninguém é um dom que muito homem não tem / Haja visto quanta gente que chama Maria e Maria não vem / Maria Ninguém, é Maria e é Maria meu bem / Se eu não sou João de Nada / Maria que é minha é Maria Ninguém. // Maria Ninguém é um dom que muito homem não tem / Haja visto quanta gente que chama Maria e Maria não vem / Maria Ninguém, é Maria e é Maria meu bem / Se eu não sou João de Nada / Maria que é minha é Maria Ninguém.

Quando ele enuncia “Pode ser que haja uma melhor, pode ser / Pode ser que haja uma pior, muito bem / Mas igual à Maria que eu tenho / No mundo inteirinho igualzinha não têm”, fica claro que sabe ser a sua Maria inigualável. As outras não importam de modo algum. A escolha dos vocábulos “inteirinho” e “igualzinha”, com seus usos no diminutivo, lembra o poeta Vinícius de Moraes, pois ele se tornou conhecido por chamar a todos dessa forma, logo era Carlinhos (para Carlos Lyra), Tomzinho (para Tom Jobim) etc., e, como Carlos Lyra foi também parceiro de Vinícius, pensamos que possa haver a influência do letrista de tantas parcerias na Bossa Nova.

Quem enuncia diz que a sua Maria tem características de outras Marias em “Maria Ninguém é Maria como as outras também”, mas a compara positivamente com as mulheres do mundo, ao enfatizar “Só que tem que ainda é melhor do que muita Maria que há por aí / Marias tão frias, cheias de manias, Marias vazias por nome que têm”. A sua Maria é orgulhosa e fiel, já que nem olha e nem vai com outros, porque “Maria Ninguém é um dom que muito homem não tem / Haja visto quanta gente que chama Maria e Maria não vem”. Quer dizer que muito homem não tem o dom de “se guardar, de preservar o seu corpo, coração e alma”, que Maria tem. Ela é o bem-querer do seu amor, ela é somente dele e, elegantemente, assim se conserva. Interessante observar que o termo “haja visto”, na gramática normativa, não é considerado como correto, seria “haja vista”, porque é um alocução invariável, porém isso é uma decisão do letrista. Refletimos que Carlos Lyra quis se aproximar da fala mais popular, então não se preocupou com esse detalhe.

A canção “Ela é Carioca”¹⁰⁵, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, é uma declaração de amor à mulher carioca na pessoa de uma única mulher: “Ela é carioca”. O enunciador mostra de maneira definida o quanto gosta do jeito dela andar, do quão carinhosa ela é para com ele. Como também é sensível à beleza do Rio de Janeiro, elogia ambos na mesma canção: “Eu vejo na cor dos seus olhos / As noites do Rio ao luar / Vejo a mesma luz, vejo o mesmo céu / Vejo o mesmo mar”. Expressa o seu sentimento e sabe que é correspondido, porque ela só vê a ele. Com a “carioca”, o enunciador encontrou a paz com que tanto sonhara e que vivia procurando. Declara-se apaixonado nos versos: “Só sei que sou louco por ela / E pra mim ela é linda demais” e acrescenta que, além do mais, ela é carioca, ou

¹⁰⁵ **Ela é carioca, por Tom Jobim, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes (1964)**

Ela é carioca / Basta o jeitinho dela andar / Nem ninguém tem carinho assim para dar // Eu vejo na cor dos seus olhos / As noites do Rio ao luar / Vejo a mesma luz, vejo o mesmo céu / Vejo o mesmo mar // Ela é meu amor, só me vê a mim / A mim que vivi para encontrar / Na luz do seu olhar / A paz que sonhei / Só sei que sou louco por ela / E pra mim ela é linda demais / E além do mais / Ela é carioca / Ela é carioca.

melhor, a representação do charme, da feminilidade e da beleza da mulher brasileira, sobretudo, da carioca.

Em “Você e Eu”¹⁰⁶, de Carlos Lyra e Vinícius de Moraes, o investimento ético é o de um sujeito fiel, que se entrega ao envolvimento amoroso. Há a centralização do interesse romântico somente em si mesmo e na pessoa amada, quando o enunciador se expressa: “Eu sou mais você e eu”. Nos versos: “Podem me chamar e me pedir / E me rogar e podem mesmo falar mal / Ficar de mal, que não faz mal”, quem enuncia se posiciona como distante da sedução das outras mulheres e dos rumores provocados pelo seu afastamento das festas e dos encontros sociais, em nome do seu investimento no romance vivido, em “Podem preparar milhões de festas ao luar / Que eu não vou ir, melhor nem pedir / Que eu não vou ir, não quero ir”. Apresenta-se convicto do melhor que está fazendo, quando conclama que não adianta risos ou lágrimas: “E até sorrir e até chorar”, ou mesmo as pessoas, principalmente, as mulheres, podem espalhar que está cansado de viver, o que ele considera uma pena fazerem isso, mas não se importa, pois são apenas os outros. Em suma, o enunciador está envolvido em um relacionamento sério e deseja que nada atrapalhe o seu compromisso para com o seu amor, já que ele demonstra total segurança e acredita ser válida a sua lealdade, ao finalizar a canção pronunciando: “Eu sou mais você e eu”.

4.11 Canção que mostra o sentimento de ilusão: “A Felicidade”

“A Felicidade”¹⁰⁷, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, expressa o caráter efêmero da presença da felicidade na vida, quando o enunciador diz “Tristeza não tem fim, felicidade sim”. Na opinião dele, a infelicidade é mais constante do que a alegria.

¹⁰⁶ **Você e Eu, por João Gilberto, de Carlos Lyra e Vinícius de Moraes (1961)**

Podem me chamar e me pedir / E me rogar e podem mesmo falar mal, / Ficar de mal, que não faz mal, / Podem preparar milhões de festas ao luar / Que eu não vou ir, melhor nem pedir / Que eu não vou ir, não quero ir, / E também podem me entregar / E até sorrir e até chorar / E podem mesmo imaginar / O que melhor lhe parecer / Podem espalhar / Que estou cansado de viver / E que é uma pena / Pra quem me conhecer / Eu sou mais você e eu.

