PETER DIETRICH

peterd@uol.com.br

SEMIÓTICA DO DISCURSO MUSICAL

Uma discussão a partir das canções de Chico Buarque

**Tese apresentada à Área de Semiótica e Lingüística
Geral do Departamento de Lingüística da Faculdade
de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo para a obtenção do título
de Doutor.**

Orientador:

PROF. DR. LUIZ AUGUSTO DE MORAES TATIT

SÃO PAULO

2008

Para Luiza e Pedro,
pequenas pessoas ainda,
mas já grandes companheiros,
verdadeiros criadores do sentido de tudo e todas as coisas.

AGRADECIMENTOS

Ao mestre Luiz Tatit, pelos preciosos ensinamentos, e pela renovada disposição em acompanhar mais esse empreendimento.

Ao professor Ulisses Rocha, grande responsável pela minha iniciação no terreno musical, pelo apoio desde os tempos da graduação na UNICAMP.

Ao CNPq, pela bolsa concedida para o desenvolvimento desse trabalho, e ao programa de pós-graduação do departamento de lingüística da FFLCH-USP pelo acolhimento e apoio a essa pesquisa.

Um agradecimento mais que especial ao amigo Ivã Carlos Lopes, parceiro na fundação do Gesusp, na edição da revista Estudos Semióticos, na organização dos Mini-Enapóis e Seminários de Semiótica na USP, e parceiro também nas muitas discussões sobre esse e outros trabalhos.

Aos professores José Luiz Fiorin, Antonio Vicente Seraphim Pietroforte, Norma Discini, Waldir Beividas, Ana Cristina Fricke Matte e Ricardo Castro Monteiro pelas aulas, obras e discussões que tanto enriqueceram a mim e a esse trabalho.

À Sônia Albano de Lima e todos os amigos da Faculdade de Música Carlos Gomes, pelo interesse na minha pesquisa e pelo apoio.

Ao amigo e compadre André Vasconcellos, pelo apoio constante na longa jornada, e pelas diversas contribuições diretas a essa tese.

Aos grandes amigos Francisco Merçon, Juliana di Fiori Pondian e Dílson Ferreira da Cruz, pelo carinho, apoio e amizade sempre constantes.

Aos professores Mozart Melo, José Roberto Zan, Claudiney Carrasco, Ricardo Goldemberg, Paulo Justi, Gogô, Ciro Pereira, Fernando Faro, Eduardo Andrade, Mara Leporace, Sérgio e Sidney Molina, Fernando de la Rúa, Alexandre Zilahi, e todos aqueles que me acompanharam na aventura do saber.

Aos amigos da música, Estevan, Guto, Denise, Fábio, Joana, Flávio, Cláudio, Renato, Carla, Carlos, Tiê, Evandro, Rogério, Paula, Ana, Mônica, Vivian.

Aos amigos da semiótica, Márcio Coelho, José Roberto do Carmo Jr., Renata Mancini, Maria Rita Arêdes, Fabiane Borsato, Lucas Takeo Shimoda, Bruna Paola Zerbinatti, Camila Kinzel e todos do Gesusp.

Aos meus alunos, que tanto me ensinaram, muitas vezes sem saber.

À Maria José Lima Lordelo, pelo apoio e incentivo, e pelos dias de absoluta paz, que representaram uma ajuda efetiva para o desenvolvimento da pesquisa.

À minha mãe, Sonia Machado de Campos Dietrich, pelo carinho e pelo infalível apoio em tudo e todas as coisas.

Ao meu pai Carl Peter von Dietrich (*in memoriam*) e Helena Nader, pelo carinho e constante incentivo à pesquisa.

Às minhas irmãs Flávia, Paula e Júlia, pelo carinho e apoio constantes.

Finalmente, à Carina, pelos muitos anos de parceria, e aos meus filhos Pedro e Luiza, pelo fornecimento contínuo de amor e motivação.

RESUMO

Ao longo das últimas três décadas observamos o progressivo interesse que a semiótica da canção popular desenvolvida por Luiz Tatit a partir da semiótica greimasiana vem despertando no meio acadêmico. Situada na fronteira dos domínios da lingüística e da música, e justamente por isso, a canção se apresenta como um objeto de difícil análise. Teorias específicas para o componente verbal e musical raramente se compatibilizam a ponto de permitirem uma análise homogênea. O êxito obtido até agora pela semiótica greimasiana pode em parte ser explicado por sua forte vocação para a multidisciplinaridade, a despeito de sua origem e tradição lingüística.

Em suas formulações iniciais foram considerados apenas alguns parâmetros musicais que estruturam a melodia da canção. Dessa maneira, poderíamos afirmar que em um primeiro momento a canção foi considerada uma “palavra cantada”, opondo-se a “palavra falada” da nossa fala cotidiana. Percebemos que parte dos esforços dos pesquisadores que se dedicam ao desenvolvimento dessa teoria consiste em tentar incorporar cada vez mais elementos musicais.

A partir de uma revisão crítica da literatura atual, esse trabalho discute e propõe procedimentos de semiotização do material musical, especialmente no que se refere ao timbre e às questões de harmonia. Para garantir a coerência necessária com os fundamentos da teoria, propusemos a distinção entre o discurso da produção musical e o discurso musical propriamente dito, discutimos a relação entre plano da expressão e plano do conteúdo no discurso musical, assim como sua organização hierárquica.

Dentro dessa diversidade de assuntos e abordagens, elegemos como fio condutor do trabalho a obra cancional de Chico Buarque, que representa a um só tempo a fonte de indagações e a sustentação dos resultados obtidos.

Palavras chave: semiótica; música; canção; harmonia; timbre.

ABSTRACT

Throughout the last three decades it has been observed the increasing interest of the academic environment on the semiotic theory of popular song developed by Luiz Tatit, based on greimasian semiotics. Situated midway between linguistics and music, and exactly because of that, songs are difficult to analyse. Specific theories for the verbal and the musical components are rarely compatible enough to allow an homogeneous analysis. The success achieved so far by greimasian semiotics can in part be explained by its strong multidisciplinary vocation , in spite of its linguistic origin.

In its initial formulation, only musical parameters that structurallyze the song's melody had been considered. Therefore, it could be said that, at first, the song was considered a "sung word", as opposed to the "spoken word" of our daily speech. Part of the efforts of the researchers dedicated to the development of this theory consists in trying to incorporate increasingly more musical elements.

Based on a critical review of the current literature, the present work discusses and proposes semiotization procedures of the musical material, especially timbre and harmony aspects. To guarantee the necessary coherence with the theory's foundations, we propose the distinction between the speech of musical production and the musical speech *per se*; we discuss the relationship between expression and content in the musical speech, as well as its hierarchic organization.

Within this diversity of subjects and approaches, we chose the songs composed by Chico Buarque as a guideline, as a source of the investigation as well as a support of the results.

Keywords: semiotics; music; song; harmony; timbre.

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	3
RESUMO.....	6
ABSTRACT	7
SUMÁRIO.....	8
1. Introdução	10
1.1 A canção no Brasil.....	10
1.2 A canção e a semiótica da canção na FFLCH-USP.....	11
1.3 Estrutura do trabalho	17
2. Discurso musical e discurso de produção musical.....	19
3. Semiótica musical: plano da expressão, plano do conteúdo	37
3.1 O sentido musical	37
3.2 Expressão e conteúdo	40
4. Níveis de descrição no discurso musical	48
4.1 Primeira formulação	48
4.1.1 Macroforma	52
4.1.2 Forma.....	67
4.1.3 Uma análise: “Garota de Ipanema”	73
4.1.4 Frase	88
4.1.5 Célula.....	98
4.1.6 Intervalo.....	108
4.1.7 Nota	111
4.1.8 Semiótica da canção	112
4.2 Música e glossemática.....	118
4.2.1 Restrições do modelo	118
4.2.2 Aparelho fonador e instrumentos musicais	122

4.2.3	Constituintes e caracterizantes	125
4.2.4	Hierarquia melódica	129
4.2.5	Células e silabação.....	133
5.	Estatuto semiótico do timbre	137
6.	Harmonia.....	149
6.1	Harmonia na teoria musical	149
6.2	Harmonia e harmonias.....	157
6.3	Narrativa harmônica	167
6.4	Harmonia e aspectualização	173
6.5	Harmonia da melodia.....	176
6.6	Harmonia do arranjo	183
6.7	Modulações (deslocamento de centro tonal)	190
7.	Ritmo	196
8.	Três análises	200
8.1.	A história de Lily Braun: valores de absoluto e de universo.....	200
8.2.	Eu te amo: surpresa e espera.....	215
8.3.	A ostra e o vento: a eficácia de um modelo.....	227
9.	Considerações finais	245
10.	Referências Bibliográficas	250

1. Introdução

1.1 A canção no Brasil

“Você tem uma idéia incrível? É melhor fazer uma canção. Está provado que só é possível filosofar em alemão” (VELOSO, 1984). Extraídos da canção “Língua” de Caetano Veloso, esses versos impregnados de verdade e ironia dão a mostra da importância a que chegou a canção no Brasil. Desde as semi-eruditas modinhas imperiais até o surgimento de um “rock nacional”, passando pelo tropicalismo e bossa-nova, a canção foi eleita lugar privilegiado para a manifestação das idéias e ideais da cultura brasileira. Ela foi a um só tempo o objeto e o veículo de discussões sobre questões sociais, culturais, econômicas e raciais. Polêmicas como as de Noel Rosa e Wilson Batista sobre a autenticidade do samba, a crítica a um americanismo infiltrado - e uma traição nacional - no surgimento da bossa-nova, sob a forma da “influência do jazz”, *arte engajada* vs. *arte alienada*, imperialismo cultural na adoção da guitarra elétrica, *rural* vs. *urbano*, *axé* vs. *rock*: a canção é o nervo exposto da cultura brasileira. Não é à toa que ao longo da nossa história ela tem sido o centro de atenção não só de compositores e músicos, mas também de acadêmicos e estudiosos.

A canção vem recebendo atenção tanto de músicos e letristas especializados, dotados de amplo conhecimento técnico, quanto de compositores “intuitivos”, que atuam aparentemente sem nenhum estudo formal da língua ou de música. No entanto, existe um elo que une os cancionistas de todos os gêneros musicais, sejam eles intuitivos ou especializados. Esse elo provém do duplo desafio implícito ao ato de compor. O cancionista deve cristalizar sua obra em canção, seja ela uma idéia, um acontecimento ou um sentimento. Depois ele deve persuadir seu ouvinte, ou seja,

convencê-lo de que aquilo que sua canção diz é verdadeiro. A perícia de um cancionista é justamente a medida da eficácia na solução deste duplo desafio, que independe do estudo formal. Eficácia aqui não é um julgamento do que é belo, apropriado ou original, mas sim o resultado de uma estratégia de persuasão.

Caracterizar um determinado compositor não é, portanto, apenas listar sua obra e relacioná-la a sua biografia. O que caracteriza um compositor, o que faz com que ele seja de fato único, é o conjunto de estratégias e procedimentos por ele utilizados no conjunto de sua obra.

1.2 A canção e a semiótica da canção na FFLCH-USP

A relação entre diversos cursos que compõem a FFLCH e a música popular não é recente. Silvano Baia defende em sua dissertação de mestrado “A pesquisa sobre música popular em São Paulo” que é da FFLCH a primeira dissertação de mestrado em música popular no estado paulista:

Encontramos trabalhos sobre música popular em 14 programas de pós-graduação na FFLCH: antropologia social – sociologia – filosofia - geografia humana - história social - história econômica - semiótica e lingüística geral - filologia e língua portuguesa – língua inglesa e literatura inglesa e norte-americana - literatura brasileira - língua e literatura italiana - língua hebraica, literatura e cultura judaica - teoria literária e literatura comparada. É da FFLCH a primeira dissertação sobre música popular defendida no Estado de São Paulo, em 1971: **Canção popular e indústria cultural** {1}, de Othon Fernando Jambeiro Barbosa. (BAIA, 2005, p. 45)

Entre 1971 e 2004, foram defendidas 63 dissertações e teses sobre música popular na FFLCH, sendo 33 delas nas áreas de letras e lingüística. Neste mesmo

período, a ECA (Escola de comunicação e Artes), que iniciou seu mestrado em 1971 e o doutorado em 1980 produziu 30 (21 nos cursos de Comunicação, 9 nos cursos de Arte).

Duas décadas se passaram desde a defesa da tese de doutorado de Luiz Tatit, “Elementos semióticos para uma tipologia da canção popular brasileira” (1986a), na área de Semiótica e Lingüística geral, FFLCH-USP. Esse foi o segundo trabalho apresentado em nível de pós-graduação em semiótica musical no Brasil: o primeiro foi a dissertação de mestrado defendida pelo próprio Tatit em 1982, “Por uma semiótica da canção popular”, neste mesmo departamento. Ao longo desses vinte e seis anos, dezenas de pesquisadores vêm realizando trabalhos de aplicação e desenvolvimento da semiótica musical, especialmente em canção popular, fato que comprova não só o interesse pelo tema, mas também a longevidade da teoria:

- Semiótica da canção: fundamentos para uma construção do sentido melódico e lingüístico, de Luiz Tatit, tese de livre docência, 1994.

- Blanco/Bosco: arte e resistência, de Ciley Cleto, 1996, Mestrado. Orientador: Luiz Tatit.

- Sgt Pepper na roda do senhor da dança: uma abordagem da capa e das letras do álbum dos Beatles, de Márcia Angélica dos Santos, 1996, Mestrado. Orientador: Luiz Tatit .

- A desinvenção do som: leituras dialógicas do tropicalismo, de Paulo Eduardo Lopes, 1996, Doutorado. Orientador: Diana Luz Pessoa de Barros.

- A paixão no samba-canção: uma leitura semiótica, de Álvaro Antônio Caretta, 1997, Mestrado. Orientador: Luiz Tatit.

- Análise do Discurso Musical: Uma Abordagem Semiótica, de Ricardo Nogueira de Castro Monteiro, 1997, Mestrado. Orientador: Luiz Tatit.

- A paixão no samba-canção: uma leitura semiótica, de Álvaro Antonio Caretta, 1997, Mestrado. Orientador: Luiz Tatit.

- Abordagem semiótica de histórias e canções em discos para crianças, de Ana Cristina Fricke Matte, 1998, Mestrado. Orientador: Luiz Tatit.

- Dicção dos intérpretes da canção popular: uma abordagem semiótica, de Sérgio Fernando Campanella de Oliveira, 1999, Mestrado. Orientador: Luiz Tatit.

- Para uma aprendizagem musical integrada, de Ricardo Breim, 2001, Mestrado. Orientador: Luiz Tatit.

- Elementos para a análise semiótica do arranjo na canção popular brasileira, de Márcio Luiz Gusmão Coelho, 2002, Mestrado. Orientador: Luiz Tatit.

- Vozes e canções infantis brasileiras: emoções no tempo, de Ana Cristina Fricke Matte, 2002, Doutorado. Orientador: Luiz Tatit.

- O sentido na música: semiotização de estruturas paradigmáticas e sintagmáticas na geração do sentido musical, de Ricardo Nogueira de Castro Monteiro, 2002, Doutorado. Orientador: Luiz Tatit.
- Araçá Azul: uma análise semiótica, de Peter Dietrich, 2003, Mestrado. Orientador: Luiz Tatit.
- Chico Buarque e a transgressão: análise semiótica de três canções, de Eduardo Calbucci, 2003, Mestrado. Orientador: Luiz Tatit.
- Plano da expressão verbal e musical: uma aproximação glossemática, de José Roberto do Carmo Júnior, 2003, Mestrado. Orientador: Luiz Tatit.
- A canção e a criança: a imagem da criança em canções infantis de produção fonográfica, de Roseli Novak, 2005, Mestrado. Orientador: Luiz Tatit.
- Dinamização nos níveis do percurso gerativo: canção e literatura contemporânea, de Renata Ciapone Mancini, 2006, Doutorado. Orientador: Luiz Tatit.
- A música de Hermeto Pascoal: uma abordagem semiótica, de Marcos Augusto Galvão Arrais, 2006, Mestrado. Orientador: Antonio Vicente Seraphim Pietroforte.
- O arranjo como elemento organicamente ligado à canção popular brasileira: uma proposta de análise semiótica, de Márcio Luiz Gusmão Coelho, 2007, Doutorado. Orientador: Luiz Tatit.

- Melodia & prosódia: um modelo para a interface música-fala com base no estudo comparado do aparelho fonador e dos instrumentos musicais reais e virtuais, de José Roberto do Carmo Júnior, 2007, Doutorado. Orientador: Luiz Tatit.

Todos os trabalhos acadêmicos defendidos ou publicados sobre música popular até o início da década de 80 dedicam-se quase exclusivamente ao estudo da letra. Até então não existia uma ferramenta capaz de descrever, dentro de um campo teórico homogêneo, a interação entre os fenômenos verbais e musicais presentes na canção. Essa lacuna foi preenchida pela Semiótica da Canção, cujo foco de estudo era justamente a melodia das canções, ponto de interseção entre o verbal e o musical, conduzida pela “dicção” do compositor e do intérprete. Neste sentido, a acepção de canção se aproxima ao conceito de “palavra cantada”, em oposição à “palavra falada”, ou seja, a fala cotidiana.

Podemos perceber que recentemente alguns dos trabalhos propostos pelos próprios orientandos de Luiz Tatit estão trazendo para o centro das investigações elementos que foram, em um primeiro momento da teoria, colocados em segundo plano. Em 1999, Sérgio Oliveira propõe um estudo da dicção dos intérpretes a partir do timbre e da intensidade. Em 2002 e 2007, Márcio Coelho preocupa-se com o estudo do arranjo, a partir de uma abordagem semiótica. Ricardo Monteiro, em 1997 e 2002, propõe estudos aplicáveis ao discurso musical em um sentido mais amplo, não restrito ao território da canção. Monteiro é o pioneiro no Brasil na aplicação da semiótica greimasiana ao estudo da música instrumental. Destacamos aqui seus esforços - também pioneiros - em determinar a importância estrutural dos intervalos na geração do sentido, em enfatizar os movimentos de abertura e fechamento presentes em todas as categorias musicais, assim como os primeiros passos dados para uma descrição da harmonia em

termos de aspectualização e narratividade. O diálogo com sua obra é ponto de partida para qualquer estudo teórico em semiótica musical.

Podemos perceber que o modelo semiótico destinado ao estudo da “palavra cantada” vai pouco a pouco caminhando para um estudo musical mais abrangente. O enriquecimento do modelo com ferramentas capazes de dar conta de elementos puramente musicais é uma consequência inevitável do campo de estudo, já que a canção popular raramente se manifesta *a cappella*, mas sim dentro de uma complexa rede de produção de significados musicais. É necessário entender a atuação dos arranjadores, instrumentistas e intérpretes dentro desta rede de significados. Estudos neste caminho poderão abrir novas linhas de pesquisa, além de possibilitar um melhor entendimento dos mecanismos implicados na produção de sentido na própria melodia das canções. Além disso, acreditamos que o desenvolvimento de algumas pesquisas em semiótica musical – especialmente as que se referem ao timbre - poderão ser muito úteis para a compreensão da linguagem verbal oral, ou seja, a fala cotidiana.

Um trabalho científico que não se posiciona em relação à literatura recente é como um grão de areia no deserto: não encontrará jamais um lugar específico, e tenderá a ser esquecido. Todo o trabalho realizado terá sido em vão. É por isso que demos uma grande ênfase aos trabalhos acadêmicos mais recentes, especialmente as teses de doutorado defendidas neste mesmo departamento nos últimos anos. Destacamos aqui, além das dissertações e teses já mencionadas, o brilhante trabalho defendido por José Roberto do Carmo Júnior (2007), que, assim como os trabalhos de Ricardo Monteiro, constitui um verdadeiro divisor de águas na literatura da semiótica musical brasileira.

Apesar de termos escolhido preferencialmente estes dois autores para um diálogo mais intenso, gostaríamos de ressaltar que esse mesmo diálogo só pôde chegar

ao estágio em que se encontra graças ao trabalho de todos os pesquisadores que listamos anteriormente.

1.3 Estrutura do trabalho

O objetivo central desta tese é aprofundar a discussão sobre alguns aspectos do discurso musical que ainda não foram contemplados pelo modelo atual da semiótica da canção. O nosso esforço recairá principalmente sobre o estudo da forma, do timbre, da harmonia e do ritmo.

Para que essa tarefa possa se desenvolver com o rigor que o modelo teórico escolhido exige, iniciaremos o estudo discutindo alguns pontos que consideramos frágeis na abordagem usual do discurso musical. O primeiro deles diz respeito à necessidade de diferenciação entre o discurso musical propriamente dito e o discurso de produção musical. Acreditamos que o embaralhamento destas duas esferas distintas de discurso esteja no centro de vários problemas teóricos que acabam por desviar a análise do seu verdadeiro objeto. Essa discussão é efetuada no capítulo 2.

O segundo conflito epistemológico, que durante uma década inteira dividiu os trabalhos acadêmicos em semiótica da canção, é o próprio estatuto do discurso musical enquanto semiótica. Partindo de um aprofundamento do conceito de sentido musical, chegaremos a uma descrição que nos parece a um só tempo operacional e coerente com os fundamentos da teoria semiótica. Esse estudo encontra-se no capítulo 3, *Semiótica musical: plano da expressão e plano do conteúdo*.

Uma vez estabilizado o terreno epistemológico, iniciaremos a abordagem dos temas principais deste trabalho. No capítulo 4, *Níveis de descrição no discurso musical*, realizaremos o estudo da forma musical em seus diversos níveis. O capítulo 5 é

reservado para a discussão do estatuto do timbre dentro deste modelo expandido de semiótica da canção que estamos esboçando. No capítulo 6 estudaremos os efeitos de sentido produzido pelos fenômenos do discurso musical ligados à harmonia. Finalmente, no capítulo 7, investigaremos os sentidos produzidos pelos diversos elementos que compõem o componente rítmico do discurso musical.

Dentro de uma diversidade tão grande de tópicos e de abordagens, adotamos como *corpus* e fio condutor do trabalho a obra de Chico Buarque. É bem verdade que outras notas vão entrar: a canção “Garota de Ipanema”, de Jobim e Vinícius, no capítulo 4; ainda de Jobim, em parceria com Newton Mendonça, aproveitamos a “Samba de uma nota só” para o estudo da harmonia, no capítulo 6. Ainda neste capítulo, utilizamos a canção “Aonde quer que eu vá”, do grupo “Os paralamas do sucesso”. Mas a base é uma só: ao todo, 25 canções de Chico Buarque foram aproveitadas para análises ou exemplos.

Finalizando o trabalho, apresentamos no capítulo 8 a análise de três canções, incorporando os procedimentos e resultados obtidos pela nossa pesquisa: “A história de Lily Braun”, “Eu te amo” e “A ostra e o vento”.

A escolha do repertório de Chico Buarque para compor o *corpus* da pesquisa não ocorreu por acaso. Como poderemos observar nas páginas que seguem, suas canções apresentam um grau de coesão tão grande entre discurso musical e discurso verbal que por vezes parece que a banda da semiótica toca pra ele. Com tamanha riqueza e precisão, tanto no componente verbal quanto no musical, as ferramentas descritivas que o modelo oferece parecem ganhar, na análise de sua obra, um brilho especial. No entanto, é preciso ressaltar que essas mesmas ferramentas têm o propósito de serem genéricas, ou seja, precisam funcionar na análise de qualquer canção, realizada ou realizável.

2. Discurso musical e discurso de produção musical

O fazer musical é sempre distribuído entre diversos profissionais, e a cada um cabe uma tarefa específica. No caso da canção, identificamos nitidamente as funções de compositor, arranjador e intérprete. Essa sequência de “autores” da canção parece configurar um encadeamento lógico: o compositor seleciona as idéias musicais, estabelecendo um primeiro recorte. O arranjador confere a esse recorte um grau maior de especificidade, organizando a forma, e escolhendo o andamento, melodias e timbres de acompanhamento. Finalmente, o intérprete dá o tratamento final a estas informações, atuando dentro das suas possibilidades sobre o roteiro produzido pelo arranjador.

É interessante notar que essa sequência lógica tende a ser um esquema que vai da unidade para a pluralidade. A composição é uma atuação única. Uma canção é sempre composta uma única vez, mesmo que esse processo leve anos a fio e exija o trabalho de vários compositores. O produto da composição também é único: para receber o estatuto de “composição”, uma canção precisa ter elementos suficientes para que lhe seja atribuída uma identidade unívoca, caso contrário ela será considerada “plágio” de uma outra composição já existente. No ambiente específico da canção popular, dentre os diversos elementos que compõem o discurso musical, aqueles eleitos para construir esse efeito de sentido de identidade são a letra e a melodia que a sustenta. O binômio letra+melodia foi definido por Tatit como sendo o “núcleo de identidade da canção”(1986b, p. 24).

O arranjo é a etapa posterior à composição. Como vimos, a função do arranjador seria a de dar um contorno mais detalhado ao recorte operado pelo compositor. É importante frisar que a concepção cotidiana acerca da função do arranjador não corresponde precisamente ao seu papel na produção da canção. Estamos habituados à

idéia de que o arranjador sempre transforma uma obra já existente em outra, produzindo uma nova versão. Mas se atribuirmos ao arranjador a função de detalhar o recorte produzido pelo compositor, temos que admitir que toda canção apresenta necessariamente esse detalhamento. Na forma bruta, tal qual talhada pelo compositor, a canção de fato ainda não existe. O arranjo não é um processo facultativo, mas sim uma etapa obrigatória, mesmo que a canção seja executada *a cappella*, sem nenhum acompanhamento instrumental. Há que se escolher um andamento, e até mesmo a escolha de não haver acompanhamento já é por si só uma escolha de timbres, e são exatamente essas as atribuições do arranjador. Se for o próprio compositor a fazer essas escolhas, ele é ao mesmo tempo compositor e arranjador.

Se a atuação de ao menos um arranjador é obrigatória para a produção da canção, nada impede que outros se dediquem a essa tarefa. Uma composição pode receber diversos arranjos diferentes, e isso freqüentemente ocorre. Se a composição é marcada pela unidade, o fazer do arranjador costuma ser marcado pela diversidade.

Uma vez definido o arranjo, surge a figura do intérprete, que executa – à sua maneira – as instruções deixadas pelo compositor, devidamente detalhadas pelo arranjador. Quando nos referimos ao “intérprete”, no singular, estamos designando aquele que manifesta exatamente o núcleo de identidade da canção, seguindo as especificações do arranjador (especialmente no que se refere ao andamento). Esse intérprete é o cantor. Se a canção for executada pelo próprio compositor, ele é ao mesmo tempo compositor, arranjador e intérprete. Mas, a menos que ainda se trate de uma versão *a cappella*, uma canção terá provavelmente muitos intérpretes. Cada instrumento designado pelo arranjador terá que produzir também uma interpretação, cada qual deixando no produto final a sua “marca pessoal”. Essa pluralidade inerente à etapa da interpretação também pode ser apreendida de outra maneira: um mesmo

arranjo pode ser interpretado por cantores (e instrumentistas) diferentes. E cada cantor (com seu grupo de instrumentistas) pode apresentar esse mesmo arranjo uma série de vezes, nenhuma exatamente igual à outra. É o intérprete que finaliza a seqüência de produção da canção: a cada execução, temos uma interpretação diferente. A partir de uma única composição, podemos ter uma grande diversidade de arranjos e uma infinidade de interpretações.

Em sua tese de doutoramento, Márcio Coelho relaciona essas três etapas da produção de uma canção aos chamados “modos de existência semiótica” (COELHO, 2007, pp. 5-60). Depois de uma a um só tempo precisa e divertida descrição histórica do desenvolvimento do conceito, o pesquisador adota o formato proposto por Zilberberg e Fontanille (2001, p. 58) para elaborar o seu modelo:

Embora tenha sido apresentado para dar uma descrição aos modos de existência do valor, esse modelo se aplica igualmente aos modos de existência tanto do sujeito narrativo (que nos interessa particularmente neste caso) quanto do sujeito epistemológico, assunto que perturba a semiótica desde os primórdios.

Para explicar o processo que vai da composição à interpretação, Coelho faz a seguinte homologação (2007, p. 67):

O pesquisador propõe então uma série de esquemas, sempre homologados aos modos de existência, que descrevem de maneira econômica e elegante os vários processos envolvidos na produção de canções. Estes esquemas encontram-se resumidos na tabela abaixo (2007, pp. 72-77):

	potencialização	virtualização	atualização	realização
Período existencial manifestante		1-Composição	2-Arranjo	3-Interpretação
Período protático existencial	2-Desarranjo	3-Recomposição		1-Interpretação
Rearranjo	1-Desarranjo	2-Recomposição	3-Rearranjo	
Reinterpretação	1-Desarranjo	2-Recomposição	3-Rearranjo	4-Reinterpretação

As etapas de cada esquema foram assim descritas:

Etapas	Descrição
Composição	Investimento em determinados valores numa obra cancional
Arranjo	Preparação do núcleo de identidade virtual da canção para ser manifestado
Interpretação	Manifestação dos valores inscritos no núcleo de identidade virtual da obra cancional

Etapa	Descrição
Desarranjo	Performance de natureza essencialmente abstrata, por meio da qual o arranjador desfaz um arranjo e, dessa maneira, potencializa valores inscritos numa determinada canção anteriormente manifestada.
Recomposição	Retorno da canção ao estágio de núcleo de identidade virtual e, conseqüentemente, revirtualização dos valores inscritos na canção quando da sua composição
Rearranjo	Preparação do núcleo de identidade virtual da canção para ser manifestado de maneira que a reinterpretação possa manifestar conteúdos camuflados quando da manifestação original.
Reinterpretação	Manifestação dos valores inscritos no núcleo de identidade que se mantiveram em estado virtual, ou camuflados, quando da interpretação original.

A única questão que se impõe, e que não encontra luz no texto de Coelho, é a determinação desse sujeito a que se atribui os diversos modos de existência, e especialmente a determinação do sujeito do fazer que transforma esses estados. A semiótica é uma teoria de análise de textos, que não se propõe a ser uma teoria de análise de sujeitos “reais” atuando no “mundo real”. Os sujeitos da análise semiótica são forçosamente “sujeitos de papel”, nunca sujeitos de carne e osso. São sujeitos encontrados em textos.

A pergunta central que resulta deste raciocínio pode ser formulada da seguinte maneira: em que texto esses sujeitos atuam?

A resposta a essa pergunta é um pouco mais complicada do que possa parecer em um primeiro momento, e envolve uma reflexão aprofundada sobre a enunciação do discurso musical. Para tanto devemos primeiro verificar o tratamento que a semiótica dá ao processo de enunciação.

Se a enunciação é sempre pressuposta, e a ela temos acesso apenas pelas marcas que deixa no discurso, fica claro que não é na análise das canções que podemos encontrar todos esses percursos e modos de existência. Se a enunciação é um ato único,

que instaura as categorias de pessoa, espaço e tempo, não podemos tentar desmembrá-la em um processo, sob o risco de estar fazendo uma semiótica das condições de produção do texto-canção. A enunciação da canção não pode ser descrita em etapas, e portanto nenhum membro da tríade compositor-arranjador-intérprete pode receber o estatuto de enunciadador – muito menos os três ao mesmo tempo.

A pergunta então continua sem resposta: em que texto esses sujeitos atuam? A solução pode ser encontrada no próprio trabalho de Márcio Coelho. Ao discorrer sobre a função da partitura (2007, p. 62), o autor cita um famoso texto de Greimas publicado em 1983: “La soupe au pistou ou la construction d’un object de valeur.” (GREIMAS, p. 160). Neste artigo, Greimas realiza a análise de uma receita de sopa ao pesto, colocando-a em uma categoria de textos que são essencialmente um conjunto de programas encadeados que visam a construção de um objeto de valor. O primeiro ponto a ressaltar é que Greimas não se propõe a fazer a análise de um prato – que é um texto que tem sabor, cheiro, textura e forma – mas sim de sua receita. E, ainda mais importante, o objeto de valor construído pela receita também não é um prato real, com sabor, cheiro, textura e forma, mas é um prato “de papel”, uma sopa linguageira, exatamente como o sujeito que a produz.

Da mesma maneira, o texto em que aparecem as figuras do compositor, intérprete e arranjo nada mais é que uma “receita” para a produção de um objeto – no caso, uma canção. Esta canção – assim como o prato de sopa de Greimas – não se confunde com a canção real, que apreendemos pela audição. Ela é também uma canção de papel.

O discurso analisado por Márcio Coelho pode ser chamado de “Discurso de produção musical”. Neste discurso, os papéis de compositor, arranjador e intérprete não são nada além de papéis temáticos. Esses papéis recobrem as posições actanciais dos

sujeitos descritos pelos modos de existência semiótica – sujeitos narrativos – que transformam o estado do objeto de valor “canção”. Compositor, arranjador e intérprete não são enunciadores, mas tão somente atores deste discurso.

Da mesma maneira, dentro de um discurso de produção musical, não podemos falar em **manifestação** da canção, mas sim **construção** da canção:

Se o núcleo de identidade virtual de uma canção só pode ser realizado a partir de um número mínimo de escolhas descritas acima, trata-se, então, de uma primeira organização visando à sua **manifestação**. Portanto, estamos diante de um gesto mínimo de arranjo, considerando a interpretação como um dos elementos inerentes e subordinados ao processo de **realização desse núcleo cancional** [Grifos nossos]. (COELHO, 2007, p. 66).

No lugar de “realização do núcleo cancional”, temos na realidade a realização do sujeito do fazer que constrói o objeto-valor canção. O mesmo pensamento pode ser aplicado a todos os esquemas propostos por Coelho. Todos eles são programas narrativos de construção, destruição e reconstrução de objetos de valor.

É sob a mesma perspectiva que entendemos o conceito de “Próteses Musicais” de Carmo Jr. No capítulo de sua tese de doutoramento dedicado ao estudo da enunciação musical, Carmo Jr. qualifica os instrumentos musicais como próteses, já que eles ampliam a extensão do poder-fazer do sujeito da enunciação:

É nesse sentido que os instrumentos musicais, meios de discursivização musical por excelência, constituem casos exemplares de próteses, uma vez que são extensões de um /poder-fazer/ musical (CARMO JR., 2007, p. 151).

Se o instrumento dá ao intérprete o /poder fazer/ música, então fica claro que as próteses não podem aparecer no discurso musical, mas apenas no discurso de produção musical.

Acreditamos que fazer a distinção entre o discurso de produção musical e o discurso musical propriamente dito seja um meio de evitar confusões desnecessárias e assim garantir a confiabilidade dos resultados obtidos pela análise. Tentar levar a semiótica a um evento anterior à enunciação nos coloca em um terreno de hipóteses impossíveis de serem comprovadas. No entanto, a dificuldade inerente à semiotização das estruturas puramente musicais tende a levar os pesquisadores a confundir essas duas esferas distintas de discurso. Acreditamos que o fator que está por trás desta confusão é uma má interpretação do papel da partitura na produção musical e sua relação com o discurso musical.

A questão central aqui é a forma de circulação da informação musical. Antes de tudo, há que se pensar de que maneira a informação musical poderia circular entre os produtores do discurso musical ainda em uma fase “virtual” ou “atual”. Como poderia o arranjador conhecer seu objeto antes de sua manifestação?

Se o compositor apresentasse sua composição ao arranjador com uma interpretação *a cappella*, ou seja, apenas cantando sem acompanhamento, ele já estaria efetuando um arranjo (escolhendo seu próprio timbre de voz como instrumento único) e uma interpretação. Essa dificuldade foi percebida por Márcio Coelho em sua tese:

A única maneira de registrar virtualmente esse núcleo de identidade é por meio da partitura musical, embora saibamos de antemão que a notação em partitura é insuficiente para registrar todas as nuances de uma canção manifestada. Por que, então, não registrá-la por meio de gravação eletromagnética ou digital? Podemos, sim, registrar canção, no entanto, nunca o seu núcleo de identidade virtual, pois, caso registrássemos a letra e o contorno melódico de uma canção em um gravador, aquilo o que era núcleo de identidade virtual já seria manifestação, ou seja, o que era discurso, nesse caso, passaria a ser texto (COELHO, 2007, p. 62).

A partitura surge aqui como o meio capaz de registrar o “núcleo de identidade da canção”, sem no entanto manifestar os elementos que, segundo o próprio autor, seriam acrescentados pelo arranjador e depois pelo intérprete. Curioso é notar que a insuficiência imputada à partitura, apresentada como restritiva (“embora saibamos que a notação em partitura é insuficiente”), é justamente o que permite afirmar que ela consegue registrar apenas o núcleo de identidade da canção. Se a partitura não tivesse tais “insuficiências”, e fosse capaz de registrar “todas as nuances”, ela já estaria atualizando e realizando o objeto que – na economia da teoria ali esboçada – ainda precisaria estar em estágio virtual.

Mas o problema central é muito mais amplo e profundo. Ao afirmar que uma gravação da melodia já realiza o objeto, antecipa-se a impossibilidade de fracionar a enunciação em etapas. O fato é que a transcrição em partitura de maneira nenhuma resolve o problema. Para resolver a equação colocada, ou seja, para poder transmitir apenas o “núcleo de identidade”, a partitura teria que ser – ainda dentro dessa lógica – um “discurso sem texto”. A partitura aparece então como um artifício usado para tentar resolver um problema que, como vimos mais acima, não precisaria ser resolvido – porque sequer existiria – se fosse feita a distinção entre discurso de produção musical e discurso musical.

A partitura é apenas um método de transcrição que organiza as informações musicais dentro de um sistema que define de maneira discreta durações e alturas. Quando dizemos que a anotação é “discreta”, queremos dizer que estes dois elementos se organizam de maneira descontínua: a passagem de uma nota a outra, ou de uma duração a outra, é abrupta e bem delimitada. Reconhecer alturas e durações é condição necessária para escrever e ler uma partitura. O mesmo não acontece com as outras propriedades do som. Embora haja um conjunto de símbolos destinados a anotar

variações de intensidade, dentro do sistema contínuo que ela constitui, uma partitura pode simplesmente ignorar esse dado e não apresentar nenhuma marcação de intensidade. Algo semelhante acontece com o timbre: embora o compositor possa descrever o timbre empregado para cada linha melódica (violino, viola, flauta, guitarra, voz humana, etc.), assim como variações do timbre no decorrer da linha (por exemplo, indicando a surdina para uma melodia de trompete), ele também pode não realizar indicação nenhuma. Desta maneira, ao transmitir a informação para o arranjador, esse hipotético compositor bem treinado que teria usado a partitura anotando apenas alturas e durações teria transmitido apenas parte de um discurso musical, que seria chamado de “virtual” justamente por faltar-lhe alguns elementos. Mas a partitura é mais que isso.

O problema está justamente no tratamento dado aos elementos “ausentes” da partitura em questão. Isso porque “não marcado” não quer dizer obrigatoriamente “ausente”. Se o compositor preferiu não anotar intensidades e timbres, isso não quer dizer que eles não existam. Trata-se apenas de uma escolha que transmite não “ausência” mas antes “neutralidade”. A relação entre a partitura e a música é em tudo similar a que existe entre a língua escrita e a oral. Um texto escrito pode não dar detalhes sobre o timbre e intensidade de voz de quem fala – coisa que um texto oral não pode fazer. E o registro escrito de um texto oral é tão impreciso e omissivo em nuances como o registro em partitura de um texto musical. A partitura evidentemente não é um objeto sonoro – assim como a língua escrita, ela é visual. Mas ela representa um objeto sonoro, que sempre tem obrigatoriamente altura, duração, intensidade e timbre. O sistema de notação em partitura musical não é capaz de resolver a questão de transmissão do “núcleo de identidade” entre compositor e intérprete, o que torna a aplicação do conceito nesses termos um tanto problemática.

Cabe aos pesquisadores, além de especificar qual é a esfera de discurso sobre a qual recai sua análise, transcrever (ou ao menos indicar) os textos que compõem esse discurso. No caso do discurso de produção musical, os textos costumam acompanhar o suporte físico pelo qual as canções são divulgadas – os CD's – em forma de encarte. Geralmente nos encartes encontramos claramente identificados os diversos atores do discurso de produção (compositores, arranjadores, instrumentistas). Mas essa não é a única fonte. Todas as aparições dos artistas comentando suas obras, todas as entrevistas, toda a campanha publicitária de lançamento – tudo isso compõe essa esfera de discurso. Muitos outros atores atuam nesse discurso: produtores, técnicos de som e estúdio, críticos de arte, gravadoras, cada qual atuando em algum ponto da narrativa e recobrando algum papel actancial. As gravadoras, por exemplo, podem atuar como o /poder-fazer/ produzir o objeto-valor canção, mas em muitos textos aparecem como anti-sujeitos (ao vetar o lançamento de alguma obra), e em outros tantos figuram como destinadores (ou antidefinidores), manipulando os compositores (e arranjadores e intérpretes), instaurando deveres e querereres de toda ordem. Trata-se de um discurso amplo e diversificado, mas totalmente passível de análise – como qualquer outro discurso – mas que não se confunde com o discurso musical propriamente dito.

Márcio Coelho encerra o capítulo sobre os modos de existência da canção brasileira com mais uma pertinente observação:

Salientamos que esse processo não é prerrogativa da canção popular. Com certeza, outras linguagens podem dele lançar mão como, por exemplo, o teatro, o cinema [...] (COELHO, 2007, p. 77).

Isso continua sendo verdade, mesmo com as restrições que colocamos aqui. Afinal, também existe um discurso de produção teatral e cinematográfica, com todos os atores que lhe são próprios (atores, cineastas, diretores, etc.). E, mais ainda, isso

também é válido para textos verbais escritos. Um texto verbal escrito também passa por um processo de produção, que parte de um rascunho e termina na revisão e edição. Embora não seja uma prática corriqueira, alguns poetas elaboram – e publicam – “rearranjos” de seus poemas. Esse é o caso do poema *Na noite gris*, de Carlito Azevedo (2001, p. 26-27):

Na noite Gris (1991)

*Na noite gris
este fulgor
no ar? Tigres*

*à espreita? Claro
sol de um cigarro
em lábios-lis?*

*Na lixa abrupta
súbita chispa?
Choque de peles*

*a contrapelo
(tal numa rua
escura mutua-*

*mente se enlaçam
as contraluzes
de dois faróis)?*

Na noite Gris (1996)

*Na noite gris
nenhum fulgor
no ar. Tigres*

*ausentes? Vultos
no breu convulso:
latas de lixo.*

*Lixas de unha
mortas, roídas
até o sabugo*

*Nenhuma pele
cede ao apelo
líquido, escuro*

*da sede (cegos,
engavetados,
carros se matam).*

Mas embora o discurso musical e o de produção musical sejam essencialmente distintos, nada impede que uma canção – como texto autônomo que é – utilize o discurso de produção musical como tema. Quase todo compositor tem ao menos uma canção no seu repertório falando sobre o ato de compor. A letra da canção “De volta ao samba” (BUARQUE, 1993b) é um bom exemplo deste procedimento:

De volta ao Samba

Pensou que eu não vinha mais, pensou
Cansou de esperar por mim

Acenda o refletor
 Apure o tamborim
 Aqui é o meu lugar
 Eu vim

A1

Fechou o tempo, o salão fechou
 Mas eu entro mesmo assim
 Acenda o refletor
 Apure o tamborim
 Aqui é o meu lugar
 Eu vim

A2

Eu sei que fui um impostor
 Hipócrita querendo renegar seu amor
 Porém me deixe ao menos ser
 Pela última vez o seu compositor
 Quem vibrou nas minhas mãos
 Não vai me largar assim
 Acenda o refletor
 Apure o tamborim
 Preciso lhe falar
 Eu vim

B1+A3

Com a flor
 Dos acordes que você
 Brotando cantou pra mim
 Acenda o refletor
 Apure o tamborim
 Aqui é o meu lugar
 Eu vim

A4

Eu era sem tirar nem pôr
 Um pobre de espírito ao desdenhar seu valor
 Porém meu samba, o trunfo é seu
 Pois quando de uma vez por todas
 Eu me for
 E o silêncio me abraçar
 Você sambará sem mim
 Acenda o refletor
 Apure o tamborim
 Aqui é o meu lugar
 Eu vim

B2+A5

Essa é uma canção como qualquer outra. Exibe sujeitos e valores, ações e paixões. Acontece que o narrador aqui é figurativizado em “aquele que compõe”, e o objeto em “composição”. O ato de compor é narrativizado, e o /saber fazer/ do sujeito-compositor é personificado na figura do “samba”. Há aqui um sincretismo atorial entre o objeto-composição e esse sujeito do saber, já que ambos são figurativizados como

“samba”. O sujeito-compositor tenta convencer o sujeito-samba a fornecer-lhe a competência necessária ao ato de compor, utilizando para isso várias estratégias de persuasão: a confissão de culpa (“eu sei que fui um impostor...”), o apelo à memória de um passado eufórico (“quem vibrou nas minhas mãos não vai me largar assim) e a promessa da eternidade como recompensa (“quando de uma vez por todas eu me for, você sambará sem mim”).

Desta maneira, a canção se inscreve também na esfera de discurso de produção musical. Mas enunciador não se confunde com narrador. Do enunciador desta e de qualquer outra canção sabemos apenas o que está inscrito no discurso musical, e é neste último que teremos que procurar seu corpo, seu tom de voz e seu *ethos*. Não é só na letra que encontraremos essas marcas: o enunciador está presente na melodia, na escolha dos instrumentos, no modo de interpretar, na harmonia, na forma, no ritmo. Percebemos, ao ouvir a canção, de que ela é de fato um samba – o que significa, em última análise, que ela apresenta elementos rítmicos suficientes para enquadrá-la neste gênero. Esta escolha rítmica recobre musicalmente a competência reclamada pelo sujeito-compositor, que afirma “aqui é meu lugar” ao referir-se ao samba. Se essa letra fosse apresentada em forma de uma valsa, o sentido depreendido seria completamente diferente: não haveria mais como crer na competência do sujeito, e o que é dito seria entendido como uma ironia. O fato de esta canção ser um samba mostra não apenas a competência do sujeito em um plano geral mas também nos dá a prova de que suas estratégias de persuasão tiveram sucesso: um novo samba acaba de ser produzido.

