

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SEMIÓTICA E LINGUÍSTICA GERAL

ZENO QUEIROZ

**COMPOR O CANCIONISTA: APONTAMENTOS PARA UMA ABORDAGEM
DO ESTILO NA CANÇÃO**

(Versão corrigida)

São Paulo

2022

ZENO QUEIROZ

**COMPOR O CANCIONISTA: APONTAMENTOS PARA UMA ABORDAGEM
DO ESTILO NA CANÇÃO**

(Versão corrigida)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Linguística Geral do Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Linguística.

Orientador: Prof. Dr. Ivã Carlos Lopes.

São Paulo

2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Qc Queiroz, Zeno
 Compor o cancionista: apontamentos para uma
 abordagem do estilo na canção / Zeno Queiroz;
 orientador Ivã Carlos Lopes - São Paulo, 2022.
 160 f.

 Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
 Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
 Paulo. Departamento de Linguística. Área de
 concentração: Semiótica e Linguística Geral.

 1. Semiótica da Canção. 2. Cacionista. 3. Dicção.
 4. Estilo. 5. Clube da Esquina. I. Lopes, Ivã Carlos,
 orient. II. Título.

RESUMO

Esta pesquisa objetiva precisar o valor metodológico do conceito de “dicção” para a metalinguagem descritiva da semiótica da canção, com o intuito assim de delimitar alguns apontamentos que possibilitem uma abordagem teórico-prática do estilo no texto cancional. Almeja-se investigar, pois, a partir daquilo que configura o eixo nuclear da canção – qual seja seus elos de melodia e letra –, o modo pelo qual se pode compor o cancionista, isto é, de que forma, por meio da análise dos textos e de suas relações intertextuais, é possível (re)constituir sua identidade. Para tanto, opera-se inicialmente, com base no exame cronológico dos trabalhos de Luiz Tatit sobre canção popular publicados como livros ou capítulos de livros, uma arqueologia da semiótica da canção à luz da ideia de “dicção”, a fim de se recuperar tanto a historicidade da teoria quanto do conceito. Em seguida, explora-se a noção ampla de “estilo” a partir primeiramente de seus estágios de incorporação à anatomia teórica da Escola Semiótica de Paris, em geral, e posteriormente em relação àquilo que toca à canção popular, em específico. Depois, visando a dar materialidade prática às generalidades teóricas, tomam-se para estudo doze canções: quatro de Milton Nascimento, quatro de Lô Borges e quatro de Beto Guedes, as quais são examinadas em suas dimensões letrística e melódica, para que se possam extrair das análises individuais os traços comuns ao projeto geral de compatibilização que identifica (1) a dicção de cada um dos três enunciadores-cancionistas e (2) a dicção coletiva do macroenunciador “Clube da Esquina”. Por fim, a concepção de gênero discursivo é integrada à perspectiva semiótica por meio do conceito de práxis enunciativa e aplicada ao campo da canção, com vistas a se delimitar as características que tipificam dicções coletivas como a de gerações de cancionistas ou a de gêneros cancionais.

Palavras-chave: Semiótica da Canção. Cancionista. Dicção. Estilo. Clube da Esquina.

ABSTRACT

This research aims to clarify the methodological value of the concept of “diction” in the descriptive metalanguage of song semiotics, in order to delimit some notes that allow a theoretical-practical approach to the style in the song. The goal is thus to investigate, from what constitutes the core of the song text – its melody and lyrics links –, the way in which the songwriter can be composed, that is, in what way, through the analysis of the texts and their intertextual relations, it is possible to (re)constitute his or her identity. Therefore, initially, based on a chronological examination of Luiz Tatit’s texts on popular song published as books or book chapters, it is carried out an archeology of song semiotics in the light of the idea of “diction”, in order to recover both the historicity of the theory and the concept. Then, the broad notion of “style” is explored, starting from its stages of incorporation into the theoretical anatomy of the Semiotic School of Paris, in general, and later in relation to what touches popular song, in particular. Afterwards, in the purpose of giving practical materiality to the theoretical generalities, twelve songs are taken for study: four by Milton Nascimento, four by Lô Borges and four by Beto Guedes, which are examined in their lyrical and melodic dimensions, so that it can be extracted from the individual analyzes the common features of the general project of compatibility that identifies (1) the diction of each of the three enunciators-songwriters and (2) the collective diction of the macro-enunciator “Clube da Esquina”. Finally, the conception of genre is integrated to the semiotic perspective through the concept of enunciative praxis and applied to the field of the song, with a view to delimit the characteristics that typify collective dictions such as that of generations of songwriters or of song genres.

Keywords: Song Semiotics. Songwriter. Diction. Style. Clube da Esquina.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Dayane, farol que me aponta o rumo ético, pela oportunidade única de nascer, pelo exemplo de insistência na vida, pelas condições de felicidade mesmo em situações adversas, por tudo e mais um pouco.

Ao meu pai, Mateus, farol que me aponta o rumo estético, pela teimosia da razão e ao mesmo tempo o bulício da sensibilidade, pelo significado da canção, pelo sol, o dó, o ré e, é claro, o cantinho e o violão.

Ao Ivã, principal animador da semiótica brasileira, pela orientação luminosa, pela gentileza invariável, pelo acolhimento cuidadoso.

Ao Américo, mestre primeiro, segundo pai, que me fez atinar para a necessidade de “parar de ler sem parar para parar para ler”, por todas as oportunidades.

Ao Ricardo, semioticista ortodoxo mas não dogmático, menos professor do que amigo, por me ensinar através do diálogo muito do pouco que sei.

À Carol, leitora arguta e generosa, por disparar o gatilho desta pesquisa e por me incentivar a sair dos muros da minha fortaleza.

Ao Tatit, a cujo trabalho esta dissertação espera prestar uma homenagem crítica, pelo debate honesto e estimulante na ocasião da qualificação e da defesa.

Ao Grupo de Estudos Semióticos da Universidade Federal do Ceará (SEMIOCE) e ao Grupo de Estudos Semióticos da Universidade de São Paulo (GES-USP), pela experiência de partilha.

À Universidade de São Paulo e ao Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Linguística Geral, pelas condições institucionais de produção da pesquisa.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pela bolsa concedida para a execução deste trabalho.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1. A DICÇÃO DO CANCIONISTA.....	15
1.1. SEMIÓTICA DA CANÇÃO	15
1.2. PERCURSO DO CONCEITO DE DICÇÃO	16
1.3. O CANCIONISTA PALIMPSÉSTICO	24
2. DICÇÃO E ESTILO	26
2.1. UMA POSTURA EPISTEMOLÓGICA.....	26
2.2. O ESTILO NA SEMIÓTICA	28
2.3. O ESTILO NA CANÇÃO.....	41
3. A DICÇÃO DO CLUBE DA ESQUINA.....	45
3.1. MATERIAIS E MÉTODOS	45
3.2. DICÇÃO DE MILTON NASCIMENTO	50
3.2.1. “Maria Maria”.....	50
3.2.2. “Travessia”.....	60
3.2.3. “Coração de estudante”	69
3.2.4. “Certas canções”	77
3.2.5. Projeto geral do arquienciador “Milton Nascimento”.....	83
3.3. DICÇÃO DE LÔ BORGES	86
3.3.1. “Clube da Esquina nº 2”	86
3.3.2. “Paisagem da janela”.....	93
3.3.3. “O Trem Azul”	100
3.3.4. “Tudo que você podia ser”.....	104
3.3.5. Projeto geral do arquienciador “Lô Borges”	110
3.4. DICÇÃO DE BETO GUEDES.....	113
3.4.1. “Sol de Primavera”.....	113
3.4.2. “O Sal da Terra”	118
3.4.3. “Amor de índio”	124
3.4.4. “Gabriel”	130
3.4.5. Projeto geral do arquienciador “Beto Guedes”	133
4. GÊNERO CANCIONAL E GERAÇÃO DE CANCIONISTAS	136
4.1. GERAÇÃO DO GÊNERO.....	136
4.2. GÊNEROS DISCURSIVOS E PRÁXIS ENUNCIATIVA	137

4.3. DICÇÃO DE UM GÊNERO CANCIONAL	141
4.4. DICÇÃO DO CLUBE DA ESQUINA.....	143
PARA CONCLUIR.....	147
REFERÊNCIAS	150
APÊNDICE	154
CANÇÕES CITADAS.....	159

*Aos que casam
canções e momentos*

Clarice Lispector: Tom, toda pessoa muito conhecida, como você, é no fundo o grande desconhecido. Qual é a sua face oculta?

Tom Jobim: A música.

INTRODUÇÃO

“Compor uma canção”, escreve Luiz Tatit (2002, p. 11) nas primeiras páginas de *O cancionista*, “é procurar uma dicção convincente”. Nesses termos, produzir um texto cancional significa compreender, ainda que de forma intuitiva, o modo como a fala e o canto estão mutuamente implicados na estabilização musical das inflexões entoativas que dão à canção seu desenho melódico, a fim de que se possa, assim, num exercício de verdadeiro malabarismo, “equilibrar a melodia no texto e o texto na melodia” (2002, p. 9). A prática do cancionista consiste, portanto, em descobrir, por meio da articulação entre leis linguísticas e leis musicais, a perenidade estética na interinidade oral da fala cotidiana.

Uma “dicção” parece constituir-se, então, por um lado, como sugere o sentido mesmo do lexema, de *uma maneira de dizer*, qual seja uma forma específica de pronunciar as palavras, ao mesmo tempo que, por outro, se nos apresenta também como *uma maneira de cantar*, isto é, de entoar sons musicais. Essas duas vozes, a que canta e a que fala, encontram afinal na *diferença* uma possibilidade de *identidade*, uma vez que ambas só ganham existência no seio da relação que mantêm e que, quando textualmente elaborada, funda um modo particular de compatibilização entre melodia e letra. Nesse sentido, a busca de uma “dicção convincente” indica, para o cancionista, a procura, primeiro, da própria gramática que organiza a linguagem da canção e, segundo, a descoberta, dentro desse sistema, de um discurso de feição característica ou, em uma palavra, de um *estilo*.

Entretanto, apesar de ser essa uma reflexão recorrente na produção bibliográfica de Tatit, ela não encontra, a meu ver, uma sistematização rigorosa em nenhum de seus trabalhos. Mesmo no já mencionado *O cancionista*, que, no espectro de sua obra, se dedica com especial atenção à “dicção do cancionista brasileiro” (2002, p. 11), não me parece haver um estudo de caráter efetivamente semiótico que se volte para a estruturação do modo como se produz o estilo na canção. Nesse livro – cujo propósito, deve-se ressaltar, não é imediatamente acadêmico, mas visa, em verdade, a um público amplo –, vê-se, por exemplo, em medidas diferentes a depender do compositor examinado, observações biográficas pouco pertinentes para uma leitura semioticamente orientada, notas históricas gerais que, embora auxiliem na compreensão do cenário em que aparecem os textos, não necessariamente contribuem para entender o funcionamento da canção e análises que nem sempre retomam aspectos da dicção a

princípio apresentados. Isso é notadamente visível no caso de Caetano Veloso, que retomarei adiante. Ao escrever sobre o compositor baiano, Tatit (2002, p. 264) aponta três “traços de personalidade” que, a seu ver, “lançam pistas sugestivas a respeito de sua dicção em particular e, mais amplamente, a respeito do tipo de aptidão e de competência desenvolvido pelo cancionista em geral”, a saber, (1) a disforia da cristalização, (2) a euforia da singularidade e (3) a desespecialização. Creio, entretanto, que, apesar de provocativas, as generalizações sugeridas pelo semiótico não são claramente demonstradas (talvez devido à própria natureza do livro, conforme destacado) por meio da análise pormenorizada. O autor examina, de fato, os componentes constitutivos da canção popular em um estudo mais ou menos detalhado de “Sampa” e “Beleza pura”, mas, em meu entender, não chega a explorá-las à luz dos “traços de personalidade” que propõe de início.

Nesse sentido, a própria noção de “traços de personalidade”, no universo teórico da semiótica da canção, carece ainda de uma definição mais precisa. Ora, se, de acordo com as orientações do modelo greimasiano, o que se apreende dos textos é unicamente seu enunciador, qual a pertinência de se fazer referência ao compositor? Esses “traços de personalidade” seriam afinal algo como o estilo? São, portanto, esses traços que configuram o ator da enunciação? Como, então, apontar a maneira pela qual o estilo de um enunciador-cancionista se depreende da análise dos modos de compatibilização entre melodia e letra? E mais: se se considera que o estilo é um efeito de sentido que se elabora “na configuração *interdiscursiva* de uma totalidade de discursos enunciados” (DISCINI, 2004, p. 28, grifo meu), de que forma é possível reconhecer, num conjunto de canções, um modo específico de compatibilização entre o conteúdo da letra e a expressão melódica? Ou, ainda, como diferentes dicções se interdefinem estruturalmente dentro de uma dada práxis enunciativa cancional?

Assim, almejando precisar o valor metodológico do conceito de *dicção* para a metalinguagem descritiva da semiótica da canção, esta pesquisa tem por meta delimitar alguns apontamentos teóricos que possibilitem uma abordagem do estilo no texto cancional. Pretendo investigar, a partir daquilo que configura o eixo nuclear da canção, qual seja seus elos de melodia e letra (desconsiderando, a princípio, portanto, aspectos ligados ao arranjo, ao timbre, à harmonização etc.), o modo pelo qual se pode compor o cancionista, isto é, de que forma, por meio da análise dos textos, é possível (re)constituir sua identidade.

Para levar os objetivos a termo, procederei, no primeiro capítulo, a uma arqueologia da semiótica da canção à luz da ideia de *dicção*, com o intuito inicial de recuperar tanto a historicidade da teoria quanto a do conceito, ou seja, restaurar o percurso de ambas para compreender seus modos de constituição. Examinarei cronologicamente os textos de Luiz Tatit sobre canção popular publicados como livros ou capítulos de livros, a fim de avaliar como, quando e onde aparece a noção de *dicção* na produção bibliográfica do semioticista brasileiro.

Depois, no segundo capítulo, me debruçarei sobre o conceito genérico de *estilo*, no qual se alicerça a ideia de *dicção*. Primeiramente, assumirei uma postura epistemológica em meio às diversas maneiras de se compreender as questões estilísticas no universo plural dos estudos linguísticos e literários, para, em seguida, descrever os estágios de incorporação do estilo à anatomia teórica da Escola Semiótica de Paris. Por fim, abordarei o modo como as disposições epistemológicas tomadas e os expedientes metodológicos selecionados para o estudo do estilo, em geral, se aplicam à canção popular, em específico.

Com o fito de materializar as generalidades teóricas ora indicadas em análises capazes de demonstrar a aplicabilidade dos conceitos ao estudo prático das identidades dos cancionistas, efetuari, no terceiro capítulo, um exame da *dicção* de três compositores: Milton Nascimento, Lô Borges e Beto Guedes. Elegerei como *corpus* quatro textos particularmente expressivos do cancionista de cada um, os quais serão assim considerados a partir da interseção comparativa de diferentes coletâneas, nas quais parece estar estabilizada uma compreensão média em relação àquilo que seria proeminentemente característico de seus respectivos estilos. As canções serão estudadas em suas dimensões letrística e melódica, para que se possam extrair das análises individuais os traços comuns ao projeto geral de compatibilização que identifica (1) a *dicção* de cada um dos três enunciadores-cancionistas e (2) a *dicção* coletiva do macroenunciador “Clube da Esquina”.

Finalmente, no quarto capítulo, a noção de gênero discursivo será integrada à perspectiva semiótica por meio do conceito de prática enunciativa e aplicada ao campo da canção popular, com vistas a se delimitar as características que tipificam estilos coletivos como gerações de cancionistas ou gêneros cancionais.

Esta pesquisa é então de natureza dupla. Por um lado, busca definir alguns direcionamentos teóricos para uma abordagem do conceito de estilo na canção popular; por outro, volta-se para a análise dos modos como esse conceito se manifesta em textos

diversos. Querendo-se, portanto, ao mesmo tempo dedutivo e indutivo, o trabalho que aqui delineio deve afinar, em seus procedimentos, a teoria e a prática, o que significa, em síntese, dedicar-se a construir, a princípio, uma discussão acerca da confluência entre os debates, em semiótica, sobre o estilo e a canção, a fim de formular hipóteses iniciais em torno do objeto *dicção*; em seguida, delimitar critérios para a seleção de um *corpus* a ser analisado, para que se possam confrontar os resultados obtidos a partir da análise às proposições teóricas preliminarmente sugeridas; e, por fim, elaborar, em função dessa verificação, conclusões que alinhem as reflexões conceituais ao exercício analítico. Com isso, espero poder colaborar para a edificação de mais uma etapa do arco bibliográfico que pouco a pouco se esboça em torno do texto cancional e ajudar a apurar, enfim, o que o estilo tem a dizer sobre a canção e o que a canção tem a dizer sobre o estilo.

1. A DICÇÃO DO CANCIONISTA

1.1. SEMIÓTICA DA CANÇÃO

A semiótica da canção desponta no vasto painel dos estudos sobre a significação como “um gesto de solidariedade com linguistas, semioticistas, artistas e pensadores de modo geral que fizeram de suas produções uma busca obstinada dos princípios mínimos que geram o sentido, tal como o apreendemos no contato imediato” (TATIT, 1994, p. 11). Ao aproximar duas áreas de atividade aparentemente incompatíveis, isto é, a teoria semiótica com todo o seu jargão técnico e a prática eminentemente espontânea da canção popular, Luiz Tatit construiu, no seio de um extenso projeto estrutural, um modelo que, de um lado, começou a desvendar a caixa-preta da canção – objeto, até aquele momento, lateral na tradição crítica brasileira, salvo honrosas exceções – ao mesmo tempo que, de outro, esclareceu conceitos intrincados que então se apresentavam para a semiótica de origem francesa, principalmente na obra de Claude Zilberberg. “O resultado”, para reaproveitarmos as palavras do autor, deslocando-as um pouco do seu contexto original, “tem um sabor de obviedade como toda demonstração científica bem sucedida” (TATIT, 1994, p. 24).

Entretanto, embora pareça à primeira vista bastante coesa quanto ao percurso de formulação de suas ideias, a semiótica da canção, como ocorre a qualquer teoria, possui também ela, em suas poucas décadas de efetiva existência, uma trajetória histórica feita de avanços e recuos. Não raro vemos Tatit repetir noções conhecidas em textos diferentes como se, num movimento de eterno retorno, orbitasse sucessivamente ao redor do mesmo objeto a fim de apreendê-lo da forma mais completa possível. Essa abordagem pode criar, a princípio, a impressão de estarmos diante de um autor que tem suas hipóteses de partida confirmadas e precisa então apenas formulá-las de modos diversos em publicações periódicas. Não é o que de fato acontece, porém. O retorno, como hoje sabemos, constitui-se de *identidade e diferença*, e o propósito desse tipo de aproximação tende a ser sobretudo o de “reforçar ou mesmo reformular” (TATIT, 1994, p. 11) aquilo que já parecia definitivo, o que significa agenciar acréscimos e diminuições de tonicidade quanto a grandezas conceituais inicialmente abarcadas por certo campo teórico. Mapear como essas grandezas são moduladas ao longo do tempo exige que se cultive uma leitura atenta, nesse caso, do discurso sobre a canção.

O objeto desta pesquisa – isto é, a grandeza conceitual à qual dedicamos este trabalho – é o *cancionista*. Pretendemos elaborar, portanto, neste capítulo, uma arqueologia da semiótica da canção à luz da ideia de *dicção*, com o intuito de recuperar tanto a historicidade da teoria quanto a do conceito, ou seja, restaurar o percurso de ambas para compreender seus modos de constituição. Tomaremos para análise os textos de Luiz Tatit sobre canção popular publicados como livros ou capítulos de livros, os quais, por terem sido compilados pelo autor nesse formato, se nos projetam como a sua principal obra.¹ Os textos foram cronologicamente examinados a fim de se avaliar como, quando e onde aparece a noção de dicção na produção bibliográfica do semioticista brasileiro.

1.2. PERCURSO DO CONCEITO DE DICÇÃO

Luiz Tatit começa a sondar, em textos escritos,² a eficácia e o encanto da canção popular ainda na primeira metade da década de 1980. Seus trabalhos iniciais, “Vocação e perplexidade dos cancionistas” e “Obscurantismo e efervescência cultural”, vêm a público por meio do jornal *Folha de São Paulo*, respectivamente em fevereiro e março de 1983,³ e buscam lançar uma reflexão contundente, embora assistemática, a respeito da condição dos cancionistas.

O autor argumenta que, apesar de a categoria dos cancionistas ser “muito vasta, reunindo pessoas das mais díspares proveniências e de todos os graus de formação intelectual” (TATIT, 2007f [1983], p. 99-100), esses não têm “elementos para se definir como tal” (2007f, p. 100), já que a sua competência, ao contrário do que certas tradições críticas tentam sugerir, não se dirige nem para o fazer musical nem para o fazer literário. Em resumo: “O cancionista não sabe que é cancionista” (2007f, p. 100). Faz-se necessário, pois, definir o objeto-canção para que assim se defina o sujeito-cancionista, o que quer dizer “pensar a canção dentro de seus próprios recursos” (2007f, p. 104), ou seja, a partir de uma proposta não de justaposição de linguagens paralelas – verbal e musical –, mas sim de integração entre letra e melodia.

¹ Embora a evolução recente da pesquisa acadêmica, no Brasil como no mundo, tenda a privilegiar mais e mais os *papers* e as publicações intermitentes, Tatit pertence a uma geração de intelectuais para quem o livro é incontestavelmente o mais importante meio de circulação do conhecimento. Apresentamos, no Apêndice desta dissertação, uma cronologia desses trabalhos, para que o leitor possa ter uma visão panorâmica do principal eixo histórico de constituição da semiótica da canção.

² Vale lembrar que o autor já o vinha fazendo, desde meados de 1970, por meio da própria composição de canções, especialmente junto ao grupo Rumo.

³ Ambos serão reeditados em 2007 como capítulos do livro *Todos entoam*.

A produção bibliográfica de Tatit toma, portanto, a indefinição em torno da prática do cancionista como ponto de partida para uma reflexão dedicada à elaboração da gramática que organiza a “linguagem cancional” (TATIT, 2007b [1984], p. 114), reflexão essa que encontrará uma primeira síntese em 1986, com a publicação do livro *A canção*.

Essa obra se nos apresenta como “parte de um trabalho maior intitulado ‘Por uma semiótica da canção popular’” (TATIT, 1986, p. 65), o qual compreende tanto a dissertação de mestrado do autor, defendida em 1982, quanto a sua tese de doutorado, de 1986. Parte-se, no livro, da ideia de que o texto cancional funciona como um espaço de comunicação entre um destinador-locutor e um destinatário-ouvinte e que o êxito desse processo, qual seja a adesão do ouvinte ao contrato-canção oferecido pelo locutor, depende fundamentalmente de três maneiras específicas de persuasão: a persuasão figurativa, a persuasão passional e a persuasão temática.

Tatit dedica-se então a investigar cada uma das três, referindo-se vastamente, para isso, a exemplos do cancionista brasileiro, a fim de, em última instância, estabelecer uma tipologia mínima dos modos de compatibilização entre melodia e letra. O objeto central aqui é, como indica o próprio título do livro, a canção e as suas formas de organização interna, e o cancionista – termo não utilizado explicitamente, mas aludido ora como “compositor”, ora como “cantor”, ora como “intérprete” – é pensado tão somente como “*a posição sintática de ‘alguém que canta’*”, ou seja, “*uma posição gramatical da canção*” (1986, p. 3).

Após a publicação desse trabalho, que sedimenta as bases daquilo que viria a ser conhecido como semiótica da canção, Tatit volta-se para o detalhamento de suas ideias a partir de análises pormenorizadas de canções específicas. Os artigos “Elementos para a análise da canção popular” e “Tempo e tensividade na análise da canção” – publicados a princípio na revista *Cadernos de Estudo: análise musical*, respectivamente em 1989 e 1990, e depois, em 1997, reeditados como capítulos do livro *Musicando a semiótica* – esmiúçam a atuação da fala na estabilização da relação entre melodia e letra através do exame, no primeiro caso, de “Amarra teu arado a uma estrela”, de Gilberto Gil, e, no segundo caso, de “Brilho de beleza”, de Nego Tenga.

Os dois textos distinguem-se dos anteriores por evidenciarem, nas análises dos objetos escolhidos – às quais ambos estão quase que inteiramente dedicados –, as ferramentas da semiótica de linha francesa. O teor mais acadêmico desses artigos – que a partir de então predominará na obra de Tatit – permite uma sistematização econômica

do modelo que aos poucos se elabora e, por sua vez, um retorno explícito à figura do *cancionista*, que, escreve o autor, ao harmonizar a “presença simultânea da tematização, da passionalização e da figurativização no mesmo campo sonoro”, se torna capaz de constituir um “projeto geral de *dicção*” (TATIT, 1997b [1989], p. 103).

O aparecimento pela primeira vez do termo *dicção* vincula, de partida, a identidade do *cancionista*, a qual havia inicialmente propulsionado a investigação em torno da linguagem cancional, ao modo como são revezadas, na canção, as dominâncias de um processo persuasivo sobre o outro, sendo necessário para isso, no entender do semioticista, que estejamos “bem familiarizados com as características específicas de cada um dos processos” (1997b, p. 103).

Esse argumento levará Tatit a explorar à exaustão, em comentários teóricos ou estudos práticos, os três modos de compatibilização entre letra e melodia, o que nessa época se desenvolverá paralelamente a especulações quanto à pertinência de se reconhecer o *cancionista*. Em “Manifestação das categorias temporais”, originalmente publicado em 1992 no décimo sexto número da revista *Cruzeiro semiótico*, lê-se, por exemplo, algo semelhante àquilo que havia em “Vocação e perplexidade dos *cancionistas*”: “Há música na canção, assim como há música no cinema, no teatro, e nem por isso essas práticas se confundem com ‘linguagem musical’. Existem dramaturgos, existem cineastas e existem *cancionistas*” (TATIT, 1997c [1992], p. 148). Por um lado, a defesa de uma competência particular para a performance cancional é manifesta,⁴ mas, por outro, não constitui uma proposta clara de como abordar o “projeto geral” ao qual está subordinada a *dicção* de um *cancionista*.

A ampla pesquisa a que se referia Tatit em seu livro de 1986 prossegue, portanto, ao contrário do que sugere o seu texto inaugural, de 1983, dando ênfase menos ao *cancionista* do que à canção e encontra uma formulação mais ou menos definitiva com a publicação, em 1994, de *Semiótica da canção*, obra que retoma as grandes linhas da sua tese de livre-docência defendida na Universidade de São Paulo.

Nesse trabalho, o semioticista esforça-se para “estabelecer um modelo descritivo” (TATIT, 1994, p. 11) que personifique a gramática da linguagem cancional, aprofundando assim conceitos anteriormente apresentados a partir das conquistas teóricas da semiótica discursiva. “‘Tematização’, ‘passionalização’ e ‘figurativização’”,

⁴ Outro artigo do mesmo período que, de forma mais discreta, se volta para essas questões é “O momento de criação na canção popular”, originalmente publicado nos *Anais do IV Congresso Abralic: Literatura e Diferença*, em agosto de 1994, e posteriormente editado em *Todos entoam* (2007).

ilustra o autor (1994, p. 276), “são exemplos de noções que nós mesmos vínhamos empregando sem uma delimitação mais elaborada de seus respectivos lugares teóricos”.

Para cumprir seus objetivos, o livro intercala reflexões avançadas acerca de aspectos metodológicos e epistemológicos da teoria que o embasa (sendo, por isso, a nosso ver, uma obra interessante não apenas para aqueles que tomam a canção como objeto prioritário, mas, em verdade, para qualquer linguista-semioticista) e análises escrupulosas de textos como “Mania de você”, “Conversa de botequim”, “Eu sei que vou te amar”, “Volta”, “Eu e a brisa”, “Eu disse adeus”, “Sonhos”, “Sina” etc.

A figura do cancionista, entretanto, também não ocupa um lugar central nesse trabalho. Das 15 vezes, por exemplo, em que a expressão “cancionista” é utilizada nas 280 páginas de *Semiótica da canção*, quatro são na “Introdução” e no primeiro capítulo, “Extensão”, e 11 no último capítulo, “Composição”, e na “Conclusão”, sendo ela convocada, na maioria dos casos, pela radicalidade da obra de João Gilberto, cujo trabalho instaura uma prototipia norteadora para a prática do cancionista e, se acompanhado através da evolução de suas execuções, “constitui, em si, um estudo completo sobre a formação, o amadurecimento e as novas perspectivas da canção popular brasileira enquanto linguagem” (1994, p. 33). Nos capítulos “Junção”, “Silabação”, “Geração” e “Descrição”, porém, que engendram o centro nevrálgico do livro, o termo não é sequer mencionado.

Os artigos que vêm a público pouco depois de *Semiótica da canção* – “A construção do sentido na canção popular”, originalmente lançado entre 1994 e 1995 no vigésimo primeiro número do periódico *Língua e Literatura*, e “Valores inscritos na canção popular”, publicado em 1995 no sexto volume da *Revista Música* –, embora retomem a ideia de “projeto”, vinculada prioritariamente à noção de dicção, também não se voltam claramente para o cancionista e, em grande medida, apenas reforçam muito do que já havia sido apresentado no livro de 1994.

É, na verdade, em 1996, com a publicação de *O cancionista*, que a obra de Luiz Tatit ganha um direcionamento relativamente novo. Após instituir os princípios semióticos que orientam a análise da canção, o autor parece sentir-se então à vontade para recuperar, em um estudo aprofundado, a figura que dá a esse livro seu título e que, mais de dez anos antes, predisusera a pesquisa sobre a linguagem cancional.

Em *O cancionista*, o termo “dicção”, que até esse momento, como esperamos ter demonstrado, fora utilizado poucas e tímidas vezes, encabeça o capítulo de abertura, “Dicção do Cancionista”, e todas as seções do segundo capítulo, “Autores e

Obras”. Não é para menos, dado o propósito do livro: “Neste trabalho, preocupo-me com a dicção do cancionista brasileiro. Com sua *maneira* de dizer o que diz, sua *maneira* de cantar, de musicar, de gravar, mas, principalmente, com sua *maneira* de compor” (TATIT, 2002 [1996], p. 11, grifo nosso).

A pertinência do conceito de dicção ganha enfim contornos mais nítidos. Até a publicação de *O cancionista*, o “projeto enunciativo” (TATIT, 1997e, p. 122) ao qual se submetia a dicção restringia-se a canções individuais, que eram estudadas nos termos do projeto entoativo de suas melodias e do projeto narrativo de suas letras. Em *Semiótica da canção*, alvitra-se inclusive a ideia de que se produz “uma *gramática particular* a cada nova composição”⁵ (TATIT, 1994, p. 30, grifo nosso). Entretanto, se se preocupar com a dicção de um cancionista equivale a estudar sua *maneira* de exercer sua atividade, conforme insiste Tatit, pode-se deduzir que haveria, por trás das várias canções de um mesmo autor, um modo sistematizado de compô-las, o qual se tornaria analisável em função de uma reincidência mais ou menos estruturada.

Em *O cancionista*, essa ideia é ao mesmo tempo afirmada e negada. Apesar de, na definição inicial de seus objetivos, estabelecer esse paralelo entre a dicção do cancionista e um modo geral de enunciação, Tatit, poucas páginas depois, volta a “ênfatar que o projeto geral de dicção do cancionista consiste num revezamento das dominâncias desses dois processos [tematização e passionalização], mais a figurativização, no campo sonoro *de uma mesma canção*” (2002, p. 24, grifo nosso). Alguns parágrafos adiante, porém, o autor destaca como o reconhecimento dos traços comuns a todas as canções colabora em “dois pontos fundamentais do processo descritivo” (2002, p. 26):

- a) em sua penetração no universo da canção popular por uma via própria de sua linguagem, o que contribui para resolver o famoso impasse: “por onde começar?”;
- b) *na identificação dos traços específicos do autor e da obra em consequência natural da localização dos traços comuns.* (TATIT, 2002, p. 26, grifo nosso)

O primeiro ponto parece ser aquele ao qual se apegou a semiótica da canção na elaboração de suas ferramentas, e o segundo aquele sobre o qual ela se debruçará a partir deste momento. Tanto é que o capítulo seguinte, “Autores e Obras”, de que se

⁵ Ideia que é, aliás, relativamente recorrente. Em nossa leitura de *Semiótica da canção*, anotamos 11 menções à expressão “gramática particular”, com duas variações: “gramática interna” (1994, p. 35) e “...a gramática se resolvia internamente” (1994, p. 37).

ocupa praticamente todo o livro, é uma tentativa de demonstração, através da análise dos trabalhos de Noel Rosa, Lamartine Babo, Ary Barroso, Dorival Caymmi etc., de como o cancionista produz para si uma identidade por meio de uma maneira específica de compatibilização entre melodias e letras, ou seja, de como ele cria, nas canções, um *estilo*.

O que, no entanto, se encontra no livro são, em medidas diferentes a depender do compositor examinado, observações biográficas pouco pertinentes para uma leitura semioticamente orientada, notas históricas gerais que, embora auxiliem na compreensão do cenário em que aparecem os textos, não necessariamente contribuem para entender o funcionamento da canção e análises que nem sempre retomam aspectos da dicção a princípio apresentados.

O caso de Caetano Veloso é, nessa perspectiva, exemplar. Ao escrever sobre o compositor baiano, Tatit aponta três “traços de personalidade” que, a seu ver, “lançam pistas sugestivas a respeito de sua dicção em particular e, mais amplamente, a respeito do tipo de aptidão e de competência desenvolvido pelo cancionista em geral” (2002, p. 264). São elas: (a) a disforia da cristalização, (b) a euforia da singularidade e (c) a desespecialização. Parece-nos, contudo, que, apesar de provocativas, as generalizações sugeridas pelo semioticista, nesse caso, não são claramente demonstradas por meio da análise pormenorizada. O autor examina, de fato, os componentes constitutivos da canção popular em um estudo mais ou menos detalhado de “Sampa” e “Beleza pura”, mas, em nosso entender, não chega a explorá-las à luz dos “traços de personalidade” que propõe de início.⁶

As limitações de *O cancionista* não deixam de ser reconhecidas pelo autor na conclusão de seu trabalho:

Ao final dessas análises, tenho a impressão de que apenas tocamos o começo do começo do começo do começo. Mesmo que pretendesse me ater às obras e aos nomes considerados indispensáveis para dar um panorama geral da nossa canção, teria por bem que produzir algumas dezenas deste volume e, certamente, a sensação de incompletude permaneceria. Sei também que, mesmo dentro dessa seleção apresentada, diversas dimensões e diversos

⁶ Pode-se refutar em parte esse comentário quando se focaliza a “euforia da singularidade”, o mais bem desenvolvido dos três “traços de personalidade” sugeridos por Tatit. Na obra de Caetano, a valorização da canção como “experiência viva” (2002, p. 266), única e especial, traduz-se textualmente por meio da *iconização*, procedimento segundo o qual o cancionista evita o núcleo juntivo e “lapida o ícone deixando que a paixão apenas ronde as metáforas” (p. 266). Nesse sentido, é possível pensar a dicção iconizante de Caetano Veloso em oposição, como indica o semioticista, à dicção narrativizante de Chico Buarque. De todo modo, a abordagem analítica carece ainda de uma parametrização teórica geral, aplicável aos mais variados casos.

aspectos das obras e de seus autores foram deixados de lado em nome de uma escala de prioridade que, em última instância, obedece a critérios pessoais. (TATIT, 2002, p. 309)

De fato, o livro carrega “um sabor de começo” (TATIT, 2002, p. 310). Menos, a nosso ver, pelo convite que faz para que estabeleçamos “uma intimidade maior com o mundo interno da canção” (2002, p. 310), uma vez que essa proposta já fora levada a termo nos textos anteriores de Tatit, do que pela insinuação de que haveria uma forma de sistematizar, sob o ponto de vista da semiótica, o modo como se produz o estilo na canção.

Mas esse começo não acha desenvolvimento ou conclusão. Após a publicação de *O cancionista*, o conceito de dicção é efetivamente integrado ao vocabulário crítico de Luiz Tatit e passa, com efeito, a ser utilizado como um sinônimo de “estilo”. No texto “Rita Lee e a era das cantoras na canção popular”, por exemplo, originalmente publicado na *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, ainda no ano de 1996, a noção mostra-se capaz de extrapolar os limites do campo sonoro de uma única canção para abarcar a identidade de uma geração inteira de cancionistas:

Para compreendermos um pouco mais a atual situação convém recuperarmos outra das singularidades de João Gilberto: sua atuação altamente requintada como instrumentista. Nunca, até então, a canção popular havia conhecido um intérprete tão hábil, competente e original no manejo do instrumento. Sua maneira de harmonizar e sua forma de articular o texto na melodia eram verdadeiras recomposições, que acabaram por influenciar a dicção da nova geração de compositores, sobretudo daqueles que tinham o violão como instrumento básico (Chico, Caetano, Gil etc.). (TATIT, 2007, p. 148, grifo nosso)

Apesar disso, o sentido operacional do conceito não é determinado nos termos da semiótica da canção. Ao contrário, recorre-se à ideia de dicção menos para explicá-la a partir daquilo que é próprio à linguagem cancional do que para se realizar uma história geral da canção popular no Brasil. O livro *O século da canção*, publicado em 2004,⁷ é a amostra mais visível disso.⁸

⁷ É preciso lembrar que alguns capítulos ou trechos deles foram publicados em obras coletivas, revistas, jornais ou sites antes de terem sua versão final fixada em livro, conforme pontua o próprio autor já na “Apresentação” (2004, p. 14-15).

