

O Rio de Janeiro e a mulher no léxico de canções da bossa nova Rio de Janeiro and the woman in the lexicon of bossa nova songs

Beatriz Daruj Gil*

RESUMO: Este artigo trata do léxico de canções da bossa nova que têm como tema o Rio de Janeiro, com o objetivo de expor a relação entre a cidade e a mulher, marcada nesse conjunto vocabular. Selecionou-se um *corpus* de sete canções desse gênero musical, produzidas entre 1954 e 1964, e em seguida realizou-se o levantamento e organização do léxico no campo semântico *cidade mulher*, conjunto linguístico no qual se concentrou a análise, que está fundamentada em orientações dos estudos do léxico (BIDERMAN, 2001; COSERIU, 1977; POTTIER, 1978; VILELA, 1994) e em princípios da análise crítica do discurso sociocognitiva (VAN DIJK, 2003a, 2003b).

PALAVRAS-CHAVE: Léxico. Bossa nova. Rio de Janeiro.

ABSTRACT: This article deals with the lexicon of bossa nova songs that have as a topic the Rio de Janeiro, with the purpose of exposing the relationship between the city and the woman, marked in this vocabulary set. A group of seven songs of this musical genre, produced between 1954 and 1964, was selected, and then it was processed a survey and organization of the lexicon in the semantic field *female city*, a linguistic group in which focused the analysis, which is based on guidelines of the studies of the lexicon (BIDERMAN, 2001; COSERIU, 1977; POTTIER, 1978; VILELA, 1994) and in principles of critical analysis of the sociocognitive discourse (VAN DIJK, 2003a, 2003b).

KEYWORDS: Lexicon. Bossa nova. Rio de Janeiro.

1. Introdução

Este artigo é motivado pelas discussões apresentadas por Lautenschlager (2015) em sua dissertação de mestrado, em que a autora analisa um conjunto lexical de canções brasileiras com a finalidade de justificar, por meio das escolhas vocabulares, o epíteto de *cidade maravilhosa*, recebido pelo Rio de Janeiro. Os resultados de sua análise revelam que a relação entre o Rio de Janeiro, a música, o espaço urbano e a mulher teria sido a razão pela qual o Rio popularizou-se como *cidade maravilhosa*.

O presente estudo trata do levantamento, organização e análise do léxico de um conjunto de sete canções da bossa nova (Anexo 1), cujo tema é a cidade do Rio de Janeiro, com o objetivo de descrever exclusivamente as relações entre o Rio e a mulher por meio das escolhas lexicais.

* Professora doutora da área de Filologia e Língua Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP).

O artigo inicia-se por uma discussão sobre o léxico e os aspectos discursivos das escolhas lexicais, seguida de um relato comentado sobre a cidade do Rio de Janeiro, à época da consolidação do samba e do movimento bossa-novista. Seguem-se a apresentação do *corpus* do trabalho, constituído por sete canções de diferentes autores da bossa nova, o levantamento e organização do léxico no campo semântico *cidade mulher* e sua posterior análise fundamentada em estudos da lexicologia (BIDERMAN, 2001; COSERIU, 1977; POTTIER, 1978; VILELA, 1994) e em pressupostos da análise crítica do discurso de orientação sociocognitivista (VAN DIJK, 2003a; 2003b).

2. A palavra e o mundo: léxico e campos semânticos em perspectiva discursiva

O léxico é um subsistema linguístico que reúne a experiência acumulada de uma sociedade, assim como suas práticas culturais. São os enunciadores, por meio dessas escolhas, que, ao vivenciarem as permanentes mudanças culturais e sociais, atuam no processo de reelaboração do léxico, levando unidades lexicais ao desuso, à marginalização, ao desaparecimento e, principalmente, a novas significações contextuais, caso em que agem sobre a área de significação das palavras, criando a semântica da língua (BIDERMAN, 2001).

Como os usos vocabulares, resultantes de escolhas feitas pelos enunciadores, são permanentemente renovados e contribuem para novas conotações de significados, novas categorizações lexicais surgem, reajustam e renovam o sistema léxico da língua.

A atualização discursiva é a fase do percurso gerativo da enunciação em que as alterações categoriais do léxico do nível puramente semântico são percebidas, tornando transparentes os movimentos de evolução e transformação da cultura e da sociedade. Além disso, também se tornam conhecidos nesse nível a polissemia, as convencionais relações sintagmáticas que a unidade lexical estabelece, as informações fonológicas, morfológicas, sintáticas nela contidas e que interferem no sentido, sua adequabilidade estilística, suas colocações habituais, sua frequência e seu registro: é o movimento lexical que constroi novos modos de dizer e de ser.