A forma é igualmente importante para a percepção do sentido global da peça. A estrutura geral não apresenta nada de surpreendente: AAB AAB A. O ponto que chama atenção é um tratamento local dado à emenda entre o final das partes B e o início das partes A subsequentes. Enquanto as partes A têm um limite final bem estabelecido, as

partes B simplesmente não terminam. Elas são emendadas nas partes A por uma pequena frase cromática (“compositor” e “eu me for”). As frases cromáticas são construídas em intervalos de semitom, que é o menor intervalo possível. Isso cria um efeito de sentido de elo inseparável, de continuidade absoluta e profunda. Nada melhor para figurativizar o elo que o compositor afirma manter com seu samba. Embora a separação possa existir (isso se vê com a delimitação precisa das partes A), existe uma ligação que é mais profunda e indissolúvel (representada pela emenda entre B e A).

A última questão que resta analisar, e que também diz respeito à precisa distinção entre discurso musical e discurso de produção musical, é a de “núcleo de identidade da canção”. A qual desses discursos esse conceito diz respeito? Qual o alcance e qual a função deste conceito nesses discursos?

Tatit define o núcleo de identidade da canção como sendo a letra e a melodia que a sustenta, e afirma que nem todos os valores investidos se manifestam em todas as interpretações. É essa a idéia que está por trás do detalhamento proposto por Coelho, que coloca compositor como o criador do núcleo de identidade virtual, o arranjador como o “preparador” do núcleo virtual para manifestação, e o intérprete como o responsável pela manifestação deste núcleo.

Acontece que, dos diversos valores investidos numa obra pela atividade de composição, **apenas alguns se manifestam durante o processo de execução**. [...] **A mesma canção**, interpretada sob a influência da desaceleração, tem suas durações físicas naturalmente ampliadas criando tensões de percurso mais compatíveis com os sinais de desejo, da espera e do próprio itinerário narrativo. Imediatamente, os conteúdos da letra camuflados na primeira versão vêm à tona [...] [Grifos nossos](TATIT, 1997, p. 23).

Vimos que a canção, tomada como objeto de análise, é sempre um texto acabado, sendo impossível extrair dele uma enunciação fragmentada, em etapas. As

marcas da enunciação estão inseridas na letra e em todos os elementos musicais, não apenas na melodia. Separar a atividade do compositor e do intérprete é algo que só pode ocorrer no discurso de produção musical.

O núcleo de identidade poderia então surgir na comparação entre duas versões diferentes da mesma canção. Mas afinal, quais são os critérios para definir se estamos diante de duas canções diferentes ou de duas versões de uma mesma canção? A resposta a essa pergunta é sutil, mas fundamental para compreender o estatuto desse conceito. O fato é que aquilo que usamos como critério para definir o “núcleo de identidade” é exatamente o próprio núcleo de identidade. Tentar defini-lo por meio da comparação implica em uma lógica falaciosa, pois estaríamos usando como prova aquilo que queremos provar. Se duas canções apresentam letras e melodias suficientemente próximas, dizemos que elas são versões. A margem de variação, no entanto, não segue nenhum critério rígido. Intérpretes costumam alterar tanto a letra quanto a melodia, omitindo frases e alterando notas. Versões instrumentais não exibem letras, e algumas interpretações – em estilo *rap*, por exemplo – eliminam completamente o perfil melódico. Isso no entanto não prejudica a capacidade do senso comum de avaliar se estamos diante da mesma canção.

Pensemos agora em duas canções, com letra e melodia diferentes, mas pertencentes a um mesmo gênero, construídas com os mesmos timbres. Entre elas também existe um certo número de identidades, o que nos possibilita – por exemplo – classificar as canções em gêneros. Entre duas canções, a rigor, só podemos apresentar graus de identidades e alteridades em níveis variados. Duas versões diferentes, quando colocadas em comparação, jamais poderão ser consideradas como sendo “a mesma canção”.

Mesmo no discurso de produção musical, o conceito de “núcleo de identidade” só pode ser aceito se identidade for tomada no sentido estrito de identificação. Os elementos que uma determinada cultura elege para construir o **efeito de sentido de identidade** (e não “núcleo de identidade”) de uma canção, e que nos permitem reconhecê-la em gravações diferentes, não devem contaminar a definição semiótica do nosso objeto de análise. Letra e melodia são “nucleares” apenas para efeito de identificação. Eles são tão portadores de sentido quanto qualquer outro elemento musical da canção, pois carregam ou escondem valores para manifestação posterior tanto quanto qualquer elemento musical. Da mesma maneira que uma canção executada em andamento lento já traz em si a possibilidade de execução em andamento rápido, um timbre de voz áspero também traz a possibilidade de uma execução suave. A definição do que é “nuclear”, no que se refere à identidade, depende também do ponto de vista definido pela pesquisa – afinal, o conceito de “núcleo de identidade” pertence ao discurso da pesquisa. O que salientamos é que o rendimento deste conceito é de fato duvidoso, especialmente na maneira em que é aplicado aqui.

Como Márcio Coelho bem afirma na introdução de sua tese, devemos analisar fonogramas. Os atores compositor, arranjador e intérprete, bem como seus atos, não aparecem no interior de um fonograma isolado. Também não é possível identificá-los apenas confrontando os fonogramas de gravações diferentes de uma “mesma canção”. Esses atores estão presentes apenas no discurso de produção de canções, discurso em que estas aparecem como objetos de valor construídos. É nesse discurso – e apenas nesse – que podemos conhecer o “arranjo original”, o “re-arranjo”, a “versão do autor” e outros atributos. O discurso de produção de canções constrói uma linha temporal entre os diversos lançamentos das agora denominadas “versões”, e é só nele que podemos

perceber a relação de pressuposição que constitui o “caminho de ida” para a realização, tão bem detalhado por Coelho.

3. Semiótica musical: plano da expressão, plano do conteúdo

3.1 O sentido musical

A cultura ocidental tende a tratar a música, especialmente a música instrumental, como um campo semântico potencialmente aberto. Essa linha de pensamento leva a crer que não existe de fato um significado imanente ao discurso musical, e que seu significado seria sempre determinado única e exclusivamente pelo contexto extramusical. O exemplo mais comum pode ser encontrado em artigos que tomam como exemplo o papel da música no cinema. Em seu “Linguistic semantics as a vehicle for a semantic of music” (2004), Michailo Antovic comenta a construção do personagem Darth Vader no filme “Guerra nas estrelas” (LUCAS, 2004). Já que toda a aparição do vilão é acompanhada do tema musical característico, todas as atribuições do personagem (tirania, crueldade, etc...) seriam deslocadas também para o tema musical: “uma vez que o tema musical agora denota o personagem, as conotações que associamos ao personagem passam a ser também conotações do tema” (ANTOVIC, 2004, p. 7, tradução nossa).

Se essa afirmação fosse verdadeira, seríamos forçados a acreditar que qualquer que fosse o tema associado ao vilão, as características do personagem seriam inevitavelmente transferidas ao musical. Poderíamos então imaginar Darth Vader aparecendo na tela acompanhado sempre por um trio de forró (sanfona, zabumba e triângulo), tocando uma animada melodia, e perceber que a partir de então o agitado ritmo nordestino passaria a conotar os mesmos sentidos que hoje atribuímos à “Marcha imperial” de John Williams (WILLIAMS, 1993b). Evidentemente, tal cena seria simplesmente hilariante. E isso só é possível porque o musical já traz consigo uma série de elementos semânticos, convocados a cada vez que é colocado em discurso, seja em situação isolada ou em textos sincréticos. O tema musical que acompanha não é

determinado semanticamente pelo personagem ao qual é associado. Ao contrário, o tema musical ajuda a construir o personagem e, no caso do cinema, é apenas mais um elemento que o enunciador tem para construir sua estratégia de persuasão. No caso do exemplo insólito que acabamos de criar, o efeito de sentido resultante seria o de ironia: o próprio discurso, graças ao musical, nega o que está sendo dito pelo visual e o verbal. A tarefa na qual devemos de fato nos empenhar em cumprir é tentar entender quais são os efeitos de sentido resultantes de determinada configuração musical ou, em outras palavras, como se dá a construção do sentido no discurso musical.

Partindo do pressuposto de que existe um processo de construção do sentido musical, condição para que o mesmo se preste à análise semiótica, somos levados a crer que esse deva ser válido para qualquer situação em que o discurso musical se manifeste: como trilha de um filme, em uma canção ou na música instrumental. Isso não quer dizer que uma frase musical deva produzir o mesmo sentido em contextos diferentes, fato impossível em qualquer linguagem. Temos apenas que ter em mente que estamos procurando um mecanismo geral de produção de sentido, autônomo e homogêneo.

O equívoco cometido por Antovic é sobretudo um erro de abordagem. Procurar no discurso musical a especificidade semântica a que chega a linguagem verbal é uma tarefa fadada ao fracasso. Mais errado é acreditar que, por causa deste fracasso, o discurso musical seria incapaz de produzir significados. Talvez esse exemplo seja a melhor prova de que a semântica formal é incapaz de tratar de uma semântica musical. Como afirma o próprio Antovic, um pouco mais adiante: “a música certamente não apresenta condições de verdade” (ANTOVIC, 2004. p. 10, tradução nossa). Para uma ciência que exige a condição de verdade para que um sistema ganhe o estatuto de “linguagem”, a música jamais poderia ser um objeto de estudo.

Antes de prosseguir, e ainda aproveitando o exemplo da célebre série criada por George Lucas, poderíamos apontar para uma abordagem possível - e desde já delinear, mesmo que superficialmente, alguns contornos. Para analisar o discurso musical, dispomos a princípio de apenas quatro elementos, que são as propriedades do som: altura, duração, intensidade e timbre (a semiótica da canção, desenvolvida no Brasil por Luiz Tatit, é construída quase exclusivamente sobre aspectos de altura e duração). Podemos ainda pensar em um outro elemento, resultado da projeção de cada uma das quatro propriedades no tempo: a densidade. Um trecho composto por um instrumento solo, em uma interpretação homogênea, seria um trecho de baixa densidade timbrística. Uma orquestra no momento do *tutti* (todos os instrumentos tocando junto) apresentaria grande densidade timbrística. Esse poderia ser um primeiro parâmetro para a análise da trilha em questão. Ao longo dos três episódios dedicados à trajetória de Vader, temos dois temas principais: a “Marcha Imperial”, associada ao vilão e seu império, e o tema associado ao herói, Luke Skywalker, e o lado luminoso da força¹. Um grande contraste entre os temas pode ser observado na instrumentação (que é apenas uma outra maneira de se referir ao timbre). Enquanto o tema imperial é executado com grande intensidade pela orquestra inteira, o tema do herói é inicialmente apresentado por um instrumento solo. Estamos diante de uma apresentação musical da oposição *individual* vs. *coletivo*. Associado ao visual e ao verbal, e não por causa destes, os dois temas auxiliam na construção do efeito de sentido de verdade: de um lado, o império, que tem em Vader um general poderoso, no comando de um enorme exército; de outro, o herói solitário, que conta com a ajuda de poucos, mas sobretudo do seu próprio desenvolvimento

¹ Esse tema não é apresentado como faixa isolada em nenhuma das trilhas de “Guerra nas estrelas”. No episódio IV, o primeiro filme a ser lançado, ele é inicialmente apresentado na cena do pôr do sol em Tatooine, em que Luke Skywalker começa a pensar sobre seu destino. No álbum com a trilha sonora, o tema é apresentado no movimento central da faixa “Inner city” (WILLIAMS, 1993a). A “Marcha imperial” é introduzida apenas no episódio V (WILLIAMS, 1993b).

peçoal para seguir na trama. Não custa notar que os dois temas são desenvolvidos no mesmo tom, Lá menor, o que coloca os dois temas dentro de um mesmo espaço tonal. Apesar de funcionarem como antítese, como acabamos de ver, entre eles também existe um forte grau de continuidade. É também um efeito musical que recobre um dado narrativo, que é a continuidade genética que existe entre esses dois personagens, já que Luke é filho de Vader.

3.2 Expressão e conteúdo

Como já afirmamos anteriormente, o principal foco de estudo do modelo da Semiótica da Canção, desde as suas origens, é o perfil da curva melódica (a “palavra cantada”). Tatit prevê três modelos de integração entre melodia e letra, que não se manifestam obrigatoriamente em regime de exclusividade. Vamos rever dois momentos desta proposta: o primeiro extraído do livro do capítulo IX do *Musicando a Semiótica*, artigo originalmente publicado na revista *Cruzeiro Semiótico* em 1992; a descrição encontrada em *Terra à Vista*, artigo publicado em 2004 na revista “Gragoatá”.

Vejamos primeiro a exposição mais antiga:

Quando examinamos uma canção, encontramos basicamente três modelos de construção melódica, que se manifestam como exploração tensiva dos parâmetros musicais, quais sejam: a duração, a altura (ou frequência) e o timbre (não consideraremos aqui a intensidade).

O primeiro diz respeito a um processo geral de periodicidade rítmico-melódica que favorece a produção de motivos reincidentes em forma de encadeamento. [...] A esse processo geral de reiteração, aceleração e regularização da pulsação rítmica, engendrando motivos bem definidos, chamaremos de **tematização de expressão**. [...]

O segundo modelo caracteriza-se pelo investimento tensivo do próprio contorno em termos de ampliação do campo de tessitura melódica, das durações vocálicas e das próprias pausas entre as frases. [...] Uma tal tensividade, criada

pela ampliação das alturas e das durações, corresponde, pois, à **passionalização de expressão**.

O terceiro modelo de construção equivale ao processo inverso de distensão e, conseqüentemente, de desinvestimento do percurso melódico, como se esse componente tendesse a atingir um grau zero de significação, por um intermédio de um tratamento que esbarra no limiar da pura entoação lingüística. (...) Uma melodia de canção jamais pode ser completamente entoativa; no entanto, o simples fato de indicar essa tendência já revela um processo que denominaremos figurativização enunciativa de expressão (TATIT, 1997, p. 118-120).

Podemos agora comparar essa primeira exposição com a segunda, doze anos mais nova:

Podemos distinguir, de modo sumário, três níveis de compatibilidade entre melodia e letra que se manifestam, com graus variados de dominância, em toda canção:

(1) Uma espécie de integração “natural” entre o que está sendo dito e o modo de dizer, algo bem próximo de nossa prática cotidiana de emitir frases entoadas. (...) consideramos que a canção reconstrói em seu interior uma compatibilidade com a qual estamos acostumados a conviver: tudo que enunciamos já vem com melodia. Trata-se, portanto, da produção de um efeito figurativo de locução.

(2) Uma integração baseada num processo geral de celebração. Na letra, exalta-se a mulher desejada, a terra natal, a dança preferida, o gênero musical, uma data, um acontecimento, enquanto na melodia manifesta-se uma tendência para a formação de motivos e temas a partir de decisões musicalmente complementares: aceleração do andamento, valorização dos ataques consonantais e acentos vocálicos (conseqüentemente, redução das durações) e procedimentos de reiteração. (...) A esse processo musical chamamos tematização melódica. (...)

(3) Uma integração baseada no restabelecimento dos elos perdidos. (...) Temos um desenvolvimento melódico sob o signo da disjunção temática, como se neste caso a melodia de fato “evoluísse”, ou seja, se apoiasse na diferença e se propagasse linearmente por toda a extensão de seu campo de tessitura. Assim,

podemos falar de uma tendência à “verticalização” peculiar a toda canção passional (TATIT e LOPES, 2004, p. 200-204).

Apesar dos mais de dez anos que separam as duas citações, podemos observar a permanência dos conceitos. A maior parte das diferenças entre os três textos decorre do fato de que seus objetivos – assim como o suporte em que foram publicados – eram diversos. No entanto, há uma evolução na maneira de apresentar os conceitos de tematização e passionalização que particularmente nos interessa. Se em um primeiro momento observamos a definição de “tematização de expressão” e “passionalização de expressão”, que em outro ponto do mesmo trabalho seriam correlacionados aos conceitos de “tematização de conteúdo” e “passionalização de conteúdo”, no texto de 2004 verificamos o uso da expressão “tematização melódica”. Comparando essa definição com a que encontramos em 1992, poderíamos acreditar que “tematização melódica” e “tematização de expressão” seriam conceitos equivalentes. No entanto, logo no início do artigo encontramos uma afirmação que inviabiliza essa leitura:

O artigo distingue os conteúdos organizados pela melodia daqueles organizados pela letra, além de caracterizar o sentido que decorre da compatibilidade dos dois componentes no interior da referida canção (TATIT e LOPES, 2004, p. 187).

A afirmação de que a melodia, assim como o verbal, organiza conteúdos, não é um procedimento consensual entre os semioticistas que se dedicam hoje ao estudo da canção. Em um outro artigo, publicado em 2003 na revista *Tereza* n. 4/5, também em parceria com Lopes, Tatit propõe uma descrição que, neste aspecto, se alinha com o artigo de 1992:

É suficiente, para nossa finalidade, atribuímos à organização melódica a função de elemento estruturador do plano da expressão e à organização lingüística a incumbência de conformar o plano do conteúdo. Os aspectos sonoros da letra – rimas, aliteraões, assonâncias –, que pertencem certamente ao plano da expressão, tendem a ocupar, na canção, uma posição secundária diante da exuberância do componente melódico, a menos que o autor lhes dispense algum tratamento especial (TATIT e LOPES, 2003, p. 88)

Na aparente simplicidade desta descrição não cabe nenhuma crítica: a economia deste modelo é perfeita para descrever satisfatoriamente a maioria das canções, fato comprovado em centenas de análises realizadas por inúmeros pesquisadores nestes últimos dez anos. No entanto, à medida que o desenvolvimento das pesquisas apontam para um aprofundamento da discussão sobre a geração do sentido musical, essa questão pede uma solução mais estável.

A discussão sobre significação do discurso musical é longa e controversa. Ela é agravada pelo fato de que há, em relação às outras linguagens, uma enorme deficiência – para não dizer mesmo negligência – no que se refere ao ensino desta linguagem. Qualquer aluno que completa o primeiro grau sabe (ou ao menos deveria saber) ler e escrever em sua língua natural (linguagem verbal), identificar formas geométricas e comparar tamanho, posição, cor, perceber simetrias e paralelismos (linguagem visual). Quando o assunto é música, a imensa maioria das escolas está mergulhada em um profundo analfabetismo. Poucas escolas vão além de ensinar a diferença entre o agudo e o grave e, quando vão, acabam por passar a idéia errônea de que estudar música é conhecer a sua escrita. Como se pudéssemos conceber alguém aprender a escrever antes de aprender a falar. O resultado disso é que para a maioria das pessoas, a melodia de uma canção acaba sendo mesmo **apenas** um suporte necessário para carregar uma letra. O grifo foi usado para salientar o fato de que ela é **também** um suporte, mas não se

limita a isso. No entanto, é importante salientar que a semiótica é uma teoria que prima por não trazer para dentro de suas formulações as questões relativas à apreciação ou à capacidade do seu destinatário final de decifrar e compreender os textos que lhe são apresentados. Portanto, neste trabalho, não serão levados em consideração os argumentos - infelizmente freqüentes - de que os ouvintes de canções ou de música normalmente não têm capacidade de decodificar nada além do mais básico. Nossa preocupação também não será tentar descobrir se o compositor, letrista ou melodista, arranjador ou intérprete agiram com intenções conscientes. O que está em questão é tão-somente a tentativa de desvendar a estrutura que está por trás do discurso musical, seja ele instrumental ou parte de uma canção.

Outro problema de abordagem freqüente é esperar do discurso musical o mesmo grau de objetividade do discurso verbal ou das artes pictóricas e, uma vez verificada a evidente impossibilidade, atribuir à linguagem musical certa “ineficiência” em construir significações. Em outro artigo da mesma edição da supracitada revista *Teresa*, do semioticista José Roberto do Carmo Júnior, podemos ler as seguintes afirmações:

Uma teoria crítica da música e da canção teria que tentar dar conta do fato de que identificamos milhares de melodias diferentes, não obstante a melodia não ter nenhuma referência, nem nos remeter a algum conceito claramente delimitável. A expressão de qualquer palavra tem como contraparte um conceito, por mais abstrato que seja. A palavra sempre nos remete para algo fora dela própria. Mas uma melodia carece desse “apontar”. A melodia é um signo vazio, uma forma significante “grávida” de conteúdo (CARMO JR., 2003, p. 217).

É evidente que a linguagem verbal tem um poder descritivo como nenhuma outra. É claro também que a música, comparada à linguagem gestual e pictórica, é a que menos “descreve”, é a menos objetiva. Mas isso não é suficiente para dizer que ela não

remete a nenhum conceito, ou que não aponta para nada fora dela. A idéia do “signo vazio”, ou “casa semântica vazia” é no mínimo obscura. Em primeiro lugar, não há nenhuma definição precisa para esse conceito. Ele é utilizado apenas para transmitir a idéia de que a música, por si só, não significa. Assim, fica insustentável a possibilidade de atribuir à melodia (seja ela uma nota, um intervalo, uma frase ou um tema inteiro) o status de “signo”, e muito menos o de “forma significante”, pois com Saussure aprendemos que não há signo que não tenha expressão e conteúdo, e a significação é justamente uma relação entre esses dois planos. Mais à frente, encontramos a seguinte afirmação:

Ao mesmo tempo, uma melodia guarda as características tensivas típicas da prosódia. Não fosse por isso, uma melodia não poderia ser dotada de sentido (CARMO JR., 2003, p. 223).

Se uma melodia é um “signo vazio”, como pode ser ela dotada de sentido? A conclusão a que se chega – infelizmente, por vias indiretas - é que expressão por si só é dotada de sentido, contrariando a própria definição de função semiótica de Hjelmslev:

Também há solidariedade entre a função semiótica e seus dois funtivos: expressão e conteúdo. Não poderá haver função semiótica sem a presença simultânea desses dois funtivos, do mesmo modo como nem uma expressão e seu conteúdo e nem um conteúdo e sua expressão poderão existir sem a função semiótica que os une. A função semiótica é, em si mesma, uma solidariedade: expressão e conteúdo são solidários e um pressupõe necessariamente o outro. Uma expressão só é expressão porque é a expressão de um conteúdo, e um conteúdo só é conteúdo porque é conteúdo de uma expressão. (HJELMSLEV, 1975, p. 54).

Hjelmslev propõe uma ciência da linguagem obedecendo ao princípio do empirismo, pautado pela não contradição, exaustividade e simplicidade. A partir de um

repertório mínimo de conceitos indefiníveis, o lingüista dinamarquês estabelece uma complexa rede de interdefinições. Hjelmslev afirma que as funções são anteriores às grandezas relacionadas, e que todas as grandezas são percebidas pela interseção de um feixe de relações. Admitir um plano de expressão sem conteúdo (“signo vazio”) implica em admitir uma grandeza anterior à função que a define. Essa afirmação viola o princípio de não contradição, tão caro para a obra do lingüista dinamarquês.

Percebemos com grande satisfação o progressivo desaparecimento deste conceito nos artigos e demais trabalhos acadêmicos na área de semiótica musical. Em sua tese de doutoramento, Carmo Jr. reformula sua teoria e apresenta uma descrição do discurso musical que se aproxima àquela que vínhamos defendendo em trabalhos anteriores (DIETRICH, 2006a), em coerência com a tradição da semiótica Greimasiana:

[...] toda melodia é uma espécie de texto; [...]. Por definição, todo texto é o produto da uma relação entre expressão e conteúdo estabelecida por um sujeito da enunciação (CARMO JR., 2007, p. 13).

Nesse trabalho (que teremos a oportunidade de analisar mais detalhadamente) não circula mais a noção de “signo vazio”, e os mecanismos descritos são sempre relacionados aos planos da expressão ou do conteúdo. Desta maneira – e somente desta maneira – podemos dizer que a música (ou outra linguagem qualquer) constitui de fato uma semiótica.

Acreditamos que o ponto de partida necessário para um aprofundamento da semiótica musical seja propor, mesmo que provisoriamente, soluções para estas questões: como se estrutura o plano da expressão musical? Como se estrutura o plano do conteúdo musical? Como se dá a relação entre estes dois planos? Embora ainda estejamos longe de chegar a respostas definitivas (ou ao menos satisfatórias) a esses

questionamentos, percebemos que considerar a música uma semiótica articulada em dois planos diferentes e não vazios produz resultados muito mais condizentes com a orientação geral da teoria.

4. Níveis de descrição no discurso musical

Neste capítulo trataremos da organização hierárquica do discurso musical. Apresentaremos e discutiremos o conceito no âmbito da semiótica em duas vertentes distintas: o desenvolvimento da primeira formulação dada por nós, apresentada no XV Inpla (DIETRICH, 2005) e publicada na revista *Estudos semióticos* (DIETRICH, 2006b), ancorada principalmente no modelo original de semiótica da canção de Luiz Tatit; a formulação proposta por Carmo Jr. em sua tese de doutorado (2007), a partir de uma aproximação entre melodia e prosódia, de orientação glossemática.

4.1 Primeira formulação

O primeiro fato a ser levado em conta para a descrição da estruturação musical é a possibilidade do estabelecimento de contrastes entre os seus elementos constituintes. Altura, intensidade, duração e timbre são, em uma primeira análise, as propriedades sonoras capazes de produzir estes contrastes. A partir dos contrastes estabelecidos por estas propriedades sonoras (atuando individualmente ou em conjunto) podemos perceber as transformações no decorrer do discurso musical e assim dividi-lo em partes menores. Podemos pensar ainda que estas quatro propriedades, projetadas no tempo, podem ainda estabelecer uma quinta: a densidade. Temos então a possibilidade de contrastes entre densidades rarefeitas (poucos instrumentos ou poucas notas atuando em um espaço de tempo) ou densidades concentradas.

É importante salientar desde já que nossa intenção é a de construir um modelo que possa ser utilizado para descrever o maior número possível de textos musicais. Esta é a maior dificuldade da tarefa na elaboração de um modelo teórico. Se o modelo for específico demais, ele poderá descrever com grande precisão um número muito pequeno

de textos, e conseqüentemente será inaplicável (ou se tornará impreciso) para descrever um número grande de textos que não atendam às suas restrições. Por outro lado, um modelo amplo demais poderá descrever um grande número de textos, mas provavelmente não terá a precisão e a profundidade desejadas.

Acreditamos que a solução para esse impasse é a construção de um modelo que tenha como princípio fundamental a flexibilidade. Esse é afinal o conceito que está por trás do fazer musical, especialmente se confrontarmos a linguagem musical com a linguagem verbal. Desta maneira, os níveis que apresentamos aqui não são níveis obrigatórios, mas sim possíveis. Por outro lado, temos que aceitar a possibilidade de alguma composição musical se estruturar em níveis que não havíamos previsto no modelo.

A distribuição dos procedimentos analíticos em níveis hierarquizados não é novidade na literatura da semiótica da canção. Na análise de “O que será” (BUARQUE, 1976a), Tatit propõe uma análise escalonada para descrever o desenvolvimento melódico:

Temos, assim, um primeiro nível de elaboração: pequenas unidades entoativas alinhavam todo o percurso da canção num estrato figurativo primário (...). A cristalização do ritmo (duração) e do perfil melódico desses dois motivos, ou seja, sua imutabilidade nesses níveis, transforma-os em unidades coesas suscetíveis de serem manobradas e opostas entre si em outro estrato de significação mais amplo (TATIT, 1996, p. 255).

Podemos visualizar as pequenas unidades entoativas no diagrama abaixo:

Como afirma Tatit, esses dois motivos praticamente não se alteram, formando assim “unidades coesas”:

Um pouco mais adiante, o autor afirma:

Em resumo, combinando as unidades interrogativas – que assinalavam um primeiro estrato de significação em nível figurativo – em seus diferentes níveis de frequência, Chico obteve um segundo estrato de significação em termos de caracterização melódica de um núcleo passional disjuntivo. Em outras palavras, seus motivos figurativos estavam a serviço de um programa passional mais amplo (TATIT, 1996, p. 258).

[...] pela sua forma, quando o encaramos na perspectiva que parte dele e se orienta na direção do nível que lhe é imediatamente inferior”, e “por seu sentido, quando o encaramos na perspectiva que parte dele mesmo e se orienta na direção do nível que lhe é imediatamente superior (BENVENISTE, 1966, pp. 126-127).

Em sua obra *Fundamentos da lingüística contemporânea*, Edward Lopes afirma que:

[...] nenhuma unidade lingüística se satura – ou seja, se define como um significado unívoco e perfeitamente acabado –, no interior do seu mesmo nível: a significação é uma relação, uma estrutura elementar formada por dois elementos que contraem ligação, pertencentes, ambos, a níveis diferentes (LOPES, 2003, p. 51).

Relações entre dois níveis diferentes são relações integrativas. Dentro de um mesmo nível, temos apenas relações distributivas. Ao comparar as duas “unidades entoativas”, dentro do nível da célula, podemos apenas perceber seu contraste (assim o faz Tatit). A percepção de um bloco autônomo, formado pelas duas unidades (as duas células) só é possível no nível da frase. Da frase para a célula, temos uma descrição da forma. Da célula para a frase, o sentido. Passando para outro “estrato de significação”, é somente a partir de uma nova relação integrativa, que vai da frase à parte, é que podemos perceber o surgimento do efeito de sentido de passionalização.

4.1.1 Macroforma

A nossa abordagem seguirá caminho que vai da totalidade às partes. Se a nossa intenção é a de realizar uma análise do discurso musical, nosso objeto de análise – considerado em sua totalidade – é o fonograma. Nossa tarefa aqui é fracionar esse

fonograma em partes menores, até chegar a um ponto em que a divisão seja impossível: estaremos então diante dos elementos mais primitivos do discurso musical.

O primeiro grande fracionamento possível de um texto musical diz respeito à estrutura geral da peça, sua macroforma. Não há nenhuma razão para desconsiderar as repetições do tema de uma peça na construção do sentido global, mesmo que as alterações sejam mínimas – ou até mesmo nulas. Isso seria tão absurdo como dispensar um dos quadrantes da famosa obra de Andy Warhol com dez repetições da imagem de Marilyn Monroe (WARHOL, 1967) – já que cada um deles é uma variação de uma mesma imagem. Além do mais, apesar de geralmente apresentarem melodias idênticas, as repetições de um mesmo tema costumam ser marcadas pela introdução de novos contrastes – especialmente timbres, intensidades e densidades. Todas essas informações contribuem para a construção do sentido de uma peça. Mesmo que as repetições sejam absolutamente redundantes, isso por si só já é um fato que deve ser considerado, pois certamente irá gerar um determinado efeito de sentido (procedimento largamente utilizado pela música minimalista, apenas para citar um exemplo). Temos que ter sempre em mente o fato de que não estamos analisando um objeto abstrato, como uma composição ou um arranjo, localizado no discurso de produção musical. Estamos analisando uma peça completa, um texto musical, que para ser devidamente contemplado precisa ser considerado na sua totalidade.

Podemos dividir a peça em partes menores que chamaremos de seções. Neste nível, o elemento central é o tema. É muito freqüente, especialmente no âmbito da música popular, sucessivas re-exposições do tema. Tomaremos como exemplo a canção “Olé, olá” (BUARQUE, 1966b), que consta do primeiro álbum gravado por Chico Buarque. Nosso fonograma, que a partir de agora denominaremos simplesmente “peça musical”, poderia ser então funcionalmente representado da seguinte maneira:

1ª exposição:

Não chore ainda não
 Que eu tenho um violão
 E nós vamos cantar
 Felicidade aqui
 Pode passar e ouvir
 E se ela for de samba
 Há de querer ficar
 Seu padre, toca o sino
 Que é pra todo mundo
 saber
 Que a noite é criança
 Que o samba é menino
 Que a dor é tão velha
 Que pode morrer
 Olê olê olê olá
 Tem samba de sobra
 Quem sabe sambar
 Que entre na roda
 Que mostre o gingado
 Mas muito cuidado
 Não vale chorar

2ª exposição:

Não chore ainda não
 Que eu tenho uma razão
 Pra você não chorar
 Amiga me perdoa
 Se eu insisto à toa
 Mas a vida é boa
 Para quem cantar
 Meu pinho, toca forte
 Que é pra todo mundo
 acordar
 Não fale da vida
 Nem fale da morte
 Tem dó da menina
 Não deixa chorar
 Olê olê olê olá
 Tem samba de sobra
 Quem sabe sambar
 Que entre na roda
 Que mostre o gingado
 Mas muito cuidado
 Não vale chorar

3ª exposição:

Não chore ainda não
 Que eu tenho a impressão
 Que o samba vem aí
 E um samba tão imenso
 Que eu às vezes penso
 Que o próprio tempo
 Vai parar pra ouvir
 Luar, espere um pouco
 Que é pra meu samba
 poder chegar
 Eu sei que o violão
 Está fraco, está rouco
 Mas a minha voz
 Não cansou de chamar
 Olê olê olê olá
 Tem samba de sobra
 Ninguém quer sambar
 Não há mais quem cante
 Nem há mais lugar
 O sol chegou antes
 Do samba chegar
 Quem passa nem liga
 Já vai trabalhar
 E você, minha amiga
 Já pode chorar

Neste caso, cada exposição recebe uma letra diferente. No entanto, a identificação das exposições pode ser feita com muita facilidade, já que cada exposição inicia com o mesmo verso. Essa não é uma regra geral: um tema pode ser reexposto com a mesma letra ou outra completamente diferente. Mas como na realidade o que nos

interessa aqui é construir um modelo de descrição do discurso musical – independentemente do objeto ser uma canção ou uma peça instrumental – precisamos buscar elementos musicais para estabelecer os conceitos. Neste caso, o que determina os limites de uma exposição do tema e a diferencia de outra é por um lado a percepção de perfectividade, e por outro a percepção de uma forte identidade melódica.

Podemos observar que a 3ª exposição do tema é um pouco maior que as duas primeiras. Nesta seção o autor inseriu duas frases a mais, ocupando assim quatro novos compassos que não existiam nas exposições anteriores. Esse procedimento gera um efeito de surpresa e ruptura, pelo simples fato de apresentar um material sonoro novo, mas provoca também um efeito de sentido de alongamento, pois a duração da última exposição acaba ficando um pouco maior. Esta é a repercussão musical de um conteúdo fortemente investido na letra: a vontade de durar (“Não chore *ainda* não”, “o próprio tempo vai parar pra ouvir”, “Luar, espere um pouco”). Um outro efeito de sentido, muito bem apontado por TATIT e LOPES em “Olê, olá: sol contra samba”, da obra *Elos de melodia e letra*, é o efeito de ruptura que a introdução deste trecho causa, na medida em que quebra a expectativa já estabelecida pelas duas primeiras exposições (Cf. TATIT e LOPES, 2008, pp. 79-97).

♩ = 60

1 Não cho- re a- in- da não Que eu ten- ho um vi- o- lãõ E nós va- mos can- tar
2 Não cho- re a- in- da não Que eu te- nho u- ma ra- zãõ Pra vo- cê não cho- rar
3 Não cho- re a- in- da não Que eu te- nho a im- pres- são Que o sam- ba vem a- í

4

5 Fe- li- ci- da- de a- qui Po- de pas- sar e ou- vir E se el- a for de sam- ba Há de que- rer fi- ca-
6 A- mi- ga me per- do- a Se eu in- sis- to à toa Mas a vi- da é bo- a Pa- ra quem can- ta-
7 E um sam- ba tão i- men- so Que eu às ve- zes pen- so Que o pró- prio tem- po Vai pa- rar pra ou- vi-

8

9 a- ar
10 a- ar
11 i- ir
12 Seu pa- dre to- ca o
Meu pi- nho to- ca
Lu- ar es- pe- re um

13 si- no Que é pra to- do mun- do sa- ber Que a noi- te é cri- an- ça Que o sam- ba é me- ni-
 14 for- te Que é pra to- do mun- do a- cor- dar Não fa- le da vi- da Nam fa- le da mor-
 15 pou- co Que é pro meu sam- ba poder cha- gar Eu sei que o vio- lão- Es- tá fra- co es- tá rou-

17 no Que a dor é tão va- lha Que po- de mor- rer O- lâ o- lâ o- lâ o- lâ o- lâ
 18 tem dó da me- ni- na Não dei- xa cho- rar O- lâ o- lâ o- lâ o- lâ o- lâ
 19 co Mas a mi- nha voz Não can- sou de cha- mar O- lâ o- lâ o- lâ o- lâ o- lâ

21 Tem sam- ba de so- bra Quem sa- be sam- bar Que en- tre na ro- da Que mos- tre o gin- ga-
 22 Tem sam- ba de so- bra Quem sa- be sam- bar Que en- tre na ro- da Que mos- tre o gin- ga-
 23 Tem sam- ba de so- bra Nin- guém quer sam- bar Não há mais quem can- te Nem há mais lu- gar

1. 2. 3.
 25 do Mas mui- to cui- da- do do Não va- le cho- rar O sol cha- gou an- tes
 26 do Mas mui- to cui- da- do do Não va- le cho- rar

29 Do sam- ba cha- gar Quem pas- sa nem li- ga Já vai tra- ba- lhar E vo- cê minha ami- ga

33 Já po- decho- rar

Outros elementos podem figurar neste nível. É muito comum o aparecimento de estruturas preparatórias antes da primeira exposição, que chamamos genericamente de introdução. Da mesma maneira, a peça musical pode apresentar uma finalização especial, que denominamos *coda*, e ainda estruturas de ligação entre as exposições: os interlúdios.

O último elemento pertinente a esse nível é uma estrutura que denominamos seção de improviso. Geralmente, a seção de improviso mantém com o tema uma relação de total identidade harmônica, e provavelmente contrairá também relações rítmicas e melódicas, a ponto de poder ser considerada uma variação do tema. Essa é apenas uma das inúmeras possibilidades de realização do improviso. De fato, as relações entre tema e improviso são tão complexas e variadas que mereceriam uma abordagem mais profunda e detalhada, que fogem do alcance deste trabalho.

A estrutura da peça musical poderia ser representada da seguinte maneira:

Nível	Constituído	Componentes
Macroforma	Peça musical	Seções (tema, improviso, introdução, interlúdio, coda)

É importante notar que embora tenhamos chegado a esse modelo de maneira empírica, as diversas seções são percebidas como *efeitos de sentido*, que por sua vez são construídos a partir de elementos estruturais. Importa aqui tanto os sub-componentes de cada seção (que analisaremos a seguir) quanto a posição da seção na cadeia. Para produzir o efeito de sentido de introdução, por exemplo, a seção precisa obrigatoriamente estar no início da cadeia.

Para construir o efeito de sentido de tema, uma determinada seção pode figurar em qualquer parte da cadeia, mas precisa apresentar - como já dissemos antes - uma idéia musical acabada, além de figurar como elemento central em relação às outras seções. Embora a reexposição seja o recurso mais freqüente para construir essa relação, nada impede que uma canção apresente um tema apenas uma vez. Nesse caso, a percepção de uma determinada seção como sendo o elemento central pode ser

decorrente de sua estrutura interna. Isso é especialmente válido em situações em que a introdução (ou outras seções periféricas) também apresentam idéias musicais acabadas. Será percebido como tema a seção que tiver a estrutura mais complexa. Mas, de um modo geral, a passagem de uma seção a outra é quase sempre marcada por contrastes de toda ordem: melódicos, rítmicos, timbrísticos, harmônicos e de densidade. Mais adiante retomaremos essa questão na análise da gravação instrumental de *Garota de Ipanema*.

No universo da canção, a diferenciação entre as diversas seções é quase sempre unívoca. O tema é geralmente o suporte da letra da canção, e o contraste com as demais seções fica marcado pela presença ou ausência do componente verbal. Podemos perceber esse fato na gravação ao vivo da canção “João e Maria” (BUARQUE, 1999), que apresenta a seguinte configuração:

Embora a introdução apresente uma idéia musical completa e acabada, ela não se confunde com o tema, que carrega a letra. Mas ressaltamos o fato de que mesmo que a apresentação deste tema fosse instrumental, ainda seria impossível confundir a introdução com o tema, porque esse possui uma estrutura muito mais complexa (e por isso mesmo ocupa uma posição central na hierarquia das seções).

João e Maria

Agora eu era o herói
E o meu cavalo só falava inglês
A noiva do *cowboy*
Era você além das outras três
Eu enfrentava os batalhões
Os alemães e seus canhões
Guardava o meu bodoque
E ensaiava um rock
Para as matinês

Agora eu era o rei
Era o bedel e era também juiz
E pela minha lei
A gente era obrigado a ser feliz
E você era a princesa
Que eu fiz coroar
E era tão linda de se admirar
Que andava nua pelo meu país

Não, não fuja não
Finja que agora eu era o seu brinquedo
Eu era o seu pião
O seu bicho preferido
Sim, me dê a mão
A gente agora já não tinha medo
No tempo da maldade
Acho que a gente nem era nascido

Agora era fatal
Que o faz-de-conta terminasse assim
Pra lá deste quintal
Era uma noite que não tem mais fim
Pois você sumiu no mundo
Sem me avisar
E agora eu era um louco a perguntar
O que é que a vida vai fazer de mim

$\text{♩} = 150$
Flauta

Voz

Parte A

11 A- go- ra eu e- ra o+he- rói E o meu ca- va- lo só fa- la- va in- glês A noi- va do cow-
12 rei- E- ra o- be- del e e- ra tam-bém ju- iz E pa- la mi- nha
13 14 15

16 boy- E- ra vo- câ- a- lém das ou- tras três Eu en- fren- ta- va os ba- ta- lhões
17 lei A gen- te e- ra o- bri- ga- do a ser fe- liz
18 19 20

21 Os a- le- mães e seus can- hões Guar- da- va o meu bo- do- que e en- sai- a- va um ro- ck- Pa- ra as ma- ti-
22 23 24 25

26 nês- A- go- ra eu e- ra o E vo- câ er- a a prin- ce- sa que eu fiz co- ro-
27 28 29 30

31 ar- E e- ra tão lin- da de se a- d- mi- rar- Que anéa- va nu- a pe- lo meu pa- ís
32 33 34 35

Parte B

36 Não não fu- ja não Fin- ja que a- go- ra eu e- ra o seu brin- que-
37 Sim me dê a mão A gen- te a- go- ra já não tin- ha me- do
38 39 40

1. 2.

41 Eu e- ra o seu pi- ão O seu bi- cho pre- fe- ri- do No tem- po da mal-
42 43 44 45

Parte A

da-de-a-cho que agen-te nem tin-ha nas-ci-do- A-go-ra é-ra fa-tal Que o faz-de-
con-ta ter-mi-nas-se as-sim Pra lá des-te quin-tal- E-ra u-ma noi-te que não tem mais
fim Pois vo-cê su-miu no mun-do Sem me a-vi-sar- E a-go-ra eu
er-a um lou-co a per-gun-tar O que é que a vi-da vai fa-zer de mim

Os traços distintivos das diversas seções encontram-se resumidos na tabela 1. É importante notar que a hierarquia e a posição na cadeia são traços sintagmáticos, enquanto a perfectividade é um traço paradigmático.

	Hierarquia	Posição na cadeia	Perfectividade
Tema	central	livre	sim
Introdução	periférico	início	sim ou não
Interlúdio	periférico	meio	sim ou não
Coda	periférico	fim	sim ou não
Improviso	periférico	livre	sim ou não

Tabela 1

É sempre importante frisar que a principal característica de um modelo que pretende descrever os textos musicais é a flexibilidade. O fato de podermos prever, a

partir da análise empírica de diversos textos, a presença de um nível que chamamos de macroforma, assim como seus cinco componentes, não implica na obrigatoriedade de todos os textos musicais seguirem esse modelo. Se a maioria das peças opta por demarcar claramente estas seções, nada impede que determinado texto seja construído de modo a atenuar os limites e comprometer essa classificação. Essa será tão somente uma estratégia capaz de criar um determinado efeito de sentido, uma espécie de “borrão” musical. O fato de existir um modelo de previsibilidade não impõe aos textos uma “camisa de força”, um modelo coercivo dentro dos quais eles precisam se encaixar a qualquer custo. O modelo pode no entanto ajudar a perceber as diversas estratégias de construção do sentido nos textos, inclusive nos textos em que os efeitos de sentido criados sejam da ordem da incoerência, inconsistência ou até mesmo do *nonsense*. É importante lembrar que a ausência de sentido também é um efeito de sentido, e que um texto assim construído não deixa de ser um texto.

Uma peça pode apresentar um tema sem a ocorrência de nenhuma outra seção. É um acontecimento raro especialmente na obra de Chico Buarque, que sempre primou por acompanhamentos elaborados. As gravações de suas canções quase sempre são realizadas com introduções e codas instrumentais. Uma das poucas exceções é a gravação ao vivo da canção “Bom conselho” (BUARQUE e VELOSO, 1972a). Neste fonograma, não há nenhuma introdução, nem *coda* e tampouco interlúdio. A canção já começa com a voz do intérprete cantando o primeiro verso.

Bom conselho

Ouça um bom conselho
Que eu lhe dou de graça
Inútil dormir que a dor não passa

Espere sentado

Ou você se cansa
Está provado, quem espera nunca alcança

Venha, meu amigo
Deixe esse regaço
Brinque com meu fogo
Venha se queimar

Faça como eu digo
Faça como eu faço
Aja duas vezes antes de pensar

Corro atrás do tempo
Vim de não sei onde
Devagar é que não se vai longe

Eu semeio vento
Na minha cidade
Vou pra rua e bebo a tempestade
Vou pra rua e bebo a tempestade
Vou pra rua e bebo a tempestade

A estrutura desta peça poderia ser representada da seguinte maneira:

Mas além de descrever o fonograma, nos interessa particularmente compreender quais os efeitos de sentido resultantes de cada combinação. Se o tema é a estrutura principal de uma peça, qualquer introdução representa um atraso, uma desaceleração. O grau de desaceleração depende da duração mas também da forma desta introdução: uma melodia complexa, como em “Iracema voou” (BUARQUE, 1998a), retarda muito mais que um acompanhamento harmônico estático, que podemos observar em “Injuriado”

(BUARQUE, 1998c). A não existência de uma introdução, por outro lado, representa uma enorme aceleração: não é dado o tempo para o enunciatário se preparar para o tema que será apresentado. Cria-se assim um efeito de surpresa, e também de inquietação e urgência, pois fica patente a pressa do enunciador em transmitir sua mensagem (seja ela verbal ou musical). No caso da “Bom conselho”, esse procedimento pode ser facilmente associado ao conteúdo investido na letra: “aja duas vezes antes de pensar” e “quem espera nunca alcança”.