⁸ Não nos referiremos especificamente ao livro *Análise semiótica através das letras*, de 2001, pois o *corpus* desse trabalho, embora acesse o universo da canção, restringe-se ao componente letrístico. Além disso, o objetivo dessa obra é voltado mais para as possibilidades de aplicação da semiótica discursiva, em geral, do que da semiótica da canção, em específico.

Em sua “leitura do que foi o século XX para a canção brasileira” (TATIT, 2004, p. 12), Tatit mapeia as paisagens sonoras que constituem, ao longo do tempo, a geografia literomusical do país e, para tanto, emprega abundantemente seu conceito de dicção, o qual já não se atém ao universo particular de um texto cancional, mas compreende, na esteira do caso supracitado, diferentes gerações ou mesmo diferentes gêneros. Fala-se, por exemplo, na “dicção do rock contemporâneo” (2004, p. 62), no “estilo samba-canção” e na sua relação com as “demais dicções da canção brasileira” (2004, p. 99), na “dicção do samba-samba” (2004, p. 178), na “dicção ‘brega’” (2004, p. 229) etc. O uso constante do termo não é, todavia, motivo suficiente para que se desenvolva a sua definição semiótica. Assim, no que toca à ideia de dicção, *O cancionista* e *O século da canção* de fato introduzem no modelo de Tatit um mote sem glosa.⁹

Ao que nos parece, entre o período de publicação desses dois trabalhos e o presente momento, ensaiou-se retomar especificamente a questão da dicção do cancionista apenas no texto “A transmutação do artista”, originalmente publicado em 2006 no primeiro volume do livro *Pretobrás: por que eu não pensei nisso antes?*, organizado por Luiz Chagas e Monica Tarantino, e posteriormente editado como um capítulo de *Todos entoam*. O estudo introduz uma reflexão sobre a dicção de Itamar Assumpção, a qual é avaliada a partir de uma apresentação panorâmica de sua produção fonográfica. Contudo, Tatit não se debruça analiticamente sobre nenhuma canção do compositor paulista nem parece ter essa pretensão, já que o seu texto adota mais um tom subjetivo de homenagem do que de inspeção objetiva.

O livro *Elos de melodia e letra*, de 2008, que reúne artigos escritos em parceria com Ivã Carlos Lopes, pode ainda sugerir um retorno à forma de *O cancionista*, já que se examinam, em cada uma de suas três partes, duas canções, respectivamente, de Caetano Veloso, Chico Buarque e Tom Jobim e Vinicius de Moraes. Entretanto, logo nas primeiras páginas, nota-se que a obra se volta menos para o cancionista do que para a canção e que o objetivo aqui, à maneira de *Análise semiótica através das letras*, é aclarar como ocorre “a mediação do analista” (TATIT; LOPES, 2008, p. 9), ou seja, como se aplica o modelo semiótico a textos específicos.

⁹ Possivelmente porque, nesse ponto de *O século da canção*, multiplicam-se as acepções de “dicção”, conforme acabamos de anotar.

Os artigos que sucedem a *Elos de melodia e letra*¹⁰ – todos reeditados em 2016 como capítulos do livro *Estimar canções* – também excluem a dicção do seu universo imediato de preocupações. Aliás, dos seis textos publicados entre 2010 e 2015, apenas um, “O ‘cálculo’ subjetivo dos cancionistas”, faz uso uma vez do termo (2016, p. 113). O que na verdade se observa, com a leitura desses trabalhos, é que, no período recente, Tatit tem sobretudo se ocupado em aproveitar os instrumentos oriundos da crescente gramaticalização do modelo de Claude Zilberberg (2011; 2012) para tensivizar definitivamente a sua semiótica da canção, em especial no que diz respeito à relação entre força entoativa e forma musical na criação de canções.

1.3. O CACIONISTA PALIMPSÉSTICO

Acompanhar a história da semiótica da canção do ponto de vista do cancionista é, a um só tempo, reconhecê-la e estranhá-la. A dicção, em sua narrativa subterrânea, escolta a canção por seus itinerários teóricos como um personagem adjuvante que, em um romance, segue o protagonista em suas peripécias. Em nossa primeira leitura, comumente focalizamos esse último, para que afinal possamos simplesmente ler sem muita pretensão; basta, porém, em uma segunda ou terceira leitura, trocarmos as lentes e prestarmos um pouco mais de atenção nas histórias adjacentes do livro para termos a impressão de que esse mesmo romance é na verdade outro.

Fabular essas histórias paralelas é, em grande medida, tarefa do leitor, que, a partir das pistas deixadas pelo texto, pode ele próprio preencher com a sua imaginação as lacunas de uma obra que, em última instância, nunca acaba. É evidente, portanto, que também numa “aventura teórica que estabelece os fundamentos para a sua própria veridicção”, e que, “nesse ponto, lembra muito uma ficção”, há “outras esferas de exploração” (TATIT, 1994, p. 57) a partir das quais um pesquisador pode criar.

O cancionista, para fazermos finalmente uma síntese do percurso aqui construído, está no título do primeiro texto de Luiz Tatit sobre canção popular que vem

¹⁰ São eles: “Canção e oscilações tensivas”, publicado em 2010 no sexto volume da revista *Estudos Semióticos*; “Quando a música é ‘excessiva’”, publicado em 2011 no nono volume da revista *Synergias Brasil*; “Ilusão enunciativa na canção”, publicado em 2013 no vigésimo nono volume da revista *Per Musi*; “O ‘cálculo’ subjetivo dos cancionistas”, publicado em 2014 no volume 59 da *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*; “Reciclagem de falas e musicalização”, publicado em 2014 no livro *Palavra Cantada: Estudos Transdisciplinares*, organizado por Cláudia Neiva de Matos, Fernanda Teixeira de Medeiros e Leonardo Dalvino de Oliveira; e “Ce que ‘chanter’ veut dire dans l’énonciation musicale”, escrito em parceria com Ivã Carlos Lopes, publicado em 2015 no sexto volume da revista *Signata*.

a público. Sua atividade é, pois, o que, em um primeiro momento, induz ao estudo sobre a canção e sobre certas “tendências que surgem na composição” (TATIT, 2007f, p. 104), as quais, no entanto, “devem ser verificadas em canções específicas e não nos autores” (2007f, p. 105). Assim, o que pauta o modelo de Tatit em sua fase inicial são principalmente as formas internas da linguagem cancional, o que quer dizer que a preocupação com a figura do cancionista aparece irregularmente e que a dicção, expressão utilizada esparsas vezes, restringe-se tão só ao projeto enunciativo de uma canção. Essa investigação é arrematada em 1994 com o livro *Semiótica da canção*.

Com a publicação, em 1996, de *O cancionista*, inicia-se uma segunda fase, em que o autor, a partir das bases anteriormente instituídas, se propõe a pensar especificamente a dicção dos compositores e intérpretes. Esse livro encontra uma resposta parcial em *O século da canção*, de 2004, que retoma o conceito de dicção para produzir uma história da canção brasileira. Com essas duas obras, o termo ganha dimensões mais amplas, abarcando o projeto enunciativo geral de um cancionista, de uma geração de cancionistas ou de um gênero cancional.

Depois disso, o assunto, em termos estritos, é praticamente dado como encerrado. Em sua terceira fase, que segue até o presente, a semiótica da canção volta-se para uma revisão das suas ideias inaugurais a partir da modelização recente pela qual passou a tensividade de Zilberberg, como se nota especialmente nos artigos compilados no livro *Estimar canções*.

O papel em que se escreve a dicção do cancionista tornou-se então uma espécie de palimpsesto. Na narrativa da semiótica da canção, esse personagem parece ser redigido e apagado sucessivas vezes, como se a esse esboço de conceito fosse difícil dar uma forma final. Coube-nos, por ora, restaurar os caracteres primitivos sobre os quais essa reescrita se dá ao longo do tempo. Falta agora, na tessitura do texto sobre o cancionista, uma costura que ligue os seus pontos.

2. DICÇÃO E ESTILO

2.1. UMA POSTURA EPISTEMOLÓGICA

O estilo é uma questão à qual permanentemente retornam os textos artísticos. É comum escritores, músicos, pintores, cineastas, quadrinistas, dramaturgos, atores, enfim, revelarem em sua produção algum tipo de preocupação com a feitura de um discurso que se distinga dos demais e, por isso, permaneça vibrante na memória dos leitores, ouvintes ou espectadores. No entanto, embora no tempo presente esteja associado predominantemente ao âmbito estético, o problema do estilo de forma alguma ficou, ao longo da história, restrito ao mundo da arte. Mesmo uma narrativa hegemônica da trajetória da Estilística, que busca em geral “nos gregos as origens desses estudos” (MONTEIRO, 2009, p. 9), mostra a relevância do assunto para fins não necessariamente poéticos.

José Lemos Monteiro, em seu manual, pontua, por exemplo, como a *Retórica* de Aristóteles “firma os princípios para o uso expressivo da linguagem, ressaltando o senso de equilíbrio na simplicidade, a clareza, a elegância e a propriedade como atributos *do discurso capaz de envolver e persuadir*” (2009, p. 10, grifo nosso). O filósofo grego, segundo essa leitura, teria pensado a conveniência de se desenvolver um estilo em função menos de uma suposta perenidade da peça estética do que da própria eficácia interina da comunicação. O estilo seria, desse ponto de vista, produto das estratégias discursivas adotadas pelo destinador-enunciador na criação de um *ethos* que mobilizasse o *pathos* do destinatário-enunciatário e assim fizesse esse último aderir ao universo de valores oferecido por aquele.

É somente a partir de meados do século XVIII, porém, com a publicação em 1750 do livro *Aesthetica*, de Baumgarten, que a Estilística, desvinculando-se da Retórica clássica para se aproximar de um estudo dos aspectos tidos como singulares das obras literárias, começa a adquirir o estatuto de disciplina autônoma; título que se consagrará, de fato, no início do século XX, quando o estilo é efetivamente tomado como objeto de análise segundo “duas direções: uma concentrada mais nos componentes do discurso e, por essa razão, qualificada de *descritiva*; a outra inclinada para a intuição e, por isso, rotulada de *genética* ou *idealista*” (MONTEIRO, 2009, p. 13).

Essa divisão, apesar da simplicidade grosseira de seu esquematismo, permite-nos visualizar com clareza como o estilo, desde que se institucionalizou, foi disputado no âmbito das Letras pelos estudos linguísticos, de um lado, e pelos estudos literários, de outro. Não pretendemos fomentar a separação nítida entre essas duas áreas – até porque há motivos suficientes para defender sua complementaridade –, mas, na medida em que almejamos desenvolver aqui um trabalho de vocação científica, devemos reconhecer a importância de uma Estilística que parta metodicamente do dito para o dizer, isto é, que estabilize um *corpus* de textos e então proceda à sua análise com base em critérios objetivos em vez de especular livremente acerca das especificidades psíquicas envolvidas no processo criativo de um autor. Não tributaremos irresponsavelmente essa última postura à Literatura, num sentido genérico, já que, primeiro, as pesquisas nesse campo são diversas e divergentes e, segundo, também a Linguística, em suas variadas tendências, pode incorrer numa investigação psicologizante dos fatos estilísticos.

É preciso de nossa parte, contudo, uma tomada de posição não apenas negativa. A nível epistemológico, assumiremos, pois, com Benveniste, que é “na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como *sujeito*” (BENVENISTE, 2005, p. 286) – ou seja, que a subjetividade fenomenológica ou psicológica, para se materializar em um objeto passível de análise, depende da “capacidade do locutor para se propor como ‘sujeito’” (2005, p. 286) e, conseqüentemente, de um fundamento semiótico que a alicerce – e nos vincularemos desde já a uma Estilística de natureza discursiva, que busca *nos textos* a imagem que, consciente ou inconscientemente – não importa –, o sujeito projeta de si, isto é, seu simulacro. Partimos, assim, do princípio de que o estilo se nos apresenta como “o modo próprio de uma enunciação, única, apreensível de uma totalidade enunciada” (DISCINI, 2009, p. 17).

Mas essa unicidade particularizante supõe que o estilo se define pelo seu caráter desviante? Reconhecemo-lo tão somente a partir dos registros atomizados da “poeticidade” de que fala Roman Jakobson, qual seja dos momentos em que a comunicação pende para a própria mensagem? O estilo, para merecer essa alcunha, deve subordinar-se às veredas expressivas do texto e, portanto, afastar-se de um grau zero comum, salientando-se assim como *figura* em meio ao *fundo* indistinto dos discursos médios?

Certamente não, visto que o próprio “grau zero da expressividade” é reconhecível, numa dada práxis enunciativa, como um modo em alguma medida

recorrente e sistematizado de dizer, isto é, um estilo (trataremos dessa questão adiante). Embora falsa – ou, pelo menos, simplificadora – no que se refere à descrição dos fatos estilísticos, a tão frequente oposição entre *desvio* e *norma*¹¹ evidencia, entretanto, a estrutura relacional da *identidade*, conceito cuja definição decorre necessariamente do seu elo por pressuposição recíproca com a *alteridade*. “A consciência de si mesmo”, para retomarmos as palavras de Benveniste (2005, p. 286), “só é possível se experimentada por contraste. Eu não emprego *eu* a não ser dirigindo-me a alguém, que será na minha alocação um *tu*”, com o qual, em última instância, se compactua ou se polemiza. O estilo, dessa perspectiva, deve então ser pensado não como um dado estabelecido *a priori*, uma “substância essencial” da qual emana o sujeito, mas, ao contrário, como um efeito de “substância” produzido a partir de uma rede de relações interdiscursivas, já que o “centro, o referencial interno”, remete à “exterioridade do próprio estilo, pois só por oposição ao externo, o interno significa” (DISCINI, 2009, p. 18).

Para se justificar, todavia, essa postura epistemológica precisa também encontrar instrumentos metodológicos que lhe deem operacionalidade. É necessário que se esclareçam assim as ferramentas utilizadas na análise (1) da forma como se organiza o modo recorrente de enunciação ao qual chamamos estilo e (2) da maneira como se estrutura a configuração interdiscursiva que medeia as relações entre os vários estilos.

Vamos nos dedicar, na primeira parte deste capítulo, a apresentar os estágios de incorporação do estilo à anatomia teórica da Escola Semiótica de Paris a partir desses dois pontos, dando especial ênfase ao primeiro, já que o segundo se fará notadamente presente no quarto capítulo desta dissertação. Em seguida, abordaremos o modo como as disposições epistemológicas tomadas e os expedientes metodológicos selecionados para o estudo do estilo, em geral, se aplicam à canção popular, em específico.

2.2. O ESTILO NA SEMIÓTICA

A Estilística de viés discursivo encontrou solo relativamente fértil para o seu desenvolvimento na semiótica de origem francesa, a qual, dentre tantas disciplinas,

¹¹ Usaremos o termo *norma* não no sentido prescritivo, próprio da gramática tradicional, mas no sentido coseriano, referente às coerções socioculturais que favorecem o uso de determinadas possibilidades do sistema em detrimento de outras.

parece apresentar, em função da coerência e da homogeneidade de seus conceitos, o melhor aparato metodológico para uma hermenêutica cientificamente orientada.

Entretanto, o estilo nem sempre foi para a teoria semiótica um objeto natural de investigação. O rigor conceitual e a eficácia heurística almejadas pelo modelo de Algirdas Julien Greimas impõem-lhe como premissa a interdefinição dos termos metalinguísticos, o que, para uma teoria que se quer não contraditória, exaustiva e simples – nessa ordem de relevância, conforme determinou Louis Hjelmslev em seus *Prolegômenos a uma teoria da linguagem* –, supõe, antes de tudo, *um princípio de pertinência*. Ou seja, na constituição da sua trajetória, a semiótica, como bem observa Denis Bertrand,

seleciona, na imensa complexidade dos fenômenos que contempla, aqueles que podem ser levados em conta de acordo com as regras que ela estabeleceu para si mesma e exclui – por razões que são, portanto, de natureza metodológica – aqueles que, no estado atual da pesquisa, pelo menos, não podem ser integrados ao seu corpo conceitual. (BERTRAND, 1985, p. 410, tradução nossa)¹²

O que, com efeito, ocorre nessa cuidadosa e gradativa expansão do projeto greimasiano é que o percurso de integração progressiva das questões estilísticas ao universo das indagações semióticas acompanha o percurso de integração das questões enunciativas, o qual poderia ser dividido em três principais etapas.

Em um primeiro momento, a enunciação, devido a seu estatuto ambíguo, foi categoricamente suprimida da análise em prol da homogeneidade da descrição. Operou-se, na obra inaugural de Greimas, *Semântica estrutural*, o que se chamou de “objetivação do texto”, isto é, “a eliminação no texto em preparação das categorias linguísticas referentes à situação não linguística do discurso” (GREIMAS, 1973 [1966], p. 200), tais como as marcas da pessoa, do tempo, da dêixis e dos elementos fáticos. Esse gesto – talvez radical, para alguns – atende aos propósitos da disciplina naquele período, os quais visavam sobretudo à definição de uma gramática semiológica, para usarmos a terminologia da época.

Não demora, porém, para que, com o destaque conquistado pela problemática na década de 1970, a semiótica se veja instada a reintroduzi-la em seu

¹² Trecho original: “elle détache de l’immense complexité des phénomènes qu’elle envisage ceux qui peuvent être pris en compte conformément aux règles qu’elle s’est fixées, et elle exclut – pour des raisons qui sont donc d’ordre méthodologique – ceux qui, dans l’état actuel des recherches du moins, ne peuvent être intégrés dans l’organisme conceptuel”.

dispositivo global. Passa-se, pois, a entender que a enunciação “não pode ser conhecida senão sob a forma de pressuposição lógica”¹³ (GREIMAS, 1974, p. 10, tradução nossa), já que, se se assume que o fazer científico limita-se a um ponto de vista que funciona como “uma medida do mundo”¹⁴ (GREIMAS, 1974, p. 11, tradução nossa), a única realidade da qual a Linguística deveria se ocupar é a do discurso enunciado, e a sua perspectiva, por conseguinte, deveria ser capaz de dizer tudo aquilo que pode ser dito sobre esse objeto. Todo realismo ingênuo e todo psicossociologismo pragmático são, assim, colocados entre parênteses em função de uma primazia do dado semiótico, que é o que afinal define o domínio de atuação da ciência da linguagem.

Com a estabilização dos patamares de estruturação do sentido no final dos anos 1970, a enunciação ganha enfim um lugar próprio no percurso gerativo: ela medeia, por meio das operações de discursivização da pessoa, do espaço e do tempo, a passagem das estruturas profundas do nível semionarrativo para as estruturas de superfície do nível discursivo.

Embora não tenha a mesma relevância epistemológica da enunciação, o estilo faz seu caminho na esteira desse processo histórico-teórico. Greimas e Courtés, no primeiro tomo do *Dicionário de semiótica*, originalmente publicado em 1979, afirmam que seria “difícil, senão *impossível*, dar a ele [estilo] uma definição semiótica” (GREIMAS; COURTÉS, 2016, p. 180, grifo nosso). Os fatos estilísticos, por sua vez, são qualificados como “fatos estruturais pertencentes tanto à forma do conteúdo de um discurso quanto aqueles pertencentes à forma da expressão *que se acham situados além do nível de pertinência escolhido para descrição*” (2016, p. 182, grifo nosso), ou seja, elementos que, “por razões estratégicas” (2016, p. 182), não seriam levados em consideração pelo olhar do analista ou seriam, pelo menos, deixados de lado provisoriamente.

O avanço, na década de 1980, de estudos acerca de problemas até então laterais na teoria, como a modalização, a paixão e a crença, enseja uma reavaliação do entendimento que se tem também sobre o estilo. No segundo volume do *Dicionário*, por exemplo, editado em 1986, diz-se, sob a pena de Bertrand, que “parece difícil não apenas dar uma definição satisfatória do estilo, mas sobretudo transformar a noção de ‘estilo’ em um conceito operatório, suscetível de abrir a investigação semiótica a um

¹³ Trecho original: “Donc l’énonciation ne peut être connue que sous la forme de présupposition logique”.

¹⁴ Trecho original: “une moyenne du monde”.

domínio que ela considera estranho a seus princípios de pertinência”¹⁵ (BERTRAND, 1986, p. 211, tradução nossa). A dificuldade não impede, contudo, que o autor arrisque uma definição do termo: “O estilo se situa, no processo de reconhecimento e de identificação que é a leitura, ao fim de uma cadeia interpretativa complexa, através da qual as recorrências formais, que a análise pode segmentar em alguns blocos, produzem um efeito de individuação”¹⁶ (BERTRAND, 1986, p. 211, tradução nossa).

Em verdade, as acepções atribuídas por Bertrand ao conceito de estilo no segundo tomo do *Dicionário* formam uma síntese do que se discute em seu artigo “Remarques sur la notion de style”, publicado pouco tempo antes, em 1985, como capítulo do livro *Exigences et perspectives de la sémiotique*, organizado por Herman Parret e Hans-George Ruprecht. Ao reconhecer a extensão semântica da noção, que alimenta uma longa tradição ocidental de definições, o autor confronta a necessidade de se responder o que é o estilo na semiótica e como torná-lo um instrumento heurístico de conhecimento e descoberta. O maior obstáculo para apreendê-lo conceitualmente estaria, segundo o semioticista, no “seu caráter de produto global e totalizante da semiose alcançada”¹⁷ (BERTRAND, 1985, p. 412, tradução nossa), isto é, reduzido ao discurso, que é, como já dito, o ponto de apoio da perspectiva linguística, “o estilo resultará (...) do conjunto complexo de suas articulações, tanto no plano do significante quanto no do significado, em todos os estágios do percurso gerativo, e não apenas (...) no nível das estruturas de superfície textuais”¹⁸ (BERTRAND, 1985, p. 412, tradução nossa).

Essas observações preliminares de Bertrand são, a nosso ver, fundamentais, pois admitem, de partida, o aspecto terminativo do estilo: a unidade estilística que conforma um núcleo de identidade reconhecível é tão somente o *produto* do recorte discretizante que faz o analista em meio a uma continuidade de grandezas discursivas. O estilo não é, assim, nada além de um macrotexto construído a partir da semiose operada pelo olhar analítico, e o ator da enunciação se nos apresenta como um efeito fabricado a partir da *transposição do sentido*, ou seja, como um espaço elíptico reconstruído por

¹⁵ Trecho original: “Il paraît difficile, non seulement de donner une définition satisfaisante du style, mais surtout de transformer la notion de « style » en un concept opératoire (...)”.

¹⁶ Trecho original: “Le style se situe, dans le processus de reconnaissance et d’identification qu’est la lecture, au terme d’une chaîne interprétative complexe, par où les récurrences formelles, que l’analyse peut séparer comme autant de sédimentations, produisent un effet d’individuation”.

¹⁷ Trecho original: “son caractère de résultante globale et totalisatrice de la sémosis réalisée”.

¹⁸ Trecho original: “le style résultera donc de l’ensemble complexe de ses articulations, sur le plan du signifiant comme sur celui du signifié, à tous les paliers du parcours génératif, et non pas seulement (...) au seul niveau des structures textuelles de surface”.

meio da atividade parafrásica ou, para usarmos os termos de Hjelmslev, por meio da catálise.¹⁹

Tendo aceitado isso, pode-se então partir para uma investigação a respeito de como se procede a essa operação. Bertrand, seguindo a linha de um tipo de raciocínio muito comum para a semiótica à época, narrativiza o problema e, em vez de se debruçar sobre a positividade do estilo, interroga-se sobre a “construção [actancial] do julgamento de estilo”²⁰ (BERTRAND, 1985, p. 413, tradução nossa). Segundo o semioticista, o enunciatário assume o papel de destinador ao sancionar cognitivamente, a partir de certos limites fixados por uma norma social, o fazer enunciativo do sujeito que produz o discurso. Assim, ao enunciar o estilo de um objeto semiótico qualquer, o antes enunciatário e agora enunciador realiza um ato de sanção que conjuga três componentes distintos: um *topológico*, que diz respeito ao reconhecimento da adequação ou não do estilo à norma e, portanto, à definição dos limites que circunscrevem essa norma; um *axiológico*, que consiste no investimento de valor inerente ao julgamento; e um *aspectual*, que leva em conta a processualidade mesma do texto-objeto.

Aos olhos contemporâneos, há, é claro, alguns aspectos da proposta de Bertrand que parecem não ficar totalmente explicados. Cremos, todavia, que a sua iniciativa inaugural aponta as principais linhas de força para o modo como o estilo será tratado daí em diante.

Em 1999, Jacques Fontanille, por exemplo, em seu livro *Sémiotique et littérature*, aprimora o componente topológico de que fala Bertrand à luz do conceito de práxis, o qual fora mais bem arregimentado na teoria semiótica com a publicação de *Tension et signification* em 1998. Vejamos o que diz o autor:

o vaivém entre o ponto de vista do *reconhecimento* e o da *produção*, de uma concepção do estilo para outra, nos indica claramente que não devemos buscá-lo de um lado ou de outro, mas na relação entre os dois. O estilo toma forma na interação entre a produção e a interpretação; a produção conduz do discurso para o texto; a interpretação conduz do texto para o discurso: doravante chamaremos de *práxis* essa interação entre os dois pontos de vista. (FONTANILLE, 1999, p. 191, tradução nossa)²¹

¹⁹ Parret, ao tratar da enunciação de modo geral, caminha numa direção semelhante a essa em seu artigo “L’énunciation en tant que déictisation et modalisation”, publicado na revista *Langages* em 1983.

²⁰ Trecho original: “la construction du jugement de style”.

²¹ Trecho original: “le va-et-vient entre le point de vue de la *reconnaissance* et celui de la *production*, d’une conception du style à l’autre, nous indique clairement qu’il ne faut pas en chercher le principe d’un côté ou de l’autre, mais dans la relation entre les deux. Le style prend forme dans l’interaction entre la

Passa-se, pois, a se pensar o estilo ou no registro da *extensidade*, qual seja da atualização em discurso das formas cristalizadas no universo virtual do sistema semiótico (essa seria, nos termos de Bertrand, a construção do estilo a partir de um *limite inicial*), ou no registro da *intensidade*, a saber, da potencialização de formas novas que, em função de sua vivacidade, remanejam o sistema (essa seria, por sua vez, a construção do estilo a partir de um *limite final*). Os fatos estilísticos, desse ângulo, aparecem menos como posições irredutíveis do que como “iluminações sucessivas da vida do estilo”²² (FONTANILLE, 1999, p. 192, tradução nossa), correspondendo a momentos críticos na relação tensiva entre esses dois registros da práxis.

Se por um lado o vocabulário tensivo – que, na data, começava a se sistematizar – ajuda a estruturar a maneira como os estilos interagem na partilha cultural dos discursos, por outro a abordagem fontanilliana deixa a desejar em muitos pontos. A constatação de que o estilo é, como vimos dizendo, *um efeito de identidade*, ou seja, produto da práxis enunciativa e, conseqüentemente, de um conjunto de atos que dependem da enunciação, leva Fontanille a se concentrar mais no que ele chama de “‘estado’ difuso e latente”²³ (1999, p. 193, tradução nossa) do estilo e na tentativa de tipologização, a partir do elo entre os gradientes da intensidade e da extensidade, das possíveis identidades estilísticas do que nas condições sintáxico-semânticas que possibilitam a criação, na semiótica-objeto, desse efeito de identidade. Aliás, o autor ainda propõe, para seu estudo, uma distinção pouco operatória, a nosso ver, entre o texto, “como espaço de distribuição dos efeitos”, e o discurso, “como domínio dos valores, das modalidades e dos atos de linguagem”²⁴ (1999, p. 195, tradução nossa). Parece-nos que, excessivamente embalado pela força da então novíssima semiótica tensiva, Fontanille se apressa em considerar a identidade tão somente como um modo de *presença* (tônico ou átono, forte ou fraco, rápido ou lento etc.) e se esquece de, como acertadamente pontuou Bertrand, averiguar a forma como o estilo é gestado em todos os estratos do percurso gerativo da significação.

Nos primeiros anos da década de 2000, José Luiz Fiorin escreve um ensaio sobre a concepção discursiva do estilo que, embora não faça referência direta nem a

production et l’interprétation; la production conduit du discours au texte; l’interprétation conduit du texte au discours : nous appellerons désormais *praxis* cette interaction de deux points de vue”.

²² Trecho original: “éclairages successifs de la vie du style”.

²³ Trecho original: “un « état » diffus et latent”.

²⁴ Trecho original: “aussi bien le texte, comme espace de distribution des effets, que le discours, comme domaine des valeurs, des modalités et des actes de langage”.

Bertrand nem a Fontanille, parece elaborar um resumo explicativo daquilo que efetivamente será aproveitado desses autores para uma abordagem semiótica do fenômeno estilístico. Escreve o linguista:

*Estilo é o conjunto de traços particulares que define desde as coisas mais banais até as mais altas criações artísticas. É o conjunto de características que determina a singularidade de alguma coisa, ou, em termos mais exatos, é o conjunto de traços recorrentes do plano do conteúdo ou da expressão por meio dos quais se caracteriza um autor, uma época, etc. O termo *estilo* alude, então, a um fato diferencial: diferença de um autor em relação a outro, de um pintor relativamente a outro, de uma época em relação a outra, etc. Há, no estilo, como em todos os fatos discursivos, um aspecto ligado à produção do texto e um relacionado a sua interpretação. Isso significa que o estilo toma forma na interação entre produção e interpretação, ou seja, numa práxis enunciativa, o que quer dizer que é um fato da ordem do acontecimento e não da estrutura. Sendo controlado pela instância da enunciação, o estilo aparece nas formas discursivas e nas formas textuais. Assim, estilo é um conjunto global de traços recorrentes do plano do conteúdo (formas discursivas) e do plano da expressão (formas textuais) que produzem um efeito de sentido de identidade. Configuram um *ethos* discursivo, ou seja, uma imagem do enunciador. (FIORIN, 2004, p. 174-175)*

A definição de estilo dada por Fiorin, que em poucas palavras condensa praticamente tudo o que se discutiu até este ponto, chama atenção por dois aspectos em especial. Sua insistência na ideia de “conjunto” (lexema repetido quatro vezes apenas nesse pequeno trecho), primeiro, reforça a noção de que o estilo é uma totalidade coesa produzida pela própria análise e, segundo, compreende que essa produção só é possível na medida em que o estilo constitui-se uma isotopia intertextual, isto é, que ele pode ser (re)construído tão somente em função das recorrências identificáveis na materialidade de um grupo de textos, como veremos adiante. Além disso, a ênfase facultada nem só ao plano da expressão nem só ao plano do conteúdo, mas à relação entre os dois, clareia a distinção vaga de Fontanille entre texto e discurso.

Fiorin, com extraordinário poder de síntese, resume então o estudo do estilo a cinco principais dimensões:

Nessa concepção [da semiótica discursiva], é preciso levar em conta, principalmente, os seguintes aspectos: a) o estilo é recorrência; b) é um fato diferencial; c) produz um efeito de sentido de individualidade; d) configura um *ethos* do enunciador, ou seja, uma imagem dele; e) é heterogêneo, seja no modo real de sua constituição (heterogeneidade constitutiva), seja na superfície textual (heterogeneidade marcada). (FIORIN, 2004, p. 190)

O mote organizador de Fiorin encontra glosa sistematizante na pesquisa de Norma Discini, que, mais ou menos na mesma época, publica seu livro *O estilo nos*

textos, cuja primeira edição data de 2003. Nessa obra, fruto da tese de doutorado da autora – conduzida, aliás, sob orientação do próprio Fiorin –, Discini lança mão do simulacro metodológico da semiótica de origem francesa para “garimpar o estilo em uma totalidade de discursos enunciados” (DISCINI, 2009 [2003], p. 19), buscando seu sentido como relação

do nível fundamental, com o narrativo, deste, com o discursivo; desses três níveis componentes do conteúdo ou da imanência discursiva, com a manifestação ou com a expressão e a aparência; sempre de uma totalidade. Como a totalidade supõe o *mais de um* e a relação *parte/todo*, deve resultar de tal procedimento analítico um fato formal de estilo, fundado pela previsibilidade depreensível da totalidade. Uma forma do conteúdo, acoplada a uma forma da expressão, numa relação de isomorfia, constituem a invariante do sentido de um conjunto de textos, explicitada por meio do percurso gerativo do sentido. (DISCINI, 2009, p. 19)

O estilo, conforme apontado acima, é, com efeito, recuperado por catálise, isto é, pressupõe-se-o como uma substância à qual se chega a partir das formas recorrentemente manifestadas no conteúdo e na expressão de uma totalidade de textos. No plano do conteúdo, investigam-se as disposições fundamentais da significação, a saber, as relações de contrariedade, contraditoriedade e complementaridade entre os semas mínimos que pautam aquele universo de sentido; em seguida, observa-se a distribuição desses vetores elementares em papéis actanciais que organizam um algoritmo narrativo, o qual alicerçará, finalmente, o estabelecimento das isotopias actoriais, ou seja, da disposição, no nível do discurso, de papéis temáticos e figurativos reincidentes. A esse conteúdo conjuga-se uma expressão que terá também uma ordenação própria, a qual se avalia nos termos específicos das linguagens mobilizadas no texto, seja ele verbal, não-verbal ou sincrético.

Contemporaneamente, adiciona-se a isso uma apuração tensiva do “rumo tímico” (DISCINI, 2009, p. 76) do sujeito discursivo. O livro *Corpo e estilo*, de 2015, complementa a pesquisa apresentada por Discini em 2003 ao, baseado no modelo fixado por Zilberberg nos anos recentes, “trazer à luz o processo de construção de um corpo no conjunto de enunciados de onde ele emerge” (DISCINI, 2015, p. 17), ou seja, ao examinar a pessoa aspectualizada em discurso a partir de seus dois perfis: o *social*, “relativo à participação ativa e ética do sujeito-no-mundo”, e o *pático*, “relativo aos desdobramentos do sentir” (2015, p. 16). Assim, conforme vislumbrara Fontanille de forma menos aperfeiçoada em *Sémiotique et littérature*, o estilo de fato diz também respeito ao “modo de *presença* de um sujeito dado no ato de enunciar pressuposto a

uma totalidade de enunciados” (DISCINI, 2015, p. 87, grifo nosso), isto é, à maneira como, num conjunto de textos, ele administra andamentos, tonicidades, temporalidades e espacialidades adequadas (ou não) às suas “vivências” no campo do discurso.

Trata-se, em resumo, de estudar o estilo “como fenômeno do conteúdo mais expressão, não podendo restringir-se a fenômenos da textualização”, e o fato de estilo, por seu turno, como “uma unidade formal do discurso, que se depreende pela comparação de vários textos de uma mesma totalidade de discursos” (DISCINI, 2009, p. 26). A descrição estilística, sob essa ótica, deixa de lado uma abordagem atomista, que colhe amostras isoladas de sintagmas ditos expressivos como idiossincrasias deste ou daquele autor, em função de um método objetivo que almeja coerentizar, na medida do possível, a identidade do sujeito da enunciação na transversalidade de seus discursos.

Essa transversalidade viabiliza-se metodologicamente por meio da relação entre *unidades* e *totalidades* (universais quantitativos, nas palavras do linguista dinamarquês Viggo Brøndal), cuja dinamicidade praxêmica intersecciona o todo único da identidade com a diversidade numerosa da diferença e, portanto, faz do estilo “um corpo tanto fechado em si mesmo quanto aberto para a eventicidade e para *o outro*” (DISCINI, 2015, p. 94). A fim de estruturar isso, Discini se apoia num texto de Greimas – escrito em colaboração com Eric Landowski e equipe – em que, ao analisar-se o discurso jurídico, se discute a possibilidade de construção de um actante coletivo, a qual

depende da nossa faculdade geral de imaginar diferentes modos de existência de “seres quantitativos”, de conceber, no *continuum* do mundo, diferentes recortes em unidades e totalidades descontínuas, sendo justamente unidade e totalidade categorias universais que tornam possível semelhante recorte. (GREIMAS, 1981, p. 85)

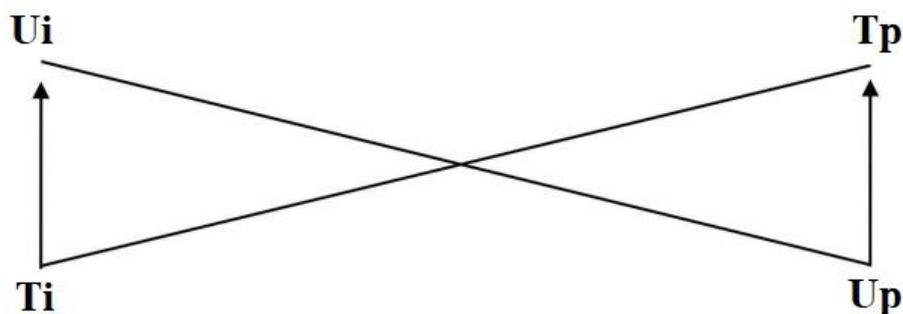
A generalidade da categoria, conforme afirmam os autores, proporciona o reconhecimento de uma estrutura formal que, no fim das contas, não se restringe ao actante coletivo, mas é aplicável ao estudo de qualquer organismo globalizante, tal qual o estilo, por exemplo. Atentemos para o que dizem Greimas e equipe:

Suponhamos que exista de início uma coleção qualquer de indivíduos discretos caracterizados como *unidades* (U), pelo fato de serem descontínuos, e como *integrals* (i), por possuírem os traços de individuação. Para que esses indivíduos-atores possam ser considerados como pertencentes a um actante coletivo representando uma nova totalidade (T), que chamaremos *partitiva* (p), isto é, um todo do qual seriam partes, é preciso que, embora subsistindo como unidades (U), eles abandonem sua integridade (i), para serem considerados apenas como partitivos (p), isto é, como indivíduos dos quais sejam levadas em consideração apenas as determinações que eles

compartilham com o conjunto de seus congêneres, pertencentes à mesma coleção. (GREIMAS, 1981, p. 86)

As transformações sucessivas pelas quais passam *unidade* e *totalidade* formam uma série de operações que podem ser representadas segundo a lógica sintática do quadrado semiótico:

Figura 1: Estrutura elementar dos universais quantitativos por Greimas e equipe.