¹⁰⁷ **A Felicidade, por João Gilberto, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes (1959)**

Tristeza não tem fim / Felicidade sim / A felicidade é como a pluma / Que o vento vai levando pelo ar, / Voa tão leve, mas tem a vida breve / Precisa que haja vento sem parar / A felicidade do pobre parece / A grande ilusão do carnaval / A gente trabalha o ano inteiro / Por um momento de sonho / Pra fazer a fantasia / De rei ou de pirata ou jardineira / E tudo se acabar na quarta-feira // Tristeza não tem fim / Felicidade sim // A felicidade é como a gota / De orvalho numa pétala de flor / brilha tranqüila depois de leve oscila / E cai como uma lágrima de amor / A minha felicidade está sonhando / Nos olhos da minha namorada / É como esta noite passando, passando / Em busca da madrugada / Falem baixo, por favor / Pra que ela acorde alegre como o dia / Oferecendo beijos de amor / Tristeza não tem fim / Felicidade sim / Tristeza não tem fim / Felicidade sim.

Esta canção tem comparações na sua escolha de vocabulário, o que torna a letra leve e poética, a melodia também dá idéia de leveza e suavidade. Por exemplo: a felicidade é comparada com uma pluma, que o vento vai levando pelo ar. Ou seja, é algo muito delicado e efêmero. Diz: “Voa tão leve, mas tem vida breve / Precisa que haja vento sem parar”. Como não há vento ininterrupto, a felicidade dura pouco. O vocábulo “leve” combina com “breve”, o som do fone sonoro [v] dá idéia de leveza, eis a nossa impressão. Por outro lado, o “peso” traz permanência na existência de qualquer um, segundo a composição, sendo a tristeza, a dor e o sofrimento mais habituais por serem carregados, pesados.

O verso seguinte traz à cenografia o Carnaval, o grande momento de contentamento para o pobre, contudo uma grande ilusão. O uso de “a gente” em “A gente trabalha o ano inteiro” pode ou não significar a inclusão do enunciador na vivência da pobreza ou na identificação com o povo. Trabalha-se arduamente o ano todo por aquele momento de sonho, de euforia, e com o que se ganha com bastante esforço, economizando cada centavo, “Pra fazer a fantasia / De rei ou de pirata ou jardineira / E tudo se acabar na quarta-feira”. A Quarta-Feira de Cinzas, feriado religioso, representa tristeza e o fim do sonho para os foliões. Aí recomeça o ciclo: o trabalho exaustivo, a economia de dinheiro, a costura da fantasia, enfim, o sonho para o próximo ano. Na segunda parte, o enunciador compara a felicidade com a gota de orvalho numa pétala de flor, que “brilha tranqüila depois de leve oscila / E cai como uma lágrima de amor”. É característica da Bossa Nova mostrar nas suas canções imagens que nos fazem “ver e sentir” a descrição: até a “lágrima de amor” visualizamos de uma maneira clara e sensível. Quando é dito: “A minha felicidade está sonhando / Nos olhos da minha namorada”, a felicidade torna-se a protagonista, ela sonha e se reflete nos olhos da amada. Pela letra, temos a cena de uma noite passando, e a repetição de “passando” destaca a passagem do tempo que nunca estaciona, que está sempre a se mover rumo ao futuro. Passa, porque está em busca da madrugada, como se fossem dois amantes, um seguindo o outro. Nos versos: “Falem baixo, por favor / Pra que ela acorde alegre como o dia”, há o pedido de respeito para com o sono da mulher amada, uma vez que, se ela dormir bem, vai despertar feliz com o início de um novo dia. Outra comparação é feita: “acordar alegre como o dia”. Se ela acordar desse modo, irá oferecer beijos de amor, que é o desejo do enunciador. Esta composição tem uma das letras mais líricas do movimento, por fazer uso de comparações com palavras referentes à natureza, como: pluma, vento, gota, orvalho, pétala, de forma tão delicada que projeta na nossa mente a descrição daqueles momentos de felicidade. O investimento ético emergente da canção é de um sujeito sensível e sonhador quanto à felicidade. O enunciador pensa ser a felicidade algo transitório e para quem os instantes de

satisfação na vida estão ligados à namorada. Ele cuida do bem-estar de sua amante, quer vê-la contente, dando-lhe beijos de amor.

Conforme Severiano e Mello (2002), este samba foi feito para o filme de Marcel Camus “Orfeu do Carnaval”, “A Felicidade” consagrou internacionalmente Agostinho dos Santos, a voz de Orfeu (cantando) no filme. Lamentando o caráter passageiro da felicidade, sua letra ostenta alguns dos mais belos versos da música popular brasileira. Tanto o poema quanto a melodia são de alta qualidade, segundo os autores. Acrescentam como detalhe pitoresco que a canção foi praticamente composta numa sucessão de telefonemas, com Jobim no Rio de Janeiro e Vinícius em Montevidéu, onde servia na embaixada brasileira.

4.12 Canções de amor frustrado: “Só em Teus Braços”, “Samba em Prelúdio”, “As Praias Desertas” e “Garota de Ipanema”

Estas composições têm em comum o fato de que o enunciador ama, porém não tem o seu sentimento realizado fisicamente no momento da enunciação. “Só em Teus Braços”¹⁰⁸, de Tom Jobim, é uma canção que fala de amor e de uma tentativa de fugir desse sentimento, esquecê-lo. O enunciador inicia declarando que fez promessas e projetos, além de ter pensado muito, ou seja, pretendia dar encaminhamento à sua vida ocupada, todavia conheceu alguém e seus planos se modificaram. Mostra isso ao dizer: “E agora o coração me diz / Que só em teus braços meu bem / Eu ia ser feliz”. Seu planejamento passa a ser a respeito de amor, de envolvimento a dois e ele sabe que tem algo a oferecer, mas se sente perdido perante esta nova realidade: “Eu tenho este amor para dar / O que é que eu vou fazer.” Apesar de ter consciência disso, tenta esquecer, não levar a sério a eclosão de algo mais forte no seu coração e se expressa: “E prometi apagar da minha vida este sonho”. Logo, para ele, o sentimento não pode ser real e sensato, uma vez que é imaginação. Contudo, o coração insiste contra a razão: “E vem o coração e diz / Que só em teus braços amor eu ia ser feliz”. Importante observar que o enunciador usa “eu ia” e não, “eu vou ser feliz”, dando a impressão de que é um futuro distante, não tangível e também de que ele não crê na possibilidade de o relacionamento se concretizar.