Igualmente raro na obra de Chico Buarque é a ocorrência de dois temas distintos. Parece haver mesmo um consenso no cancioneiro da música popular brasileira de que um tema é o limite para garantir a coesão da peça e conseqüentemente sua inteligibilidade. A exceção a essa regra acontece especialmente nas gravações ao vivo. É comum em eventos como esse a justaposição de duas canções diferentes para construir uma peça mais complexa. No entanto, a percepção de que se trata de duas canções diferentes é possível apenas em decorrência de uma análise externa, ou seja, recorrendo-se ao discurso de produção musical. A peça deve então ser analisada como um todo, e fica claro que novos efeitos de sentido serão produzidos pela justaposição dos temas. Um dos exemplos mais célebres no cancioneiro de Chico Buarque é a justaposição da canção “Você não entende nada”, de Caetano Veloso, e “Cotidiano”, do próprio Chico (BUARQUE e VELOSO, 1972b).

A macro-estrutura desta peça poderia ser representada da seguinte maneira:

Você não entende nada / Cotidiano

Quando eu chego em casa nada me consola
Você está sempre aflita
Lágrimas nos olhos de cortar cebola
Você é tão bonita

Você traz a coca-cola eu tomo
Você bota a mesa eu como, eu como,
Eu como, eu como, eu como,

Você não está entendendo quase nada do que eu digo
Eu quero ir-me embora
Eu quero dar o fora
E quero que você venha comigo
E quero que você venha comigo

Eu me sento, eu fumo, eu como, eu não agüento
Você está tão curtida
Eu quero tocar fogo neste apartamento
Você não acredita

Traz meu café com suíta eu tomo
Bota a sobremesa eu como, eu como,
Eu como,eu como,eu como

Você tem que saber que eu quero é correr mundo
Correr perigo
Eu quero é ir-me embora
Eu quero dar o fora
E quero que você venha comigo
E quero que você venha comigo... todo dia...

Todo dia ela faz tudo sempre igual
Me sacode às seis horas da manhã
Me sorri um sorriso pontual
E me beija com a boca de hortelã

Todo dia ela diz que é pra eu me cuidar
E essas coisas que diz toda mulher
Diz que está me esperando pro jantar
E me beija com a boca de café

Todo dia eu só penso em poder parar
Meio dia eu só penso em dizer não
Depois penso na vida pra levar
E me calo com a boca de feijão

Seis da tarde como era de se esperar

Ela pega e me espera no portão
Diz que está muito louca pra beijar
E me beija com a boca de paixão

Toda noite ela diz pra eu não me afastar
Meia-noite ela jura eterno amor
E me aperta pra eu quase sufocar
E me morde com a boca de pavor

Todo dia ela faz tudo sempre igual
Me sacode às seis horas da manhã
Me sorri um sorriso pontual
E me beija com a boca de hortelã

Todo dia, todo dia,
Eu quero que você venha comigo... todo dia...

O primeiro efeito de sentido resultante desta justaposição é consolidação de um único narrador para os dois temas. Automaticamente, realiza-se também uma aproximação do sujeito “você”, do primeiro tema, com o sujeito “ela”, do segundo

São apresentados então dois pontos de vista sobre uma situação similar (a aversão à rotina), e também sobre um mesmo sujeito. Se no primeiro tema ele é visto como um objeto desejado (“quero que você venha comigo”), no segundo ele é visto como anti-sujeito (“me abraça até quase sufocar”). É interessante notar que o primeiro ponto de vista é construído em primeira pessoa, provocando um efeito de sentido de aproximação. Já no segundo tema observamos o uso exclusivo da terceira pessoa, afastando o sujeito de quem se fala da cena enunciativa. A apreensão destes dois temas em conjunto - e essa é justamente a proposta de um fonograma que reúne dois temas diferentes - nos leva a entender a rotina como um poderoso “antidestinator”, capaz de transformar um objeto de desejo em um anti-sujeito.

É importante frisar que a identificação de um tema com o conceito de “composição” não pode jamais ser resolvido por uma análise interna. Essa identificação

ocorre sempre em uma relação de intertextualidade entre o discurso musical e o discurso de produção musical.

4.1.2 Forma

Forma é o termo que o músico popular geralmente utiliza para denominar as várias partes de um tema. Ao contrário das seções, as partes que constituem a forma não possuem o mesmo caráter funcional (que permite diferenciar introdução de tema, por exemplo). Assim, as diversas partes de uma seção recebem a denominação apenas segundo sua denominação na seqüência (parte A, parte B, e assim por diante). Não há nenhum limite para a ocorrência de partes dentro de uma seção.

A distribuição de partes dentro de um tema pode contribuir para a identificação de um gênero. O *standart* de jazz, por exemplo, é tradicionalmente estruturado em AABA. Um chorinho típico costuma apresentar três partes, distribuídas em ABACA. Mas é preciso ter em mente que a forma é apenas um dentre uma série de fatores que permitem a identificação do gênero. A forma de uma peça pode, por exemplo, ser evocada dentro do discurso de produção musical (sempre em relação intertextual) em uma situação de sanção (positiva ou negativa), em relação à sua competência de pertencer a um gênero musical determinado. Esse hipotético discurso poderia ser: “se não tem parte C, não é um chorinho”.

O ouvido consegue distinguir as partes de uma forma, e ele o faz exclusivamente pelo reconhecimento do contraste (ou identidade) entre estas partes. Ao ser exposto a uma parte, além de perceber todas as tensões internas, o ouvido passa a estabelecer relações entre esta primeira parte e as próximas. É justamente essa capacidade dos elementos musicais de contrair relações que nos autoriza a falar em níveis de descrição, e que nos permite – em um primeiro momento – recortar a totalidade de um tema em

partes menores. A primeira parte de uma peça é o peso e a medida para a apreensão do restante.

A liberdade que o discurso musical tem para marcar a passagem de uma parte a outra é enorme. Na imensa maioria das vezes, o principal contraste se dá entre alturas e durações - o que genericamente chamamos de “melodia”. Quando nomeamos uma parte de “A” e outra de “B”, estamos geralmente diante de uma mudança melódica substancial. A re-exposição de uma mesma melodia (idêntica ou pouco alterada) é musicalmente identificada como uma mesma parte. As pequenas variações são então marcadas como A’, B’, e assim sucessivamente.

Até o momento, nossa descrição em níveis construiu o seguinte modelo:

Nível	Constituído	Componentes
Macroforma	Peça musical	Seções (tema, improviso, introdução, interlúdio, coda)
Forma	Seção	Partes (A, B, C, etc.)

A evolução de uma composição depende particularmente da disposição de partes. O operador em jogo é *aceleração* vs. *desaceleração*. A repetição de uma mesma parte desacelera o fluxo de informações; a introdução de uma parte nova, por sua vez, é uma aceleração, por apresentar informações novas. No entanto, essa oposição não se dá em termos absolutos: trata-se de uma categoria tensiva. A aceleração obtida com uma parte nova pode ser modulada, a depender da quantidade e da profundidade das alterações. O jogo de alturas é apenas uma das coisas que pode variar de uma parte para outra. Como vimos, o discurso musical não é apenas o discurso de uma melodia “virtual” de alturas e durações, mas é composto também por timbres, intensidades e harmonias.

Uma rápida análise da canção “Paratodos” (BUARQUE, 1993a) é suficiente para perceber como timbres, intensidades e densidades podem marcar a passagem de uma parte à outra.

Paratodos

O meu pai era paulista
 Meu avô, pernambucano
 O meu bisavô, mineiro
 Meu tataravô, baiano **A**
 Meu maestro soberano
 Foi Antonio Brasileiro

Foi Antonio Brasileiro
 Quem soprou esta toada
 Que cobri de redondilhas
 Pra seguir minha jornada **B**
 E com a vista enevoadas
 Ver o inferno e maravilhas

Nessas tortuosas trilhas
 A viola me redime
 Creia, ilustre cavalheiro **C**
 Contra fel, moléstia, crime
 Use Dorival Caymmi
 Vá de Jackson do Pandeiro

Vi cidades, vi dinheiro
 Bandoleiros, vi hospícios
 Moças feito passarinho **C'**
 Avoando de edifícios
 Fume Ari, cheire Vinícius
 Beba Nelson Cavaquinho

Para um coração mesquinho
 Contra a solidão agreste
 Luiz Gonzaga é tiro certo **A**
 Pixinguinha é incontestes
 Tome Noel, Cartola, Orestes
 Caetano e João Gilberto

Viva Erasmo, Ben, Roberto
 Gil e Hermeto, palmas para
 Todos os instrumentistas **B**
 Salve Edu, Bituca, Nara
 Gal, Bethânia, Rita, Clara

Evoé, jovens à vista

O meu pai era paulista
 Meu avô, pernambucano
 O meu bisavô, mineiro
 Meu tataravô, baiano
 Vou na estrada há muitos anos
 Sou um artista brasileiro

C

A estrutura desta canção pode ser descrita da seguinte maneira:

Fizemos questão de destacar o emprego da forma nada usual na apresentação desta peça (ABCC'ABC). De fato, o que temos aqui é uma seqüência de apresentações das três partes (A, B e C) que compõem esse tema. Todas as partes são cantadas, e todas terminam com alguns compassos de “sobra”, que são preenchidos com a intervenção dos instrumentos. Na parte assinalada como C', o compasso é alongado para uma intervenção um pouco maior. No entanto, é difícil considerar esse evento com um interlúdio que separa duas exposições do tema. Ficamos com a impressão de que trata-se apenas de um alongamento da finalização que já figurava no final de cada parte (o que não deixa de produzir efeitos de sentido, como veremos mais adiante). Essa estratégia de composição, que de certa maneira dilui os limites da macroforma, ajuda a recobrir a imagem construída pela letra, de um narrador que viajou pelos lugares de forma não programada, errática (“pra seguir minha jornada”, “nessas tortuosas trilhas”). Isso não diminui a competência do narrador em contar suas aventuras. O forte teor de

verdade que essa canção provoca pode ser atribuído à presença quase que exclusiva de frases descendentes. Além disso, há uma correspondência entre o que é dito (“que cobri de redondilhas”) e a maneira de dizer, pois todos os versos são de fato redondilhas (7 sílabas).

Também não é usual o fato de percebermos pouquíssima variação melódica entre as partes. A variação é tão pequena que até mesmo o critério adotado de chamar estas partes de A, B e C poderia ser questionado. Se tomarmos a parte A como referência, temos apenas uma modificação nos dois primeiros compassos de B e uma no último compasso de C. E essa modificação nada mais é que a transposição da forte célula rítmica que atravessa de maneira invariável toda a canção. Poderíamos descrever sua estrutura como AA'A''A'''AA'A'' – não estaríamos longe da sensação auditiva que ela provoca. Estamos diante de uma construção que investe em uma estratégia de diluição dos limites, ao menos no terreno da melodia principal. Essa canção evolui principalmente graças à instrumentação. Na transcrição que segue, apresentaremos a indicação da parte, os primeiros versos (apenas para localização), além dos instrumentos percebidos durante o canto (não colocamos aqui a instrumentação dos compassos de “sobra”).

A “o meu pai era paulista”: violão, baixo (seguem por toda a canção)

B “foi Antônio Brasileiro”: flauta, piano (fraco)

C “nessas tortuosas trilhas”: percussão, piano (médio)

C' “vi cidades, vi dinheiro”: percussão, piano (forte), flauta, sanfona

A “para um coração mesquinho”: percussão, piano e flauta mais ativos

B “viva Erasmo, Bem, Roberto”: flauta, piano, percussão, sanfona

C “o meu pai era paulista”: flauta, piano, percussão, sanfona, cordas

Como já dissemos anteriormente, o contraste melódico entre as partes é mínimo, o que gera um considerável efeito de desaceleração. No entanto, podemos perceber contrastes significativos de densidade timbrística (percebidas pelo acréscimo de instrumentos), intensidade e densidade melódica (esta última percebida principalmente graças a uma maior atuação de cada instrumento a cada nova exposição das partes). Cria-se aqui um interessante efeito de sentido, que é o de diversidade dentro da identidade. A diversidade está nas variações no acompanhamento, e a identidade na melodia principal. A relação entre esse efeito construído musicalmente e a letra é notável. Se o narrador clama para si o valor da diversidade regional na descrição de sua linha hereditária (pai paulista, avô pernambucano e tataravô mineiro), ele logo sintetiza isso em uma grande unidade, identificada primeiro com o reconhecimento da influência de Tom Jobim (“Antônio brasileiro”), e finalmente com sua nacionalidade: “sou um artista brasileiro”.

A partir de sua identificação com a música e os músicos brasileiros, o narrador aponta o fazer musical como o sujeito capaz de aniquilar todos os anti-sujeitos que ele encontra em sua jornada (“a viola me redime”). Estes anti-sujeitos estão figurativizados como “fel”, “moléstia” e “crime”, na 3ª estrofe, “coração mesquinho” e “solidão agreste” na 5ª estrofe. Do outro lado, dando ao sujeito condições para enfrentar seus percalços, estão os destinadores: “Antonio Brasileiro”, “Dorival Caymmi”, “Jackson do Pandeiro”, e todos os compositores e instrumentistas brasileiros. Igualmente importante é a ascendência do narrador, que reúne o saber-fazer acumulado por várias gerações de antepassados, cada qual proveniente de uma região do país.

Além de estar exatamente no centro do tema, a 4ª estrofe é a que tem o alongamento final, e por isso mesmo ganha uma posição de destaque em relação às

demais. Aqui o narrador faz referência a “bandoleiros”, “hospícios”, e “moças feito passarinho avoando de edifícios”. A explicação para a curiosa metáfora vem com a sugestão do medicamento a ser aplicado: *fume* Ari, *cheire* Vinícius, *beba* Nelson Cavaquinho. Há uma aproximação entre o uso de drogas e a marginalidade (“bandoleiros”), a insanidade (“hospícios”) e o suicídio (“moças feito passarinho avoando de edifícios”). Mais uma vez, a música surge como o sujeito capaz de suplantar todos os desafios.

A perplexidade do narrador diante do narrado é percebida tanto pelo número excedente de compassos que segue a estrofe, já que ele precisa de um tempo maior para retomar sua narrativa, quanto pela estrutura da intervenção instrumental. Há um jogo de pergunta e resposta entre flauta e violão que, junto com o toque de percussão, cria um clima de suspense que recobre bem o conteúdo de “perplexidade”. Passado o choque, a narrativa – assim como a viagem do narrador – prossegue.

4.1.3 Uma análise: “Garota de Ipanema”

Vamos por um momento interromper a nossa linha de raciocínio e fazer uma análise prática para observar o jogo de contrastes nesses dois níveis mais abrangentes do discurso musical. Elegemos como objeto a versão instrumental de Garota de Ipanema, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, apresentada em 1963 no LP “Tom Jobim Plays” (JOBIM, 1963). Esta peça foi escolhida por duas razões: por se tratar de uma peça instrumental, e desta maneira poderemos estudar as questões musicais sem a interferência do verbal; por ser uma canção muito conhecida, o que com certeza facilitará a tanto a localização quanto a compreensão das estruturas analisadas.

A macroforma desta versão de “Garota de Ipanema” pode ser esquematizada desta maneira:

O primeiro ponto a destacar, e que pode ser imediatamente percebido neste esquema, é o perfeito equilíbrio estrutural da peça. Temos o tema, o improviso e a re-exposição do tema no centro, introdução e coda na periferia. Trata-se de uma obra “bem comportada”, marca registrada deste primeiro período da produção jobiniana, e desta primeira fase do estilo “Bossa-Nova”. Essa estrutura é também tipicamente encontrada em *standarts* de Jazz: introdução, apresentação do tema, seção de improviso, reapresentação do tema, finalização.

Essa é também uma estratégia de produção de sentido. Uma forma equilibrada pressupõe um sujeito que está em conjunção com um saber-fazer. Trata-se de um enunciador que está “no controle da situação”, um enunciador que é ele também equilibrado, capaz de um fazer programado, estruturado.

Esse equilíbrio que percebemos na macroforma é também manifestado de outras maneiras. Uma delas é a escolha de um andamento em 76 Bpm, o limite inferior de um *andante*, indicação musical para um andamento que se aproximaria do passo normal em uma caminhada. Em outras palavras, nem rápido, nem devagar: equilibrado.

O segundo aspecto a ser considerado ainda sob um ponto de vista global é a escolha de timbres. Os instrumentos escolhidos para essa execução foram: flauta, piano,

violão, contrabaixo, cordas e bateria com vassoura e baqueta. Todos os instrumentos são executados com extrema leveza, o que transmite um tom de delicadeza à peça. A bateria utiliza a baqueta quase que exclusivamente para leves toques na borda da caixa, compondo com a vassoura a base percussiva. Há um balanço entre contínuo e descontínuo tanto na escolha como no modo de atuação dos instrumentos. Essa oposição é percebida no contraste entre notas curtas (ataques) e notas longas (durações). No violão, instrumento que nesta peça praticamente não vai além do acompanhamento, são priorizados os ataques percussivos. O piano também é utilizado com essa função, mas é convocado também para exposições melódicas que não são nem percussivas, mas que também não chega a emitir notas longas. A flauta é utilizada também para melodias como as do piano, mas também surge fazendo contracantos contínuos, com notas longas. Já as cordas são empregadas o tempo todo para a produção de notas alongadas. A bateria, se tomada como unidade, é o termo complexo desta relação: os toques de baqueta são os que produzem os ataques mais nítidos, e a vassoura produz uma base contínua que atravessa toda a peça.

♩ = 76

Intro

Flauta

Cordas

Piano

Violão

Contrabaixo

Percussão

Flauta

Cordas

Piano

Violão

Contraba.

Percussão

A

F6 Cm7 F6 Cm7 F7M

G7 Gm7 Gb7

A'

The musical score is divided into two systems, each containing six staves for different instruments. The first system covers measures 15 to 19, and the second system covers measures 20 to 24. The instruments are Flauta (Flute), Cordas (Strings), Piano, Violão (Guitar), Contraba. (Double Bass), and Percussão (Percussion). The Flauta part has a section labeled 'A'' starting at measure 17. The Violão part includes chord markings: F7M, Gb7, F7M, and G7. The Percussão part features a consistent rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks indicating specific percussive sounds. The other instruments provide harmonic and melodic support.

Flauta

Cordas

Piano

Violão

Contraba.

Percussão

Flauta

Cordas

Piano

Violão

Contraba.

Percussão

B

The musical score is divided into two systems, each covering five measures. The first system (measures 25-29) is marked with a 'B' and the second system (measures 30-34). The instruments are Flauta, Cordas, Piano, Violão, Contraba., and Percussão. The Violão part includes chord markings: F#7M, B7(9), and F#m7 in the first system, and D7(9) and Gm7 in the second system. The Percussão part features a consistent rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks indicating specific accents or techniques.

Flauta

Cordas

Piano

Violão

Contraba.

Percussão

30 31 32 33 34

D7(9) Gm7

Flauta

Cordas

Piano

Violão

Contraba.

Percussão

Measures 35-39. The Flute part has a trill in measure 35. The Strings part has a trill in measure 37. The Piano part has a trill in measure 37. The Violão part has a trill in measure 37. The Contrabass part has a trill in measure 37. The Percussion part has a trill in measure 37.

Flauta

Cordas

Piano

Violão

Contraba.

Percussão

Measures 40-44. The Flute part has a trill in measure 41. The Violão part has a trill in measure 41. The Contrabass part has a trill in measure 41. The Percussion part has a trill in measure 41. The Violão part has a trill in measure 42. The Contrabass part has a trill in measure 42. The Percussion part has a trill in measure 42. The Violão part has a trill in measure 43. The Contrabass part has a trill in measure 43. The Percussion part has a trill in measure 43. The Violão part has a trill in measure 44. The Contrabass part has a trill in measure 44. The Percussion part has a trill in measure 44.

A"

F7M

G7

A

Flauta

Cordas

Piano

Violão

Contraba.

Percussão

A'

Flauta

Cordas

Piano

Violão

Contraba.

Percussão

60 61 62 63 64

Flauta

Cordas

Piano

Violão

Contraba.

Percussão

B

65 66 67 68 69

Flauta

Cordas

Piano

Violão

Contraba.

Percussão

70 71 72 73 74

Flauta

Cordas

Piano

Violão

Contraba.

Percussão

Flauta

Cordas

Piano

Violão

Contraba.

Percussão

Measures 75-79: Flute, Strings, Piano, and Guitar are silent. The Double Bass (Contraba.) plays a melodic line: G4 (75), A4 (76), B4 (77), A4 (78), G4 (79). The Percussion (Percussão) plays a steady eighth-note pattern with 'x' marks indicating specific hits.

A"

Flauta

Cordas

Piano

Violão

Contraba.

Percussão

Measures 80-84: Flute (Flauta) plays a melodic line: G4 (80), A4 (81), B4 (82), A4 (83), G4 (84). The Double Bass (Contraba.) plays a melodic line: G4 (80), A4 (81), B4 (82), A4 (83), G4 (84). The Percussion (Percussão) continues with the eighth-note pattern.

Coda

Flauta

Cordas

Piano

Violão

Contraba.

Percussão

Measures 85-90: Flute (Flauta) plays a melodic line: G4 (85), A4 (86), B4 (87), A4 (88), G4 (89), F4 (90). The Double Bass (Contraba.) plays a melodic line: G4 (85), A4 (86), B4 (87), A4 (88), G4 (89), F4 (90). The Percussion (Percussão) continues with the eighth-note pattern.

A introdução desta peça pode ser dividida em duas partes de quatro compassos cada. Na primeira parte, podemos observar uma melodia executada pelas cordas, composta por apenas duas notas longas que se alternam. O violão apresenta uma harmonização em bloco dos dois acordes que acompanham as cordas, F6-9 e Cm7, pulsando em uma célula rítmica sincopada, com ataques precisos. É o único momento da peça em que o violão é destacado, pois em todo o restante ele irá compor a base, junto com o contrabaixo e a bateria. Na segunda parte da introdução temos a apresentação da flauta executando uma melodia sincopada que, a exemplo das cordas, também circulam em torno de duas notas. O piano pontua a aparição dessas notas centrais com um acorde.

Nestes primeiros oito compassos já foram apresentados todos os personagens e suas respectivas funções. A flauta responde pela melodia com ataques, tendendo à tematização, e as cordas ficam responsáveis pelas notas longas, do lado da passionalização. Piano, violão, contrabaixo e bateria são (pelo menos até este ponto) atores coadjuvantes. No entanto, a atuação dos instrumentos de base deixa claro que a tematização, com seu efeito de plenitude e celebração, foi escolhida desde o início como a estratégia principal da peça.

O tema é construído na forma AABA', estrutura típica dos *standarts* de jazz. É uma forma que de certo modo enfatiza a repetição, pois uma mesma melodia será apresentada três vezes. Esse procedimento tende também a valorizar a parte B, pois essa será a única parte responsável pela apresentação de material novo. A oposição que se dá aqui está entre a aceleração da surpresa, da novidade, e a desaceleração da redundância, do conhecido.

A parte A desenvolve-se em oito compassos. A flauta apresenta a melodia sincopada, calcada em uma pequena célula rítmica e melódica. O piano acompanha a

flauta em uma harmonização em bloco nota a nota, o que faz com que ele suba a uma posição de maior destaque. Isso não deixa de representar uma surpresa, já que na introdução ele estava junto com violão, contrabaixo e bateria na composição da base. Esse efeito será melhor estudado um pouco mais adiante.

Os ataques rápidos e a insistente repetição da célula produzem o efeito de tematização desta melodia. A tensão criada vai se dissipando gradualmente na medida em que a célula se desloca para patamares cada vez mais graves. Além da distensão natural da curva melódica descendente, há também uma distensão harmônica, já que a nota principal da melodia sai de um sol, 9ª maior da tonalidade fá, e cai para um dó, 5ª justa deste mesmo acorde, formando um intervalo muito mais consoante². Esse movimento de resolução é ainda mais acentuado com a progressão dos acordes Gm7 – Gb7 – F7M, uma variação da cadência II-V, de alto poder resolutivo.

Segundo o modelo de Tatit, curvas descendentes remetem figurativamente ao procedimento de asseveração da fala cotidiana. A passagem do agudo ao grave é geralmente associada a um procedimento de distensão, mas é importante frisar que esse sentido também é construído culturalmente, e depende sempre das condições de colocação em discurso. Agudo não é tenso por si só, assim como o grave sozinho não representa obrigatoriamente distensão ou relaxamento. Caixinhas de música costumam apresentar melodias extremamente agudas que são associadas ao conteúdo /delicadeza/. O estilo drum'n'bass constrói todo seu efeito de “peso” (*punch*, cuja tradução literal - “soco” - seria a palavra mais adequada) no extremo grave, quase no limite da percepção humana. O fato de as ondas sonoras agudas vibrarem em maior frequência, e portanto terem comparativamente mais energia que uma onda grave de mesma amplitude, é um assunto que interessa à física, e não à semiótica. O que importa para nós é a colocação

² Cf. capítulo 6, pp 149-195.

em discurso e o processo de construção do sentido. O mesmo acontece com as ondas luminosas: o azul, no alto do espectro, costuma ser associado ao frio e à mansidão, enquanto o vermelho, onda de menor frequência, é geralmente ligado ao calor e à excitação.

Se o que está por trás do efeito de asseveração é a distensão, temos nesta parte A um duplo processo: distensão melódica (curva descendente) e harmônica (passagem da 9ª a 5ª e finalização em cadência). Há ainda uma terceira variável que completa esta equação: o ritmo. Mais à frente teremos a oportunidade de analisar esse elemento com mais atenção, mas podemos desde já antecipar dois procedimentos básicos: a síncope, que é essencialmente uma quebra de expectativa, e a duração das notas em cada ponto da melodia. Os seis primeiros compassos (9 a 14) da parte A apresentam a célula carregada de sincopas e com a predominância de notas curtas. Nos dois últimos compassos (15 e 16) temos a presença de apenas uma nota alongada, desfazendo a sensação de antecipação típica da síncope. Há aqui também uma inegável distensão rítmica, fazendo com que todos os elementos desta parte contribuam para a sensação de resolução. Estamos diante de uma enorme coesão musical.

A segunda exposição da parte A seria uma réplica quase perfeita da primeira se não fosse pela introdução de um contracanto com notas alongadas executado pelas cordas, nos compassos 19 a 24. Após essa intervenção, o naipe de cordas passa para o primeiro plano na parte B. A melodia com notas longas marca uma parte passionalizada, em que o sentimento de falta vem à tona. O uso das cordas nesta seção deixa clara a associação deste timbre com o sentimento de falta, da mesma maneira que a flauta já vinha sendo associada à tematização e o sentimento de plenitude. Como a intervenção das cordas já aparece na segunda parte A, o sentimento de falta que aflora em B é de certa forma antecipado pelo contracanto. É como um ator que está em uma porção

menos iluminada do palco e que subitamente é lançado ao primeiro plano por um foco de luz. O timbre, neste caso, representa esse ator – que está aqui fortemente ligado ao sujeito em disjunção. Paradoxalmente, a presença constante dos ataques da bateria e do violão atenuam a falta que é manifestada em B. Ainda é um sentimento de falta, mas sempre será uma falta-samba, uma falta que tem bossa. A impressão que é produzida – e que nos interessa analisar – é que o sujeito que sofre a disjunção está suficientemente fortalecido e equilibrado para suportá-la, pois ele conta com a ajuda de seus adjuvantes “tematizadores”, violão e bateria. Embora o sentimento de falta esteja de fato manifestado, vem com ele a certeza de uma conjunção próxima, um /saber ser/ de fundo que atravessa a peça toda.

Embora as cordas de fato apareçam apenas no final da parte A, elas não conseguem uma frase sequer sem a intervenção dos outros instrumentos protagonistas, piano e flauta. As cordas apresentam três frases em gradação ascendente, o que gera um progressivo acúmulo de tensão. Logo após o ataque das cordas, o piano realiza um contracanto em segundo plano alternando duas notas sincopadas (compassos 25 e 26). No final da primeira frase, ele intervém com uma pequena melodia, ocupando o tempo da última nota longa das cordas (compassos 27 e 28), chegando a emendar o início da segunda frase (compasso 29). No final da segunda frase, o piano apresenta uma variação da mesma melodia, um tom acima. Durante toda a terceira frase, a flauta apresenta um contracanto “costurando” as notas longas das cordas (compassos 33 a 36). Estas são apenas novas estratégias para atenuar o efeito de falta gerado pela passionalização. O argumento das cordas é então definitivamente interrompido pelo piano, que finaliza a parte B, apresentando as duas últimas frases, pela primeira vez sozinho em primeiro plano (já que antes ele dividia o lugar com a flauta). Já de volta ao segundo plano, as cordas despedem-se da primeira exposição do tema com duas pequenas frases

descendentes, belo contracanto que nada mais é que a perfeita representação musical de um lamento, quase um choro (compassos 37 a 40).

O piano efetua seu corte em vários graus de profundidade. O primeiro é o próprio ato de colocar as cordas de novo em segundo plano. Depois, por interromper a gradação ascendente das cordas: as frases do piano estão em gradação descendente. Por último, pela própria estrutura das frases que ele apresenta: o salto, movimento disjuntivo que ainda persiste, é logo atenuado por uma sequência de notas em graus imediatos, que chegam até mesmo à cromática no final. Desta maneira, o piano instaura um /dever/ que interrompe o devir. Nada mais poderia acontecer se não o retorno à parte A, situação em que a “ordem das coisas” se restaura.

No entanto, a passagem por uma parte B deixa marcas, e se essa marca não é sentida na escolha de timbres (flauta e piano voltam juntos à cena), ela recai sobre a própria melodia, que ao invés de uma suave descida ao grave aponta para o extremo agudo da tessitura. Essa quebra de expectativa confere à última parte a uma tonicidade maior, um efeito de sentido de ênfase. O retorno ao grave, depois da subida, é feito com um salto intervalar, e esta apresentação da parte A termina em um patamar um pouco mais alto que as duas primeiras.

Não é nossa intenção aqui fazer uma análise aprofundada da seção de improviso, mas teceremos apenas alguns comentários. A harmonia do improviso, como é de praxe, segue a harmonia do tema. Isso nos permite dividi-lo também em uma forma AABA. O principal aspecto a ser levado em conta é fato de que só o piano improvisa. Nas duas primeiras partes A, ele atua sozinho, tendo a base como fundo (compassos 49 a 64). Ou seja, ele foi capaz de calar completamente os outros (até então) protagonistas por 16 compassos. No primeiro A, ele apresenta um improviso propriamente dito, enquanto no segundo A ele reapresenta o tema. Depois, na parte B, ele continua em primeiro plano,

improvisando uma melodia que remete estruturalmente ao tema, tendo as cordas no contracanto. No final da parte B, ele divide com a flauta uma frase ágil construída em saltos de 3as. Em suma: ele transita por todas as estruturas e ocupa todas as funções. É definitivamente o dono da peça. Se na introdução ele estava oculto com os instrumentos de fundo, e depois passa a dividir um papel de protagonista com a flauta, o que temos aqui é de fato uma revelação. É a encenação musical da narrativa do sujeito comum, oculto na multidão, que aos poucos se revela e se consagra protagonista.

A última parte A é reservada para a reexposição do tema, mas desta vez temos um súbito esvaziamento. O piano se retrai, limitando-se a pequenas e delicadas intervenções, enquanto a flauta apresenta o tema. O protagonista se mistura de novo à multidão, as cordas entram para a base na *coda*, a peça termina em *fade out*.

4.1.4 Frase

O nível da frase ocupa um lugar central na hierarquia que propomos aqui. Não é por acaso que podemos dizer que a frase é a menor estrutura que ainda produz um efeito de sentido de unidade. Abaixo da frase, só poderemos perceber fragmentos de idéias. Existem várias explicações possíveis para esse fenômeno, mas a principal parece ser uma explicação harmônica. No nível da frase ainda é possível perceber uma movimentação harmônica, o que confere à frase um perfil melódico que tem em si uma direção. A frase pode ser suspensiva ou conclusiva, ela pode ser linear ou tortuosa. É verdade que as células (componentes do nível imediatamente inferior) também têm essas características, mas elas não possuem o poder de produzir o efeito de sentido de unidade que a frase produz: as células são sempre ouvidas como fragmentos.

As frases podem então estabelecer jogos de perguntas e respostas, e são por isso mesmo as grandes responsáveis pela evolução do discurso musical. Para gerar o efeito

de sentido de “pergunta”, basta que a frase termine com alguma carga de tensão não resolvida. Essa tensão pode ser produzida por dois mecanismos diferentes e independentes: o perfil melódico e a harmonia.

O efeito de prossecução produzido pelo perfil melódico faz parte do mecanismo que Tatit chama de figurativização. Esse é um uso corriqueiro da fala cotidiana: entoar uma frase com uma curva melódica ascendente indica o diálogo não chegou ao fim, e que esperamos uma resposta de nosso interlocutor. Da mesma maneira, produzimos frases afirmativas com curvas melódicas descendentes. Esses mesmos efeitos de sentidos são produzidos pela canção.

Apesar da configuração da frase melódica como um todo participar deste processo, Tatit considera que esse efeito se concentra no último intervalo, que ele denominou *tonema*. Assim, tonemas ascendentes indicam prossecução e tonemas descendentes produzem o efeito de asseveração.

No entanto, percebemos que em algumas situações, mesmo que a terminação da frase seja descendente, a configuração de uma curva acentuada para o agudo também produz o efeito de prossecução.

O segundo processo pelo qual a tensão é modulada no final das frases é a harmonia. Estudaremos esse mecanismo em maior profundidade no capítulo 6, mas podemos já adiantar a existência de acordes que produzem o efeito de (re-)tensão e expectativa (dominantes) e outros que geram o efeito de distensão e resolução (tônica).

É importante notar que “pergunta” e “resposta”, ou ainda “prossecução” e “resolução” são conteúdos associados a determinadas disposições musicais. Aqui podemos ver claramente que o componente musical não é um acessório que apenas complementa o conteúdo produzido pela letra. Muito pelo contrário, é o sentido da frase musical que modula o sentido da frase verbal, compondo junto com esta o plano do

conteúdo da canção. Esse procedimento foi magistralmente utilizado por Chico Buarque na composição de “Corrente” (BUARQUE, 1976b), canção do álbum *Meus caros amigos*.

Primeira exposição

Eu hoje fiz um samba bem pra frente
Dizendo realmente o que é que eu acho
Eu acho que o meu samba é uma corrente
E coerentemente assino embaixo
Hoje é preciso refletir um pouco
E ver que o samba tá tomando jeito
Só mesmo embriagado ou muito louco
Pra contestar e pra botar defeito
Precisa ser muito sincero e claro
Pra confessar que andei sambando errado
Talvez precise até tomar na cara
Pra ver que o samba tá bem melhorado
Tem mais é que ser bem cara de tacho
Não ver a multidão sambar contente
Isso me deixa triste e cabisbaixo
Por isso eu fiz um samba bem pra frente

Segunda exposição

Dizendo realmente o que é que eu acho
Eu acho que o meu samba é uma corrente
E coerentemente assino embaixo
Hoje é preciso refletir um pouco
E ver que o samba tá tomando jeito
Só mesmo embriagado ou muito louco
Pra contestar e pra botar defeito
Precisa ser muito sincero e claro
Pra confessar que andei sambando errado
Talvez precise até tomar na cara
Pra ver que o samba tá bem melhorado
Tem mais é que ser bem cara de tacho
Não ver a multidão sambar contente
Isso me deixa triste e cabisbaixo
Por isso eu fiz um samba bem pra frente
Dizendo realmente o que é que eu acho

$\text{♩} = 69$

1. Eu ho-je e fiz um sam-ba bem pra fren-te 2. Di-zen-do re-al-men-te o qua-que eu a-cho 3. Eu a-cho que o meu sam-ba é uma cor-rente 4. E coe-ren-te-men-te as-si-no em-bai-xo 5. Ho-je é pre-ci-so re-fle-tir um po-uco 6. E ver que o sam-ba tá to-man-do je-i-to 7. Só mes-mo em-bri-a-ga-do ou mui-to lou-co 8. Pra con-tes-tar e pra bo-tar de-fei-to 9. Pre-ci-sa ser mui-to sin- 10. ce-ro e cla-ro 11. Pra con-fes-sar que an-dei sam-ban-do erra-do 12. Ta-lvez pre-ci-se até to-mar na ca-ra 13. Pra ver que o sam-ba tá bem melho-ra-do 14. Tem mais é que ser bem ca-ra de ta-cho 15. Não ver a mul-ti-dão sam-bar con-ten-te 16. Isso me de-i-xa tri-ste e ca-bis-bai-xo 17. Por is-so eu fiz um sam-ba bem pra fren-te 18. Di-zen-do re-al-men-te o que é que eu a-cho

16 tar de- fei- to- Pre- ci- sa ser mui- to sin- ce- ro e cla- ro Pra con- fes- saque andei sam- bando er- ra- do- Tal- vez pre- ci- se a- té to- mar na ca- ra

21 Tal- vez pre- ci- se a- té to- mar na ca- ra Pra verque esmba es- tá bem me- lho- ra- do Temmais é que ser bem ca- ra de- ta- cho Não ver a mul- ti- dão sam-

26 ra de- ta- cho Não ver a mul- ti- dão sam- bar con- ten- te Is- so me de- ixa tris- te e ca- bis- bai- xo Por is- so eu fiz um sam- ba bem pra fren- te

31 Por is- so eu fiz um sam- ba bem pra fren- te Di- zen- do re- al- mente o quaque eu a- cho

Essa canção é quase didática para o assunto que estamos discutindo. Ela alterna sempre frases suspensivas e frases resolutivas – designadas pela teoria musical de “antecedentes” e “consequentes”. Esse conjunto (antecedente + consequente) recebe o nome de período. O tema de “Corrente” é construído com 4 partes de dois períodos cada. Na transcrição da letra esboçamos uma comparação entre a primeira e a segunda exposição do tema.

A cada dois versos temos então o fechamento de um bloco de “pergunta e resposta”. É fácil perceber que a letra da segunda exposição é uma repetição da primeira, só que deslocada em um verso. Com esse procedimento, as posições de “pergunta e resposta” produzidas pela melodia aparecem trocadas em relação à letra, invertendo seu sentido, a despeito da quase identidade da letra em cada exposição. Isso fica claro com a separação de cada período de dois versos, lembrando que esse é um recorte produzido pelo discurso musical:

Primeira exposição	Segunda exposição
Eu hoje fiz um samba bem pra frente Dizendo realmente o que é que eu acho	Dizendo realmente o que é que eu acho Eu acho que o meu samba é uma corrente
Eu acho que o meu samba é uma corrente E coerentemente assino embaixo	E coerentemente assino embaixo Hoje é preciso refletir um pouco
Hoje é preciso refletir um pouco E ver que o samba está tomando jeito	E ver que o samba está tomando jeito Só mesmo embriagado ou muito louco
Só mesmo embriagado ou muito louco Pra contestar e pra botar defeito	Pra contestar e pra botar defeito Precisa ser muito sincero e claro
Precisa ser muito sincero e claro Pra confessar que andei sambando errado	Pra confessar que andei sambando errado Talvez precise até tomar na cara
Talvez precise até tomar na cara Pra ver que o samba está bem melhorado	Pra ver que o samba está bem melhorado Tem mais é que ser bem cara de tacho
Tem mais é que ser bem cara de tacho Não ver a multidão sambar contente	Não ver a multidão sambar contente Isso me deixa triste e cabisbaixo
Isso me deixa triste e cabisbaixo Por isso eu fiz um samba bem pra frente	Por isso eu fiz um samba bem pra frente Dizendo realmente o que é que eu acho

A melodia organiza as orações e altera o local do “ponto final” de cada frase, fazendo com que as orações subordinadas se relacionem a outras orações principais. Temos, por exemplo, o período “Só mesmo embriagado e muito louco pra contestar e pra botar defeito” na primeira exposição, e “Pra contestar e pra botar defeito precisa ser muito sincero e claro” na segunda.

Não há como compreender o sentido produzido pela letra sem o uso desta “chave” musical. Com o deslocamento realizado entre letra e melodia, o compositor consegue transformar o que seria uma defesa da qualidade do seu samba em uma rigorosa sanção negativa do seu próprio samba. E faz isso sem prejuízo na profunda

continuidade que liga uma exposição à outra, já que tanto letra quanto melodia são idênticas nas duas exposições (o que recobre o sentido de “corrente”). Se nos limitarmos a uma análise interna, poderíamos dizer que o enunciador parece afirmar que tem consciência de que toda composição já carrega consigo mesmo sua crítica positiva e negativa, mostrando que estes dois procedimentos são no fundo dois lados de uma mesma moeda.

Se fizermos uma análise intertextual, relacionando esse texto ao discurso de produção musical e aos outros textos produzidos na mesma época, não haveria como deixar de relacioná-lo à enorme repressão cultural em que o país estava mergulhado. A própria palavra “corrente”, que até então analisamos como figura de continuidade e coesão, traz consigo o sentido de repressão. A sanção positiva e a sanção negativa das duas exposições poderiam ser atribuídas a sujeitos diferentes, que atuavam na época: o público, que já em 76 consagrava Chico Buarque como um dos maiores compositores do país, e a censura, que o tinha como um alvo constante. O subtítulo da canção, presente no encarte do álbum original, evidencia a relação com a voz de autoridade da época: “este é um samba que vai pra frente”. É uma referência direta ao bordão “este é um país que vai pra frente”, um dos muitos que marcou o período da ditadura militar.

Não podemos terminar a análise deste exemplo sem comentar um outro procedimento de produção de sentido pouco usual. Há na letra uma tensão entre dois estados emocionais opostos, que se cristalizam em duas figuras: o “samba bem pra frente” e o “triste e cabisbaixo”. Essa oposição entre dois estados emocionais pode ser encontrada também em diversos elementos do componente musical.

Em seu *Razão e poética do sentido*, Zilberberg propõe uma reformulação do percurso gerativo proposto por Greimas e introduz novas ferramentas descritivas capazes de trabalhar, nos níveis mais profundos, em um grau de abstração que é

compatível com os conteúdos produzidos pelo discurso musical (ZILBERBERG, 2006). Em um discurso verbal, uma oposição como *vida* vs. *morte* pode ser suficientemente abstrata para descrever a construção de sentido em um nível profundo. Mas para o discurso musical, uma categoria como essa já é concreta demais.

Zilberberg propõe então que a primeira operação realizada pelo sujeito epistemológico, que /faz ser/ o sentido, é um recorte que pode ser descrito pela oposição *parada* vs. *parada da parada*. Estes dois termos estabelecem, no nível imediatamente superior, dois regimes opostos de valores que o pesquisador francês denominou *remissivo* e *emissivo* (cf. ZILBERBERG, 2006, pp. 129-147).

O regime remissivo é responsável pelo fechamento e pela desaceleração. Seus subvalores são da ordem da inibição, da parada. O regime emissivo dissemina a abertura e a aceleração. Seus subvalores são da ordem do ardor e do arrebo.

Já vimos, na análise das frases, a oscilação constante entre as frases suspensivas e conclusivas. Esta já é uma manifestação destes dois regimes: a expansão promovida pelas frases suspensivas se opõe ao fechamento das frases conclusivas. Mas é no desenvolvimento harmônico da canção que essa oposição fica mais patente. A harmonia da parte A se desenvolve no tom de A maior. A parte B promove uma modulação para a tonalidade de A menor, homônima de A maior. A parte C, por sua vez, se desenvolve no tom de C#m, terceiro grau de Am. Finalmente, a parte D é construída com a justaposição de um período de A e outro de B.

Duas coisas ficam patentes: o jogo entre tonalidades maiores e menores, por um lado, e o investimento na contigüidade, percebido na relação de vizinhança destas tonalidades. Na nossa cultura, as tonalidades maiores são geralmente associadas aos conteúdos eufóricos, de realização dos programas, de conjunção entre sujeito e objeto. Por outro lado, as tonalidades menores são associadas aos conteúdos de perda, de

disjunção, de introspecção. Aqui a terminologia da semiótica pode dar um contorno melhor às descrições usualmente utilizadas: a tonalidade maior corresponde a uma expansão, uma abertura, a um regime emissivo; a menor responde por uma concentração, um fechamento, a um regime remissivo.

Assim como no verbal, que manifesta a continuidade com um mínimo deslocamento dos versos de uma exposição a outra, o musical cria esse mesmo efeito de sentido utilizando apenas tonalidades menores próximas ao tom de A maior. A surpresa inerente ao processo de modulação é aqui reduzida a ponto de mal ser percebida como uma ruptura. Além de próximas, as tonalidades menores apresentadas são passageiras.

O segundo elemento musical utilizado para construir a oposição entre emissivo e remissivo é, para dizer o mínimo, inusitado. O andamento desta canção não é constante do início ao fim. Ele sofre uma aceleração progressiva, entre 133 e 144 Bpm (batimentos por minuto). Essa é uma representação musical de uma atuação cada vez maior do fazer emissivo. E, conforme avisa o subtítulo, “este é [literalmente] um samba que vai pra frente”, efeito decorrente da progressiva aceleração musical. É um efeito gradual que, assim como as modulações, parece ter sido projetado para passar (quase) despercebido. Para visualizar esse efeito, recortamos alguns períodos ao longo da canção em um programa de edição de som e os colocamos sobrepostos:

Podemos observar que o tamanho do período (que é uma representação visual da sua duração) diminui progressivamente. No final da peça, há uma inversão desses valores, com um dramático *rallentando*, promovendo a dominância efetiva do fazer remissivo “fechando” a canção.

Na terceira exposição do tema, há uma sobreposição dos versos das duas primeiras: temos duas vozes cantando versos diferentes ao mesmo tempo. É uma representação da presença simultânea dos dois diferentes pontos de vista da época, e também uma evidência de sua incompatibilidade.

Para finalizar a discussão sobre esse nível, gostaríamos apenas de tecer alguns comentários sobre o período musical. A rigor, o período é apenas mais um nível da hierarquia musical, posicionado entre a frase e a parte. No entanto, optamos por não colocá-lo na economia da descrição que fazemos aqui por dois motivos. O primeiro é porque esse nível não parece ter uma pertinência tão grande no âmbito da canção popular: nem todo antecedente encontra seu conseqüente, muito pelo contrário. É muito freqüente a sucessão de várias frases suspensivas ou resolutivas, o que acaba comprometendo a estruturação deste nível.