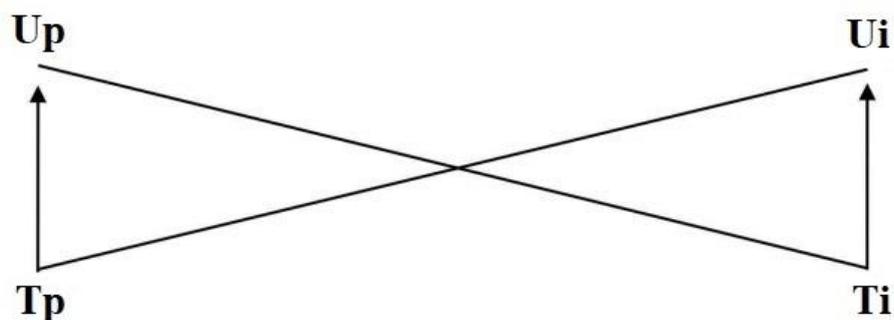


Fonte: Greimas, 1981, p. 86.

Operam-se, nessa estrutura, movimentos descontínuos de expansão e concentração: primeiramente, nega-se a integralidade do indivíduo para se afirmar sua partitividade; implica-se, em seguida, a partitividade individual na totalidade que suas propriedades pressupõem logicamente; a identidade entre essas propriedades nega, por sua vez, a partitividade da totalidade em função de sua integralidade, a qual, por fim, homogeneiza o conjunto e o afirma como unidade integral.

Apesar da coerência aparente do raciocínio de Greimas, Discini, em seus dois principais livros sobre o estilo, apresenta uma alternativa a esse modelo e opõe à unidade integral (Ui) a unidade partitiva (Up):

Figura 2: Estrutura elementar dos universais quantitativos por Discini.



Fonte: Discini, 2009, p. 34.

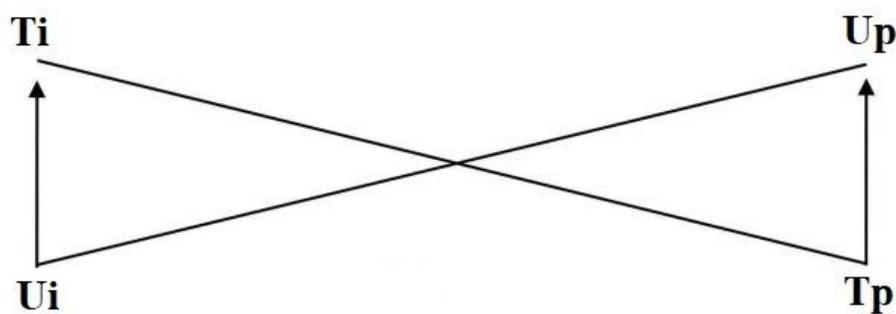
A autora, entretanto, não explicita em nenhum de seus dois trabalhos as razões que a levam a modificar as relações entre os termos²⁵ e, além disso, introduz, a nosso ver, uma incoerência lógica na sintaxe do quadrado. O que medeia, na primeira geração dos termos categoriais, o agrupamento esquemático da unidade partitiva (Up) com a totalidade integral (Ti)? Se, com efeito, a asserção do *diferente* necessariamente pressupõe a negação do *igual*,²⁶ então há, no modelo representacional de Discini, um salto incongruente entre s1 e não-s1 que desconfigura os elos lógicos entre contrários e contraditórios.

Mas a provocação da autora, apesar de inconsistente, aventa uma leitura mais vigilante do texto de Greimas. Notemos que o semioticista lituano presume, de início, “uma *coleção* qualquer de indivíduos discretos” (GREIMAS, 1981, p. 86, grifo nosso), ou seja, antes da discretização das unidades integrais, há a própria circunscrição da totalidade que os contém. Parece-nos apropriado, portanto, inverter a relação hierárquica entre os termos e supor, primeiramente, uma totalidade integral segmentável em totalidade partitiva, a qual se compõe, evidentemente, de unidades partitivas, sendo cada uma delas uma unidade integral.

²⁵ É lícito supor que a autora atenta para a dimensão paradigmática da estrutura elementar da significação e assim altera as relações entre os termos para enfatizar a identidade (/unidade/) subjacente à diferença (/totalidade/ *versus* /partitividade/). Essa mudança, apesar de oportuna – já que leva o leitor a pensar qual seria o termo complexo que categoriza, na representação de Greimas, a oposição /unidade integral/ *versus* /totalidade partitiva/ –, ainda não justifica, todavia, a incongruência sintagmática introduzida no modelo. Pode-se postular logicamente como termo complexo para a oposição /unidade integral/ *versus* /totalidade partitiva/ um sema, por exemplo, como /quantidade/, conforme sugere a própria denominação de Brøndal; mas não se pode postular logicamente a passagem de um termo s1 (no caso de Discini, /unidade integral/) para o seu contrário s2 (/unidade partitiva/) sem uma operação sintática de negação que pressuponha a existência de um não-s1.

²⁶ A esse respeito, Greimas e Courtés oferecem no *Dicionário de semiótica* um exemplo esclarecedor da língua francesa: “O termo ‘si’ é, naturalmente, o equivalente de ‘oui’, mas comporta, ao mesmo tempo, sob a forma de pressuposição implícita, uma operação de negação anterior” (2016, p. 402). Ou seja, conquanto se aproxime do “oui”, o “si” impreterivelmente carrega ainda uma identidade com o “non”.

Figura 3: Reformulação nossa da estrutura elementar de Greimas e equipe.



Fonte: Elaboração própria.

Essa última representação não exclui, porém, a primeira. Ocorre, na verdade, que cada uma delas retrata uma direção hierárquica: ao passo que essa corresponde ao *procedimento analítico*, em que o texto, enquanto dado imediato, é uma totalidade homogênea segmentável em unidades menores, as quais podem também elas constituir totalidades segmentáveis em outras unidades; aquela corresponde ao *procedimento sintético*, em que a descrição do objeto parte da unidade componencial em direção à classe que a abarca, a qual, por sua vez, pode ser englobada por uma classe hierarquicamente superior. Logo, para nos atermos ao raciocínio de Hjelmslev (2013, p. 33-37), aquele quadrado pressupõe logicamente esse.

Tomemos, a título de ilustração, um caso qualquer do mundo da canção, que é o que nos apetece neste estudo. “Beleza pura”, se comparada, por exemplo, a “Sampa”, pode ser vista como uma *unidade integral* – ou seja, como um todo individuado diferente de outro –, a qual, no entanto, se constitui *unidade partitiva* se pensada dentro da *totalidade partitiva* que é o estilo “Caetano Veloso”. Essa totalidade partitiva, por sua vez, se integraliza na medida em que é confrontada com a *totalidade integral* que, nessa relação, é, por exemplo, o estilo “Chico Buarque”, o qual, por seu turno, é também uma totalidade partitiva constituída de unidades partitivas que, se comparadas entre si, podem ser vistas como unidades integrais. E podemos ir além: as identidades “Caetano Veloso” e “Chico Buarque”, sendo totalidades integrais, guardam, cada uma delas, uma coesão que nos permite pensá-las como unidades integrais (ou, para usarmos as palavras de Tatit, como *dicções*) diferentes, as quais podem vir a se tornar unidades partitivas da totalidade partitiva que é, por exemplo, o gênero conhecido

como “Música Popular Brasileira (MPB)”,²⁷ cuja organicidade constitui uma totalidade integral que, dentro de uma práxis cancional mais ampla, vem a ser novamente unidade.

Nada impede, no entanto, que se percorra inversamente o caminho. Supõe-se, de início, a identidade “Caetano Veloso” como uma totalidade integral que, na medida em que é segmentável, nega sua integralidade para dar lugar a uma totalidade partitiva. A partitividade dessa totalidade afirma-se, em seguida, nas unidades partitivas que a compõem, as quais seriam, para nos mantermos no mesmo exemplo, canções como “Beleza pura” e “Sampa”, que são elas próprias unidades integrais passíveis, posteriormente, de segmentação.

Totalidade e unidade só são, pois, os pontos inicial e terminal de uma análise, respectivamente, à vista de um gesto arbitrário de convenção definido pelo ponto de vista científico a partir dos critérios de pertinência que ele estipulou para si, já que, no limite, sempre será possível expandir o escopo de investigação ou dividi-lo em frações menores.²⁸ Ora, é evidente: para tratar do estilo, a semiótica, como anota Discini em uma formulação no mínimo provocativa, parte “do conceito de autor *implícito* e *não apriorístico* à obra” (2009, p. 40, grifos nossos). Essa aparente aporia é fundamental para que se compreenda o modo como a visada semiolinguística pensa o fenômeno estilístico. Se de partida se subentende um autor por trás de um conjunto de discursos, então é óbvio que ele é intuído *a priori*. Sua *existência* precisa ser tacitamente assumida em um momento anterior mesmo a seu exame; o que não quer dizer, contudo, que nesse estágio se possa falar algo inteligível a seu respeito. Logo, postula-se imaginariamente o objeto – nesse caso, o estilo – como uma realidade estruturável, para que a análise, por meio daquilo que é observável na materialidade semiótica, organize *a posteriori* o que de início se pressentiu como estrutura. Da mesma maneira em relação ao texto, em

²⁷ Pensar a “MPB” como um gênero, deve-se apontar, é problemático, já que, em primeiro lugar, o termo aparece dentro de uma situação histórica bastante circunstancial – a sigla, com um sentido mais ou menos parecido com o que hoje lhe atribuímos, surge no princípio dos anos 1960 para designar tipos de música não-elétricas que derivavam da Bossa Nova, opondo-se em maior ou menor grau às guitarras da Jovem Guarda – e, em segundo lugar, ele tornou-se tão alargado ao longo do tempo, incluindo uma diversidade tão grande de cancionistas, que os traços estilísticos que porventura o caracterizariam parecem ter se diluído, de modo que a totalidade já não constitui uma unidade. No entanto, cremos poder prescindir provisoriamente dessas questões em favor apenas da assimilação do exemplo.

²⁸ Zilberberg (1981), perscrutando o objeto da semiótica, sintetiza essas questões em uma provocativa pergunta: “O que há por trás dos semas?” (“Sous les sèmes y a quoi?”). Se o sema, unidade mínima da significação, é uma entidade *construída*, conforme se lê no *Dicionário* de Greimas e Courtés, então é preciso, primeiramente, identificar um “elemento ‘subsêmico’ constitutivo” (1981, p. 2, tradução nossa) e, por conseguinte, reconhecer que o sema, em função desse elemento subsêmico a princípio simplesmente hipotético, está privado de seu caráter minimal. De fato, “toda unidade não é senão um feixe de ligações, uma intersecção de relações” (1981, p. 6, tradução nossa), isto é, um ponto geométrico *constituente de uma diferença* e, ao mesmo tempo, *constituído de uma diferença*.

geral: supõe-se aprioristicamente que uma totalidade seja *significante*, mas nada se pode dizer sobre sua significação antes de uma análise sistematicamente conduzida. Indução e dedução complementam-se, pois, dialeticamente: por meio dessa admite-se o autor de forma implícita e por meio daquela explicita-se seu modo de manifestação.

Assim, essas duas estruturas elementares simulam, em última instância, os movimentos procedimentais complementares de que lança mão o linguista-semioticista na elaboração mesma de seu objeto, o *texto*, que é, a um só tempo, *processo*, enquanto prática contínua de sentidos a construir, e *produto*, enquanto estabilização descontínua da significação construída.

Nosso primeiro exemplo talvez seja didático para um comentário preliminar sobre o estilo, mas é certamente imperfeito para um estudo aprofundado. A unidade, no que toca à identidade estilística do ator da enunciação, não é, por certo, seu discurso inteiro – como “Beleza pura” e “Sampa” em relação ao sujeito “Caetano Veloso” –, mas sim os traços recorrentes que se depreendem da coleção de seus discursos, isto é, aquilo que se convencionou chamar “fatos de estilo”.

O analista, para concluirmos enfim esta etapa, deve então encontrar na pontualidade do fato estilístico uma pista para a extensionalidade do estilo. Cabe-lhe transformar, através da catálise que (re)cria a instância da enunciação, essa “função local” – tal qual a poeticidade jakobsoniana – em uma “função à distância”, que ganha sentido ao “aparecer como motivo, programa e razão de um percurso” (ZILBERBERG, 2006, p. 180-181). Em síntese: “Não é na autonomização relativa e na majoração de um componente que reside a solução, mas numa melhor compreensão global da *semiose*” (ZILBERBERG, 2006, p. 181).

2.3. O ESTILO NA CANÇÃO

Norma Discini, como já se nota, foi quem mais se dedicou, no âmbito da semiótica discursiva, à reflexão sistemática sobre o estilo.²⁹ Através sobretudo do pensamento de Greimas e Zilberberg, a autora, em seus livros e artigos, elaborou, na forma de um amplo programa metodológico, uma síntese das precárias mas pioneiras indicações feitas por Bertrand (1985; 1986) e Fontanille (1999) acerca da pesquisa

²⁹ Empregamos os verbos no pretérito perfeito apenas com o intuito de polir uma narrativa mais ou menos acabada a respeito da presença do estilo na semiótica. É importante ressaltar, no entanto, que Discini, no presente, dá curso, com potência e vitalidade, às suas pesquisas estilísticas.

estilística e, para de fato levar a cabo esse que parece ser seu principal projeto de investigação, priorizou, quanto a suas análises, os textos verbais, em especial as obras literárias, e verbo-visuais, como as histórias em quadrinhos e as mídias impressas.

Curiosamente, porém, a semioticista jamais se pronunciou sobre a aplicabilidade de suas ideias à canção popular, objeto, a nosso ver, particularmente proveitoso para uma Estilística de orientação discursiva, pois parece ser aquele – dentre as linguagens, em geral, e as linguagens estéticas, em específico – que melhor salienta, no progresso sintagmático, o vínculo estreito entre expressão e conteúdo,³⁰ quase que investindo “contra a famigerada arbitrariedade do signo saussuriano” (TATIT, 1997e, p. 117) ao buscar – na tentativa legítima, mas sempre fracassada, de obter em processo o que não possui em sistema – uma verdadeira remotivação entre os planos da linguagem. Assim, do mesmo modo que Tatit escanteou a dicção em seus estudos sobre a gramática cancional, Discini desconsiderou a canção em suas ponderações sobre o estilo. Devemos, nos limites do que nos for possível, preencher essa lacuna.

Para tanto, presumiremos, na trilha dos direcionamentos ora sinalizados, que a *dicção* se nos apresenta como *um projeto global de enunciação (re)construível através do exercício transpositivo de uma totalidade de canções*. Propomos que esse projeto seja apreciado analiticamente em três fases.

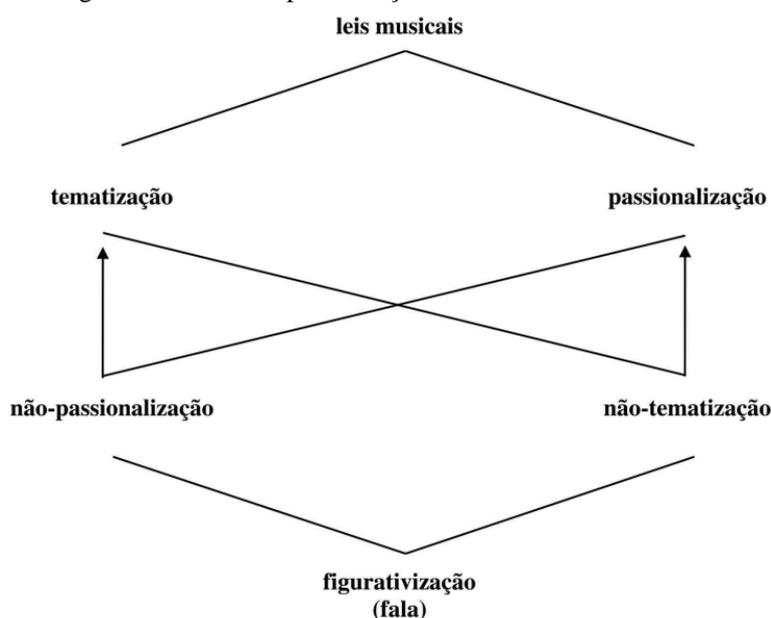
Em primeiro lugar, é necessário examinar o *projeto narrativo* que subsume as letras. Isso significa investigar, a partir do aparato metodológico do percurso gerativo do sentido – atualizado, contemporaneamente, pelos desdobramentos da gramática tensiva –, as reincidências no plano do conteúdo do *corpus* selecionado. No nível fundamental, sondam-se as estruturas elementares que pautam paradigmas mínimos de significação para a pluralidade sintagmática dos variados discursos. Exploram-se, depois, no nível narrativo, as funções actanciais em que se encarnam esses semantismos primários, as quais se estudam por meio tanto de seu encadeamento esquemático quanto dos conflitos modais que as interligam linearmente. No nível discursivo, averigua-se a corporificação simbólica dessa estrutura semionarrativa através das operações sintáticas de actorialização, temporalização e espacialização, de um lado, e dos investimentos

³⁰ Tanto é que, na proposta de Tatit, os perfis rítmico-melódicos das canções são sempre tipificados em consonância com as arquiteturas narrativas das letras. Assim, “na base da conjunção imediata entre os temas musicais”, em que se opta pela aceleração, pela periodicidade do pulso e pela coincidência dos acentos, “está a identidade entre sujeito e objeto que prevê uma relação fluente, sem obstáculos, com forte tendência à simultaneidade” (TATIT, 1994, p. 46); em contrapartida, na base da “valorização do percurso”, em que se prioriza a desaceleração, os alongamentos vocálicos e os contornos indispensáveis à trajetória melódica, “está a disjunção temporária entre sujeito e objeto, traduzida pelas forças antagonistas das desigualdades” (TATIT, 1994, p. 46).

temático-figurativos que distribuem nos textos os papéis semânticos e as isotopias, de outro. Por fim, calculam-se as modulações intensivas e extensivas articuladas pela aspectualidade, que gradua discursivamente as ondulações ascendentes e descendentes do sentido. A tarefa, quanto à análise do projeto letrístico das canções, consiste, pois, em encontrar as regularidades de essencialmente dois patamares do conteúdo: um semionarrativo, relativo às estruturas profundas, geradas por componentes de base hierarquizados de modo correlacional, e outro discursivo-tensivo, associado às estruturas de superfície, geradas por operações hierarquizadas de modo relacional.

Em segundo lugar, é preciso equacionar o *projeto entoativo* que subjaz às melodias. Ou seja, devem-se esquadriñar, com o instrumental cedido pelo modelo de Luiz Tatit, as repetições identificáveis no plano da expressão do *corpus* selecionado. Observa-se, então, no quadro sonoro de uma totalidade de canções, a maneira reiterada de distribuição melódica das sílabas no campo de tessitura, a qual se traduz metodologicamente seja em sua tendência musicalizante – inclinada ou para a tematização, que tem “como resolução ideal a identidade das células e dos motivos melódicos” (TATIT, 1994, p. 46), ou para a passionalização, que valoriza a ampliação das notas em sua duração e delibera assim a desaceleração do tempo cronológico –, seja em sua tendência figurativizante (ou oralizante), em que a regularidade do canto se aproxima (perigosamente?) da irregularidade da fala.³¹ Um imperativo desse estágio de

³¹ Peter Dietrich (2004, p. 4), em um louvável esforço sintetizador, projeta em um quadrado semiótico esses diferentes modos gramaticais de compatibilização entre melodia e letra:



Tematização e *passionalização* opõem-se contrariamente e são abarcados pelo complexo *musicalização*, o qual, por seu turno, tem por negação a *figurativização*, essa “espécie de integração ‘natural’ entre o que

análise é a verificação do modo regular de o sujeito-cancionista administrar as *dominâncias* entre os processos de persuasão melódica (tematização, passionalização e figurativização), podendo ele equilibrar as três tendências de forma mais ou menos equânime ou ainda adotar “essas tendências como verdadeiros estilos” (TATIT, 2007f, p. 105).

Em terceiro e último lugar, deve-se avaliar, principalmente, o modo geral de *compatibilização* desses dois projetos. Aqui, afere-se se o conteúdo letrístico e a expressão melódica confluem conforme os modos gramaticais de compatibilização virtualizados pela práxis enunciativa ou divergem à procura de novos rumos, que coloquem em xeque os padrões fixados pelo uso comum e façam as significações habituais deslizarem na escuta bem acomodada dos ouvintes. Essas harmonias e desarmonias entre melodia e letra convivem (cada qual na medida em que lhe cabe) no projeto geral de compatibilização a partir do qual se entrevê o ator da enunciação e se nos apresentam na processualidade das canções por meio tanto da maneira como se articulam as “grandes partes” de uma composição (“primeira parte”, “refrão”, “segunda parte” etc.) quanto do modo como se operam as micro-passagens no interior de uma dessas partes. É nesse ponto, portanto, que se pode reconstituir, ainda que imperfeitamente – como sempre ocorrerá quanto à linguagem –, o ato semiótico que funda, a um só tempo, o sujeito-enunciante e o objeto-discurso. As análises do projeto narrativo e do projeto entoativo permitem circunscrever esse último; o simulacro daquele, porém, só se vislumbra no entrecruzamento do conteúdo e da expressão, quando o som ganha sentido e o cancionista enfim adquire voz.

está sendo dito e o modo de dizer, algo bem próximo de nossa prática cotidiana de emitir frases entoadas” (TATIT; LOPES, 2008, p. 17). Tatit também tem adotado, recentemente (2016), esse raciocínio duplo em detrimento da forma triádica própria aos momentos iniciais de construção da gramática cancional (1986; 1994). O modelo representacional do quadrado estrutura para a linguagem da canção uma paradigmática; mas, para sua dimensão temporal, ou seja, sintagmática, deve-se pensar menos em uma oposição estanque entre *figurativização* e *musicalização* – e, dentro dessa, *tematização* e *passionalização* – do que em um convívio tenso baseado em *dominâncias*, no qual, a depender dos efeitos de sentido que se deseja produzir, ora há a prevalência de um termo, ora a de outro.

3. A DICÇÃO DO CLUBE DA ESQUINA

3.1. MATERIAIS E MÉTODOS

É oportuno, a essa altura da pesquisa, materializar as generalidades teóricas até então indicadas em análises capazes de demonstrar a aplicabilidade dos conceitos ao estudo prático das identidades dos compositores. Para tanto, queremos crer que se poderia tomar arbitrariamente como objeto qualquer cancionista, desde Noel Rosa, Ary Barroso e Ismael Silva; passando por Maysa, Dolores Duran, Tom Jobim, Chico Buarque, Edu Lobo; ou ainda por Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Rita Lee; até Adriana Calcanhotto, Arnaldo Antunes, Marisa Monte, Chico César, Racionais MC's, enfim, a lista – para nos atermos tão somente ao rol brasileiro de artistas – seria decerto ilimitada e inevitavelmente parcial. O fato é que, conquanto sejam diferentes os resultados específicos a que chegarão as diversas descrições, uma vez que, é claro, cada cancionista cria nas canções seu universo particular, os resultados gerais – que são os que almejamos nesta dissertação – devem ser os mesmos, ou seja, a *estrutura* da identidade forjada pelo ponto de vista científico a partir do que lhe sugere a empiria dos dados, de um lado, e do que ele convencionou como pertinente para si, de outro, precisa manter-se, sob uma ótica sincrônica, como *um mínimo formal* em torno do qual se organizarão as substâncias variadas das subjetividades.

Sendo assim, optamos por fazer deste segmento de nosso estudo não apenas uma pura demonstração dos modos de operação da metalinguagem semiótica, mas também uma oportunidade de se pensar, a partir dos limites da imanência textual (em que *texto*, para nossa perspectiva semiolinguística, equivale a *objeto*), aspectos sócio-históricos da canção no Brasil laterais – segundo certo consenso – em relação àqueles que seriam seus dois momentos decisivos, o Tropicalismo e a Bossa Nova, quando se efetuam “formas eficazes de mistura e triagem respectivamente que dão à canção popular brasileira um equilíbrio estético nem sempre presente em outras culturas musicais” (TATIT, 2004, p. 104). Queremos, pois, sem negar nem a importância desses dois movimentos cancionais para os desdobramentos culturais do país nem as circunstâncias específicas nas quais eles puderam ser produzidos, voltar nosso olhar para aquilo que Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello (1998, p. 188) chamam de

“regionalismos musicais”, isto é, “artistas de todo o país que se deslocam para o eixo Rio-São Paulo, em busca de oportunidades”,³² tais como:

O grupo mais numeroso vem da Bahia, a começar pelo conjunto Novos Baianos, prosseguindo nos anos oitenta com Luís Caldas, Carlinhos Brown e outros. Além dos citados Alceu Valença, Moraes Moreira, Fagner, Djavan e Elba Ramalho, entram em cena nordestinos de vários estados como Amelinha, Zé Ramalho, Geraldo Azevedo, Vital Farias, Ednardo. Há ainda a matogrossense Tetê Espíndola, os gaúchos Kleiton e Kledir e finalmente o grande grupo mineiro – Beto Guedes, Fernando Brant, Toninho Horta, Tavinho Moura, os irmãos Márcio e Lô Borges – liderado por Milton Nascimento. (SEVERIANO; MELLO, 1998, p. 188)

Escolhemos nos debruçar sobre esse último, considerando que, apesar de haver hoje – sobretudo a partir dos anos 2000 – quantidade razoável de pesquisas a seu respeito, nenhuma delas, até o presente, ou pelo menos até onde pudemos tomar nota, lançou um olhar propriamente semiótico sobre os elos de melodia e letra que engendram a medula da canção mineira estabelecida na década de 1970. As pesquisas acadêmicas sobre o Clube da Esquina distribuem-se na verdade por domínios variados do saber, os quais, a nosso juízo, podem ser genericamente segmentados em duas principais vertentes: uma de natureza sócio-histórica e outra de natureza estético-musical.

No universo dos estudos históricos, por exemplo, Luiz Henrique Garcia (2000), em sua dissertação de mestrado, buscou compreender o grupo mineiro como uma formação cultural específica a partir de duas transformações cruciais no âmbito da cultura brasileira: a instauração do regime militar, de um lado, e o fortalecimento da indústria cultural e do mercado fonográfico, de outro. Seguiu uma trilha parecida o trabalho de Rodrigo Francisco de Oliveira (2006), que interpretou as canções do Clube em seu contexto histórico e de atuação, a fim de identificar as características que o distinguem como movimento cultural. Sheyla Castro Diniz (2012), por sua vez, sob uma perspectiva mais próxima da sociologia, mapeou a trajetória do grupo no campo da MPB por meio da problematização em torno das particularidades estético-musicais e

³² Dentre os trabalhos no campo da semiótica da canção que caminham em direção semelhante a essa, deve-se destacar, a título de ilustração, o notável livro de José Américo Bezerra Saraiva, *A identidade de um percurso e o percurso de uma identidade*, que, nascido da tese de doutorado defendida em 2008 no Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal do Ceará, se propõe a investigar a produção cancional do dito “Pessoal do Ceará”, a fim de “identificar invariantes que possam constituir as evidências necessárias para a postulação de um sujeito transdiscursivo” (SARAIVA, 2012, p. 31). Uma das fortes inquietações que a obra de Saraiva deixa no leitor é, como apropriadamente observou Ricardo Leite em sua resenha, a necessidade de se “instigar pesquisas com outros cancionistas da nossa música popular brasileira e afastar a impressão de triagem, resultante da presença dos mesmos já consagrados cancionistas da MPB na quase totalidade dos trabalhos em semiótica da canção. O universo cancional brasileiro é fecundo, todavia, ainda semioticamente pouco explorado” (LEITE, 2014, p. 357-358).

filosóficas da turma, de suas relações com outros artistas e com a gravadora EMI-Odeon e de suas variadas respostas culturais ao contexto político-social no qual estava inserida.

Já no universo dos estudos musicais, Thais dos Guimarães Alvim Nunes (2005), por exemplo, propôs uma reflexão estética sobre os elementos de composição, arranjo e interpretação que compõem a sonoridade específica do Clube da Esquina. Em sua tese de doutorado, Carlos Roberto Ferreira de Menezes Júnior (2016), a partir de uma experiência de imersão no repertório do grupo, tipificou um conjunto de procedimentos de estruturação de arranjos vocais através da análise dos elementos composicionais presentes nas músicas dos mineiros. Kristoff Silva (2011), enfim, que dessa lavra de estudiosos é quem mais se aproxima da visada semiótica, investigou por meio de quais recursos o pensamento musical atua na configuração e na ampliação do sentido cancional, procurando registrar, mediante a análise de três composições de Milton Nascimento, a influência do arranjo sobre a forma da canção.

Todas essas pesquisas, porém, conquanto legítimas em seus propósitos e pertinentes quanto ao estabelecimento de um olhar holístico sobre o grupo mineiro, não avaliam a identidade da turma a partir do que é próprio à linguagem cancional. Para proceder a esse trabalho, selecionamos então, no amplo espectro dos músicos que se consagraram, em função do disco homônimo de 1972, como “Clube da Esquina”, três cancionistas que desenvolveram, a longo termo, profícua carreira como compositores: Milton Nascimento, Lô Borges e Beto Guedes. Decidimos eleger, quanto ao *corpus* para a análise, quatro textos particularmente expressivos do cancionista de cada um, os quais foram assim considerados a partir da intersecção comparativa de diferentes coletâneas, nas quais parece estar estabilizada uma compreensão média em relação àquilo que seria proeminentemente característico dos seus respectivos estilos.

Tomamos, assim, de Milton Nascimento, as coletâneas *O Talento de Milton Nascimento* (1985), *O Melhor de Milton Nascimento* (1990) e *Sem Limite* (2001); de Lô Borges, *O Talento de Lô Borges* (1988), *Meus Momentos* (1999) e *Bis* (2000); e, de Beto Guedes, *O Talento de Beto Guedes* (1985), *Meus Momentos* (1999) e *Bis* (2000). Todas possuem em comum o fato de se organizarem em dois discos, seja *long play* ou *compact disc*. Separamos, a princípio, as cinco primeiras faixas de cada um dos dois volumes das três antologias:

Tabela 1: Cinco primeiras faixas dos dois volumes das coletâneas de Milton Nascimento.

O Talento de Milton Nascimento (1985)	O Melhor de Milton Nascimento (1990)	Sem Limite (2001)
<i>Volume 1</i>	<i>Volume 1</i>	<i>Volume 1</i>
1. “Fé cega, faca amolada”	1. “Anima”	1. “Nos bailes da vida”
2. “Travessia”	2. “Coração de estudante”	2. “Certas canções”
3. “Maria Maria”	3. “Menestrel das Alagoas”	3. “Para Lennon e McCartney”
4. “Calix Bento”	4. “Raça”	4. “Coração de estudante”
5. “Fazenda”	5. “Amor de índio”	5. “Roupa nova”
<i>Volume 2</i>	<i>Volume 2</i>	<i>Volume 2</i>
1. “Volver a los 17”	1. “Maria Maria”	1. “Caçador de Mim”
2. “Nada será como antes”	2. “Caçador de mim”	2. “Canção da América (Unencounter)”
3. “San Vicente”	3. “Travessia”	3. “As várias pontas de uma estrela”
4. “Tudo que você podia ser”	4. “Paisagem da janela”	4. “Encontros e despedidas”
5. “Cravo e canela”	5. “Certas canções”	5. “Raça”

Fonte: Elaboração própria.

Tabela 2: Cinco primeiras faixas dos dois volumes das coletâneas de Lô Borges.

O Talento de Lô Borges (1988)	Meus Momentos (1999)	Bis (2000)
<i>Volume 1</i>	<i>Volume 1</i>	<i>Volume 1</i>
1. “Tudo que você podia ser”	1. “Clube da Esquina n° 2”	1. “O Trem Azul”
2. “Clube da Esquina n° 2”	2. “O Trem Azul”	2. “A Via-Láctea”
3. “Chuva na montanha”	3. “Paisagem da Janela”	3. “Vento de maio”
4. “Ela”	4. “A Via-Láctea”	4. “Nuvem cigana”
5. “Vento de maio”	5. “Vento de maio”	5. “Ritata”
<i>Volume 2</i>	<i>Volume 2</i>	<i>Volume 2</i>
1. “Paisagem da Janela”	1. “Você fica melhor assim”	1. “Clube da Esquina n° 2”

2. “O Vento Não Me Levou”	2. “Vida nova”	2. “Paisagem da Janela”
3. “Você Fica Melhor Assim”	3. “Pura paisagem”	3. “Tudo que você podia ser”
4. “Faça Seu Jogo”	4. “Como o Machado”	4. “Todo prazer”
5. “Não se apague esta noite”	5. “Um girassol da cor de seu cabelo”	5. “Equatorial”

Fonte: Elaboração própria.

Tabela 3: Cinco primeiras faixas dos dois volumes das coletâneas de Beto Guedes.

O Talento de Beto Guedes (1985)	Meus Momentos (1999)	Bis (2000)
<i>Volume 1</i>	<i>Volume 1</i>	<i>Volume 1</i>
1. “A página do relâmpago elétrico”	1. “Amor de índio”	1. “Sol de primavera”
2. “O medo de amar é o medo de ser livre”	2. “Sol de primavera”	2. “Roupa nova”
3. “Sol de primavera”	3. “O sal da terra”	3. “Amor de índio”
4. “Nascente”	4. “Lumiar”	4. “Cantar”
5. “Cruzada”	5. “Paisagem da janela”	5. “Paisagem da janela”
<i>Volume 2</i>	<i>Volume 2</i>	<i>Volume 2</i>
1. “O sal da terra”	1. “Roupa nova”	1. “O sal da terra”
2. “Paisagem da janela”	2. “Gabriel”	2. “Gabriel”
3. “No céu, com diamantes”	3. “Tudo em você”	3. “Lumiar”
4. “Roupa nova”	4. “Pela claridade da nossa casa”	4. “Tesouro da juventude”
5. “Tesouro da juventude”	5. “Tesouro da juventude”	5. “Quando te vi”

Fonte: Elaboração própria.

Em seguida, selecionamos, somente dentre aquelas em que cada um dos cancionistas participa tanto da interpretação quanto da composição, as que mais se repetem nesses conjuntos. Reduzimos então o *corpus* para cinco canções de Milton Nascimento, cinco de Lô Borges e cinco de Beto Guedes:

Tabela 4: Canções mais recorrentes de Milton Nascimento, Lô Borges e Beto Guedes.

Milton Nascimento	Lô Borges	Beto Guedes
“Maria Maria” (2x)	“Clube da Esquina nº 2” (3x)	“Sol de primavera” (3x)
“Travessia” (2x)	“Paisagem da janela” (3x)	“O sal da terra” (3x)
“Coração de estudante” (2x)	“O Trem Azul” (2x)	“Amor de índio” (2x)
“Certas canções” (2x)	“Tudo que você podia ser” (2x)	“Gabriel” (2x)
“Raça” (2x)	“A Via-Láctea” (2x)	“Lumiar” (2x)

Fonte: Elaboração própria.

Por fim, nos casos de empate, pinçamos as canções que têm prioridade dentro do sequenciamento proposto pelas respectivas coletâneas. Restaram, portanto, de Milton Nascimento, “Maria Maria”, “Travessia”, “Coração de estudante” e “Certas canções”; de Lô Borges, “Clube da Esquina nº 2”, “Paisagem da janela”, “O Trem Azul” e “Tudo que você podia ser”; e, de Beto Guedes, “Sol de Primavera”, “O Sal da Terra”, “Amor de índio” e “Gabriel”.

Dada a extensão do *corpus*, privilegiamos, na medida do possível, análises breves, de caráter menos estatístico do que interpretativo.³³ Os textos foram examinados em suas dimensões letrística e melódica, para que se pudessem extrair dos estudos individuais os traços comuns ao projeto geral de compatibilização que identifica (1) a dicção de cada um dos três enunciadores-cancionistas, sobre os quais comentaremos pormenorizadamente neste capítulo, e (2) a dicção coletiva do macroenunciador “Clube da Esquina”, do qual trataremos no capítulo seguinte.

3.2. DICÇÃO DE MILTON NASCIMENTO

3.2.1. “Maria Maria”

Maria Maria

É um dom, uma certa magia

Uma força que nos alerta

Uma mulher que merece

Viver e amar

³³ A estatística cumpre um papel estratégico para a medição objetiva das recorrências que interferem na composição do estilo, em geral, e da dicção, em específico. Mas cremos que, sobretudo nas ciências humanas, ela deve ser tomada como uma ferramenta demonstrativa a serviço da exegese, não como fim mecânico de um pensamento robótico.