¹⁰⁸ **Só em Teus Braços, por João Gilberto, de Tom Jobim (1960)**

Sim promessas fiz / Fiz projetos pensei tanta coisa / E agora o coração me diz / Que só em teus braços meu bem / Eu ia ser feliz / Eu tenho este amor para dar / O que é que eu vou fazer // Eu tentei esquecer / E prometi, apagar da minha vida este sonho / E vem o meu coração e diz / Que só em teus braços amor eu ia ser feliz.

A composição “Samba em Prelúdio”¹⁰⁹, de Baden Powell e Vinícius de Moraes, tem por letra um dos textos mais românticos da Bossa Nova. O enunciador faz uma declaração de amor, colocando a sua vida nas mãos do ser amado. Tem sentimentos dependentes da existência da mulher que ama, quando diz: “Eu sem você / Não tenho porquê / Porque sem você / Não sei nem chorar” e continua expressando o seu amor por meio de um jogo de palavras: “Sou chama sem luz / Jardim sem luar / Luar sem amor / Amor sem se dar”, no qual o substantivo anterior grifado é repetido no verso posterior. O seu lamento é intensificado ao ressaltar: “Eu sem você / Sou só desamor / Um barco sem mar / Um campo sem flor”. Esses versos apresentam imagens desnudas, pois visualizar o que foi dito cria um cenário incompleto, sendo assim como o enunciador se sente em relação ao seu sentimento. Ele se expressa com sinceridade e não deixa dúvidas de que, sem o seu amor, ele não é ninguém. Sente a tristeza indo e vindo, expressa sua nostalgia e desejo a se realizar em “Ah, que saudade / Que vontade de ver renascer nossa vida”. Nestes versos, fica claro que a companheira não está mais com ele. Pede o seu retorno em “Volta, querida / Os meus braços precisam dos teus / Teus abraços precisam dos meus”. Grita sua dor, ao dizer-se solitário: “Estou tão sozinho / Tenho os olhos cansados de olhar para o além”. Este último verso enfatiza o longo tempo pelo qual ele espera a volta da sua amada, pois seus olhos estão “cansados”. “De olhar para o além” mostra uma espera sem data marcada para a volta. Tanto letra quanto melodia têm um tom profundo de tristeza e saudades, portanto, o *ethos* é o de um sujeito sensível, apaixonado e sofredor, por estar longe da pessoa por quem tem imenso afeto.

A canção “As Praias Desertas”¹¹⁰, de Tom Jobim, tem um tom triste, tanto a letra, quanto a melodia, devido ao fato de expor um sonho de amor ainda não concretizado. A cenografia poderia ser a de praias desabitadas, contudo, não é. Fica claro ser tudo parte da imaginação do enunciador, o desejo de realização do seu sentimento está ligado à natureza

¹⁰⁹ **Samba em Prelúdio, por Vinícius de Moraes e Odette Lara, de Baden Powell e Vinícius de Moraes (1963)**

Eu sem você / Não tenho porquê / Porque sem você / Não sei nem chorar / Sou chama sem luz / Jardim sem luar / Luar sem amor / Amor sem se dar // Eu sem você / Sou só desamor / Um barco sem mar / Um campo sem flor / Tristeza que vai / Tristeza que vem / Sem você, meu amor, eu não sou ninguém // Ah, que saudade / Que vontade de ver renascer nossa vida / Volta, querida / Os meus braços precisam dos teus / Teus abraços precisam dos meus / Estou tão sozinho / Tenho os olhos cansados de olhar para o além / Vem ver a vida / Sem você, meu amor, eu não sou ninguém.

¹¹⁰ **As Praias Desertas, por Tom Jobim, de Tom Jobim (1958)**

As praias desertas continuam / Esperando por nós dois / A este encontro eu não posso faltar / O mar que brinca na areia / Está sempre a chamar / Agora eu sei que não posso faltar / O vento que venta lá fora / O mato onde não vai ninguém / Tudo me diz / Não podes mais fugir / Porque tudo na vida há de ser sempre assim / Se eu gosto de você / E você gosta de mim / As praias desertas continuam / Esperando por nós dois.

(algo comum à obra do maestro), e é expresso nas praias desertas que continuam esperando pelo enunciador e sua futura companheira. Demonstra a intensidade de sua vontade, ao dizer: “A este encontro eu não posso faltar”. E prossegue descrevendo o cenário: “O mar que brinca na areia / Está sempre a chamar /.../ O vento que venta lá fora / O mato onde não vai ninguém”, de modo a mostrar a força da natureza num ambiente inóspito, assim como o sente seu coração. E o uso do advérbio com valor circunstancial de lugar “onde”, que, pela gramática normativa, seria utilizado “aonde” (a + onde, sendo “a” a preposição), deve ter sido uma escolha gramatical mais próxima do coloquial feita pelo letrista Tom Jobim. A brincadeira do mar na areia coloca a natureza como tendo a inocência de uma criança que gosta de brincar na praia.

O amor, para suplício do enunciador, não se tornou real ainda, pois a amada foge do sentimento, mas eles se gostam, então, por que insistir numa fuga que não dará em nada? Assim ele pensa quando se expressa: “Não podes mais fugir / Porque tudo na vida há de ser sempre assim / Se eu gosto de você / E você gosta de mim”. Logo, é somente uma questão de tempo. Enquanto o sonho não se torna verdadeiro, o enunciador segue aguardando e imaginando os dois nas praias desertas.

“Garota de Ipanema”¹¹¹ é o maior sucesso da dupla Tom Jobim e Vinícius de Moraes. Trata-se de uma arquicanção, uma das canções-modelo do movimento. Ressalta a beleza e a graça de uma mulher jovem, vista em Ipanema, bairro da zona sul do Rio de Janeiro, típica representante de uma geração saudável, com o corpo bronzeado do sol, por ser freqüentadora da região praiana. Aqui, o enunciador apresenta-se como um observador do ambiente, está parado e vê o movimento ao seu redor. A cenografia é de um pedaço de Ipanema onde se mira o mar, estando o dia ensolarado e a praia convidativa.