O segundo motivo é uma decorrência imediata do primeiro. A hierarquia que propomos aqui é apenas uma reorganização dos procedimentos musicais ressaltados por Tatit na construção de seu modelo. Justamente por não ver no período uma forma constante de produção de sentido, não encontramos em sua teoria nenhuma alusão a esse nível.

No entanto, salientamos que o discurso musical é pautado pela flexibilidade, e essa tem que ser uma característica do modelo que o descreve. Assim sendo, a pertinência de um nível do período depende não do modelo e sim do objeto analisado.

“Corrente” é uma canção em que o nível do período fica claro. “A banda” é outro exemplo de canção que alterna frases suspensivas e resolutivas. Nada impede que alguma canção crie outros níveis que, desta maneira, serão pertinentes à sua própria análise.

Temos que aceitar também a possibilidade de uma peça sincretizar dois ou mais níveis, simplificando assim sua estrutura hierárquica. No exemplo que usamos da canção “Bom motivo”³, não é possível dividir a macroforma em estruturas menores, já que a canção toda consiste em apenas um tema, sem introdução, *coda* ou interlúdio. Se a macroforma é composta por apenas uma seção, ela só poderá ser dividida em partes. Podemos dizer que, neste caso, os níveis da macroforma e da forma foram sincretizados. O mesmo procedimento poderia acontecer em outros níveis de análise, até o caso extremo de um discurso musical construído com apenas uma nota, resultado da sincretização de todos os níveis em um só. Por mais absurdo que possa parecer, um discurso assim é possível – e portanto deve poder ser descrito por um modelo que se proponha a ser exaustivo.

Nível	Constituído	Componentes
Macroforma	Peça musical	Seções (tema, improviso, introdução, interlúdio, coda)
Forma	Seção	Partes (A, B, C, etc.)
Frases	Partes	Frases (suspensivas, conclusivas, lineares, etc.)

³ Cf p. **XX**

4.1.5 Célula

Como dissemos anteriormente, a partir do nível da célula estamos lidando com fragmentos de idéias musicais. O que encontramos aqui é uma arquitetura em nível elementar. Se prosseguirmos nessa metáfora, poderemos afirmar que as células são os tijolos do edifício musical.

Por isso mesmo podemos afirmar que as células concentram a significação musical. É na célula que encontramos a pulsação e o andamento. Analisar a evolução das células ao longo da peça é crucial para compreender seu sentido. Podemos observar mais uma vez a atuação da categoria *aceleração* vs. *desaceleração*, em suas várias gradações. Essa categoria pode ser diretamente associada à percepção de *alteridade* vs. *identidade*, ou se preferirmos usar o termo geralmente empregado pela teoria musical, *informação* vs. *redundância*, na comparação entre as células que compõem as frases de uma peça. Quanto maior for o contraste (de alturas, durações, intensidades ou timbres), maior a percepção da aceleração. Ao contrário, à medida que os contrastes se diluem, a desaceleração passa a tornar-se dominante. Como sempre, a atuação desta categoria acontece dentro de uma escala tensiva. Nada será completamente acelerado ou totalmente desacelerado. No limite da aceleração, o discurso não acontece, pois o fluxo de informações é tão veloz que nada consegue acompanhá-lo. Em um regime de desaceleração total, o discurso também não acontece, pois não havendo nenhum contraste entre seus componentes, nenhum sentido é produzido. É evidente que discursos desta maneira não são concebíveis na prática. O que acontece é uma tendência a aceleração ou desaceleração, sendo mais freqüente ainda uma combinação dos dois fatores, recaindo sobre aspectos musicais diferentes.

Podemos então compreender a explicação, agora em um nível mais profundo, da infinita possibilidade de combinações do discurso musical. A evolução das células pode

ser melodicamente acelerada, mas ritmicamente desacelerada. Ou ainda desacelerada no campo da intensidade, e acelerada no aspecto timbrístico. Ou qualquer outra combinação em qualquer grau de aceleração ou desaceleração.

A célula participa ativamente na determinação dos grandes esquemas previstos pela teoria de Luiz Tatit. O primeiro ponto a ser levado em conta é o andamento, já que a célula é a menor estrutura em que se manifesta a pulsação de uma peça musical. Andamentos rápidos aproximam os elementos musicais, ativando a memória e facilitando a percepção dos contrastes e identidades. A tessitura tende a se comprimir, as durações se contraem, os ataques ficam nítidos. Surge daí a segmentação da peça e a valorização dos limites: esse é o procedimento que Tatit chama de *tematização*. Podemos observar esse efeito na canção “Flor da idade” (BUARQUE, 1977).

Esse é um bom exemplo para observar a dialética do discurso musical: depois de apresentar três vezes e com mínima variação rítmica e melódica a mesma célula acelerada, subdividida em sincopas (♩ ♩ ♩), o fluxo de informações é refreado com uma nova célula desacelerada, que apenas marca os tempos do compasso, sem subdivisões (♩ ♩ ♩).

Por outro lado, andamentos lentos tendem a afastar as estruturas musicais umas das outras. A tessitura tende a se expandir, as durações se dilatam, os ataques se apagam. Isso dificulta a percepção dos segmentos, e o que acontece é uma diluição dos limites. Sem pontos de referência bem definidos, o que ocorre é a valorização do

percurso musical em si: esta é a *passionalização*, como podemos ver em “Romance” (BUARQUE, 1993c):

Aqui ainda é possível observar a recorrência da célula, que mantém ainda as mesmas figuras rítmicas ( ) e o mesmo perfil melódico (linha ascendente).

Se for possível observar uma forte contração da tessitura (a ponto de se ver reduzida a alguns semitons), porém sem uma firme valorização dos ataques, o discurso musical tende a se aproximar da fala cotidiana. Esta é a *figurativização*. É o que podemos perceber em “Retrato em branco e preto” (BUARQUE e JOBIM, 1968). A tessitura da primeira parte é reduzida a um intervalo de 3 semitons. Apesar da insistente repetição da mesma célula, não temos aqui uma valorização da pulsação rítmica - o que acabaria provocando o efeito de tematização. Ao contrário, temos uma diluição da pulsação, já que as notas não têm uma duração homogênea e os ataques não são marcados.

Nunca é demais lembrar que estes processos não são mutuamente exclusivos, e nem sequer chegam a ter uma expressão total. Uma música totalmente passionalizada precisaria apresentar uma tessitura infinita. No entanto, por mais ampliada que seja a tessitura de uma peça, ela sempre terá um limite. Esses três pontos que o modelo de Tatit apresenta são apenas lugares teóricos, muito úteis para a compreensão e classificação dos fenômenos observáveis, mas que jamais chegam a se manifestar em intensidade máxima, a não ser em composições experimentais. O dia-a-dia das canções trabalha sempre com os pontos intermediários e com combinações destas três tendências. Esse fato pode ser facilmente observável na canção “Deus lhe pague”, na versão original do álbum *Construção* (BUARQUE, 1971).

Deus lhe pague

Por esse pão pra comer, por esse chão pra dormir
A certidão pra nascer e a concessão pra sorrir
Por me deixar respirar, por me deixar existir
Deus lhe pague

Pelo prazer de chorar e pelo “estamos aí”
Pela piada no bar e o futebol pra aplaudir
Um crime pra comentar e um samba pra distrair
Deus lhe pague

Por essa praia, essa saia, pelas mulheres daqui
O amor malfeito depressa, fazer a barba e partir
Pelo domingo que é lindo, novela, missa e gibi
Deus lhe pague

Pela cachaça de graça que a gente tem que engolir
Pela fumaça, desgraça, que a gente tem que tossir
Pelos andaimes, pingentes, que a gente tem que cair
Deus lhe pague

Por mais um dia, agonia, pra suportar e assistir
Pelo rangido dos dentes, pela cidade a zunir
E pelo grito demente que nos ajuda a fugir
Deus lhe pague

Pela mulher carpideira pra nos louvar e cuspir
E pelas moscas-bicheiras a nos beijar e cobrir
E pela paz derradeira que enfim vai nos redimir
Deus lhe pague

Deus lhe pague

						-mir						-rir	
es	pão	comer	es	chão	dor		cer	dão	nascer	con	-são	sor	
Por	-se	pra	por	-se	pra	A	-ti	pra	e a	-ces	pra		

[illegible]

As notas das duas primeiras frases desta canção estão dispostas em uma tessitura de apenas dois semitons. Trata-se de uma tessitura extremamente contraída, pra não dizer achatada. Uma melodia como essa produz um forte efeito de figurativização, pois é fácil perceber nela um gesto de fala cotidiana. Mas apesar de percebermos a figurativização como um elemento dominante, é possível também identificar traços dos outros dois esquemas. A tematização é percebida tanto pelo andamento rápido e a forte

marcação do pulso feita pelos instrumentos que acompanham a voz, como também pela quase onipresença da célula rítmica ( ). Por sua vez, o efeito de passionalização decorre do alongamento das notas no final das frases, especialmente na última. É evidente aqui a relação entre esta configuração melódica e a forte opressão descrita pelo narrador, fato que ficará ainda mais evidente no desfecho da peça.

As duas primeiras estrofes são praticamente idênticas: as variações começam a ser introduzidas a partir da terceira estrofe. No início não há nenhuma alteração na melodia principal, mas podemos perceber uma maior atuação da orquestra que faz o acompanhamento. Na entoação do “Deus lhe pague” desta estrofe ocorre uma alteração na condução da voz principal. Se antes ouvíamos um único timbre de voz a cantar, agora podemos perceber também um coro de vozes masculinas em uníssono. A inclusão destes novos timbres produz um contraste que pode ser identificado na oposição entre *individual* vs. *coletivo*. Se até o momento o narrado soava como uma dor particular e solitária daquele que cantava, agora essa angústia passa a ser dividida por uma coletividade. Não se trata mais de uma angústia pessoal, mas sim social.

A quarta estrofe segue com o coro mimetizando a voz principal até o verso-refrão “Deus lhe pague”. Esse é agora apresentado uma oitava acima, expandindo (explodindo?) subitamente a contraída tessitura, transformando a emoção até então contida em um grito desesperado. A passionalização que era residual passa aqui para o centro das atenções. Criam-se então efeitos de sentido de urgência, de uma dor que é insuportável e que precisa de imediata reparação – temos um sujeito que chegou ao limite da capacidade de conter suas emoções.

[illegible][illegible][illegible]

Até agora realizamos uma análise distributiva das células, ou seja, apresentamos exemplos de como a repetição ou alternância de células na construção das frases é capaz de produzir sentidos. Passemos então para uma análise integrativa, ou seja, estudaremos a composição interna das células. É evidente que para isso teremos que lançar mão dos componentes do nível imediatamente inferior: os intervalos.

Algumas células são compostas com a utilização de graus imediatos. Com pouco ou nenhum espaço entre suas notas, o que acontece é uma ativação do sentido de conjunção. A primeira canção gravada por Chico Buarque - e até hoje uma de suas composições mais conhecidas - apresenta essa característica: “A banda” (BUARQUE, 1966a).

Estas duas primeiras frases são compostas com células que mantêm sua estrutura rítmica, mas apresentam alterações de altura. Após a exposição de uma célula descendente, temos a reapresentação quase exata da mesma estrutura em um patamar um pouco mais grave, só que com a inversão da direção melódica na última nota, que realiza um salto ascendente. Essa dupla disjunção – pela inovação e pelo salto – provoca uma alteração que ressoa nas duas últimas células, construídas sobre uma curva melódica sinuosa.

Mais constante é a estrutura de “A ostra e o vento” (BUARQUE, 1998b):

Podemos notar a alternância de duas células idênticas porém espelhadas, até a finalização com salto. As notas destas células são separadas por intervalos de semitom, levando o efeito de conjunção a um grau máximo⁴.

Por outro lado, células que apresentam saltos melódicos ativam a percepção da disjunção. Na já citada canção “Bom conselho”, temos uma célula construída sobre saltos melódicos:

♩ = 61

Es- pe- re sen- ta- do Ou vo- cê se can- sa- Es- tá

pro- vado Quem es- pe- ra nun- ca al- can- ça

Na canção “Samba e amor” podemos observar a presença simultânea de graus imediatos e saltos intervalares na mesma célula.

♩ = 60

Eu fa- ço sam- ba e a- mor a- té mais tar-

de E te- nho mui- to so- no de ma- nhã

Com esse procedimento, o compositor manifesta a oposição entre conjunção e disjunção já no nível mais profundo da hierarquia musical. Desta maneira, o salto intervalar passa a representar os valores que o sujeito evita (presentes nas figuras da “correria da cidade”, da buzina da fábrica), e os graus imediatos manifestam os valores desejados (que estão também no “eterno espreguiçar”, no “cobertor de lã”). Abaixo destas figuras, sejam elas verbais ou musicais, temos por um lado o valor profundo

⁴ Cf análise mais profunda desta peça no capítulo 8.3, pp. 227-244.

desejado pelo sujeito, que é a continuidade, o “desejo de durar”; e por outro lado, o valor evitado, que é o limite, a interrupção, a parada.

Embora tenhamos dado destaque às oposições de alturas dentro das células, não custa lembrar que as variações rítmicas são igualmente capazes de produzir sentidos. Se pensarmos na expectativa de conclusão rítmica como um contrato, dois desfechos são possíveis: podemos ter a efetivação deste contrato, com os ataques caindo no tempo esperado, como em “Na ilha de Lia, no barco de Rosa” (BUARQUE e LOBO, 1989); ou podemos observar a ruptura deste contrato, com a presença de síncope, como podemos observar no exemplo de “O futebol” (BUARQUE, 1989)⁵. Subjacente a esse procedimento temos a presença da categoria *integração* vs. *transgressão*.

♩ = 100

1 2 3 4

Quan-do a- dor- ma- ci- a na i- lha de Li- a meu deus eu só vi- vi- aa so- nhar

♩ = 106

1 2 3 4 5 6 7 8 9

Pa- ra es- tu- far es- se fi- lô- Co- mo eu so- nhei

Só Se eu fos- se o rei

Nível	Constituído	Componentes
Macroforma	Peça musical	Seções (tema, improviso, introdução, interlúdio, coda)
Forma	Seção	Partes (A, B, C, etc.)
Frases	Partes	Frases (suspensivas, conclusivas, lineares, etc.)
Célula	Frases	Células

⁵ Esse tema será discutido com maior profundidade no capítulo 8.

4.1.6 Intervalo

O intervalo é a menor relação que duas unidades musicais podem contrair. Ele tem apenas três possibilidades melódicas e três possibilidades rítmicas: ascensão-alongamento, suspensão-manutenção, descenso-encurtamento. Esse contraste também se dá dentro de uma categoria tensiva: o intervalo entre duas notas pode ser de meio tom (ou até menos, fora do contexto da música ocidental), como pode ser de uma ou mais oitavas. Se intervalos pequenos produzem o efeito de sentido de continuidade, intervalos maiores produzem o efeito de descontinuidade.

O intervalo parece ser em elemento central nas pesquisas de Ricardo Monteiro. Em sua obra, o intervalo não é apenas apreendido como uma relação entre notas adjacentes (como fizemos até agora), mas como delimitador de uma região dentro da tessitura da peça. Nesta concepção, o intervalo é mais uma categoria que um nível hierárquico, já que ele pode dar conta tanto da relação direta entre duas notas como de uma frase inteira. Um intervalo de 5ª justa poderia ser apresentado como um salto ou como uma frase:

Em sua dissertação de mestrado, Monteiro lança a hipótese de que todo discurso musical possa ser descrito pela alternância de dois intervalos:

A articulação e oposição de dois únicos intervalos costuma dar conta de toda a estrutura de composições musicais extremamente complexas, num grau de coerência espantoso para quem conhece o peso da intuição no processo de criação, apontando como única explicação plausível responsabilizar um senso de equilíbrio infinitas vezes mais rápido e preciso que a razão (e, até certo ponto, independente dela) pela consistência lógica da construção do texto (MONTEIRO, 1997, p. 25)

Devido à imensa flexibilidade do discurso musical, é fácil conceber contra-exemplos para essa hipótese. No entanto, embora saibamos que o discurso musical não deva obrigatoriamente ser estruturado a partir da intervenção de apenas dois intervalos, admitimos que esta possa ser uma possibilidade de realização do discurso, conforme podemos conferir na brilhante análise que o autor faz da canção “Tristeza” (MONTEIRO, 2005, pp. 179-197). Nesta análise, o pesquisador compara a disposição dos intervalos ao longo das duas partes da música, e associa a inversão das operações musicais à inversão dos valores no plano de conteúdo verbal. Estes resultados podem ser visualizados nas seguintes tabelas (MONTEIRO, 2005, p184, 188):

[Parte A]

	Tensionamento		
	Relaxamento	→	Tensão
Termo	Bn		An
Intervalo associado	5 ^a J		6 ^a m
Signos lingüísticos em n=2	por favor, vá		embora
Signos lingüísticos em n=3	minha alma que		chora
Parâmetros de variação	P(I)	x	P(II)
Orientação	descendência		ascendência
Duração	breves		longas
Região	grave		aguda
Escansão	m. escalar		m. por saltos

[Parte B]

	Tensionamento		
	Tensão	—————>	Relaxamento
Termo	B'n		A'n
Intervalo associado	5ª J		6ª m
Signos lingüísticos em n=5	fez do meu coração		a sua moradia
Signos lingüísticos em n=6	já é demais o meu		penar
Signos lingüísticos em n=7	quero voltar àquela	x	vida de alegria
Parâmetros de variação	P(II)		P(I)
Orientação	ascendência		descendência
Região	aguda		grave
Escansão	m. por saltos		m. escalar

É fácil perceber a inversão entre os parâmetros associados à 5ª justa e 6ª menor entre as duas partes. Se na parte A a 5ª era associada à orientação descendente, região grave e movimento escalar, na parte B ela está ligada à orientação ascendente, região aguda e movimento por saltos.

O enfoque usual no campo das alturas é apenas uma escolha analítica. Por mais que possamos fazer uma descrição abstrata de uma melodia apenas com alturas e durações, ela jamais existirá sem intensidade e timbre. O fato de não existir ainda um lugar para o timbre e a intensidade no modelo de semiótica da canção não é motivo válido para supor que estas duas propriedades sejam menos participativas na construção do sentido de uma peça musical (conforme mostrado na análise de “Paratodos”). O modelo não extrai informações destas propriedades simplesmente porque não foi feito para isso. No entanto, basta ouvir um pequeno trecho de qualquer sinfonia de Beethoven para perceber a atuação da intensidade na construção de contrastes entre frases compostas por notas com as mesmas alturas e durações. Ou então procurar qualquer método de orquestração e arranjo para perceber a importância que a tradição musical ocidental atribui à escolha e combinação de timbres.

Podemos pensar então que existe um intervalo de altura entre duas notas, mas também existe um “intervalo” de durações, intensidades e timbres. A passagem de uma

nota a outra, de um intervalo a outro, de um motivo, frase ou parte a outra pode ser de continuidade (de alturas, durações, intensidades e timbres) ou de contraste. Em cada nível, podemos convocar qualquer uma destas propriedades (além da densidade, exceção feita ao nível do intervalo e da nota) para estabelecer relações de continuidade ou descontinuidade (e estabelecer também relações integrativas entre os níveis). Não podemos prosseguir sem dar a Ricardo Monteiro o devido crédito pelo pioneirismo na tentativa de integrar ao modelo de análise semiótica todos os elementos musicais, partindo da constatação de que todos eles podem contrair relações e produzir sentido.

Nível	Constituído	Componentes
Macroforma	Peça musical	Seções (tema, improviso, introdução, interlúdio, coda)
Forma	Seção	Partes (A, B, C, etc.)
Frases	Partes	Frases (suspensivas, conclusivas, lineares, etc.)
Célula	Frases	Células
Intervalo	Células	Intervalos (ascendente, suspensivo, descendente)

4.1.7 Nota

Cada nota é formada a partir das quatro propriedades do som: altura, duração, intensidade e timbre. Podemos fazer uma analogia com os femas, traços distintivos que definem os fonemas – e que não constituem um nível de análise. Assim como os fonemas são constituídos por um feixe de femas, as notas são formadas por um feixe de propriedades sonoras simultâneas. Assim como não há um fonema que seja apenas /sonoro/, não existe nota que tenha apenas altura ou duração. Não podemos então falar

em um nível das propriedades do som: a nota é o limite da forma musical (cf. LOPES, s/d, pp. 50-55).

As notas são as unidades constitutivas do segundo nível, o do intervalo. Os intervalos formam as células ritmo-melódicas, ou motivos. A junção das células forma a frase, e o conjunto de frases forma a parte. O conjunto das partes forma a seção (tendo no tema uma das possibilidades de realização). O conjunto das seções compõe a peça musical, considerada aqui não apenas pelo efeito de sentido de identidade que ela constrói no discurso de produção musical, mas na sua totalidade. Podemos visualizar essa hierarquia em uma tabela:

	Nível	Constituído	Componentes
6	Macroforma	Peça musical	Seções (tema, improviso, introdução, interlúdio, coda)
5	Forma	Seção	Partes (A, B, C, etc.)
4	Frase	Parte	Frases (suspensivas, conclusivas, lineares, etc.)
3	Célula	Frase	Células (sincopadas, lineares, sinuosas, etc.)
2	Intervalo	Célula	Intervalos (ascendente, suspensivo, descendente)
1	Nota	Intervalo	Notas (altura, duração, intensidade, timbre)
	Propriedades	Nota	Altura, duração, intensidade, timbre

Tabela 1

4.1.8 Semiótica da canção

Podemos agora encontrar o lugar reservado a cada um dos mecanismos e movimentos utilizados por Tatit na construção de seu modelo (cf. TATIT, 1997, pp.95-96). Tematização e passionalização são descritos como projetos entoativos de *concentração e extensão*, respectivamente. No primeiro caso, surgem os mecanismos de

involução (tematização e refrão) e evolução (desdobramento e segunda parte). No segundo, os movimentos conjuntos (graus imediatos e gradação) e disjuntos (salto intervalar e transposição).

Graus imediatos e saltos intervalares são fenômenos pertinentes ao segundo nível, o do intervalo. Eles manifestam diretamente o estado tensivo da categoria juntiva: quanto menor o intervalo, maior a percepção de conjunção. O ouvido percebe a diferença entre as frequências de cada uma das notas de um intervalo: intervalos maiores exigem um maior esforço de transformação da onda sonora. Da mesma maneira, direções descendentes sugerem repouso, assim como inflexões ascendentes apontam para um aumento da tensão. A oposição se dá então na medida da velocidade desta inflexão: lenta nos graus imediatos, acelerada nos saltos intervalares. No final da parte B de Garota de Ipanema temos neste nível um elaborado jogo de tensões:

Dó	-LE
Sib	BE
Lá	A -NHA
Sol	MI
Fá	SÓ
Mi	É
Ré	NÃO
Dó	QUE
Sib	-ZA

Dó	
Sib	QUE
Lá	
Sol	-NHA
Fá	-ZI
Mi	SO
Ré	-SA
Dó	PAS
Sib	-BÉM
Lá	
Sol	TAM

A perda abrupta de tensão melódica em “a **bele-za**” e “**que tam-bém**” é retomada gradualmente por uma frase em graus conjuntos, que chegam até a “se espremer” em uma cromática no final “que não é **só mi-nha que**” e “pas-sa so-zi-nha”.

Tematização e desdobramento são fenômenos que ocorrem no terceiro nível: eles dependem diretamente da organização das células. A repetição das células gera a tematização, enquanto a alternância produz o desdobramento. No primeiro verso da canção “Mano a mano” (BUARQUE E BOSCO, 1984) podemos ver como esse processo se desenvolve:

A repetição exata das seis primeiras células é uma tematização. A variação apresentada nas duas últimas é um desdobramento. Nas primeiras células, o nível do intervalo (no campo das alturas) se dissolve, já que as notas são todas iguais. Mas ainda é possível verificar um intervalo rítmico, pois as notas que compõem as células não apresentam a mesma duração. Nestas células temos uma tematização ao mesmo tempo rítmica e melódica. Nas duas últimas, há um desdobramento melódico – mas a tematização rítmica persiste.

Muitas canções apresentam uma tematização parcial, mantendo o ritmo mas alterando a melodia – ou vice-versa. Outras utilizam técnicas mais complexas de espelhamento e movimentos retrógrados. Em todos os casos, o ponto em questão é o tratamento de informação já apresentada, com ou sem transformação. Isso afeta

diretamente a percepção da categoria junctiva: de um modo geral, quanto maior for a redundância, tanto maior será a percepção de conjunção.

Gradações e transposições são fenômenos do quarto nível. Neste caso, o processo é muito semelhante ao de graus conjuntos e saltos intervalares, só que as grandezas têm agora um alcance maior. Gradações representam movimentos com transição tensiva lenta; transposições são movimentos mais acelerados. Elas também podem ser ascendentes e descendentes, e têm o poder de aumentar ou diminuir a curva tensiva. Na segunda parte de “Garota de Ipanema” temos uma gradação ascendente responsável pelo acúmulo de tensão nas três primeiras frases:

		A
		AH BE -ZA
	POR	
	AH -QUE -DO É	-LE QUE E -TE
POR	TU TÃO -TE	-XIS
AH -QUE ES TÃO		
	TRIS	
-TOU SO -NHO		
-ZI		

Uma gradação descendente libera essa energia acumulada, ainda na parte B:

-LE	
BE	QUE
A -NHA	
MI	
SÓ	-NHA
	-ZI
É	SO
NÃO	-SA
QUE	PAS
-ZA	-BÉM
	TAM

Finalmente, segunda parte e refrão são fenômenos do quinto nível, e se comportam de maneira semelhante aos do terceiro nível. O refrão é uma tematização de

alcance global. Guardadas as proporções, a segunda parte age como um desdobramento. No nosso exemplo, a repetição da parte A tem o efeito de um refrão. Todos estes procedimentos podem ser observados já hierarquizados na tabela 2:

Nível 5	Parte	Refrão Segunda parte
Nível 4	Frase	Gradações Transposições
Nível 3	Célula	Tematização Desdobramento
Nível 2	Intervalo	Graus imediatos Saltos intervalares

Tabela 2

A complexidade do discurso musical é notável. A análise que fizemos até agora não é mais que uma descrição linear dos elementos constituintes. No entanto, todos estes elementos contraem entre si relações mais complexas, relações que a teoria musical designa genericamente pelo nome de “harmonia”. Além disso, temos que levar em conta que uma música raramente é composta por apenas uma melodia. Na maioria dos casos, ela é fruto de uma imensa polifonia de vozes interconectadas. Cada uma delas pode ser analisada independentemente, em seus diversos níveis, com suas harmonias internas, mas também se relacionam umas com as outras em uma complexa rede.

Uma vez separados e hierarquizados os planos de produção de sentido do discurso musical, podemos tentar construir um modelo geral de previsibilidade levando

em conta cada um dos elementos. Aqui fazemos desde já a distinção entre elementos que são internamente modulados pela oposição entre ascendente e descendente e aqueles cuja interferência é sempre relativa. Comparando um refrão a uma segunda parte, podemos comparar as regiões da tessitura em que se desenvolvem e determinar os efeitos de sentido resultantes. Mas internamente, a oposição não é pertinente. Já no caso dos procedimentos de graus imediatos, gradações, salto intervalar e transposições, a orientação da curva melódica é crucial para a determinação dos efeitos de sentidos criados.

Salientamos mais uma vez que estamos ainda no esboço de uma teoria capaz de dar conta de alguns dos principais mecanismos de construção de sentido em música. Não é demais repetir que somente a análise continuada de temas e canções poderá dar o devido contorno ao modelo. Por isso mesmo, os termos escolhidos já são sabidamente inadequados, ou por serem vagos demais, ou por serem precisos demais. No entanto, a delimitação de um campo de atuação é imprescindível para o desenvolvimento da pesquisa.

	Redundância		Informação	
	Regime de desaceleração efeito global: conjunção		Regime de aceleração efeito global: disjunção	
<i>Andamento:</i>	<i>rápido</i>	<i>lento</i>	<i>rápido</i>	<i>lento</i>
	Tematização	Refrão	Desdobramento	Segunda parte
	Graus imediatos:	Gradações:	Salto intervalar:	Transposições:
Ascendente	acúmulo rápido de tensão	acúmulo lento de tensão	ganho abrupto de tensão	“elevação de voz”
Descendente	distensão rápida: “asseveração”	distensão lenta: “explicação”	perda abrupta de tensão	“baixar a voz”, “retomada”

É muito importante lembrar que todos os fenômenos em todos os níveis são regidos por uma instância maior, que é a harmonia. Como veremos mais adiante na análise de “Você, você”, no capítulo dedicado ao estudo da harmonia, a liberação de tensão de uma gradação descendente pode ser compensada por um acréscimo de tensão harmônica. Da mesma maneira, o efeito de sentido de distanciamento provocado por uma segunda parte pode ser intensificado por uma modulação.

4.2 Música e glossemática

À luz da teoria glossemática, José Roberto do Carmo Jr. defendeu em 2007 sua tese de doutorado apresentando um estudo comparado entre música e fala. Além da abordagem absolutamente original, trata-se de um trabalho construído com um rigor teórico raras vezes visto no meio da semiótica musical. Neste capítulo, apresentaremos uma análise crítica tanto do procedimento quanto dos resultados obtidos. Antes de iniciar essa empreitada, gostaríamos de enfatizar o fato de que nenhuma crítica que possa ser feita aqui poderia diminuir a importância desta obra. Muito pelo contrário, é justamente por perceber a enorme contribuição – e as infinitas possibilidades de expansão – que trazemos esse trabalho à discussão.

4.2.1 Restrições do modelo

Qualquer modelo que pretenda ser um modelo científico precisa definir claramente quais os seus limites e quais são os objetos (ou classes de objetos) que ele pretende descrever. O trabalho que analisamos agora não peca por deixar de definir seu campo de aplicação. Ao contrário, acreditamos que as restrições impostas acabam por restringir demasiadamente sua aplicabilidade. Isso é particularmente preocupante para a

análise de um objeto que, como já afirmamos anteriormente, é pautado pela flexibilidade.

Logo na introdução do seu texto, o autor afirma:

Uma melodia não se confunde com uma **cadeia qualquer de notas musicais**. Uma criança de dois anos que martela notas ao piano produz uma cadeia qualquer de notas musicais, e certamente ninguém sustentará que temos aí uma melodia. Falamos em melodia apenas quando reconhecemos essa cadeia como o produto de um ato semiótico que **faz ser** o sentido, instaurando uma relação entre uma expressão e um conteúdo [grifos do autor] (CARMO JR., 2007, p. 16).

Encontramos aqui o primeiro indicativo das restrições do modelo apresentado. Veremos adiante que essas restrições acabam por minimizar significativamente a gama de textos passíveis de serem descritos pelo modelo proposto, criando condições a nosso ver desnecessárias para que um objeto musical seja analisável. Se pensarmos nos efeitos de sentido produzidos pelos textos, temos que admitir que a ausência de sentido também é um efeito de sentido, e é um efeito de sentido permitido pelo sistema que o produz. Ele pode ser previsto, e por isso mesmo deve poder ser descrito. O mesmo se aplica às notas produzidas pela criança de dois anos ao piano. O que transparece aqui – e que será disseminado em toda a obra – é uma concepção pré-fixada do que vem a ser o sentido musical, que culmina na própria definição de melodia. Mais adiante, encontramos a seguinte afirmação:

Não por acaso, uma seqüência musical estocástica (como a da criança ao piano) não produz esse efeito de melodia: ela é arritmica, desordenada, desconexa, incoerente, não-direcional e, conseqüentemente, não pode apresentar transformações. (CARMO JR., 2007, p. 20).

Se anteriormente foi sugerido que “*certamente ninguém sustentará que temos aí uma melodia*”, neste outro parágrafo podemos encontrar uma melhor solução para o problema. Uma criança ao piano produz sim uma melodia, só que uma melodia “*arrítmica, desordenada, desconexa, incoerente e não direcional*”. Há também um efeito de sentido de infantilidade, incoerência ou ausência de coesão que, como dissemos, pode – e deve – ser previsto pelo modelo. Afinal, se essa “cadeia qualquer de notas” não constitui uma melodia passível de análise, o que vem a ser ela então? A resposta surge logo adiante:

Dado que numa melodia tonal simples estamos dentro de um único campo (um paradigma de valores musicais), a linha melódica construída pela projeção sintagmática desses valores pode criar efeitos de transição [distensão→tensão] e [tensão→distensão], tudo dependendo de como os valores são selecionados pelo sujeito da enunciação.

Vale a pena insistir no fato de que esses efeitos podem ser criados, mas que não necessariamente o são. Se voltarmos à nossa criança de dois anos que martela notas ao piano, ela sem dúvida produz uma cadeia de notas, ou seja, um sintagma musical. Seu paradigma é o próprio piano, que, como vimos, é uma espécie de sistema concreto. Mas ela não produz uma melodia porque:

- a) ela não seleciona cronemas e dinamemas de maneira a criar células;
- b) ela não seleciona tonemas de modo a criar contrastes de tensão/distensão (CARO JR., 2007, p. 90).

Temos aqui uma definição estrutural de melodia que não apela para um senso comum - que neste caso definitivamente não existe. Para o autor, uma seqüência de notas será uma melodia se e apenas se contiver células rítmicas (definidas também dentro de um critério um pouco rígido, como veremos a seguir) e construir tensões harmônicas. No entanto, como vimos mais acima, a aceleração é um mecanismo capaz justamente de atenuar os limites, podendo chegar ao ponto de desconstruir por completo

o efeito de sentido de célula (assim como o de frase, de parte ou seção). Uma melodia assim composta não poderia sequer ser considerada no modelo proposto. Como já afirmamos anteriormente, essas restrições seriam desnecessárias se flexibilizássemos os conceitos *dentro* do modelo ao invés de desconsiderar qualquer manifestação que não se comporte conforme a previsão.

Além disso, a definição acima deixa de fora toda e qualquer composição atonal, que desconstrói o jogo de tensão/distensão dos tonemas. Uma melodia atonal não poderia mais ser chamada de “melodia”, o que contraria uma prática que já está – por diversas e boas razões – completamente incorporada ao fazer musical há mais de cem anos. Uma canção como “Doideca” (VELOSO, 1997), de Caetano Veloso, não teria melodia. Acreditamos que o tonalismo – assim como o atonalismo – podem e devem ser descritos como efeitos de sentido possíveis, por um modelo que olhe para o discurso musical a partir de um ponto de vista mais amplo.

O que se prefigura aqui é um modelo rígido demais para poder dar conta da flexibilidade do modelo musical. Fica claro que a opção metodológica é priorizar o rigor teórico em detrimento da amplitude do modelo. Esse procedimento não é em si mesmo problemático, muito pelo contrário: analisar é sempre reduzir e recortar. No entanto, é preciso deixar claro que a restrição é antes uma opção do modelo que uma imposição do objeto. Como veremos adiante, essa restrição imposta ao objeto acaba por produzir resultados pouco confiáveis e em contradição com os fatos da linguagem musical. As restrições – que existem e sempre existirão em qualquer modelo – devem aparecer como consequência da análise, nunca como pressupostos:

Esse desafio toma proporções consideráveis em linguagens como a música pura, na qual **temos** que limitar o escopo da análise às estruturas do plano da expressão, e na qual as formas do plano do conteúdo são interpoladas **apenas** por catálise [Grifos nossos] (CARMO JR., 2007, p. 27).

E logo mais adiante:

A segunda hipótese parte do **pressuposto** de que a música é uma semiótica ancorada no plano da expressão. [Grifo nosso] (CARMO JR., 2007, p. 28).

4.2.2 Aparelho fonador e instrumentos musicais

Tendo como principais justificativas o sucesso obtido pelos fonólogos na descrição do plano da expressão verbal a partir do aparelho fonador humano e a possibilidade da voz de atuar tanto no sistema verbal como no musical, o autor defende uma abordagem semelhante para a música, e propõe uma descrição das categorias musicais a partir das características comuns aos diversos instrumentos:

Essa hipótese equivale a reconstruir o sistema musical a partir de uma base acústico-articulatória, seguindo, de certo modo, a trilha de foneticistas e fonólogos que chegaram às grandezas primitivas da expressão verbal graças a um estudo do aparelho fonador (CARMO JR., 2007, p.28).

Embora essa abordagem pareça não só convincente como também promissora, há uma certa inconsistência na interpretação das funções dos instrumentos musicais, fato que compromete os resultados obtidos, e que é o centro da crítica que fazemos ao trabalho. Para poder explicar melhor o problema, vamos retomar resumidamente a exposição que o autor faz da estrutura do aparelho fonador:

Essas partes *[do aparelho fonador]* podem ser agrupadas em três conjuntos, que desempenham diferentes papéis no processo de fonação: o conjunto respiratório, o conjunto energético e o conjunto ressoador.

O conjunto respiratório, constituído pelos pulmões, responde pela corrente de ar necessária ao processo de fonação.

O conjunto energético compreende as pregas vocais, e é o responsável pela geração da voz, ou seja, de vibrações regulares que sofrem apenas três determinações fonologicamente pertinentes: intensidade (forte vs fraco), duração (longo vs breve) e altura (grave vs agudo). Essas determinações da voz são denominadas **prosodemas**.

O conjunto ressoador – cavidade oral e nasal, língua, lábios, dentes, palato duro, etc – é o responsável pela segunda etapa do processo, quando a corrente fonatória é submetida a uma série de interferências através de oclusões, constrictões, nasalizações, etc. Os sons que resultam dessas interferências são os **fonemas**: as consoantes, determinadas pelo ponto de articulação e sonoridade; as vogais, determinadas pela abertura da boca, altura da língua, e arredondamento dos lábios [grifos do autor] (CARMO JR., 2007, p. 29).

Mais adiante, o autor inicia suas comparações entre o aparelho fonador e os instrumentos musicais:

Um instrumento musical (...) é também dotado de um conjunto energético, onde são produzidos sons com altura, duração e intensidade. Ele dispõe igualmente de um conjunto ressoador que amplifica e modifica os sons provenientes do conjunto energético. O que no aparelho fonador são as cordas vocais, nos instrumentos musicais são cordas esticadas, placas de madeira, palhetas de cana, metal, etc. Já a cavidade oral-nasal do aparelho fonador corresponde, nos instrumentos melódicos, a câmaras, caixas e tubos ns mais diversas dimensões e formatos, construídas com os mais diversos materiais.

Há, porém, uma diferença crucial entre o aparelho fonador e qualquer instrumento musical: enquanto aquele possui um conjunto ressoador móvel, responsável pelas articulações que originarão os fonemas, o conjunto ressoador dos instrumentos de música é imóvel, **inarticulável**. [grifo do autor] (CARMO JR., 2007, p. 30).

Se por um lado a comparação entre o sistema verbal e o sistema musical parece ser promissora, a comparação física – e sobretudo as interpretações que se faz dessa comparação – é especialmente delicada.

O principal equívoco é atribuir de antemão uma igualdade de funções aos diversos conjuntos que, *combinados*, produzem o som. O autor focaliza a comparação apenas no conjunto ressoador, e tira suas conclusões sem levar em conta que nos instrumentos musicais, ao contrário do aparelho fonador, os outros conjuntos são cruciais na determinação do timbre do som produzido.

Assim como no aparelho fonador, as vibrações produzidas no conjunto energético do trompete podem ser determinadas pela altura, duração e intensidade, mas, diferentemente daquele, não existem partes móveis no conjunto ressoador que possam causar algum tipo de interferência nessas vibrações (CARMO JR., 2007, p. 31).

No entanto, as interferências nas vibrações ocorrem *antes* da chegada ao conjunto ressoador do trompete. Elas são produzidas pelos equivalentes dos conjuntos respiratório e energético. O exemplo do trompete é particularmente infeliz, já que o trompete possui um acessório capaz de produzir variações timbrísticas exatamente no que seria seu conjunto ressoador: a surdina.

A comparação com instrumentos de corda é igualmente falha no mesmo ponto:

Assim como o trompete, o conjunto ressoador do violoncelo não dispõe de partes móveis que possam de alguma maneira interferir sobre o som produzido pela membrana de madeira, limitando-se a amplificá-lo (CARMO JR., 2007, p. 32).

O som do violoncelo é produzido pelo atrito de um arco em suas cordas. Praticamente tudo o que envolve esse movimento produz variações timbrísticas no som produzido. O ponto na corda de fricção do arco, o ângulo da fricção, a velocidade de

fricção e o peso colocado ao arco são apenas alguns aspectos que, combinados, produzem uma miríade de timbres diferentes. Não é por acaso que os instrumentistas investem anos de treino para conseguir o controle sobre o timbre do instrumento. Mais adiante, o autor afirma:

O trompete e o violoncelo são apenas dois exemplos, tomados entre muitos outros possíveis, que servem para ilustrar o mecanismo fundamental de **qualquer instrumento melódico, sem exceção** [grifo nosso] (CARMO JR., 2007, p. 32).

O que de fato ocorre quase sem exceção é a possibilidade dos instrumentos produzirem uma enorme diversidade de timbres, e de articulá-los produzindo contrastes e gerando com isso efeitos de sentido diversos. A comparação estabelecida entre os aparelhos de produção de som no sistema verbal e musical acaba por produzir instabilidades que estão disseminados por todo o trabalho. Ela nos mostra – e por isso mesmo é importante – os limites da aproximação que se pode fazer entre os dois sistemas.

4.2.3 Constituintes e caracterizantes

Neste capítulo, o autor aponta para uma diferença estrutural entre o timbre e as demais propriedades do som.

De outro lado, porém, há uma categoria que se “encolhe” sobre si mesma, que se atrofia: os instrumentos são cuidadosamente construídos de modo que uma grandeza invariante mantenha-se **absolutamente idêntica** a si mesma ao longo de toda a tessitura. Essa grandeza indiferenciada é o que se entende normalmente por timbre de um instrumento musical. É a concentração timbrística que dá identidade a um instrumento. Reconhecemos a identidade “saxofone” em cada uma das diferentes notas que esse instrumento produz ao longo de sua extensa tessitura. Se, de fato, como mostrou Saussure, na língua “somente

existem diferenças”, na música, ao menos na categoria do timbre, **não pode** haver diferenças [grifos nossos] (CARMO JR., 2007, p. 41).

Não considerar possibilidade de variação timbrísticas de todo instrumento musical produz resultados questionáveis. Mais uma vez, salientamos que a descrição física dos instrumentos nem sempre é pertinente sob o ponto de vista da semiótica. Conforme veremos mais adiante no capítulo “O estatuto semiótico do timbre”, o reconhecimento de um instrumento é fruto de uma estratégia de construção do sentido. O enunciador tem o poder-fazer – e não o dever-fazer – criar o efeito de sentido que leva ao reconhecimento de um instrumento. Pouco importa se esse instrumento tem existência real ou foi emulado em um sintetizador. Se percebermos determinado som como sendo o som de um violino, então a estratégia produziu seu efeito.

O mesmo se aplica ao efeito de sentido de homogeneidade timbrística. A evolução dos instrumentos deu aos intérpretes a possibilidade – e não obrigatoriedade – de manter um timbre homogêneo. Ou seja, o que aparece aqui como uma imposição, deve ser visto como uma possibilidade. Criar uma melodia produzindo o efeito de sentido de continuidade timbrística é uma opção do enunciador musical (que, como vimos anteriormente, jamais se confunde com intérprete ou compositor, pois estes pertencem a discursos diferentes). Esse fato está claramente descrito na citação de Bitondi que o autor faz em seu próprio texto:

Outra característica recorrente nas linhas melódicas que raramente é abordada pela bibliografia é a homogeneidade de timbre. Assim como um salto discrepantemente amplo no registro, uma mudança de timbre pode vir a prejudicar a integridade de uma linha melódica, fazendo com que ela seja ouvida de maneira fragmentada. No repertório tradicional, contudo, são abundantes os exemplos de linhas melódicas que se transmitem de um instrumento para outro. Mas nestes casos, a mudança de timbre é, na grande parte das vezes, reservada para pontos estratégicos como articulações entre frases, que em si já implicam

uma quebra na continuidade melódica. Em casos mais raros, nos quais esta mudança de timbre se dá em meio a uma frase que se pretenderia uma, ela é geralmente “maquiada” pela orquestração (BITONDI, 2006, p. 38).

Bitondi coloca o problema aqui com grande precisão. A questão não se dá em termos de pode/não pode, mas gira em torno de estratégias de produção de sentido – no caso, explicitamente, trata-se do efeito de sentido de continuidade. Bitondi compara o salto timbrístico ao salto melódico, mas admitindo sempre que esses saltos são possíveis ou realizáveis. São possíveis porque o sistema permite – e a descrição desse sistema precisa incorporar esse fato para ser coerente com o objeto que se propõe a descrever. Os saltos timbrísticos produzem um efeito de sentido claramente identificável: o da fragmentação. A música é um intrincado discurso de continuidades e descontinuidades paralelas. Como bem afirma Bitondi, a descontinuidade timbrística pode ser (mas não é obrigatoriamente) “maquiada pela orquestração”.

Além das possibilidades de variação timbrística dos instrumentos, temos que levar em conta também que a simples substituição de um instrumento por outro na condução de uma melodia já é uma mudança de timbre. O que está em jogo é a estratégia utilizada pelo enunciador - e não pelo intérprete - na construção do sentido musical, e a escolha de timbres faz parte desta estratégia.

Um exemplo cabal do efeito de sentido de heterogeneidade timbrística pode ser observado na seção instrumental da canção “O pulsar” de Caetano Veloso, apresentada no CD *Fina estampa ao vivo* (VELOSO, 1995). O enunciador optou aqui por não maquiar as descontinuidades. Muito pelo contrário, elas são fortemente acentuadas. A sequência de alturas já é extremamente descontínua, devido à presença constante de grandes saltos intervalares. O timbre de cada uma dessas notas enfatiza esse contraste: cada nota é produzida por um instrumento diferente. O que mais chama atenção aqui é o

fato indiscutível de que apesar de apresentar uma total descontinuidade timbrística, a percepção do “efeito de melodia” em nada é prejudicada. Curiosamente, são os cronemas que aparecem sincretizados (todas as notas têm a mesma duração), enquanto os timbres são utilizados – junto com as alturas – na diferenciação das notas. Esse exemplo mostra que não podemos fixar de antemão uma posição estrutural ao timbre. Assim como tudo mais, a continuidade timbrística é antes uma opção do enunciador que uma imposição do sistema.

