

A Bossa Nova no discurso literomusical brasileiro

The Bossa Nova Brazilian literomusical in speech

Mônica Dourado Furtado¹

Resumo

Este trabalho mostra algumas características do movimento estético musical Bossa Nova e a análise das canções Chega de Saudade, de Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes, Desafinado e Samba de Uma Nota Só, de Antônio Carlos Jobim e Newton Mendonça, de acordo com os conceitos de investimentos genérico, ético, cenográfico e linguístico, dentre outros, formulados pela Análise do Discurso de linha francesa, notadamente, do teórico Dominique Maingueneau.

Palavras-chave: Posicionamento. *Ethos*. Cenografia. Código linguístico.

Abstract

This paper shows some verbal and musical characteristics of Bossa Nova and analysis of the songs Chega de Saudade, by Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes, Desafinado and Samba de Uma Nota Só, de Antônio Carlos Jobim e Newton Mendonça, according to the concepts of generic, ethical, scenographic and linguistic investments, among others, delineated by the French discourse Analysis, mainly, by the theoretician Dominique Maingueneau.

Keywords: Discourse position. *Ethos*. Scenography. Linguistic code.

Introdução

Este artigo tem por objetivo mostrar algumas características discursivas do movimento estético musical Bossa Nova no discurso literomusical brasileiro, sendo dividido em duas partes: uma conceitual e outra analítica. A conceitual trata da teoria referente a gênero e posicionamento, *ethos*, cena de enunciação e código de linguagem, dentre outros, preceitos da Análise do Discurso de linha francesa, notadamente, do teórico Dominique Maingueneau (2001a e 2001b); mostra características do “cantar”, dentre outras, segundo Tatit (1996) e da canção do movimento, conforme Mello (2001); identifica o discurso do posicionamento Bossa Nova, e descreve o movimento no seu plano verbal e musical. Já a parte analítica apresenta o corpus formado pelas canções Chega de Saudade (de

¹ Professora Mestra da Universidade Federal do Ceará - UFC. E-mail: ibirocrai@secrel.com.br.

Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes), e Desafinado (de Antônio Carlos Jobim e Newton Mendonça), sendo elas estudadas, de acordo com os preceitos teóricos mencionados, além da análise do vocabulário escolhido).

1. Nossa abordagem

O suporte teórico deste artigo é o da Análise do Discurso de linha francesa, sendo Dominique Maingueneau (2000), o teórico escolhido pelas suas contribuições relevantes nessa área. Desse autor, utilizamos os seus mais importantes construtos teóricos, como prática discursiva, posicionamento, *ethos*, cenografia, código de linguagem, dentre outros.

O mesmo autor preconiza que a Análise do Discurso é uma disciplina que atravessaria todos os ramos da Linguística 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. Eles fazem parte da construção dos sentidos e devem, portanto, serem consideradas na análise.

Para Maingueneau (1997), o conceito de prática discursiva designa a reversibilidade essencial entre as duas faces do discurso, a social e a textual. 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, gerados os textos que dependem da formação discursiva. Para explicar o que é formação discursiva, referimo-nos a Michel Foucault (2004) que entende este conceito como um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e espaço que definiram em uma época dada, e para uma área social, econômica, geográfica ou linguística dada, as condições de exercício da função enunciativa.

De acordo com o Maingueneau (1997), a “comunidade discursiva” não remete unicamente aos grupos (instituições e relações entre agentes), mas também a tudo que estes grupos implicam no grupo da organização material e modos de vida. Neste conceito são reunidos os aspectos lingüísticos e sociais da atividade discursiva.

As produções de Antônio Carlos Jobim, João Gilberto e Vinícius de Moraes serão abordadas quanto práticas discursivas, caracterizadas à luz do conceito de *posicionamento*.