O *ethos* emergido da canção é de um sujeito que se sente só e triste, todavia se encanta com a juventude e beleza de uma transeunte, ficando apenas na admiração. A beleza dela surte efeito, anima o enunciador e deixa a vida dele mais sublime. Quem enuncia chama a atenção da audiência para esta menina: “Olha que coisa mais linda / Mais cheia de graça” e vai dando informações sobre o corpo dela em movimento: “É ela menina que vem e que passa / Seu doce balanço / A caminho do mar”. Ao descrevê-la, faz uso de uma metáfora ao

¹¹¹ **Garota de Ipanema, por Tom Jobim, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes (1963)**

Olha que coisa mais linda / Mais cheia de graça / É ela menina que vem e que passa / Seu doce balanço / A caminho do mar / 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 / Ah, porque estou tão sozinho / Ah, porque tudo é tão triste / Ah, a beleza que existe / A beleza que não é só minha / Que também passa sozinha / Ah, se ela soubesse / Que quando ela passa / O mundo inteirinho se enche de graça / E fica mais lindo por causa do amor.

compará-la com um poema: “Moça do corpo dourado / Do sol de Ipanema / O seu balançado é mais que um poema / É a coisa mais linda que já vi passar”. Neste último verso, ele se retrata como um uma pessoa sempre assídua no lugar onde se encontra, pois já viu outras garotas fazendo o mesmo caminho rumo à praia. Ao escutar a canção, temos a imagem do balançado de quadris de forma marcante, mas sem perder a classe, ou seja, sem ser vulgar, uma vez que essa é uma característica da Bossa Nova.

Importante mencionar que esse gingado da mulher brasileira está no imaginário masculino mundial. Algumas composições do movimento mostram a sensualidade, e nós a captamos por meio de visualizações, afinal as letras são verdadeiros achados imagéticos, segundo Castro (2001). Comparar o balanço do corpo a um poema mostra o quão precioso é o “remelexo” para o letrista / poeta Vinícius de Moraes, pois os seus poemas eram parte de uma obra maior, reconhecida internacionalmente, portanto, especiais para ele. A canção enuncia o seu lamento na letra, acompanhado da melodia, quando usa a interjeição “Ah” em “Ah, porque estou tão sozinho / Ah, porque tudo é tão triste”. A fim de frisar a intensidade dos sentimentos, foi escolhida a locução comparativa “tão”. A beleza torna-se protagonista em “Ah, a beleza que existe / A beleza que não é só minha / Que também passa sozinha”. Ao dizer “Ah, se ela soubesse”, demonstra claramente que a garota está despercebida da situação de ser objeto de “desejo lírico” por parte de um desconhecido. E, com a sua passagem por ele: “O mundo inteirinho se enche de graça”, isto é, a glória de vê-la não é somente do enunciador, mas do mundo. O uso do diminutivo em “inteirinho” é algo constante na obra de Vinícius de Moraes. Tal hábito de vida ficou eternizado nas suas composições. Quem enuncia expõe sua paixão platônica no verso: “E fica mais lindo por causa do amor”, já que a moça não tem idéia de causar tamanho alvoroço por onde passa. A felicidade consiste apenas em admirar uma mulher bela e esse sentimento permanece escondido.

Segundo Severiano e Mello (2002), Tom Jobim deu à canção uma de suas mais originais melodias, igualmente alegre e triste, bem de acordo com a letra, que exalta a beleza radiante da moça que passa, ao mesmo tempo em que lamenta a solidão do poeta, condenado a admirá-la à distância.

Destinada a uma comédia intitulada “Blimp”, jamais concluída por Vinícius, “Garota de Ipanema” acabou sendo lançada no show “Encontro”, que estreou em dois de agosto de 1962, e permaneceu 45 dias em cartaz na boate Au Bom Gourmet, em Copacabana. Este espetáculo reuniu uma única vez num palco os três grandes nomes da Bossa Nova – Antônio Carlos Jobim, Vinícius de Moraes e João Gilberto – mais o conjunto Os Cariocas.

Para Tatit (1996), a esquematização dos recursos persuasivos (tematização, passionalização e figurativização) atingiu um tal grau de controle e de funcionalidade estética, que uma canção como *Garota de Ipanema* pôde ser concebida em termos de oposição absoluta entre tematização e passionalização, uma regendo a primeira parte e a outra, a segunda.

Segundo o mesmo autor, dos versos “Olha que coisa mais linda /... / É ela menina que vem e que passa”, temos a primeira parte na qual o texto faz a qualificação da garota de Ipanema, caracterizando sua maneira de ser, de agir e sua capacidade de produzir fascínio; o enunciador está em estado de conjunção com os valores visuais; e há a valorização dos ataques consonantais e dos acentos vocálicos. Quanto à melodia, há a reiteração perseverante do motivo engendrando uma configuração temática que ecoa o investimento temático da “garota”; além da modalização do /fazer/ e uma tensividade somática produzida pela pulsação extremamente regular e marcada; o tom é DÓM (Dó Maior).

Conforme Tatit (1996), na segunda parte, que são os versos “Ah porque estou tão sozinho / Ah porque tudo é tão triste”, ocorre a passionalização cujas características são, no texto: a focalização de um estilo interno passivo e disfórico; a disjunção afetiva do enunciador; as interjeições lamuriosas; e a valorização dos prolongamentos vocálicos. Em relação à melodia, há a ampliação das durações e do campo de tessitura utilizado; a concentração do sentido melódico em cada contorno; a modalização do /ser/; a projeção gradual dos contornos sobre o agudo; o aumento da tensividade passional e neutralização provisória dos estímulos somáticos; o tom é RÈbM (Ré Bemol Maior).

O autor ressalta que o controle funcional da paixão delineada na segunda parte é completo. Trata-se apenas de um cenário afetivo cuja tensão de solidão é dosada na medida exata do anseio pela garota. O sentimento de falta é o fundo para fazer a figura da garota brilhar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo central dessa pesquisa foi investigar as principais características discursivas do Movimento Bossa Nova, os investimentos cenográficos, éticos e lingüísticos representativos do movimento e a linguagem da Bossa Nova nos planos verbal e musical, tendo como base teórica a Análise do Discurso de linha francesa, particularmente, a linha desenvolvida por Dominique Maingueneau.