Como outra qualquer
Do planeta

Maria Maria
É o som, é a cor, é o suor
É a dose mais forte e lenta
De uma gente que ri
Quando deve chorar
E não vive, apenas aguenta

Mas é preciso ter força
É preciso ter raça
É preciso ter gana sempre
Quem traz no corpo a marca
Maria Maria
Mistura a dor e a alegria

Mas é preciso ter manha
É preciso ter graça
É preciso ter sonho sempre
Quem traz na pele essa marca
Possui a estranha mania
De ter fé na vida

Da letra

A letra de “Maria Maria”, composição de Milton Nascimento em parceria com Fernando Brant, originalmente gravada pelo cantor no disco *Clube da Esquina 2*, de 1978, chama atenção pelo que coloca em cena principalmente no nível discursivo do percurso gerativo da significação. Entretanto, propomos dividi-la em duas partes a partir daquilo que se nos apresenta, com efeito, em seu mínimo narrativo.

A primeira parte consiste nas duas estrofes iniciais, em que – digamos preliminarmente de maneira simplória – são nomeados os objetos com os quais o sujeito “Maria Maria” contrai relações de conjunção. Nesse trecho, opera-se, por meio de uma

debreagem na maior parte do tempo enuncia (o enunciador se nos revela tão somente uma vez, no pronome pessoal “nos”), uma autêntica listagem dos enunciados de estado que identificam o actante protagonista da canção, os quais se codificam claramente em discurso através do verbo de ligação “ser”, repetido cinco vezes em sua forma indicativa.

Essa listagem ganha relevância na economia de sentido do texto pelos investimentos temático-figurativos que o corporificam semanticamente, os quais, a nosso juízo, apontam para duas isotopias contrárias – mas não contraditórias – no que se refere ao ator “Maria Maria”. Uma parece ligar-se a características atribuíveis ao sema /abstrato/, tais quais aquelas colocadas em alguns lexemas dos três primeiros versos das duas estrofes: “dom”, “magia”, “força”, “som”, “cor”, “suor” etc. Essas figuras, embora de fato não se equiparem uniformemente na letra da canção,³⁴ parecem fundar o ator “Maria Maria” menos como uma pessoa – que é o que inicialmente sugere o nome próprio – do que como um valor passível de partilha (uma “marca”, como se verá adiante).

A outra isotopia, por sua vez, conecta em um mesmo vetor de leitura características atribuíveis ao sema /concreto/, em que “Maria Maria” diz respeito, nos quatro últimos versos da primeira estrofe, não mais a noções amplas como “dom”, “magia” e “força”, mas à materialidade de “uma mulher”; mulher essa que é, a um só tempo, específica e genérica. Específica, por um lado, em função da oração subordinada adjetiva que a determina: não se trata de uma mulher de todo imprecisa, mas tão somente daquela “que merece viver e amar”. Genérica, por outro lado, porque essa mulher, de partida indefinida pelo artigo “uma”, “merece viver e amar *como outra qualquer do planeta*”. Nos versos finais da segunda estrofe, observa-se ainda que, se pensada como valor, conforme o percurso interpretativo sinalizado pelas figuras “abstratas”, “Maria Maria” não é um dado social comum a ser livremente compartilhado pelo conjunto heterogêneo de uma coletividade, mas um elemento exclusivo de apenas uma parcela dessa, isto é, “uma gente que ri / quando deve chorar / e não vive, apenas aguenta”. Mesmo a transcendência subjetiva do valor possui aqui, portanto, sua especificidade objetiva.

³⁴ Ao contrário, elas são administradas de modo gradativo: parte-se de elementos mais etéreos, como o “dom” e a “magia”, passando por um termo intermediário, “força” (que pode ser espiritual ou física), até elementos mais palpáveis, havendo inclusive níveis de penetração da grandeza “Maria Maria” na percepção sensível daquele que com ela entra em contato (procede-se de audição e visão, “som” e “cor”, sentidos mais ou menos exteroceptivos, para tato, “suor”, sentido bem mais próximo do interoceptivo).

Esse trânsito manobrado entre as dimensões coletiva (“abstrata”) e individual (“concreta”), em que aquilo que é pontual prolonga-se e aquilo que é prolongado pontualiza-se, desatranca uma nova via interpretativa do nível narrativo. Com efeito, a iconoclastia discursiva em torno da protagonista reconfigura o que a princípio se pode entender como sendo seu estatuto funcional. “Maria Maria” é, em verdade, um ator discursivo que sincretiza no mínimo dois papéis actanciais distintos: sob a ótica dessa última isotopia, “concreta”, é possível realmente pensá-la como um *sujeito* (feminino, no discurso) circunscrito pelos objetos com os quais se relaciona; sob a perspectiva daquela outra, porém, ela é antes um *destinador* que determina a identidade e orienta o percurso – afetivamente inclusive, já que, do ponto de vista da aspectualidade tensiva, ela impõe sua tonicidade (“uma *força* que nos *alerta*”) com longa duração (“dose mais forte e *lenta*”) – do grupo no qual se inclui o enunciador. Assim, “Maria Maria” qualifica o sujeito coletivo para a ação com um objeto modal acentuado em discurso, a saber, uma espécie de *querer* obstinado que aparenta emanar naturalmente do sujeito (visto que é seu “som”, sua “cor”, seu “suor”) e, a despeito dos contra-programas que bombardeiam o fluxo de seu percurso para contê-lo, lhe dar um impulso euforizante (“ri quando deve chorar”) para persistir e, senão afirmar a vida (“não vive”), pelo menos negar a morte (“apenas aguenta”).

A segunda parte da letra, referente às estrofes três e quatro, ao contrário da primeira, que apenas indica estados realizados de conjunção relativos ao *ser* do sujeito, remete a um patamar de existência modal anterior no esquema narrativo. Introduzidos com uma conjunção adversativa (“mas”) que de início estabelece contraste com o segmento de abertura, os três primeiros versos de ambas as estrofes concentram-se não exclusivamente na simples relação do sujeito coletivo com os valores representados em discurso por “Maria Maria” (“força”, “raça”, “gana”, “manha”, “graça”, “sonho”),³⁵ mas na *necessidade* dessa relação (“é preciso ter”). Tudo se passa como se o elo juntivo com o objeto modal mágico do *querer* fosse ele próprio sobremodalizado por um *dever* que impõe permanentemente (“sempre”) o desejo. A “marca Maria Maria” parece assim se inscrever “no corpo” e “na pele” de quem a traz tanto por condições endógenas, tal qual o dom de que se assenhora o sujeito a partir de certa qualidade inata que lhe é ofertada,

³⁵ Não obstante as figuras que encarnam esses valores em discurso, juntamente com aquelas da primeira parte, tenham profunda relevância na elaboração semântica do perfil sócio-histórico dos grupos a que reportam, a saber, as classes subalternizadas; classes essas que, aliás, nos parecem ser ainda racializadas, uma vez que palavras como “cor”, “raça”, “pele” e “corpo” podem ser coadunadas em torno de uma isotopia que aponte para a marcação étnica das populações negras, e proletarizadas, em razão da isotopia do trabalho, inscrita em particular na palavra “suor”.

quanto por condições exógenas, como se a adversidade das circunstâncias ferisse sua carne com as obrigações colocadas pela premissa da sobrevivência. Daí decorre, pois, não a opção de triagem entre valores disfóricos e eufóricos, mas antes a mistura inevitável da dor com a alegria e, por sua vez, a permanência da “estranha mania” de, apesar de tudo, “ter fé na vida”, ou seja, de crer que se podem sobrepujar os antissujeitos e afinal se sair da aflitiva não-disjunção com a morte para a conjunção plena com a vida.

A indeterminação semântica quanto ao agente da sentença “É preciso” cria ainda uma ambiguidade que fricciona as duas isotopias alinhavadas na primeira parte da letra. Não se sabe precisamente, no segundo trecho, se quem traz a marca “Maria Maria” é o sujeito feminino, em específico, ou o sujeito coletivo ao qual está vinculado o enunciador, em geral, de tal sorte que o gênero deixa, efetivamente, de ser uma prescrição de nível superficial e o signo “Maria Maria” passa a atuar, em um patamar profundo, livre de maiores semantismos, como uma função-mulher capaz de germinar em todas as pessoas de grupos socialmente espoliados. Esclarece-se, por fim, o título do texto: a generalidade do nome próprio “Maria” responde à dimensão comunal que a canção lhe atribui ao afirmá-la não de maneira unívoca, mas de forma (literalmente) dupla.

Da melodia

A divisão narrativa que operamos na letra pode ser claramente reconhecida no modo como se organiza a melodia da canção. Começemos pela estrutura melódica das duas estrofes iniciais.³⁶

³⁶ Lançaremos mão do modelo de representação melódica formulado por Tatit desde o seu primeiro livro, *A canção* (1986). No diagrama – correntemente denominado pelos semioticistas de “tatitura” –, cada espaço interlinhas equivale a meio tom, assim como a distância entre a primeira e a última linha (nota mais aguda e nota mais grave) marca o âmbito completo da tessitura da canção. Esse modelo de representação não tem a mesma precisão (em especial no que toca a ritmo, duração e intensidade) de uma partitura, mas apresenta vantagens principalmente para um diálogo com os não-músicos, que prescindem de uma alfabetização musical tradicional.

Figura 4: Diagrama 1 de “Maria Maria”.

ta
uma cer ma
a uma força que
nos ler
é
ria Maria um dom gi a ta
Ma

Fonte: Elaboração própria.

O enunciador, que na letra se deixa entrever de maneira bastante discreta, amplifica-se no componente melódico da canção. Já que o conteúdo letrístico se volta para a descrição de um dado aparentemente exterior ao sujeito-enunciador – tanto é que se favorece em quase todo o texto o uso da debreagem enunciativa –, pode se presumir, pelo que nos lega o tesouro histórico formalmente cristalizado pela práxis cancional,³⁷ que será privilegiada a coincidência dos acentos em graus imediatos própria da tematização. Não é exatamente o que ocorre, porém.

Apesar do andamento mais ou menos acelerado, a melodia de “Maria Maria”, sobretudo nesse trecho inicial, se arquiteta fundamentalmente a partir de saltos intervalares, sínopes que suprimem o percurso sintagmático que liga os dois extremos de uma inflexão e contribuem, desse modo, para uma exploração ampla do campo de tessitura. O primeiro corte, quando se transpõe um intervalo de cinco semitons, incide imediatamente sobre a sílaba tônica da palavra de abertura, “Maria”, e, pouco depois, é recrudescido com um novo salto ascendente de sete semitons. Essa ruptura melódica passionalizante é sem demora realinhada ao eixo tonal por um hiato descendente de sete semitons, o qual, por sua vez, prepara um novo ataque de cinco semitons, cuja resolução, em seguida, é imposta necessariamente pela direção prosódica natural da frase afirmativa.

³⁷ Lembremos, por exemplo, das primeiras partes de “O que é que a baiana tem?”, de Dorival Caymmi, ou de “Garota de Ipanema”, de Tom Jobim e Vinicius de Moraes.

O que há, portanto, nessa etapa (ver Figura 4) é uma alternância entre graus imediatos, administrados principalmente nas regiões altas do espectro melódico, e saltos intervalares, a qual se regula de maneira gradativa pela progressão descendente estabelecida através da ligação entre os picos de agudo. Tudo se dá como se o enunciador transplantasse para a melodia da canção o modo intensivo de penetração da grandeza “Maria Maria” em seu campo de presença e quisesse, com a força do canto, alertar também a nós, ouvintes.

Figura 5: Diagrama 2 de “Maria Maria”.

me
que
do pla
uma mulher re ne
mar como ou
ce viver a tra qualquer ta
e

Fonte: Elaboração própria.

O sentido terminativo desse primeiro segmento asseverativo decreta como limite, para que a canção não se afunde em seu próprio fim e ganhe então continuidade, um novo salto de cinco semitons, que é depois conduzido crescentemente ao ponto mais elevado do campo de tessitura melódico. Tão logo se atinge esse ápice, desmembra-se a silabação da palavra “merece” mediante dois cortes descendentes de cinco e quatro semitons, respectivamente. Esse decaimento é acompanhado de uma sequência mais ou menos irregular de graus imediatos, fortemente orientada pela instabilidade figurativa da oralidade, a qual sofre por fim uma injeção musical de efeito passional com um último intervalo ascendente de cinco semitons sobre o sintagma preposicional “do planeta”.

É curioso notar que as duas saliências a montante desse trecho da melodia (ver Figura 5) se dêem sobre as palavras “merece” e “planeta”, na primeira passagem, e

“ri” e “aguenta”, na segunda. Na letra, ambas as estrofes parecem consistir na conclusão lógica³⁸ tirada pelo enunciador a respeito do objeto “Maria Maria” após sua estabilização no campo tensivo. Esse desenlace racionalizante não resulta, todavia, em uma regulação necessariamente rítmica da melodia. A distribuição vertical das sílabas no espectro de tessitura aparenta responder, nesse segmento, ao estado emocional do enunciador diante da discrepância entre o que, a seu ver, deveria acontecer e o que, em contrapartida, se efetiva na realidade. No primeiro caso, realça-se o direito dessa mulher “Maria Maria” de “viver e amar” assim como as demais não só de sua comunidade ou país, mas antes do mundo inteiro, ou seja, independente de sua condição específica, ela é digna de existir respeitavelmente tanto quanto quaisquer outras. No segundo caso, destaca-se melodicamente a condição real dos que carregam a marca “Maria Maria”: em vez de terem seus méritos honrados – conforme se enfatiza na estrofe anterior –, eles, ao contrário, são impelidos a rir quando devem chorar e, não viver, mas somente aguentar. A ocupação perpendicular da melodia atende assim à reivindicação passional do sujeito que canta – é ela fruto da indignação? Da frustração? Como o texto não explicita figurativamente as motivações dessa emoção, cabe aos ouvintes perderem-se em diferentes hipóteses especulativas.

Queremos crer, enfim, que o que basicamente existe nessa primeira parte (ver Figuras 4 e 5) é um contraste melódico entre duas formas subjetivas de se relacionar as vertentes isotópicas concreta e abstrata. A primeira parte do abstrato para o concreto e desenvolve-se, como apontado acima, a partir da progressão descendente articulada por meio da relação entre saltos intervalares e graus imediatos, como se o arco da melodia expressasse na linguagem da canção a curva tensiva relativa ao trajeto entre o ponto acentual, em que a grandeza “Maria Maria” adentra de forma tônica o campo de presença do enunciador, até a paulatina apreensão cognitiva que, ao atribuir sucessivamente traços semânticos ao objeto, extensionaliza sua força e promove uma conquista mais ou menos programada do espectro de tessitura. A segunda parte do concreto para o abstrato e cumpre-se mediante um movimento descendente ondulatório, em que a apreensão racional do objeto, resolutiva tanto na expressão (sentença afirmativa) quanto no conteúdo (conclusão lógica), é modulada pela carga afetiva do

³⁸ Manifestada textualmente até mesmo por uma mudança no registro sintático, que passa da simples coordenação de elementos, agenciada principalmente por um único verbo de ligação (“É um dom, uma certa magia / Uma força que nos alerta”; “É o som, é a cor, é o suor / É a dose mais forte e lenta”), para a complexidade hierárquica da subordinação, em que se proliferam as formas verbais (“Uma mulher que merece / Viver e amar / Como outra qualquer / Do planeta”; “De uma gente que ri / Quando deve chorar / E não vive, apenas aguenta”).

sujeito-enunciador, que resiste passionalmente ao lapso entre o ideal e o factual. O que ocorre, assim, no primeiro caso, é que a concretização do abstrato implica em uma estabilização descendente da melodia, ao passo que, no segundo, a abstração do concreto implica em uma ascendência desestabilizadora.

Figura 6: Diagrama 3 de “Maria Maria”.

so		so
Mas é preci	ter força é preci	ter ra
	ça é preciso ter	
		ga sem
		na pre

Fonte: Elaboração própria.

Vejamos agora a estrutura melódica das duas estrofes finais. Enquanto, no geral, o primeiro trecho da letra desenvolve-se melodicamente numa direção ascendente que é pouco a pouco encadeada no caminho da descendência, o segundo trecho investe de saída numa região alta do campo de tessitura. Os dois segmentos melódicos das estrofes iniciais da canção partem, por meio de saltos intervalares, ou de uma região baixa para uma média (ver Figura 4), ou de uma região média para uma alta (ver Figura 5). O primeiro segmento das estrofes finais, ao contrário, parte de imediato da região alta, que é sustentada na duração do tempo ao longo dos dois primeiros versos até o momento em que a resistência figurativa da asseveração impõe uma resolução descendente para a melodia.

Esse ataque transpositivo – “resultante imprevisível de uma ruptura de percurso que associa suas tensões físicas e fisiológicas, próprias da região aguda” (TATIT, 1994, p. 122) –, quando pensado dentro do contexto global da canção, tem, a nosso ver, valor intensivo e extensivo. Intensivo pois esse arranque de alta frequência, compatível aliás com a conjunção adversativa que lhe encabeça na letra (“mas”), não

deixa de contrastar com o que se desenvolvia logo antes; mas ao mesmo tempo extensivo pois, apesar de acrescentar alguns *mais* de passionalidade à apreensão que fazemos do texto, ele também não deixa de ter sido gradualmente preparado pelas aberturas dos segmentos melódicos anteriores, que se dão, como dissemos, primeiro em registro grave-médio e depois médio-agudo. Ao recrudescer a altura da melodia, o enunciador, de um lado, acentua o efeito emocional do texto, mas, de outro, dá seguimento ao rumo que vinha construindo a longo termo.

Tal apropriação ascensionária da melodia como um todo parece-nos corresponder aos estados afetivos do sujeito-enunciador em relação a suas etapas lógicas de conclusão sobre as camadas modais representadas por “Maria Maria”. Em um primeiro estágio (ver Figura 4), há tão somente a identificação do universo de valores que determina um horizonte axiológico para o *ser* do sujeito (coletivo ou individual, em discurso). Em um segundo estágio (ver Figura 5), reconhece-se no destinador “Maria Maria” a própria força modal que impulsiona a existência do sujeito, isto é, um *querer ser*. Por último, no terceiro estágio (ver Figura 6), imprime-se em cima desse enunciado a sobremodalidade deôntica da necessidade, que leva o sujeito finalmente a *dever querer ser*. Esses estratos de predicação acarretam em uma exacerbação passional, pois refletem níveis de distanciamento do sujeito em relação à conjunção definitiva com o objeto último de seu desejo: a vida. No entanto, a recuperação sucessiva desses predicados parece se efetuar sobretudo por meio de um mecanismo implicativo de pressuposição, que incute na melodia alguma regularidade ascendente, pautada sobretudo pela coincidência das células através do ritmo, dentro da dinâmica irregular de alternância entre saltos intervalares e graus imediatos.

Figura 7: Diagrama 4 de “Maria Maria”.

a
po
e ale
Quem traz no cor mar gri
ria mistu
ca Mari Ma ra a dor a
a

Fonte: Elaboração própria.

O último segmento melódico da canção (ver Figura 7) retoma o modo de conclusão do primeiro trecho (ver Figura 5) e, em grande medida, seu duplo sentido, em cuja tensão está, ao fim e ao cabo, a dinâmica fundamental de “Maria Maria”. A parceria de Milton Nascimento e Fernando Brant articula, pois, no entrecruzamento de letra e melodia, o choque entre a descrição da realidade exterior e o bulício interior daquele que a percebe e, injetando altas doses de intensidade na extensão sem perder de vista ao mesmo tempo um controle quanto à organização geral dos acentos, é bem-sucedida no intento de misturar, em nossa escuta, a dor e a alegria.

3.2.2. “Travessia”

Quando você foi embora
 Fez-se noite em meu viver
 Forte eu sou, mas não tem jeito
 Hoje eu tenho que chorar
 Minha casa não é minha
 E nem é meu este lugar
 Estou só e não resisto
 Muito tenho pra falar

Solto a voz nas estradas
Já não quero parar
Meu caminho é de pedra
Como posso sonhar?
Sonho feito de brisa
Vento vem terminar
Vou fechar o meu pranto
Vou querer me matar

Vou seguindo pela vida
Me esquecendo de você
Eu não quero mais a morte
Tenho muito que viver
Vou querer amar de novo
E se não der não vou sofrer
Já não sonho, hoje faço
Com meu braço o meu viver

Da letra

Ao contrário de “Maria Maria”, a letra de “Travessia”, outra composição fruto da parceria de Milton Nascimento com Fernando Brant, é de feitio eminentemente narrativo. Aliás, a canção – que encabeçou em 1967 o primeiro disco do cantor e lhe ajudou certamente a garantir um lugar ao sol no cenário musical brasileiro ao conquistar a segunda colocação no Festival Internacional da Canção daquele mesmo ano – “ilustra bem a forma linear de organização do sentido” (TATIT, 2001, p. 174). O título do texto aponta de partida para isso: a ideia de *percurso* é mobilizada em sua acepção canônica pela palavra “travessia”, como se dentro do lexema estivesse inscrita a própria temporalidade sintagmática que encadeia linearmente todos os estágios estruturais da narratividade, os quais se acomodarão nesse caso em três principais sequências, correspondentes a cada uma das estrofes.

Na sequência inicial, o sujeito, actorializado pelo próprio enunciador, que se coloca via debreagem enunciativa na primeira pessoa do singular, declara seu atual “estado de penúria modal” (TATIT, 2001, p. 175) em função da partida, no passado, do

“você” ao qual direciona o discurso. A contemplação dos efeitos de ações anteriores (“Quando você foi embora”) e de algumas possibilidades futuras (“Muito tenho pra falar”) dota seu presente textual de “uma certa espessura que serve para abarcar, no plano narrativo, as perdas que lhe foram infligidas e a descrição de seu estado geral de carência” (TATIT, 2001, p. 174). A ausência do *tu*, que ao lhe comunicar os elementos fundamentais para a projeção de uma trajetória narrativa constitui-se actancialmente como *destinador*,

afasta-lhe de seus principais valores (‘Estou só...’), depaupera-lhe a competência (‘...e não resisto’) sem, contudo, privá-lo de algumas modalidades como o *saber* (pressuposta em ‘muito tenho pra falar’) e mesmo o *querer*, ainda em forma embrionária, que lhe asseguram um ponto de partida para retomar a ação. (TATIT, 2001, p. 175)

Em outras palavras: a perda do destinador desterritorializa o sujeito (“Minha casa não é minha / E nem é meu este lugar”) e expropria-lhe praticamente qualquer perspectiva de itinerário, confinando-o em suma em seu próprio estado passional. No nível do discurso, o *ser* narrativo do actante performado pelo enunciador é ainda aspectualizado com figuras de alta intensidade afetiva. A tonicidade exorbitante das disjunções supera a capacidade do sujeito de resistir (“Forte eu sou, mas não tem jeito / Hoje eu tenho que chorar”) e de fato pontualiza seu campo de presença ao desempossá-lo de profundidade e restringi-lo ao centro dêitico (“Estou só”).

Como observa Tatit, porém, essa situação de abandono guarda em forma embrionária o *saber* e o *querer* necessários para a retomada da ação. Assim, a segunda sequência propõe uma gestão um tanto mais ativa do estado retensivo que se apresenta na primeira estrofe. Os dois versos iniciais “fazem menção de reverter a tendência que prevaleceu” até então e indicam uma “recusa literal dos valores da *parada*” (TATIT, 2001, p. 179). Esse gesto de contensão não deixa de ser, no entanto, adensado com contradições que lhe atribuem uma escalaridade trepidante: no caso de “Travessia”, a *parada da parada*, na linguagem zilberberguiana, se afirma em discurso não como um passo sintático irreduzível, mas sim como um percurso (“Solto a voz nas *estradas*”; “Meu *caminho* é de pedra”) que se cumpre por meio de vanguardas e retaguardas, daí algumas incógnitas aparentes desse trecho da letra.

“O propósito de assumir trajetórias dinâmicas esbarra em forças que vêm no contrafluxo” (TATIT, 2001, p. 179) e que, a nosso ver, se anunciam de duas maneiras. Para que as apreendamos com clareza, propomos segmentar essa estrofe em quatro

partes. (1) Nos dois primeiros versos, o sujeito, como dito há pouco, nega a *parada* visando à *continuação*. (2) No terceiro e no quarto versos, contudo, ele vislumbra os contra-programas que se lhe revelam nesse novo percurso (“Meu caminho é de pedra”) e, diante deles, interroga-se sobre a positividade de sua competência, qual seja seu *saber* (“Como”) e seu *poder* (“posso”), para efetivar o *fazer* (“sonhar”) que lhe colocará em conjugação com o objeto cognitivo – ou afetivo? – da *prospecção* (ou, poderíamos também dizer, para efetuar uma ação que acione outras ações). (3) Nos versos cinco e seis, o sujeito-enunciador reconhece a fragilidade desse fazer prospectivo (“Sonho feito de brisa”) e, em razão da ambiguidade firmada no verbo “terminar”, identifica no ator figurativizado pelo “Vento” duas possibilidades actanciais contrárias: de um lado, esse pode ser interpretado, em consonância com Tatit, como um *antisujeito* que, com força superior à sua (“brisa” *versus* “vento”), de fato *elimina* o programa do sonho ou, de outro, como um *adjuvante* – um suplemento modal, para sermos mais exatos – que, justamente pela superioridade de sua força, impulsiona o programa do sonho e afinal o *leva a termo*. (4) Nos dois últimos versos, a tensão entre essas duas isotopias opostas é sintetizada em afirmações obviamente antagônicas (“Vou fechar o meu pranto / Vou querer me matar”), revelando por fim as contradições do sujeito nesse estágio da narrativa.

É curioso notar, enfim, como *continuação* e *parada* são ambas virtualizadas pelo *querer* como potencialidades narrativas antitéticas (“Já não quero parar” *versus* “Vou querer me matar”). Com efeito, apenas a presença do traço volitivo já representa uma expansão do campo do sujeito em relação à sequência anterior, quando não havia quase nenhuma profundidade modal e qualquer possibilidade de significação se reduzia à unidade afetiva do *ser*. Tudo ocorre, de fato, como um “rito de passagem”: o enunciador suspende “temporariamente o fio narrativo para mobilizar esse universo passional, mostrando metaforicamente suas contradições, seus impasses e sua busca de soluções” (TATIT, 2001, p. 180). Cabe-lhe decidir agora se seu desejo se direcionará para um encerramento definitivo de seu percurso, com a morte, ou para uma conclusão desse ciclo de sofrimento e por sua vez início de uma nova etapa de sua travessia.

A tensão paradigmática entre os dois programas narrativos se resolve sintagmaticamente na terceira sequência, em que o enunciador, ao optar pelo programa de continuidade da vida (“Vou seguindo pela vida”), exclui em definitivo aquele relativo à parada e à morte (“Eu não quero mais a morte / Tenho muito que viver”). Nesse caminho abrem-se novas expectativas quanto à realização de uma nova

conjunção com o objeto amoroso (“Vou querer amar de novo”), o qual, todavia, já não se impõe foricamente sobre o sujeito, de tal sorte que, se houver uma frustração quanto a esse programa, ela já não será vivenciada com a mesma intensidade do início (“E se não der não vou sofrer”).

A escolha da vida pressupõe, finalmente, um apagamento progressivo do antigo destinador (“Me esquecendo de você”) e, por conseguinte, a assunção desse papel narrativo por um outro ator, a saber, o próprio enunciador, que então não precisa mais empenhar-se no fazer prospectivo do sonho – *programa de uso* inicialmente necessário para que se realizasse, em um momento posterior, o *programa de base* da vida – pois, nessa última sequência, já está, na verdade, engajado na processualidade mesma de seu fazer principal, o viver (“Já não sonho, hoje faço / Com meu braço o meu viver”).

Da melodia

O fato de “Travessia” constituir-se no universo da canção popular como “um dos casos mais expressivos de transposição, com mudança radical no registro de tessitura de uma faixa grave/média, na parte inicial, para uma faixa decididamente aguda durante toda a segunda parte” (TATIT, 1994, p. 122), permite que os ouvintes operemos uma segmentação quase intuitiva de sua melodia. Começemos, pois, pelo trecho correspondente na letra à primeira e à terceira sequência.

Figura 8: Diagrama 1 de “Travessia”.

ra
embo fez
Quando cê foi se te em meu
noi viver
vo

Fonte: Elaboração própria.

Figura 9: Diagrama 2 de “Travessia”.

to ho
tem jei je eu que cho
tenho rar
Forte eu mas não
sou

Fonte: Elaboração própria.

Figura 11: Diagrama 4 de “Travessia”.

Es	não		
tou	re		
só	sisto	nho	
	mui	pra	
e	to te	falar	

Fonte: Elaboração própria.

Essa ascensão passional, administrada por meio da relação entre gradação e saltos intervalares pontuais, não resiste, no entanto, à direção prosódica descendente da asseveração, que dá um sentido terminativo ao trecho final desse segmento melódico (ver Figura 11). Contudo, apesar de serem entoados no rumo da descendência, os dois últimos versos não chegam a prescindir dos mesmos recursos locais de melodização ora empregados, a saber, gradação (“Estou só e”; “não resisto / muito”) e salto intervalar (“e não”). Tudo ocorre como se o enunciador, através da ligação entre esses dois procedimentos de organização da melodia, demonstrasse um controle relativo de seu estado afetivo: se há, de um lado, a potência passional da disjunção com os objetos no plano do conteúdo e dos largos intervalos no plano da expressão, há também, de outro, a compressão do que condiciona a disjunção e certa regulação das oscilações melódicas.

Curioso notar enfim que “o mesmo material melódico gradativo é utilizado para cobrir, no âmbito da letra, tanto o percurso narrativo da disjunção, como o da conjunção” (TATIT, 1994, p. 125). Assim, a lenta e programada ocupação do campo de tessitura corresponde, na primeira sequência, ao desaparecimento progressivo dos objetos e, na terceira sequência, à reconquista paulatina dos valores perdidos, o que quer

dizer que “ambos os percursos, embora mantenham uma oposição básica entre si, adquirem considerável homogeneidade em função do tratamento melódico” (TATIT, 1994, p. 126). Em “Travessia”, a “expressão máxima da disjunção” define-se, portanto, “pela transposição que faz da segunda parte um espaço distante da primeira. Nessa separação melódica, instaura-se o núcleo passional contendo o sentimento de falta e a espera de um novo processo de agregação dos elementos” (TATIT, 1994, p. 126-127). Vejamos.

Figura 12: Diagrama 5 de “Travessia”.

					pe
					dra
	tra	já			
to a voz		das	não	rar	de
	nas		que		
	es		ro	Meu	nho é
				ca	
			pa	mi	
Sol					

Fonte: Elaboração própria.

Com efeito, aquilo que na letra corresponde para o sujeito-enunciador à tensão máxima entre dois percursos paradigmaticamente relacionados coloca-se na melodia em oposição radical ao segmento anterior. A inversão dos valores melódicos se dá então tanto em extensão, por meio da mudança de registro operada pela transposição, conforme aponta Tatit, quanto em intensão, uma vez que, no segmento relativo às sequências um e três, prioriza-se localmente a gradação em detrimento do salto intervalar enquanto que, no segmento relativo à sequência dois, prioriza-se o salto intervalar em detrimento da gradação, o qual é ainda reforçado com o alongamento das

sílabas tônicas que ocupam as regiões mais altas do campo de tessitura (em negrito na Figura 12).

Essa dupla inversão na melodia, a nível global e local, não é gratuita, claro; ao contrário, ela se aglutina à letra a fim de persuadir o enunciário passionalmente. Afinal, se na primeira estrofe, por exemplo, momentos distintos se entrecruzavam para conferir espessura temporal à narrativa, na segunda, em contrapartida, todos os verbos são enunciados no presente, de modo a encerrar no agora da enunciação o ponto decisivo do texto, isto é, de seu conteúdo e de sua expressão; ponto esse que, em última instância, impõe como limite sua própria superação, ou seja, que, para manter seu valor de intensidade, espera ser pela extensidade atravessado.

3.2.3. “Coração de estudante”

Quero falar de uma coisa
 Adivinha onde ela anda
 Deve estar dentro do peito
 Ou caminha pelo ar
 Pode estar aqui do lado
 Bem mais perto que pensamos
 A folha da juventude
 É o nome certo desse amor

Já podaram seus momentos
 Desviaram seu destino
 Seu sorriso de menino
 Quantas vezes se escondeu
 Mas renova-se a esperança
 Nova aurora a cada dia
 E há que se cuidar do broto
 Pra que a vida nos dê
 Flor, flor e fruto

Coração de estudante
 Há que se cuidar da vida

Há que se cuidar do mundo
 Tomar conta da amizade
 Alegria e muito sonho
 Espalhados no caminho
 Verdes, planta e sentimento
 Folhas, coração
 Juventude e fé

Da letra

A forma cancional de “Coração de estudante”, um dos maiores sucessos da carreira de Milton Nascimento, surge de uma sugestão musical do pianista e arranjador Wagner Tiso, que compôs essa famosa melodia para o documentário *Jango*, de 1984, para a qual o cantor depois escreveu uma letra. Começemos a análise por essa última.

O componente letrístico desse texto possui uma estrutura narrativa mais ou menos semelhante àquela de “Travessia”. Propomos, por isso, segmentá-la igualmente em três sequências, em que a primeira corresponde à apresentação geral de um estado, a segunda à circunscrição de um conflito e a terceira à delimitação de soluções. Vejamos.

No primeiro trecho, correspondente à estrofe inicial, o enunciador declara-se em seu desejo (“Quero”) de colocar no centro do discurso (“falar”) um objeto a princípio indefinido (“uma coisa”). E não apenas ele, ao se implicar na realidade textual, se vê comprometido com o que está sendo dito como também seu enunciatário é explicitamente convocado, por meio da forma imperativa do verbo “adivinhar”, para participar da definição da grandeza em jogo. Essa definição passa necessariamente, é claro, pela apreensão de seu grau de profundidade dentro do campo de presença do sujeito, isto é, pela sua determinação espacial em relação a enunciador e enunciatário, a qual, incerta até o sexto verso, pode ser saturada ou de afastamento (“caminha pelo ar”), ou de proximidade (“dentro do peito”). O enunciador enfatiza essa segunda opção (“Pode estar aqui do lado”), a ponto de sugerir que o alto nível de contiguidade entre o objeto e o núcleo dêitico reduz a uma quantidade ineficaz qualquer racionalidade extensionalizante (“Bem mais perto que *pensamos*”).

O fato de o verbo “pensar” ser flexionado na primeira pessoa do plural reitera a unidade actancial dos dois atores da enunciação, que, com efeito, partilharão de modo menos intelectual do que afetivo (“desse amor”) da grandeza (“A folha da

juventude”) afinal nominalizada (“o nome certo”) nos últimos versos. E a forma preposicional do sintagma diz muito a seu respeito: o objeto perscrutado na primeira sequência da letra porta não apenas este ou aquele valor específico, mas, ao contrário, parece carregar todo o horizonte axiológico juvenil – figurativamente vinculado ao verdor imaturo da natureza (“folha”) – do sujeito representado em discurso por enunciador e enunciatário e, em função disso, identifica-se quase que integralmente com seu percurso narrativo. Tudo se dá, pois, como se os dois atores diretamente implicados no discurso subsumissem por inteiro à coletividade de um macrossujeito, a “juventude”.

Caberá ao segundo trecho, assim, propor o percurso desse macrossujeito. Os quatro primeiros versos da estrofe seguinte dinamizam o itinerário em relevo no texto com a apresentação dos contra-programas surgidos no passado (“Já podaram seus momentos”), que esgalharam seu desenvolvimento natural e, com isso, descontinuaram a linearidade de sua floração narrativa (“Desviaram seu destino”), desenraizando-lhe até as conjunções eufóricas ora plantadas no chão da mocidade (“Seu sorriso de menino / Quantas vezes se escondeu”). A devastação promovida no passado não é de todo arrasadora, porém, já que, apesar dela (“Mas”), se sustentam ainda forças distensivas – figurativamente representadas pela “esperança” e pela “aurora” – para se opor à energia contensiva dos antissujeitos, sendo necessário então, para que o percurso de fato se mantenha e o elo juntivo entre sujeito e objeto não se desfaça, para que a juventude não apodreça em seu amadurecimento, que se opere um fazer preservador quanto a essa axiologia juvenil – atentemos para o lexema “broto”, conector de isotopias que pode se referir tanto à gíria utilizada para “adolescente” quanto ao rebento botânico –, o qual, se bem-sucedido, será posteriormente sancionado pela “vida”, espécie de arquidestinator do mundo orgânico, com uma recompensa positiva, “flor e fruto”.