Também no discurso organizam-se redes de significados lexicais ou campos semânticos, seções do vocabulário que reúnem determinada experiência. Quando atualizadas, essas redes são as principais responsáveis por definir os temas do discurso.

Em uma perspectiva sociocognitivista de análise do discurso, a determinação do significado lexical depende dos modelos mentais acionados pelos participantes da enunciação

ao realizarem a seleção lexical em suas práticas de compreensão e produção discursivas. Associados ao sistema de cognição, um desses modelos, o contextual, conduz as escolhas discursivas lexicais de acordo com a situação de comunicação. Reúne as crenças sobre as crenças dos interlocutores, que servem de pistas da intenção desses interlocutores, e o contexto situacional, que são as relações sociais entre participantes, identidade dos participantes, tempo e espaço da interlocução. Já outro tipo de modelo mental, o de acontecimentos, é um esquema dos fatos ou situações de que falam ou escrevem os interlocutores e dos quais depende a coerência do discurso. Servem como ponto de partida daquele que constrói o discurso e daquele que o compreende e que também constrói um modelo adequado para determinada interpretação (VAN DIJK, 2003b, p. 160-167).

É por meio do estabelecimento inicial do tema ou assunto de um texto ou conjunto de textos a ser analisado que se começa a observar a ideia geral que se constrói ali. Submetidos a esses temas, estão os significados locais (das palavras ou lexicais), resultantes da escolha do enunciador, e que consistem na informação mais diretamente relacionada aos modelos mentais e conseqüentemente à opinião e atitude dos interlocutores (VAN DIJK, 2003b). Por isso esses significados podem ser considerados estruturas discursivas relevantes para a análise do que se pretende neste artigo: conhecer a visão dos enunciadores das canções do *corpus* sobre as relações entre a cidade do Rio de Janeiro e a mulher.

A análise de um determinado tema e do léxico a ele subordinado pode ser feita por meio da organização de campos semânticos que resultará em uma visão mais ordenada das escolhas lexicais e dos recortes culturais dos enunciadores.

Com o estabelecimento desses campos, pode-se verificar a inserção do vocabulário da língua em uma estrutura, o que faz com que os campos sejam fundamentais para um estudo sistemático do vocabulário, antes de se iniciar a análise contextualizada.

O campo semântico, também chamado de campo lexical ou léxico-semântico, é um paradigma formado por lexemas que dividem uma zona de significação comum e se apresentam em oposição uns com os outros (COSERIU, 1977). Pode também ser definido como paradigma formado por um contínuo de conteúdo lexical, repartido em lexemas que se opõem entre si pelos semas (VILELA, 1994).

A análise semântica de um conjunto lexical, realizada por meio do estabelecimento dos campos semânticos, identifica o significado do léxico do *corpus*, eliminando outros possíveis

significados para iguais significantes e definindo assim a posição que ocupam esses signos no sistema.

Quando a análise semântica feita por meio dos campos desloca-se do nível do sistema para o do discurso, pode-se observar como o léxico organiza uma face da experiência humana em uma determinada situação de enunciação, dando forma ao pensamento humano, à cultura e à ideologia.

3. Rio de Janeiro: um lugar para a canção

Foi na cidade do Rio de Janeiro, em 1902, onde se instalara uma das primeiras gravadoras brasileiras, a Casa Edison, transformada, mais tarde, na famosa gravadora Odeon, onde se deu o primeiro registro musical brasileiro, na voz de Bahiano, intérprete que cantou e gravou o lundu “Isto é bom”, do compositor Xisto da Bahia. Quinze anos mais tarde, em 1917, na mesma cidade maravilhosa, Bahiano gravou o que se popularizou como o primeiro samba, denominado “Pelo telefone”, cuja autoria se divide entre o jornalista Mauro de Almeida, responsável pela letra, e o compositor Donga, responsável pela melodia, e que protagonizou junto com Sinhô a disputa pela autoria da canção.

O contexto de produção do samba “Pelo telefone” foi disperso, como o de todas as canções produzidas na época. O gênero nasceu de uma conjunção de grupos populares excluídos pelas injustiças econômicas e sociais. Não possuíam trabalho formal e buscavam uma organização própria que determinasse suas práticas culturais. Eram formados, principalmente, por migrantes negros que, com a abolição da escravidão, vieram para o Rio de Janeiro, capital do Brasil, a maioria oriunda da Bahia, em busca de melhores condições de vida. Primeiramente ocuparam os bairros do centro da cidade, vivendo em casas, quartos, porões pequenos, adaptados para aumentar a ocupação. Seguiram, com o tempo, para barracos construídos nos morros próximos ao centro e, mais tarde, para regiões mais distantes do centro (TINHORÃO, 1998).