Ao final de nossas análises, identificamos a presença das seguintes cenografias: ambientes abertos como a natureza, o mar, a praia ou fechados como dentro de um apartamento, um avião ou um bar, para exemplificar, sendo os ambientes abertos predominantes.

Quanto aos investimentos éticos, encontramos *ethé* de sujeitos líricos, apaixonados, saudosos, tristes, conciliativos, sensíveis etc. Na maior parte das canções, encontramos a predominância do sujeito lírico e enamorado.

No concernente aos investimentos lingüísticos, há exemplos de plurilingüismo externo (a relação da língua portuguesa com a língua inglesa e indígena) e do plurilingüismo interno (a relação entre a Língua Portuguesa com a diversidade da mesma língua, isto é, a linguagem ligada a uma estratificação social – a da classe média do Rio de Janeiro entre 1958 e 1965). Em relação à escolha do vocabulário utilizado, há o coloquial com uso de gírias da época (ou anti-língua, termo cunhado por Halliday (1978) e utilizado por Maingueneau (2001)), a linguagem popular de pescadores etc. Existem também diálogos com religiões afro-brasileiras e com a poesia concreta. Foram encontradas figuras de linguagem como metáforas, repetições, comparações, alusões etc., além de citações e jogos de palavras.

Esperamos que nosso trabalho venha a contribuir para a compreensão do discurso literomusical brasileiro, de forma mais específica, pelo estudo do Movimento Bossa Nova, pois não temos conhecimento de ter sido feita, até então, uma dissertação de mestrado dedicada exclusivamente ao movimento, sob a luz dos conceitos da Análise do Discurso de linha francesa.

Por meio da pesquisa, percebemos ter havido um grande aprendizado, tanto no que concerne às noções da Análise do Discurso, quanto ao conhecimento da Bossa Nova, nos seus planos verbal e musical, e toda a sua gama de fatos importantes os quais fazem parte da história da Música Popular Brasileira: seus representantes, seu histórico, sua influência no Brasil e no mundo e, principalmente, o que trouxe de mais inovador no campo da letra e da melodia.

Tentamos favorecer um equilíbrio na fundamentação teórica e nas análises quanto à letra e melodia, quer dizer, no plano verbal e musical, embora saibamos que o verbal se sobrepôs ao musical pelo fato de não termos nem conhecimento suficiente, nem experiência na área da música. O que foi apreendido deveu-se a obras e autores conhecedores do assunto.

Para concluir, pensamos que pesquisas em Análise do Discurso sobre o discurso literomusical brasileiro têm grande valia para um conhecimento cada vez mais aprofundado sobre a música em um país como o nosso, tão rico em termos de manifestações musicais. Porém, mesmo com tanta variedade, não há estudos em quantidade acerca da canção popular, logo, esta dissertação vem suprir uma lacuna existente nos estudos acadêmicos.

No que interessa a futuras pesquisas, pensamos ser válido investigar de maneira mais detalhada o tema da religiosidade nas canções produzidas pelo movimento, ou, ainda estudar as relações de intertextualidade na obra de Vinícius de Moraes, uma vez que ele foi poeta e compositor. Assim sendo, haveria o entrecruzamento entre dois gêneros: a canção e o poema. Outra possibilidade seria analisar a influência da Bossa Nova ou do seu baluarte João Gilberto, mais especificamente, em outros posicionamentos, tais como o Tropicalismo, a Jovem Guarda etc., e em grupos mais modernos, como a Bossa Cuca Nova. Além disso, poder-se-ia delimitar com profundidade o que é Bossa Nova, jazz e samba, identificando as suas semelhanças e diferenças. Enfim, nossa pesquisa pode ser o ponto de partida para outras investigações, tendo em vista que o assunto é rico em possibilidades.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAKHTIN, Mikhail. *Esthétique de la création verbal*, Gallimard, 1984.
- _____. *Questões de Literatura e Estética*. São Paulo: Anablume, 2002.
- _____. (VOLOSHINOV). *Marxismo e filosofia da linguagem*. Trad. Michel Iahud. Yara Frateschi Vieira. 7ª ed. São Paulo: Hucitec, 1929/ 1995.
- BARTHES, Roland. *Novos Ensaio Críticos. O Grau Zero da Escritura*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- _____. “Texte (théorie du-)”. *Encyclopaedia Universalis*. Paris, 1973.
- BEZERRA, Lígia Cristine de Moraes. *Tropicalismo na Música Popular Brasileira: Um Olhar Interdiscursivo sobre a Tropicália e a Geração de 90*. Dissertação de Mestrado. UFC – Fortaleza, 231 p.p., 2005a.
- BEZERRA, Paulo. Polifonia. In: BRAIT, Beth (org.) *Bakhtin Conceitos-Chave*. São Paulo: Contexto, 2005b.
- BEZERRA, V. A. *Chet Baker*. Disponível em:
< <http://www.ejazz.com.br/detalhes-artistas.asp?cd=113> >. Acesso em 3 jul. 2006.
- BOURDIEU, Pierre. Le langage autorisé. Note sur les conditions sociales de l’efficacité Du discours rituel. In: *Actes de la recherche em sciences sociales*, nº 2-3, 1976.
- BRAIT, Beth; MELO, Rosineide de. Enunciado/enunciado concreto/enunciação. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin Conceitos-Chave*. São Paulo: Contexto, 2005.
- BRITO, Brasil Rocha. Bossa Nova. In: CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- BRITTO, Jomard Muniz de. *Do Modernismo à Bossa Nova*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1966.
- CAMARÁ. In: *Dicionário Novo Aurélio - Séc. XXI*, Versão Eletrônica 3.0, Ed. Nova Fronteira.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- CASTELLO, José. *Livro de Letras / Vinícius de Moraes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