Para Maingueneau (2001b, 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”. Discorre sobre essa maneira de *posicionamento* no campo

literário, considerando como posições “doutrinas”, “escolas” e “movimentos” estudados pela história literária. O mesmo autor 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. É pressuposto nosso que os autores mencionados, dentre tantos outros, ao partilhar uma série de aspectos verbais e musicais em sua produção musical, ocupam uma mesma posição no campo discursivo da Música Popular Brasileira, a que se convencionou denominar “Bossa Nova”.

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.

Assim sendo, todo enunciado pressupõe um *investimento genérico* e, de acordo com Maingueneau (2001b), deve-se levar em conta a maneira como ele se efetua, já que restabelece a força que une um “conteúdo” a um “contexto” genérico e, dessa ótica, o gênero não é 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 determina que a trajetória biográfica implica posicionamentos no campo literário, eles próprios, inseparáveis de investimentos determinados dos gêneros.

Em relação à canção popular brasileira, Costa (2001) identifica posicionamentos como o da Bossa Nova, o do Tropicalismo, o da MPB moderna, dos sambistas, etc. A Bossa Nova, juntamente, com a Canção de Protesto e o Tropicalismo fazem parte da forma de marcação identitária nomeada movimento estético-ideológico.

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

É importante enfatizar as palavras do mesmo autor (op. cit., p. 22), quando ele afirma 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 às obras com instâncias muito afastadas da literatura (classes sociais, mentalidades, acontecimentos históricos, etc.); de um certo tempo para cá, começou-se a dar atenção às abordagens imediatas do texto (seus ritos

de escrita, seus suportes materiais e sua cena de enunciação). Apesar de ele discorrer sobre obras literárias, isso igualmente serve para canções com as suas letras, melodias, ritmos, harmonias, arranjos, compositores, intérpretes, além dos seus suportes materiais, ou seja, os discos, CDs, desenhos, imagens e pinturas impressas nos encartes.

Maingueneau (2001a) afirma que cada posição é que determina quem tem direito de enunciar, podendo ser considerado autor legítimo. Exige-se do enunciador uma certa qualificação, impondo-se, assim, perfis que filtram potenciais enunciadores. Bezerra (2005) acrescenta que seria este 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, comportar-se.

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

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. A segunda, por sua vez, diz respeito ao tipo de gênero no qual o enunciado se inscreve, 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, e não 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 coenunciador, mas também o espaço (topografia) e o tempo (cronografia) a partir dos quais se desenvolve a ação. 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.

Não é 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. Esse tom, essa voz mencionada anteriormente, o mesmo autor chamou de *ethos*, termo emprestado da Grécia Antiga, da Retórica (da tipologia de Aristóteles).

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).

O *ethos* é identificado na canção, na letra e na melodia, assim como, na voz do cantor. No caso da Bossa Nova, Costa (2001) enfatiza um *ethos* como: o do jovem enamorado e contemplativo, que convida à intimidade de sua música e de seu espaço; do sujeito carinhoso e amoroso, que anseia por carinho e amor, e com a sua corporalidade compõe igualmente um *ethos* emocionalmente frágil e sensível.

Tais características são identificadas no movimento, 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.

Além dos investimentos genérico, cenográfico e ético, o enunciador investe em um código linguístico, pois, segundo Maingueneau, a língua não constitui uma base, ela é parte integrante do *posicionamento* da obra.

O autor (2001b) acrescenta que não existe uma língua neutra que permitiria veicular conteúdos, e que 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 visto, 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 em que 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 plurilinguismo externo e o plurilinguismo 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 (2002), que os desenvolve de maneira mais ampla, quando faz o paralelo das diferenças estilísticas entre o discurso no romance e na poesia.

Percebe-se que, em Bakhtin, o conceito de plurilinguismo é muito amplo. Já Maingueneau o usa, porém de forma mais restrita. Maingueneau (2001b) esclarece que a presença do plurilinguismo 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, e a do plurilinguismo externo diz respeito à relação entre a obra e outras línguas estrangeiras à língua na qual a obra é enunciada.