Em busca de uma identidade na cidade, essa nova comunidade se agrupava em terreiros onde podia praticar sua cultura e seus ritos. Um deles ficava na casa da Tia Ciata, negra baiana que recebia não apenas a comunidade negra, mas representantes de outros grupos sociais interessados na troca musical, que configuravam um promíscuo agrupamento que permitia o diálogo entre classes sociais variadas (TINHORÃO, 1998). O samba, praticado por negros e brancos que ali se reuniam, era tocado nos cômodos do fundo de que dispunha a casa; lundus e

polcas, nos cômodos intermediários, e o choro, que, na época, gozava de mais prestígio, na sala de visitas.

Depois de ter sido composto na casa Tia Ciata, seguido do registro de sua partitura, feita por Donga, na Biblioteca Nacional, assim como de sua gravação pela Casa Edison, o primeiro samba, “Pelo Telefone”, abandona a casa, faz-se conhecer e respeitar em um mundo onde o gênero ainda não se propagara, circula pela cidade e revela sua história de exclusão social e de resistência à marginalização e à dominação.

Ao longo de seu desenvolvimento, no século XX, o samba constrói sua identidade na topografia da cidade, principalmente quando se instala no morro. É na década de 1950 que se consolida o movimento de retirada dos pobres do centro do Rio: vítimas da perseguição da polícia, que os considerava desordeiros e bandidos, e sem espaço na cidade, vão sendo empurrados para viver nos morros e em regiões suburbanas, onde nascem as favelas, que passam a constituir um espaço de poder antagônico ao espaço das autoridades constituídas, o da cidade, onde estariam os “ricos e remediados, no grande anfiteatro de 7.67 km² de áreas planas abertas entre montanhas, do Leme, vizinho do Pão de Açúcar, até o Leblon, olhando pro mar” (TINHORÃO, 1998, p. 309). Mesmo não sendo proprietários do espaço, os moradores do morro fazem dele um “reduto de uma auto-afirmação racial que não encontra lugar fora delas, no espaço dominado pelos brancos” (MATOS, 1982, p. 29). Seus moradores possuíam uma identidade étnica, cultural e socioeconômica que garantia a união e organização interna que tinha o samba como um de seus produtos.

Nessa mesma década, em pleno processo de americanização, a classe média carioca expressava a vontade de substituir o regional e nacional pelo modelo internacional norte-americano, na cultura da moda, da música, do lazer, por exemplo. A cidade adere a músicas das orquestras internacionais que tocavam ritmos dançantes, oriundos dos EUA, em boates que se proliferavam em Copacabana e que iam tomando o lugar do samba popular e original, desconhecido dessa classe média que não estabelecera relação com a tradição musical popular da cidade e que era “desligada dos segredos da percussão popular e não sentiam na pele os impulsos dos ritmos dos negros” (TINHORÃO, 1998, p.310).

Na esfera política e social vigorava um modelo de comportamento que procurava imitar o que vinha dos EUA e que rechaçava tudo o que fosse nacional ou regional. Com a abertura às importações, a população da cidade passa a ter acesso a bens vindos dos EUA que passam a conferir aos grupos urbanos uma condição de modernidade. De objetos a bebidas e ritmos

musicais como “o fox-blue, o bolero, o be-bop, o calipso, e, afinal, a partir da década de 1950, do ainda mais movimentado rock’n roll” (TINHORÃO, 1998, p. 307), efervescia o ar de modernidade.

Com um projeto de refacção do samba e diferenças na harmonização, surge um novo esquema musical, sobre o qual se baseia o novo *samba de bossa nova*, que rompe com o samba tradicional e popular, “substituindo a intuição rítmica de carácter improvisativo por um esquema cerebral: multiplicação das síncopes, descontinuidade do acento rítmico da melodia e do acompanhamento” (TINHORÃO, 1998, p. 310).

É a condição em que vivia a capital do país advinda do fim da guerra mundial, do crescimento econômico e da aproximação com a cultura norte-americana que favorece a efervescência cultural muito mostrada em Copacabana, onde explode a bossa nova: a constituição variada da população local, a nova urbanização das avenidas, principalmente a da praia, os carros conversíveis, o luxuoso hotel Copacabana Palace, as boates e restaurantes variados.

A praia, diferentemente do que havia sido no início do século XX, quando servira a banhos de mar curativos, havia se tornado espaço de beleza, sensualidade e prazer (PECHMAN, 1994), e abrigava a sociabilidade, troca de experiências e novas relações. De costas para o mar, via-se crescer a ocupação urbana da elite, assim como a expansão de imóveis acessíveis, o que traria para a região uma diversidade de grupos sociais (MATOS, M., 2005).