Um outro conceito que começa a se delinear aqui (e que investigaremos em profundidade no próximo capítulo) é que a identificação de um instrumento independe da capacidade desse instrumento em produzir uma gama de variações timbrísticas. Um bom exemplo pode ser construído a partir do modo de tocar o violão. A posição da mão direita ao tocar as cordas do violão (mais perto ou mais longe do cavalete) produz uma cadeia de variações timbrísticas que poderia ser articulada em *áspero* vs. *macio*. No entanto, essa variação não compromete a identificação do instrumento. Veremos que isso ocorre porque a identificação de um timbre com o instrumento que o produz é decorrente de uma relação entre os planos da expressão e do conteúdo.

Podemos pensar no timbre como uma categoria de fronteira fluida (cf. ZILBERBERG e FONTANILLE, 2001, p.28), o mesmo ocorrendo para a categoria de intensidade. Estas duas grandezas estabelecem regimes participativos que, no caso do timbre, permitem agrupar vários elementos em uma mesma família (contrabaixo, violoncelo, viola e violino na família das cordas, por exemplo). Isso acontece mesmo sabendo que os timbres de cada instrumento são diferentes. Esse fato pode ser facilmente percebido nas regiões de transição, ou seja, nas notas que são compartilhados por instrumentos de tessitura próxima (viola e violino, por exemplo). Durações e alturas organizam-se em categorias de fronteira nítida, ou seja, estabelecem a princípio regimes

exclusivos: uma nota tem a mesma altura ou não tem a mesma altura que outra (ou dó ou ré, por exemplo). O mesmo acontece com a categoria das durações. Mas até isso pode ser complexificado na colocação em discurso: o *glissando* estabelece uma ponte contínua entre duas notas, assim como o *rallentando* promove um aumento progressivo na duração das notas.

4.2.4 Hierarquia melódica

Os glossemas musicais, definidos até o momento em termos de propriedades acústico-articulatórias são os elementos terminais não-segmentáveis, de cuja combinatória resultam as diferentes notas dos sistemas musicais. Esses glossemas musicais correspondem aos caracterizantes de duração, intensidade e altura (CARMO JR., 2007, p. 51).

A nosso ver, é em torno deste procedimento que se encontra a mais importante contribuição do trabalho de Carmo. Jr. O que vemos aqui é uma descrição da estrutura do sistema musical sem qualquer interferência do discurso de produção musical, e com a perspectiva de um rigor teórico até então inédito. São justamente esses valores que fazem desta obra um divisor de águas na pesquisa em semiótica musical. A nossa ressalva está em enfatizar a necessidade de incorporar a esse modelo a flexibilidade necessária para dar conta da imensa gama de possibilidades próprias ao sistema musical, mas sem perder de vista o objeto. De nada adianta construir uma álgebra que se sustente na teoria, mas que seja contradita pela observação dos fenômenos musicais (como vimos no caso de “O pulsar”). Construir esse modelo não contraditório e flexível sem perder o rigor teórico passa a ser desde então o desafio da semiótica musical. O grande mérito da obra que analisamos aqui é justamente colocar a pedra fundamental deste empreendimento.

Mais adiante, o autor discorre sobre a transcrição dos componentes musicais na partitura:

O sistema de notação por partitura mostra que os músicos, há muito tempo, intuíram que cronemas, tonemas e dinamemas constituem a forma da expressão de uma melodia, pois uma partitura nada mais é que uma espécie de “escrita alfabética” dotadas de signos específicos apenas para essas grandezas. Nenhuma das outras grandezas que participam de uma melodia (andamento, dinâmica, timbre etc) possui signos específicos (CARMO JR., 2007, p. 54).

Nesta afirmação podemos perceber novamente um problema que decorre de uma má interpretação do que vem a ser uma partitura musical. Precisamos antes corrigir um equívoco evidente: existem signos específicos para todas as grandezas que participam de uma melodia. O andamento pode ser precisamente determinado (♩ = 120) ou então indicado dentro de um sistema de faixas (*andante*, *presto*, *allegro*, etc.). Parte do que se chama “dinâmica” já está descrita pelos dinamemas, mas existe uma série de signos para anotar as variações de dinâmica em uma peça para além do acento métrico (*pianíssimo*, *piano*, *mezzopiano*, <, >, *sfz*, etc.). Mas é a categoria do timbre que pode melhor ser representada por signos específicos: o nome do instrumento que os produz. A confusão que se faz aqui é mais uma vez entre a possibilidade e a obrigatoriedade. Uma partitura pode não indicar detalhes da dinâmica, do andamento e até mesmo do timbre – mas isso não quer dizer que eles não possam ser indicados (e evidentemente não “apaga” a existência dos signos usados para descrevê-los).

No caso de uma partitura não determinar o timbre, entramos de novo no mesmo problema de efeito de sentido de homogeneidade. Se numa determinada melodia (e não no sistema como um todo) as combinações e oposições timbrísticas não são importantes, elas não precisam ser anotadas. Isso é especialmente válido para a transcrição de uma melodia de uma canção, já que o timbre nesse caso está pressuposto:

trata-se de um timbre de voz. Isso não elimina a imensa gama de detalhes que, assim como na escrita verbal, também são omitidas na escrita musical.

Para completar essa discussão, queremos apenas lembrar que o sistema de escrita verbal também pode omitir informações sobre o timbre de voz dos seus atores. Não havendo a necessidade de determinar uma família de timbres (já que a voz é a única família de timbres capaz de manifestar textos verbais), cada discurso escolhe o grau de detalhamento sobre o timbre de quem fala. Podemos citar como exemplo o capítulo XIX de “Dom Casmurro”, a famosa obra de Machado de Assis, em que Bentinho se prepara para conversar com o agregado José Dias:

Quando voltei de casa era noite. Vim depressa, não tanto, porém, que não pensasse nos termos em que falaria ao agregado. Formulei o pedido de cabeça, escolhendo as palavras que diria e o tom delas, entre **seco** e **benévolo**. Na chácara, antes de entrar em casa, repeti-as comigo, depois em voz alta, para ver se eram adequadas e se obedeciam às recomendações de Capitu [...]. Repeti-as ainda, e então achei-as **secas demais**, quase **ríspidas**, e, francamente, impróprias de um criança para um homem maduro. Cuidei de escolher outras e parei. Afinal disse comigo que as palavras podiam servir, tudo era dizê-las em **tom que não ofendesse**. E a prova é que, repetindo-as novamente, saíram-me quase **súplices**. Bastava **não carregar tanto, nem adoçar muito**, um **meio-termo** [Grifos nossos] (ASSIS, 1981, p. 31).

A questão da partitura fica então circunscrita, como já dissemos no capítulo sobre a discurso de produção musical, ao problema de marcado ou não marcado. Um discurso musical não existe sem som, portanto não existe sem timbre, e o mesmo acontece com o verbal. A opção de descrever ou não o timbre na sua representação (partitura ou escrita) é um problema que não diz respeito diretamente ao discurso musical, pois a partitura não se confunde com a música. Tudo depende da finalidade para a qual a partitura foi produzida. Se é para representar uma canção, não é necessário

anotar o timbre, já que ele é evidente: trata-se de uma melodia para timbre de voz. Isso não acontece, por exemplo, na transcrição de uma peça orquestral, onde cada timbre é anotado. As necessidades da transcrição não são universais nem tampouco homogêneas, e é por isso que a notação musical sempre evolui, como podemos ver neste exemplo da obra ‘Williams mix’, de John Cage (1962, p. 41):

4.2.5 Células e silabação

Neste capítulo, faremos uma análise da interessante homologação feita por Carmo Jr. entre o nível da célula, no discurso musical, e o da sílaba, no discurso verbal.

A recorrência das células ao longo da linha melódica nos permite falar de um paradigma rítmico de ‘Três cavaleiros’ (abaixo à esquerda). Se compararmos o perfil dos tonemas correspondentes a cada uma das células (abaixo à direita), não encontraremos nada que nos permita identificar algum tipo de **recorrência significativa**, o que mostra que os tonemas não são pertinentes para a geração de uma célula.[grifo nosso] (CARMO JR., 2007, p. 57).

Essa afirmação é, no mínimo, intrigante. Uma rápida observação da disposição melódica associada às células rítmicas analisadas pelo autor, que transcrevemos abaixo (CARMO JR., 2007, p. 58), mostra uma série de recorrências estruturais. A célula 2 é uma repetição da célula 1, com a omissão da última nota. A célula 4 é uma inversão da célula 2. As células 5 e 6 são desdobramentos da célula 1, com o acréscimo de uma nota mais grave no início da célula 5, e mais aguda no início da célula 6. A estrutura da célula 6 pode ser identificada também como uma sobreposição da célula 4 com a célula 2. A célula 7 é um espelhamento da célula 5. A célula 8 é uma repetição da célula 7, com a omissão da primeira nota.

Repetições, desdobramentos e espelhamentos são procedimentos elementares na construção de motivos. Encontramos em Schoenberg a seguinte observação:

Um motivo é usado pela repetição. A repetição pode ser exata, modificada ou desenvolvida. *Repetições exatas* preservam todos os elementos e relações. Transposições para um outro grau, inversões, retrogradações, diminuições e aumentos serão repetições exatas se preservarem estritamente os elementos e relações entre notas [...]. Repetições modificadas são criadas pela variação. Elas fornecem variedade e produzem novo material (formas-motivo) para uso subsequente [...]. Variações, é preciso lembrar, são repetições em que alguns elementos são modificados enquanto os outros são mantidos (SCHOENBERG, 1967, p. 9, tradução nossa).

A única explicação possível para a interpretação de Carmo Jr. desses fatos só pode recair sobre a expressão “recorrência significativa”. Se as recorrências estruturais são cristalinas, o problema está na interpretação do que vem a ser “significante”. A nosso ver, esse é o maior problema na construção dos níveis hierárquicos na formulação do autor, problema que acaba sendo também disseminado ao longo de todo o trabalho. O que temos aqui é uma pré-concepção do que vem a ser o sentido musical, concepção que não decorre da estrutura do sistema musical, mas apenas de premissas empíricas. Os tonemas não são significantes neste ponto da análise porque Carmo Jr. não está tratando de células, mas de células rítmicas. É antes uma escolha analítica que uma imposição do sistema. O mesmo ocorre com a interpretação dos dinamemas:

Tomemos agora apenas a cadeia de dinamemas da melodia, ou seja, a sequência de glossemas que se distinguem pelo contraste entre o forte (marcado) e o fraco. Nesse caso, nenhuma informação sobre altura e duração é representada. Teríamos então a sequência abaixo:

Observamos apenas que, a cada intervalo de duas ou três notas, uma delas é acentuada. Destacamos esses intervalos com retângulos tracejados de modo a tornar visível um padrão entre sons fortes e fracos, embora tenhamos que admitir que esse **incerto padrão não nos oferece ainda uma base sólida** para tirarmos qualquer conclusão [grifos nossos] (CARMO JR., 2007, pp. 55-56).

No próprio recorte proposto pelo autor fica clara a recorrência estrutural de acentos. Eles não só compõem duas células (de três ou quatro notas) como também contraem uma relação entre esses blocos: 3-4, 3-4, 3-4, 4-4. Mais uma vez, ressaltamos o fato de que não há nenhuma razão estrutural para afirmar que esse padrão seja “incerto”, e que não nos ofereça uma “base sólida para tirarmos qualquer conclusão”. Mais uma vez, a conclusão do autor é contaminada pelo objetivo de remover os tonemas do nível da célula.

A conclusão que podemos tirar dessas observações – e é o centro do que queremos dizer aqui – é que *todas* as propriedades do som podem contrair relações quando colocadas no jogo musical, *em todos os níveis da análise*. Isso implica em admitir que não existe uma hierarquia de glossemas imposta pelo sistema musical. E se afirmamos que as propriedades *podem* contrair relações, isso não quer dizer que elas *devam* sempre adquirir essas relações em todas as realizações do sistema. Uma célula *pode* ser construída com contraste de timbres, durações, acentos ou alturas, assim como também *pode* anular o contraste em qualquer uma destas propriedades.

Com a confusão praticada entre *elemento estrutural* e *escolha analítica* (já que o segundo é colocado no lugar do primeiro), todas as conclusões que seguem são

comprometidas. É instigante a possibilidade de considerar a célula como sendo a sílaba da linguagem musical, como faz Carmo Jr., mas o fato é que essa é apenas uma aproximação metafórica. Isso de maneira nenhuma inviabiliza uma descrição glossemática da música – acreditamos que esse caminho seja não apenas possível mas até mesmo fortemente recomendável para o prosseguimento da pesquisa em semiótica musical. O que temos que levar sempre em conta é que o sistema construído para descrever um objeto não pode se descolar completamente deste. Ou seja, tanto as premissas quanto as conclusões *devem ser observáveis* no objeto descrito. Essa é uma imposição tão forte quanto o rigor e a coerência interna da análise. Como afirma Zilberberg, ao falar sobre o desenvolvimento da semiótica poética:

A semiótica pode contribuir, não para fazer o poema falar, mas para escutá-lo melhor. Ela não decreta nenhuma exclusividade; a abordagem semiótica do poema deverá ser feita não contra ou, pior, sem os poetas, mas junto e de acordo com eles (ZILBERBERG, 2006, p. 195).

5. Estatuto semiótico do timbre⁶

Vamos fazer agora um outro desvio do nosso *corpus*, e analisar uma outra peça instrumental. Na famosa composição “Duelo de banjos” (WEISSBERG, 1990) de Eric Weissberg, trilha sonora do filme *Amargo pesadelo* (BOORMAN, 1972), temos - como sugere o título - dois instrumentos “duelando” entre si. Nossa análise tentará em um primeiro momento descartar por completo a informação verbal transmitida pelo título e verificar quais sentidos poderiam ser depreendidos exclusivamente da análise musical.

Um primeiro fator a ser considerado é a apresentação das frases melódicas. As frases ímpares são apresentadas com pulso regular e acentuação constante. As durações são homogêneas. As expectativas das resoluções rítmicas são confirmadas. Nas frases pares, acontece o oposto. Embora sejam tocadas as mesmas notas com as mesmas alturas, as durações não são homogêneas e as resoluções rítmicas não são confirmadas. Entre essas frases, podemos perceber a permanência de determinada informação (alturas) mas a deterioração de outra (durações). É fácil perceber que as frases pares estão tentando imitar as frases ímpares, sentido esse percebido tanto pela permanência das alturas quanto pela hesitação rítmica. A impressão auditiva é muito clara: estamos diante da transmissão de um /saber/.

Se essa tese se sustenta, temos também que admitir que estamos diante de dois actantes. De fato, se a primeira frase melódica é ritmicamente perfeita, temos a apresentação de um sujeito competente, em conjunção com o /saber-fazer/. A segunda frase melódica, ritmicamente imperfeita, mostra um sujeito em disjunção (ao menos parcial) com o /saber-fazer/. É interessante notar que o material sonoro é aqui

⁶ Este capítulo aprofunda os conceitos apresentados no artigo “O estatuto do timbre no modelo semiótico”, publicado em 2006 nos anais do I encontro nacional de cognição e artes musicais (I ENCAM).

antropomorfizado, construindo um nível narrativo – no caso, uma manipulação. No decorrer da música, temos uma sanção positiva: as duas melodias se encontram, desembaraçadas, sem entraves rítmicos.

Considerando apenas a linguagem musical, somos obrigados a estabelecer duas possibilidades para essa cena narrada. A primeira possibilidade é a do ensino: o primeiro actante seria aquele que doaria o /saber/ para o segundo actante, destinatário desta manipulação. A segunda possibilidade seria entender a cena como uma prova, ou como explicita o título, um duelo. Neste caso, estaríamos diante de uma sanção, e o segundo actante teria a tarefa de convencer o destinador-julgador de sua conjunção com o /saber/. Na segunda parte da música, os dois instrumentos param de se alternar e passam a tocar juntos. Trata-se de uma sanção positiva: o segundo actante está agora em conjunção inequívoca com o saber. Tudo se passa como se o destinador dissesse para o destinatário o seguinte: “agora você está no meu nível, podemos tocar juntos”.

Um outro fator capaz de sustentar essa tese é o timbre. Como vimos, a peça começa com a apresentação e repetição de frases simples. No entanto, o timbre das frases pares é diferente do das frases ímpares. O primeiro instrumento é um violão de aço, e o segundo um banjo. Esse procedimento é crucial para que possamos perceber, agora no nível discursivo, a presença de dois atores do discurso, condição para entender tanto a cena de ensino como a de prova. A variação timbrística percebida entre as frases pares e ímpares ajuda a construir o tema do ensino/duelo, e o surgimento dos papéis temáticos (“aquele que ensina” ou “aquele que desafia” e “aquele que aprende” ou “aquele que é desafiado”).

Todo instrumento de corda tem um leque de variações timbrísticas possíveis, reguladas pela maneira como as cordas são tocadas (com palheta ou com dedo, com ou sem unha) e pelo ponto de ataque (mais perto do cavalete, mais perto do braço). Essas

variações podem ser usadas por um mesmo intérprete, para diversificar o toque e assim construir uma narrativa timbrística, mas geralmente acabam por constituir uma “assinatura pessoal”: é possível reconhecer um instrumentista apenas pelas características do timbre do seu toque. No da “Duelo de banjos”, é possível perceber que existem dois instrumentos distintos. Mais que isso: foi produzido o *efeito de sentido de dois instrumentos distintos*.

Essa música pode ser o ponto de partida para uma reflexão mais profunda sobre o conceito de timbre. O timbre, independentemente de suas características acústicas (e independentemente das suas condições de produção, como veremos), é sempre reconhecido como o som de algum instrumento. E um instrumento – uma vez reconhecido pelo seu timbre – passa a ser não só um som, mas uma figura do mundo. O som de um banjo pressupõe um banjo tocando. E um banjo é um instrumento que tem tamanho, cor e forma. Mais que isso: tem história, e por isso mesmo, tem contexto.

Um outro exemplo pode ilustrar a importância semiótica do timbre na construção do sentido do discurso musical. Em 1995, a escola de samba carioca Beija-Flor desfilou na avenida um samba dedicado à cantora lírica Bidu Sayão. A escolha do tema não é em si nada de surpreendente: é uma tradição nos desfiles de carnaval a presença de temas da cultura erudita nacional. A inovação aconteceu no tratamento dado ao fato: a inclusão de uma ala de violinistas, junto à tradicional bateria e cavaquinho. Nossa análise, mais uma vez, recairá apenas sobre o componente musical, ou seja, seria resultante apenas da audição deste samba enredo. O fato é que nosso ouvido é capaz de perceber cada instrumento dentro da massa sonora que chega até ele. E isso é feito graças ao reconhecimento do timbre. Ao ouvir o samba enredo, podemos nitidamente identificar os instrumentos percussivos ao lado do naipe de violinos.

Uma vez reconhecido, o violino não é mais apenas um som, mas é também uma figura do mundo que, como todas as outras, carrega conceitos. Neste ponto, o processo de construção do sentido musical aproxima-se muito do verbal. Aprendemos a associar o som da palavra “violino” com o conteúdo violino (instrumento de orquestra, tocado com arco, feito de madeira, pequeno, etc...). A única diferença é que aqui não estamos mais tratando do som da palavra violino, construída com vogais e consoantes, mas do som do instrumento violino, construído a partir da fricção entre arco e cordas. Sabemos que o violino é um instrumento que pertence a uma prática musical orquestral, que por sua vez desenvolve-se dentro de uma tradição de música erudita. Da mesma maneira, percebemos a presença de instrumentos percussivos, como o tamborim e o surdo, que pertencem a uma tradição de música popular. Dentro de um samba-enredo, é fácil perceber que a percussão está dentro de um regime de integração, e que o violino é um intruso, ou seja, aparece como elemento de transgressão. Além disso, a oposição assumida joga para dentro do discurso musical a oposição entre erudito e popular, e propõe uma neutralização desta oposição. É interessante notar também que esse simples procedimento coloca a música deste samba enredo em diálogo com todos os textos que tratam da mesma questão.

Resumindo: o timbre é uma figura do mundo, é um marcador de presença, e – como vimos na “Duelo de banjos” – pode atuar na função de *ator do discurso*. Por todas essas funções, fica claro que o nível discursivo é o lugar (ou pelo menos um dos lugares possíveis) para o timbre.

Devemos ressaltar que estamos definitivamente falando de plano do conteúdo. A presença do timbre no plano da expressão tem características essencialmente diferentes. Na expressão, o timbre poderia opor a categoria de *brilhante* vs. *opaco*, por exemplo, e contrair relações semi-simbólicas com a letra – se for uma canção – ou com outros

elementos no plano do conteúdo musical. No plano do conteúdo, os timbres são reconhecidos e identificados com sua fonte. Além disso, eles podem ser sérios ou descontraídos, frívolos ou austeros. Um timbre pode também ser dramático – ou simplesmente engraçado. Na nossa dissertação de mestrado (DIETRICH, 2003), tivemos a oportunidade de analisar a canção “Julia/Moreno” (VELOSO, 1972), de Caetano Veloso, que é muito elucidativa nesta questão. Há uma flauta doce (timbre suave) acompanhando o trecho “Julia” e uma guitarra elétrica distorcida (timbre áspero) acompanhando o trecho “Moreno”. Daí se extrai uma relação semi-simbólica entre *áspero* vs. *suave* e *masculino* vs. *feminino*. Neste caso, ressaltamos uma característica do timbre presente no plano da expressão. Poderíamos nos limitar ao discurso musical, e verificar a relação entre *áspero* vs. *suave* e *guitarra* vs. *flauta*, estes últimos tomados aqui como atores do discurso musical, e figuras do mundo. A guitarra é o instrumento símbolo do Rock, que por sua vez carrega valores de rebeldia e agressividade. A flauta é associada ao conceito de pureza e leveza. Estaríamos então relacionando uma manifestação de expressão do timbre com uma manifestação do conteúdo do timbre.

No caso do samba enredo da Beija Flor, acontece algo semelhante. Além da oposição entre *erudito* vs. *popular*, no nível de conteúdo, temos também a construção de uma oposição no plano da expressão. Os instrumentos percurssivos são essencialmente produtores de ataques. Até mesmo o cavaquinho, que pode produzir uma gama considerável de notas, também tem uma enorme limitação na sustentação de notas contínuas. Para criar o efeito de notas longas, o cavaco é obrigado a emitir uma série de ataques sucessivos. Então, entre o violino e a percussão, esse samba enredo estabelece uma relação entre notas longas e notas curtas ou, para simplificar, *ataques* vs. *durações*. Essa gama de oposições pode ser visualizada na seguinte tabela:

P. Expressão	durações	ataques
Figuras	violino	percussão
Temas	erudito	popular

Um outro exemplo da relação entre o timbre e os atores do discurso pode ser observado na canção “Malandro” do álbum *Ópera do malandro* (BUARQUE, 1979). Essa é também uma composição atípica, pois a rigor apresenta apenas uma parte. Temos aqui uma enorme aproximação entre o nível da parte e o nível do tema, já que quase não há meio de diferenciar um do outro. O único elemento capaz de produzir um efeito de sentido de divisão hierárquica entre estes dois níveis é a harmonia: a cada três exposições da mesma parte, temos uma mudança de tom. Graças a esse procedimento podemos observar uma organização na macroforma, o que nos permite também perceber uma pequena ruptura na quarta exposição, já que a modulação acontece na terceira parte, além de uma pequena variação melódica de finalização (apontada como A'''). A estrutura da peça poderia então ser descrita da seguinte maneira:

O malandro

O malandro / Na dureza
Senta à mesa / Do café

A

Bebe um gole / De cachaça Acha graça / E dá no pé	
O garçom no / Prejuízo Sem sorriso / Sem freguês De passagem / Pela caixa Dá uma baixa / No português	A
O galego / Acha estranho Que o seu ganho / Tá um horror Pega o lápis / Soma os canos Passa os danos / Pro distribuidor	A
Mas o frete / Vê que ao todo Há engodo / Nos papéis E pra cima / Do alambique Dá um trambique / De cem mil réis	A'
O usineiro / Nessa luta Grita "ponte / Que o partiu" Não é idiota / Trunca a nota Lesa o Banco / Do Brasil	A'
Nosso banco / Tá cotado No mercado / Exterior Então taxa / A cachaça A um preço / Assustador	A'
Mas os <i>ianques</i> / Com seus tanques Têm bem mais / O que fazer E proíbem / Os soldados Aliados / De beber	A''
A cachaça / Tá parada Rejeitada / No barril E o alambique / Tem chilique Contra o Banco / Do Brasil	A''
O usineiro / Faz barulho Com orgulho / De produtor Mas a sua / Raiva cega Descarrega / No carregador	A''
Este chega / Pro galego Nega arrego / Cobra mais A cachaça / Tá de graça Mas o frete / Como é que faz?	A'''
O galego / Tá apertado Pro seu lado / Não tá bom	A'''

E então deixa / Congelada
A mesada / Do garçon

O garçon vê / Um malandro
Sai gritando / Pega ladrão **A'''**
E o malandro / Autuado
É julgado e condenado culpado pela situação

Grosso modo, a letra trata da transferência de um prejuízo. Esse objeto de valor negativo é transferido de sujeito para sujeito, até retornar ao primeiro, identificado como o produtor deste objeto disfórico: o “malandro”. Cada parte corresponde a uma estrofe, e em cada estrofe um novo sujeito é apresentado. A variação musical mais significativa acontece justamente na passagem de uma parte a outra, com um progressivo incremento dos timbres acompanhantes. Aqui o acompanhamento vai seguindo de perto os atores apresentados pela letra: a cada novo ator, um novo timbre é incluído. Em algumas passagens, ao invés da inclusão de um novo timbre, temos a mudança no padrão de execução de um timbre já existente, o que gera de qualquer maneira um efeito de sentido de novidade. A tabela abaixo mostra a correlação direta entre o ator e o instrumento acrescentado.

Ator	Timbre
Malandro	Caixa de fósforos
Garçon	Violão+baixo (a caixa de fósforos é substituída pelo tamborim)
Português-Galego	Cavaquinho
Distribuidor-Frete	Bateria+teclado
Alambique-Usineiro	Teclado mais agudo
Banco do Brasil	Sopros
Yankes	Violão mais agudo

À medida que o verbal vai crescendo o número de atores envolvidos na narrativa, cresce também a polifonia musical. A complicação progressiva da trama narrativa é recoberta por uma “complicação musical” que poderíamos chamar de densidade timbrística. Assim como no exemplo da “Marcha imperial” confrontada ao “Tema da força”, que usamos no capítulo 4, temos aqui a oposição entre individual e coletivo.

O ouvido tende a atribuir maior importância a sons mais altos. Em um arranjo polifônico (com muitos atores, portanto) é muito comum variar ao longo da peça o instrumento que toca mais alto. É como se o discurso “focalizasse” um ator diferente a cada momento – o correspondente desse efeito no teatro, por exemplo, é o foco de luz que pode passar de um ator a outro⁷. Todos esses procedimentos dizem respeito a uma semântica do discurso musical, da qual estamos aqui apenas dando o primeiro contorno.

Esse procedimento de análise poderia também ser utilizado para descrever o timbre vocal, não só atuando em uma canção, mas em qualquer situação em que um discurso oral se manifeste. O reconhecimento do timbre vocal é um aspecto importante da comunicação humana, e é um fato da linguagem que não pode ser desprezado. A partir dos contrastes timbrísticos (e de registro e intensidade também) existentes entre vozes diferentes podemos reconhecer os falantes. Dentro de uma perspectiva semiótica, esse reconhecimento é, no fundo, a caracterização de um ator do discurso. Da mesma maneira que reconhecemos, em um texto escrito, o ator “Elba Ramalho”, também somos capazes de reconhecer esse mesmo ator a partir do seu timbre de voz característico. E, evidentemente, somos capazes também de perceber, graças a uma série de contrastes de timbres e intensidades, o estado emotivo dos atores do discurso oral.

⁷ Cf análise de “Garota de Ipanema”, pp. 73-87.

Na canção “O meu amor”, especialmente na versão que consta da trilha sonora para o filme *Ópera do malandro* (BUARQUE, 1985b), o reconhecimento de dois atores distintos ajuda a construir o sentido final da canção.

O meu amor

O meu amor
Tem um jeito manso que é só seu
E que me deixa louca
Quando me beija a boca
A minha pele toda fica arrepiada
E me beija com calma e fundo
Até minh'alma se sentir beijada, ai

O meu amor
Tem um jeito manso que é só seu
Que rouba os meus sentidos
Viola os meus ouvidos
Com tantos segredos lindos e indecentes
Depois brinca comigo
Ri do meu umbigo
E me crava os dentes, ai

Eu sou sua menina, viu?
E ele é o meu rapaz
Meu corpo é testemunha
Do bem que ele me faz

Refrão

Meu amor
Tem um jeito manso que é só seu
De me deixar maluca
Quando me roça a nuca
E quase me machuca com a barba malfeita
E de pousar as coxas entre as minhas coxas
Quando ele se deita, ai

O meu amor
Tem um jeito manso que é só seu
De me fazer rodeios
De me beijar os seios
Me beijar o ventre
E me deixar em brasa
Desfruta do meu corpo
Como se o meu corpo fosse a sua casa, ai

Eu sou sua menina, viu?
Ele é o meu rapaz
Meu corpo é testemunha
Do bem que ele me faz

Refrão

A letra apresenta apenas dois atores do discurso: o narrador, que é posteriormente identificado como “sua menina”, e o “meu amor”. Além de toda a descrição do objeto de valor em questão, temos aqui uma delimitação de um território, marcado pela presença do pronome possessivo (“meu amor”), e mais explicitamente pelo verso “eu sou sua menina, viu?”. Desta maneira, o narrador /faz saber/ o narratário sobre seu estado conjuntivo com o objeto.

Mas ao apresentar esta letra com dois timbres de voz diferentes, o enunciador apresenta dois atores afirmando a posse do mesmo objeto de valor. O que era uma delimitação de território passa a ser uma disputa entre dois sujeitos. Esse sentido é produzido unicamente pelo contraste entre os timbres de voz.

Se não incluíssemos o refrão na análise, teríamos que admitir a possibilidade de uma outra interpretação. Nas duas primeiras estrofes, os timbres se alternam. Cada ator poderia então estar defendendo as qualidades de seu próprio objeto de valor. Ainda seria uma disputa, mas neste caso uma disputa para saber quem tem o melhor “amor”. No entanto, os dois timbres atuam juntos no refrão, afirmando que “eu sou **sua** menina” e “ele é o **meu** rapaz”. É apenas o fato dos timbres atuarem juntos no refrão que elimina a possibilidade interpretativa a que nos referimos e coloca definitivamente os dois sujeitos em uma disputa pelo mesmo objeto.

Esse efeito de sentido de disputa é fortemente realçado pela introdução de um toque militar logo após o último refrão. Agora a disputa é figurativizada como uma

verdadeira guerra, e as duas “meninas” são qualificadas como soldados em um campo de batalha. Esta é uma metáfora produzida pela interação entre o musical e o verbal.

Um outro elemento que parece contribuir para a caracterização deste “ator musical” que discutimos neste capítulo é a intensidade. A intensidade é antes de tudo um marcador de presença. A oposição *forte* vs. *fraco*, no plano da expressão, pode marcar a intensidade da presença desse ator no plano do conteúdo. Sons mais fortes parecem estar mais perto (qualquer operador de mixagem sabe disso). A intensidade pode também “deformar” o timbre do instrumento, podendo com ele compor uma imagem de agressividade. São efeitos de sentido que parecem estar também atuando no nível discursivo, e que merecem uma descrição mais aprofundada. Embora esse procedimento não seja contemplado no âmbito deste trabalho, fica desde já anotada a possibilidade do desenvolvimento deste tópico em pesquisas posteriores.

6. Harmonia

6.1 Harmonia na teoria musical

Neste capítulo faremos uma breve exposição dos elementos da teoria musical que nos interessam particularmente para o estudo da harmonia. O campo teórico que utilizaremos será o da música popular, que tem como ferramenta de análise harmônica a *harmonia* funcional, difundida no Brasil especialmente pelas obras de Almir Chediak (CHEDIAK, 1984 e 1986). A descrição que faremos é sincrônica: os conceitos serão apresentados da maneira como são usualmente tratados na atualidade⁸.

O fenômeno fundador da estruturação musical é um fenômeno físico, chamado série harmônica. Todo corpo que é submetido a uma vibração qualquer, chamada de som fundamental, produz outras vibrações secundárias, os harmônicos. Essas vibrações secundárias originadas pelo som fundamental relacionam-se com ele segundo uma regra simples: suas frequências são múltiplos inteiros do primeiro. Se um corpo vibra a 100 Hertz (unidade de frequência que indica vibrações por segundo), os harmônicos vibrarão a 200Hz, 300Hz, 400Hz, e assim por diante. Esta é a série harmônica deste som fundamental. O som que ouvimos é na realidade uma combinação do som fundamental com seus harmônicos, ou seja, um “bolo de frequências” que resultará em uma onda complexa, que o cérebro é capaz de reconhecer e rotular: é o que chamamos de timbre.

É fácil entender fisicamente o que significa consonância e dissonância. Ao comparar o som fundamental (100Hz) com o segundo harmônico (200Hz) vemos que a

⁸ Para quem deseja um estudo mais aprofundado sobre a evolução da música ao longo do tempo (análise diacrônica), recomendamos a leitura da obra *O som e o sentido*, de José Miguel Wisnik (WISNIK, 2002). Para um estudo da evolução dos mais importantes tratados musicais produzidos, discutidos já no âmbito da semiótica, recomendamos o capítulo “Evolução da teoria musical”, que consta da dissertação de mestrado *Análise do discurso musical: uma abordagem semiótica*, de Ricardo Monteiro (MONTEIRO, 1997).

relação deles é de 2:1. Isso quer dizer que o segundo som completa dois ciclos enquanto o primeiro completa um. Ou, dizendo de outro jeito, a cada dois ciclos do segundo as ondas “se encontram”. Se compararmos o som fundamental com o terceiro harmônico (300Hz), veremos que as ondas levarão três ciclos para se encontrar, e assim por diante. Em outras palavras: harmônicos de número menor são mais consonantes que harmônicos de número maior, porque estes são mais distantes do som fundamental. Esse é o dado físico universal, mas observamos que as diversas culturas trataram dele de maneiras bem diferentes. Há um consenso universal em apenas dois pontos: o reconhecimento do segundo harmônico como uma repetição do som fundamental (consonância total) e o do terceiro como uma nota estrutural importante. A cultura ocidental chama o primeiro caso de oitava e o segundo de quinta justa.

É de suma importância entender que apesar de ser regulada por fenômenos físicos, assim como qualquer outra manifestação perceptível, o fato que estrutura um sistema musical (e qualquer outro sistema também) é a apropriação desses fenômenos pela cultura. Cada cultura valoriza os fenômenos de maneira diferente, e os classifica. Temos então procedimentos obrigatórios, desejáveis, aceitáveis, proibidos. Só a partir desta apropriação podemos pensar na construção de surpresas e redundâncias, e os textos musicais poderem ser taxados de originais, renovadores e revolucionários, ou repetitivos e retrógrados. É a inserção dos fenômenos musicais na cultura de uma comunidade que proporciona ao discurso musical a capacidade de transmitir informações das mais diversas ordens, prontamente reconhecidas pelos membros desta comunidade – seja esta um continente, uma cidade ou uma “tribo”. Em outras palavras: um membro competente desta comunidade sabe ler os textos (musicais) produzidos dentro dela.

Vamos agora analisar a série harmônica do ponto de vista musical, ou melhor dizendo, do ponto de vista criado pela cultura musical ocidental. Usaremos como exemplo um corpo qualquer vibrando em uma nota Dó. Os seus primeiros harmônicos serão os seguintes:

Dó	Dó	Sol	Dó	Mi
Som fundamental	2º harmônico	3º harmônico	4º harmônico	5º harmônico

Além das repetições do som fundamental (oitava), temos as notas Sol (5ª Justa) e Mi (3ª Maior). Como vimos, quanto mais distante o harmônico, mais tensa é a relação dele com o som fundamental. De fato, o núcleo da história da música ocidental é justamente a aceitação de harmônicos cada vez mais distantes. O início do desenvolvimento do canto gregoriano realizou-se com a sobreposição de uma oitava e, posteriormente, uma quinta justa. É muito importante notar que estas duas notas, Dó e Sol, mantém uma relação que é o motor de toda a harmonia, desde o canto gregoriano até o final da música tonal, passando por todas as manifestações do tonalismo – a canção popular inclusa. O movimento de Sol para Dó é um movimento conclusivo – e esse é o mais fundamental elemento produtor de sentido do discurso musical. Isso acontece porque em relação à Dó, a nota Sol é o próximo harmônico. O retorno ao Dó (podemos chamá-la simplesmente de fundamental) representa uma passagem – física – de uma onda mais complexa para outra mais simples. Isso gera uma sensação de resolução de uma tensão. Já aqui podemos ter uma pequena visão do dinamismo do discurso musical: apreendidas juntas, Sol e Dó são extremamente consonantes (Sol é apenas o terceiro harmônico de Dó). Em sequência, temos um movimento de tensão –

resolução. Tudo depende sempre do contexto (temos que levar em conta o fato de que ainda não abordamos aqui a questão das durações).

O intervalo de quarta justa aparece como consequência, pois ele resulta de uma inversão da quinta: se temos quinta entre Dó e Sol (Dó, Ré, Mi, Fá, Sol – 5 notas), temos uma quarta entre Sol e Dó (Sol, Lá, Si, Dó – 4 notas). Isso autoriza o aparecimento da nota Fá, quarta de Dó:

Dó, Fá e Sol representam os três grandes focos de convergência de toda e qualquer melodia tonal. A primeira nota define a função de **tônica**, centro de repouso tonal. Sol é a **dominante**, e representa o pólo oposto: tensão e movimento. A nota Fá está em um meio-termo entre esses dois extremos: ela exerce a função de **subdominante**, e provoca a sensação de afastamento.

Como vimos, ao longo da história da música, harmônicos cada vez mais distantes foram sendo aceitos. Em outras palavras: o tempo se encarregou de transformar progressivamente dissonância em consonância. Um intervalo não aceito por uma comunidade é “dissonante”. Quando ele é aceito e passa a fazer parte do sistema

musical, não há mais sentido em classificá-lo como “dissonante”. Ele passa a ser então um intervalo consonante⁹ - o sistema cresce e se transforma.

A aceitação do intervalo de Terça (nota Mi no nosso exemplo em Dó) provocou uma enorme mudança na organização do sistema musical. A terça era a ponte que faltava para unir a Fundamental (Dó) a sua quinta (Sol) e formar um bloco sonoro que recebeu o nome de **acorde**. Aos poucos, a polifonia (diversas melodias paralelas) transforma-se em melodia única acompanhada por acordes. É essa estrutura que denominamos tonalismo, e é no tonalismo que toda a cultura musical popular do ocidente repousa.

Transformados em acordes, os três focos principais (tônica, dominante e subdominante) já apresentam toda a escala:

Dó

Dó Mi Sol

Fá

Fá Lá Dó

Sol

Sol Si Ré

Ou, em sua forma mais conhecida:

Dó Ré Mi Fá Sol Lá Si Dó

A escala pode ser então entendida como um sistema coeso, mas que guarda dentro de si o par tensão-resolução (exatamente a mesma dualidade que já vimos entre as notas Dó e Sol). A partir deste ponto, começa a aventura da harmonia tonal, com suas

⁹ O período da Bossa-Nova, no Brasil, foi um desses períodos de transição, em que novos intervalos passaram a ser “aceitos” pelo sistema musical, transformando-o. Por isso mesmo, falava-se em “acordes dissonantes”: eram acordes feitos com esses “novos” intervalos. Essa é uma expressão de fato paradoxal: se o intervalo foi incorporado, ele faz parte do sistema e deveria ser chamado de “consonante”. Passado o “choque”, o termo “dissonância” tornou-se obsoleto. Esses intervalos são hoje designados “tensões harmônicas”.

miríades de nuances, tensões e resoluções. A música erudita levou esse sistema até o limite, culminando na sua ruína e no surgimento do atonalismo. A evolução da música popular se limitou ao estabelecimento da téttrade (acordes de quatro notas) e a aceitação das tensões harmônicas. Estas são as téttrade principais da escala de Dó Maior:

Dó	Fá	Sol
Dó Mi Sol Si	Fá Lá Dó Mi	Sol Si Ré Fá

Como vimos, a seqüência das notas Sol e Dó formam um movimento conclusivo. Na seqüência dos agora acordes Sol e Dó, essa sensação de conclusão é realçada por dois fatores: a instabilidade entre as notas Si e Fá (trítone), presentes no acorde dominante (Sol), e o movimento dessas notas por intervalo de semitom na passagem para o acorde de tônica (Dó). Vamos analisar de perto cada um dos casos.

Sabemos que todas as notas são calculadas por uma relação de freqüência com um som fundamental. Foi assim que encontramos os harmônicos de Dó, e deles destacamos as notas Sol e Mi. São relações de freqüências que nos fazem encontrar as notas Si e Ré (harmônicos de Sol). Fá também foi encontrado em relação a Dó (Dó é harmônico de Fá). A nota que falta, Lá, foi encontrada a partir de Fá. Estamos o tempo todo falando em relações de freqüências, porque é exatamente isso o que o ouvido humano escuta. Nós não temos a capacidade de reconhecer uma nota isolada: apenas a reconhecemos em comparação com outras. Nós só conseguimos desvendar justamente essa relação de freqüências, mas não podemos precisar qual a freqüência de uma nota qualquer (em outras palavras: qual o nome dessa nota). Nós ouvimos intervalos, e por

isso mesmo dizemos que o ouvido musical é um ouvido relativo¹⁰. Nosso ouvido está todo o tempo comparando notas. Dizer que Sol é uma *quinta justa* de Dó é o mesmo que dizer que a nota Sol vibra 1,5 vezes mais rápido que a nota Dó. Quanto maior for essa relação, maior será o intervalo entre as notas.

Para simplificar a comparação da frequência de vibração entre as notas, a teoria musical criou uma unidade para medir intervalos. Essa grandeza recebe o nome de Tom. Para não precisarmos trabalhar com frequências absolutas (e dizer que uma nota vibra 200Hz a mais que outra) e nem precisar expressar os intervalos em frações (e dizer que uma nota vibra $52/36$ vezes mais rápido que outra), dizemos que uma nota está “dois tons acima” de outra, ou “meio-ton” abaixo de outra. Com isso, podemos comparar as frequências com um sistema de fácil manuseio e que nos diz precisamente a relação entre as notas. Vamos aplicar essa idéia para “mapear” a escala de Dó Maior.

É importante notar que a escala é formada apenas por dois tipos de intervalos: 1 Tom e 1/2 Tom (ou Semitom). Isso quer dizer que o intervalo entre as notas Mi e Fá é a metade do que existe entre Ré e Mi, por exemplo. O intervalo de semitom é o menor intervalo aceito pelo sistema musical ocidental. Essa afirmação leva a duas conclusões: não há espaço para outra nota entre Mi e Fá, nem entre Si e Dó; por outro lado, existe espaço para uma nota entre Dó e Ré, Ré e Mi, Fá e Sol, Sol e Lá, Lá e Si. Em outras

¹⁰ Algumas pessoas são dotadas do “ouvido absoluto”, que permite o reconhecimento de notas isoladas. Esse é um dom físico, que não é adquirido com treinamento. No entanto, esse fato não é muito relevante: o sistema musical continua sendo um sistema de relações de frequências.

palavras: a escala de Dó maior tem 7 notas escolhidas dentre 12 notas, que formam a chamada **escala cromática**. Para nomear essas notas que ainda não vimos, usamos o símbolo # (que quer dizer *mais meio tom*) ou o b (*menos meio tom*). A escala cromática pode então ser escrita de duas maneiras:

Dó	Dó#	Ré	Ré#	Mi	Fá	Fá#	Sol	Sol#	Lá	Lá#	Si
Dó	Réb	Ré	Mib	Mi	Fá	Solb	Sol	Láb	Lá	Sib	Si

Dó# e Réb são duas maneiras diferentes de representar a mesma nota: ela está meio tom acima de Dó (portanto Dó#) mas está também meio tom abaixo de Ré (portanto Réb). Esse fato (nomes diferentes para o mesmo som) recebe o nome de **enarmonia**, e não terá maiores implicações neste trabalho.

Vejamos então por que a relação Si e Fá é uma relação tensa. Vimos que a quinta justa é o segundo harmônico, e por isso mesmo é a nota mais consoante quando tocada com um som fundamental qualquer. Se tomarmos o par Dó – Sol como modelo de quinta justa, veremos que ele tem 3,5 Tons. Si – Fá também é uma quinta (Si, Dó, Ré, Mi, Fá – 5 notas), mas tem apenas 3 tons (trítano). A quinta justa de Si seria Fá#. Si – Fá é uma quinta alterada, chamada **quinta diminuta**, e tem uma relação muito mais complexa que a quinta justa. É um intervalo extremamente tenso, que pede resolução. Isso faz da tétrade de Sol (Sol, Si, Ré, Fá) um acorde instável.

Por último, precisamos entender de que maneira a passagem da tétrade de Sol para o acorde de Dó resolve essa tensão presente no trítano. Dissemos que na passagem de um acorde ao outro, as duas notas (Si e Fá) movimentam-se por intervalo de semitom. Vejamos como:

Temos então duas notas em intervalo tenso que se movimentam pelo menor caminho possível, recaindo sobre duas notas estruturais do acorde da tônica. Isso, somado ao movimento conclusivo que já observamos entre Sol e Dó, forma um bloco “tensão – resolução” extremamente forte e coeso.

6.2 Harmonia e harmonias

Para iniciar o nosso estudo sobre harmonia, faremos mais um desvio do nosso *corpus*, para analisar “Samba de uma nota só”, conhecida canção de Tom Jobim e Newton Mendonça. Escolhemos a célebre interpretação de João Gilberto, na gravação original pela Odeon (GILBERTO, 1959). Na primeira parte de nossa análise, levaremos em conta apenas a melodia principal, como se essa fosse executada *a capella*, sem nenhum acompanhamento instrumental. Assim poderemos perceber melhor os efeitos de sentido que introdução de uma harmonia de acompanhamento produz.