Desse modo, na terceira sequência, “cuidar do broto” se constituirá para o macrossujeito como um programa de base que se pode levar a termo a partir de certos programas de uso (“cuidar da vida”, “cuidar do mundo”, “tomar conta da amizade”), todos eles sobremodalizados por um *dever* (“Há que”) imputado pela instância transcendente³⁹ à qual enunciador e enunciatário se submetem sensivelmente (“*Coração de estudante*”). Em outras palavras: “A impessoalidade do infinitivo dos verbos”, como

³⁹ A palavra “transcendente” é empregada aqui em seu sentido estritamente semiótico: “Frequentemente dado como pertencente ao universo transcendente, o Destinador é aquele que comunica ao Destinatário-sujeito (do âmbito do universo imanente) não somente os elementos da competência modal, mas também o conjunto dos valores em jogo” (GREIMAS; COURTÉS, 2016, p. 132). O porte transcendente do Destinador se dá, pois, unicamente em função de sua relação hiperonímica com o Destinatário-sujeito.

oportunamente pontua Tatit (2001, p. 85) em comentário a respeito da letra de “Cio da Terra”, apropriado também para “Coração de estudante”, “não esconde os acordos subjetais que sustentam suas realizações: alguém, que pode ser um sujeito coletivo, exerce sua atividade em nome de alguém, que pode ser um destinador também coletivo”. No caso da canção em análise aqui, o ator ao qual enunciador e enunciatário estão subordinados, a “juventude” – mais especificamente a juventude estudantil (“Coração *de estudante*”), tradicionalmente atrelada na história dos discursos aos temas do ativismo e da transformação política –, sincretiza praticamente todos os papéis narrativos do texto: ele é, a um só tempo, *sujeito*, na medida em que é responsável pelas ações principais e acessórias, e *objeto*, na medida em que porta o conjunto dos valores; é *destinador*, na medida em que delega as aptidões modais e o universo axiológico, e *destinatário*, na medida em que aceita o contrato em seus termos cognitivos e, sobretudo, afetivos. Dessa concentração de funções actanciais advém, em grande parte, a densidade discursiva dessa figura, que, em razão de sua intensidade, estabelece um ponto de referência em torno do qual se organizarão as isotopias, em especial as duas relativas à “puberdade”, de um lado, e à “natureza”, de outro.

São, portanto, os programas de uso que permitem a conservação da relação entre o sujeito e seus valores e, por sua vez, a continuidade de um percurso (“caminho”) no qual suas competências (“alegria e muito sonho”) se projetarão expansivamente (“espalhadas”). Tudo isso depende, contudo, da preservação, em extensão, de uma intensidade afetiva primeira, própria ao viço juvenil (“Verdes, planta e sentimento / Folhas, coração / Juventude e fé”), que motiva a canção ao constituir-se no texto como gatilho incoativo e ao mesmo tempo finalidade última.

Da melodia

“Coração de estudante” estira sobre os três trechos da letra a mesma forma melódica. Observemo-la detalhadamente.

Figura 13: Diagrama 1 de “Coração de estudante”.

do pei
Que la an tro to
ro falar de uma coi nha onde e den o
sa vi da tar o
a ve es
a di a de
a a

Fonte: Elaboração própria.

Figura 14: Diagrama 2 de “Coração de estudante”.

do pei
tro to ou
den o cami
tar o nha pelo a
ve es a
de a
ar

Fonte: Elaboração própria.

Nos quatro primeiros versos, valoriza-se notadamente a *gradação* como recurso de distribuição ordenada das sílabas por uma ampla região do campo melódico. As notas são agenciadas por meio de cuidadosas escalas descendentes e ascendentes, que, repetidas nos dois primeiros versos, criam na escuta do ouvinte uma previsibilidade e, por sua vez, a espera de uma ruptura. Essa surge no final do terceiro verso, quando se quebra com o padrão então construído através de um intervalo um tom e meio acima

Assim, a forma gradual da melodia encontra como resposta no discurso a listagem, tendo em vista sobretudo a pouca utilização de elos coesivos para criar articulações entre os versos.

Figura 16: Diagrama 4 de “Coração de estudante”.

A	cer		
fo			
lha	ventude	to	se amor
da ju	é o no		
	me	des	

Fonte: Elaboração própria.

Figura 17: Diagrama 5 de “Coração de estudante”.

Ver			
des			
plan	timen	Fo	
ta e sen	to	co	ju
	o	ra	ven
	o	lhas	tu
		ção	de fé
			e

Fonte: Elaboração própria.

Uma efetiva interrupção do destino melódico de “Coração de estudante” aparece na verdade nos versos finais de cada estrofe, quando se transpõem bruscamente

doze semitons. Esse hiato à montante regula na extensão do texto a relação entre as duas partes da melodia, em que a primeira, conforme comentado, assenta sobre a noção de continuidade mesurada da procura e a segunda, em contrapartida, alicerça-se sobre a parada desmesurada da descoberta.

Explicuemos. No primeiro momento da melodia (ver Figuras 13, 14 e 15), parece prevalecer na letra o domínio do sujeito sobre seus objetos, nos quais e por meio dos quais ele, através do exercício implicativo do *pervir*, busca vir a ser. No segundo momento (ver Figura 16), todavia, os objetos, quando então apreendidos, parecem surpreendentemente dominar o sujeito, impondo-se sobre ele, apesar do compasso regulado de seu trajeto – portanto, sob a égide concessiva do *sobrevir* –, ora como definição certa dele próprio e de seu universo passional (“A folha da juventude / É o nome certo desse amor”), ora como recompensa máxima por suas ações (“E há que se cuidar do broto / Pra que a vida nos dê / Flor, flor e fruto”).

Assim, no caso das duas primeiras estrofes (ver Figura 16), a transposição é desdobrada em uma gradação descendente, a qual, pouco depois, é fatiada por um salto intervalar ascendente de sete semitons. Esse salto esbarra, porém, na força figurativa da prosódia e é então de novo arrastado para uma região média do campo de tessitura por meio de dois intervalos descendentes de respectivamente três e quatro semitons. A sílaba final é, no entanto, ao contrário do que naturalmente se espera de uma sentença afirmativa, suspensa em um ponto acentual da modulação, produzindo na escuta do ouvinte a expectativa de uma resolução; expectativa essa que, justamente, cria as condições melódicas para que se entoe a próxima estrofe e a canção, por conseguinte, siga seu curso. Deve-se notar que o salto intervalar acomete na letra as palavras “certo”, na primeira estrofe, e “flor”, na segunda, tonificando-se assim, de um lado, a valoração positiva do enunciador quanto ao universo axiológico que se lhe apresenta e, de outro, a recompensa que pode lhe ser dada em função de sua *performance*.

Na terceira estrofe (ver Figura 17), porém, quando a canção chega à sua conclusão, esse perfil melódico é alterado. A transposição aqui é conduzida no rumo terminativo da descendência por meio de uma gradação aplicada a nível local e global, que, articulada a picos ascendentes pontuais (atentemos, por exemplo, para o intervalo de cinco semitons que divide a palavra “Folhas” ou o que separa as palavras “coração” e “juventude”), projeta sobre a melodia um fechamento paulatino e direciona o texto para seu fim.

3.2.4. “Certas canções”

Certas canções que ouço
 Cabem tão dentro de mim
 Que perguntar carece
 Como não fui eu que fiz

Certa emoção me alcança
 Corta-me a alma sem dor
 Certas canções me chegam
 Como se fosse o amor

Contos da água e do fogo
 Cacos de vida no chão
 Cartas do sonho do povo
 E o coração do cantor

Vida e mais vida ou ferida
 Chuva, outono ou mar
 Carvão e giz, abrigo
 Gesto molhado no olhar

Calor que invade, arde
 Queima, encoraja
 Amor que invade, arde
 Carece de cantar

Da letra

Dividamos em três grandes sequências as cinco estrofes da letra de “Certas canções”, composição de Milton Nascimento em parceria com Tunai. A primeira, relativa às duas estrofes iniciais, desenvolve-se sobre as bases sintáticas da debreagem enunciativa, que instala no centro do discurso o enunciador e seus conflitos. Conflitos esses que dizem respeito ao modo como se distribuem os papéis actanciais no texto: o

enunciador percebe-se, no nível narrativo, como um destinatário a quem é delegado um objeto discursivo engendrado por uma ação pressuposta do destinador (impreciso do ponto de vista actorial). A identidade entre o objeto (“Certas canções”) e o destinatário-sujeito é tamanha, entretanto, que esse se questiona como não é ele, na verdade, que exerce a função de destinador (“Que perguntar carece / Como não fui eu que fiz”).

Nesse momento do texto, salta aos olhos, com efeito, menos a estrutura narrativa do que os semantismos tensivos que a recobrem. O objeto discursivo adentra de maneira altamente penetrante no campo de presença do sujeito (“tão dentro”) sem, no entanto, promover uma desestabilização arrasadora. Ao contrário, as “canções” a que se refere o enunciador “cabem” em seu universo passional e, embora o recrudescam com uma tonicidade de natureza indefinida (“Certa emoção”), irrompem para seus estados de alma (“Corta-me a alma”) com uma euforia não detonadora da significação (“sem dor”), mas antes denotadora de sentidos (“Como se fosse”).

Esses sentidos, intuídos sobretudo em sua dimensão afetiva (“o amor”) no fim do primeiro trecho, serão desdobrados na segunda sequência da letra, relativa às duas estrofes seguintes. Aqui, há uma clara predominância das formas nominais, em que os três primeiros versos de cada uma das estrofes expandem figurativamente a unidade significante que antes se apresentava de forma concentrada nas “canções” e o último remete ao efeito produzido por elas “no coração do cantor”, isto é, na esfera sensível de quem as interpreta.

Quanto a isso, vale observar, na terceira estrofe, o modo semântico de propagação das “canções”, que passam por estórias incertas (“Contos”) de uma natureza representada antiteticamente em seus elementos simbólicos mais etéreos (“da água e do fogo”); atravessam fragmentos terrenos da realidade (“Cacos de vida no chão”); até chegarem a relatos (“Cartas”) das ambições de toda uma coletividade (“do sonho do povo”). Tudo ocorre como se a força do objeto fosse grande o suficiente para lhe permitir abarcar quaisquer possibilidades de significação, do imaginário ao factual, do individual ao coletivo, do psicológico ao histórico, enfim, as “canções”, na medida em que, segundo o texto, são capazes de recobrir “vida e mais vida”, parecem integrar as desigualdades (“Carvão e giz”) em uma identidade complexa, totalizante.

Se na segunda sequência predominam as formas nominais, na terceira, relativa à estrofe final, há, em contrapartida, uma prevalência das formas verbais. Nesse ponto, tem-se o resultado narrativo da relação inicialmente instaurada entre destinador e destinatário: deve-se lembrar, em uma leitura que toma a enunciação pelo percurso

Figura 19: Diagrama 2 de “Certas canções”.

Que			ca		
	per		tar		
	gun		re	como não fui	
			e		eu
			ce		que fiz

Fonte: Elaboração própria.

O primeiro (ver Figuras 18 e 19) projeta-se igualmente sobre as duas estrofes iniciais. A melodia principia em uma região alta do campo de tessitura e é globalmente desdobrada, através da relação entre gradações locais e saltos intervalares descendentes, em uma direção prosódica declinante. Os elos gradativos ameaçam coadunar-se em graus imediatos padronizados tematicamente (atentemos em especial para as primeiras palavras dos versos 1, 3, 5 e 7), mas são descontinuados por intervalos de quatro e cinco semitons que arrastam a linha melódica para zonas cada vez mais graves. Deve-se observar que esses intervalos mais largos recaem, na letra, justamente sobre as aparições do enunciador (“que ouço”; “tão dentro”; “de mim”; “me alcança”; “me chegam”) e, em grande medida, estabelecem um contraste de efeito icônico entre o objeto, que, dotado de potência, ocupa os territórios agudos do espectro sonoro, e o sujeito, que, apassivado pela força das canções, habita o terreno grave.

dentro de cada estrofe a ligadura entre os pares de células) e o largo intervalo que separa os derradeiros versos de cada estrofe, em que os últimos, relativos aos estados de alma do enunciador (“E o coração do cantor”; “Gesto molhado no olhar”), são realçados por um salto ascendente de oito semitons.

Figura 22: Diagrama 5 de “Certas canções”.

Ca				ja	a				
lor	va	ar	quei		mor	va	ar	care	
	que in	de	de	ma		que in	de	de	ce
				en	ra			de	tar
				co				can	

Fonte: Elaboração própria.

Se a primeira sequência projeta a passionalização sobre uma aparente intenção temática e a segunda regula-se tematicamente com eventuais intervenções passionais, a terceira parece efetivar um equilíbrio, enfim, entre essas duas forças melódicas contrárias. O salto de quatro semitons que conecta o fim do segmento anterior ao início desse desenvolve-se descendentemente até uma região médio-alta na qual as sílabas se articulam de maneira acelerada em graus imediatos. A coincidência entre os acentos (interveniente na letra sobre as formas verbais: “invade”, “arde”, “queima”) é depois descontinuada gradativamente no rumo de uma zona médio-grave do campo sonoro, o que prepara a melodia para o salto passional de sete semitons (interveniente na letra sobre as formas nominais: “calor” e “amor”) que liga os dois versos iniciais da última estrofe aos seus dois versos terminais.

O projeto persuasivo inscrito nas “canções” ouvidas pelo enunciador realiza-se, pois, por meio do aprumo entre uma alta intensidade temática, com a força centrípeta dos graus imediatos, e ao mesmo tempo uma alta intensidade passional, com a força centrífuga dos saltos intervalares. Essa relação conversa entre os dois modos de

compatibilização manifesta, finalmente, o regime axiológico de *universo* no qual se inscreve o objeto discursivo apreendido pelo sujeito textual, que, como dito acima, engloba no âmbito letrístico realidades semânticas as mais diversas. Casam-se então letra e melodia e “Certas canções” cabe com precisão dentro de nós, ouvintes.

3.2.5. Projeto geral do arquienuciador “Milton Nascimento”

Da análise dessas quatro canções, extraem-se alguns vetores tendenciais que caracterizam um projeto geral de compatibilização para o arquienuciador “Milton Nascimento”.⁴⁰ Falamos em *tendência* por duas razões. Primeiro, porque os caminhos que se desdobram a partir do conjunto de textos selecionado para este estudo podem, caso a ele sejam integradas canções diferentes, ser reforçados ou até mesmo expandidos. Conforme discutido no segundo capítulo, o necessário recorte aqui efetuado produz, até certo ponto, os resultados a que chegamos; outro recorte, embora certamente mantenha algum grau de identidade com o nosso – já que se trata, afinal, do mesmo compositor –, produzirá, é claro, resultados distintos. Segundo, porque as linhas melódicas e letrísticas que notadamente se afiguram quanto à dicção de “Milton Nascimento” não apagam em absoluto outras; elas na verdade se apresentam como forças dominantes numa relação tensiva de coexistência entre dinâmicas contrárias.⁴¹ Dito isso, sigamos agora os passos descritivos apontados nas últimas páginas do capítulo anterior.

O *projeto melódico* direciona-se preferencialmente para a *musicalização* em detrimento da *oralização* (ou *figurativização*), com evidente inclinação para uma ocupação *passional* do espectro sonoro. Assim, a nível global, a *transposição* atua como principal recurso de ligação entre as grandes partes da canção: ela distingue, por exemplo, os dois trechos de “Maria Maria”, o refrão de “Travessia” e o segmento final de “Coração de estudante”. A nível local, por outro lado, destacam-se como operadores melódicos os *saltos intervalares*, forma intensa do movimento disjunto, e a *gradação*, forma extensa do movimento conjunto, o que revela um pendor expansivo para as oscilações no campo da frequência.

⁴⁰ Assinalamos o nome do compositor entre aspas para destacar a natureza textual deste arquienuciador. Ou seja, não se trata aqui da figura histórica de Milton Nascimento, mas, como demonstrado na parte inicial desta dissertação, do simulacro que dele se revela no conjunto de suas canções.

⁴¹ Exemplo disso é o aparecimento mais evidente da *tematização* em “Certas canções”. Entretanto, apesar de esse movimento melódico ter uma presença mais ou menos atuante aqui e acolá, ele não chega a ter efetivo destaque na totalidade do *corpus*.

O *projeto letrístico*, por sua vez, apresenta, no nível discursivo-tensivo, uma opção clara pela debreagem enunciativa de pessoa: todas as quatro canções patenteiam a presença do enunciador, com referência explícita, por vezes, ao enunciatário ao qual se dirigem (é o caso de “Travessia” e “Coração de estudante”). A esse respeito, aliás, salta aos olhos – ou, melhor dizendo, aos ouvidos – certa vocação coletiva das letras, que em mais de um momento apontam para uma confluência entre o enunciador, o enunciatário e o grupo a que ambos eventualmente pertencem (como ocorre em “Maria Maria”, com o uso do pronome de primeira pessoa do plural; em “Coração de estudante”, com a submissão dos atores da enunciação ao arquissujeito “juventude”; e em “Certas canções”, com a simbiose entre os universos axiológicos de destinador e destinatário). Seja em um patamar social (“Maria Maria”; “Coração de estudante”) ou individual (“Travessia”), contudo, tanto a sintaxe quanto a semântica do discurso voltam-se para o universo passional do centro dêitico “perceptivo”. Assim, a distribuição dos graus de profundidade da espacialidade e da temporalidade – categorias tensivas equiparáveis ao espaço e ao tempo discursivo⁴² – é sobredeterminada pelas “vivências” do “eu” textual, cujo principal *leitmotiv* é a experiência emocionada de transformações e estados narrativos. A palavra “amor”, por exemplo, é utilizada na forma nominal ou verbal nas quatro canções, aparecendo sempre acompanhada de parassinônimos como “coração”, “peito”, “corpo”, “alma” etc. Essas figuras plantam nos textos semas afetivos variados que se organizam em torno de um clasema passional onipresente, ao qual podem ser atrelados outros vetores isotópicos, tais quais as tensões sociais (“Maria Maria”; “Coração de estudante”), a desilusão amorosa (“Travessia”) ou mesmo a própria prática cancional (“Certas canções”). Invariavelmente, porém, os múltiplos trajetos temático-figurativos submetem-se à vida interior do enunciador.

Isso não significa, em contrapartida, uma paralisia da ação em função de um *sobrevir* absoluto; ao contrário, o dimensionamento espaçotemporal do discurso quase sempre reflete, no nível narrativo, *performances* pressupostas (inscritas sobretudo no passado verbal) e *performances* futuras (tantas vezes pressentidas na figura ubíqua do “sonho”). O enunciador, em verdade, finca-se no presente – manifestado em todas as canções seja por verbos ou advérbios – e avalia seu percurso narrativo. Dessa avaliação advém, em grande parte, uma concentração de papéis actanciais, isto é, o enunciador,

⁴² A esse respeito, recomendamos a provocativa discussão introduzida por Renata Mancini (2019) em seu artigo “A enunciação tensiva em diálogo”. Devemos reconhecer, porém, que a relação entre o nível discursivo do percurso gerativo e a tensividade ainda não encontra um consenso mais ou menos estável entre os semioticistas. Assumimos aqui o risco de admitir um ponto de vista teórico talvez provisório.

em termos particulares (“Travessia”) ou públicos (“Coração de estudante”), sincretiza frequentemente as funções de *sujeito*, *destinador*, *destinatário* etc.

A concentração passional no nível discursivo-tensivo e a concentração de papéis no nível narrativo projetam, finalmente, como semantismos mínimos para o nível fundamental talvez a mais geral das oposições sêmicas: /vida/ *versus* /morte/. O fato de as canções de Milton Nascimento se centralizarem sobre o modo de o sujeito apreender os objetos do mundo faz com que o paradigma elementar de sustentação de seu universo significante seja a própria existência pessoal (“Travessia”) e social (“Maria Maria”; “Coração de estudante”) do enunciador e de sua axiologia. Com recorrência, evidencia-se um antissujeito – ainda que esse não seja determinado em discurso – contra o qual o sujeito-enunciador tem de se defrontar para, negando o contra-programa, afirmar a continuidade de sua presença discursiva (“Maria Maria”; “Travessia”; “Coração de estudante”). É curioso notar, enfim, como o perfil passional criado nos textos não se direciona para a asserção da /morte/, como é particularmente comum no âmbito da canção popular – em geral, um sujeito romântico, devastado por um grande amor, encontra na morte a solução para seu estado de dilaceramento⁴³ –, mas nos conduz, na verdade, para uma exclamação resistente do que, apesar de males já feitos, ainda pode permanecer dotado de ânimo.⁴⁴

O *projeto geral de compatibilização* fundado a partir dos elos recorrentes entre os planos melódico e letrístico cria a dicção montanhosa de “Milton Nascimento”. Isto é, manifesta-se nas reincidências semióticas do conjunto de canções do compositor mineiro uma preferência ampla pelo vínculo entre a expansão na expressão e a concentração no conteúdo. A relação entre esses dois domínios se mostra muitas vezes pela própria sintaxe coordenativa da linguagem verbal, que põe em paralelo estágios diferentes do “caminho” (a palavra aparece em pelo menos duas das letras, “Travessia” e “Coração de estudante”) do sujeito-enunciador, o qual conjuga no aqui e no agora da enunciação todos os passos de sua trajetória e, com isso, conduz-nos pelo espectro da melodia através dos percursos angulosos e acidentados das oscilações passionais do sentido.

⁴³ Basta lembrarmos de exemplos como “Volta”, de Lupicínio Rodrigues, “Até quem sabe”, de João Donato, “Costumes”, de Roberto e Erasmo Carlos, e tantas outras canções de compositores e momentos históricos muito diversos.

⁴⁴ Não à toa se faz uso do lexema “vida” em todas as canções analisadas.

3.3. DICÇÃO DE LÔ BORGES

3.3.1. “Clube da Esquina n° 2”

Porque se chamava moço
Também se chamava estrada
Viagem de ventania

Nem lembra se olhou pra trás
Ao primeiro passo, aço, aço...

Porque se chamavam homens
Também se chamavam sonhos
E sonhos não envelhecem

Em meio a tantos gases lacrimogêneos
Ficam calmos, calmos, calmos...

E lá se vai mais um dia

E basta contar compasso
E basta contar consigo
Que a chama não tem pavio

De tudo se faz canção
E o coração na curva de um rio, rio, rio...

E lá se vai mais um dia

E o rio de asfalto e gente
Entorna pelas ladeiras
Entope o meio-fio

Esquina mais de um milhão

Quero ver então a gente, gente, gente...

Da letra

A letra de “Clube da Esquina nº 2”, composição fruto da parceria entre os irmãos Lô e Márcio Borges e Milton Nascimento, segmenta-se em três principais partes, entremeadas pelo refrão “E lá se vai mais um dia”. Cada parte constitui-se sob a forma de uma estrofe de três versos e outra de dois versos.

Na parte inicial, esse formato reproduz-se duas vezes antes do primeiro refrão em função da identidade entre as estrofes 1 e 3, criada por meio da repetição dos dois primeiros versos, nos quais se comutam apenas os substantivos finais (“Porque se chamava moço / Também se chamava estrada”; “Porque se chamavam homens / Também se chamavam sonhos”). Essa paridade textual fundamenta um efeito de continuidade entre os estágios temporais distinguidos pelo elo semântico entre as palavras “moço” e “homens”. Tudo se dá como se nas quatro primeiras estrofes o enunciador, posicionando-se através da debreagem enunciativa de pessoa e tempo como observador dos fatos do enunciado, apreendesse as etapas sucessivas de um percurso pretérito.

Cada fase só é distinguível, por sua vez, devido ao vínculo direto entre sujeito e objeto, tendo em vista a explícita relação de implicação entre os dois papéis actanciais estabelecida pela conjunção e ainda enfatizada pelo advérbio (alterando a ordem sintática das sentenças: “chamava-se moço *porque também* se chamava estrada”, “chamavam-se homens *porque também* se chamavam sonhos”). Assim, os estados narrativos encadeiam-se linearmente na medida em que recebem, no nível discursivo, uma cobertura temático-figurativa específica: no primeiro caso, a juventude (“moço”) equipara-se à própria possibilidade do percurso (“estrada”), o qual há de ser atravessado (“Viagem”) menos com atonia do que com forte intensidade (“de ventania”), a ponto de a celeridade do processo não permitir sequer uma recuperação extensiva dos passos traçados (“Nem lembra se olhou pra trás / Ao primeiro passo, aço, aço...”); no segundo caso, a maturidade (“homens”) equipara-se aos anseios (“sonhos”) que resistem ao avanço do tempo cronológico (“sonhos não envelhecem”) e dos antissujeitos que com

ele surgem (“Em meio a tantos gases lacrimogêneos / Ficam calmos, calmos, calmos...”).⁴⁵

A essa passagem tensivamente atribulada da juventude para a vida adulta responde, na segunda parte, um mecanismo numérico (“E basta *contar* compasso”) que retém certo discernimento no e do sujeito “perceptivo” (“E basta contar consigo”) e permite, por conseguinte, uma demarcação descontínua do fluxo contínuo do tempo, a saber, a composição de canções (“De tudo se faz canção”). O próprio tempo rítmico da música é aqui tematizado como elemento que pauta ciclos para a contiguidade do tempo cronológico e, desse modo, estanca a livre expansão (já que “a chama”, substantivo que faz alusão direta ao verbo “chamar” da parte anterior, “não tem pavio”) dos valores passionais, pontuando os estados do “coração” não na corrente ininterrupta do “rio”, mas antes em suas “curvas”, em suas “esquinas”.

A figura do “rio”, assim posta, intersecciona com alta densidade semântica os dois elementos fundamentais do curso geral de uma vida, gestado simultaneamente na sucessão de espaços no tempo e na descrição de tempos no espaço. E nesse sentido direciona-se a parte final da letra de “Clube da Esquina n° 2”, a qual em suas últimas estrofes negrita o aspecto amplo do itinerário que palmilha ao determinar a natureza do “rio”, que, feito de “asfalto e *gente*”, “*esquina mais de um milhão*”. Essa natureza genérica do percurso testemunhado na canção justifica, talvez, a transferência, entre as estrofes 1 e 3, da flexão de singular (“chamava moço”) para a de plural (“chamavam homens”), como se o texto passasse gradualmente a abarcar um conjunto maior de “gente, gente, gente...”.

No verso derradeiro, enfim, o enunciador, sem abdicar exatamente da posição de observador – essa é, ao contrário, reafirmada com o distanciamento visual (“ver”) –, presentifica-se na primeira pessoa ao enunciar claramente o seu desejo de acompanhar (“Quero ver”) o trajeto no qual está também incluso (“a gente”). Compreende-se pouco a pouco, então, a pertinência do refrão na economia de sentido da letra: com a peregrinação da vida em sua “viagem”, vão paulatinamente se afastando (“lá”) dos atores da enunciação os dias que passam.

⁴⁵ É importante destacar a isotopia política sinalizada pela figura dos “gases lacrimogêneos”, reiterada ainda pela maneira como o eco da palavra “passo” sugere a palavra “aço”, que alude tanto ao espaço da cidade, o “Rio [de Janeiro] de asfalto e gente”, quanto ao tempo daqueles anos de chumbo, especialmente, ademais, se se considera a gravação feita em 1972 – momento crítico da ditadura militar – no disco *Clube da Esquina*, da qual foi suprimido o componente letrístico da canção.

segundo, suspende a entoação em um ponto ascendente (na palavra “estrada”), de modo a preparar a melodia para a frase seguinte.

Ocorre, portanto, como se se introduzisse, através da gradação das células, uma passagem paulatina de um registro médio-grave para um registro agudo, de tal sorte que a transposição de uma região para outra do espectro melódico, embora se dê com o uso de saltos locais, não representa uma interrupção drástica no percurso gradual de conquista da melodia, a qual pouco a pouco se amplia não apenas nas alturas, como também na duração, com um alongamento cada vez maior das vogais.

A relação entre os saltos intervalares localizados e a gradação globalizada acentua certas ambiguidades do componente verbal. Por um lado, reproduz-se na melodia a ideia de percurso inscrita na letra, em que a ascendência gradual das frases refaz, na expressão, o passo a passo de quem, no conteúdo, atravessa a “estrada”, conta “com/ passo”, entorna “ladeiras” etc. Por outro lado, os hiatos parecem pontuar os percalços do caminho, sejam eles paradas na continuação, interrupções intensivas alheias ao sujeito (“Viagem *de ventania*”; “*Entope* o meio-fio”), sejam continuações das paradas, lapsos subjetivos que, a despeito da passagem cronológica do tempo, não se transformam (“Os sonhos não envelhecem”; “Que a chama não tem pavio”).

estados juntivos que constituíram o seu percurso até o presente da enunciação, podendo ele assim contemplar-se a um só tempo como *sujeito* e *objeto*. Da oscilação entre essas funções actanciais, advém, portanto, a sua observação concomitantemente sensível e inteligível dos fatos do enunciado. A passagem do tempo não se encerra, entretanto, no *agora* enunciativo. Ao contrário, o próprio *agora* (observe-se o presente do verbo “ir”) reflete como a fugacidade cronológica incide sobre o universo de sentido do centro dêitico que organiza o discurso e, por essa razão, desestabiliza passionalmente suas competências de distribuição equitativa da melodia.

O verso que amarra toda a canção funciona, pois, tanto como ponto de convergência, a nível global, e lugar de concentração, em relação ao conteúdo, quanto como espaço de divergência, a nível local, e lugar de dispersão, em relação à expressão, de sorte que ele se torna, de fato, o núcleo de intensidade em torno do qual orbitam, no texto, todas as grandezas significantes.

3.3.2. “Paisagem da janela”

Da janela lateral
Do quarto de dormir
Vejo uma igreja
Um sinal de glória
Vejo um muro branco
E um voo pássaro
Vejo uma grade
E um velho sinal

Mensageiro natural
De coisas naturais
Quando eu falava
Dessas cores mórbidas
Quando eu falava
Desses homens sórdidos
Quando eu falava
Desse temporal
Você não escutou

Você não quer acreditar
Mas isso é tão normal
Você não quer acreditar
E eu apenas era

Cavaleiro marginal
Lavado em ribeirão
Cavaleiro negro
Que viveu mistérios
Cavaleiro e senhor
De casa e árvore
Sem querer descanso
Nem dominical

Cavaleiro marginal
Banhado em ribeirão
Conheci as torres
E os cemitérios
Conheci os homens
E os seus velórios
Quando olhava da janela lateral
Do quarto de dormir

Você não quer acreditar
Mas isso é tão normal
Você não quer acreditar
Mas isso é tão normal
Um cavaleiro marginal
Banhado em ribeirão
Você não quer acreditar

Da letra

A faixa de abertura do lado C do disco *Clube da Esquina* assinala já em seu título a situação do enunciador: em “Paisagem da janela”, de Lô Borges e Fernando Brant, o centro dêitico do discurso posiciona-se na condição de *observador* dos fatos do enunciado, relatando aquilo que vê “da janela lateral / do quarto de dormir”. Com base nessa experiência, a letra dividirá a sua dinâmica sintática fundamentalmente em dois tempos: um concomitante à enunciação, relativo ao presente (estrofe 1 e refrão), e outro não-concomitante, relativo ao passado (estrofes 2, 3 e 4).

Na primeira estrofe, o enunciador instala-se no *agora* ao verbalizar sua *performance* visual (“Vejo”) e, assim situado, descreve o cenário que contempla. Na representação semântica da paisagem, os investimentos temático-figurativos retratam duas linhas isotópicas. De um lado, há a ambientação mesma do espaço bucólico, matizada sobretudo pelo agrupamento minimalista dos substantivos (“igreja”, “sinal”, “muro”, “pássaro”, “grade” etc.), que em sua concentração nominal sugerem para nossa imaginação todo o painel de um pequeno município do interior (de Minas?). De outro lado, os recursos especificadores – manifestados seja por adjetivos (“branco”, “velho”), seja por sintagmas preposicionais (“de glória”), seja por substantivos empregados com valor adjetivo (“voo pássaro”) – não só pormenorizam o quadro como também traçam o horizonte axiológico a partir do qual o enunciador o avalia, especialmente se se compara a seleção lexical dessa estrofe à das outras. Vejamos.

No passado textual (expresso na segunda estrofe pelo pretérito imperfeito), o enunciador, um “mensageiro natural / de coisas naturais”, falava de “cores mórbidas”, “homens sórdidos” e “temporal”. A indicação por meio do pronome demonstrativo de segunda pessoa (“esse”) dos três elementos disforicamente valorados estabelece uma meia-distância entre passado e presente, como se o momento anterior permanecesse no atual (atente-se ainda para o aspecto continuativo da forma imperfeita do verbo). Parece ocorrer, portanto, no *agora* da enunciação uma confrontação entre forças antagônicas: uma, própria ao passado, liga-se ao contra-programa da /opressão/ e da /morte/ (“cores mórbidas”), em que os antissujeitos (“homens sórdidos”) atuam com alto potencial retensivo (“temporal”), e outra, própria ao presente, liga-se ao programa do sujeito-enunciador, que encontra na ambiguidade da paisagem de hoje a esperança⁴⁶ necessária

⁴⁶ No sentido etimológico mesmo da palavra; aliás, bastante adequado se se considera que a noção de *espera* alicerça a esquemática narrativa da semiótica de Greimas.

para manter o elo juntivo com seus objetos e, por sua vez, resistir ao esforço destrutivo de seus oponentes e afirmar a /liberdade/ e a /vida/.

Assim, passam a atuar simultaneamente no “sinal de *glória*” da “igreja”, por exemplo, tanto o sentido de “beatitude celeste” como o de “vitória”. Do mesmo modo, o “muro” – figura semanticamente atrelada à descontinuidade narrativa dos obstáculos –, cujo vigor intensivo é de partida atenuado pela brandura extensiva da cor branca (oposta às “cores mórbidas”), é, através da conjunção coordenativa “e”, colocado em paralelo com a continuidade desprendida do “voo pássaro”; bem como a “grade”, vocábulo que reitera o vetor de leitura apontado pelo “muro”, é associada não ao “sinal de glória”, mas ao “velho sinal”, algo obsoleto, que há de ser superado.

Tudo se dá, pois, como se a maneira de o enunciador descrever a paisagem atual revelasse, por contraste com aquela do passado, o conflito entre universos de valor referentes a épocas distintas.⁴⁷ Tanto é que, nas estrofes 4 e 5, o sujeito intitula-se não mais um “mensageiro”, mas um “cavaleiro”, ou seja, alguém constantemente (“Sem querer descanso / Nem dominical”) envolvido no combate entre os dois programas temporais do texto. E mais: sua condição de *observador* não o exime de, em seu envolvimento nesse combate, assumir um lado e tomar o partido de um cavaleiro “marginal”, “negro”, de poder minoritário, “senhor” tão somente “de casa e árvore”, que talvez por isso olha o cenário “da janela *lateral*”, de um ângulo secundário, nas fronteiras do visível.

Esse relato oblíquo do enunciador destina-se a um enunciatário explícito (“Você”) – com o qual nós, ouvintes, podemos inclusive nos identificar –, que, por no passado não ter aderido ao esquema comunicativo proposto pelo enunciador (“Quando eu falava... / Você não escudou”), hoje (note-se o presente do verbo “quer” no primeiro verso da terceira estrofe) tem dificuldade de aceitar o contrato proposto por meio dos recursos figurativos de persuasão. Com efeito, enunciatário e enunciador parecem ser orientados por regimes tensivos antitéticos: esse, ao recuperar retrospectivamente os “mistérios” vividos, acumula sobre eles um *saber* (“Conheci”) que minimiza seu valor de impacto, de tal sorte que o sujeito, informado de um mecanismo implicativo, já não se espanta, no *agora* da enunciação, com o que a seu ver é “tão normal”, isto é, com “coisas” que para ele se tornaram “naturais”; aquele, em contrapartida, por ter se negado em uma etapa anterior ao *saber* do enunciador, ainda é, na atual, tiranizado pelo

⁴⁷ O lexema “temporal” ganha, segundo essa leitura, maior profundidade semântica.

mecanismo concessivo (“Você não quer acreditar / *Mas* isso é tão normal” ou, dito de outra maneira, “Apesar de ser tão normal, você não quer acreditar”) e, assaltado pelos acontecimentos do cenário presente, não tem sequer a competência necessária (“não quer”) para crer (“acreditar”) no que se lhe revela.

Da melodia

A melodia, por seu turno, arquiteta-se em três grandes partes.

Figura 26: Diagrama 1 de “Paisagem da janela”.

la
ne te dor
ja la do quarto de
Da ral mir

Fonte: Elaboração própria.

A primeira parte atua sobre os dois versos iniciais das estrofes 1, 2, 4 e 5. Nela convivem dois recursos de distribuição das sílabas: os saltos intervalares, que projetam na melodia dois intervalos ascendentes de cinco semitons e dois intervalos descendentes de sete semitons, e a gradação, que estabelece um controle em relação às modulações ascendentes administradas na região médio-aguda do campo de tessitura. Há, pois, um pendor expansivo nessa passagem, que, equilibrado entre a forma intensa do movimento disjunto e a forma extensa do movimento conjunto, contrabalança certo efeito passional, produzido em sintonia com o conteúdo presentificado na letra (todos os quatro pares de versos referem-se ou a estados que incidem diretamente sobre o tempo concomitante à enunciação, ou a estados vividos pelo sujeito), e certo efeito racional, gerado através da competência organizativa de um enunciador que, na condição de *observador*, distingue distâncias e pauta profundidades para o tempo e para o espaço.

pode então ter seu aspecto iterativo considerado, como se as tentativas (fracassadas) de comunicação entre enunciador e enunciatário não estivessem restritas ao *agora*, mas fossem na verdade recorrentes.