Na vida noturna, o bairro acolhia bares, restaurantes e boates frequentados por artistas do rádio e do teatro, o que o fazia ser o lugar da música, da arte e da boa gastronomia. Copacabana era um retrato do aumento da produção e propagação dos objetos da cultura: encarnava formas modernas de viver, experiências entre sujeitos advindos de grupos sociais variados e que estabeleciam novas relações.

Tatit (2004, p. 183) afirma que as letras bossa-novistas, sobre as quais trataremos adiante, retiraram elementos dramáticos e ultrarromânticos, presentes principalmente nos boleros da época, e incorporaram a delicadeza e a beleza, além de temas ligados à integração entre as pessoas e entre pessoas e coisas do mundo. Nos usos vocabulares, resultantes de escolhas lexicais, pode-se conhecer o que os enunciadores das canções percebem, concebem e a interpretação que fazem da realidade de acordo com modelos taxionômicos da comunidade linguística e cultural a que pertencem.

4. A palavra na canção: apresentação e análise do *corpus* e do campo semântico cidade-mulher

O *corpus* deste estudo é constituído por sete canções que tratam da cidade do Rio de Janeiro, compostas e gravadas entre 1954 e 1964, período de criação e propagação da bossa nova (Anexo 1).

São elas: "Copacabana" (composta por Braguinha e Alberto Ribeiro e gravada por Tom Jobim, 1954), "Samba do avião" (composta e gravada por Tom Jobim, 1962), "Ela é carioca" (composta por Tom Jobim e Vinícius de Moraes e gravada por Tom Jobim, 1962), "Rio" (composta por Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli e gravada por Roberto Menescal, 1963), "Garota de Ipanema" (composta por Tom Jobim e Vinícius de Moraes e gravada por Tom Jobim, 1963), "Mulher carioca" (composta por Vinícius de Moraes e Baden Powell e gravada por Vinícius de Moraes, 1963), "Samba do carioca" (composta por Carlos Lyra e Vinícius de Moraes e gravada por Tom Jobim, 1964).

O léxico relativo à mulher foi organizado no campo semântico *cidade mulher*, composto por trinta e seis lexias, e apresentado adiante. É denominado como *cidade mulher* porque suas lexias constituem a cidade do Rio de Janeiro como uma mulher. Vê-se, portanto, como as relações paradigmáticas construídas no campo colaboram para disseminar a visão de mundo do enunciador que, neste caso, estabelece uma relação com a cidade como se fosse uma relação afetiva e amorosa com uma mulher.

Para definir a unidade lexical, no nível da língua, Pottier (1978) propõe a divisão em lexias *simples*, *compostas*, *complexas* e *textuais*. Nesta análise, optamos por recolher *lexias simples* que “correspondem à palavra tradicional” (POTTIER, 1978, p. 269), como *Lapa*, *lexias compostas*, que são o “resultado de uma integração semântica” (POTTIER, 1978, p. 269) como *princesinha do mar* e, em função de estudarmos o léxico no nível do discurso, e não da língua, as que chamamos de *lexias discursivas*, enunciados lexicalizados que compõem seu sentido em uma atualização discursiva única, como *seu corpo todo a balançar*, e que mais se aproximam da lexia textual, de Pottier, que “chega a ser um enunciado ou um texto” (POTTIER, 1978, p. 270).

A disposição das lexias no campo segue a ordem cronológica das canções, de 1954 a 1965.

Quadro 1. Campo semântico. Cidade mulher.

	Lexia	Título da canção		Lexia	Título da canção
1	Tuas sereias	"Copacabana"	20	Menina que vem e que passa	"Garota de Ipanema"
2	Copacabana, princesinha do mar	"Copacabana"	21	Doce balanço	"Garota de Ipanema"
3	Só a ti hei de amar	"Copacabana"	22	Moça do corpo dourado, do sol de Ipanema	"Garota de Ipanema"
4	A morena vai sambar	"Samba do avião"	23	Seu balançado	"Garota de Ipanema"
5	Seu corpo todo a balançar	"Samba do avião"	24	Coisa mais linda	"Garota de Ipanema"
6	Ela é carioca	"Ela é carioca"	25	Quando ela passa	"Garota de Ipanema"
7	O jeitinho dela andar	"Ela é carioca"	26	A mulher carioca	"Mulher carioca"
8	Ninguém tem carinho assim para dar	"Ela é carioca"	27	A mulher carioca, o que é que ela tem?	"Mulher carioca"
9	Cor dos seus olhos	"Ela é carioca"	28	Ela tem tanta coisa	"Mulher carioca"
10	Ela é meu amor	"Ela é carioca"	29	Ela tem o bem que tem	"Mulher carioca"
11	Luz do seu olhar	"Ela é carioca"	30	Ela tem o corpinho que ninguém tem	"Mulher carioca"
12	Sou louco por ela	"Ela é carioca"	31	Ela faz carinho como ninguém	"Mulher carioca"
13	Ela é linda demais	"Ela é carioca"	32	Ela faz um passinho que vai e que vem	"Mulher carioca"
14	Lindas flores que nascem	"Rio"	33	Ela tem um jeitinho de	"Mulher carioca"