Como promete o título, a melodia dos dois primeiros versos é construída sobre uma única nota, um *mi*³ :

Eis aqui este sambinha feito numa nota só

Outras notas vão entrar mas a base é uma só

Já neste ponto fica perfeitamente delineada toda a problemática que será desenvolvida no decorrer da letra. Estamos diante de uma oposição entre a “nota só” e as “outras notas”, ou seja, a letra projeta uma categoria do *identidade* vs. *alteridade*. No terceiro verso, a “outra nota” anteriormente anunciada é apresentada (uma quarta justa acima, lá4), e o quarto e último verso da estrofe retorna à nota inicial:

Esta outra é consequência do que acabo de dizer
Como sou a consequência inevitável de você

É importante notar que, na última sílaba, temos de novo a apresentação da segunda nota: essa estrofe termina com o intervalo de quarta justa ascendente. Na segunda parte, a melodia percorre (sem saltos) toda a escala:

Tanta gente existe por aí que fala tanto e não diz nada
Ou quase nada
Já me utilizei de toda a escala e no final não sobrou nada
Não deu em nada

A melodia da terceira (e última) estrofe inicia como uma repetição exata da primeira. Só que na última frase, a melodia permanece na 2ª nota.

E voltei pra minha nota como volto pra você
Vou contar pra minha nota como gosto de você
E quem quer todas as notas, ré mi fá sol lá si dó
Fica sempre sem nenhuma fique numa nota só

Nesta canção a melodia funciona como um eco perfeito do que é dito pela letra, termo a termo. O narrador traça um paralelo entre a diversidade das notas musicais e suas relações amorosas - valorizando euforicamente a identidade. Do ponto de vista melódico, esta identidade é a permanência na mesma nota. No plano do conteúdo verbal, é o conceito da fidelidade que surge como objeto de valor.

Não é nossa intenção fazer uma análise minuciosa desta canção, mas apenas apontar elementos que não encontrariam lugar em uma análise seguindo o modelo tradicional. Um exemplo disso é o tratamento dado ao intervalo de quarta justa, que separa os dois primeiros versos do terceiro, e que finaliza o quarto. No primeiro caso, toda a frase melódica é transposta para um nível mais alto. Isso representa um aumento de tensão, imediatamente dissolvido com a volta à primeira nota.

A segunda aparição do intervalo de quarta justa tem uma função completamente diferente, por duas razões: ela é breve e “fecha” tanto a frase musical como toda a primeira parte. Como a melodia apresentada tem apenas duas notas, o ouvido não tem muita possibilidade de escolha, e acabará elegendo uma das duas notas como sendo o centro tonal da canção. A ênfase na primeira nota e o acúmulo de tensão promovido pela entrada da segunda são mecanismos que poderiam definir a primeira como tônica. No entanto, a finalização em intervalo de quarta justa redefine a cena, polariza a melodia e sustenta a tonalidade na segunda nota. Um arranjo de base engenhoso até poderia reverter essa polarização, mas isso não vem ao caso agora: estamos lidando com uma informação harmônica transmitida exclusivamente pela melodia. Temos então uma situação paradoxal: apesar de o tonema ser ascendente, o sentido predominante é de resolução, e não o de prossecução, como previa o modelo. O efeito de sentido promovido pela harmonia anula – ou ao menos relativiza – aquele esperado pelo tonema ascendente. Há aqui um jogo de forças que definitivamente não é acessório, resultado de

uma tensão entre a resolução harmônica e a prossecução entoativa. A combinação dos percursos harmônicos e entoativos pode gerar duas situações de compatibilidade e duas de incompatibilidade.

	tonema descendente	tonema ascendente
resolução harmônica	compatibilidade (resolução)	incompatibilidade
tensão harmônica	incompatibilidade	compatibilidade (prossecução)

É importante observar que estamos até agora considerando apenas a posição extrema desses percursos (resolução e prossecução). Na realidade, as forças envolvidas tanto na harmonia quanto na entoação são passíveis de gradações. Entre o grau máximo de resolução harmônica e o grau máximo de tensão harmônica, existe um percurso que é geralmente definido em cada colocação em discurso. A rigor, o sistema musical permite que cada melodia defina o que é resolução e o que é tensão. A liberdade para essa definição é tão grande que, em uma melodia atonal, o próprio conceito de tensão e resolução (no âmbito das alturas) é colocado em questão. No campo da música popular, terreno em que o tonalismo é indiscutivelmente predominante, o que parece suceder é que além da definição dos limites da categoria, cada gênero propõe uma diferente valorização de base para o par *tensão* vs. *resolução* (é importante lembrar que estamos nos referindo apenas às questões harmônicas geradas pela melodia principal). Poderíamos traçar o rascunho de uma linha genérica (e até certo ponto intuitiva) que vai do máximo de compatibilidade harmônica para o máximo de tensão harmônica, medindo sempre os intervalos que cada nota realiza em relação ao acorde de base, mas o

mais importante é notar que cada gênero faz seu próprio recorte e ajustes sobre essa linha.

Fundamental - 5ª Justa - 3ª Maior - 6ª Maior - 9ª Maior - 7ª Maior - 11ª Aum. - outros
(exemplos para um acorde maior)

Em uma harmonização jazzística, o que parece acontecer é uma euforização da tensão harmônica: os pontos privilegiados para o repouso melódico são as notas mais tensas (7ªM, 9ª e #11ª). As notas de menor tensão harmônicas (Fundamental e 5ª Justa) são valorizadas negativamente. Em um contexto não jazzístico, o contrário é mais provável: o repouso sobre as notas tensas é fortemente disforizado. Em algumas situações, qualquer nota de repouso acima da 9ª ultrapassa o limite fixado e acaba sendo percebida como uma nota intrusa.

O mesmo raciocínio pode ser aplicado ao mecanismo entoativo. A intensidade do efeito de sentido de prossecução será proporcional à amplitude da curva ascendente da melodia. Inversamente, um pequeno intervalo descendente promove um efeito de sentido de resolução de pouca intensidade, que cresce proporcionalmente à amplitude da curva descendente. A manutenção de uma mesma nota pode ser considerada o ponto de interseção entre o efeito de continuidade e o de resolução entoativa.

Poderíamos prosseguir a análise musical considerando agora as questões harmônicas introduzidas pelo arranjo de base. Na primeira e última estrofes, cada seqüência de notas idênticas é recoberta por uma seqüência de acordes organizadas pelo baixo cromático. Em outras palavras: a nota mais grave de cada acorde se desloca em intervalos de semitom. Esse procedimento ameniza a sensação de deslocamento

provocado pela alternância das funções harmônicas de uma seqüência de acordes. Temos então duas relações juntivas atuando simultaneamente: a da seqüência de funções e a do baixo cromático. A resultante deste processo é a idéia de *mínimo deslocamento*.

Um terceiro efeito resulta da sobreposição desta seqüência de acordes à melodia da canção. Apesar de a nota ser sempre a mesma, o deslocamento do baixo - e a mudança da função do acorde - faz com que essa nota soe diferente a cada compasso. Isso porque o ouvido realiza sempre um cálculo relativo, ou seja, ele “lê” a melodia a partir da harmonia. E a cada compasso, a relação de freqüências muda: a nota “só” passa de terça menor a terça maior, depois quarta justa e finalmente quarta aumentada. Em outras palavras: identidade de freqüências absolutas e alteridade de freqüências relativas. A oposição *identidade* vs. *alteridade*, presente no verbal e melódico da canção tomada como um todo, reaparece então na primeira parte, na relação entre harmonia e melodia. Como em um quadro de Pollock, como em uma equação da teoria do caos: cada parte mimetiza o todo.

Ao introduzir essa variação de percepção sobre o contínuo da nota repetida, o compositor/arranjador fornece um dado novo que interage com o plano do conteúdo produzido pelo verbal. A repetição pura e simples poderia dar margem ao surgimento do sema /monotonia/ - basta uma audição *a capella* desta melodia para perceber a verdade contida nesta afirmação. O arranjo de base proposto na canção original inviabiliza essa leitura: apesar de a nota se repetir, sua sensação auditiva muda. Além de euforizar a fidelidade, o narrador sugere que ela não é monótona, pois as relações mudam com a passagem do tempo.

Temos nesse ponto uma série de informações novas obtidas com a análise musical da canção. Polarização, relações juntivas, mínimo deslocamento, identidade,

alteridade: todas essas sensações - que nos remetem a conceitos - poderiam ser apreendidas na audição de um arranjo instrumental desta canção. Estes seriam conteúdos produzidos pelo componente musical.

A partir dos dados obtidos com a análise da primeira parte de “Samba de uma nota só” podemos delinear um campo no qual o estudo da harmonia poderia ser estruturado. O primeiro passo é definir melhor o conceito de harmonia, e fazer a distinção entre a harmonia instaurada pela melodia principal e a harmonia proveniente do arranjo instrumental. Toda melodia, por mais simples que seja, mesmo desacompanhada, já apresenta relações harmônicas. Entende-se por relação harmônica todos os fatos envolvidos na hierarquização de um conjunto de notas. Até mesmo o processo de anulação do sentido de hierarquia, pilar da música erudita atonal, é um fato harmônico. Flo Menezes inicia seu *Apoteose de Schoenberg* com a seguinte afirmação:

Todo fenômeno musical é harmônico. Apesar das opiniões “acadêmicas” que, esforçando-se para veicular o ensino da teoria musical de maneira mais acessível, desprezam a importância de se pontuar desde logo o sentido mais exato dos conceitos, fazendo significar a palavra harmonia apenas como existência de acordes, devemos reafirmar que já a então música monódica (e foi assim que ela surgiu historicamente) contém harmonia (MENEZES, 2002, p. 27)

A partir daqui, poderíamos redefinir também o conceito de hierarquização em música. Hierarquizar significa simplesmente polarizar, ou em outras palavras, criar direções. Ainda Menezes: “escutar é ouvir direções” (MENEZES, 2002, p. 31). No âmbito da canção popular, em uma análise restrita à melodia principal, falamos quase sempre de direções criadas pelas alturas. No entanto, estamos verificando um crescente avanço da semiótica na área do arranjo e da música instrumental. Temos então que

estender o conceito de polarizações e direcionamentos também para a questão da duração, intensidade e timbre, propriedades fundamentais do som, e também para a percepção de densidades. Dentro de um panorama ideal, o estudo da harmonia deveria dar conta de todos esses fenômenos.

Sem fazer previamente distinções entre uma harmonia de alturas, de durações, de timbres, de intensidades ou densidades, podemos separar três linhas de investigação:

- i) Harmonia estabelecida unicamente pela melodia
- ii) Harmonia estabelecida pelo arranjo
- iii) Relação entre estas duas harmonias

Em tempo: já que falaremos de diversas harmonias, e para não contrariar um hábito já consagrado no meio musical, sempre que empregarmos o termo “harmonia” sem maiores especificações, estaremos tratando de uma harmonia de alturas. As demais “harmonias” (de durações, de timbres, etc.) serão designadas sempre que convocadas.

Podemos agora reorganizar a análise de “Samba de uma nota só” a partir destes três patamares.

- i) Harmonia estabelecida unicamente pela melodia
 - a) Estabelecimento de um primeiro patamar com notas iguais (nota Mi)
 - b) Apresentação de um segundo patamar com notas iguais, 4ª acima (nota Lá)
 - c) Retorno ao primeiro patamar (nota Mi)
 - d) Polarização Mi->Lá – definição da tonalidade Lá (não há definição de modo maior ou menor)

ii) Harmonia (de alturas) estabelecida pelo arranjo

a1) Estabelecimento de uma primeira seqüência polarizando Lá maior, sem resolução (cadência deceptiva)

a2) Alternância de funções harmônicas: III^m7 (tônica), subV⁷/II (preparação do segundo grau), II^m7 (subdominante), SubV⁷ (preparação do primeiro grau)

a3) Deslocamento de baixo cromático

b) Introdução da segunda seqüência preparando o IV grau (D), passagem pelo tom de D^m.

c) Retorno à primeira seqüência

d) Resolução da seqüência em Lá maior

iii) Relação entre as duas harmonias (de alturas)

a1) alternância da valorização da primeira nota fixa (3^a menor, 3^a maior, 4^a justa, 4^a aumentada)

a2) em relação à tonalidade estabelecida, a primeira nota é uma quinta justa.

b) alternância da valorização da segunda nota fixa (4^a justa, 4^a aumentada, 5^a justa)

c) alternância da valorização da primeira nota fixa (3^a menor, 3^a maior, 4^a justa, 4^a aumentada)

d) Afirmação do modo maior.

Duas importantes conclusões podem ser antecipadas:

1) Melodia e arranjo são capazes de estruturar textos coesos e independentes.

2) A harmonia do arranjo aponta para uma releitura da melodia.

A segunda afirmação precisa ser investigada com mais profundidade. Ao que tudo indica, a harmonia do arranjo está um patamar acima da harmonia da melodia. Como em “Samba de uma nota só”, uma melodia pode deixar vários aspectos harmônicos não definidos. Ela pode também ser harmonicamente bem detalhada, apresentando com suas notas seqüências precisas de acordes. A harmonia do arranjo pode interferir significativamente nas duas situações, preenchendo as lacunas de uma melodia mais aberta, ou forçando uma nova interpretação de uma melodia mais detalhada. No entanto, parece improvável a possibilidade de a melodia forçar uma reinterpretação do arranjo. Isso nos leva a concluir que a harmonia do arranjo tem um poder maior sobre o sentido harmônico da peça musical, ou ao menos uma atuação mais extensa.

A delimitação de três patamares (melodia, arranjo e interação) e de cinco parâmetros (altura, duração, timbre, intensidade e densidade) determina apenas um modelo geral de previsibilidade para a análise musical. Esse nos fornece quinze possíveis linhas de investigação. Entretanto, isso não quer dizer que todas as músicas e canções irão se desenvolver nestas quinze linhas. Uma canção *a capella*, por exemplo, só apresenta um dos três patamares (reduzindo as linhas a apenas cinco). Para além deste exemplo extremo, em que dois patamares são simplesmente extirpados, temos uma miríade de canções que, apesar de apresentarem as quinze linhas, não *investem* em todas. Caberá sempre ao analista decidir quais linhas são pertinentes à sua análise. Como afirma Tatit:

[...] não há extrato exclusivo de significação. A apreensão de um processo persuasivo mais abrangente não suprime a vigência plena dos demais. Os níveis são sempre parte da análise, nunca da canção (TATIT, 1996, p. 263).

6.3 Narrativa harmônica

Um dos aspectos abordados pela harmonia das alturas é a sucessão de acordes, estes entendidos como blocos de notas que formam uma estrutura autônoma. Vimos que em “Samba de uma nota só”, a melodia apenas delimita dois patamares: os acordes são efetivamente apresentados pelo arranjo. São eles:

PARTE A (1º patamar):	C#m7	C7	Bm7	Bb7
PARTE B (2º patamar):	Em7	A7 Db7	D7M	Dm7 G7
FINALIZAÇÃO:	C#m7 C7	Bm7	Bb7	A6

A estrutura das frases nesta primeira parte da canção pode ser representada em aaba’ – onde a’ é a repetição da frase “a” com finalização diferente (salto). Vimos que tanto a frase “a” quanto a frase “b” são seqüências sem resolução, ou seja, terminam em cadências deceptivas. Em outras palavras: o último acorde destas seqüências prepara um acorde que não vem, quebrando a expectativa harmônica.

Quando falamos de “expectativa”, entramos em um terreno em que a semiótica pode contribuir muito para a compreensão do fenômeno. Se há expectativa, existe a *espera*. E, por sua vez, se há espera, há também um sujeito que vivencia esse estado passional, que só pode ser provocado por um contrato fiduciário estabelecido entre dois sujeitos.

Podemos observar facilmente que o estudo semiótico da harmonia implica em aceitar uma proto-narrativa produzida pelo discurso musical. Com sua capacidade de produzir uma orientação harmônica, a música consegue projetar um “lugar eufórico”, um lugar em que as tensões se dissipam completamente, um lugar em que não existe

solução de continuidade entre sujeito e objeto. Esse lugar é definido pela harmonia funcional como *função tônica*.

Da mesma maneira, existe um lugar em que sujeito e objeto encontram-se separados, em situação de disjunção. Neste ponto, a tensão pode atingir o grau máximo, assim como a expectativa de resolução. Esta é a função dominante que, justamente por apontar para a tônica (o lugar de conjunção), é a responsável pelo estabelecimento da tonalidade. É fácil perceber a aproximação desta função com o papel actancial de destinador-manipulador na semiótica, já que é a dominante que determina o devir de todo o movimento harmônico, e é ela que aponta para o sujeito o seu lugar de conjunção (instalando desta maneira um /querer ser/ conjunto).

É necessário dizer que os movimentos que descrevemos aqui acontecem em um nível de abstração muito maior do que estamos acostumados a ver no discurso verbal. Estes actantes, assim como as funções semióticas que eles desempenham, aparecem aqui como “sombras” ou, se preferirmos, “cheiros”. Sabemos que eles existem, por que sentimos sua atuação, mas devido à quase inexistência de recobrimentos figurativos, sua “carga semântica” é tão baixa que é difícil defini-los com maior precisão apenas em um contexto harmônico. Mas nada impede que esses recursos sejam aproveitados, por exemplo, pela letra de uma canção, pelo enredo de um filme, ou até mesmo pelos timbres de uma peça instrumental.

Um outro aspecto que pode ser examinado com maior profundidade é a modulação deste estado de espera. Descrever a harmonia de uma peça supondo apenas que existe um movimento de tensão e resolução é, para dizer o mínimo, óbvio. Uma composição sem nenhum tipo de movimento harmônico acontece apenas em situações experimentais. No campo da canção, é algo praticamente inconcebível. As funções tônica e dominante aparecerão invariavelmente em qualquer peça analisada. Assim

sendo, um modelo que descreve um movimento comum a todos os textos simplesmente não serviria para absolutamente nada. No entanto, se ele servir de base para outras ferramentas descritivas, pode então constituir um horizonte teórico a partir do qual o sistema se constrói. É o que parece acontecer neste caso, já que a espera sentida pelo sujeito pode sofrer modulações mensuráveis, a depender do contexto musical em que ela se instaure. Em uma primeira abordagem, podemos perceber uma ressonância muito grande com o conceito de tematização e passionalização. Se a tematização produz um efeito de sentido de celebração, então a espera sentida pelo sujeito instaurado pela função dominante só pode ser uma espera com certeza de conjunção. O sujeito sente que a disjunção – que existe, pois caso contrário não teríamos sequer uma narrativa – será logo superada. Nesta configuração, paira um sentimento de “controle da situação”, um /saber ser/ acima de qualquer suspeita. Em uma situação como essa, as demoras em atingir a função tônica podem ganhar até mesmo um aspecto eufórico, como alguém que se delicia com a espera de um objeto cuja posse sabe-se de antemão que é inevitável.

É exatamente essa a sensação que temos em “Samba de uma nota só”. Assim como em “Garota de Ipanema”, trata-se de uma “falta-samba”, uma falta que tem bossa, que pulsa, e a cada pulso o sujeito sente-se mais próximo de seu objeto. É por isso que a cadência deceptiva, que atrasa a conjunção final com o objeto, pode ser sentida como eufórica. Cada novo percurso estabelecido é uma rota em direção a um objeto “garantido”. Não é a toa que em canções tematizadas a harmonia também tende a se contrair e, de certa forma, se “organizar”. A ênfase dada aos limites no processo de tematização recai também sobre a harmonia, que se regulariza. Essa regularidade auxilia a percepção global de conjunção que a tematização provoca.

Por outro lado, podemos ter uma configuração em que a falta se configure sem a certeza de conjunção. Nesta situação, cada vez que a harmonia se afasta da tônica, a

espera é vivida como uma verdadeira angústia. Isso acontece porque não há mais a certeza de conjunção com o objeto, e cada afastamento pode ser definitivo. Assim como o percurso melódico, o percurso harmônico tende a se expandir: as repetições ficam mais espaçadas, e até mesmo a forma pode perder seus contornos e regularidades. É o que parece acontecer em determinadas canções passionalizadas, como podemos perceber na análise de “Atrás da porta” (BUARQUE e REGINA, 1972).

Atrás da porta

Quando olhaste bem nos olhos meus
E o teu olhar era de adeus
Juro que não acreditei
Eu te estranhei
Me debrucei
Sobre teu corpo e duvidei

A

E me arrastei e te arranhei
E me agarrei nos teus cabelos
No teu peito
Teu pijama
Nos teus pés ao pé da cama
Sem carinho, sem coberta
No tapete atrás da porta
Reclamei baixinho

B+C

Dei pra maldizer o nosso lar
Pra sujar teu nome, te humilhar
E me vingar a qualquer preço
Te adorando pelo avesso
Pra mostrar que inda sou tua
Até provar que inda sou tua

D+E

A primeira grande questão que se coloca na análise desta canção é o critério utilizado para a divisão do tema em cinco partes. O que percebemos desde já é a intenção do enunciador em atenuar os limites entre as partes. De fato, a divisão que propusemos pode ser questionada, por diversas razões. A parte A é a que recebe um

contorno um pouco mais definido: após o verso “Sobre teu corpo e duvidei”, temos uma longa pausa. Mesmo assim, esse limite é questionado com a repetição da mesma frase melódica um tom acima (“E me arrastei e te arranhei”). O verbal não ajuda na imposição de limites, pois não há nenhuma quebra lógica entre os versos. Muito pelo contrário, o primeiro verso da parte B, introduzido com a conjunção “e”, indica a continuação de um período, com uma oração coordenada.

As outras divisões são ainda mais tênues (e justamente por isso, mais questionáveis). A passagem da parte B para a parte C acontece no meio de uma frase (“Nos teus pés ao pé da cama”), e o mesmo ocorre na passagem da D para E (“Pra mostrar que inda sou tua”). O critério utilizado aqui foi exclusivamente harmônico: nestas duas passagens, temos a modulação para B e Bm, respectivamente, o que produz um efeito de sentido de ruptura, apesar da continuidade melódica.

Parte A

5

|| Em7(9)/D | / | C#m7(b5) | F#7(#11) | G7M(#11) | G7(#11) | F#7₄(9) |

9 13 **Parte B**

| F#7(b13) | B₄⁷(9) | F7(#11) | Em7(9) | / | G#m7(11) | G7(#11) | F#7₄(9) |

17 2 **Parte C**

| F#7(b13) | G7M | / | C#m7(b5) | F#7(b13) | B7M(9) | E7M(9) | A#m7 |

25 25 **Parte D**

| D#7(b9) | G#m7 | C#7(^{b9}_{#11}) | G7(9) | F#7(13) | B₄⁷(9) | F7(#11) | Em7(9) |

33 37

| / | G#m7(11) | G7(#11) | F#7₄(9) | F#7(b13) | G7M | / | C#m7(b5) |

41 **Parte E** 45

| F#7(^{b9}₁₃) | Bm7(9) | G7(#11) | C#m7(9) | F#7(13) | F#7(b13) | Bm7(9) |

49

| G7(#11) | C#m7(9) | F#7(13) | F#7(b13) | D#m7(9) | Em7(9) | C#m7(9) |

| F#7(13) | F#7(b13) | Bm7(9) ||

Uma rápida olhada nesta transcrição harmônica é suficiente para perceber a complexidade estrutural desta canção. As recorrências ainda acontecem, mas elas não seguem a estruturação em partes. Nesta canção, tudo concorre para uma apreensão em bloco, como se o tema inteiro fosse uma única idéia, divisível apenas em frases. Aceitar essa possibilidade estrutural implica em dizer que o nível da parte não é pertinente para a descrição desta peça – o que mostra mais uma vez a flexibilidade do sistema musical.

Interessa-nos particularmente o efeito de sentido que esse procedimento constrói. Uma peça compartimentada em partes bem definidas pressupõe um sujeito organizado, em conjunção com um /saber fazer/, capaz de disseminar esse valor ao longo do discurso. Pelo contrário, a aparente desestruturação harmônica que verificamos aqui constrói um sujeito desorganizado, “desorientado”, no sentido mais concreto desta palavra. Se as recorrências harmônicas e melódicas não são suficientes para criar um ponto de referência estrutural, a impressão que temos é de um desenvolvimento contínuo, caótico. As várias modulações também contribuem para esse efeito de sentido. O único fator de desaceleração, que segura o movimento desordenado da harmonia, é a insistente recorrência da célula rítmica e melódica. Incapaz de organizar uma forma mais complexa, o sujeito “se ampara” nas estruturas mais elementares.

A relação deste efeito de sentido construído pelo musical com a letra é - como já estamos acostumados, em se tratando de Chico Buarque - visceral. A desorganização estrutural da peça é imediatamente associada à desorganização psicológica sofrida pela narradora, ao ver o contrato com o narratário transformar-se em polêmica. A negação do limite imposto pelo rompimento é tão forte que ecoa em todas as estruturas, dissolvendo os limites da forma musical.

6.4 Harmonia e aspectualização

Uma outra maneira de descrever os efeitos de sentido produzidos pela harmonia pode ser realizada a partir das categorias aspectuais. Segundo Diana Barros:

A aspectualização transforma as funções narrativas, de tipo lógico, em processo, graças ao observador colocado no discurso enunciado (BARROS, 2002, p. 91).

Se trocássemos “funções narrativas” por “funções harmônicas”, a frase descreveria perfeitamente a sucessão de acordes apresentados. De fato, a harmonia funcional estabelece uma lógica de preparações e resoluções. No entanto, ela se apresenta ao ouvido como um processo.

A possibilidade descritiva da aspectualização no discurso musical parece ser um grande consenso entre os semioticistas. Em sua dissertação de mestrado, Ricardo Monteiro utiliza esse aparato teórico para descrever a evolução melódica e rítmica:

No decorrer da análise, ficou patente que, enquanto as instâncias melódica e rítmica do discurso apresentam com especial nitidez aspectualizações modulatórias, as instâncias harmônica e dinâmica mostram a mesma vocação de transparência com relação aos aspectos tensivos (MONTEIRO, 1997, p. 64).

Monteiro coloca a instância harmônica em um nível mais profundo. Essa concepção é retomada, dez anos mais tarde, por CARMO JR., em sua tese de doutorado:

Reduzido a seus elementos essenciais, o efeito de sentido de uma grandeza harmônica é o de “tensão”. É evidente que a harmonia tonal é capaz de criar muitos outros efeitos de sentido, mas parece que existe uma oposição profunda que subjaz a toda expressão harmônica. Posso iniciar uma melodia

sobre um acorde perfeito maior consonante, ou então, com vários outros acordes dissonantes correlatos (com a sétima maior, a nona etc). Em todos os casos o efeito profundo de “distensão” é o mesmo, embora figurativizado de maneiras diversas. Conseqüentemente, a oposição harmônica básica (que também é um contraste) é tensão vs distensão (CARMO JR., 2007, p. 88).

Enquanto Monteiro, em sua tese de doutorado, preocupa-se em homologar as cadências harmônicas aos modos de existência (MONTEIRO, 2002, pp. 161-170), Carmo Jr. realiza um percurso similar, construindo “uma homologação entre expressão e conteúdo fundada na categoria aspectual da *perfectividade*” (CARMO JR., 2007, P. 94):

Carmo Jr. identifica a oposição entre o aspecto terminativo, no lado da perfectividade, e os aspectos incoativo, durativo e suspensivo, no lado da imperfectividade. Já Monteiro inicia sua construção articulando a aspectualidade em um

quadrado semiótico, apontando desde o início para a homologação com as modalidades (MONTEIRO, 2002, p. 161):

Sua análise deságua na homologação das cadências harmônicas com os modos de existência (MONTEIRO, 2002, p. 170):

Apesar de perceber que a construção deste quadrado não deixa de ser problemática (poucos conceitos em semiótica flutuaram tanto como o de modos de existência), é fácil notar que dentro deste modelo já está pressuposta a hipótese de que o estabelecimento de uma tonalidade implica na instauração de um contrato. Isso decorre diretamente da homologação do modo de existência de realização (Conjunção com a

Tônica) à modalidade do dever. De fato, a tonalidade é percebida como uma lei, um dever que rege todo o desenvolvimento harmônico.

De volta ao “Samba de uma nota só”, podemos dizer que com a repetição da cadência deceptiva e a apresentação sucessiva de seqüências com a mesma estrutura, temos a manifestação da iteratividade. A finalização a’, por sua vez, manifesta o aspecto terminativo. No início da análise, no item II.a2, apresentamos a alternância de funções harmônicas no interior da frase “a”: III^{Im}7 (tônica), subV7/II (preparação do segundo grau), II^{Im}7 (subdominante), SubV7 (preparação do primeiro grau). Trata-se de uma lógica de preparações, de encadeamento. Apreendida como um processo, essa seqüência lógica promove um efeito de continuidade: aspecto cursivo. Em resumo:

- Internamente, cada frase manifesta o aspecto cursivo
- A sucessão de frases manifesta o aspecto iterativo
- A finalização em a’ manifesta o aspecto terminativo

Podemos generalizar afirmando que sempre que há a resolução de uma cadência dominante (de preparação) manifesta-se o aspecto terminativo. No entanto, essa afirmação não exclui a possibilidade da manifestação deste e de outros aspectos em outras harmonias (de durações, por exemplo).

6.5 Harmonia da melodia

A canção “Você, você” (BUARQUE e GUINGA, 1998) é um bom exemplo de como uma inteligente estruturação musical pode gerar efeitos de sentido. Faremos aqui uma transcrição com a letra, invertendo um pouco o procedimento usual: aqui a letra é um suporte necessário para que possamos visualizar a melodia, e assim localizar cada

nota identificada com as sílabas correspondentes. Nossa análise recairá principalmente sobre a melodia principal.

Frase 1

Mi		
Ré		
Dó		-CÊ
Si	QUE A	QUEM VO SE
Lá		TRO
Sol	QUE ROUPA VO	-NÉIS
Fá		-CA
Mi	-CÊ VES	
Ré	-TE	
Dó		POR

Frase 2

Mi	BICHO
Ré	FE
Dó	SEUS
Si	-ROZ SÃO CA
Lá	-BELOS NOITE
Sol	QUE À VOCÊ SOL
Fá	-TA
Mi	QUE
Ré	
Dó	

Frase 3

Mi		
Ré		
Dó		
Si	BRIN	
Lá	QUE É QUE VO	
Sol	-CÊ -CA	
Fá		
Mi		
Ré	DE	
Dó		

Frase 4

Mi		ASSOM	
Ré		-BRA	
Dó		-CÃO	-RE
Si	QUEM É ES		SEU CORPO -GA
Lá	-SA		CAR
Sol	VOZ	QUE	
Fá			
Mi			
Ré			
Dó			

Frase 5

Mi		-RÁ O	
Ré		LA	
Dó		-DRÃO	
Si	TERÁ UM		
Lá	CA		CHE
Sol	-PUZ	SE	QUE HORAS VO -GA
Fá			-CÊ
Mi			
Ré			
Dó			

Frase 6

Mi	SONHO			
Ré	DE			
Dó			OS -LOS	VO
Si		-CÊ	CA -	-CÊ
Lá	NO	VAI	COM -BE	
Sol	QUEM	VO		QUE SOL
Fá				
Mi		VEM		
Ré				-TA
Dó				

Frase 7

Mi	
Ré	
Dó	-TA
Si	
Lá	
Sol	QUE HORAS ME DIGA QUE HORAS ME DIGA QUE HORAS VO
Fá	
Mi	-CÊ
Ré	
Dó	VOL

Para facilitar a análise, fizemos a transposição da canção para o tom dó maior. Essa escala é composta exclusivamente por notas naturais, sem acidentes (sustenidos ou bemóis). Assim é muito fácil perceber se alguma nota está fora desta escala, pois elas serão obrigatoriamente alteradas com # ou b.

Uma rápida olhada nos diagramas mostra que a quase totalidade das sílabas repousa sobre as notas da escala. A tonalidade já é apresentada no início da primeira frase: “que roupa você veste”. Com apenas três notas, já sabemos que se trata de uma escala de dó maior.

Vimos que a escala maior tem o poder de criar uma expectativa, uma direção; ou, se preferirmos, um sentido. Uma vez que uma tonalidade é estabelecida, nosso ouvido espera sua confirmação. Isso evidentemente não quer dizer que essa confirmação precisa de fato acontecer: a evolução da música mostra que o caminho seguido pelos compositores, ao longo dos séculos, foi exatamente o de não confirmar essa expectativa. Mas essa expectativa só pode ser contrariada graças ao fato - óbvio - de que ela existe.

Trata-se de um contrato, que gera expectativa, espera. Nossa tarefa é entender como ele é criado, como é resolvido ou contrariado, e quais os efeitos de sentido resultantes.

As faixas em cinza claro recobrem as três notas que formam o acorde da tônica, ou seja, são as três notas que definem o acorde de Dó Maior. No entanto, como bem vimos na análise anterior, cada nota deve ser ouvida dentro de um contexto. Se o acorde da passagem for um Dó Maior, estas serão as notas de maior estabilidade, ou seja, aquelas que proporcionam o maior grau de repouso harmônico. Mas elas podem representar tensão se o acorde for outro. Como dissemos anteriormente: a música é um discurso extremamente complexo, não só pela quantidade de elementos que nele atuam, mas sobretudo pelo dinamismo existente na interação desses elementos.

As faixas escuras recobrem as notas que estão fora da escala maior e, teoricamente, representam um grau maior de tensão. Mais uma vez, é o contexto que vai definir o valor dessas notas em relação às outras. O simples fato de possuir notas fora da escala não diz nada: esse é um fenômeno comum e até mesmo esperado na música tonal: basta um dominante secundário para isto acontecer.

Logo no primeiro verso, “Que roupas você veste”, temos um exemplo de uma melodia que parte da nota Sol, passa por Fá (ambas no acorde da dominante) e resolve em Mi, no acorde da tônica. Logo após resolver a tensão harmônica, a melodia salta para o Si e recai em Sol#, fora da escala maior. Essa nota fora da escala é sentida como uma nota estranha por estar ainda no âmbito do acorde da tônica, mas principalmente por estar no final da frase. Se estivesse em uma posição interna, ou até mesmo se fosse a penúltima nota, poderia estar apenas indicando um movimento para outro lugar, uma nota de passagem. Aqui, tudo é construído para que essa nota se oponha às outras, que estão dentro da escala. Esse procedimento é utilizado em quase todas as frases melódicas da canção (podemos observar pela faixa vermelha na transcrição), o que

explica a sensação de estranhamento que essa melodia provoca. Temos então um efeito de sentido de estranhamento provocado pela oposição entre *pertinência* vs. *exclusão*, percebido graças à construção harmônica desta melodia. É importante notar que os tonemas são todos descendentes, indicando resolução entoativa: estamos diante de um regime de incompatibilidade entre o sistema entoativo e o sistema harmônico.

Essa oposição, que acontece inúmeras vezes no decorrer da canção, tem um desfecho inusitado. A última frase, assim como a primeira, também começa na nota Sol. No entanto, ao invés de repousar sobre uma nota fora da escala, ela passa justamente pelas três notas que formam o acorde da tônica (Do, Mi, Sol), garantindo estabilidade absoluta, apesar do tonema ascendente no final da frase. Dentro daquele contexto extremamente tenso, essa passagem ganha um brilho sem igual, opondo-se à canção como um todo. O grande salto ascendente, que seria interpretado apenas como um acréscimo de tensão, ganha aqui o poder de confirmar a estabilidade da tonalidade. Tudo ocorre como se o acúmulo de tensão estivesse à disposição da tonalidade, ou melhor, para enfatizar o efeito de sentido de estabilidade gerado pelo acorde da tônica.

Vimos então que o estudo do perfil de uma melodia, com suas inflexões para o grave e para o agudo, não é suficiente para descrever as nuances de sentido que o discurso musical pode construir. A tensão da subida ao agudo, assim como a distensão da descida ao grave, pode ser reconstruída e aproveitada pelo contexto harmônico da melodia (assim como pelo contexto harmônico em que a melodia se insere), criando assim novos efeitos de sentido. Por si só, esse fato já é suficiente para defender um lugar teórico reservado à harmonia na semiótica do discurso musical.

6.6 Harmonia do arranjo

Vamos analisar agora a canção “A volta do malandro” (BUARQUE, 1985a).

Fizemos aqui também a transcrição para dó maior.

Sol		
Fá		
Mi		
Ré		
Dó		
Si		
		O MALANDRO NA
Lá		PRA
Sol	EIS	-ÇA OU VEZ
Fá		
Mi		-TRA
Ré		
Dó		
Si		
La		

Sol		
Fá		
Mi		
Ré		
Dó		
Si		
	CAMINHANDO NA	
Lá	PON	
Sol	TA	
Fá	PÉS	COMO QUEM PISA NOS
Mi	DOS	-CÕES
Ré		-RA
Dó		CO
Si		
La		

Sol		
Fá		
Mi		
Ré		
Dó		
Si		
		ENTRE DEUSAS
Lá		E
Sol		BO -TÕES
Fá		
Mi	QUE ROLARAM	-FE
Ré	DOS	
Dó	CA -RÉS	
Si		
La	-BA	

Sol		
Fá		
Mi		
Ré		
Dó		
Si		
	ENTRE DADOS	
Lá	E	
Sol	CO -NÉIS	PA
Fá		E
Mi	-RO	ENTRE PARANGOLÉS
Ré		-TRÕES
Dó		
Si		
La		

Sol		
Fá		
Mi		DEIXA BALAN
Ré		-ÇAR
Dó	-ÉS	A -RÉ
Si	VI	
Lá	DE	MA
	-SIM	
Sol		
Fá		
Mi	O MALANDRO ANDA AS	
Ré		
Dó		
Si		
La		

Sol		
Fá		
Mi	E A POEIRA AS	
Ré	-SEN	
Dó	-TAR	-LÃO
Si		
Lá		
	NO	
Sol	CHÃO	SA
Fá		UM
Mi		DEIXA A PRAÇA VIRAR
Ré		
Dó		
Si		
La		

	-RÃO
Sol	
Fá	
Mi	QUE O MALANDRO É O BA DA RA
Ré	LÉ
Dó	-É
Si	
	-É
Lá	
Sol	-É
Fá	
Mi	
Ré	
Dó	
Si	
La	

Essa canção se coloca no meio termo entre tematização e passionalização. Temos um pulso moderado e a repetição de um mesmo tema na melodia, e a descrição de uma personagem na letra (tematização). No entanto, temos também o alongamento de vogais e a expansão da tessitura. Na realidade, há um trabalho contínuo de ressemantização de uma mesma frase melódica. Na primeira parte, do início até “cabarés”, estamos diante de uma típica gradação. Logo após, o mesmo tema é apresentado duas vezes em registro mais agudo, mecanismo típico da tematização. Tudo leva a crer que a melodia não quer “se comprometer” com uma estratégia fixa, mas prefere transformar-se constantemente.

Essa transformação constante acontece também no âmbito da harmonia. A ressemantização do tema acontece a partir da manipulação de dois fatores: a altura em que o tema é exposto e o acorde que o acompanha. Em “Eis o malandro na praça outra vez” e “que rolaram dos cabarés” a melodia é acompanhada pelo mesmo par de acordes (C6/C7). No entanto, esse primeiro tema sustenta a 5ª do acorde, enquanto que o último

repousa sobre a fundamental. Esse fato acentua a sensação de repouso do último tema, já promovido pela gradação descendente. O poder de relaxamento da curva melódica para o grave, acentuado pelo repouso na tônica, desmonta a tentativa de sustentação dos tonemas ascendentes. O que prevalece é a descendência Sol, Fá, Mi, Dó, observados em “vez”, “pés”, “corações”, “cabarés” e o repouso harmônico (terminatividade). A retomada do tema em “Entre deusas e bofetões” e “Entre dados e coronéis” é marcada não só por uma mudança de registro (mais agudo) mas também pelo início de uma nova sequência de acordes (incoatividade).

Talvez o efeito mais surpreendente aconteça em “Deixa balançar a maré”. Esse tema é uma repetição uma oitava acima de “Que rolaram dos cabarés”. No entanto, apesar de terminar na fundamental, ele não tem o mesmo poder de resolução que o primeiro. Isso acontece simplesmente porque o acorde que sustenta sua última nota não é mais o acorde de tônica. Temos uma estrutura exatamente oposta, um verdadeiro quiasma harmônico:

Acorde tenso

Que rolaram dos caba

Acorde de tônica

-rés

Acorde de tônica

Deixa balançar a ma

Acorde tenso

-ré

Se não houvesse mudança no acompanhamento de acordes, o efeito da repetição do tema oitava acima teria o mesmo efeito que a finalização em “Você, você”: o acúmulo de tensão para enfatizar a confirmação da tonalidade, ou seja, da estabilidade. Aqui acontece exatamente o oposto: o acúmulo de tensão decorrente do registro agudo

ênfatiza o efeito de tensão da curva melódica. Poderíamos também dizer que em “Você, você” a subida final ao agudo ênfatiza a terminatividade, e em “A volta do malandro”, a cursividade. Se a curva melódica tem o poder de produzir sentidos – e é nisso que se baseia a teoria de Tatit – podemos dizer que a harmonia é capaz de realizar uma ressemantização da melodia.

Vamos focalizar agora um efeito de sentido criado pelo arranjo de base, especialmente pelo acompanhamento do violão. É muito comum a existência de contracantos que se desenvolvem no arranjo de acompanhamento. O contracanto é uma segunda melodia, que se desenvolve em segundo plano, “por trás” da melodia principal. Como qualquer outra melodia, o contracanto também pode ser analisado em profundidade, levando em consideração seu perfil, desenvolvimento harmônico, relação com a seqüência de acordes e ainda todas as relações contraídas com a melodia principal (paralelismo, pergunta-resposta, preenchimento de espaços vazios, etc...).

Em todos os acordes desta canção, o contracanto realiza uma melodia de duas notas, sempre separadas por intervalo de semitom. Quando o acorde muda, muda também a altura deste contracanto, mas não seu perfil. Trata-se de um caso extremo de tematização, uma repetição exata que atravessa a canção do começo ao fim. A tematização, como sabemos, é um recurso de coesão musical muito utilizado para sustentar a criação de um personagem, no plano lingüístico. Se essa aproximação for válida para o exemplo deste contracanto, podemos mesmo pensar nesta tematização extrema como sendo uma verdadeira caricaturização. Vejamos uma transcrição do contracanto nos três primeiros acordes da canção:

Sol			
Fá			
Mi			
		X X X X X	
Ré		X X X X X X	
Dó			
Si			
	X X X X X		
Lá	X X X X X X		
Sol			
			X X X X X
Fá			X X X X X X
Mi			
Ré			
Dó			
Si			
La			

Antes mesmo de pensar na possibilidade de um personagem criado apenas pelo discurso musical – hipótese que abordamos na análise de “Duelo de banjos” – temos que pensar nas informações novas apresentadas pelo contracanto. Observamos aqui uma melodia que percorre a totalidade do discurso, sempre se movimentando pelo menor caminho possível. Se o contexto harmônico muda, com a passagem dos acordes, a melodia também muda, mas não de perfil, apenas de lugar. Temos um movimento sutil, mas constante. Se aplicarmos essa nova informação na letra, completamos a imagem do malandro por ela apresentada, que vence todas as suas dificuldades com elegância e sutileza, com uma ginga constante, “caminhando na ponta dos pés”. Ao mesmo tempo que apóia o que está sendo dito pela letra, esse contracanto ajuda a determinar o “ser” deste sujeito, e é também um atestado da sua competência.

A análise da canção, ou seja, um texto com melodia e letra, poderia se desenvolver a partir daqui sem maiores problemas. É importante salientar que essas

informações (mais precisamente: movimento sutil e constante) seriam claramente percebidas em uma versão instrumental: elas não dependem da letra.

6.7 Modulações (deslocamento de centro tonal)

A música estabelece nitidamente três metáforas espaciais. São construções arbitrárias, realizadas a partir de elementos sonoros, que nada tem em comum com elementos espaciais. A primeira delas está tão enraizada pelo uso no nosso dia-a-dia que raramente nos damos conta de que se trata de uma metáfora. Mas o fato é que a nossa cultura associa o deslocamento melódico a um deslocamento espacial que se realiza verticalmente. Falamos em melodias “ascendentes” e “descendentes”, e tecemos comentários sobre o “sobe-e-desce” das notas de uma melodia. O sistema de escrita musical ocidental é construído a partir desta metáfora: notas mais agudas são anotadas acima das notas mais graves. Podemos encontrar o uso desta associação em algumas canções eruditas: para falar sobre o céu, os compositores preferiam uma melodia ascendente; ao contrário, para falar sobre coisas terrenas melodias descendentes seriam mais apropriadas.

E, assim como em peças visuais, onde o que figura acima é destacado, posições mais agudas tendem a produzir o efeito de sentido de destaque. É por isso que geralmente a melodia principal de uma peça instrumental tende a ser a melodia mais aguda. É claro que existem muitos recursos para destacar melodias mais graves como, por exemplo, a intensidade. É o mesmo que colocar uma frase no meio de um jornal, só que com um tipo maior que o restante: apesar de não estar no topo, a frase ainda será destacada. O que queremos dizer aqui é que se nenhum outro recurso for utilizado, a melodia mais aguda tende a ser destacada e ouvida como sendo principal.

A segunda metáfora espacial pode ser descrita também como um plano, só que desta vez horizontal. Como acabamos de dizer, sons com maior intensidade parecem estar mais próximos. Esse recurso pode ser obtido também com a aplicação de um efeito de reverberação, que produz o efeito de sentido de afastamento. São estas algumas das ferramentas utilizadas pelos técnicos de som na operação de mixagem. Falamos então da “profundidade do som”, que é justamente uma metáfora espacial horizontal.

Ainda dentro da segunda metáfora, é preciso lembrar que nosso sistema auditivo tem a capacidade de perceber a posição (esquerda ou direita) da fonte sonora. Em uma audição “ao vivo” de uma peça musical, podemos identificar a posição de cada instrumento da orquestra. Esse efeito é reproduzido em sistemas de gravação estereofônico (a esmagadora maioria dos equipamentos tem essa capacidade). Na mixagem, o técnico também manipula essa propriedade (que chamamos de *pan*), e distribui os instrumentos à esquerda, ao centro ou à direita, dentro de uma escala gradual. Com isso, ao ouvir a peça recebemos uma verdadeira “paisagem musical”, que é reconstruída pela percepção também em formas espaciais. A tendência da evolução dos equipamentos aponta para a difusão do sistema quadrofônico, em que os sons podem vir também atrás do ouvinte, criando um efeito de sentido de imersão.