3.3.3. “O Trem Azul”

Coisas que a gente se esquece de dizer
 Frases que o vento vem às vezes me lembrar
 Coisas que ficaram muito tempo por dizer
 Na canção do vento não se cansam de voar

Você pega o trem azul, o sol na cabeça
 O sol pega o trem azul, você na cabeça
 O sol na cabeça

Da letra

“O Trem Azul” é provavelmente uma das realizações mais emblemáticas do cancionero brasileiro. A forma sincopada do texto parece ser a clara demonstração da especificidade da linguagem da canção, cuja eficácia não depende, com efeito, nem de uma suposta “poeticidade” literária nem de um notável virtuosismo musical, mas sim de um elo convincente entre letra e melodia, por mais simples que sejam uma, outra ou ambas. A composição de Lô Borges e Ronaldo Bastos foi, nesse sentido, tão feliz em seu intento que mereceu uma interpretação não só de integrantes do Clube, como Flávio Venturini e Milton Nascimento, como também de referências basilares para a história da música popular em geral, como Elis Regina e Tom Jobim.⁴⁸

A letra divide-se em duas estrofes. Na primeira, justapõem-se dois pares de versos introduzidos com o lexema “Coisas”, o qual é em seguida especificado por uma oração adjetiva que restringe a indefinição semântica do substantivo: essas “coisas” a que se refere o texto são menos objetos materiais palpáveis do que objetos discursivos, “frases”, palavras que “ficaram por dizer”. No verso de abertura, esse conteúdo não dito é atribuído, através da locução pronominal (“a gente”), a um agente plural e por isso

⁴⁸ Jobim chegou inclusive a fazer uma versão da canção em inglês, “Blue Train”, gravada em seu último disco, *Antônio Brasileiro*, de 1994.

impreciso, que, na linha seguinte, é assumido em forma singular pelo enunciador (“*me lembrar*”). Esse se implica no texto, porém, na condição sintática de objeto (o pronome oblíquo “*me*” é complemento do verbo “*lembrar*”), ou seja, do ponto de vista do nível narrativo do percurso gerativo, ele é um sujeito apassivado, cujo estado de junção com o objeto de valor – nesse caso, um objeto cognitivo, as “*frases*”, as “*coisas que a gente se esquece de dizer*” – é instaurado por um sujeito do fazer que não se identifica no nível discursivo com o enunciador, a saber, o ator “*vento*”.

Essa arquitetura sintática recebe uma coloração tensiva em função de certos usos temático-figurativos. Os advérbios, por exemplo, ao esculpirem a temporalidade, cumprem um papel importante na configuração da vida interior do sujeito. Assim, o fato de as “*coisas*” terem ficado “*muito tempo por dizer*” conforma um modo concessivo de junção, isto é, apesar de a larga distensão do tempo ter criado o espaço necessário para a ação de “*dizer*”, essa *performance* não se cumpriu. O ato falhado reincide então sobre o universo sensível do enunciador ao sabor do acaso (“*às vezes*”), e, assim trazidas pelo “*vento*”, “*as coisas por dizer*” não têm nunca sua tonicidade extenuada ou, dito de outra maneira, “*não se cansam de voar*”. A memória do acontecido – ou do não acontecido – é presentificada (atente-se para o tempo verbal predominante na letra) e transformada, pois, em memória-acontecimento.⁴⁹

As condições que levaram à impossibilidade final de se dizer as “*coisas*” são esclarecidas na segunda estrofe, quando o enunciatário ao qual se dirigiriam as “*frases*” é evidenciado. O enunciador, entretanto, não se direciona diretamente a esse “*você*” – tornando-o, por exemplo, um vocativo –, mas, na verdade, o recorda na ocasião de uma partida, quando ele “*pega o trem azul*”. A descrição repetitiva desse evento aponta para dois vetores interpretativos complementares: por um lado, parece existir uma tentativa obsessiva de racionalização da ruptura afetiva, que coordena os elementos da paisagem a fim de distingui-los; por outro, porém, há a confusão mental do enunciador assaltado pela perda do enunciatário, a qual embaralha as imagens e afinal denuncia o que de fato governa suas competências “*perceptivas*” (“*você na cabeça*”).

Aliás, a figura do “*sol*”, sob o horizonte dessas duas leituras, ilumina-se de ambiguidades que tensionam no mínimo três isotopias e contribuem para a mistura de sentidos da estrofe. A primeira é relativa à própria expressão “*O sol na cabeça*” – única repetida duas vezes (versos 5 e 7) –, que reforça a ideia de alteração nervosa causada

⁴⁹ A esse respeito, indicamos a tese de Mariana Luz Pessoa de Barros, *O discurso da memória* (2011).

pela exposição excessiva a luz e calor. Isso não quer dizer que a realidade externa se projete de modo automático sobre o sujeito, mas, ao contrário, que seu interior se reflete na apresentação do ambiente, todo ele rutilantemente acentuado pela sua “percepção” (“na cabeça”).

A segunda também se registra a partir da relação entre os lexemas “cabeça” e “sol”, em que esse – em sua acepção figurada, concernente a “estrela”, “farol”, “bússola” – funciona como uma espécie de órbita (em termos narrativos, um destinador) que, ao invés de desorientar, na verdade guia o percurso direcionado por aquele na viagem do “trem azul”. Nessa perspectiva, passa a haver uma dubiedade quanto a *quem* de fato “pega o trem”, de tal sorte que o pronome “você” pode então se referir tanto ao enunciador, que, na tentativa de inteligibilização dos fatos discursivos, se disjunge de si para da instância da enunciação observar-se na do enunciado (“Você pega o trem azul, o sol na cabeça”), quanto ao enunciatário, que ao aparecer no texto confunde para o enunciador o que *objetivamente já não é* com o que *subjetivamente é ainda* (“O sol pega o trem azul, você na cabeça”).

A terceira, por fim, articula o “sol” ao mote musical tematizado na “canção do vento”, como se as “coisas que ficaram por dizer” fossem traduzidas por uma nota (“sol”) que, demarcando a sonoridade do “vento”, acoessa o sujeito com a repetição característica do tempo rítmico, conforme faz a melodia mesma da composição de Lô Borges e Ronaldo Bastos. Passemos a ela.

Da melodia

Os dois pares de versos da primeira estrofe conjugam recursos figurativos e recursos passionais na criação de uma unidade melódica tematicamente reiterada (ver Figura 30). Os segmentos sintáticos da sentença são divididos na entoação conforme sua orientação prosódica natural, isto é, o segmento nominal é introduzido em uma notação (“Coisas que a...”), o primeiro elemento da oração subordinada adjetiva – o sujeito – representa um decaimento (“...gente se es...”), a sílaba tônica do verbo principal modula a frase ascendentemente (“...quece de di...”) e por fim há a descendência resolutiva típica da afirmação (“...zer”). O mecanismo musical de mediação dessas passagens é, porém, o que investe a melodia de passionalidade, em especial o salto de sete semitons efetivado mais ou menos no meio de cada um dos versos.

Figura 30: Diagrama 1 de “O Trem Azul”.

quece de di	vezes me lem
	brar
Coisas que a	Frases que o
	zer
gente se es	vento vem às

Fonte: Elaboração própria.

Essa ruptura na expressão está em plena sintonia com a ruptura no conteúdo, quer dizer, o largo intervalo melódico compatibiliza-se com o intenso efeito sensível resultante da ação irrealizada do sujeito-enunciador. Contraditoriamente, no entanto, a repetição dessa unidade – alterada em um tom e meio na última sílaba da segunda ocorrência, a fim de se estabelecer uma ponte musical, primeiro, entre os dois pares de versos e, segundo, entre as duas estrofes – regulariza o salto ascendente na escuta do ouvinte e, à primeira vista, atenua relativamente seu potencial passional. Tudo parece ocorrer, na verdade, como se o retorno periódico (“às vezes”) das “frases” por dizer representasse, melodicamente, o regresso temático de um acontecimento já conhecido e, todavia, ainda disruptivo. Em outras palavras: antecipando aquilo que na letra só se torna de fato perceptível na segunda estrofe, essa tematização global do que localmente se estrutura a partir da passionalização instaura, no movimento melódico geral da composição de Lô Borges e Ronaldo Bastos, o compasso rítmico da “canção do vento”, cuja regularidade objetiva tem por corolário uma irregularidade subjetiva.

Figura 31: Diagrama 2 de “O Trem Azul”.

cê ga o sol ca sol ga o cê ca
Vo pe trem O na be O pe trem Vo na be
a ça a ça
zul zul

Fonte: Elaboração própria.

O refrão da canção, por outro lado, constitui-se em função da intenção do enunciador de, conforme discutido acima, conferir ordenamento cognitivo à conjunção, operada pelo “vento”, com o objeto impactante (as “coisas que ficaram muito tempo por dizer”). A disposição expansiva ditada pelos saltos passionais é assim substituída por uma forte lei temática, que concentra a melodia em graus imediatos racionados na região médio-aguda do campo de tessitura.

Sucedem, porém, que o nível de oclusão criado pela periodicidade contínua produz um movimento concêntrico que, em vez de discernir diferenças, em realidade (con)funde identidades. A forma mântica do refrão de “O Trem Azul”, em cuja letra se embaralham os atores da enunciação, parece retratar, em última instância, o percurso de um sujeito que persegue o objeto com um projeto extensivo ao mesmo tempo que, com arremetidas intensivas, é perseguido por ele.

3.3.4. “Tudo que você podia ser”

Com sol e chuva você sonhava
 Queria ser melhor depois
 Você queria ser o grande herói das estradas
 Tudo que você queria ser

Sei um segredo
 Você tem medo

Só pensa agora em voltar
 Não fala mais da bota e do anel de Zapata
 Tudo que você devia ser
 Sem medo

Não se lembra mais de mim
 Você não quis deixar que eu falasse de tudo
 Tudo que você podia ser
 Na estrada

Ah! Sol e chuva
 Na sua estrada

Mas não importa, não faz mal
 Você ainda pensa e é melhor do que nada
 Tudo que você consegue ser
 Ou nada

Da letra

Assim como em “O Trem Azul”, o enunciador de “Tudo que você podia ser”, de Lô e Márcio Borges, não faz do “você” assinalado no verso de abertura da letra – ou, antes, no título da canção – um vocativo com o qual estabelecerá propriamente um contrato comunicativo, mas sobretudo comenta a respeito do percurso narrativo dele, o qual se segmenta em três estágios temporais (textualizados principalmente por meio dos verbos), cuja mediação se dá por duas estrofes de dois versos.

O primeiro estágio concentra-se na estrofe inicial, na qual é apresentado o passado da narrativa, ou seja, o estado anterior àquele concomitante à enunciação. Nele, começa a se arquitetar um projeto de percurso (“você sonhava”), isto é, o encadeamento de programas e contra-programas (“sol e chuva”) é, através de uma modalidade de aspecto incoativo, o *querer* (verbo utilizado três vezes nos quatro versos), vislumbrado em sua dimensão virtual. O desejo é, pois, o primeiro elemento modal que habilita o sujeito (“você”) a protagonizar seu próprio caminho (“ser o grande herói das estradas”) e por sua vez fazer de “tudo” aquilo que é realizável algo afinal realizado.

Nos dois versos da estrofe seguinte, no entanto, o enunciador, apresentando-se como destinador-sancionador – papel daquele que, em um nível hierárquico superior, avalia as transformações operadas pelo destinatário-sujeito –, revela por trás do sonho do protagonista “um segredo”, a saber, o “medo” de alguém que, embora *não pareça* acanhado diante das ações a cumprir, na verdade o é.

Essas duas linhas introduzem então o segundo estágio temporal, referente à terceira e à quarta estrofes. Passa-se aqui para o estado presente, concomitante ao tempo da enunciação, quando “você”, já introduzido no percurso ambicionado no passado, “só pensa agora em voltar”, isto é, acuado em face da processualidade efetiva da narrativa – a qual se trama na tensão entre etapas emissivas e remissivas, conjuntivas e disjuntivas, eufóricas e disfóricas etc. e, portanto, não necessariamente coincide, na dimensão real, com o que se imagina na dimensão virtual –, o sujeito então abdica do ideal heroico revolucionário (“Não fala mais da bota e do anel de Zapata”),⁵⁰ o qual, de acordo com o enunciador-destinador, responde a duas instâncias modais: uma endógena, a do anseio (“tudo que você *queria* ser”), e outra exógena, a da obrigação (“tudo que você *devia* ser”). Ou seja, no nível da virtualidade, o sujeito aparece duplamente habilitado (*querer* e *dever*) para o *fazer*, cuja realização, não fosse o medo (“sem medo”), poderia atingir sua plenitude.

E não só isso. A quarta estrofe sugere, ademais, que a ação não se concretiza devido à ausência de competências que *atualizam* o sujeito para tanto (“Tudo que você *podia* ser”); ausência essa resultante de uma espécie de contrato incompleto entre o destinador-enunciador e o destinatário-sujeito (“Você não quis deixar que eu falasse de tudo”), em que esse agora já nem sequer remete suas opções narrativas àquele (“Não se lembra mais de mim”). Dito de outra maneira: ao desvincular-se da instância que lhe delega uma axiologia, o sujeito disjunge-se dos valores que dão sentido a seu percurso e, ato contínuo, perde-se “na estrada”.

O terceiro estágio temporal apresenta-se, enfim, na última estrofe, quando o destinador, ao contrário do que se pode imaginar (não à toa é manifestada na letra uma conjunção adversativa: “mas”), não sanciona negativamente a *performance* trôpega do

⁵⁰ Emiliano Zapata Salazar consagrou-se como um importante líder da Revolução Mexicana de 1910 contra a ditadura de Porfirio Díaz. A referência à figura de Zapata instala no texto uma isotopia política, em que o heroísmo do sujeito “você” passa a dizer respeito não somente ao seu percurso individual, mas ainda ao percurso coletivo de uma nação. Assim, sugere-se por pressuposição que o antissujeito da narrativa de “Tudo que você podia ser” é discursivamente encarnado pelos aparelhos repressivos do Estado militar (mecanismo criativo bastante inteligente, aliás, para burlar a censura dos anos de chumbo da década de 1970 no Brasil).

A primeira parte (correspondente na letra ao primeiro verso da estrofe 1 e aos pares de versos das estrofes 2 e 5) propõe a repetição duas vezes de uma célula de padrão modulatório descendente, operado por meio de um intervalo de quatro semitons. Elas, porém, não se sucedem identicamente: há uma sílaba (“vo”) que estabelece uma ponte progressiva entre as duas células e tonifica tanto o efeito gradativo de ascendência (“...va você so...”) quanto, por sua vez, o valor disruptivo do hiato a jusante (“...nhava”). A força concêntrica da reiteração é assim centrifugada pelo pendor expansivo que se manifesta seja de forma suave, com a gradação, seja de forma brusca, com o intervalo descendente de dois tons, e é ainda enfatizado pelo alongamento de algumas vogais na entoação.

Esses recursos parecem contribuir para a criação, no plano da expressão, de uma atmosfera mais ou menos evanescente, compatível com a imprecisão semântica das figuras utilizadas no nível discursivo da letra, as quais, por exemplo, não explicitam os programas e os contra-programas envolvidos na “estrada” – referindo-os apenas como “sol e chuva” – ou aludem a dimensões de sonho (“você sonhava”) e mistério (“sei um segredo”). Tudo se passa como se o enunciador, penetrando na vida interior do sujeito “você”, precisasse de procedimentos melódicos de efeito passional, cujo impacto não é, no entanto, suficientemente potente para desestabilizar o padrão da célula que se repete, já que o centro dêitico que distribui as grandezas e controla expressão e conteúdo não está diretamente implicado nos acontecimentos textuais nem do ponto de vista narrativo (destinador *versus* sujeito) nem do ponto de vista discursivo (instância da enunciação *versus* instância do enunciado).

Figura 33: Diagrama 2 de “Tudo que você podia ser”.

ri
a
ser lhor
me de a
Que pois ri ser o rói das
que gran das tra
cê de he es
vo

Fonte: Elaboração própria.

A tendência centrífuga que durante a primeira parte da melodia se imiscui na tendência centrípeta torna-se dominante na segunda parte. Alternam-se nesse trecho saltos intervalares e gradações, que, articulados, promovem um autêntico passeio pelo campo sonoro, o qual, em um curto segmento, é abrangido de regiões agudas até regiões graves e vice-versa. Essa excursão pela melodia condiz notadamente com os temas da letra, que descrevem, conforme pontuado acima, os estágios do sujeito em seu *percurso* de aquisição (ou não) de competência, de tal sorte que o atravessamento das “estradas” se processa como efeito de sentido nos dois planos da canção.

A gradação favorece o cumprimento sucessivo dos passos que constituem a caminhada, mas é atropelada por saltos de oito e sete semitons que parecem pular fases, como se a pressa (“Você não quis deixar que eu falasse de tudo”) do sujeito (os hiatos, na letra, incidem quase todos nos verbos relativos às ações dele ou no próprio pronome “você”) em se transformar no que deseja comprometerse uma conversão equilibrada do *querer* em *ser* tanto no conteúdo, como demonstrado há pouco, quanto na expressão.

O *projeto melódico*, assim como ocorre com “Milton Nascimento”, dirige-se menos para a *oralização* do que para a *musicalização*, mas existe em “Lô Borges” uma atenuação do pendor expansivo que notadamente se apresenta no primeiro compositor. Conquanto se faça presente (sobretudo por meio da *gradação*), a força centrífuga está, via de regra, submetida a uma força centrípeta geral, isto é, há uma tematização global de uma célula construída por meio de uma passionalização local, como se observa no segundo segmento de “Paisagem da janela”, no primeiro segmento de “O Trem Azul” e no primeiro segmento de “Tudo que você podia ser”. Os *saltos intervalares*, por exemplo, atuam em sua maioria dentro de uma unidade que se repete em um contexto sintagmático mais amplo e por isso, a nível extensivo, têm seu valor disruptivo debilitado (conforme “Clube da Esquina n° 2” e “O Trem Azul”).

Além disso, não se utiliza como recurso de ligação entre grandes partes da composição a *transposição*, como acontece frequentemente com “Milton Nascimento”. Ao contrário, a presença embrionária de procedimentos passionais dentro de uma célula tematizada cria uma interlocução balanceada entre primeira parte, segunda parte, refrão etc., a qual possibilita uma passagem relativamente suave de uma para a outra, isto é, a imbricação a princípio equilibrada entre as duas vertentes musicalizantes antecipa o que depois se desdobra na dominância desta sobre aquela ou daquela sobre esta. Assim, por exemplo, a força centrípeta que organiza a força centrífuga dos saltos intervalares no primeiro segmento de “O Trem Azul” torna-se, com os graus imediatos, prevalente no segundo segmento; bem como a força centrífuga que interfere no primeiro segmento de “Tudo que você podia ser” passa, através da relação entre saltos intervalares e gradação, a em seguida preponderar. Esse esquema compensatório em termos locais e globais resulta em um controle geral da melodia, que, devido em grande medida aos conteúdos das letras, dificilmente se perde em largos intervalos.

O *projeto letrístico* privilegia a debreagem enunciativa de pessoa. Nota-se, mais uma vez em consonância com a dicção de “Milton Nascimento”, que em todas as quatro canções o enunciador instala-se explicitamente no enunciado; entretanto, em “Lô Borges”, parece haver um maior afastamento entre *instância da enunciação* e *instância do enunciado*, em que o ator de primeira pessoa daquela avalia os actantes implicados nessa, os quais são reiteradamente encarnados em discurso menos pelo enunciador do que pelo enunciatário (designado com o pronome “você” em pelo menos três das letras: “Paisagem da janela”, “O Trem Azul” e “Tudo que você podia ser”).

Essa distância no nível discursivo permite ao enunciador assumir a condição de *observador* dos fatos do enunciado (o verbo “ver”, por exemplo, é manifestado em duas canções, “Clube da Esquina nº 2” e “Paisagem da janela”) e, por conseguinte, cria lastro para ele imputar-se no nível narrativo o papel de *destinador*. Assim, enquanto em “Milton Nascimento” em geral se sincretizam funções actanciais em um “eu” discursivo com alta concentração de intensidade passional, em “Lô Borges” essas funções são, ao contrário, distribuídas entre diferentes atores: o enunciador é destinador, o enunciatário é sujeito, o “vento” é antissujeito etc. A partilha actancial permite então que cada ator exerça tão somente um papel, de tal sorte que o enunciador, distanciando discursiva e narrativamente do que acontece no enunciado, opera uma distinção clara dos tempos e dos espaços que constituem os estados passados do percurso narrativo, cuja repercussão presente, embora exista, não afeta diretamente o centro dêitico organizador do discurso.

A disposição linear desses estados revela no projeto de “Lô Borges” uma valorização menos dos passos do que da trajetória mesma, tematizada nas canções por empregos figurativos hierarquicamente subordinados, do ponto de vista semântico, à “viagem”, às “estradas” (as palavras são tomadas de “Clube da Esquina nº 2” e “Tudo que você podia ser”, respectivamente). Graças ao afastamento discursivo do *observador* e ao afastamento narrativo do *destinador*, porém, o enunciador apreende esse itinerário sob um ângulo *extensionalizante*, que, habilitando-o a perceber a descontinuidade das fases na continuidade do percurso e vice-versa, torna-o apto para dotar o discurso de profundidade e colocar em perspectiva as próprias condições do sensível. A intensidade, portanto, dificilmente age sobre o enunciador sem passar pelo filtro de uma extensidade soberana.

Esse efeito de profundidade advém da onipresença do *tempo* nas canções, ao que parece o classema organizador do universo de sentido de “Lô Borges”, textualizado em todas as letras seja por meio de sentenças (como o verso “E lá se vai mais um dia”, em “Clube da Esquina nº 2”), seja por meio de advérbios (como “às vezes”, em “O Trem Azul”, ou “depois”, “agora” e “ainda”, em “Tudo que você podia ser”), seja por meio de adjetivos (como “velho”, em “Paisagem da janela”), seja por meio de verbos (como “envelhecem”, em “Clube da Esquina nº 2”), seja pelo uso mesmo do lexema “tempo” (como em “O Trem Azul”). A oposição elementar estruturante de seu domínio semântico – a qual, em um nível mais abstrato de captação da significação, dialetiza contrários que sistematizam logicamente a concretude do nível do discurso – aparenta,

pois, ser aquela entre /passado/ *versus* /presente/, paradigma recorrentemente tensionado na sintagmática dos textos.

Em síntese: o *projeto geral de compatibilização* que identifica a dicção de “Lô Borges” se nos apresenta montanhoso como o de “Milton Nascimento”, com uma ocupação abrangente do espectro de tessitura, em conformidade com o conteúdo cursivo exibido nos (des)caminhos das letras. Entretanto, vistos em sua totalidade, o conjunto desses morros melódicos descreve o arco retilíneo de uma planície temática, como se o ator da enunciação criado através das canções, tendo atingido um ponto elevado de sua escalada, contemplasse da cumeeira todos os obstáculos passionais constituintes, na expressão e no conteúdo, da cordilheira que é o seu percurso.

3.4. DICÇÃO DE BETO GUEDES

3.4.1. “Sol de Primavera”

Quando entrar setembro
 E a boa nova andar nos campos
 Quero ver brotar o perdão
 Onde a gente plantou juntos outra vez

Já sonhamos juntos
 Semeando as canções no vento
 Quero ver crescer nossa voz
 No que falta sonhar

Já choramos muito
 Muitos se perderam no caminho
 Mesmo assim não custa inventar
 Uma nova canção
 Que venha nos trazer sol de primavera
 Abre as janelas do meu peito

A lição sabemos de cor
 Só nos resta aprender

Da letra

As opções semântico-discursivas investidas na letra de “Sol de Primavera” estabelecem para o programa narrativo sobre o qual ela se centra um limite aspectual a princípio incoativo. Os dois primeiros versos da composição de Beto Guedes e Ronaldo Bastos definem no tempo do discurso uma marca inaugural (“Quando *entrar* setembro / E a *boa nova* andar nos campos”), a partir da qual poderão se realizar as expectativas do enunciador (“Quero”) quanto à constituição de um estado (a conjunção com “o perdão”) produzido por uma ação transformativa prévia (o ato de plantar). Em seguida, porém, observa-se que o actante-sujeito responsável pela *performance* – representado no nível discursivo por um ator coletivo numericamente indeterminado (“a gente”; “juntos”) – opera-a, ao contrário do que se sugere de início, não em sua primeira ocasião, mas na verdade “outra vez”, isto é, conforme um regime de regularidade iterativa. O começo que se anuncia com “a entrada de setembro” não é, pois, plenamente novo, já que nesse momento ele apenas aparece reeditado dentro de um mesmo intervalo cíclico (e talvez por isso a presença do adjetivo “boa”, que não somente revela as disposições tímicas do enunciador como também especifica a novidade para distingui-la de outras), mas é antes velho justamente por, ao invés de surgir como um começo novo, se apresentar na realidade como um novo começo, ou seja, como uma alternativa substancial dentro de um paradigma formal já conhecido.

Assim, o programa narrativo que articula um *enunciado de ser* (“brotar o perdão”) e um *enunciado de fazer* (“onde a gente plantou”) perde, em parte, o caráter incoativo que na primeira estrofe lhe conferiu o discurso para agora, na segunda, ser integrado a um *percurso*, de cuja relação linear entre passado, presente e futuro emerge sua profundidade sintagmática – ou, em uma palavra, sua historicidade. Não por acaso os dois primeiros versos desse trecho iniciam-se com um advérbio temporal (“já”) seguido de um verbo no pretérito perfeito (“sonhamos”), recuperando com isso as ações retrospectivas do texto (“Semeando as canções no vento”), as quais depois, nos dois últimos versos, são vinculadas a programas prospectivos (“Quero ver crescer nossa voz / No que falta sonhar”) que as recrudescem mais do que as substituem (“*crescer* nossa voz”).

Essa identidade entre passado e futuro descreve com a aparente linearidade do tempo discursivo um arco circular, semelhante, conforme o principal vetor isotópico da letra – anunciado desde o título e reiterado com escolhas lexicais como “campos”,

“brotar”, “plantou”, “semeando”, “crescer” –, às estações do ano. O florescimento da “boa nova”, do “perdão”, da “voz”, da “nova canção” parece se dar de acordo com uma lei sazonal de periodicidade, que prevê, portanto, os invernos de forças recessivas, nos quais prevalecem os estados disfóricos (“Já choramos muito”) e os contra-programas (“Muitos se perderam no caminho”), e as primaveras de forças emissivas, nas quais o “sol” “abre as janelas” do “peito”.

Os dois últimos versos da letra formulam uma síntese paradoxal – e por isso mesmo sintética – dessa dinâmica cíclica do tempo em “Sol de Primavera”. A “lição” revela-se semanticamente como produto de uma ação cognitiva, resultado de um processo que se encerra com o *saber*, quando o percurso narrativo chega ao fim e o destinador-sancionador – encarnado em discurso, nesse caso, pelo ator coletivo que também performa a função de sujeito do fazer – avalia a sucessão dos programas, ou seja, atribui-lhes um *juízo*. Aqui a “lição” é ainda sabida “de cor”, locução adverbial que tonifica a instância extensiva do *saber*, responsável pelo discernimento dos estados de coisas do mundo, e vincula-a etimologicamente à figura passional do “coração”, na qual se revela a instância intensiva do *querer*, em que se guardam os estados de alma do sujeito.

Apesar dessa onipresença da “lição”, conversamente extensiva e intensiva, o verso seguinte contradiz o que é expresso na penúltima linha: na verdade ainda é preciso (“Só nos resta”) “aprender” a “lição” já sabida. O caráter inaugural do *querer* implicado sutilmente na locução adverbial “abre” “outra vez” a “entrada” de mais um “setembro”, e o aspecto terminativo delimitado na primeira sentença é então transformado em incoativo na segunda, que faz do ponto final de um percurso o ponto inicial de outro.

Da melodia

A melodia da canção pode ser dividida em dois segmentos, que se sucedem continuamente.

Figura 35: Diagrama 1 de “Sol de Primavera”.

a
e bo
a va an
setem no dar
nos
trar bro cam
do en pos
Quan

Fonte: Elaboração própria.

O primeiro segmento melódico divide-se em duas etapas modulatórias, uma ascendente (“Quando entrar setembro”) e outra descendente (“e a boa nova andar nos campos”), ambas conduzidas segundo a regularidade expansiva da *gradação*, que reconstitui na entoação os passos envolvidos no “andar” da “boa nova”, no “caminho” pelo qual “muitos se perderam”.

Esses dois movimentos gradativos são entremeados por um intervalo de sete semitons, que, atuando como uma força disruptiva local, acentua, devido a uma diferença na expressão, o conteúdo sobre o qual ele incide na letra. Esse salto é repetido em quatro pontos do componente letrístico: (1) “*E a boa nova* andar nos campos”; (2) “*Semeando* as canções no vento”; (3) “*Muitos* se perderam no caminho”; e (4) “*Abre* as janelas do meu peito”. Em todos os versos, no entanto, ele revela o ânimo passional – ora eufórico (conforme os casos 1, 2 e 4), ora disfórico (conforme o caso 3) – do sujeito-enunciador em relação ao material enunciado.

Figura 36: Diagrama 2 de “Sol de Primavera”.

jun			
tos			
ro	dão	de a	ou
Que	ver	on	gen
tra			
bro		te tou	
tar		plan	
per		cho...	
o			
já			

Fonte: Elaboração própria.

O segundo segmento a princípio dá continuidade ao projeto gradativo de descendência da parte final do primeiro segmento (“quero ver brotar o per...”); projeto que, logo depois, é novamente interrompido por um salto de sete semitons (“...dão”). Esse intervalo, semelhantemente àquele da passagem anterior, é reprisado em três pontos da letra: (1) “quero ver brotar o *perdão*”; (2) “Quero ver crescer nossa *voz*”; (3) “Mesmo assim não custa *inventar*”. Em todos, pode-se notar a constituição discursivo-tensiva do objeto de valor, que, embora esteja previsto pela programação narrativa (na qual, conforme dito acima, um *enunciado de ser* resulta de um *enunciado de fazer*), se realiza para o sujeito como uma espécie de acontecimento, já que – acompanhando os lexemas do texto – desponta como um broto (no caso do “perdão”), cresce (no caso da “voz”), é inventado (no caso da “nova canção”). O hiato melódico manifesta, portanto, o irromper desses conteúdos.

Esse salto é intercorrido depois por uma sequência temático-figurativa, que é mais uma vez descontinuada por um intervalo ascendente de sete semitons. Levando a linha entoativa para o ponto mais alto do campo de tessitura, esse intervalo é por fim desdobrado de modo gradativo no sentido descendente, cuja direção a conduz ao estágio inicial da melodia. Assim como ocorre no conteúdo da letra, pois, na expressão de “Sol de Primavera” há um movimento cíclico, em que o encontro de começo e fim produz uma mesma modulação periódica.

3.4.2. “O Sal da Terra”

Anda, quero te dizer nenhum segredo
Falo desse chão, da nossa casa
Vem que tá na hora de arrumar

Tempo, quero viver mais duzentos anos
Quero não ferir meu semelhante
Nem por isso quero me ferir

Vamos precisar de todo mundo
Pra banir do mundo a opressão
Para construir a vida nova
Vamos precisar de muito amor
A felicidade mora ao lado
E quem não é tolo pode ver

A paz na Terra, amor
O pé na terra
A paz na Terra, amor
O sal da

Terra, és o mais bonito dos planetas
Tão te maltratando por dinheiro
Tu que és a nave nossa irmã

Canta, leva tua vida em harmonia
E nos alimenta com seus frutos
Tu que és do homem a maçã

Vamos precisar de todo mundo
Um mais um é sempre mais que dois
Pra melhor juntar as nossas forças
É só repartir melhor o pão

Recriar o paraíso agora
Para merecer quem vem depois

Deixa nascer o amor
Deixa fluir o amor
Deixa crescer o amor
Deixa viver o amor
O sal da Terra

Da letra

A Terra de que se fala na letra da canção de Beto Guedes e Ronaldo Bastos cumpre pelo menos dois papéis actanciais: sujeito e destinador. Sujeito, por um lado, pois as ações do enunciador objetivam modificar o estado do actante Terra; destinador, por outro, pois essas mesmas ações são motivadas e sancionadas por ela. Desdobremos esse argumento.

Nas duas primeiras estrofes o enunciador, por meio de um imperativo verbal (“Anda”; “Vem”), convoca o enunciatário para a realização de um programa narrativo: “arrumar” “esse chão”, a “nossa casa”. Esse, no entanto, parece ser um *programa de uso* necessário para a efetivação de um *programa de base* que, conforme se lê na segunda estrofe, visa ao estado de conjunção com objetos como longevidade (“quero viver mais duzentos anos”), entendimento coletivo (“quero não ferir meu semelhante”) e plenitude pessoal (“nem por isso quero me ferir”).

Realizar o programa de uso “arrumar a nossa casa” demanda, porém, outros programas de uso (“banir do mundo a opressão”; “construir a vida nova”), para os quais, portanto, o primeiro programa de uso passa a ser, nessa relação, programa de base. Cabe assim a enunciador e enunciatário angariar os atributos que os capacitarão para o *fazer* (“Vamos precisar de todo mundo”; “Vamos precisar de muito amor”) e os conduzirão afinal à “felicidade”. A letra tem como alicerce, pois, um princípio teleológico que aponta para a relação última de continuidade entre sujeito e mundo, virtualizada por um *querer* que idealiza como fim narrativo “a paz na Terra”, a qual, para ser alcançada, pressupõe uma hierarquização racional das etapas do percurso. Daí advém, a nosso ver, a alcunha de *manifesto* muitas vezes atribuída à canção, que, ao subordinar princípios e intenções sob a forma programática, de fato se aproxima do gênero.

Para o enunciador entrar em conjunção com os objetos de seu desejo, ele precisa, assim, ser antes o sujeito do fazer a performar as ações que colocarão o sujeito de estado Terra em conjunção com a “harmonia”. Não por acaso nas estrofes 5 e 6 a Terra é, no nível do discurso, transformada em vocativo e personificada: voltando-se para ela, o enunciador reconhece, de um lado, a primordialidade de seu percurso em comparação aos demais (“és o mais bonito dos planetas”) e, de outro, os antissujeitos que minam esse percurso (“tão te maltratando”) em favor de seus próprios programas (“por dinheiro”). Enunciador e enunciatório responsabilizam-se então por, coletivizados (“Vamos precisar de todo mundo / Um mais um é sempre mais que dois”), resistir a esses contra-programas e preservar o estado de beleza da “nave nossa irmã”, a qual, se enfim conseguir levar sua “vida em harmonia”, sancionará positivamente o sujeito do fazer, alimentando-o “com seus frutos”.

A cobertura temático-figurativa que reveste essa estrutura associa o percurso de preservação da vida da Terra a uma isotopia religiosa, anunciada desde o título com a expressão bíblica “sal da Terra”. O actante coletivo do qual enunciador e enunciatório são parte deve, para seguirmos a terminologia cristã, dar sabor e fertilizar a Criação, isto é, temperar com “amor” a existência no planeta. Esse desígnio não tem o propósito de conquistar uma condição superior num Éden desencarnado, mas, em verdade, “recriar o paraíso agora”, ou seja, construir, através do trabalho comunitário organizado (“repartir melhor o pão”), no mundo terreno, um jardim das delícias.

Da melodia

Faixa de abertura do álbum *Contos da Lua Vaga*, de 1981, “O Sal da Terra” organiza-se em torno de três segmentos melódicos.

Figura 37: Diagrama 1 de “O Sal da Terra”.

zer
An ro te di ne ca
se falo nesse sa
da nhum gre chão sa
que do da nos

Fonte: Elaboração própria.

Figura 38: Diagrama 2 de “O Sal da Terra”.

mar
ru
Vem que tá na de ar
ho
ra

Fonte: Elaboração própria.

O segmento inicial (Figuras 37 e 38) aplica-se às estrofes 1, 2, 5 e 6 e estrutura-se através de uma sequência de três unidades melódicas de padrão modulatório mais ou menos semelhante. As unidades começam com uma gradação descendente (1. “Anda que...”; 2. “falo nesse chão da nos...”; 3. “Vem que tá na hora...”) desdobrada em um intervalo de cinco ou três semitons (1. “...ro te di...”; 2. “...sa...”; 3. “...de ar...”), o qual é depois ampliado em um tom (“1. “...zer...”; 2. “...ca...”; 3. “...ru...”). A resolução que cada unidade encontra para essa ascendência é o que as diferencia: enquanto as duas primeiras concluem seu ciclo entoativo com um gesto terminativo de descendência (1. “...nenhum”; 2. “...sa”), a terceira recrudescer a linha do canto levando-a a um ponto alto de suspensão (3. “...mar”), o qual prepara a melodia seja para a repetição do primeiro

segmento (“Tempo, quero viver mais duzentos anos...”), seja para a introdução do segundo segmento (“Vamos precisar de todo mundo...”).

A formação global do conjunto se dá por meio da relação local sobretudo entre os recursos de *salto intervalar* e *gradação*. Esse, por um lado, parece responder, no plano da expressão, ao ordenamento do *saber* que, no plano do conteúdo, orienta o sujeito, o qual, antes de tudo, aparenta conhecer o objeto de seu discurso: além de suas palavras não terem o caráter intensivo da revelação, mas versarem ao contrário sobre “nenhum segredo”, ele sabe o que deseja, o que fazer para obter o que deseja e quais os impedimentos que atravancam o seu percurso. Aquele, por outro lado, incorpora lapsos passionais à regularidade progressiva da gradação, como se o enunciador, apesar de distinguir objetivamente os passos de seu trajeto, fosse ainda subjetivamente afetado pela força da ação que se lhe impõe (não à toa a nota mais aguda incide sobre a palavra “arrumar”).

Figura 39: Diagrama 3 de “O Sal da Terra”.

Vamos preci	pra banir do
sar	mun
de todo	do a são
mun	o
do	pres

Fonte: Elaboração própria.