	morenas em jardins do sol			nhem nhem nhem nhem nhem nhem nhem	
15	Rio é lua	"Rio"	34	Muitas mulheres para amar	"Samba do carioca "
16	Amiga branca e nua	"Rio"	35	Ter mulher	"Samba do carioca"
17	Meu Rio da mulher beleza	"Rio"	36	O samba é o balanço da mulher que sabe amar	"Samba do carioca"
18	Meu Rio que balança	"Rio"			
19	Coisa mais linda, mais cheia de graça	"Garota de Ipanema"			

O campo semântico *cidade-mulher* registra 36 lexias, que são citadas nesta análise seguidas do número que indica sua posição na tabela acima. Em *tuas sereias* (1)¹, lexia da canção "Copacabana", ao enaltecer a beleza das praias, o enunciador ressalta as mulheres-peixe, conhecidas nos mitos por atraírem navegantes por meio de seu canto sedutor. Estão associadas à perigosa sedução e às armadilhas do desejo das paixões. Neste contexto, representam as mulheres da praia carioca *sempre sorrindo*, como se estivessem seduzindo permanentemente os homens. Ainda na mesma canção, *Copacabana* (2) é chamada de *princesinha do mar* (2), o que destaca sua beleza e partilha aridade entre todas as praias. Se na linguagem comum, 'princesinha' é a menina bem arrumada, bonita e comportada, no caso da canção, Copacabana é a síntese desta perfeição: a praia-princesa que será amada com exclusividade por esse enunciador: *só a ti hei de amar* (3).

¹ As lexias estão numeradas de acordo com sua apresentação no quadro do campo semântico.

Na canção "Samba do avião", o enunciador mostra o Rio de Janeiro do avião e, entre praias, mar, sol e céu, está a mulher tratada por seus aspectos físicos associados à música e à dança: *a morena vai sambar* (4), *seu corpo todo balançar* (5).

Em *o jeitinho dela andar* (7) volta-se a enaltecer o corpo feminino em *Ela é carioca* (6), canção que trata do amor por uma mulher carioca. Tanto em *seu corpo todo a balançar* (5), como em *o jeitinho dela andar* (7), a mulher ginga em seu andar na praia, ao sol, e sugere-se que alguém a observa no exuberante cenário do Rio de Janeiro, do qual ela faz parte. Ainda na mesma canção, "Ela é carioca", a mulher aparece associada ao carinho, à luminosidade dos olhos e a beleza em geral, como se vê em: *ninguém tem carinho assim pra dar* (8), enaltecendo seu caráter maternal, cor *dos seus olhos* (9), *luz do seu olhar* (11) *ela é linda demais* (13). Além disso, ela também é o objeto de amor do enunciador: *ela é meu amor* (10), *sou louco por ela* (12).

Em "Rio", canção de exaltação ao Rio de Janeiro, o enunciador caracteriza a cidade por meio da integração da mulher à natureza. Em *lindas flores que nascem morenas em jardins de sol* (14), constrói-se a mulher carioca bronzeada pelo sol da cidade; em *Rio é lua* (15), *amiga branca e nua* (16), a cidade-mulher é o astro branco iluminado. A personificação de *lua*, considerada *amiga* e desnudada em *nua*, sugere que o Rio seja uma mulher nua e reforça a referência ao corpo feminino e à temática predominante da bossa nova "mar/sol/garota/verão" (MOUTINHO, 2009, p. 19), em que o sol pode ser substituído pela lua. O Rio é mulher amiga e mulher amante.

Ainda na canção "Rio", a cidade é a síntese da beleza feminina, como se vê na *lexia meu Rio da mulher beleza* (17), e do corpo feminino que balança, demonstrado na *lexia Meu Rio que balança* (18). Como bem observa Castro (2009, p.87), "o habitat natural daquela nova música foi a praia". E nas noites, nas boates efervescentes de Copacabana, os cantores que, antes do novo esquema musical da bossa nova, mais cantavam lamúrias e dores de cotovelo, passaram a exaltar aquilo tudo que o Rio lhes dava, principalmente durante o dia: o sol, o mar, a praia, e a personagem principal, a mulher que desfilava pela avenida da praia e que se misturava à própria cidade.