Por mais estranha que possa parecer essa discussão no âmbito da análise musical, devemos ter em mente que todo e qualquer fato da linguagem musical é pertinente. A possibilidade de construir essa “paisagem sonora” existe porque o sistema sonoro-musical permite e a nossa cultura reserva um lugar para os signos assim criados. Na introdução da canção “Acorda amor” (BUARQUE, 1974), podemos ouvir uma sirene de polícia se aproximando gradualmente, da esquerda para o centro. Isso acontece porque a intensidade do som aumenta progressivamente, mas é no início maior no canal esquerdo que no direito. Ao reconhecermos o som de uma sirene, tanto pelas suas

qualidades timbrísticas quanto pela sua curva melódica característica, reconhecemos um ator do discurso – que será depois aproveitado pela letra. Graças à metáfora espacial, somos informados de que “a polícia chegou”. Pouco importa se o som foi produzido por uma sirene de fato, ou se é um som artificial gerado por um sintetizador, ou se é o som de um violino manipulado eletronicamente. O que importa é que o signo sonoro possa ser corretamente decodificado.

A terceira metáfora espacial produzida pelo discurso musical é uma propriedade harmônica que já discutimos anteriormente: o centro tonal. Ao tecermos um paralelo entre a harmonia e a narrativa, afirmamos que o acorde dominante aponta para um “lugar eufórico”, em que as tensões são dissipadas. Esse lugar pode ser associado a um *topos*, uma posição. Esta associação não passou despercebida por Ricardo Monteiro:

Em verdade o conceito de tonalidade é representado com bastante precisão pela noção de um *lugar* harmônico, um *tópos*, correspondendo conseqüentemente a modulação harmônica à passagem de um *tópos* a outro (MONTEIRO, 1997, p. 53).

Esse fenômeno pode ser então muito bem percebido quando a harmonia sofre uma modulação, ou seja, uma mudança de centro tonal. Mais adiante, estudaremos esse efeito na análise da canção “A história de Lily Braun” (BUARQUE e LOBO, 1983). No entanto, podemos encontrar exemplos como esse em gêneros bem distantes daqueles usualmente praticados por Chico Buarque. A associação entre modulação e deslocamento espacial pode ser facilmente percebida em “Aonde quer que eu vá” (VIANNA 2002), famosa canção do grupo Os Paralamas do Sucesso:

Aonde quer que eu vá

Olhos fechados
Pra te encontrar
Não estou ao seu lado
Mas posso sonhar

Aonde quer que eu vá
Levo você no olhar
Aonde quer que eu vá
Aonde quer que eu vá

Não sei bem certo
Se é só ilusão
Se é você já perto
Se é intuição

Aonde quer que eu vá
Levo você no olhar
Aonde quer que eu vá
Aonde quer que eu vá

Longe daqui
Longe de tudo
Meus sonhos vão te buscar
Volta pra mim
Vem pro meu mundo
Eu sempre vou te esperar

A letra desta canção apresenta um forte investimento na sensibilização espacial. Seu mote principal é a afirmativa de que a distância espacial não interfere na relação junctiva que mantém com seu objeto de valor: “Aonde quer que eu vá levo você no olhar”. A intensidade desta junção é tão grande que chega a confundir o sujeito, mesmo em uma situação de separação espacial: “Não sei ao certo se é só ilusão, se é você já perto, se é intuição”

As estrofes 1 e 3 apresentam uma construção harmônica peculiar. Desenvolvida no tom de Am, ela apresenta apenas dois acordes: o próprio Am7 e um C, relativo de Am. O acorde de Am7 é composto com as notas Lá, Dó, Mi e Sol. Por sua vez, o C é construído com Dó, Mi e Sol. A proximidade harmônica entre estes dois acordes se dá

justamente pelas notas que mantêm em comum: o acorde de C está inserido em Am7, pois todas as notas do primeiro estão no segundo. É essa proximidade que confere a eles o estatuto de “relativos”, e faz com que ambos apresentem a mesma função harmônica, que no caso desta canção é função tônica.

No refrão (estrofes 2 e 4), a canção passeia por outros graus do seu campo harmônico. A sequência harmônica, exibida duas vezes, é F7M C G/B Am7. Cabe aqui alguns comentários: F7M possui Fá, Lá, Dó e Mi, tendo 3 notas em comum com o acorde de tônica. Isso faz com que ele também apresente a mesma função harmônica (trata-se de um bVI7M, sexto grau do campo harmônico de Am). F7M e C são variantes de Am7. Apesar de introduzirem algum deslocamento e um mínimo de tensão (pois os seus baixos estão em outras notas), eles são as alternativas mais próximas do centro tonal. G/B, função subdominante, é o único acorde que escapa a essa descrição. No entanto, salientamos que a tensão que ele apresenta é atenuada pela inversão, já que ele tem a nota Si no baixo. Cria-se assim um caminho de baixo contínuo que liga C a Am. Além disso, a entrada do Am é antecipada. Resumindo: aonde quer que a harmonia vá, ela corre logo para a estabilidade. Depressa (antecipação do Am) e pelo menor caminho possível (linha de baixo).

Se a tônica é a função do repouso e estabilidade, podemos concluir que esse é o investimento harmônico primordial destas estrofes. Com a alternância dos acordes relativos, o movimento harmônico é mínimo. Isso confere ao trecho um valor de verdade absoluta, inquestionável, já que nenhuma tensão harmônica sobressai. E isso figurativiza musicalmente o conteúdo produzido pelo verbal. Por mais que a melodia insista em um traçado sinuoso, a força dominante é de coesão.

Mas a canção vai um pouco além disso. Na quinta estrofe observamos uma ruptura no componente verbal. Se até então o sujeito afirmava – com convicção – que a

sensação de presença do seu par era tão forte que o confundia, aqui ele o convoca explicitamente: “Volta pra mim, vem pro meu mundo”. Ao afirmar que “meus sonhos vão te buscar”, o sujeito assume a distância que o separa de seu objeto.

Esta estrofe inicia com a afirmação: “longe daqui”. Isso coloca uma distinção entre o primeiro espaço, o “aqui”, em que a presença se faz forte, e o “longe daqui”, em que a distância se torna nítida. É também o espaço em que atua um outro actante, aquele que atualiza a presença do objeto, a ponto de iludir o sujeito: os seus sonhos.

A harmonia da canção também sofre a mesma ruptura: nesta passagem temos a modulação para o tom de D maior. Trata-se de uma mudança do centro tonal: a harmonia vai para “outro lugar”, longe do Am inicial. A voz que fala na quinta estrofe já não pisa mais o mesmo chão harmônico. No final da estrofe, observamos uma ponte - termo que em música designa uma estrutura de ligação - estabelecida pelos acordes F e E, preparando o retorno da tonalidade original. Podemos observar aqui mais uma vez a recorrência da metáfora espacial: “ponte” é a estrutura que nos permite transpor espaços.

Para finalizar, salientamos que todos os efeitos de sentido, produzidos em qualquer discurso (verbal, musical, visual, etc.) são sempre produzidos dentro de uma determinada cultura. Como vimos, a associação entre a maior energia física de uma nota mais aguda com um sentido de tensionamento, não se sustenta por si só. Esta ligação é feita pela cultura, e é essencialmente arbitrária. O mesmo acontece no caso das modulações: a associação do centro tonal com um determinado espaço faz sentido apenas em uma cultura que desenvolveu o sistema tonal. Essa aproximação não é pertinente - pois sequer é possível - em um sistema musical modal ou atonal. A idéia de que a música constituiria uma “linguagem universal” não se sustenta. Ela é, como todas as outras linguagens, um sistema de significação construído pela cultura.

7. Ritmo

A instância rítmica é uma das mais complexas organizações do discurso musical. A complexidade já começa na polissemia da palavra “ritmo”, termo genérico que subsume várias operações ocorrendo em níveis diferentes de profundidade. Vamos iniciar nossa análise pela definição encontrada no dicionário:

ritmo

Do gr. *rhythμός*, 'movimento regado e medido', pelo lat. *rhythmu*.

Substantivo masculino.

1. Movimento ou ruído que se repete, no tempo, a intervalos regulares, com acentos fortes e fracos:

o ritmo das ondas, da respiração, da oscilação de um pêndulo, do galope de um cavalo.

2. No curso de qualquer processo, variação que ocorre periodicamente de forma regular:

o ritmo das marés, das fases da Lua, do ciclo menstrual.

3. Sucessão de movimentos ou situações que, embora não se processem com regularidade absoluta, constituem um conjunto fluente e homogêneo no tempo:

o ritmo de um trabalho. [...] (FERREIRA, 2004)

Bastam as três primeiras definições do verbete para extrairmos as informações que nos interessam. O primeiro elemento semântico associado ao conceito de ritmo, que pode ser verificado nas duas primeiras repetições, é o da repetição. Não se trata de uma repetição qualquer, mas uma repetição estruturada, que ocorre “a intervalos regulares”. O ritmo surge então como um fenômeno capaz de regularizar e estruturar um contínuo qualquer.

Na terceira definição, o ritmo figura não como elemento estruturante, que recorta o fluxo, mas como o próprio fluxo (“conjunto fluente e homogêneo no tempo”). Se nas

duas primeiras o ritmo é tratado como um elemento que atua intermitentemente, produzindo rupturas igualmente espaçadas, aqui ele é responsável pela continuidade e pela noção de conjunto.

Grosso modo, podemos dizer que o modelo desenvolvido por Luiz Tatit incorpora elementos ligados ao ritmo respeitando essas duas abordagens distintas. Atuando de maneira global, o andamento - entendido como pulsação básica construída pela peça - é um elemento crucial para a determinação do efeito de sentido de tematização e passionalização, já que ele vai interceder diretamente na duração de todas as notas do texto musical, tomadas em conjunto. Embora ele possa ser percebido já no nível da célula, sua atuação é homogênea em todos os níveis de descrição. Uma vez estabelecido, ele é a referência central para a compreensão do sentido rítmico de todos os outros elementos, da nota até a macroforma. É o andamento que garante a coesão do sistema rítmico, e que rege os componentes locais.

A segunda questão rítmica incorporada ao modelo original é a atuação local que opõe notas longas e notas breves. Mesmo regido por um andamento homogêneo, o discurso musical pode concatenar ou subdividir pulsos. No primeiro caso, temos um efeito de atenuação do pulso, que não mais se manifesta em todas as notas: trata-se de uma desaceleração. No segundo caso, o pulso é exacerbado, já que é subdividido em componentes menores: estamos diante de uma aceleração. É a possibilidade de concatenar e subdividir pulsos que permite o surgimento do efeito de sentido de passionalização e tematização dentro de uma mesma canção, em um mesmo andamento.

Em sua tese de doutorado, Ricardo Monteiro propõe um modelo de investigação levando em conta as transformações rítmicas em um nível local. Após uma aproximação histórica entre a métrica poética e a práxis musical, o autor utiliza os recursos e a nomenclatura daquela para descrever a organização rítmica das células ao longo do

texto musical (cf. MONTEIRO, 1998, pp. 15-35). Acreditamos que esta seja uma abordagem promissora, especialmente por proporcionar uma descrição simples de procedimentos tão caros ao desenvolvimento melódico (inversões, retrogradações, etc.) enfatizando apenas o aspecto rítmico.

Uma outra abordagem possível, até agora pouco explorada pelos semioticistas, é a análise do estabelecimento de uma pulsação básica como um contrato rítmico. Independentemente do andamento rápido ou lento, toda peça que estabelece um pulso institui também uma expectativa rítmica. A ênfase em ataques sincronizados com o pulso promove uma distensão rítmica. O “contrato rítmico” é cumprido, o que resolve a expectativa. Por outro lado, a produção de notas não sincronizadas aumenta o nível de tensão, evidenciando uma relação polêmica. Não é a toa que os termos musicais utilizados para demarcar estes lugares polêmicos sejam “contratempo” (indicando a atuação de um anti-sujeito, fruto de um contrato frustrado) e “síncope”.

Esse contrato rítmico age da mesma maneira que o contrato harmônico. De fato, se a tonalidade instaura um centro tonal, o pulso instaura por sua vez um centro rítmico, polarizando a cena e determinando regiões de estabilidade e instabilidade¹¹. A associação do samba com a marginalidade e a contravenção, assim como a resistência à aceitação deste gênero, tem também uma explicação rítmica. A síncope do samba se interpõe à lei do pulso, negando-a constantemente. Em uma marcha militar, ao contrário, podemos perceber a ênfase em ataques sincronizados com o pulso.

Uma outra metáfora corrente é a associação entre a resolução ou ruptura do contrato rítmico e a orientação espacial. A sensação de resolução promovida pela confirmação do pulso é associada ao repouso físico de um objeto em um patamar

¹¹ A homologação de consonância e dissonância, de um lado, e de fase e defasagem, de outro, foi largamente explorada em *O som e o sentido* (WISNIK, 2002).

horizontal: dizemos que a melodia está “no chão”. Por outro lado, a recorrência de síncopes e contratempos produz uma sensação de instabilidade que é associada a um objeto suspenso, pronto para cair. Neste caso, a melodia está “no ar”. Essa é uma maneira de traduzir verbalmente o conteúdo associado às configurações musicais: instabilidade e expectativa no assincronismo, estabilidade e resolução na sincronia.

8. Três análises

Podemos agora realizar algumas análises incorporando os resultados obtidos por nossa pesquisa. A primeira será a canção “A história de Lily Braun”, de Chico Buarque e Edu Lobo, que consta do álbum *O grande circo místico*. A segunda é a canção “Eu te amo”¹², parceria de Chico Buarque e Tom Jobim, apresentada no álbum *Vida*. Finalmente, “A ostra e o vento”, canção principal da trilha sonora do filme homônimo, de Walter Lima Jr. (LIMA JR., 1997). A versão utilizada aqui é a do álbum *As cidades*.

8.1. A história de Lily Braun: valores de absoluto e de universo

Como num romance	
O homem dos meus sonhos	
Me apareceu no dancing	
Era mais um	A
Só que num relance	
Os seus olhos me chuparam	
Feito um zoom	

Ele me comia	
Com aqueles olhos	
De comer fotografia	
Eu disse cheese	A
E de close em close	
Fui perdendo a pose	
E até sorri, feliz	

E voltou	
Me ofereceu um drinque	
Me chamou de anjo azul	B
Minha visão	
Foi desde então ficando flou	

Como no cinema	
Me mandava às vezes	
Uma rosa e um poema	A

¹² Esta análise retoma e desenvolve as idéias publicadas no artigo “‘Eu te amo’, de Tom Jobim e Chico Buarque: uma análise semiótica” (DIETRICH, 2006).

Foco de luz
Eu, feito uma gema
Me desmilingüindo toda
Ao som do blues

Abusou do scotch
Disse que meu corpo
Era só dele aquela noite
Eu disse please
Xale no decote
Disparei com as faces
Rubras e febris

A

E voltou
No derradeiro show
Com dez poemas e um buquê
Eu disse adeus
Já vou com os meus
Numa turnê

B

Como amar esposa
Disse ele que agora
Só me amava como esposa
Não como star
Me amassou as rosas
Me queimou as fotos
Me beijou no altar

A'

Nunca mais romance
Nunca mais cinema
Nunca mais drinque no dancing
Nunca mais cheese
Nunca uma espelunca
Uma rosa nunca
Nunca mais feliz

A'

A letra desta canção apresenta duas narrativas que se cruzam. Estas podem ser descritas pelos programas narrativos dos seus dois actantes principais: “Lily” e o “homem”. Para Lily, o objeto de valor desejado é ser especial: uma *star*. O casamento com o “homem” surge para ela como uma oportunidade de perpetuar esse objeto que ele, durante a corte, oferece. Para o “homem”, o objeto é a posse da própria Lily, obtida pelo casamento. A teoria semiótica tem um jeito próprio de descrever essa situação: para Lily, o casamento é um programa de uso; para o “homem”, é o programa de base. A

canção reserva um triste fim para a Lily: quando o programa narrativo do “homem” chega ao fim, ela fica sem seu objeto de valor.

Em *Tensão e significação*, nos capítulos destinados ao estudo da valência e do valor, temos a apresentação de um corpo teórico que se aplica diretamente à análise desta canção. Fontanille e Zilberberg propõem que as oposições participativas (e...e) e as oposições exclusivas (ou...ou), em um nível profundo de construção do sentido, geram dois grandes regimes de circulação de valores. O regime participativo é responsável pelo surgimento dos valores de universo. O regime exclusivo, por sua vez, é responsável pelo surgimento dos valores de absoluto. O regime participativo opera no eixo da extensidade; ele é responsável pela expansão, seu modo é o da apreensão. O regime exclusivo opera no eixo da intensidade; ele é responsável pela concentração, seu modo é o foco.

Na maior parte dos casos, estes dois regimes de circulação de valores operam em relação inversa. Em outras palavras: quanto mais de um, menos do outro. Isso pode ser facilmente visualizado no famoso “gráfico tensivo” (p.47):

Por baixo destes valores (de absoluto e de universo) existem dois pares de operadores – as valências – que modulam sua disseminação pelo texto. São as valências de mistura/triagem e abertura/fechamento. Apesar de saber que em formulações posteriores da teoria Zilberberg coloca ambas as oposições no eixo horizontal, optamos por transcrever aqui a clara descrição que o autor faz dos operadores em *Tensão e Significação*:

os valores de universo supõem a predominância da valência de abertura sobre a do fechamento e a predominância da valência da mistura sobre a da triagem; e relação à primeira, a abertura vale como *livre* e o fechamento como *restrito*, ou até *apertado*; em relação à segunda, o misturado é avaliado como *completo* e *harmonioso* e o puro é depreciado como *incompleto* ou mesmo *imperfeito* ou *desfalcado*;

os valores de absoluto supõem a predominância da valência do fechamento sobre a da abertura e a predominância da valência da triagem sobre a da mistura; em relação à primeira, o fechado vale como *distinto* e o aberto como *comum*; em relação à segunda, o misturado deprecia-se por ser *disparatado* (...), e o puro aprecia-se justamente por ser *absoluto*, sem concessão.

Em “A história de Lily Braun”, podemos notar a forte presença de um sistema de valores do absoluto, e a valência predominante é a da abertura/fechamento. Temos então a oposição entre o que é distinto e único, e o que é comum e vulgar. A construção desta letra é tão coesa que podemos verificar a atuação destes operadores praticamente verso a verso, como podemos visualizar na tabela seguinte:

<i>Fechamento: distinto</i>	<i>Abertura: comum</i>
Como num romance O homem dos meus sonhos Me apareceu no dancing Só que num relance Os seus olhos me chuparam Feito um zoom	Era mais um

<i>Fechamento: distinto</i>	<i>Abertura: comum</i>
<p>Ele me comia Com aqueles olhos De comer fotografia Eu disse cheese E de close em close</p> <p>E até sorri, feliz</p> <p>E voltou Me ofereceu um drinque Me chamou de anjo azul</p> <p>Como no cinema Me mandava às vezes Uma rosa e um poema Foco de luz</p> <p>Abusou do scotch Disse que meu corpo Era só dele aquela noite</p> <p>E voltou No derradeiro show Com dez poemas e um buquê Eu disse adeus Já vou com os meus Numa turnê</p>	<p>Fui perdendo a pose</p> <p>Minha visão Foi desde então ficando flou</p> <p>Eu, feito uma gema Me desmilingüindo toda Ao som do blues</p> <p>Eu disse please Xale no decote Disparei com as faces Rubras e febris</p> <p>Como amar esposa Disse ele que agora Só me amava como esposa Não como star Me amassou as rosas Me queimou as fotos Me beijou no altar</p> <p>Nunca mais romance Nunca mais cinema Nunca mais drinque no dancing Nunca mais cheese Nunca uma espelunca Uma rosa nunca Nunca mais feliz</p>

Já na primeira estrofe podemos ver que o mecanismo que valoriza o “homem” se constrói sobre a oposição entre o comum (“era mais um”) e o que é distinto. Podemos perceber o traço da distinção em vários aspectos, que serão reiterados por toda a letra. Temos a seleção de um tempo único, que se destaca do tempo comum. Isso se manifesta na expressão “num relance”. O fechamento também se manifesta na metáfora cinematográfica: “Os seus olhos me chuparam feito um zoom”. O zoom é um processo que focaliza, aproxima e destaca um determinado elemento em relação aos demais.

A reação de Lily à sedução do “homem” também se dá no mesmo eixo, só que na direção oposta. Enquanto ele investe no fechamento, ela responde com abertura: “fui perdendo a pose”. A pose é justamente o que diferencia, o que destaca. Perder a pose faz com que o sujeito incline na direção do que é comum. Esse mesmo fenômeno é observado no verso “Eu feito uma gema me desmilingüindo toda”. À medida que o “homem” concentra, investindo na intensidade, Lily tende para o lado da extensidade, da difusão. Isso pode ser percebido também no verso “minha visão foi desde então ficando flou”, ou seja, fora de foco. Isso contrasta diretamente com a síntese que ela mesma faz sobre a atuação do “homem”: “foco de luz”.

O desfecho da narrativa se dá a partir do “derradeiro show”. A resposta de Lily aos “dez poemas e um buquê” é dizer “adeus, já vou com os meus numa turnê”. Desta maneira ela se despede da “vida comum” para o que imagina ser uma “turnê”, ou seja, um ambiente onde prevalecem os valores de absoluto. No entanto, o casamento se mostra exatamente como o extremo oposto das suas expectativas. Todos os valores de absoluto são firmemente negados (“nunca mais”), e ela passa a um regime de extensidade total, de valores de universo. A oposição que existe entre o que é comum e o que é distinto é homologada à oposição entre “esposa” e “star”. O amor dedicado às esposas fica assim definido como um amor genérico, ordinário, desprovido de *glamour*.

As reiterações de traços semânticos produzem o que a semiótica chama de isotopia. Nesta canção, podemos observar isotopias das artes, da relação amorosa e do *glamour*. Estes elementos podem ser visualizados em uma tabela:

Artes	Relação amorosa	<i>Glamour</i>
Cinema: zoom, anjo azul, de close em close, flou, cinema, foco de luz, star Literatura: romance, poema Música: blues, show, turnê Fotografia: fotografia, fotos	romance O homem dos meus sonhos Os seus olhos me chuparam Ele me comia E até sorri, feliz E voltou Me ofereceu um drinque Me chamou de anjo azul Me mandava às vezes Uma rosa e um poema Eu, feito uma gema Me desmilingüindo toda Disse que meu corpo Era só dele aquela noite Xale no decote Disparei com as faces Rubras e febris E voltou No derradeiro show Com dez poemas e um buquê Como amar esposa Me amassou as rosas Me queimou as fotos Me beijou no altar	Como num romance O homem dos meus sonhos dancing zoom cheese E de close em close anjo azul Foco de luz blues scotch please Xale no decote show turnê No derradeiro show Com dez poemas e um buquê Como amar esposa Não como star Nunca mais romance Nunca mais drinque no dancing Nunca mais cheese Nunca uma espelunca

O emprego de uma isotopia das artes dentro desse eixo de valores (de universo e de absoluto) manifesta um ponto de vista importante sobre o estatuto das obras artísticas. Alinhada aos valores de absoluto, a obra de arte recebe a qualificação de algo que é único, destacado. A obra de arte interrompe o fluxo contínuo e constante da vida comum, promovendo uma desigualdade que é percebida como uma saliência, um marco. Esse procedimento delimita também dois espaços, em que se circunscrevem dois campos de atuação dos sujeitos: o espaço onde circulam os artistas (cinema, show, turnê) e o espaço onde circulam as pessoas comuns. Dentro desta axiologia, o casamento surge como a transformação que promove a transposição do espaço do único para o espaço do comum.

A isotopia do *glamour* trabalha em conjunto com a das artes. Assim como os objetos artísticos, os objetos glamorosos destacam-se dos comuns, e portanto também representam os valores de absolutos. Esta canção constrói um *glamour* do tipo hollywoodiano, que pode ser percebido tanto na interseção com a isotopia cinematográfica quanto no uso insistente de palavras estrangeiras (dancing, zoom, cheese, flou, blues, scotch, please, show, star). As palavras em português ficam no âmbito do comum, do ordinário; as palavras estrangeiras, ao contrário, destacam-se. O *glamour* também qualifica duas situações distintas: o espaço do dancing é glamoroso, a condição de esposa é destituída de *glamour*.

Podemos agora proceder à análise musical, tendo em mente a idéia de que a música não é um complemento que recobre os conteúdos produzidos pelo verbal. Ao contrário, ela constrói junto com o verbal o plano do conteúdo da peça. Como veremos, “A história de Lily Braun” é uma canção que investe no efeito de sentido de coesão: os conteúdos produzidos pelo componente musical se alinham com os do verbal. Esse

efeito de sentido de coesão é antes o resultado de uma estratégia enunciativa que uma imposição do gênero, e por isso mesmo refutamos veementemente a idéia de que o musical apenas “recobre” ou “complementa” o verbal.

Essa canção apresenta uma forma bastante complexa. Após uma introdução com solo de trompete, temos a apresentação - seguida da re-exposição - de um tema com a forma AAB. A partir deste ponto podemos perceber uma ruptura: o tema não será mais exposto da mesma maneira até o final da peça. Após uma pequena ponte, temos a reapresentação apenas das partes A, com variação (designada por A' - estudaremos esse caso mais adiante). Depois de uma seção de improviso de guitarra, observamos um interlúdio orquestrado e o retorno da parte A'. A *coda* é composta por um solo orquestrado e vocalizes na região aguda. A forma da canção poderia ser representada pelo seguinte esquema:

O primeiro efeito de sentido que a canção provoca, logo na introdução, é o do reconhecimento de um gênero musical: o *swing*, uma das inúmeras variantes daquilo que poderíamos chamar genericamente de Jazz. São muitos os componentes que atuam na caracterização do gênero. Podemos destacar a atuação conjunta da escolha de timbres (instrumentação) e do padrão rítmico de base. O contrabaixo acústico executa um *walking bass*, configuração característica do gênero. Igualmente importante é o

acompanhamento da bateria, com a permanência da célula rítmica no prato. O piano conduz os acordes, e a cena completa-se com o solo de trompete, usando surdina. O reconhecimento deste gênero insere a canção no terreno da música norte-americana, e ajuda a construir a cena de um típico *pub* de jazz. É *glamour* em sua forma musical.

A harmonia da introdução é a mesma das partes A. Trata-se de um *turn-around*, um clichê harmônico também ele típico do gênero em questão. Essa estrutura é caracterizada por ser pequena e fechada em si: são apenas quatro acordes fortemente encadeados: Dm7(9) - F#7(b13) - B7(9) - A7(b13). Depois da determinação de Dm como centro tonal, os outros três acordes circulam em torno dele – daí o nome *turnaround*. É uma seqüência de acordes dominantes, cada qual preparando seu sucessor, formando uma cadeia de elos fechados:

Dm7(9) F#7(b13) B7(9) A7(b13) Dm7(9)

Podemos notar a atuação da valência de fechamento nesta construção harmônica. O centro tonal é estabelecido e reafirmado constantemente. A cada parte A, essa seqüência é repetida oito vezes. Estamos diante de uma tematização harmônica. Resta verificar se a melodia segue o mesmo procedimento.

♩ = 190

Parte A

1 Co- mo num ro- mança- O ho- mem dos meus son- hos me a-
E- le me co- mia Com a- que- les o- lhos de co-
Co- mo no ci- nema Me man- da- va às ve- zes u- ma
A- bu- sou do scotch- Dis- se que meu cor- po a- ra só

4 pa- re- cau no dancin- E- ra mais um Só que num re- lance
fo- to- gra- fia Eu dis- se cheese E de clo- se em close
ro- sa e um po- ema Fo- co de luz Eu fei- to u- ma gama
de- le a- que- la noite Eu dis- se please- Xa- le no- da- cota-

7 Os seus ol- hos me chu- pa- ram- fei- to um zoom
Fui per- den- do a po- se e a- tè sor- ri, fa- liz
Me des- mi- lin- guin- do to- da ao som do blues
Dis- pa- rei com as fa- ces- ru- bras e fa- bris

Parte B

E vol- tou,- me o fe- re- cau um drin- que me cha- mou de an- jo a- zul- Mi- nha vis-
E vol- tou, no der- ra- de- iro show com dez po- e- mas e um bu- quê Eu dis- se a-

Da Capo

Ponte

ão foi des- de en- tão fi- can- do flou-
deus já vou com os meus- nu- ma tur- nê-

Parte A'

Co- mo a- mar es- posa- Dis- se a- le que a- go- ra só me a-
Nun- ca mais ro- mance- Nun- ca mais ci- ne- ma- nun- ca

ma- va co- mo es- posa- Não co- mo star- Me a- mas- sou as rosas
mais drin- que no dancing- Nun- ca mais cheese- Nun- ca u- ma es- pa- lunca-

Me- quei- mou as fo- tos me bei- jou no al- tar
U- ma ro- sa nun- ca- nun- ca mais fe- liz

Dó	
----	--

Dó	
Sib	
Lá	Só \ num
Sol	que
Fá	re
Mi	
Ré	lance
Dó	
Sib	
La	

Musical notation for the song "Zoom" on a staff with a key signature of one flat (Bb). The melody is written on a five-line staff. The notes and lyrics are: Lá (Só \ num), Sol (que), Fá (re), Ré (lance), Dó (o), Sib (seus), La (Os), Sol (-lhos), Fá (me), Mi (-pa), Ré (chu), Dó (-to um zoom). The melody is composed of eighth and quarter notes, with some beamed eighth notes. The lyrics are written below the notes.

A célula triangular é construída com um pequeno deslocamento (grau imediato) e faz com que a melodia retorne sempre ao ponto de partida. É uma célula que promove o fechamento. A célula linear, por sua vez, atravessa a tessitura realizando saltos e faz com que a melodia progrida. É uma célula de abertura. A alternância destas duas estruturas promove um efeito similar ao da silabação da fala cotidiana: uma sequência de implosões e explosões, de aberturas e fechamentos. Apesar do andamento relativamente rápido e da tematização harmônica, a presença de células expansivas não permite que essa parte produza o efeito de tematização melódica. Por outro lado, a recorrência das células de fechamento não permite também o efeito de passionalização. O resultado desta conta (não-tematização e não-passionalização) faz com que esse trecho se incline para o lado da figurativização, ou seja, se aproxime da fala comum. Esse procedimento confere ao que é dito um forte efeito de aproximação, de subjetividade, deixando na melodia um certo tom confessional, muito bem aproveitado pela letra.

Basta uma rápida observação no diagrama da parte B para perceber que há uma nítida mudança estrutural na composição das frases. Após um salto inicial, a melodia atinge o ápice da tessitura, e desenvolve uma longa frase descendente por graus imediatos. Em resposta à essa linha, temos uma outra agora ascendente, construída com a superposição de pequenos saltos. O intervalo da tessitura em que se desenvolve a parte B é o mesmo que na parte anterior. No entanto, há aqui uma maior exploração dessa tessitura, já que as frases a atravessam quase de ponta a ponta. Os limites criados pelas células triangulares na parte A desaparecem. Isso é percebido como um movimento de expansão, responsável pelo surgimento do efeito de sentido de passionalização.

Uma outra maneira de perceber esse movimento de expansão é pelo número de frases: a parte A é constituída por cinco frases, e na parte B temos apenas duas. Ao

efeito de fragmentação da parte A contrapõe-se aqui o desenvolvimento contínuo. A harmonia também contribui: a seqüência harmônica da parte B não apresenta repetições, trata-se de uma linha contínua. O ritmo harmônico também desacelera. Se antes havia dois acordes a cada compasso, a mudança agora é menos freqüente.

Parte B

|| D₄⁷(9) | D⁷(9) | G⁷(13 | / | Bm⁷(9) | B⁷(9) | E⁷(#9) Bb⁷(#11) | A⁷ Eb⁷(9) ||

Completando o quadro, a orquestra que vinha fazendo pequenas intervenções fragmentadas na parte A, agora investe em notas longas. No entanto, é preciso salientar que mesmo dentro de um regime de passionalização, a alternância das valências de abertura e fechamento ainda pode ser notada. A primeira frase da parte B inicia com um salto (abertura), depois temos a linha descendente em graus imediatos (fechamento) e a linha ascendente em saltos (abertura). Esse procedimento é ainda mais evidente na segunda frase da parte B. Esta inicia com uma seqüência de notas espremidas por intervalos de meio tom, e termina com saltos cada vez maiores. A coesão com a letra aqui é total: se no verbal temos a visão que vai ficando *flou* (fora de foco), na melodia temos uma progressiva difusão das notas graças ao aumento do intervalo. Nos dois casos, trata-se de um aumento da valência de abertura.

[illegible]

Depois da reexposição do tema, temos uma pequena ponte para a repetição da parte A com variação. O que acontece aqui é uma modulação. A ponte nos leva de **Dm** a **Em**, um tom acima. Essa mudança de centro tonal coincide com a mudança de estado

de Lily: de solteira para casada, de única para comum. Assim como o sujeito apresentado pelo verbal, a harmonia da canção também muda de lugar. Não há mais retorno para a situação anterior, nem sequer para a parte B. Após esse salto harmônico, a canção involui definitivamente, apresentando apenas partes A’.

A seção de improviso e o interlúdio orquestrado são partes que confirmam o gênero. Isso enfatiza o caráter de verdade ao que está sendo dito, tanto pela letra quanto pelo musical. É uma mostra da competência do enunciador, que está em conjunção com o /saber-fazer/.

Na última parte A, ocorre um súbito esvaziamento musical. A orquestra desaparece, o contrabaixo abandona o *walking bass*, a intensidade de todos os instrumentos diminui, promovendo uma grande perda de massa sonora. Manifesta-se aqui a valência da triagem, cuja atuação promove a exclusão, criando assim esse ambiente rarefeito. O narrador, que é identificado aqui como o sujeito que canta, vê-se sozinho. O efeito de aproximação é maximizado. Finalmente, na *coda*, temos a repetição dos versos “Uma rosa nunca” e “nunca mais feliz”. Podemos notar um progressivo aumento na duração das notas, culminando com a última, que atravessa dois compassos e meio. Nesta parte, talvez mais que em qualquer outra, percebemos o sentimento de falta decorrente da perda do objeto.

8.2. Eu te amo: surpresa e espera

Ah, se já perdemos a noção da hora
Se juntos já jogamos tudo fora
Me conta agora como hei de partir

A

Ah, se ao te conhecer
Dei pra sonhar fiz tantos desvarios

Rompi com o mundo queimei meus navios **B**
Me diz pra onde é que ainda posso ir

Se nós, nas travessuras das noites eternas
Já confundimos tanto as nossas pernas **C**
Diz com que pernas eu devo seguir

Se entornaste a nossa sorte pelo chão
Se na bagunça do teu coração **D**
Meu sangue errou de veia e se perdeu

Como, se na desordem do armário embutido
Meu paletó enlaça teu vestido **C**
E o meu sapato ainda pisa no teu

Como, se nos amamos feito dois pagãos
Teus seios ainda estão nas minhas mãos **D**
Me explica com que cara eu vou sair

Não, acho que estás te fazendo de tonta (só fazendo de conta)
Te dei meus olhos pra tomares conta **C**
Agora conta como hei de partir

O primeiro aspecto que podemos observar nesta letra é a exposição de um sentimento único, em tudo especial. O amor relatado pelo narrador não é apenas intenso. Ele é, literalmente, visceral. Podemos verificar esse fato principalmente nos versos: “Já confundimos tanto as nossas pernas/ Diz com que pernas eu devo seguir”, “Se na bagunça do teu coração/ Meu sangue errou de veia e se perdeu”, “Te dei meus olhos pra tomares conta”. Sujeito que ama e objeto amado se entrelaçam e se confundem: “Meu paletó enlaça teu vestido/ E o meu sapato ainda pisa no teu”. Nestes versos podemos perceber que a proximidade entre os amantes é tanta que chega mesmo a superar o conceito de proximidade: estamos diante de um amor que chamaremos de ‘fusional’. No regime deste amor fusional a continuidade é absoluta: não se pode perceber os contornos do sujeito e do objeto.

Essa continuidade plena repercute diretamente na percepção dos limites espaço-temporais. O mundo em que esse amor acontece não faz fronteira com o mundo externo

(“Rompi com o mundo queimei meus navios”), nem tampouco é limitado temporalmente (“perdemos a noção da hora”, “noites eternas”). A consequência inevitável desta configuração é a diluição da individualidade do narrador – fato que intensifica o teor passional do que está por vir.

No início da canção, essa relação de amor fusional está relatada em tempo passado: “perdemos”, “jogamos”, “Rompi”, “queimei”, “confundimos”, etc... No presente, temos um sujeito atônito, surpreendido por um acontecimento inesperado. Na composição deste efeito de sentido, a noção de andamento é crucial. Em seu “Musicando a Semiótica” (Tatit, 1998, p.54), Luiz Tatit elabora um pequeno modelo para descrever esse fenômeno, a partir de uma passagem escrita pelo poeta Paul Valéry nos seus famosos *Cahiers*:

	Função objetual	Função subjetal
surpresa	<i>o que já é</i>	<i>não é ainda</i>
espera	<i>o que não é ainda</i>	<i>já é</i>

O foco da nossa leitura recai sobre o que o semioticista chamou de “função subjetal” (Tatit, 1998, p.54). A função subjetal pode ser entendida como a medida do andamento do sujeito. A função objetual, por sua vez, reflete o andamento do objeto. É o descompasso entre esses andamentos que gera os efeitos de sentido descritos: surpresa ou espera. A surpresa acontece quando o objeto acelera demais, e se antecipa ao sujeito. Em outras palavras: o sujeito não consegue acompanhar o andamento das coisas. O que “já é”, pois de fato já aconteceu, para o sujeito “não é ainda”. O objeto surpreende o sujeito.

A surpresa para o narrador de “Eu te amo” se manifesta como uma ruptura. Ainda imerso naquele “amor fusional”, esse sujeito não consegue acompanhar o andamento do objeto que acelera e “escapa”. Para ele, essa ruptura de fato não existe (não é ainda): “Teus seios ainda estão nas minhas mãos”. Ela nos é apresentada sempre como fato absurdo, impossível. O sujeito que restaria de uma cisão é um sujeito incompleto, incapaz, sem pernas para andar e sem sangue nas veias (“Diz com que pernas eu devo seguir”, “Meu sangue errou de veia e se perdeu”).

A teoria semiótica prevê que um sujeito só pode realizar uma ação se for dotado de determinadas competências. Essas competências são traduzidas pelos chamados verbos modais: /querer-fazer/, /dever-fazer/, /poder-fazer/ e /saber-fazer/. Um sujeito que possui estas competências está apto para a ação que é, invariavelmente, a conquista do objeto almejado. No entanto, a ausência (ou o conflito) de competências coloca um entrave à realização desta ação. A partir deste econômico modelo, a semiótica é capaz de descrever um número considerável de situações passionais. Temos então sujeitos que querem mas não devem, devem mas não podem, podem mas não sabem, etc. Estas configurações compõem o nível narrativo da análise.

Para obter as competências, o sujeito precisa de um doador - o destinador. O destinador instaura o sujeito ao fornecer o /querer/ e o /dever/. Posteriormente, qualifica-o para a ação doando o /poder/ e o /saber/. A figura do destinador é imprescindível: sem ele não há sujeito nem narrativa.

Com isso podemos entender melhor a situação em que se encontra nosso narrador. Logo no início ele afirma: “Se ao te conhecer/ Dei pra sonhar fiz tantos desvarios/ Rompi com o mundo queimei meus navios”. Podemos ver que a relação estabelecida entre o narrador e sua amada, aqui apenas designada como ‘tu’, vai muito além de uma relação sujeito-objeto. É a partir dela que o sujeito passa a sonhar - uma

das muitas manifestações da modalidade do /querer/. Ela se configura não só como objeto de desejo, mas também destinador deste sujeito que deseja.

O terceiro verso desta estrofe estabelece um outro parâmetro para essa relação. Ao “romper com o mundo” e ao “queimar os navios”, o sujeito afirma que não aceita mais outros possíveis destinadores. Essa configuração explica a inviabilidade do narrador enquanto sujeito fora desta relação. Sem seu destinador, e sem a possibilidade de eleger outros destinadores, sua condição de sujeito ficaria simplesmente insustentável.

Contrapondo-se então à ruptura e descontinuidade, temos um sujeito que nega os limites, que quer durar. Frente ao projeto de concentração apresentado pelo objeto (que impõe limites, que concentra a individualidade, que marca o tempo) o sujeito reafirma um projeto de expansão (que nega os limites, que promove a difusão, que dilui). Este é o mecanismo central desta letra, que posteriormente será retomando na análise melódica.

De um modo geral, as análises de letras de canções se voltam exclusivamente para o plano de conteúdo. No entanto, existe em “Eu te amo” um aspecto importante que pode ser observado no plano de expressão desta letra.

Ah, se já perdemos a noção da hora
Se juntos já jogamos tudo fora
Me conta agora como hei de partir

Se nós, nas travessuras das noites eternas
Já confundimos tanto as nossas pernas
Diz com que pernas eu devo seguir

Não, acho que estás te fazendo de tonta (só fazendo de conta)
Te dei meus olhos pra tomares conta
Agora conta como hei de partir

Uma das principais características da semiótica greimasiana é a possibilidade de descrever fenômenos observáveis no plano do conteúdo e no plano de expressão utilizando os mesmos procedimentos metodológicos. Essa capacidade permite a descrição de efeitos poéticos sem a necessidade de abandonar o campo teórico, o que confere à análise o rigor desejado.

No plano de expressão, a rima pode ser considerada como um mecanismo de desaceleração. A recorrência de uma mesma sonoridade a intervalos regulares provoca a percepção de um ritmo. Ao fluxo instável e irregular (acelerado) da fala se sobrepõe a regularidade da rima (desaceleração). No trecho ressaltado, esse procedimento é utilizado de uma maneira peculiar. A repetição regular da sonoridade em “hora” e “fora” (estabilidade) aparece antecipada no terceiro verso (“agora”). A rima “acelera”, e aparece antes do esperado (surpresa). O mesmo acontece nas duas outras estrofes. Se no plano de conteúdo o sujeito é surpreendido por um objeto que se antecipa, temos no plano de expressão uma rima que se antecipa – e surpreende.

Uma vez que já delineamos os conteúdos construídos pelo verbal, podemos passar à análise do componente musical. A macroforma desta canção é extremamente regular. O tema e sua reexposição estão cercados por introdução e coda, cada qual com 8 compassos, e separados por um interlúdio de 16 compassos. A regularidade impera, as estruturas são reiteradas, os limites são claros.

Parte A

¹³ Cf. Capítulo 4.1.2, dedicado ao estudo da forma musical (pp. 67-72).

Parte B

NA PRA
MEUS -VIOS DIZ ON
-DE É
-MEI ME QUE IN IR
QUEI -DA
POS
-DO -SO
SO MUN
-CER PRA -NHAR
-NHE DEI FIZ -TOS COM O
CO TAN -RIOS -PI
ROM
TE
-VA
SE AO
DES

Parte C

SE VES
NÓS TRA -SU
-RAS -FUN
NAS DAS -TERNAS CON -DI
NOI -MOS
-TES JÁ TAN
PERNAS COM PER
E -TO AS
NOS DIZ EU -NAS
-SAS DE
-VO
SE

Parte D

BA
CHÃO NA -GUN
SE -CA -RA -GUE ER
-LO CO -CÃO SAN -ROU
TEU MEU DE -A E
PE DO VEI -DEU
-TE A -TE
SE EN -NAS SOR PER
-TOR -SA SE
NOS

Uma rápida olhada na transcrição permite ver a diferença estrutural entre as partes A,C e B,D. Em A e C temos uma pequena frase contraída, que se repete igualmente três vezes, cada qual em um patamar um pouco mais grave. É uma parte que concentra, que retém a passagem do tempo, que desacelera. Já em B e D temos o oposto: uma melodia que expande, preenche os espaços, percorrendo toda a tessitura da canção desorganizadamente, do mais grave ao mais agudo. Esse “conflito melódico” é o mesmo conflito vivido pelo narrador, que percebe a limitação imposta, mas se contrapõe a ela. Assim como o sujeito, a melodia da canção tenta resgatar – aqui sem sucesso – sua configuração original. Esse mesmo “conflito” acontece entre a macroforma (regular) e a forma (irregular).

Algumas considerações podem ser feitas sobre a construção das frases em A e C. É fácil observar a presença de uma gradação descendente, que promove uma distensão lenta e gradual. Esse é um procedimento bastante comum em canções passionalizadas. No entanto, há um outro fenômeno por trás deste que torna essa construção singular. A progressão harmônica instituída pela frase – e confirmada pelo arranjo de base – segue um esquema que recebe o nome de marcha harmônica modulante. Neste processo, o centro tonal é deslocado periodicamente. A cada frase, um novo centro é criado, que

tanto é percebido como ponto de chegada da modulação anterior como ponto de partida para a próxima. É uma construção que não aponta para o retorno, mas insiste na progressão. A marcha harmônica tem o poder de expandir indefinidamente, em uma progressão infinita. Essa construção reflete o desejo de um sujeito que, acima de qualquer coisa, “quer durar”.

Embora a progressão pudesse ser infinita, nesta canção ela é recortada pela inserção das partes B e D. Observamos aqui uma ruptura harmônica, que agora força um centro tonal único. A alternância entre as partes A e C, por um lado, e B e D, por outro, é uma representação musical do embate entre duas situações: uma que reflete o desejo do narrador, outra que manifesta uma situação que desde já se apresenta como inevitável.

Vimos que a letra apresenta um sentimento único, identificado como um amor fusional. A melodia da canção também apresenta um fato notável, que guarda estreita relação com esse amor fusional. As frases das partes A e C são construídas a partir de uma escala cromática, ou seja, uma escala que “anda” de meio em meio tom. Sabemos que o semitom é o menor intervalo possível na música ocidental. Nesta canção, as notas estão portanto absolutamente coladas: não há espaço possível entre uma nota e outra. Assim como no verbal, a continuidade aqui é plena, a união é total.