O autor explica 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, etc.); ligada a uma estratificação social (popular, aristocrática, etc.); ligada a situações de comunicação (médica, jurídica, etc.); e ligada a níveis de língua (familiar, oratório, etc.).

No nosso artigo, temos como um dos objetivos identificar o código de linguagem da Bossa Nova, levando em consideração a proposta de Maingueneau.

2. A canção

Começaremos por Tatit (1996), quando ele postula que cantar é uma gestualidade oral, ao mesmo tempo contínua, articulada, tensa e natural, que exige um permanente equilíbrio entre os elementos melódicos, linguísticos, os parâmetros musicais e a entoação coloquial. Segundo o autor, no mundo dos cancionistas², não importa tanto o que é dito, mas a maneira de dizer e a maneira é essencialmente melódica. Enfatiza que as tensões locais, ou seja, as tensões de cada contorno ou de seu encadeamento periódico distinguem as canções.

²Segundo Tatit (1996), cancionista é o compositor ou intérprete.

Essas tensões são produzidas diretamente pela gestualidade oral do cantor (compositor ou intérprete), quando se põe a manobrar, simultaneamente, a linearidade contínua da melodia e a linearidade articulada do texto. É a habilidade do cantor 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 (a menos pessoal) da experiência a qual só se dá através da melodia, responsável por imprimir o como ao que foi sentido e que está expresso na canção.

Ainda nesta obra, Tait 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. 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 poder representar a disposição interna do compositor. O prolongamento das vogais remetem para o /ser/ e para os estados passivos da paixão. Já o autor 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 linguísticas, ou seja, às construções de personagens, de valores-objetos, ou ainda de valores universais. Quanto à Bossa Nova, é por intermédio desse processo que o cantor pode exaltar a natureza em “Águas de Março”.

Em relação às canções do movimento, Mello (2001), ressalta que, 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. O que havia, então, tinha potencial para ser trabalhado na interpretação e orquestração, ou seja, tinha espaço para ser incrementado e sofisticado. Segundo o autor, as canções brasileiras da Bossa Nova, quando gravadas pela primeira vez, já recebiam um tratamento mais elaborado e não

tinham que se submeter a uma linguagem estandardizada. Para Mello, já nasciam sofisticadas, eram produtos acabados, exatos, sobre os quais nada havia que fazer para embelezá-las mais. Nesse sentido, o autor (op. cit., p. 54) esclarece: “uma partitura de ‘Corcovado’ ou ‘Garota de Ipanema’ é como uma partitura de Beethoven ou Bach: ninguém vai se aventurar a recriar em cima dessa obra. A harmonia das melodias da Bossa Nova está implicitamente inserida, é completa, não há mais nada a acrescentar”.

3. Bossa Nova

Dentre as manifestações musicais precursoras do movimento, se destacam, direta ou indiretamente, *o jazz* e *o be-bop* (concepção jazzística surgida em 1945 aproximadamente). Também, segundo Brito (2003), uma nova maneira de conceber a interpretação: o *cool jazz*, designação usada em contraparte a *hot jazz*, teve papel fundamental. 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.

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.

Alguns artistas devem ser mencionados como sendo precursores do movimento. Segundo Brito (2003), um deles é Dick Farney, que 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 *be-bops*. Lúcio Alves, embora mais apegado a procedimentos tradicionais, inovou a interpretação. 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 às tendências mais atualizadas do *jazz*, do *be-bop*, do *cool-jazz* do que de algo radicado em nossa música popular. Para Medaglia (2003), no 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, para estabelecer uma relação histórica a fim de apurar as verdadeiras raízes da Bossa Nova, há de se voltar a outra música, também urbana, popular e cem por cento brasileira: o samba de Noel. 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 ser ditas e cantadas por Noel Rosa em 1940. O mesmo autor faz o paralelo de 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. Constatada considerada verdadeira, uma vez que é à tradição musical de Noel Rosa e Mário Reis que João Gilberto pretende dar sequência. Segundo Mello (2001), a grande admiração do cancionista 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.