Segundo Castro (2009, p. 86,87), depois de uma fase de fossa, letras pesadas e soturnas cantadas nas boates de Copacabana,

por volta de 1958, alguém se arrastou até porta e a abriu. O sol entrou pela boate e quase transformou aqueles vampiros em pó. Mas eles, armados de

coragem, saíram à calçada (...) e constataram, surpresos, que a praia parecia chamá-los. Magicamente não estavam mais em Copacabana, mas em Ipanema.

E lá encontram a Garota de Ipanema, em 1963: era *a coisa mais linda, mais cheia de graça* (19), aquela *menina que vem e que passa* (20), com seu *doce balanço* (21), e com o corpo admirado, aquele corpo que se fundia ao sol: *moça do corpo dourado, do sol de Ipanema* (22). E não pararam de venerar sua cidade-mulher, como se vê em: *seu balançado* (23), *coisa mais linda* (24), *quando ela passa* (25).

A garota de Ipanema pode ser vista como a síntese da *Mulher Carioca* (26), canção em que, depois da pergunta feita pelo enunciador: *a mulher carioca, o que é que ela tem?*(27), seguem respostas que, por meio do léxico do diminutivo, além de enaltecerem o corpo feminino, fazem da mulher um colo materno aconchegante, uma cantiga de ninar, uma fala brasileira do *nhem, nhem, nhem*, como se vê em: *ela tem o corpinho que ninguém tem* (30), *ela faz um passinho que vai e vem* (32), *ela tem um jeitinho de nhem, nhem, nhem, nhem, nhem, nhem, nhem, nhem*, (33). Afinal, essa mulher-cidade *tem tanta coisa* (28): *ela tem o bem que tem* (29), *ela faz carinho como ninguém* (31), o que a torna singular.

Quando escolhem as lexias *meu Rio que balança* (canção "Rio"), *a coisa mais linda* (canção "Garota de Ipanema"), *mais cheia de graça* (canção "Garota de Ipanema"), os enunciadores estão motivados por modelos mentais de acontecimentos que vão se constituindo com as alterações por que passava o Rio de Janeiro no momento: do enclausuramento noturno das boates de Copacabana, surgem, à luz do dia, a praia e a mulher que por ela desfila, acompanhando, em seu gingado, o desenho sinuoso das montanhas cariocas.

A escolha do léxico do diminutivo parece inspirada em um modelo de contexto que se constituía na época: a proximidade das relações que se estabelecia na nova praia, nos banhos de mar e de sol e que favorece e consolida o afeto. É uma nova troca mais afetiva que está marcada na seleção vocabular.

Em "Samba do carioca", o enunciador acorda o carioca para o amor e o conduz a uma vida unida à mulher. Enaltece a vida onde há céu, terra, sol e mar e *muitas mulheres pra amar* (34). Mais uma vez a mulher une-se fecundamente à natureza da cidade, quando o enunciador, depois de descrever a vida boa na cidade com céu, terra, sol e mar, acrescenta o fato de ainda *ter mulher* (35). Assim como em "Garota de Ipanema", nesta canção, é o balanço do corpo feminino ao dançar o samba que atrai o enunciador: *o samba é o balanço da mulher que sabe*

amar (36), caso em que a união, ainda mais fecunda, envolve natureza da cidade, mulher e samba.

5. Considerações finais

As escolhas lexicais das canções revelam um Rio de Janeiro renovado. As alterações na cidade, que se deslumbrava com a luz da modernidade, aparecem no vocabulário que constrói novas significações ao mundo. O campo *cidade mulher* revela que o Rio de Janeiro é tratado nas canções como uma mulher bela em função de seu corpo bronzeado e do movimento de ginga do seu corpo quase nu. É a *mulher cidade* ou *cidade mulher* que ginga com seu balançado ao caminhar na praia. A cidade passa a ser a admirada curva feminina que também pode ser vista nas montanhas que, ao tocarem a praia, traçam o desenho do Leme ao Pontal. E como já dizia Tim Maia, “não há nada igual... no mundo” (MAIA, 1986).