Já nas partes B e D, podemos observar a presença de diversos saltos intervalares: é a manifestação da disjunção, da descontinuidade. O conflito que mencionamos, entre a regularidade e a irregularidade, recobre dois estados passionais distintos vividos pelo narrador. De um lado, o desespero de ver seu objeto de valor escapando (ou melhor: já tendo escapado) de suas mãos. Esse desespero responde pela aceleração presente nos saltos e na diluição das células, e pela desestruturação no nível da forma (ABCD CDC). De outro, o sujeito demonstra uma tentativa de se recompor

para elaborar uma estratégia de argumentação, na tentativa de reverter a situação. Essa tentativa de enquadrar de novo seu objeto, evocando um passado de conjunção, desacelera o fluxo desenfreado e permite o surgimento de estruturas organizadas (tanto no nível da frase, nas partes A e C, quanto no nível da macroforma). A profundidade e extensão deste contraste faz deixar mais evidente a intensidade do sentimento de falta e do esforço para readquirir seu objeto. Na tabela abaixo, podemos observar a atuação destas duas forças em cada nível de análise:

Níveis	Aceleração	Desaceleração
Macroforma	-	Estrutura regular
Forma	Não repetição das partes A e B	Reiteração da estrutura em AC e BD
Parte	Dispersão nas partes B e D	Gradação descendente em A e C
Frase	Diluição das células em B e D	Concentração das células em A e C
Células	Saltos intervalares em B e D	Cromatismo em A e C

Um outro fator ainda pertinente à análise da melodia principal é a recorrência quase exclusiva de tonemas ascendentes. Se as frases descendentes produzem o efeito de sentido de finalização, esse procedimento surge como mais um aspecto que produz o efeito de sentido de evolução, de continuidade. Como se a cada terminação ascendente o narrador impedisse a chegada do limite final imposto pela situação disjuntiva.

Embora a centralidade da melodia principal no processo de construção de sentido seja inegável, não podemos descartar os efeitos produzidos pelos demais elementos do componente musical. A canção inicia com um solo de piano, que permanece sozinho no acompanhamento até o final da parte A. Na primeira exposição do tema, percebemos um timbre de voz masculino.

A partir da parte B, entram o contrabaixo acústico e a bateria, utilizando vassouras. O contrabaixo executa, na maior parte do tempo, apenas uma nota (longa) por compasso, definindo as fundamentais dos acordes. O piano reage à entrada do baixo, e reduz a densidade de notas. As intervenções da bateria são minimalistas. A partir do final da parte B, surge um violino no contracanto que permanecerá quase que ininterruptamente até o final da canção.

O interlúdio é dividido em duas partes iguais, com 8 compassos cada. A primeira parte apresenta um solo de piano, a exemplo do que ocorre na introdução. A segunda parte é composta por um naipe de flautas transversais. Na reexposição do tema, temos uma voz feminina que percorre toda o trecho, exceto a última parte C. Em alguns pontos, a voz masculina atua em conjunto com a voz feminina. Na última parte C, a voz masculina volta a figurar em primeiro plano. Podemos perceber que o primeiro verso desta parte se altera de “Acho que estás te fazendo de tonta” para “Acho que estás só fazendo de conta”. A voz feminina aqui apenas repete algumas palavras cantadas pela voz masculina. A coda é construída em um acorde estático, mas com um tenso ostinato no piano.

Como uma teoria semiótica do arranjo consistente e integrada ao modelo geral ainda está por fazer, podemos apenas nos limitar a descrever pequenos efeitos de sentido que cada escolha instrumental produz. Estas escolhas serão sempre entendidas como estratégias de um enunciador na produção de sentidos que tanto podem se alinhar como destoar daqueles produzidos pelos demais elementos musicais ou verbais.

O fato de ter apenas um instrumento no acompanhamento da primeira parte A ajuda na construção do sentido de subjetividade neste trecho. É uma estratégia importante, especialmente neste início da canção, em que o conflito é apresentado. A

densidade timbrística rarefeita e a fraca intensidade aplicada ao piano contribuem para a percepção do sentimento de solidão e desamparo vivido pelo narrador.

O segundo aspecto do arranjo que podemos destacar é o emprego insistente de notas longas, tanto no baixo quanto nos contracantos de violino e flautas. Até a bateria, que seria responsável pelos ataques, é tocada com a vassoura, que produz um som com maior duração e com um ataque diluído. Há um investimento quase total na continuidade na atuação de todos esses instrumentos. Desta maneira, o arranjo maximiza o efeito passional.

O piano e as flautas surgem como termos complexos da relação entre aceleração e desaceleração, especialmente por conta de suas atuações na introdução e no interlúdio. A estrutura da introdução, executada pelo piano, assemelha-se às que verificamos nas partes A e C, com o uso da gradação descendente. Na primeira metade do interlúdio, a situação se inverte: temos agora a exposição instrumental da parte D. Há um aumento na intensidade do toque que se contrapõe à interpretação mais contida da introdução. Finalizando o interlúdio, as flautas desenvolvem uma melodia semelhante às que encontramos nas partes A e C.

Podemos notar que o arranjo investe no efeito de sentido de coesão. Os conteúdos veiculados pelo verbal e pela melodia principal encontram total ressonância tanto na escolha quanto na atuação dos demais instrumentos.

8.3. A ostra e o vento: a eficácia de um modelo

Uma das mais importantes contribuições de Claude Zilberberg à semiótica - e que traz conseqüências diretas no estudo da semiótica musical em particular - é a reformulação dos estratos mais profundos da significação. Para Greimas, o nível mais profundo do percurso é construído a partir da articulação de categorias semânticas

abstratas tais como *vida* vs. *morte* ou *natureza* vs. *cultura*. Já tivemos a oportunidade de comentar, ao longo deste trabalho, a impossibilidade de trabalhar musicalmente com essas categorias. Em um determinado texto verbal, o conceito “vida” poderia muito bem ser abstrato o bastante para dar conta da descrição da articulação do sentido em um nível profundo. No entanto, para um texto musical, até mesmo termos como “vida” e “morte” se mostram completamente inapropriados, por serem concretos demais. A articulação do sentido musical atua em um nível muito maior de profundidade.

Em seu *Razão e poética do sentido* (ZILBERBERG, 2006), o semiótico francês propõe uma nova organização do percurso gerativo em cinco patamares diferentes de profundidade¹⁴. O nível mais profundo, agora denominado Nível Tensivo, articula as operações de *parada* vs. *parada da parada*. Com um mínimo de carga semântica, essa operação descreve o que seria o grau zero de articulação do sentido: o surgimento do descontinuo. Em uma semiótica musical, a mudança de qualquer parâmetro (timbre, intensidade, altura, duração) poderia ser descrita por esse dispositivo.

O segundo estrato de articulação proposto por Zilberberg é o Nível Missivo, função que se articula em remissivo e emissivo. Os valores remissivos respondem pelas saliências e interrupções, pela interrupção temporal e fechamento espacial. Já os valores emissivos representam as passâncias e continuidades, o desenvolvimento temporal e a abertura espacial. Os subvalores do fazer emissivo são de ardor e arroubo; no caso do fazer remissivo, a inibição e “stase” (ZILBERBERG, 2006, p. 134).

O terceiro patamar é o Nível Modal que, controlado pelo nível missivo, se articula em modalidades factivas e páticas, cognitivas e pragmáticas. Ziberberg chega a um “cadastro modal” (ZILBERBERG, 2006, p.134), que transcrevemos a seguir:

¹⁴ Cf. a análise de “Corrente”, pp. 90-96.

	Fazer remissivo (cessar)	Fazer emissivo (cessar de cessar)
modalidades factivas	cognitiva: ignorar pragmática: dever	cognitiva: prever pragmática: querer
modalidades páticas	cognitiva: espantar-se pragmática: interromper-se	cognitiva: crer pragmática: esperar

O fato mais surpreendente dessa organização é perceber o surgimento do modal antes mesmo dos actantes e das estruturas narrativas. Essa é a segunda grande abertura que a reformulação do modelo leva ao estudo da música. Se nos próximos níveis (actancial e narrativo) percebemos um progressivo “esvaziamento” do discurso musical, quase toda a “atividade semiótica” da música ocorre nos três primeiros (tensivo, missivo e modal).

Na análise de “A ostra e o vento” poderemos observar que essa nova categorização dos níveis no percurso gerativo permite um alinhamento muito mais preciso na descrição dos componentes verbal e musical.

A ostra e o vento

Vai a onda
Vem a nuvem
Cai a folha
Quem sopra meu nome?

Raia o dia
Tem sereno
O pai ralha
Meu bem trouxe um perfume?

O meu amigo secreto
Põe meu coração a balançar
Pai, o tempo está virando
Pai, me deixa respirar o vento
Vento

Nem um barco
 Nem um peixe
 Cai a tarde
 Quem sabe meu nome?

Paisagem
 Ninguém se mexe
 Paira o sol
 Meu bem terá ciúme?

Meu namorado erradio
 Sai de déu em déu a me buscar
 Pai, olha que o tempo vira
 Pai, me deixa caminhar ao vento
 Vento

Se o mar tem o coral
 A estrela, o caramujo
 Um galeão no lodo
 Jogada num quintal
 Enxuta, a concha guarda o mar
 No seu estojo

Ai, meu amor para sempre
 Nunca me conceda descansar
 Pai, o tempo vai virar
 Meu pai, deixa me carregar o vento
 Vento
 Vento, vento

A disposição espacial da transcrição que efetuamos acima é a que encontramos no encarte do CD. No entanto, a disposição dos versos ao longo da melodia sugere uma organização bem menos fragmentada:

Parte A

Vai a onda vem a nuvem cai a folha quem sopra meu nome?	A1
Raia o dia tem sereno o pai ralha meu bem trouxe um perfume?	A2
O meu amigo secreto	A3
Põe meu coração a balançar	A4
Pai, o tempo está virando pai, me deixa respirar o vento	A5
Vento	A6

Parte A'

Nem um barco nem um peixe cai a tarde quem sabe meu nome?	A'1
Paisagem ninguém se mexe paira o sol meu bem terá ciúme?	A'2
Meu namorado erradio	A'3
Sai de déu em déu a me buscar	A'4
Pai, olha que o tempo vira pai, me deixa caminhar ao vento	A'5
Vento	A'6

Parte B

Se o mar tem o coral, a estrela, o caramujo um galeão no lodo	B1
Jogada num quintal, enxuta, a concha guarda o mar no seu estojo	B2
Ai, meu amor para sempre	B3
Nunca me conceda descansar	B4
Pai, o tempo vai virar, meu pai, deixa me carregar o vento	B5
Vento	B6
Vento, vento	B7

Fica evidente a sobreposição dos diversos períodos que compõem cada frase musical, e a dupla interpretação que se pode fazer deles:

vai a onda / a onda vem
vem a nuvem / a nuvem cai
cai a folha / a folha quem sopra meu nome
raia o dia / o dia tem sereno
tem sereno pai / o pai ralha
ralha meu bem / meu bem trouxe um perfume

Antes mesmo da análise dos conteúdos produzidos por cada uma dessas interpretações, podemos desde já observar alguns procedimentos que serão reiterados ao longo da canção. Destacamos aqui a possibilidade de leitura de cada período em ordem direta e ordem inversa. Desta possibilidade surge o efeito de sentido de *reversibilidade* da leitura, assim como o de *segredo*, já que algumas informações ficam como que “escondidas” nas entrelinhas das duas leituras.

O mesmo efeito é observado na comparação entre as frases A5, A'5 e B5: “**me** deixa respirar”, “**me** deixa caminhar” e “**deixa me** carregar”, em que a reversibilidade da colocação pronominal se evidencia.

O efeito de sentido de reversibilidade é apresentado não apenas como procedimento de construção frasal, mas também na construção semântica. Esse sentido manifesta-se por vezes como movimento pendular, que pode ser de um corpo concreto como em “**vai** a onda **vem**”, ou de um sentimento em “coração a balançar”, ou ainda em expressões como o “tempo” que “vira”, indicando tanto a reversibilidade das condições meteorológicas como do estado afetivo da relação entre os personagens. O vai e vem infinito do movimento pendular manifesta-se também na alternância sucessiva entre o raiar do dia e o cair da tarde (“raia o dia” e “cai a tarde”).

Em “deixa me carregar o vento”, as duas possibilidades de interpretação mostram a reversibilidade entre sujeito e objeto da ação “carregar”. Já personificado como “meu namorado”, tanto pode o vento carregar a narradora como ser por ela carregado.

Igualmente difundido pela letra da canção está o efeito de sentido de segredo. O primeiro verso das partes A e A' termina com um questionamento: “quem sopra meu nome?” e “quem sabe meu nome?”. Ainda assim, esse efeito de sentido é modulado pela possibilidade de reversão. Temos aqui uma tensão entre o que poderia ser de fato um questionamento, mantendo em segredo a identidade de quem sopra/sabe, e o que poderia ser uma afirmação, revelando essa identidade (“a folha quem sopra”, “a tarde quem sabe”). Podemos ainda observar a construção do sentido de segredo na expressão “a concha guarda o mar no seu estojo”, que fica ainda mais explícito em “meu amigo secreto”.

A palavra “pai” também participa desse jogo entre o que é revelado e do que é escondido. Observamos em toda a canção sete manifestações explícitas do vocábulo. Mas “pai” aparece também “escondido” em duas outras palavras: “paira” e “paisagem”.

Apesar da recorrência de termos, expressões e procedimentos que indicam a reversibilidade, temos também várias indicações de um movimento que é direcional e, de certa forma, irreversível. A percepção desse movimento é quase sempre atenuada pelo jogo de esconde produzido pela afirmação/negação do segredo: trata-se de um efeito de sentido que é construído à distância, e pode ser observado sobretudo na comparação de versos em estrofes diferentes, nas mesmas posições relativas.

Se em A3 temos “o meu amigo secreto”, encontramos em A'3 “meu namorado erradio” e “ai meu amor para sempre” em B3. Há um aumento progressivo na intensidade da relação (amigo/namorado/amor), e também uma modificação na constância. O amigo que é “secreto”, que não se revela nunca, já torna-se um namorado “erradio”, inconstante, e finalmente, um amor “para sempre”. A passividade do “põe meu coração a balançar” (A4), já se transforma na ação “**sai** de déu em déu a me **buscar**” (A'4), e desaparece por completo em “nunca me conceda descansar” (B4). O movimento pendular do “balançar”, que tanto pode ir como voltar, dá lugar à imutabilidade do “sempre” e do “nunca”.

Essa afirmação de conjunções irreversíveis também está presente em algumas imagens construídas com a isotopia marinha: “o mar tem o coral”, “o caramujo e a estrela têm o galeão”. Mesmo em um regime de separação (“jogada no quintal”), a conjunção permanece (“guarda o mar no seu estojo”). Fica evidente que essa conjunção irreversível se opõe ao movimento pendular, que promoveria a alternância entre conjunção e disjunção.

Observamos também um aumento contínuo de mobilidade na progressão das expressões “me deixa respirar”, “me deixa caminhar” e “deixa me carregar” (A5, A15 e B5). Mas a progressão que paira sobre todas as outras, e que alheia a tudo que balança aponta para um desfecho, é a que se refere ao “tempo”. Se em A5 temos uma ação ainda

em curso (“o tempo está virando”), em A'5 essa ação já é pontual, ainda que em tom de possibilidade futura (“olha que o tempo vira”). A possibilidade de reversão desaparece por completo em B5, e o que era uma ameaça é agora a certeza do inevitável: “o tempo vai virar”.

Sendo a reversibilidade um mecanismo constante nesta canção, não surpreende a coexistência do movimento pendular com o movimento unidirecional. Este surge como uma consequência da reversibilidade aplicada a ela mesma, uma “reversibilidade reflexiva”. Se tudo pode inverter o sentido, o reversível também pode gerar o irreversível.

A situação narrada remete ao mito da maturidade feminina. A personagem encontra-se exatamente no momento em que, ainda sob o jugo de seu pai, “balança” com a presença de uma nova imagem masculina, representada pelo “amigo/namorado/amor”. É justamente por ainda estar na zona de influência paterna que a apresentação do outro não pode ser feita explicitamente. Não se trata de um rompimento, ao menos não ainda. Estamos no limiar dele, mas como tudo balança, o movimento pode tanto pender para a ruptura quanto para o retorno. Assim sendo, a progressão precisa ser progressiva, pois qualquer movimento mais brusco poderia também provocar uma reação mais forte no sentido contrário. É por isso que o namorado faz uso tanto do movimento errático (“erradio”) como do movimento programado (“sai de déu em déu”).

Estando ainda ligada ao pai, a personagem depende da ação do outro para realizar o movimento. É o namorado que “põe (...) a balançar” e “sai (...) a me buscar”. Tudo parece levar à declaração final, quase uma súplica: “nunca me conceda descansar”. Subsumindo todos os valores e justificando todos os procedimentos, manifesta-se aqui o desejo central, que nada mais é que um desejo de transformação, um

repúdio à estagnação e à manutenção dos valores atuais. Fica claro o alinhamento entre a imagem do “pai” à todos os valores de manutenção e de permanência (“ninguém se mexe”), ainda que na forma dinâmica de movimentos pendulares, e a do “namorado”, sincretizado com a figura do “vento”, que representa tudo o que se desloca e se transforma.

A articulação entre os valores remissivos e emissivos fica então evidente. Responsáveis pela inibição, pelo tempo que pára e espaço que se fecha, pela interrupção do deslocamento e o eterno retorno ao mesmo lugar, os valores remissivos articulam o fazer do pai. São esses valores que geram, já em outro nível, a modalidade do dever. Por outro lado, os valores emissivos representam o “tempo que anda” e o espaço que abre, a continuidade do movimento. Alinhados ao fazer do namorado/vento, geram a modalidade do querer.

Uma rápida observação na organização das estrofes já permite entrever uma extrema regularidade na estrutura da canção. Isso pode ser facilmente confirmado nos diagramas com a transcrição da melodia:

Parte A
Frase A1

Dó#	
Si	
La	
Sol#	Vai cai no
	a -vem a meu
Fá#	on nu fo -pra
	-da a -lha so
Mi	vem quem -me
Ré#	
Dó#	
Si	

Frase A2

Dó#	
Si	
La	Ra pai -fu
Sol#	-ia o -no o ra per
	di -re -lha -xe um
Fá#	-a se meu trou
	tem bem -me
Mi	
Ré#	
Dó#	
Si	

Frases A3 e A4

Dó#		
Si	o meu a	
	-migo se	
La	-cre	Põe -ra
Sol#		-ção -lan
		co -çar
Fá#		ba
Mi		
Ré#		
	-to	
Dó#	meu	a
Si		

Frases A5 e A6

Dó#		
Si		
La		
Sol#	Pai pai ven	Ven
	o -do me o	
Fá#	tem -ran dei -rar	
	-po es vi -xa -pi -to	
Mi	tá res	-to
Ré#		
Dó#		
Si		

Parte A'
Frase A'1

Dó#	
Si	
La	
Sol#	Nem cai no
	um -xe a meu
Fá#	bar pei tar -be
	-co um -de sa
Mi	nem quem -me
Ré#	
Dó#	
Si	

Frase A'2

Dó#	
Si	
La	Pai pai -ú
Sol#	-sa -xe -raao ci
	-gem me sol -rá
Fá#	nin se meu te
	-guém bem -me
Mi	
Ré#	
Dó#	
Si	

Frases A'3 e A'4

Dó#		
Si	Meu namo	
	-rado erra	
La	-di	sai em
Sol#		déu bus
		déu -car
Fá#		me
Mi		
Ré#		
	-o	
Dó#	de	a
Si		

Frases A'5 e A'6

Dó#		
Si		
La		
Sol#	Pai pai ven	Ven
	o -ra me ao	
Fá#	-lha vi dei -nhar	
	que o -po -xa -mi -to	
Mi	tem ca	-to
Ré#		
Dó#		
Si		

Parte B**Frase B1**

Dó#	
Si	mar ca lo
	tem -la o -ra no
La	o -tre -um -ão
Sol#	co a es -jo um -le -do
	-ral ga
Fá#	
Mi	
Ré#	
Dó#	
Si	Se o

Frase B2

Dó#	ga con
	da -ta a -cha
Si	num -xu guar -to
	quin en -da o es
La	-tal mar seu -jo
Sol#	no
Fá#	
Mi	
Ré#	
Dó#	Jo
Si	

Frases B3 e B4

Dó#		
Si	Ai meu a	
	-mor para	
La	-sem	nun con
Sol#		-ce -can
Fá#		me -sar
Mi		des
Ré#	-pre	
Dó#	-ca	-da
Si		

Frases B5 e B6

Dó#	
Si	
La	
Sol#	Pai pai ven
Fá#	o meu dei o
Mi	tem -rar -xa -gar
Ré#	po vi me -re -to
Dó#	vai car
Si	

Coda

Dó#	
Si	
La	
Sol#	Ven Ven Ven Ven
Fá#	
Mi	-to -to
Ré#	
Dó#	-to
Si	

Essa canção tem uma fortíssima tendência à involução. A segunda parte é uma exata repetição da primeira. Esse é um procedimento bastante comum: muitas canções realizam a repetição da primeira parte. Mas geralmente trata-se de um processo que realça a passagem à parte B, reservada para a introdução de informações novas. Aqui porém o que vemos é a repetição da mesma melodia de A, só que transposta um tom e meio acima. Apesar da novidade inserida pela transposição, todo o perfil melódico é redundante. Mais surpreendente é o desfecho da parte B: ao invés de desenvolver-se, ela termina com a repetição exata da parte A, sem transposição.

O mesmo procedimento norteia a disposição das frases dentro das partes. A passagem da frase 1 para a 2 é também um processo de transposição, um tom acima. Assim como acontece na letra, as transformações são sempre apresentadas de maneira sutil (*secreta?*). O maior contraste se dá com a apresentação das frases 3 e 4. Completando o movimento pendular, a frase 5 é uma repetição da frase 1: tudo volta ao ponto de partida. Na pequena frase 6, que carrega apenas a palavra “vento”, temos na parte B uma sutil modificação: ela termina em uma nota meio tom acima.

A coda realiza explicitamente o movimento pendular observado no verbal: temos aqui a alternância das duas variações da melodia (c): um intervalo de um tom e 1/2 (c) alternado com um intervalo de dois tons (c'). Duas coisas são notáveis nessa construção. Por um lado, a mudança entre as variações se dá exatamente na forma de uma abertura maior ou menor do intervalo (3 ou 4 semitons). É uma luta entre a expansão-transformação e o fechamento-permanência. O desfecho é, assim como na letra, inevitável: na última exposição, o intervalo rompe o movimento pendular e se abre em 3 tons (6 semitons).

O segundo fator notável é a função desempenhada pelos intervalos escolhidos na harmonia da canção. Sendo a passagem harmonizada por acordes em C#, a nota grave

do intervalo que repousa hora sobre Mi# e Mi define a qualidade tonal maior ou menor deste acorde. É a oposição entre o brilho (arroubo?) do acorde maior com o fechamento (inibição?) do acorde menor. É a expressão harmônica do embate entre os valores emissivos e remissivos. O último intervalo, de 6 semitons, produz algo ainda mais notável: nesse ponto a canção modula para E, produzindo o efeito de sentido de mobilidade, de transformação.

Toda a canção é construída com apenas 3 estruturas melódicas (a, b e c), apresentadas com pouquíssima variação. A estrutura de partes e frases poderia ser representada da seguinte maneira:

Estrutura da Parte A

Frase 1 (a)

Frase 2 (transposição da frase 1) (a')

Frase 3 + 4 (b)

Frase 5 (repetição da frase 1, com terminação $\frac{1}{2}$ tom acima) (a'')

Frase 6 (c)

Estrutura da Parte A'

Frase 1 (a)

Frase 2 (transposição da frase 1) (a')

Frase 3 + 4 (b)

Frase 5 (repetição da frase 1, com terminação $\frac{1}{2}$ tom acima) (a'')

Frase 6 (c)

Estrutura da Parte B

Frase 1 (a''') (transposição da frase A1)

Frase 2 (transposição da frase 5) (a''') (transposição da frase A1)

Frase 3 + 4 (b)

Frase 5 (repetição da frase A1, com terminação ½ tom acima) (a'')

Frase 6 (repetição de A6, com terminação ½ tom acima) (c')

Estrutura da Coda

Frase 1 (c)

Frase 2 (c')

Frase 3 (c)

Frase 4 (abertura do intervalo) (c'')

A estrutura interna das frases também apresenta características notáveis. A estrutura (a) apresenta uma sinuosidade que se desenvolve no espaço de dois tons:

Vai		cai		no
a		-vem	a	meu
on	nu	fo		-pra
-da	a	-lha	so	
vem		quem		-me

Até o penúltimo intervalo final, ela se desenvolve em movimentos de semitom. Assim como em “Eu te amo”¹⁵, esse procedimento produz o efeito de sentido de forte união, já que não há espaços vazios entre cada nota. A ondulação da melodia, que oscila entre os pólos, é uma apresentação musical do movimento pendular. Mas, assim como na letra, o movimento pendular justapõe-se a um movimento de ruptura: o final da frase é composto por um salto que atravessa toda a sua tessitura. A melodia se comporta como uma onda no mar que, por mais que ondule, termina inevitavelmente por quebrar na praia. Segundo a metáfora topológica, o que temos aqui é uma perfeita figurativização musical desse procedimento.

¹⁵ Cf. análise de “Eu te amo”, pp. 215-226.

Parte do material melódico presente em (b) contrapõe-se nitidamente ao que encontramos em (a). Na primeira metade de (b) temos uma pequena frase linear, que atravessa quase toda a tessitura da canção e transporta a melodia para um outro patamar (“meu namorado erradio”). No entanto, sua estrutura interna ainda é a mesma: uma seqüência de semitons terminando em salto. Na segunda metade (“sai de déu em déu a me buscar”), o movimento que era direto e linear é realizado agora aos poucos, por etapas. Atenuando um movimento brusco demais (remissivo) que poderia “assustar” e promover reações, segue imediatamente um movimento mais sutil, programado, fazendo com que o deslocamento da melodia ocorra de maneira desacelerada, às arrecuas (emissivo).

Nota-se que toda a canção é construída exclusivamente com terminações descendentes. Esse procedimento ajuda a colocar a melodia “no chão”. Aliado ao efeito passionalizante produzido pelo andamento lento, constrói-se a imagem de um sujeito que está no controle da situação. Não há aqui uma espera desesperada como em “Eu te amo”, em que quase todos os tonemas são ascendentes. Ao contrário desta, em “A ostra e o vento” o desejo não é o de durar, mas sim o de terminar.

A canção é o resultado da ação de todos esses mecanismos verbais e musicais de produção de sentido. Temos aqui um sujeito que se encontra na encruzilhada de dois contratos estruturalmente diferentes. Se a menina ainda está ligada ao pai, existe um laço de continuidade que os une. No entanto, a natureza desse contrato é modulada por rupturas: associada à figura do pêndulo, sua manutenção depende da interrupção incessante do movimento contínuo para a manutenção do movimento. De fato, o pêndulo pode se movimentar indefinidamente (contínuo), mas sempre restrito à sua amplitude, pois ele precisa parar e reiniciar o movimento no lado oposto. Isso está perfeitamente figurativizado no perfil melódico em formato de onda: a curva ascendente

é interrompida (remissivo) e inicia sua queda. O movimento descendente é então interrompido, e a melodia reinicia a subida. Da reiteração do remissivo, nasce o contínuo, emissivo.

O contrato com o namorado é diferente: ele é um contínuo puro, sem a atuação do remissivo. Ele responde plenamente pelos valores do “sempre” e do “nunca”. É a força capaz de quebrar o eterno retorno do movimento pendular e assim produzir a transformação tão bem figurativizada pela modulação final.

9. Considerações finais

A análise segundo o modelo de Tatit prioriza aquilo que chamamos de perfil melódico. Perfil melódico não é exatamente o mesmo que melodia. Uma melodia tem um andamento definido, notas definidas dentro do sistema em que se inserem, durações definidas como subdivisões do andamento. Cada uma de suas notas tem timbre e intensidade. O perfil melódico é construído tendo em mente apenas o andamento, as durações relativas entre suas notas, e os intervalos – que são também posições relativas de suas notas. É por isso que Tatit optou por não colocar o nome das notas nos diagramas que ele utiliza para fazer as transcrições, nem as figuras rítmicas que cada nota ocupa. Em seu modelo, não há diferença pertinente entre um perfil começando em Dó 2 ou Lá 5. O modelo se preocupa em saber se a segunda nota da sequência é mais aguda ou mais grave, e qual é a amplitude relativa desta distância (o que permite diferenciar um salto intervalar de um grau imediato). Da mesma maneira, não importa se uma nota dura o dobro ou o triplo da anterior. Interessa se houve ou não um alongamento vocálico, contrastando com os ataques consonantais. Em suas análises, não existe uma ênfase específica na questão harmônica, pois ela também não está incorporada ao modelo. Surgem apenas referências esporádicas, que mais servem para confirmar ou realçar algum dado que já havia sido obtido pela análise do perfil.

Estes comentários não representam de forma alguma qualquer tipo de crítica ao modelo. A não inclusão desta ou aquela informação musical, como as que elencamos aqui, deve-se seguramente a uma opção analítica. Em um modelo da canção que tem na fala ao mesmo tempo o seu ponto de partida e a sua contrapartida, estas informações não seriam pertinentes. O fato de trabalhar com elementos musicais simples não faz com que o modelo se torne igualmente simples. Muito pelo contrário: a partir dos

elementos musicais mais simples Tatit consegue criar uma teoria mais coesa, mais profunda e certamente mais científica que a maioria dos estudos e ensaios sobre significação musical que o antecederam. Em outras palavras: ele consegue falar mais e melhor a partir de menos.

No entanto, a partir do momento que tentamos aprofundar o modelo para que ganhe mais profundidade e maior capacidade descritiva, especialmente no campo da música – como é o caso desta tese – encontramos (evidentemente) novas dificuldades. Estes obstáculos podem ser sintetizados em dois grandes grupos. O primeiro diz respeito à virtualidade do objeto de análise quando reduzido a um perfil melódico. Quando o modelo analisa, por exemplo, a canção “Garota de Ipanema”, fazendo o recorte do seu perfil, ela passa a ser uma “Garota de Ipanema” virtual, poderíamos até mesmo dizer “genérica”. Ela não começa mais na nota sol³, dó⁵ ou lá⁴. Suas notas não tem mais o timbre cristalino de Gal Costa ou o grave cavernoso de Tom Jobim. Ela não é nem sussurada como em João Gilberto, nem tem a imitação dada na versão de Pavarotti. Ela é a “Garota de Ipanema” que cantaríamos distraidamente, *a capella*, ou até menos que isso, por que “distraidamente” já é uma maneira específica – e não genérica – de cantar, e a nossa voz já colocaria um timbre.

Para fazer com que o modelo consiga descrever a “Garota de Ipanema” cantada por João Gilberto, e acompanhada por seu violão, não podemos mais lançar mão apenas do perfil melódico. Em primeiro lugar, observamos que aquela célula rítmica estabilizada da “Garota de Ipanema” genérica já não existe mais, e que essa nova linha melódica agora flutua sobre uma base rítmica e harmônica extremamente complexa. Se a nossa intenção for comparar a versão de João Gilberto com a de Gal Costa e sua banda, para continuar no mesmo exemplo, chegaríamos à conclusão de que se trata de outra canção. E, na realidade, é mesmo outra canção, pois o tom não é o mesmo, as notas

portanto já não são as mesmas, as durações relativas – e as células rítmicas – não são as mesmas, os timbres são outros, as intensidades e os pontos de acento são outros, a forma é outra. Resta em comum apenas o perfil melódico.

O segundo outro grande entrave que encontramos está justamente na relação entre a fala e o perfil melódico. Para um modelo que toma a canção como sendo uma “palavra cantada”, e que se opõe portanto à “palavra falada” da linguagem cotidiana, é evidente que encontraremos muitas interseções entre esse modelo e as teorias – todas elas criadas por lingüistas – que fundaram a semiótica. Essa aproximação será certamente rica, tanto em identidades como em contrastes. Mas como esse modelo poderá dar conta da batida de violão de João Gilberto? Como ele poderá interpretar a relação entre a nota cantada e o acorde de base?

Se a canção é uma interseção entre uma arte musical e uma arte verbal, o modelo que se disponha a descrevê-la deve estar em concordância com os dois campos em que se apóia. Isso já é uma realidade para o componente verbal, pois como já dissemos, o berço da semiótica é a lingüística. Mas e quanto ao componente musical? O que teria esse modelo a dizer sobre, por exemplo, uma versão instrumental de “Garota de Ipanema”? Se tomarmos como exemplo a gravação original de Tom Jobim que analisamos no capítulo 4, podemos observar nada mais nada menos que seis linhas melódicas perfeitamente identificáveis, mas que no entanto dialogam entre si o tempo todo e em diversos graus de profundidade. Em que situação lingüística poderia ocorrer um fenômeno sequer parecido com esse? Basta presenciar uma cena em que três pessoas falem ao mesmo tempo para perceber que não é possível sequer reconhecer os timbres de voz dos falantes. O que dizer de suas falas propriamente ditas?

Acreditamos que não é viável tentar desenvolver a semiótica da canção no campo da música observando apenas o rigor às teorias lingüísticas. É uma prerrogativa

para o semioticista desenvolver sua teoria em conformidade com os fatos da linguagem musical, fazendo com que seu modelo possa descrever os fenômenos próprios da linguagem musical. É nesta linha de raciocínio que acreditamos e, sem dúvida nenhuma, é nela que esse trabalho poderá encontrar o seu lugar.

Esse trabalho reflete os questionamentos e indagações que surgiram em uma trajetória que parte do cancional e vai em direção ao musical. Se um poema geralmente não coloca problemas específicos para uma análise semiótica, o mesmo não pode ser dito em relação a uma peça instrumental. Podemos colocar a questão dessa maneira: sem o apoio do verbal, o componente musical de uma canção ainda se estrutura como uma semiótica? Em outras palavras: a música instrumental constrói sentidos? Em caso afirmativo, esse sentido pode ser descrito com as ferramentas propostas pela semiótica? Quais são as especificidades do texto musical, e de que maneira a teoria pode se adaptar a elas?

Se no início da trajetória essas indagações pareciam obstáculos intransponíveis, chegamos ao final com a sensação de que o texto musical e seus mecanismos de produção de sentido - especialmente nos níveis mais profundos - não são tão diferentes de outras formas de manifestação textual. Dessa maneira, acreditamos que é possível analisar discursos musicais com as ferramentas já disponíveis, desde que a abordagem não procure apenas o que a linguagem musical tem de específico, mas que tenha como ponto de partida justamente aquilo que a música tem em comum com as outras linguagens.

Embora certamente não exista um único caminho correto, nossos esforços atuaram no sentido de procurar um caminho possível, mantendo o máximo de proximidade e coerência com o arcabouço teórico disponível. Ao diferenciar os limites entre o discurso musical e o discurso de produção musical, evitamos a especulação

sobre as condições de produção do texto musical. E, assim como a música, verificamos que toda produção textual também tem seu próprio discurso de produção.

Ao enfatizar a necessidade de considerar a relação entre expressão e conteúdo na análise musical, trouxemos o texto musical para dentro de uma prática semiótica condizente com os alicerces da teoria. Uma vez que a aproximação se mostrou possível, verificamos o enorme grau de pertinência dos modelos propostos por Zilberberg, e pudemos atestar o seu rendimento em análises práticas.

Com a análise da atuação do timbre tanto no plano da expressão quanto no plano do conteúdo mostramos que a música, assim como qualquer manifestação textual, também é capaz de convocar figuras do mundo e com isso colocar valores em circulação. A partir daí foi possível verificar a narrativização das estruturas musicais, e a atuação de elementos rítmicos e harmônicos na construção – e dissolução – de contratos fiduciários.

Queremos ressaltar por fim que, ao longo do exame de tantos exemplos, pudemos acima de tudo atestar a grandiosidade e riqueza da obra de Chico Buarque, assim como sua habilidade em articular todos os elementos musicais e verbais na produção de canções complexas e eficazes.

10. Referências Bibliográficas

- ANTOVIC, Mihailo. Linguistic Semantics as a Vehicle for a Semantics of Music. In: PARNCUTT, R. et al. **Proceedings: Conference on Interdisciplinary Musicology CIM 04**. Graz, Áustria: 2004.
- ASSIS, Machado de. Dom Casmurro. São Paulo: Editora Abril, 1981.
- AZEVEDO, Carlito. Na noite gris. In: **Sublunar**. Rio de Janeiro: 7letras, 2001.
- BAIA, Silvano Fernandes. **A pesquisa sobre música popular em São Paulo**. 2005. 274 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes da UNESP, São Paulo.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria do discurso: fundamentos semióticos**. São Paulo: Humanitas, 2002.
- BENVENISTE, Emile. **Problèmes de Linguistique Générale**. Paris: Gallimard, 1966
- BITONDI, Matheus Gentile. **A estruturação melódica em quatro peças contemporâneas**. 2006. 98 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes da UNESP, São Paulo.
- CAGE, John. Williams Mix. In: **Werkverzeichnis Edition Peters**. New York: 1962, p. 41.
- BOORMAN, John. **Amargo pesadelo**. Videolar S/A, 1972. uma fita (109 min.), som, color.
- BUARQUE, Chico. A Banda. In: **Chico Buarque de Hollanda**. RGE, 1966a. um LP (faixa 1).
- _____ Olé, olá. In: **Chico Buarque de Hollanda**. RGE, 1966b. um LP (faixa 10).
- _____ Deus lhe pague. In: **Construção**. Philips, 1971. um LP (faixa 1).
- _____ Acorda amor. In: **Sinal fechado**. Philips, 1974. um LP (faixa 7).

-
- _____ O que será. In: **Meus caros amigos**. Philips, 1976a. um LP (faixa 1).
- _____ Corrente. In: **Meus caros amigos**. Philips, 1976b. um LP (faixa 6).
- _____ Flor da idade. In: **Gota d'água**. RCA Victor, 1977. um LP (faixa 1).
- _____ O malandro. In: **Ópera do malandro**. Philips, 1979. um LP (faixa 1).
- _____ A volta do malandro. In: **Malandro**. Barclay - Polygram, 1985a. um LP (faixa 1).
- _____ O meu amor. In: **Trilha sonora do filme Ópera do malandro**. Philips, 1985b. um LP (faixa 11).
- _____ O futebol. In: **Chico Buarque**. Sony & BMG, 1989. um CD (faixa 6).
- _____ Paratodos. In: **Paratodos**. RCA, 1993a. um CD (faixa 1).
- _____ De volta ao samba. In: **Paratodos**. RCA, 1993b. um CD (faixa 4).
- _____ Romance. In: **Paratodos**. RCA, 1993c. um CD (faixa 8).
- _____ Iracema voou. In: **As cidades**. BMG, 1998a. um CD (faixa 2).
- _____ A ostra e o vento. In: **As cidades**. BMG, 1998b. um CD (faixa 4).
- _____ Injuriado. In: **As cidades**. BMG, 1998c. um CD (faixa 8).
- _____ João e Maria. In: **Chico ao vivo**. vol. 2. Sony-BMG-RCA, 1999. um CD (faixa 14).
- BUARQUE, Chico e BOSCO, João. Mano a mano. In: **Chico Buarque**. Philips, 1984. um CD (faixa 4).
- BUARQUE, Chico e LOBO, Edu. A história de Lily Braun. In: **O grande circo místico**. Som livre, 1983. um CD (faixa 5).
- _____ Na ilha de Lia, no barco de Rosa. In: **Chico Buarque**. Sony e BMG, 1989. um CD (faixa 3).
- BUARQUE, Chico e GUINGA. Você, você. In: **As cidades**. BMG, 1998. um CD (faixa 6).

- BUARQUE, Chico e JOBIM, Antonio Carlos. Retrato em branco e preto. In: **Chico Buarque de Hollanda**. vol. 3. RCA, 1968. um CD (faixa 3).
- _____ Eu te amo. In: **Vida**. Polygram, 1980. um CD (faixa 8).
- BUARQUE, Chico e REGINA, Elis. Atrás da porta. In: **Elis**. vol. 3. RCA, 1972. um CD (faixa 8).
- BUARQUE, Chico e VELOSO, Caetano. Bom conselho. In: **Chico e Caetano juntos e ao vivo**. Philips, 1972a. um LP (faixa 1).
- _____ Você não entende nada - Cotidiano. In: **Chico e Caetano juntos e ao vivo**. Philips, 1972b. um LP (faixa 7).
- CARMO JR., José Roberto do. A voz: entre a palavra e a melodia. In: **Tereza: revista de literatura brasileira**. vol. 4/5. São Paulo: Editora 34, 2003. pp. 215-227.
- _____ **Melodia & prosódia**: um modelo para a interface música-fala com base no estudo comparado do aparelho fonador e dos instrumentos musicais reais e virtuais. 2007. 192 p. Tese (Doutorado em Semiótica e Linguística Geral) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, São Paulo.
- CHEDIAK, Almir. **Dicionário de acordes cifrados**: harmonia aplicada à música popular. 5. ed. São Paulo: Irmãos Vitale, 1984. 357 p.
- _____ **Harmonia & improvisação**. 3. ed. Rio de Janeiro, Lumiar Editora, 1986. 355p.
- COELHO, Márcio Luiz Gusmão. **Elementos para a análise semiótica do arranjo na canção popular brasileira**. 2002. Dissertação (Mestrado em Semiótica e Linguística Geral) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, São Paulo.
- _____ **O arranjo como elemento orgânico ligado à canção popular brasileira**: uma proposta de análise semiótica. 2007. 219 p. Tese (Doutorado em Semiótica e

Linguística Geral) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, São Paulo.

DIETRICH, Peter. **Aracá azul**: uma análise semiótica. 2003. Dissertação (Mestrado em Semiótica e Linguística Geral) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, São Paulo.

_____. Estatuto do timbre no modelo semiótico. In: DOTTORI, Maurício e ILARI, Beatriz (org.). **Anais do I Encontro de Cognição e Artes Musicais (I ENCAM)**. Curitiba: Editora do Dep. de Artes da UFPR, 2006a. p. 130-135.

_____. Plano da expressão musical: níveis de descrição. In: **Estudos Semióticos**, n. 2. São Paulo, 2006b. Disponível em <www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es>. Acesso em: 01 fevereiro 2008.

GREIMAS, Algirdas Julien. La soupe au pistou ou la construction d'un objet du valeur. In: GREIMAS, Algirdas Julien. **Du sens II**: Essais Sémiotiques. Paris: Seuil, 1983. pp. 157-169.

GREIMAS, Algirdas Julien. e COURTÈS, Joseph. **Dicionário de Semiótica**. São Paulo: Cultrix, s/d.

HJELMSLEV, Louis. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

JOBIM, Antonio Carlos. The Girl from Ipanema. In: **Jobim plays**. Verve, 1963. um CD (faixa 1).

LIMA JR. Walter. **A ostra e o vento**. Ravina produções, 1997. um DVD (112 min.), som, color.

LOPES, Edward. **Fundamentos da lingüística contemporânea**. 18 ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

- LOPES, Ivã Carlos e TATIT, Luiz. Ordem e desordem em fora da ordem. In: **Teresa:** revista de literatura brasileira. vol. 4/5. São Paulo: Editora 34, 2003. pp. 86-107.
- LUCAS, George. **Guerra nas estrelas V:** o império contra ataca. Videolar S/A, 2004. um DVD (129 min.), som, color.
- MATTE, Ana Cristina Fricke. **Abordagem Semiótica de Histórias e Canções em Discos Para Crianças:** o disco infantil e a imagem da criança. 1998. 409 p. Dissertação (Mestrado em Semiótica e Linguística Geral) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, São Paulo.
- _____. **Vozes e canções infantis brasileiras:** emoções no tempo. 2002. 329 p. Tese (Doutorado em Semiótica e Linguística Geral) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, São Paulo.
- MENEZES, Flo. **Apoteose de Shoemberg.** 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002. 452 p.
- MONTEIRO, Ricardo Nogueira de Castro. **Análise do discurso musical:** uma abordagem semiótica. 1997. 148 p. Dissertação (Mestrado em Semiótica e Linguística Geral) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, São Paulo.
- _____. **O sentido na música:** semiotização de estruturas paradigmáticas e sintagmáticas na geração de sentido musical. 2002.. 284 p. Tese (Doutorado em Semiótica e Linguística Geral) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, São Paulo.
- SCHOEMBERG, Arnold. **Fundamentals of musical composition.** London: Faber and Faber Limited, 1970.

TATIT, Luiz. **Por uma semiótica da canção popular**. 1982. 245 p. Dissertação (Mestrado em Lingüística) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, São Paulo.

_____ **Elementos semióticos para uma tipologia da canção brasileira**. 1986a. Tese (Doutorado em Lingüística) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, São Paulo.

_____ **A canção**: eficácia e encanto. São Paulo: Atual, 1986b.

_____ **O cancionista**: composição de canções no Brasil. São Paulo: Edusp, 1996. 322 p.

_____ **Musicando a semiótica**. São Paulo: Annablume, 1997. 163 p.

TATIT, Luiz e LOPES, Ivã Carlos. Terra à vista: aportando na canção. **Gragoatá**: Revista do Instituto de Letras da UFF, v. 16. Niterói: 2004.

VELOSO, Caetano. Júlia/Moreno. In: **Araçá azul**. Philips, 1973. um CD (faixa 8).

_____ Língua. In: **Velô**. Polygram, 1984. um CD (faixa 11).

_____ O pulsar. In: **Fina estampa ao vivo**. Polygram, 1995. um CD (faixa 13).

VIANNA, Herbert. Aonde quer que eu vá. In: **Arquivo II**. EMI, 2000. um CD (faixa 12).

WARHOL, Andy. **10 Marilyns**. 1987.

WEISSBERG, Eric. Dueling banjos. In: WEISSBERG, Eric. **From the original soundtrack**: Deliverance. Warner, 1990. um CD (faixa 1).

WILLIAMS, John. Inner City. In: **Star Wars Trilogy: The original soundtrack anthology**. Arista, 1993a. quatro CDs (faixa 9a).

_____ The imperial march (Darth Vader's Theme). In: **Star Wars Trilogy: The original soundtrack anthology**. Arista, 1993b. quatro CDs (faixa 5b).

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**. 2. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2002. 283 p.

ZILBERBERG, Claude. **Razão e poética do sentido**. São Paulo: Edusp, 2006. 286 p.

ZILBERBERG, Claude e FONTANILLE, Jaques. **Tensão e significação**. São Paulo: Humanitas, 2001. 331 p.