Figura 40: Diagrama 4 de “O Sal da Terra”.

ra constru	mos preci		
ir	sar		
a vida	de	mor	
Pa	no	Va	mui
	va		to a

Fonte: Elaboração própria.

No segundo segmento (ver Figuras 39 e 40), aplicado às estrofes 3 e 7, o recurso gradativo passa a preponderar, arquitetando uma célula melódica descendente que, entremeada a nível local por saltos intervalares, será a nível global reproduzida segundo um padrão temático. Essa regularização geral da melodia tem por corolário na letra uma especificação dos programas de uso (“banir do mundo a opressão”; “construir a vida nova”), um fichamento das competências necessárias (“Vamos precisar de todo mundo”; “Vamos precisar de muito amor”), uma medição da distância entre sujeito e objeto (“a felicidade mora ao lado”), uma definição da performance principal (“Recriar o paraíso agora”) e uma estimativa dos possíveis resultados (“para merecer quem vem depois”). Ou seja, se nas partes da letra sobre as quais incidia o primeiro segmento melódico havia, em termos de conteúdo e expressão, uma interferência da modalidade do *querer* sobre a do *saber* (o verbo “querer” é, por exemplo, repetido quatro vezes nas duas primeiras estrofes), agora, nas estrofes sobre as quais incide o segundo segmento, essa última praticamente limpa a canção da dimensão afetiva, que se vê então submetida a uma racionalidade que, na letra, discerne as ações e, na melodia, organiza a entoação.

Figura 41: Diagrama 5 de “O Sal da Terra”.

A		O		A		O		Ter	
paz	Ter		pé	Ter	paz	Ter		sal	
	na			na		na		da	ra
		ra amor		ra		ra amor		és...	

Fonte: Elaboração própria.

O terceiro segmento (ver Figura 41), relativo ao refrão, concentra a célula melódica em uma unidade de direção descendente, a qual inicialmente distribui as três primeiras sílabas em uma gradação declinante (“A paz na...”; “O pé na...”; “A paz na...”), modulada em seguida meio tom acima (“...Ter...”) e por fim resolvida com um hiato de três semitons, como se a melodia, depois de uma pequena ascendência alongada pela desaceleração do andamento, aterrissasse junto com a letra. Na sua quarta ocorrência, essa ascendência é recrudescida em um tom e a linha entoativa retoma seu ponto de partida para recomeçar o percurso.

3.4.3. “Amor de índio”

Tudo que move é sagrado
 E remove as montanhas
 Com todo o cuidado
 Meu amor

Enquanto a chama arder
 Todo dia te ver passar
 Tudo viver a teu lado
 Com o arco da promessa
 Do azul pintado
 Pra durar

A abelha fazendo o mel
Vale o tempo que não voou
A estrela caiu do céu
O pedido que se pensou
O destino que se cumpriu
De sentir seu calor
E ser todo

Todo dia é de viver
Para ser o que for
E ser tudo

Sim, todo amor é sagrado
E o fruto do trabalho
É mais que sagrado
Meu amor

A massa que faz o pão
Vale a luz do seu suor
Lembra que o sono é sagrado
E alimenta de horizontes
O tempo acordado de viver

No inverno te proteger
No verão sair pra pescar
No outono te conhecer
Primavera poder gostar
No estio me derreter
Pra na chuva dançar e andar junto

O destino que se cumpriu
De sentir seu calor e ser todo

Da letra

Se “O Sal da Terra” se caracteriza por um imperativo de ordem pública, manifestado através de uma hierarquização narrativa de programas, “Amor de índio”, ao contrário, dirige-se a um destinatário da esfera íntima, para o qual o texto se declara a partir de certos investimentos discursivos. Pode-se dizer que a estrutura da letra se assenta, basicamente, sobre a relação intersubjetiva entre dois actantes, actorializados pelo enunciador e pelo enunciatário (“Meu amor”), os quais almejam manter entre si um elo emissor de comunicação, por meio do qual os valores possam fluir continuamente (“Tudo viver a teu lado”), movimentar-se (“Tudo que move é sagrado”) transpondo os obstáculos (“E remove as montanhas”) sem dificuldade (“com todo o cuidado”).

Esse vínculo extensivo realiza-se, ao que parece, principalmente em função do *tempo*, tema figurativizado via verbos (“durar”), locuções adverbiais (“Todo dia”), conjunções (“Enquanto”), substantivos (“tempo”) e mesmo sentenças metafóricas, como ocorre com os versos “A abelha fazendo o mel / Vale o tempo que não voou” ou “A massa que faz o pão / Vale a luz do teu suor”. Essas duas formulações operam sínteses poéticas do sentido dominante na canção, que sacraliza sobretudo a *duração* do amor, alçando a uma condição celeste menos os fins (“o mel” ou “o pão” resultantes de um *fazer* prévio) do que o próprio desenrolar dos meios (“o tempo que não voou” ou “a luz do teu suor”).

E é essa ênfase na duração que obriga o enunciador a desenvolver muito mais o nível do discurso do que o nível da narrativa, já que, com efeito, importa mais a processualidade da ação (“o trabalho”; “a abelha fazendo o mel”; “a massa que faz o pão”) – e, por sua vez, também da inação (“Lembra que o sono é sagrado / E alimenta de horizontes / O tempo acordado de viver”) – do que a conjunção última com o objeto de valor (“o fruto do trabalho”; “o mel”; “o pão”). Assim, o “amor”, tão “sagrado” quanto “o fruto do trabalho”, vale pela sua graduabilidade tensiva, sua urdidura diária, pela construção executada “todo dia”, em cada estação do ano, “no estio” e “na chuva”, em par com a continuidade infinitiva de “proteger”, “sair”, “conhecer”, “gostar”, “derreter”, “dançar”, “andar”, “sentir” e “ser”.

Justifica-se talvez o título da composição de Beto Guedes e Ronaldo Bastos, gravada em 1978 no disco homônimo *Amor de índio*. O amor de que trata a letra é não um amor desconhecido, estranhado, alienígena, que visa à reificação do sujeito em objetos com os quais ele não se identifica, mas antes um amor conhecido, corriqueiro,

indígena, em que sujeito amoroso e objeto amado interpenetram-se com a naturalidade de uma montanha, uma abelha, um fruto, que tão somente acontecem, como se uma estrela caísse do céu e então se cumprisse o destino.

Da melodia

A melodia de “Amor de índio” divide-se em duas grandes partes, das quais a primeira é desenvolvida pela alternância de dois segmentos entoativos (ver Figuras 42 e 43) e a segunda pela regularização da linha melódica (ver Figuras 44, 45 e 46).

Figura 42: Diagrama 1 de “Amor de índio”.

E							
re							
mo	meu a						
do	ve é	do	ve	nhas	do	do	mor
Tu	mo	sagra	as	ta	to	cuida	
que			mon	com			

Fonte: Elaboração própria.

O segmento inicial da primeira parte (ver Figura 42) opõe forças melódicas antitéticas: uma de natureza temática, que concentra os graus imediatos em uma região grave do campo de tessitura (“Tudo que move é sagrado...” e “...as montanhas com todo cuidado”), e outra de natureza passional, que divide as unidades temáticas com um salto intervalar de cinco semitons, depois conduzido gradativamente na direção descendente (“E remove as...”). A ruptura descontinua a melodia com a irregularidade afetiva de um enunciador apaixonado, mas não tem força suficiente para se sustentar a longo termo, já que, como exposto acima, o amor de que se fala na letra é menos expansivo do que comedido, isto é, quantificado conjuntamente, laborado conforme uma divisão racional do trabalho sensível, cujo corolário, no plano da expressão, será uma segmentação continuada das sílabas.

Figura 43: Diagrama 2 de “Amor de índio”.

Co...
quanto a chama arder dia te ver
En do pas
To sar do a do
Tu ver teu la
vi

Fonte: Elaboração própria.

O segundo segmento da primeira parte (ver Figura 43) liga-se ao anterior por meio de uma gradação ascendente (...mor enquan...), que em seguida desemboca na reiteração de uma mesma nota ao longo do restante do verso (“...to a chama arder”). O movimento é repetido na sentença posterior (“Todo dia te ver...”), o qual, no entanto, coagido pela direção descendente da sentença afirmativa, é guiado paulatinamente no sentido da região grave do espectro de tessitura, na qual a linha melódica reencontra seu ponto de partida e repete sua rota.

Figura 44: Diagrama 3 de “Amor de índio”.

vo
belha fazendo o mel tempo que não ou trela caiu do céu
A le o es
va A

Fonte: Elaboração própria.

Figura 45: Diagrama 4 de “Amor de índio”.

pen			ca
dido que se	sou	tino que se cumpriu	tir teu lor
pe	des	sen	e
O	O	de	ser to
			do

Fonte: Elaboração própria.

Figura 46: Diagrama 5 de “Amor de índio”.

que		
dia é de viver	ser o	for
do	ra	e
To	pa	ser tu
		do

Fonte: Elaboração própria.

Esse itinerário de ascendência e platô equilibra a relação entre a tendência centrífuga, regulada pela gradação que mensura os passos da expansão, e a tendência centrípeta, concentrada na entoação da maior parte dos versos numa única nota da região médio-aguda. Não por acaso essa célula é, por meio da recorrência, cristalizada tematicamente (ver Figuras 44, 45 e 46) e instituída, a nível global, como refrão, o qual, ao contrário do que costuma ocorrer nas canções em geral, ocupa, em “Amor de índio”, a maioria do texto. Tudo parece se passar, de fato, como se a iteratividade do cotidiano,

destacada na letra, reverberasse em uma melodia que quase não avança e que, em vez de progredir no ritmo da prosa, se dobra sobre a cosedura de seu próprio verso.

3.4.4. “Gabriel”

É só de ninar e de desejar que a luz do nosso amor
 Matéria-prima desta canção
 Fique a brilhar
 E é pra você e pra todo mundo que quer trazer assim
 A paz no coração
 Meu pequeno amor

E de você me lembrar
 Toda vez que a vida mandar olhar pro céu
 Estrela da manhã
 Meu pequeno grande amor que é você Gabriel
 Pra poder ser livre como a gente quis
 Quero te ver feliz

Da letra

Em “Gabriel”, faixa que também integra o disco *Amor de índio*, dois elementos metatextuais são presentificados na letra pelo enunciador: o seu enunciatário (“você Gabriel”) e o próprio enunciado (“desta canção”). Essa disposição sintáxico-discursiva parece coadunar-se com o lugar de intimidade no qual os investimentos temático-figurativos situam a canção, isto é, o texto volta-se para si mesmo assim como o enunciador dobra-se sobre o seu “pequeno grande amor”, unidade concentrada de afeto em torno da qual se organizará toda a estrutura narrativa.

A letra, dividida em duas estrofes, dedica a primeira parte a apresentar os fazeres do enunciador e os seus objetivos e a segunda parte a revelar as motivações por trás dessas performances. Vejamos.

Os três primeiros versos expõem as ações que engendram para o enunciador um determinado estado (“É só de...”), o qual, ocultado ao longo da letra por meio de elipses (note-se, por exemplo, a passagem dos três primeiros para os três últimos versos

na estrofe inicial), se explicitará somente na última linha. Por ora, o ouvinte tem acesso apenas a enunciados de *fazer*, como “ninar” ou mesmo “compor uma canção”, e aos sujeitos aos quais essas performances se destinam (“pra você e pra todo mundo que...”). Ou seja, a partir da execução de certos programas, *algo* – ainda inominado – se realiza, e é por sua vez a partir desse *algo* que “você” e “todo mundo” podem então chegar, conforme se lê nos versos 4 e 5, à conjunção com “a paz”.

A segunda estrofe centra-se no destinador que orienta a efetivação dessas performances: “Gabriel”. Essa personagem parece ser a condição mesma de existência do enunciador, já que é ela que lhe atribui uma competência modal cognitiva, um *saber*, um conhecimento (“você me lembrar”) acerca da própria “vida” e do *dever* (“mandar”) de continuidade que ela impõe ao percurso, metaforizado pela abertura celeste da visão (“olhar pro céu”) e pela luminosidade semântica que alumbra o discurso (“a luz do nosso amor”; “brilhar”; “estrela da manhã”), chegando essa a ser inclusive sua “matéria-prima”. E é, pois, para o lume desse actante que converge o estado final do texto: “Quero te ver feliz”.

Tudo ocorre como se todas as instâncias narrativas passassem por “Gabriel” – ideia demarcada desde o título –, e, portanto, para que o sujeito coletivo do qual o enunciador faz parte (“a gente”) entre em conjunção com os objetos de valor eufórico “paz” e “liberdade”, é preciso antes que ele coloque seu destinador em estreita ligação com a “felicidade”.

É curioso, no entanto, que a junção entre “Gabriel” e “felicidade” não se concretiza nos limites da letra, mas é na verdade virtualizada pelo *querer* do enunciador (“*Quero* te ver feliz”), como se suas ações respondessem menos aos anseios do destinador do que à própria descoberta de seu desejo. Parece evidenciar-se, assim, ao final, que a centralidade de “Gabriel” na canção de Beto Guedes não é um fato em si, mas se define pela relação que mantém com o ponto dêitico agenciador do discurso – verdadeiro feixe de radiação do sentido.

Em outras palavras: o que importa é, com efeito, o modo como a grandeza discursiva “Gabriel” penetra o campo de presença *do enunciador* e, conferindo-lhe densidade passional, dota-o de uma espécie de gravidade significativa, em torno da qual as massas de conteúdos passam a orbitar. Essa intensidade afetiva (manifestada através de usos lexicais como “brilhar”, “coração”, “amor”, “pequeno grande” etc.) desordena a temporalidade do nível discursivo de modo a apresentar as fases do nível narrativo de forma não-linear, dando ao texto, em alguma medida, uma impressão de inversão lógica

da narrativa, cuja conclusão, aliás, não é sublinhada pela aspectualidade terminativa. Ao contrário, o tempo presente do verbo “querer” denuncia horizontes prospectivos, “manhãs”, como se esse estado de conjugação com o objeto modal volitivo – enunciado de *ser* – fosse onde tudo termina e, simultaneamente, onde tudo começa.

Da melodia

A melodia de “Gabriel” expande-se pelo espectro de tessitura alicerçada quase que integralmente sobre a *gradação*.

Figura 47: Diagrama 1 de “Gabriel”.

desejar									
	que								
	de	a		ma					
	de ninar e	luz	mor	té					
		do	so a	ria					
É só		nos		pri	canção	brilhar			
					ma	ta	que a		
					des	fi			

Fonte: Elaboração própria.

A primeira parte (ver Figura 47) administra as modulações ascendentes e descendentes de modo inteiramente escalar, de tal sorte que a ocupação progressiva do campo melódico não é em nenhum momento descontinuada por recursos como *salto intervalar* ou *transposição* e as frases são segmentadas tão somente com procedimentos da substância do plano da expressão, como pausas na entoação (entre, por exemplo, “É só de ninar” e “e de desejar que a luz do nosso amor”) e acréscimos ou diminuições de tonicidade no canto (conforme se nota com o uso do volume baixo em “É só de ninar” e do volume alto em “desejar”).

A onipresença da *gradação* não significa que a melodia não opere demarcações sonoras na letra, salientando na expressão unidades semânticas de caráter intenso. Suspendem-se, assim, em pontos acentuais da linha entoativa termos como “desejar” (localizado na região mais aguda do espectro de tessitura).

Figura 48: Diagrama 2 de “Gabriel”.

todo mun			
	do		
pra	que	a	
pra você e	quer	paz	
	tra	no	
E é	zer	co	Meu
	as	ra	pe
	sim	ção	que
			no a
			mor

Fonte: Elaboração própria.

A solução descendente para a suspensão criada com a entoação de “fique a brilhar” será apresentada na segunda parte (ver Figura 48), na qual a gradação passa a ser alternada com saltos intervalares entre as frases melódicas. O trecho inicial repete em grande medida a modulação escalar da primeira parte, conduzindo-a no entanto a um nível mais grave no campo melódico (“...assim”), que em seguida é fraturado por um intervalo de nove semitons. Esse salto a montante sublinha, na letra, o objeto visado (“a paz no coração”) pelo sujeito coletivo abrangido no interior da canção (“todo mundo que quer trazer...”).

O hiato é desenvolvido de modo igualmente gradativo e, depois de uma breve pausa na entoação, sucedido por um intervalo de quatro semitons que também se desdobra numa gradação descendente, a qual finaliza a rota melódica na região mais grave do espectro. Constrói-se, pois, uma oposição no plano da expressão entre, no conteúdo, a /coletividade/ (“todo mundo”), situada numa posição alta da melodia, e a /individualidade/ (“meu pequeno amor”), situada numa posição baixa da melodia. E é exatamente a complementaridade entre esses dois polos que estrutura a canção, uma vez que, para o enunciador, o estado geral da totalidade depende do estado íntimo do fato parcial que é “Gabriel”.

3.4.5. Projeto geral do arqui-enunciador “Beto Guedes”

A dicção de “Beto Guedes” parece equilibrar-se entre a de “Lô Borges” e a de “Milton Nascimento”. O *projeto melódico* do enunciador-cancionista conduz-se, tal

como o dos outros dois compositores, mais na direção da forma musical do que da força entoativa, sendo a *gradação* um recurso onipresente nas quatro canções analisadas, seja a nível local, como em “O Sal da Terra” e “Amor de índio”, seja a nível global, como em “Sol de Primavera” e “Gabriel”. A sobrevalorização desse procedimento produz, a nosso ver, uma especificidade em relação às melodias de “Beto Guedes”: a ocupação escalar do espectro de tessitura escanteia tanto as expansões passionais disruptivas, próprias dos saltos intervalares e das transposições, quanto as concentrações temáticas aglutinadoras, próprias dos graus imediatos, e pautam um *sentido cíclico geral* para a entoação, que muitas vezes recomeça a rota melódica justamente no seu ponto terminal.

Essa lógica intermitente orientada pela distribuição gradativa das sílabas tem por corolário certa indiferenciação das grandes partes da composição, como se, por exemplo, primeira parte e refrão não se opusessem a partir de modos contrários de compatibilização entre letra e melodia, mas constituíssem na verdade um fraseado único que se repete continuamente, conforme se observa com especial ênfase em “Sol de Primavera” e “Gabriel”, mas também, em alguma medida, em “Amor de índio”, na qual o refrão é reiterado diversas vezes e ocupa a maior parte do texto. Tudo se dá enfim numa espécie de eterno devir, para o qual os limites têm o mesmo valor dos limiares.

O *projeto letrístico*, por seu turno, atribui ao plano de expressão conteúdos frequentemente atrelados ao universo da /natureza/. O enunciador, como também ocorre nas dicções de “Milton Nascimento” e “Lô Borges”, se faz presente em todos os textos pela debreagem enunciativa de pessoa e tende a apreender o mundo ao seu redor através de temas e figuras que encenam a experiência individual ou coletiva como fatos quase orgânicos, equiparáveis à semântica dos bichos, das plantas e das pedras. O amor assim tem suas modulações emissivas e remissivas comparadas às das estações do ano (“Sol de Primavera” e “Amor de índio”), bem como a luta política orienta-se para o próprio resguardo do chão (“O Sal da Terra”).

Ao situar-se, na oposição elementar entre /natureza/ e /cultura/, mais ao lado daquela do que ao lado desta, o arqui-enunciador das canções parece atenuar a presença dos antissujeitos, cujos contra-programas, embora existam, não são dramatizados por uma subjetividade exorbitante que se aferra à conjunção com seus objetos de desejo – como ocorre em maior ou menor grau, por exemplo, com “Milton Nascimento” –, mas parecem ser naturalizados por um actante que se reconhece na impermanência dos estados, constantemente transformados por ações que alteram os elos juntivos e criam de forma espontânea outros modos de ser, ora intensos, ora extensos. As coisas duram,

então, “enquanto a chama arder”, e tudo ocorre quase como se a diferença entre euforia e disforia fosse suplantada e o sujeito, farejando a timia como um animal, se deixasse levar pelo sentido, isento de significações.

O *projeto geral de compatibilização* fixa a dicção escalar de “Beto Guedes”, para a qual subidas e descidas têm função comutável, uma vez que constituem rumos complementares de uma mesma marcha. Assim, se “Milton Nascimento”, por um lado, vivencia em cada passo a totalidade do percurso, sem conseguir elaborá-los e distinguir seus valores, sempre os recuperando, portanto, com vigor passional, e “Lô Borges”, por outro, recobra as fases da trajetória em extensão, apreendendo-as retrospectivamente e atribuindo-lhes um juízo, “Beto Guedes” aparece a meio caminho, com letras que elogiam a duração dos estados e sua conseqüente transitoriedade e melodias que superestimam o pouco a pouco da gradação, num percurso que não começa nem se encerra.

4. GÊNERO CANCIONAL E GERAÇÃO DE CANCIONISTAS

4.1. GERAÇÃO DO GÊNERO

Se a concepção semiolinguística aceita que a identidade do sujeito é produto de seu discurso, ela admite também que ele é, em maior ou menor medida, enquadrado pelas formas culturais nas quais os discursos se estabilizam. Ou seja, o sujeito funda sua personalidade a partir da maneira como interfere sintagmaticamente na herança histórica paradigmática num dado recorte sincrônico como sistema da língua, mas, ao mesmo tempo, sofre as coerções dos usos sociais feitos desse sistema, que, em sua reincidência, fixam certos padrões discursivos para determinadas situações comunicativas. Assim, apesar de “cada enunciado particular” ser evidentemente “individual”, conforme explica Bakhtin, “cada campo de utilização da língua elabora seus *tipos relativamente estáveis* de enunciados, os quais denominamos *gêneros do discurso*” (2011, p. 262).

“Relativamente”. O advérbio é talvez o maior acerto do filósofo russo, que, por um lado, reconhece a “extrema heterogeneidade” (p. 262) dos gêneros discursivos, que estão de fato expostos à permanente variação dos usos sociais, e, por outro, atribui-lhes também um princípio de estruturalidade, que possibilita discernir certas constantes dentro da variação. “A vontade discursiva do falante”, escreve o autor, “se realiza antes de tudo na *escolha de um certo gênero de discurso*. Essa escolha é determinada pela especificidade de um dado campo da comunicação discursiva, por considerações semântico-objetivas (temáticas), pela situação concreta da comunicação discursiva, pela composição pessoal dos seus participantes etc.” (2011, p. 282). Ou seja, embora toda a “individualidade e subjetividade” estejam, em um primeiro momento, implicadas na intencionalidade discursiva do falante, essas são em seguida necessariamente adaptadas e desenvolvidas através de “*formas relativamente estáveis e típicas de construção do todo*” (p. 282).

Dito de outro modo: na medida em que o enunciado é individual, então ele pode, é claro, refletir a individualidade do usuário da língua, isto é, pode ter um estilo individual. Nem todos os gêneros, no entanto, são favoráveis à manifestação desse estilo individual, em particular os “que requerem uma forma padronizada, por exemplo, em muitas modalidades de documentos oficiais, de ordens militares, nos sinais verbalizados da produção etc.” (2011, p. 265). Isso significa que “até mesmo no bate-papo mais descontraído e livre nós moldamos o nosso discurso por determinadas formas de gênero,

às vezes padronizadas e estereotipadas, às vezes mais flexíveis, plásticas e criativas” (2011, p. 282).

“Em diferentes gêneros”, portanto, “podem revelar-se diferentes camadas e aspectos de uma personalidade individual, o estilo individual pode encontrar-se em diversas relações de *reciprocidade* com a língua nacional” (2011, p. 266, grifo nosso). O desenvolvimento diacrônico das formas se dá, pois, através da *dependência mútua* entre as coerções normativas cristalizadas pelo uso comum e as intervenções criativas transformadoras desse mesmo uso comum, e a relação entre invariância e variância torna-se, por conseguinte, *dialética*, já que as mudanças só se realizam com base em um modelo estabilizado e essas mesmas mudanças, ao passo que reincidentem, estabilizam modelos que serão, posteriormente, tensionados por novas mudanças. Em síntese: “Onde há estilo há gênero” (2011, p. 268). E diríamos mais: todo gênero pressupõe um estilo, pois, sendo “uma classe de discurso” (GREIMAS; COURTÉS, 2016, p. 228), ele só é reconhecível se “composição [plano de expressão] e temática [plano de conteúdo] se firmam como vetores do estilo do gênero”, orientando-o assim para uma expressividade regular (DISCINI, 2012, p. 78). O gênero se nos apresenta, em suma, como um tipo de *estilo social*.

Com isso em vista, pretendemos, neste capítulo, integrar a noção de gênero discursivo à perspectiva semiótica por meio do conceito de práxis enunciativa, a fim de operacionalizá-la e entender, com algum refinamento metodológico, como se dão o surgimento e o apagamento de uma forma de discurso.⁵¹ Em seguida, desenvolveremos essa discussão no campo específico da canção popular, aplicando-a, fundamentados nas análises conduzidas no capítulo anterior, à dicção do grupo Clube da Esquina.

4.2. GÊNEROS DISCURSIVOS E PRÁXIS ENUNCIATIVA

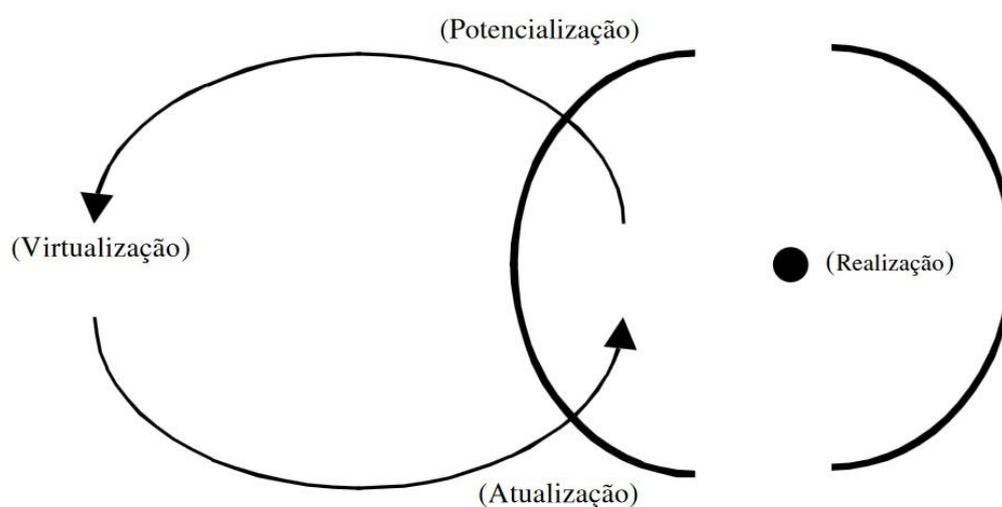
Do ponto de vista semiótico, pensar o estilo nos textos – ou, no nosso caso, o estilo na canção – quer dizer considerar como um conjunto de textos relaciona-se a outros dentro de uma práxis enunciativa que administra os diversos modos de existência das grandezas discursivas. Ou seja, se a enunciação – centro irradiador da identidade – é, com efeito, o local de mediação entre a arquitetura abstrata da língua e o investimento ideológico do discurso, é preciso que a entendamos como “uma verdadeira práxis, lugar

⁵¹ Este argumento caminha em par com o de Regina Souza Gomes em seu artigo “Gêneros do discurso: uma abordagem semiótica” (2009).

de vai-e-vem entre estruturas convocáveis e estruturas integráveis, instância que concilia dialeticamente a geração – pela convocação dos universais semióticos – e a gênese – pela integração dos produtos da história” (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 13).

Na medida em que se encara o estilo como um efeito de sentido “produzido no e pelo discurso” (DISCINI, 2004, p. 26), deve-se também considerá-lo a partir do modo como ele é gerido, no “campo de exercício da enunciação” – qual seja “o domínio da práxis enunciativa” (FONTANILLE, 2015, p. 257) –, pela relação entre a dimensão *individual* e a dimensão *coletiva* do fazer discursivo, o qual, ao interligar esses dois espaços, cria necessariamente um “elo entre, de um lado, um determinado estado sincrônico [do sistema semiótico] e, de outro, todos os estados sincrônicos anteriores e posteriores” (FONTANILLE, 2015, p. 273). A interdiscursividade por meio da qual o estilo é gestado – já que, conforme exposto no segundo capítulo desta dissertação, o discurso do *eu* se define na relação que mantém com o discurso do *outro* – é, portanto, estruturada por uma práxis que organiza o aparecimento e o desaparecimento dos enunciados e das formas semióticas no campo do discurso e que viabiliza as condições metodológicas para uma abordagem analítica do fenômeno intertextual.

Em outras palavras: toda enunciação é a um só tempo individual e coletiva. O discurso sintagmaticamente *realizado* pressupõe uma *atualização* que selecione e disponha as formas paradigmáticas *virtualizadas*, sedimentadas como tesouro social: o sujeito recorre àquilo que, na *extensão* do tempo, a coletividade convencionou como língua (*langue*) para fazer sua fala (*parole*) acontecer. Essa fala (como ocorre sobretudo, mas não só, nos textos artísticos) pode, no entanto, instaurar usos inesperados, cuja *intensidade* faz deslizar o uso comum, *potencializando-o* e por sua vez enriquecendo o tesouro semiótico com formas novas, que com a repetição pouco a pouco se cristalizam como virtualidades novamente passíveis de realização. Fontanille e Zilberberg (2001, p. 185) esquematizam esse processo:

Figura 49: Operações da práxis enunciativa.

Fonte: Fontanille e Zilberberg (2001, p. 185).

Os gêneros do discurso, em particular, tendem a ser estudados ora de uma perspectiva *normativa*, interessada em estabelecer características para este e aquele gênero a fim de distingui-los em tipologias e fixar padrões *a priori*, ora de uma perspectiva *descritiva*, voltada para os modos de criação dos gêneros no seio histórico-social de uma cultura e seus agenciamentos *a posteriori*. As duas, a nosso juízo, menos se excluem do que se complementam.

Aquela, por um lado, representa um eixo de investigação “interna”, que se debruça sobre os *componentes* constituintes da *classe* que é o gênero, sobre seus vetores elementares em termos de expressão e conteúdo, os fatos de estilo, os traços recorrentes que, num dado momento circunscrito pelo olhar analítico, se coadunam sob um único paradigma. Assim, de modo geral, o gênero “carta pessoal”, por exemplo, poderia ser caracterizado, no plano de expressão, pela presença mais ou menos constante de um cabeçalho com local e data, um destinatário explícito, uma saudação inicial e uma saudação final, uma assinatura etc., e, no plano de conteúdo, por temas íntimos ou privados, linguagem coloquial etc.

Esta, por outro lado, representa um eixo de investigação “externa”, que, em vez de se empenhar em uma especificação da ossatura dos gêneros, se interessa mais pelos procedimentos que fundamentam tanto sua manutenção quanto sua transformação, isto é, que fundamentam sua historicidade. Se se aceita a sugestão de Marcuschi para que “não concebamos os gêneros como modelos estanques, nem como estruturas rígidas, mas como formas culturais e cognitivas de ação social corporificadas de modo

particular na linguagem”, como “entidades dinâmicas” (2008, p. 156), então é preciso que o linguista, para não cair em uma arbitrariedade flutuante e a-científica, delineie em alguma medida a forma da dinamicidade, seus modos de operação. Nesse sentido, o gênero “carta pessoal” pode ser conservado a partir da reprodução dos padrões sociais que o convencionaram, de um lado, ou subvertido a partir da assimilação de alguns de seus elementos sob uma chave que não lhe é própria, de outro. A canção “Meu caro amigo”, de Chico Buarque e Francis Hime, por exemplo, absorve características notáveis da “carta pessoal”: há um destinatário (“Meu caro amigo”); uma saudação final (“Adeus”); uma linguagem coloquial (com registros de oralidade como “tão” em vez de “estão” e uso de gírias como “mutreta” e “a coisa aqui tá preta”); temas íntimos (com referência a amigos e familiares como “Marieta”, “Cecília” e “Francis”) etc. Ao mesmo tempo, porém, a canção anarquiza o gênero ao publicizar o seu conteúdo (já que as “notícias frescas” são remetidas não pelo “correio”, que “andou arisco”, mas por um “disco”), estabelecer regularidades prosódica e rímica, pautar um refrão etc. O texto de Buarque e Hime atualiza, então, aspectos virtualizados do gênero “carta pessoal” e, em sua realização discursiva, investe-os de um sentido original, a ser depositado no repertório coletivo como uma forma potencial, isto é, uma forma novamente realizável.

A perspectiva *normativa* tem o benefício de registrar um momento do gênero, uma “fotografia” que delimita a maneira como ele se configura dentro de certo enquadramento; e, por isso mesmo, carrega também a dificuldade de ser sempre parcial, provisória, insuficiente, dada a dinamicidade dos usos. A perspectiva *descritiva*, por seu turno, mostra-se mais apta a apreender essa dinamicidade, capturar a estrutura do seu movimento em uma espécie de “filme”; mas, para fazê-lo, depende dos fotogramas, das unidades tipológicas que, quando sequenciadas, compõem a narrativa do gênero.

A práxis enunciativa parece ser justamente o ponto de interseção entre as duas abordagens: ela entende a tipologia como a captura de certa realidade sincrônica do estilo social que é o gênero – produto do acúmulo de estilos individuais e da maneira como eles se associam em suas semelhanças e se excluem em suas diferenças – e, ao mesmo tempo, confere a essa sincronicidade uma linha diacrônica, uma perspectiva de transformação que passa pela profundidade do passado e pela possibilidade do futuro.

4.3. DICÇÃO DE UM GÊNERO CACIONAL

Essa breve exposição teórica já permite antever as operações que constituem a dicção de um gênero cancional ou de uma geração de cancionistas. Ambos partilham a característica de serem o que aqui chamamos de estilos sociais, isto é, agrupamentos de estilos individuais cujos traços comuns possibilitam reuni-los em um mesmo paradigma. Cremos, no entanto, que seria inadequado igualá-los, já que geração e gênero parecem ser, na verdade, dois momentos opostos da práxis enunciativa cancional.

A geração de cancionistas possui uma especificidade histórica intensiva: é o estilo social em sua emergência. É o que ocorre, por exemplo, com o aparecimento da Bossa Nova no Brasil como elemento novo, marcado, em relação aos cantores da Era do Rádio, à época já conhecidos, não-marcados. A dicção minimalista surgida no final dos anos 1950, metonimicamente encarnada por João Gilberto com o seu canto baixo, as muitas letras de temas quase infantis, a batida sincopada do violão, a regularidade dos acordes blocados e o uso pontual de orquestração, se opõe à dicção grandiloquente dos cantores dos anos 1940, que favorecem os contornos melódicos, as letras passionalizadas, a intensidade encorpada da voz, o brilho dos vibratos, o preenchimento sonoro das *big bands* etc.

É curioso, todavia, como o grande hino bossa-novista, “Chega de saudade”, que demarca no verbo uma postura negativa (“Chega”) em relação à natureza emocional e nostálgica (“saudade”) de intérpretes como Dalva de Oliveira, Orlando Silva ou Nelson Gonçalves, desponta *no interior* da *Canção do amor demais*, disco de 1958 cujo título de sentimentalismo exorbitante (“demais”) representa bem o estilo que predomina na canção brasileira de meados do século XX. Ou seja, uma geração de cancionistas atualiza as virtualidades do sistema estabilizadas pelas gerações anteriores, rearticulando-as em sua realização, de tal sorte que a intensidade minimal de João Gilberto no fim da década de 1950 necessariamente responde à extensidade maximal de Elizeth Cardoso.

O gênero cancional, por sua vez, é o declínio da geração de cancionistas, sua extensionalização em uma forma e conseqüentemente sua normatização no sistema dos possíveis. Assim, o estilo bossa-novista, intensivo à sua época, hoje parece integrar o rol genérico de dicções da canção brasileira, de modo que artistas nacionais e internacionais o acessam quase como uma estrutura performática, uma maneira específica de cantar ou compor, conforme se observa, por exemplo, na gravação do

“Exagerado” de Cazuza feita em 2001 por Arnaldo Antunes ou, mais recentemente, em 2021, na gravação de Billie Eilish de sua composição “Billie Bossa Nova”.⁵²

Essa atualização pelas gerações emergentes dos gêneros cristalizados pelas gerações precedentes não significa, é óbvio, uma simplificação mecânica do processo histórico e uma automatização do seu movimento, para o qual o presente é forçosamente superior por sua posteridade cronológica. Ao contrário, cada geração conquista o passado segundo um conjunto particular de interesses, esfrega-o a contrapelo e faz um uso mais ou menos inteligente do tesouro que lhe é legado como tradição, uso esse cujo valor – de ordem cultural – pode ser sempre discutido.