É nessa admiração que o enunciador tem pelo Rio de Janeiro, revelada pelas escolhas lexicais, que se constrói e se divulga determinada compreensão das relações de gênero. São crenças sobre a mulher, preexistentes à Bossa Nova, mas também perpetuadas por esse movimento musical. Se no mundo grego antigo a mulher era privada de ser vista, comunicar-se e agir no espaço público, tendo reservado para si o espaço doméstico, a mulher construída no discurso da Bossa Nova desfila pela cidade, confundindo-se com ela. Se aparentemente esta é mais livre do que aquela, a discriminação e a violência simbólica contra a mulher apenas se sofisticaram ao longo dos tempos. Isso porque a mulher do antigo mundo grego e a mulher do moderno Rio de Janeiro da Bossa Nova carecem de significação (CAPONI, 2006); uma está reclusa no espaço doméstico e a outra está limitado ao seu próprio corpo, já que, nas canções, é enaltecida principalmente por seus atributos físicos.

O discurso da canção brasileira foi, desde o seu surgimento, essencialmente masculino. Na composição e na interpretação das músicas, muitas das quais tratavam das relações amorosas entre homens e mulheres, os homens construíram e divulgaram uma representação do feminino como objeto, e do masculino como sujeito. Ao longo de sua história, a música brasileira contribuiu com a divulgação do preconceito contra a mulher e reiterou um discurso de superioridade e dominação masculina (SANTA CRUZ, 1992).

Nas escolhas lexicais do *corpus*, o Rio de Janeiro constitui-se como *cidade mulher* quando associado à beleza feminina, e é nessa construção da cidade como uma bela mulher que o enunciador reafirma e consolida o estereótipo da mulher, produzido pela canção ao longo dos

tempos e por inúmeros outros discursos, que a reduzem ao carinho que ela pode oferecer ao homem e ao seu *corpo dourado que balança*.

Referências bibliográficas

BIDERMAN, M. T. C. Fundamentos da Lexicologia. In: _____. **Teoria Lingüística: teoria lexical e computacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CASTRO, R. A Bossa Nova. Brigas, nunca mais. In: MOUTINHO, M. (org.). **Canções do Rio: a cidade em letra e música**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009. p.77-91.

CAPONI, S. Sobre guerras e fantasmas: o feminino e a distinção entre público e privado. In: MINELLA, L. S.; FUNCK, S. B. (orgs.) **Saberes e fazeres de gênero: entre o local e o global**. Florianópolis: Editora de UFSC, 2006. p. 105-116.

COSERIU, E. **Princípios de semántica estructural**. Madrid: Editorial Gredos, 1977.

LAUTENSCHLAGER, L. **A cidade maravilhosa no léxico de canções brasileiras compostas entre as décadas de 1930 e 1960**. 2014. 82 f. Dissertação (Mestrado em Filologia e Língua Portuguesa). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2015.

MAIA, T. Do Leme ao Pontal. Rio de Janeiro, 1986. <http://www.vagalume.com.br/tim-maia/do-leme-ao-pontal-2.html>. Acesso em 03/09/2015.

MATOS, C. N. de. **Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

MATOS, M. I. S. de. **Âncora de emoções: corpos, subjetividades e sensibilidades**. Bauru, SP: Edusc, 2005.

MOUTINHO, M. (org.). **Canções do Rio: a cidade em letra e música**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009.

PECHMAN, R. **Olhares sobre a cidade**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1994.

POTTIER, B. **Linguística geral: teoria e descrição**. Rio de Janeiro: Editora Presença/Universidade Santa Úrsula, 1978.

SANTA CRUZ, M. A. **A musa sem máscara: a imagem da mulher na música popular brasileira**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1992.

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

TINHORÃO, J. R. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998.

VAN DIJK, T. A. **Ideología y discurso**. Barcelona: Ariel, 2003a.

VAN DIJK, T. A. La multidisciplinarietà del análisis crítico del discurso: un alegato a favor de la diversidad. In: WODAK, Ruth y MEYER, Michael. **Métodos de análisis crítico del discurso**. Barcelona: Gedisa, 2003b. p. 143-77.

VILELA, M. **Estudos de Lexicologia do Português**. Coimbra: Almedina, 1994.