O marco inicial do movimento foi o disco *Chega de Saudade* de João Gilberto (1959), que, juntamente com Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes, compuseram o trio conhecido como a “Santíssima Trindade” da Bossa Nova, os quais serão focalizados neste trabalho nas suas produções de 1959 (*Chega de Saudade*), 1960 (*Corcovado*) e 1964 (*Garota de Ipanema*).

Diferentemente de diversos autores, Diniz (2006) denota o início da Bossa Nova como sendo o LP *Canção do amor demais*, gravado em 1958, por Elizeth Cardoso, tendo a batida inaugurada por João Gilberto na música *Chega de Saudade*, composta por Tom Jobim em parceria com Vinícius de Moraes.

Os representantes principais foram: Antônio Carlos Jobim (2003), 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.

3.1 Movimento no plano verbal

Para Castro (2001), as letras da Bossa Nova são uma montagem de imagens, de ideias 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. As letras de Noel Rosa, ao contrário, eram narrativas a contar uma história, com começo, meio, fim e uma moral nítida e categórica, logo tinham pouco uso para este posicionamento.

Medaglia (2003), ao mencionar as letras da Bossa Nova, mostra que elas 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; em alguns momentos, 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”.

3.2 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 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.

Para Castro (2004, p. 138), “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”.

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 o que pudesse significar exorbitância das paixões.

Em Garcia (1999), encontramos uma síntese dos pontos mais característicos do movimento, principalmente, os utilizados por João Gilberto. Em linhas gerais, são 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: suprime-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 ideias, 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 o acompanhamento, entretanto, ainda a coloca em primeiro plano; as capas dos discos perseguem o bom gosto e o despojamento; e os shows se pautam por uma relação de intimidade tanto entre os músicos quanto entre o

palco e a plateia; conservam-se, todavia, as distâncias entre o astro e os seus acompanhantes e entre os artistas e o público.

4. Analise das canções

4.1 Canção inicial do movimento: Chega de saudade

O samba-canção *Chega de Saudade*³, 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 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.

No início da canção, ele dialoga com o seu sentimento, a “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, tornando informal seu discurso ao utilizar uma linguagem mais próxima do cotidiano dos falantes. Em “linda / louca”, temos a combinação da consoante sonora [l], acompanhada pelas vogais [i] e [o], causando um som suave nos nossos ouvidos.

O movimento bossanovista trata as paixões de maneira concisa e contida, sem rompantes de desejo desenfreado, e isso é exemplificado com a escolha das expressões: “que coisa linda, que coisa louca” e em “os abraços hão de

³ **Chega de Saudade, cantada 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.

ser milhões de abraços”. Em suma, o exacerbadamento 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 do 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 considerada pobre por 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 participios passados: de proximidade de corpos com as emoções tão intensas que não precisam se expressar em palavras, portanto, as bocas ficam silenciadas. 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* emergido da canção é 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 alterados, 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.

4.2 Metacanção: “Desafinado”

Esta canção é uma metacanção, pois fala 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*⁴, 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?”. Os termos sublinhados, utilizados de modo informal, dão à canção um tom coloquial de conversa.

Em relação ao *ethos*, o caráter do fiador aparece como lirico, 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 versos: “só privilegiados têm ouvido igual ao seu / eu posso 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 plurilinguismo 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.

⁴ **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 posso 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 / fotografiei você na minha rolley-flex / 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.

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 1959, 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 silabas “de” (de “de-sa-fino”), “a” e “mor” (de “a-mor”). Ao sustentar⁵ a dominante⁶ 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.