Nessa direção, o Tropicalismo é decerto um caso emblemático de uma geração que soube se apropriar da dicção que lhe antecedeu, a bossa-novista, radicalizar sua dimensão figurativa e, na esteira do movimento de procura por saídas estéticas para o fechamento político-institucional da ditadura militar, levá-la à própria *decomposição* da forma cancional (TATIT, 2004, p. 203-207). Em debate com o nó cultural do anos 1960 entre a canção de protesto ligada aos Centros Populares de Cultura (CPC) e o iê-iê com timbre do imperialismo estadunidense da Jovem Guarda, “Questão de ordem”, “É proibido proibir” e mesmo “Geleia geral” são exemplos de textos que, de um lado, levam ao extremo o “canto falado” de João Gilberto e com isso inviabilizam algum ordenamento melódico, aproximando-se de uma oralização quase recitativa (notem-se as “reliquias do Brasil” listadas nesta última faixa), e, de outro, integram a esse modo de

⁵² Ricardo Piglia, no segundo volume dos seus diários, faz uma anotação sobre o tango argentino que vai ao encontro de nosso argumento: “Quem continua a explicar a crise do tango em razão do embelezamento dos temas cai numa mistificação realista. Essas pessoas não veem que o tango é um gênero com uma origem nítida (1913, ‘Mi noche triste’, gravado por Gardel) e um glorioso final (‘La última curda’, 1953, cantado por Goyeneche). Isso é comum a todos os grandes gêneros (à tragédia, por exemplo): estão ligados a certas condições que os tornam possíveis, e, quando essas condições mudam, o gênero não se adapta e se encerra com esplendor. As letras que sustentam a história tinham uma duração mínima, que ainda assim permitia contar uma história em três minutos, mas essa duração estava intimamente ligada à dança. Os tangos eram para dançar, e, quando o cantor entoava a letra, às vezes o público parava de dançar para escutá-lo. Troilo, por exemplo, às vezes reduzia a canção a um minuto e depois a música ocupava todo o espaço. Foi o rock que pôs fim a essa lógica, os jovens encontram nele o que precisam para dançar, e o tango se transformou numa música para ser escutada e não para ser dançada. Piazzolla está para o tango assim como Charlie Parker está para o jazz. Também o jazz deixou de ser uma música popular dançante diante da presença do rock e se refugiou nos clubes ou nos bares aonde as pessoas vão escutar, como se fosse um concerto, o desenvolvimento de uma música sofisticada, popular por sua história mas minoritária por sua nova situação. Com o tango aconteceu o mesmo, a orquestra típica desapareceu, e hoje no Caño 14 ou no Jamaica vamos escutar o duo Troilo-Grela ou Salgán-De Lío ou o Quinteto de Piazzolla ou de Rovira. Mas os tangos não têm mais letra, e também não se dança como nos grandes bailes da década de 40, que permitiam sustentar uma complexa – e cara – formação orquestral” (2019, p. 87). A passagem do polo “música para dançar” para o polo “música para escutar” é, a nosso juízo, uma explicação possível – com mais adensamento semântico – para a passagem da intensidade do gênero em seu surgimento, que mobiliza a própria energia do corpo, para a extensividade do gênero em seu assentamento, que passa então a ser apreciado com base em uma escuta inteligível.

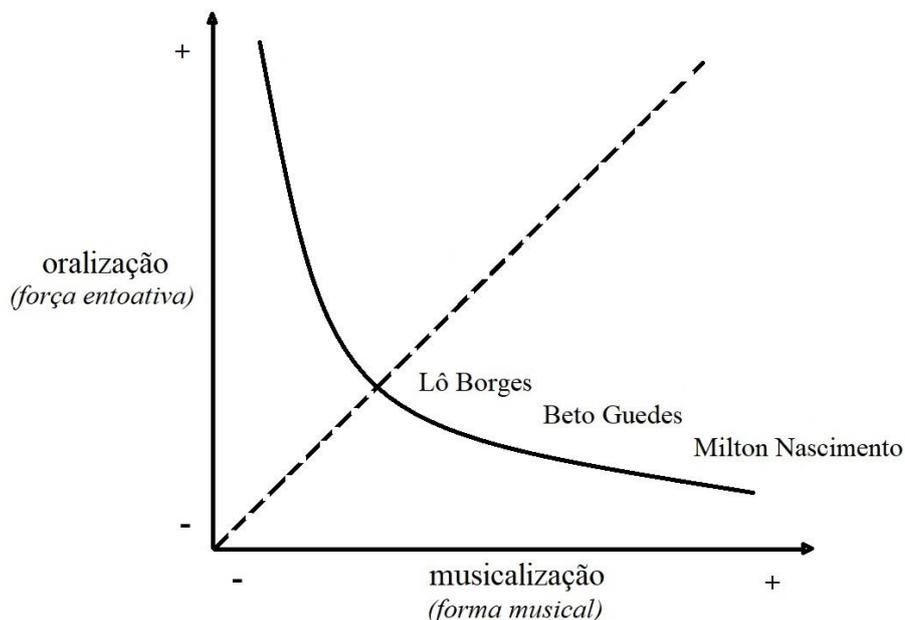
ser da canção “guitarras elétricas, símbolos do pop-rock alienígena, roupas extravagantes e irreverentes pouco compatíveis com o ideal de seriedade da esquerda revolucionária, comportamento ambigualmente sexualizado, formato de happening (gritos, participações inesperadas, intervenções poéticas) etc.” (TATIT, 2004, p. 204). Não é equívoco dizer, então, que os tropicalistas se apoderam da tradição, torcem-na e transformam-na na tentativa de atribuir a um estilo de composição e interpretação do passado as questões do presente.

4.4. DICÇÃO DO CLUBE DA ESQUINA

Retomemos agora o caso específico do Clube da Esquina, pensando-o de uma perspectiva “normativa”, que procure fixar seu modo específico de compatibilizar melodias e letras conforme os apontamentos já indicados nesta dissertação, e, ao mesmo tempo, de uma perspectiva “descritiva”, que insira a dicção dos cancionistas mineiros na processualidade histórica da práxis cancional.

Por um lado, da ótica “normativa”, identifica-se no projeto melódico dos três compositores aqui analisados uma preferência ampla pela *musicalização* em detrimento da *oralização*. Todos evidentemente fundamentam-se na base entoativa da fala cotidiana (dada a própria gramática da canção), mas em geral enxertam procedimentos de expansão passional ou concentração temática nos tonemas ascendentes e descendentes da entoação natural. “Milton Nascimento” valoriza as curvas melódicas e uma ocupação mais irregular do campo de tessitura, com largos saltos intervalares e transposição de registro; “Beto Guedes”, por seu turno, compreende o espectro da melodia de maneira mais gradativa, regulando os contornos e pontuando quase todos os tons da escala; “Lô Borges”, enfim, submete os operadores locais da expansão a uma forma globalmente tematizada, o que atenua os arcos melódicos abrangentes e, sem perder de vista a forma musical, aproxima o canto de uma inflexão mais prosaica, figurativizada. Poderíamos resumir a relação entre os três de acordo com o seguinte esquema:

Figura 50: Projeto melódico do Clube da Esquina.



Fonte: Elaboração própria.

No gráfico, *forma musical* e *força entoativa* coexistem, havendo ora uma acentuação maior daquela, como ocorre com o Clube, ora uma acentuação maior desta, como ocorre com o samba de breque de Moreira da Silva ou o *rap* dos Racionais MC's, ora um fino equilíbrio entre as duas, representado na Figura pela linha pontilhada e arquetipicamente vocalizado no Brasil pela dicção de Dorival Caymmi.

O projeto letrístico dos enunciadores-cancionistas compartilha o fato de os três encarnarem os descaminhos coletivos na travessia individual: o sujeito muitas vezes encena metonimicamente o percurso de um grupo (ou melhor: de um clube), atribuindo um sentido pessoal – seja ele mais intensivo, passionalizado, como em “Milton Nascimento”, seja ele mais extensivo, racionalizado, como em “Lô Borges” – à trajetória de um conjunto social recorrentemente evocado.

E é esse *sentido de percurso* – melódico e letrístico – que parece constituir a dicção do “Clube da Esquina”, macroenunciador criado a partir de suas canções e que, no interior delas, compõe o roteiro de muitos cancionistas da geração pós-tropicalista, “artistas de todo o país que”, como explicam Zuza Homem de Mello e Jairo Severiano em citação mencionada anteriormente, “*se deslocam*”, saem de seus lugares de origem

em direção a um rumo incerto, vão por aí “num carro de boi”, “estrada de terra que só me leva / só me leva / nunca mais me traz”.⁵³

A esse rumo confere-se, ademais, uma densidade mítica: nos textos dos três enunciadore-cancionistas comparece com frequência uma forte isotopia religiosa. Assim, por exemplo, os nomes próprios porventura escolhidos são “Maria”, a mãe de Jesus Cristo, ou “Gabriel”, o enviado de Deus; a “coisa” de que se quer falar, em “Coração de estudante”, “caminha pelo ar”; o que primeiro se vê, em “Paisagem da janela”, é “uma igreja” e “um sinal de glória”, letra na qual o “cavaleiro” é ainda batizado, “banhado em ribeirão”; o “azul” do “trem”, na canção de Lô Borges, remete, junto com o “sol”, à dimensão celeste; em Beto Guedes, proliferam-se expressões ou metáforas bíblicas como “sal da Terra”, “do homem a maçã”, “repartir melhor o pão”, “recriar o paraíso”, “mover montanhas” etc. Tudo se dá, enfim, como se os grandes arcos descritos nos itinerários das letras e das melodias ostentassem também a solenidade típica do *sublime*, de modo a atribuir à imanência do chão percorrido algo de divino e transcendente, próximo de certo heroísmo mitológico (“o grande herói das estradas”).

Por outro lado, da ótica “descritiva”, pode-se dizer que o Clube da Esquina emerge no princípio da década de 1970 como a geração de cancionistas que melhor soube aproveitar o legado de *mistura* herdado do Tropicalismo, rearticulando-o como continuidade e descontinuidade. Embora difiram substancialmente da estética e da ética de ídolos da Tropicália como Caetano Veloso, Gilberto Gil e Tom Zé, os mineiros se apropriaram do seu procedimento de “mestiçagem” sonora na criação do produto final da gravação, ao mesmo tempo que, em contrapartida, reabilitaram um estilo de composição talvez anterior à Bossa Nova.

Em oposição ao viés oralizante de parcela significativa das canções do movimento de 1968, o Clube recupera a dicção expansiva característica das melodias da Era do Rádio e a reelabora com o universo semântico-discursivo de seu espaço e de seu tempo, de maneira que as rupturas na linha entoativa já não dizem respeito apenas às rupturas amorosas do samba-canção romântico dos anos 1940 e 1950, mas às rupturas geográficas dos que se retiram da terra natal e se demovem pelas estradas e às rupturas históricas de quem experimenta a vida brasileira após o Ato Institucional nº 5 (AI-5), que decreta os anos de chumbo do regime militar. Seguindo a trilha tropicalista – que,

⁵³ Trechos da canção “Carro de boi”, de Cacaso e Maurício Tapajós, gravada por Milton Nascimento em 1976 no disco *Geraes*.

aliás, também tematiza os deslocamentos em muitas de suas canções, como “No dia que eu vim-me embora”, “Mamãe, coragem”, “Miserere nobis” etc. –, essa “viagem de ventania”, com os seus tufões individuais e sociais, é circunscrita por uma sonoridade resultante da mescla, em termos de arranjos e timbres, entre o *cool-jazz*, o *samba-jazz*, o *rock* e a música regional. Ou seja, a turma mineira atualiza os gêneros cancionais virtualizados pelas gerações anteriores e, em sua realização, os potencializa conforme os desejos e as necessidades de sua época, qualificando-se assim como uma dicção de alta intensidade em seu período que, com o avançar dos anos, se formaliza como uma identidade possível, a ser conquistada pelas novas gerações.

PARA CONCLUIR

*Quando as forças do mundo se renderem às canções de Chico Buarque,
teremos chegado ao chão do assunto.*

(Caetano Veloso)

Esta pesquisa acumula um conjunto de pretensões. Algumas com maior valor científico, outras de porte tendenciosamente pessoal. Depois de tantas páginas saturadas de contendas técnicas, mediadas por uma metalinguagem por vezes arisca, assumo o risco de dar um tom mais ensaístico a estas palavras finais, que nada mais desejam do que explicitar essas pretensões no que elas têm tanto de objetivo quanto de subjetivo.

Em primeiro lugar, espero ter sido capaz de avaliar de maneira satisfatória a relação entre a abordagem discursiva do estilo e a semiótica da canção. Não planejo com este trabalho inaugurar um ponto de vista novo dentro dos estudos linguísticos sobre o texto, mas na verdade organizar uma discussão que já está posta e que pode ser pressentida pela leitura interseccionada dos escritos sobretudo de Norma Discini e Luiz Tatit. Minha ambição é apenas conduzir essa leitura de modo detido, para dela extrair parâmetros claros e coerentes para um exame metodologicamente pautado da dicção dos cancionistas.

O fenômeno estilístico se revela em diferentes níveis de abstração conceitual a depender do objeto, para os quais a dicção aparece como manifestação do estilo no universo específico da canção e o estilo, por sua vez, como manifestação da identidade no universo específico do discurso. Arrazoá-lo no interior da linguagem cancional significa, portanto, por em conta, a um só tempo, a totalidade do conceito tomado em sua generalidade, de um lado, e a sua particularidade quando aplicado a um dado concreto, de outro, e, conseqüentemente, capturar sua operacionalidade descritiva na ambivalência entre o modo como a soma das várias linguagens informa algo de universal para uma linguagem exclusiva e o modo como a linguagem exclusiva informa algo de excepcional para a soma das várias linguagens.

Em segundo lugar, quero prestar uma homenagem crítica à obra de Tatit, a meu ver único pesquisador que de fato desenvolveu uma teoria semiótica de origem brasileira. Embora existam outros autores com contribuições basilares para os estudos semióticos no Brasil, como Edward Lopes, José Luiz Fiorin, Diana Luz Pessoa de

Barros etc., nenhum deles me parece ter se apropriado com a mesma criatividade de Tatit da tradição que se inicia com Ferdinand de Saussure, passa por Louis Hjelmslev, chega a A. J. Greimas e culmina em Claude Zilberberg. O semioticista soube assimilar essa linhagem semiolinguística a ponto de ele próprio, visando um fato textual singular, *criar uma gramática* e, com isso, apontar um rumo inédito tanto para os estudiosos da significação, que passam a ter ferramentas para analisar a emergência do sentido em um objeto de larga penetração popular, quanto para os teóricos da canção, que até então tendiam a debatê-la de todas as perspectivas possíveis, menos daquela da linguagem mesma.

E, a meu juízo, prestar essa homenagem crítica implica não só aperfeiçoar este ou aquele conceito, mas também gerar as condições para que outras pesquisas se desdobrem a partir desta, seja num patamar específico – investigando por exemplo qual o papel da figura ambígua do “vento” na dicção do Clube da Esquina –, seja num patamar intermediário – com uma análise sobre a dicção do disco de 1972, *Clube da Esquina*, ou sobre como a sequência dos álbuns registra várias fases das dicções dos três cancionistas aqui abordados (MAFRA, 2019) –, seja num patamar geral – com uma averiguação sobre a identidade não só dos compositores, mas também dos cantores e intérpretes, ou, ainda, com um estudo que englobe à dicção outras dimensões da canção, como o arranjo (COELHO, 2014), o timbre (SHIMODA, 2020) e a performance (LE MOS, 2019). Isso significa que esta dissertação é, com efeito, uma voz dentro de um coro de pesquisadores dedicados à canção popular, que, dentro de um projeto coletivo de investigação, negritam a eminência da obra de Luiz Tatit e, simultaneamente, flagram pontos de fuga para novos horizontes.

Em terceiro lugar, gostaria de reiterar a canção como afirmação estética de uma alternativa histórica para o Brasil. Se se pensa com Roberto Schwarz que, pela sua natureza de produto de massa, a música popular, “bem mais do que as outras artes”, “está imersa” no “descompasso” estrutural do país entre “exclusão social – o passado? – e mercantilização geral – o progresso? –”, reconhece-se que ela é “nacionalmente representativa, além de estratégica para a reflexão” (2012, p. 54) sobre os modos de interação entre arte e política na periferia do capitalismo. Quero crer que, de fato, se se acompanham as soluções e os impasses da história da canção, que se desenvolveu aqui como em nenhum outro local do mundo, pode-se em grande medida entender os percursos evolutivos de modernização da vida social brasileira em suas contradições. Para isso, no entanto, suponho que seja mais pertinente, da ótica das ciências da

linguagem, observá-la menos de um ponto de vista historiográfico ou sociológico – que óbvia e necessariamente participa da argumentação – do que de um ponto de vista imanente, para o qual as categorias sociais não são trazidas de fora das composições, mas surgem da rigorosa intuição delas mesmas, de tal sorte que, em vez de serem iluminadas pelos fatores culturais, são as próprias canções que iluminam esses fatores através de suas formas.

De todo modo, o mero desenvolvimento da linguagem cancional no Brasil já me parece em si promissor o suficiente. A despeito de haver canções mais ou menos bem-sucedidas, com este ou aquele interesse político, a abundância e a diversidade da canção popular designam, pela via artística, a possibilidade de este país, ao articular a partir de suas questões profundidade retrospectiva e visada prospectiva, construir uma tradição e, conhecendo-a, indagando-a e aditando-a, imaginar um futuro.

A linguagem foi apurada a tal nível de excelência que, hoje, um espetáculo de canção no Brasil conjuga primor literário, com letras poeticamente sofisticadas pela sensibilidade verbal de Chico Buarque, Caetano Veloso, Aldir Blanc, Cazuza, Rita Lee, Belchior, Zé Ramalho, Luiz Melodia, Maurício Pereira; virtuosismo musical, com harmonias e execuções que muitas vezes circulam entre gêneros em aparência díspares como o samba, o *jazz* e o *rock*, levadas a cabo por instrumentistas da envergadura de Tom Jobim, João Gilberto, João Donato, Gilberto Gil, Jards Macalé, Angela Ro Ro, João Bosco, Milton Nascimento, Djavan; e dramaticidade teatral, com interpretações catárticas principalmente de cantoras, como Maysa, Elizeth Cardoso, Elis Regina, Maria Bethânia, Gal Costa, Elza Soares, Cássia Eller. Ou seja, é quase como se ela, a canção, fosse, de todas as experiências estéticas brasileiras, a mais completa, aquela na qual praticamente os cinco sentidos do ouvinte precisam ser mobilizados para a apreensão integral de seu núcleo de significado: o elo entre uma melodia e uma letra; elo esse que, quando realizado em sua plenitude – isto é, quando consegue criar um efeito de necessidade entre uma expressão e um conteúdo –, é capaz de emocionar ao mesmo tempo que comunica; movimentar ao mesmo tempo que paralisa; impactar ao mesmo tempo que capacita; e, sem dúvida, exclamar ao mesmo tempo que silencia.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. In: *Estética da criação verbal*. 6. ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. 3. ed. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2002.
- BARROS, Mariana Luz Pessoa de. *O discurso da memória: entre o inteligível e o sensível*. Tese (Doutorado em Linguística) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de Linguística Geral I*. 5. ed. Trad. Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri. Campinas: Pontes, 2005.
- BERTRAND, Denis. Remarques sur la notion de style. In: PARRET, Herman; RUPRECHT, Hans-George. *Exigences et perspectives de la sémiotique: recueil d'hommages pour Algirdas Julien Greimas*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1985.
- BERTRAND, Denis. Style. In: GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome 2. Paris: Hachette, 1986.
- COELHO, Márcio. *O arranjo e a canção: uma abordagem semiótica*. São Paulo: Escuta, 2014.
- DIETRICH, Peter. Viola, meu bem: o arranjo na construção do sentido da canção. *Cadernos de Semiótica Aplicada*, v. 2, n. 1, 2004.
- DINIZ, Sheyla Castro. “*Nuvem cigana*”: a trajetória do Clube da Esquina no campo da MPB. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.
- DISCINI, Norma. *Corpo e estilo*. São Paulo: Contexto, 2015.
- DISCINI, Norma. *O estilo nos textos: história em quadrinhos, mídia, literatura*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2009.
- DISCINI, Norma. Para o estilo de um gênero. *Bakhtiniana*, v. 7, n. 2, p. 75-94, 2012.
- FIORIN, José Luiz. Uma concepção discursiva de estilo. In: CAÑIZAL, Eduardo Peñuela; CAETANO, Kati Eliana (org.). *O olhar à deriva: mídia, significação e cultura*. São Paulo: Annablume, 2004.
- FONTANILLE, Jacques. *Semiótica do discurso*. Trad. Jean Cristtus Portela. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2015.
- FONTANILLE, Jacques. *Sémiotique et littérature: essais de méthode*. Paris: Presses Universitaires de France, 1999.

FONTANILLE, Jacques; ZILBERBERG, Claude. *Tensão e significação*. Trad. Ivã Carlos Lopes, Waldir Beividas e Luiz Tatit. São Paulo: Humanitas, 2001.

GARCIA, Luiz Henrique. *Coisas que ficaram muito tempo por dizer: o Clube da Esquina como formação cultural*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000.

GOMES, Regina Souza. Gêneros do discurso: uma abordagem semiótica. *Alfa*, São Paulo, v. 53, n. 2, p. 575-594, 2009.

GREIMAS, Algirdas Julien. L'énonciation (une posture épistémologique). *Significação: Revista Brasileira de Semiótica*. Ribeirão Preto, n. 1, p. 9-25, 1974.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Semântica estrutural: pesquisa de método*. Trad. Haquira Osakabe e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1973.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Semiótica e ciências sociais*. Trad. Álvaro Lorencini e Sandra Nitrini. São Paulo: Cultrix, 1981.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. *Dicionário de semiótica*. 2. ed. Trad. Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Contexto, 2016.

GREIMAS, Algirdas Julien; FONTANILLE, Jacques. *Semiótica das paixões: dos estados de coisas aos estados de alma*. Trad. Maria José Rodrigues Coracini. São Paulo: Ática, 1993.

HJELMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. 2. ed. Trad. J. Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 2013.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, s/d.

LEITE, Ricardo Lopes. SARAIVA, J. A. B. A identidade de um percurso e o percurso de uma identidade: um estudo semiótico das canções do Pessoal do Ceará. Fortaleza: EDUFC, 2012. *Cadernos de Semiótica Aplicada*, v. 12, n. 2, p. 347-359, 2014.

LEMOS, Caio Victor de Oliveira. Performance musical como discurso: proposta de análise. *Revista Vórtex*, v. 7, n. 1, p. 1-31, 2019.

MAFRA, Matheus Henrique. *Um álbum de canções: reflexões semióticas sobre Canções Praieiras*. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

MANCINI, Renata. A enunciação tensiva em diálogo. *Estudos Semióticos*, v. 15, p. 64-87, 2019.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Produção textual, análise de gêneros e compreensão*. São Paulo: Parábola, 2008.

MENEZES JÚNIOR, Carlos Roberto Ferreira de. *Os elementos composicionais do Clube da Esquina como alimentadores de processos criativos de arranjos vocais de canções populares brasileiras*. Tese (Doutorado em Música) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

MONTEIRO, José Lemos. *A Estilística: manual de análise e criação do estilo literário*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

NUNES, Thaís dos Guimarães Alvim. *A sonoridade específica do Clube da Esquina*. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

OLIVEIRA, Rodrigo Francisco de. *Mil Tons de Minas*. Milton Nascimento e o Clube da Esquina: cultura, resistência e mineiridade na música popular brasileira. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2006.

PARRET, Herman. L'énonciation en tant que déictisation et modalisation. *Langages*, n. 70, p. 83-97, 1983.

PIGLIA, Ricardo. *Os diários de Emilio Renzi: os anos felizes*. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Todavia, 2019.

SARAIVA, José Américo Bezerra. *A identidade de um percurso e o percurso de uma identidade: um estudo semiótico das canções do Pessoal do Ceará*. Fortaleza: EDUFC, 2012.

SCHWARZ, Roberto. *Verdade tropical: um percurso de nosso tempo*. In: *Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras* (vol. 2: 1958-1985). 5. ed. São Paulo: Editora 34, 1998.

SHIMODA, Lucas Takeo. *Por um estudo semiótico do timbre na fala, na canção e na música*. Tese (Doutorado em Linguística) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

SILVA, Kristoff. *Contribuições do arranjo para a construção de sentido na canção brasileira: análise de três canções de Milton Nascimento*. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

TATIT, Luiz. *A canção: eficácia e encanto*. São Paulo: Atual, 1986.

TATIT, Luiz. *A construção do sentido na canção popular*. In: *Musicando a semiótica*. São Paulo: Annablume, 1997a.

TATIT, Luiz. *A transmutação do artista*. In: *Todos entoam: ensaios, conversas e canções*. São Paulo: Publifolha, 2007a.

TATIT, Luiz. *Análise semiótica através das letras*. Cotia: Ateliê Editorial, 2001.

TATIT, Luiz. Antecedentes dos independentes. In: *Todos entoam: ensaios, conversas e canções*. São Paulo: Publifolha, 2007b.

TATIT, Luiz. Elementos para a análise da canção popular. In: *Musicando a semiótica*. São Paulo: Annablume, 1997b.

TATIT, Luiz. *Estimar canções: estimativas íntimas na formação do sentido*. Cotia: Ateliê Editorial, 2016.

TATIT, Luiz. Manifestação das categorias temporais. In: *Musicando a semiótica*. São Paulo: Annablume, 1997c.

TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2002.

TATIT, Luiz. O momento de criação na canção popular. In: *Todos entoam: ensaios, conversas e canções*. São Paulo: Publifolha, 2007c.

TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

TATIT, Luiz. Obscurantismo e efervescência cultural. In: *Todos entoam: ensaios, conversas e canções*. São Paulo: Publifolha, 2007d.

TATIT, Luiz. Rita Lee e a era das cantoras na canção popular. In: *Todos entoam: ensaios, conversas e canções*. São Paulo: Publifolha, 2007e.

TATIT, Luiz. *Semiótica da canção: melodia e letra*. São Paulo: Escuta, 1994.

TATIT, Luiz. Tempo e tensividade na análise da canção. In: *Musicando a semiótica*. São Paulo: Annablume, 1997d.

TATIT, Luiz. Valores inscritos na canção popular. In: *Musicando a semiótica*. São Paulo: Annablume, 1997e.

TATIT, Luiz. Vocaçao e perplexidade dos cancionistas. In: *Todos entoam: ensaios, conversas e canções*. São Paulo: Publifolha, 2007f.

TATIT, Luiz; LOPES, Ivã Carlos. *Elos de melodia e letra*. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

ZILBERBERG, Claude. *Elementos de semiótica tensiva*. Trad. Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

ZILBERBERG, Claude. *Essai sur les modalités tensives*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1981.

ZILBERBERG, Claude. *La structure tensiva*. Liège: Presses Universitaires de Liège, 2012.

ZILBERBERG, Claude. *Razão e poética do sentido*. Trad. Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: EDUSP, 2006.

APÊNDICE

Cronologia das obras de Luiz Tatit sobre canção popular publicadas como livros ou capítulos de livros

1983: “Vocação e perplexidade dos cancionistas”, originalmente publicado no jornal *Folha de São Paulo*, em 20 de fevereiro daquele ano, e posteriormente impresso como capítulo da primeira edição do livro *Todos entoam*, de 2007.

1983: “Obscurantismo e efervescência cultural”, originalmente publicado no jornal *Folha de São Paulo*, em 20 de março daquele ano, e posteriormente impresso como capítulo da primeira edição do livro *Todos entoam*, de 2007.

1984: “Antecedentes dos independentes”, originalmente publicado em *Arte em Revista*, ano 6, número 8, em outubro daquele ano, e posteriormente impresso como capítulo da primeira edição do livro *Todos entoam*, de 2007.

1985: “Os paralamas paradiscursivos da canção”, originalmente publicado no jornal *Folha de São Paulo*, em 28 de abril daquele ano, e posteriormente impresso como capítulo da primeira edição do livro *Todos entoam*, de 2007.

1986: *A canção*.

1989: “Elementos para a análise da canção popular”, originalmente publicado no primeiro volume da revista *Cadernos de Estudo: análise musical* e posteriormente impresso como capítulo do livro *Musicando a semiótica*, de 1997.

1990: “Tempo e tensividade na análise da canção”, originalmente publicado no terceiro volume da revista *Cadernos de Estudo: análise musical* e posteriormente impresso como capítulo do livro *Musicando a semiótica*, de 1997.

1990: “Canção, estúdio e tensividade”, originalmente publicado na *Revista USP*, em fevereiro daquele ano, e posteriormente impresso como capítulo da primeira edição do livro *Todos entoam*, de 2007.

1992: “Manifestação das categorias temporais”, originalmente publicado no décimo sexto número da revista *Cruzeiro semiótico* e posteriormente impresso como capítulo do livro *Musicando a semiótica*, de 1997.

1994: “O momento de criação na canção popular”, originalmente publicado nos *Anais do IV Congresso Abralic: Literatura e Diferença*, em agosto daquele ano, e posteriormente impresso como capítulo da primeira edição do livro *Todos entoam*, de 2007.

1994: *Semiótica da canção*.

1994: “A construção do sentido na canção popular”, originalmente publicado no vigésimo primeiro número da revista *Língua e Literatura*, entre 1994 e 1995, e posteriormente impresso como capítulo do livro *Musicando a semiótica*, de 1997.

1995: “Valores inscritos na canção popular”, originalmente publicado no sexto volume da *Revista Música* e posteriormente impresso como capítulo do livro *Musicando a semiótica*, de 1997.

1996: *O cancionista*.

1996: “Rita Lee e a era das cantoras na canção popular”, originalmente publicado na *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, n. 54, e posteriormente revisado e impresso como capítulo da primeira edição do livro *Todos entoam*, de 2007.

1997: *Musicando a semiótica*.

1998: “Música popular urbana”, originalmente publicado no *Livro Aberto*, ano II, n. 7, entre março e abril daquele ano, e posteriormente impresso como capítulo da primeira edição do livro *Todos entoam*, de 2007.

1999: “Da tensividade musical à tensividade entoativa”, originalmente publicado na *Revista da ANAPOLL*, n. 6/7, e posteriormente impresso como capítulo da primeira edição do livro *Todos entoam*, de 2007.

2000: “Marchinha e samba-enredo”, originalmente publicado no jornal *Folha de São Paulo*, em 6 de março daquele ano, e posteriormente impresso como capítulo da primeira edição do livro *Todos entoam*, de 2007.

2001: *Análise semiótica através das letras*.

2001: “A sonoridade brasileira”, originalmente publicado como capítulo do livro *Descobertas do Brasil*, organizado por Angélica Madeira e Mariza Veloso, e posteriormente impresso como capítulo do livro *O século da canção*, de 2004.

2004: “Ordem e desordem em ‘Fora da ordem’”, escrito em parceria com Ivã Carlos Lopes, originalmente publicado em português na revista *Teresa*; depois, ainda em 2004, republicado em francês, “Ordre et desordre dans ‘Fora da ordem’”, na revista *Nouveaux Actes Sémiotiques*; e posteriormente impresso como capítulo do livro *Elos de melodia e letra*, de 2008.

2004: “Terra à vista: aportando na canção”, escrito em parceria com Ivã Carlos Lopes, originalmente publicado em português no décimo sexto volume da revista *Gragoatá*; depois, em 2005, republicado em francês, “Terre! Aborder la chanson”, no volume 33 da revista *Protée*; e posteriormente impresso como capítulo do livro *Elos de melodia e letra*, de 2008.

2004: *O século da canção*.

2004: *Três canções de Tom Jobim*, escrito em parceria com Arthur Nestrovski e Lorenzo Mammì.

2006: “As Vitrines de Chico Buarque: exercício de análise”, escrito em parceria com Ivã Carlos Lopes, originalmente publicado no volume 25 da revista *Significação* e posteriormente impresso como capítulo do livro *Elos de melodia e letra*, de 2008.

2006: “A transmutação do artista”, originalmente publicado no primeiro volume do livro *Pretobrás: por que eu não pensei nisso antes?*, organizado por Luiz Chagas e Monica Tarantino, e posteriormente impresso como capítulo da primeira edição do livro *Todos entoam*, de 2007.

2006: “Cancionistas invisíveis”, originalmente publicado no n. 105 da revista *Cult* e posteriormente impresso como capítulo da primeira edição do livro *Todos entoam*, de 2007.

2006: “Música para reouvir”, originalmente publicado em 31 de dezembro daquele ano, no jornal *O Estado de São Paulo*, e posteriormente impresso como capítulo da primeira edição do livro *Todos entoam*, de 2007.

2007: *Todos entoam*, primeira edição.

2008: *Elos de melodia e letra*, escrito em parceria com Ivã Carlos Lopes.

2008: “Chega de embalar a saudade”, originalmente publicado em 16 de agosto daquele ano, no jornal *O Estado de São Paulo*, e posteriormente impresso como capítulo da segunda edição do livro *Todos entoam*, de 2014.

2010: “Canção e oscilações tensivas”, originalmente publicado no sexto volume da revista *Estudos Semióticos* e posteriormente impresso como capítulo do livro *Estimar canções*, de 2016.

2011: “Quando a música é ‘excessiva’”, originalmente publicado no nono volume da revista *Synergies Brésil* e posteriormente impresso como capítulo do livro *Estimar canções*, de 2016.

2011: “Quem canta seus dotes suplanta”, originalmente publicado como introdução ao livro *A voz na canção popular brasileira*, de Regina Machado, e posteriormente impresso como capítulo da segunda edição do livro *Todos entoam*, de 2014.

2012: “Amor de tônica”, originalmente publicado no suplemento trimestral “Sobre Cultura” da *Revista Ciência Hoje*, nº 293, vol. 49, e posteriormente impresso como capítulo da segunda edição do livro *Todos entoam*, de 2014.

2013: “Ilusão enunciativa na canção”, originalmente publicado no vigésimo nono volume da revista *Per Musi* e posteriormente impresso como capítulo do livro *Estimar canções*, de 2016.

2014: *Todos entoam*, segunda edição.

2014: “O ‘cálculo’ subjetivo dos cancionistas”, originalmente publicado no volume 59 da *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* e posteriormente impresso como capítulo do livro *Estimar canções*, de 2016.

2014: “Reciclagem de falas e musicalização”, originalmente publicado no livro *Palavra Cantada: Estudos Transdisciplinares*, organizado por Cláudia Neiva de Matos, Fernanda Teixeira de Medeiros e Leonardo Dalvino de Oliveira, e posteriormente impresso como capítulo do livro *Estimar canções*, de 2016.

2015: “Ce que ‘chanter’ veut dire dans l’énunciation musicale”, escrito em parceria com Ivã Carlos Lopes, originalmente publicado em francês no sexto volume da revista *Signata* e posteriormente publicado em português, “O significado de cantar na enunciação musical”, como capítulo do livro *Estimar canções*, de 2016.

2016: *Estimar canções*.

2016: “A arte de compor canções”, originalmente publicado no número 111 da *Revista USP* e posteriormente impresso como capítulo do livro *Passos da semiótica tensiva*, de 2019.

2019: “O mundo da canção”, originalmente publicado como capítulo do livro *Passos da semiótica tensiva*.

CANÇÕES CITADAS

“Amor de índio”, de Beto Guedes e Ronaldo Bastos, *Amor de índio*, 1978.

“Até quem sabe”, de João Donato e Lysias Enio, *Quem é quem*, 1973.

“Billie Bossa Nova”, de Billie Eilish, *Happier than ever*, 2021.

“Blue Train”, de Lô Borges, Ronaldo Bastos e Tom Jobim, *Antônio Brasileiro*, 1994.

“Carro de boi”, de Cacaso e Maurício Tapajós, interpretação de Milton Nascimento, *Geraes*, 1976.

“Certas canções”, de Milton Nascimento e Tunai, *Ânima*, 1982.

“Chega de saudade”, de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, interpretação de Elizeth Cardoso, *Canção do amor demais*, 1958.

“Clube da Esquina nº 2”, de Lô Borges, Márcio Borges e Milton Nascimento, *Clube da Esquina*, 1972.

“Coração de estudante”, de Milton Nascimento e Wagner Tiso, *Milton Nascimento Ao Vivo*, 1983.

“Costumes”, de Roberto Carlos e Erasmo Carlos, *Roberto Carlos*, 1979.

“É proibido proibir”, de Caetano Veloso, *Compacto simples*, 1968.

“Exagerado”, de Ezequiel Neves, Cazuza e Leoni, interpretação de Arnaldo Antunes, *Paradeiro*, 2001.

“Gabriel”, de Beto Guedes e Ronaldo Bastos, *Amor de índio*, 1978.

“Garota de Ipanema”, de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, 1962.

“Geleia geral”, de Torquato Neto e Gilberto Gil, *Tropicália ou Panis et Circencis*, 1968.

“Mamãe, coragem”, de Torquato Neto e Caetano Veloso, *Tropicália ou Panis et Circencis*, 1968.

“Maria Maria”, de Milton Nascimento e Fernando Brant, *Clube da Esquina 2*, 1978.

“Meu caro amigo”, de Chico Buarque e Francis Hime, *Meus caros amigos*, 1976.

“Miserere nobis”, de Gilberto Gil e Capinan, *Tropicália ou Panis et Circencis*, 1968.

“No dia que eu vim-me embora”, de Gilberto Gil e Caetano Veloso, *Caetano Veloso*, 1968.

“O que é que a baiana tem”, de Dorival Caymmi, 1939.

“O Sal da Terra”, de Beto Guedes e Ronaldo Bastos, *Contos da Lua Vaga*, 1981.

“O Trem Azul”, de Lô Borges e Ronaldo Bastos, *Clube da Esquina*, 1972.

“Paisagem da janela”, de Lô Borges e Fernando Brant, *Clube da Esquina*, 1972.

“Questão de ordem”, de Gilberto Gil, *Gilberto Gil*, 1968.

“Sol de Primavera”, de Beto Guedes e Ronaldo Bastos, *Sol de Primavera*, 1979.

“Travessia”, de Milton Nascimento e Fernando Brant, *Milton Nascimento*, 1967.

“Tudo que você podia ser”, de Lô Borges e Márcio Borges, *Clube da Esquina*, 1972.

“Volta”, de Lupicínio Rodrigues, 1957.