- CASTRO, Ruy. *Chega de Saudade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- _____. *A onda que se ergueu no mar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- CEIA, Carlos. *Alusão*. Disponível em:
< <http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/A/alusão.htm> >. Acesso em 10 maio 2007.
- CHARAUDEAU, Patrick & MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto, 2006.
- CHEDIAK, Almir. *Songbook Bossa Nova 5*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1994.
- COSTA, Nelson Barros da. *A produção do discurso lítero-musical brasileiro*. Tese de Doutorado. PUC – São Paulo, 480 p.p., 2001.
- _____. (org.) *Práticas discursivas – Exercícios analíticos*. Campinas: Pontes, 2005.
- DICIONÁRIO NOVO AURÉLIO – SÉCULO XXI, Versão Eletrônica 3.0, Ed. Nova Fronteira.
- DICMAXI – Dicionário Multimídia Michaelis – DTS Software Brasil Ltda.
- DINIZ, André. *Almanaque do Samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense – Universitária, 2004.
- _____. *L'Archeologie Du Savoir*. Paris: Gallimard, 1969.
- GARCIA, Walter. *Bim Bom: A Contradição Sem Conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- GAVA, José Estevam. *Momento Bossa Nova*. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2006.
- GENETTE, Gérard. *Palimpseste*. Paris: Seuil, 1982.
- HALLIDAY, Michael Alexander Kirkwood. Anti-languages. In: *Languages as Social Semiotic*. Londres: E. Arnold, 1978.
- JOBIM, Helena. *Antônio Carlos Jobim Um Homem Iluminado*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1996.
- JOBIM, Tom e Ana J. *Ensaio Poético Tom e Ana Jobim*. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2003.
- KRISTEVA, Julia. *Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, 1969 [Introdução à Semanálise. São Paulo: Perspectiva, 1974].

- LIMA, Vivaldo da Costa. *O candomblé da Bahia na década de 1930*. Disponível em: <www.scielo.br/pdf/ea/v18n52/a14v1852.pdf#search=%22ialorix%C3%a1%20Senhora@22> Acesso em 1 jul. 2006.
- LOPES, Nei. *Sambeabá, o samba que não se aprende na escola*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra / Folha Seca, 2003.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Novas Tendências em Análise do Discurso*. Campinas: Pontes e Editora da Unicamp, 1997.
- _____. *Genèses du discours*. Liège: Mardaga, 1984.
- _____. Analisando Discursos Constituintes. In: *Revista do GELNE*. Fortaleza, UFC, v.2, n.2, p.167-178, 2000. Trad. Nelson Barros da Costa.
- _____. Lecture, incorporation et monde éthique. In *Lectures* (Etudes de linguistique appliquée), n.119, septembre, 2000.
- _____. *Análise de Textos em Comunicação*. São Paulo: Cortez, 2001a.
- _____. *O Contexto da Obra Literária*. São Paulo: Martins Fontes, 2001b.
- _____. Problemas de Ethos. (Trad.Sírio Possenti). In: *Cenas de Enunciação*. POSSENTI, Sírio e SOUZA-E-SILVA, Maria Cecília Pérez de (Orgs.). Curitiba: Criar Edições, 2006.
- MANN, Henrique. *A Música Popular Brasileira em Debate*. Porto Alegre: Editoralcance, 1991.
- MEDAGLIA, Júlio. Balanço da Bossa Nova. In: CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- MELLO, Zuza Homem de. *João Gilberto*. São Paulo: Publifolha, 2001.
- MENDES, Gilberto. De Como a MPB Perdeu a Direção e Continuou na Vanguarda. In: CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- MIRANDA, Dilmar e LATORRE, Consiglia. *Música e Sociedade, A música popular narra a História*. Fortaleza: Programa BNB de Cultura, 2005.
- MORAES, Vinícius. *Antologia Poética*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.
- NAVES, Santuza Cambraia. *Da Bossa Nova à Tropicália*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- NESTROVSKI, Arthur. *Três canções de Tom Jobim*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

8notes.com. RITARDANDO. Disponível em:

< www.8notes.com/glossary/Ritardando,_ritard.asp >. Acesso em 26 fev. 2007.

PIÉGAY-GROS, Nathalie. *Introduction à l'intertextualité*. Paris: Dunod, 1996.

POTIERJ, Guido. *Bemolizar*. Disponível em:

< <http://www.fisica-potierj.pro.br/poligrafos/Acustica.htm> >. Acesso em 19 fev. 2007.

ROBERTO MENESCAL. In: *Nova História da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

RONALDO BÔSCOLI. In: *Nova História da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Abril Cultural, 1977.

SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB. In: CAVALCANTE, STARLING e EISENBERG (org.). *Outras Conversas Sobre os Jeitos da Canção*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

SELVA, 54º Batalhão de Infantaria de. Dispõe sobre Humaitá – “A Princesinha do Madeira”. Disponível em: < <http://www.dmknet.com.br/54bis/humaita.htm> >. Acesso em 1 jul. 2006.

SEVERIANO, Jairo e MELLO, Zuza Homem de. *A Canção no Tempo – 85 Anos de Músicas Brasileiras, Vol. 2: 1958-1985*. São Paulo: Editora 34, 2002.

SCHÜTZ, Ricardo. *Provérbios – Português e Inglês*. Disponível em:

< <http://www.sk.com.br/sk-prov.html> >. Acesso em 05 jan. 2007.

SOUZA, Tárík de. A Bossa Nova e o Fino da Bossa. In: CÁURIO, Rita. *Brasil Musical (Básico) – Viagem A Jato pelos Sons e Ritmos Brasileiros*. Rio de Janeiro: Art Bureau Representações e Edições de Arte, 1989.

SUZUKI Jr., Matinas. Roberto Menescal – Solidez harmônica e melódica. Ronaldo Bôscoli – Rara e verdadeira poesia. *Nova História da Música Popular Brasileira*, São Paulo, 1978, p. 8-9.

TATIT, Luiz. *Canção: Eficácia e Encanto*. São Paulo: Atual, 1986.

_____. *O Cancionista*. São Paulo: EDUSP, 1996.

_____. *O Século da Canção*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

_____. *Canção, Estúdio e Tensividade*. Disponível em:

< <http://www.usp.br/revistausp/n4novo/ftatittexto.html> >. Acesso em 19 fev. 2007.

TERMINOLOGIA MUSICAL. Dicionário GROVE de Música. Rio de Janeiro, 1994. Disponível em: < <http://www.passeiweb.com/saiba-mais/arte-cultura/musical/terminologia> >. Acesso em 2 maio 2007.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular*. São Paulo: Círculo do Livro, [s.d].