Na opinião de Medaglia (2003), esta composição possui uma linha melódica longa, muito elaborada, cheia de saltos difíceis de entoar, movimentase dentro de uma tessitura⁷ 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

⁵ Uma escala musical é uma sequência ordenada pela frequência vibratória de sons (normalmente do som de frequência mais baixa para o de frequência mais alta), que consiste na manutenção de determinados intervalos entre as suas notas (“Escala Musical” em http://pt.wikipedia.org/wiki/Escala_musical). Sustentar (ou sustenizar) um som é suspender sua frequência, multiplicando-a por 25/24, enquanto que bemolizar é baixar sua frequência para 24/25 (“Bemolizar” em <http://www.fisica-potierj.pro.br/poligrafos/Acoustica.htm>).

⁶ “Dominante” é a primeira nota de uma escala.

⁷ “Tessitura” significa: Disposição de notas musicais para se acomodarem a certa voz ou a certo instrumento; Conjunto das notas mais frequentes numa peça musical.

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.

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 semiton abaiixo 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.

Considerações finais

As canções analisadas, Chega de saudade e Desafinado, dão uma visão geral do que caracteriza o movimento Bossa Nova: a cenografia é de pequenos ambientes ou perto da natureza, sendo o mar, algo comum a muitas composições; o *ethos* é de sujeitos líricos, sensíveis e apaixonados; a escolha do vocabulário é de palavras sofisticadas, mas de fácil entendimento, com uso de termos que comuns à oralidade. Quanto ao código de linguagem, não há casos de plurilinguismo nas canções estudadas neste artigo.

Percebe-se o tratamento dado à mulher nas letras como sendo de fineza. Ela é a companheira, a amiga, a mulher a ser admirada, diferentemente do período anterior à Bossa Nova, no qual a mulher era a traidora e a traída.

Em suma, o movimento trouxe inovações para a música brasileira, tanto no seu plano verbal quanto musical. A batida ao violão e os novos acordes dissonantes, frutos de anos de estudo sobre o instrumento, por João Gilberto, criou novos rumos estéticos na música popular brasileira.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética*. São Paulo: Anablume, 2002.
- BAKHTINE, Mikhail. *Esthétique de la création verbale*. Paris: Gallimard, 1984.
- BEZERRA, Lígia Cristine de Moraes. *Tropicalismo na música popular brasileira: um olhar interdiscursivo sobre a tropicália e a geração de 90*. 2005. 149 f. Dissertação (Mestrado em Linguística)-Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2005.
- BRITO, Brasil Rocha. Bossa nova. In: CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 2003. p. 17-40.
- CASTRO, Ruy. *Chega de saudade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- CASTRO, Ruy. *A onda que se ergueu no mar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- COSTA, Nelson Barros da. *A produção do discurso litero-musical brasileiro*. 2001. 480 f. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada)-Pontifícia Universidade Católica de São Paulo,São Paulo, 2001.
- DINIZ, André. *Almanaque do samba*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- GARCIA, Walter. *Bim bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- JOBIM, Tom; JOBIM, Ana. *Ensaio poético Tom e Ana Jobim*. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2003.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Análise de textos em comunicação*. São Paulo: Cortez, 2001a.
- MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. São Paulo: Martins Fontes, 2001b.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Problemas de Ethos*. Traduçao Sírio Possenti. Organização Sírio Possenti e Maria Cecília Pérez de Souza-e-Silva. In: CENAS de enunciação. Curitiba: Criar Edições, 2006. p. 52-71.
- MEDAGLIA, Júlio. Balanço da bossa nova. In: CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 2003. p. 67-123.

MELLO, Zuza Homem de. *João Gilberto*. São Paulo: Publifolha, 2001.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras: 1958-1985*. São Paulo: Ed. 34, 2002. v. 2.

TATIT, Luiz. *O cantor*. São Paulo: EDUSP, 1996.

TATIT, Luiz. *O século da canção*. São Paulo: Ateliê, 2004.