Anexo - Letras das canções

Copacabana

Composição: Braguinha e Alberto Ribeiro

Existem praias tão lindas cheias de luz
Nenhuma tem o encanto que tu possuis
Tuas areias, teu céu tão lindo
Tuas sereias sempre sorrindo
Copacabana, princesinha do mar
Pelas manhãs, tu és a vida a cantar
E a tardinha o sol poente
Deixa sempre uma saudade na gente
Copacabana, o mar eterno a cantar
Ao te beijar ficou perdido de amor
E hoje vive a murmurar
Só a ti, Copacabana
Eu hei de amar

Disponível em:

<http://www.vagalume.com.br/tom-jobim/copacabana-letras.html>. Acesso em 03/09/2015

Samba do avião

Composição: Tom Jobim

Minha alma canta
Vejo o Rio de Janeiro
Estou morrendo de saudade
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 a balançar
Rio de sol, de céu, de mar
Dentro de mais um minuto estaremos no
Galeão
Aperte o cinto
Vamos chegar
Água brilhando
Olha a pista chegado
E vamos nós
Pousar

Disponível em:

<http://www.vagalume.com.br/tom-jobim/samba-do-aviao.html>. Acesso em 03/09/2015

Ela é carioca

Composição: Tom Jobim e Vinícius de Moraes

Ela é carioca
Ela é carioca
Basta o jeitinho dela andar

Rio

Composição: Roberto Menescal e Roberto Boscoli

Rio que mora no mar
Sorrio pro meu Rio
Que tem no seu mar

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
 A além do mais
 Ela é carioca
 Ela é carioca

Disponível em:

<http://www.vagalume.com.br/tom-jobim/ela-e-carioca.html>. Acesso em 03/09/2015

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 dia
 E alegre como a luz
 Rio é mar
 Eterno 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 num instante
 Com qualquer tristeza
 Meu Rio que não dorme
 Porque não se cansa
 Meu Rio que balança
 Sou Rio, sorrio
 Sou Rio, sorrio
 Sou Rio, sorrio
 Sou Rio, sorrio
 Sou Rio, sorrio

Disponível em:

<http://www.vagalume.com.br/roberto-menesca/rio.html>. Acesso em 03/09/2015

Garota de Ipanema

Composição: Tom Jobim e Vinícius de Moraes

Olha que coisa mais linda
 Mais cheia de graça
 É ela a menina
 Que vem e que passa
 Num 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, por que estou tão sozinho?
 Ah, por que tudo é tão triste?
 Ah, a beleza que existe

Mulher carioca

Composição: Vinicius de Moraes e Baden Powell

Ela tem um jeitinho
 Como ninguém
 Que ninguém tem
 A gaúcha tem a fibra
 A mineira o encanto tem
 A baiana quando vibra
 Tem tudo isso e o céu também
 A capixaba bonita
 É de dar água na boca
 E a linda pernambucana
 Ai, meu Deus, que coisa louca!
 A mulher amazonense
 Quando é boa é demais

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

Disponível em:

<http://www.vagalume.com.br/tom-jobim/garota-de-ipanema.html>. Acesso em 03/09/2015

Mas a bela cearense
 Não fica nada para trás
 A paulista tem a erva
 Além das graças que tem
 A nordestina conserva
 Toda a vida e o querer bem
 A mulher carioca
 O que é que ela tem?
 Ela tem tanta coisa
 Que nem sabe que tem
 Ela tem o bem que tem
 Tem o bem que tem o bem
 Tem o bem que ela tem
 Que ninguém tem
 Ela tem um corpinho que ninguém tem
 Ela faz um carinho como ninguém
 Ela tem um passinho que vai e que vem
 Ela tem um jeitinho de nhem nhem nhem
 nhem nhem nhem nhem nhem
 A carioca tem um jeitinho de nhem nhem
 nhem
 Tem um jeitinho de nhem nhem nhem

Disponível em:

<http://www.vagalume.com.br/vinicius-de-moraes/mulher-carioca.html>. Acesso em 03/09/2015.

Samba do carioca

Composição: Carlos Lyra e Vinicius de Moraes

Vamos, carioca
 Sai do teu sono devagar
 O dia já vem vindo
 O sol já vai raiar
 São Jorge, teu padrinho
 Te dê cana pra tomar
 Xangô, teu pai te dê
 Muitas mulheres para amar
 Vai o teu caminho
 É tanto carinho para dar
 Cuidando do teu benzinho
 Que também vai te cuidar
 Mas sempre morandinho
 Quem não tem com quem morar
 Na base do sozinho não dá pé
 Nunca vai dar

Vamos minha gente
É hora da gente trabalhar
O dia já vem vindo aí
O sol já vai raiar
E a vida está contente
De poder continuar
E o tempo vai passando
Sem vontade de passar
Ê, vida tão boa
Só coisa boa pra pensar
Sem ter que pagar nada
Céu e terra, sol e mar
E ainda ter mulher
E ter o samba pra cantar
O samba que é o balanço
Da mulher que sabe amar

Disponível em:

<http://www.vagalume.com.br/quarteto-em-cy/samba-do-carioca.html>. Acesso em 03/09/2015

Artigo recebido em: 10.09.2015

Artigo aprovado em: 29.01.2016