_____. *Música Popular – um Tema em Debate*. São Paulo: Editora 34, 2002.

TOMÁS, N. *Manual de Entonación Española*. México, Málaga, 1966.

WIKIPEDIA, a enciclopédia livre. *Accelerando*. Disponível em:

< <http://es.wikipedia.org/wiki/Accelerando> >. Acesso em 26 fev. 2007.

_____. *Escala musical*. Disponível em:

< http://pt.wikipedia.org/wiki/Escala_musical >. Acesso em 19 fev. 2007.

_____. *Opus*. Disponível em:

< [http://pt.wikipedia.org/wiki/Opus_\(m%C3%BAAsica\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Opus_(m%C3%BAAsica)) >. Acesso em 2 maio 2007.

_____. *Oxum*. Disponível em:

< <http://pt.wikipedia.org/wiki/Oxum> >. Acesso em 1º jul. 2006.

_____. *Paronomásia*. Disponível em:

< <http://pt.wikipedia.org/wiki/Paronom%C3%A1sia> >. Acesso em 19 fev. 2007.

_____. *Rubato*. Disponível em:

< <http://en.wikipedia.org/wiki/Rubato> >. Acesso em 26 fev. 2007.

_____. *Terminologia musical*. Disponível em:

< http://pt.wikipedia.org/wiki/Terminologia_musical >. Acesso em 22 fev. 2007.

_____. *Tico-tico no fubá*. Disponível em:

< [http://pt.wikipedia.org/wiki/Tico-Tico_no_Fub%C3%A1-\(filme\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Tico-Tico_no_Fub%C3%A1-(filme)) >. Acesso em 29 out. 2006.

_____. *Xangô*. Disponível em:

< <http://pt.wikipedia.org/wiki/Xang%C3%B4> >. Acesso em 1º jul. 2006.

WORMS, Luciana Salles e COSTA (WELLA), Wellington Borges. Pensando na Morte do Bezerra – A arqueologia do samba. *Revista Discutindo Literatura*. São Paulo: Escala Educacional, ano 1º, n. 3, p. 28-35, 2006.

DISCOGRAFIA

GILBERTO, João. Bim Bom, *Chega de Saudade*, Odeon, 1959.

JOBIM, Antônio Carlos. Só em Teus Braços, *O Amor, O Sorriso e a Flor*, Odeon, 1960.

_____. Corcovado, *O Amor, O Sorriso e a Flor*, Odeon, 1960.

_____. Samba do Avião. *The Wonderful World of Antonio Carlos Jobim*, Warner, 1964.

_____. Vivo Sonhando, *Getz/Gilberto*, Verve, 1964.

JOBIM, Antônio Carlos e MORAES, Vinícius de. As praias desertas, *Canção do Amor Demais*, Festa, 1958.

_____. Eu não existo sem você, *Por Toda a Minha Vida*. Lenita Bruno e Orquestra, Festa, 1959.

_____. Eu sei que vou te amar, *Por Toda a Minha Vida*. Lenita Bruno e Orquestra, Festa, 1959.

_____. Chega de Saudade, *Chega de Saudade*, Odeon, 1959.

_____. Brigas Nunca Mais, *Chega de Saudade*, Odeon, 1959.

_____. Amor em paz, *The Composer of Desafinado Plays*, Verve, 1963.

_____. Insensatez, *The Composer of Desafinado Plays*, Verve, 1963.

_____. Água de beber, *The Composer of Desafinado Plays*, Verve, 1963.

_____. Garota de Ipanema, *The Composer of Desafinado Plays*, Verve, 1963.

_____. Só Danço Samba. *Getz/Gilberto*, Verve, 1964.

_____. Ela é carioca, *The Wonderful World of Antonio Carlos Jobim*, Warner, 1964.

_____. A felicidade, *The Wonderful World of Antonio Carlos Jobim*, Warner, 1964.

_____. O morro não tem vez, *The Wonderful World of Antonio Carlos Jobim*, Warner, 1964.

_____. O Grande Amor, *Getz/Gilberto*, Verve, 1964.

JOBIM, Antônio Carlos e MENDONÇA, Newton. Desafinado, *Chega de Saudade*, Odeon, 1959.

_____. Samba de Uma Nota Só, *O Amor, O Sorriso e a Flor*, Odeon, 1960.

_____. Meditação, *O Amor, O Sorriso e a Flor*, Odeon, 1960.

_____. Discussão, *O Amor, O Sorriso e a Flor*, Odeon, 1960.

JOBIM, Antônio Carlos e OLIVEIRA, Aloysio de. Só tinha de ser com você, *Getz/Gilberto*, Warner, 1964.

_____. Dindi, *Getz/Gilberto*, Warner, 1964.

LYRA, Carlos e BÔSCOLI, Ronaldo. Lobo Bobo, *Chega de Saudade*, Odeon, 1959.

_____. Saudade Fez um Samba, *Chega de Saudade*, Odeon, 1959.

LYRA, Carlos. Maria Ninguém, *Chega de Saudade*, Odeon, 1959.

_____. Influência do Jazz, *Bossa Nova - Roberto Menescal e Seu Conjunto*, Imperial, 1966.

LYRA, Carlos e MORAES, Vinícius de. Você e Eu, *João Gilberto*, Odeon, 1961.

_____. Coisa Mais Linda, *João Gilberto*, Odeon, 1961.

_____. Minha Namorada, *O Canto Livre de Nara Leão*, Phillips, 1965.

MENESCAL, Roberto e BÔSCOLI, Ronaldo. O Barquinho, *João Gilberto*, Odeon, 1961.

_____. Rio, *Wanda Sá e Roberto Menescal*, CID, 1995.

POWELL, Baden e MORAES, Vinícius de. Samba da Bênção, *Vinícius & Odette Lara*, Elenco, 1963.

_____. Samba em Prelúdio, *Vinícius & Odette Lara*, Elenco, 1963.

SILVA, Jayme e TEIXEIRA, Neuza. O Pato, *O Amor, O Sorriso e a Flor*, Odeon, 1960.

DVD

THIAGO, Paulo. COISA MAIS LINDA – História e Casos da Bossa Nova, diretor: Paulo Thiago, Rio de Janeiro, 2005, Vitória Produções.

ANEXO: Entrevista dada pelo cancionista Roberto Menescal a nós por correio eletrônico em 10/08/06.

Em 10/08/2006, às 16:17, Mônica Dourado escreveu:

1 - Na sua opinião, a Bossa Nova foi um movimento musical, cultural e estético, ou como diz Tinhorão, apenas uma nova maneira de tocar, ou Santuza Cambraia Naves, um estilo musical?

R- Creio que foi cultural, pois trouxemos à música brasileira, harmonias mais sofisticadas, melodias com mais liberdade em termos de dissonâncias, letras mais elaboradas com envolvimento de profissionais como jornalistas, poetas etc. Também foi estético, porque mesmo sem uma intenção clara e pré concebida mudamos vários padrões de interpretação no cantar e tocar, e porque não salientar também no modo de vestir e de se comunicar.

2 - Qual foi a sua impressão do concerto da BN no Carnegie Hall? Na Revista "Nova História da Música Popular Brasileira" da Abril Cultural - SP, de 1978, diz que foi a primeira e última vez que o senhor cantou. É verdade?

R - Quero salientar a minha inocência na época em relação à força que nossa música já havia adquirido e também ao seu alcance no exterior. Fui para o Carnegie Hall sem saber o que o mesmo era ou significava, e fui apenas porque "a turma ia". Na época, eu era um compositor e instrumentista que tinha um grupo que participava de shows e gravações, e que eu o encarava como um "grupo prestador de serviços". No dia do ensaio no teatro, levei um susto por sua suntuosidade e também porque realizei que estava lá sem meu grupo e sem ter pensado no quê e como fazer. Tentei fugir, mas fui obrigado pelo empresário que nos levou, com toda razão, a cantar, o que nunca tinha feito em público porque não era e nunca foi meu objetivo, por isso cantei pela primeira vez profissionalmente no Carnegie Hall. Foi a carreira mais rápida que conheço, pois começou ali e ali terminou. Agora, duvido que encontrem alguém que estreou sua carreira de cantor, diretamente no Carnegie Hall ! (Pena que encerrou ali também).

3 - Muito já foi dito e escrito sobre sua composição "O Barquinho", juntamente com Ronaldo Bôscoli. O que o sr. tem a dizer sobre o processo de composição da canção "Rio"?

R- "Rio" é uma das canções que escrevi com Ronaldo Bôscoli, meu parceiro mais efetivo, que mais gosto. Eu a acho moderna, bem sincopada, com uma "levada bem carioca" (como diz o poeta "basta o jeitinho que ela tem"). A gente brincou nesta canção com os jogos de palavras o tempo todo como: "Rio é mar", ou "É sol, é sal, é sul", ou ainda, "Sorrio p'ro meu Rio que sorri de tudo", ou ainda no final que usamos as expressões, "Sorrio, Só Rio, Sou Rio", coisa que poucas pessoas perceberam.

4 - Como se posiciona a BN em relação aos investimentos de posicionamentos concorrentes, como os da prática do samba tradicional e do jazz? Em outras palavras, quais são, na sua opinião, as principais semelhanças e diferenças entre eles, tanto no plano musical, quanto verbal? O que poderia comentar sobre o samba-canção também?

R - Para mim a BN nasceu da fusão do que ouvíamos na época, ou seja, o samba tradicional, que era muito difícil de tocar ao violão, e por isso criamos a nossa "batidinha" que se tornou famosa, do Jazz que venerávamos pela qualidade musical e liberdade de improvisação, do samba-canção que já se aventurava pela modernidade harmônica por muitos de seus compositores, apesar do "peso" de suas letras tipo: "Se eu morresse amanhã de manhã, não

faria falta a ninguém", ou "Sei que falam de mim, sei que zombam de mim, ó Deus como eu sou infeliz". Imagine, nós garotos de 18 a 20 anos, moderninhos de Copacabana, cantando essas letras catastróficas. Por isso colocamos tudo num liquidificador e sem negar nada, a não ser o que era "brega total" e colhemos o que se chamou de Bossa Nova.

5 - Como está o movimento da BN hoje em dia em nível nacional e internacional?

R - Creio que a Bossa Nova está no seu auge tanto no exterior quanto no Brasil. Creio que você vai me entender não como participante, e interessado no assunto, mas analisando de uma forma simples e concreta. Você vê e ouve nas novelas principais da TV Brasileira, o número de canções Bossa Novistas que têm sido usadas nesses últimos anos (agora mesmo na novela das 8 da Globo). Nossos shows apesar de normalmente acontecerem em locais pequenos, como sempre aconteceram, pois nossa música assim como o jazz, é feita para locais pequenos, com boa qualidade de som, estão sempre cheios, e nunca trabalhamos tanto em nossas vidas, como temos feito agora. Se você puder ver minha agenda, e está à sua disposição, vai ficar impressionada com o número de apresentações que fazemos, (só perdemos para Ivete Sangalo... risos...). No exterior, sempre tivemos muitas possibilidades e normalmente até mais público que no Brasil. Agora mesmo estou indo para uma temporada de shows no Japão pelos 3 Blue Note daquela terra, que são as melhores casas para shows de qualidade, do Japão. Estou viajando para lá com Joyce, que acaba de chegar nesta semana, de um mês de temporada pela Europa. No ano passado e atrasado, fiz duas temporadas grandes na Europa, com o grupo "Bossa Cuca Nova", que faz uma bossa mais atual e dançante, permitindo assim que se consiga levar nossa música a um público bem jovem e numeroso. Tocamos em alguns lugares em festivais com mais de 200.000 pessoas. Só quem não sabe disso é o Brasil! Fizemos por 3 anos quase seguidos shows no Japão, festejando os 40 anos da BN, a pedido deles, todos shows para um público de 10.000 pessoas. Acabamos de presenciar o grande sucesso de 2 filmes documentários, envolvendo e envolvidos pela Bossa Nova, "Vinícius" e "Coisa Mais Linda", filmes que foram lançados também internacionalmente e também em DVD. Ou seja, me parece que a BN está mais viva do que nunca!