



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LETRAS VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA

CARMEM SILVIA DE CARVALHO RÊGO

A DINÂMICA IDENTITÁRIA NO TRATAMENTO DAS RELAÇÕES AMOROSAS
PELO PROJETO TRIBALISTAS

FORTALEZA

2023

CARMEM SILVIA DE CARVALHO RÊGO

A DINÂMICA IDENTITÁRIA NO TRATAMENTO DAS RELAÇÕES AMOROSAS PELO
PROJETO TRIBALISTAS

Tese de pesquisa apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Linguística.

Orientador: Prof. Dr. José Américo Bezerra Saraiva.

FORTALEZA

2023

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- R267d Rêgo, Carmem Sílvia de Carvalho.
A dinâmica identitária no tratamento das relações amorosas pelo projeto tribalistas / Carmem Sílvia de Carvalho Rêgo. – 2023.
247 f. : il. color.
- Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Linguística, Fortaleza, 2023.
Orientação: Prof. Dr. José Américo Bezerra Saraiva.
1. semiótica da canção. 2. dinâmica identitária. 3. canção romântica. 4. posicionamento tribalista. I. Título.
CDD 410
-

CARMEM SILVIA DE CARVALHO RÊGO

A DINÂMICA IDENTITÁRIA NO TRATAMENTO DAS RELAÇÕES AMOROSAS PELO
PROJETO TRIBALISTAS

Tese de pesquisa apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Linguística. Área de concentração: Práticas discursivas e estratégias de textualização.

Aprovada em: 28/08/2023.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. José Américo Bezerra Saraiva (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Carolina Lindenberg Lemos
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Ricardo Lopes Leite
Universidade Estadual do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Geraldo Vicente Martins
Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS)

Profa. Dra. Otávia Marques de Farias
Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB)

Dedico este trabalho a Deus e a estes que, em sua honra, me guiam: Mestre Gabriel e Mestre Pequenina.

Com o mesmo sentimento, dedico-o a quem, em sua sublime missão, por Deus me guardam com amor e fé: Mamãe Francisca Neumann e Papai Assuéro César.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus pela oportunidade de trilhar este caminho e por fazê-lo com alegria e na busca de atender a seus propósitos. Também sou grata a Deus por todos os recursos – espirituais, intelectuais e materiais – que, por meio de diversas pessoas, sustentam e animam este valioso trecho de meu percurso de vida.

Sou grata à minha linda e amada mãe, Francisca Neumann Teixeira de Carvalho Rêgo, de quem colho força para crescer e vencer, guardando no coração a criança que dela sou.

A tantos sou grata pela realização deste trabalho, que, de quantos mais recorde, mais vibram as cordas de meu coração. Quero que cada amiga e amigo, irmã e irmão, sintam-se bem dentro de meu abraço, pois todos me são presentes e sempre o serão.

De modo bem especial, sou grata aos semioticistas do corpo docente desta academia, que tão generosamente me acolheram em suas disciplinas, estudos, orientações e até parcerias: meu querido orientador, José Américo Bezerra Saraiva, pela clareza e produtividade de suas contribuições ao projeto que resulta nesta tese, assim como pela profunda fundamentação teórico-metodológica compartilhada ao lado de outras mentes brilhantes e corações vibrantes, como os de Ricardo Lopes Leite, José Leite de Oliveira Júnior, Carolina Lindenberg Lemos e Yvanowik Dantas Valério, estimados líderes nos trabalhos desenvolvidos pelo Grupo de Estudos Semióticos da UFC, o nosso SEMIOCE.

Sinto-me grata pelas recomendações gentilmente ofertadas pelos ilustres examinadores deste trabalho que, desde as fases de qualificação à de defesa, cuidadosa e assertivamente contribuíram para o seu desenvolvimento e conclusão. Aliadas às contribuições dos semioticistas desta casa, vieram as valiosas apreciações de Geraldo Vicente Martins (UFMS) e de Otávia Marques de Farias (UNILAB), a quem sou bem grata.

No âmbito da UFC, agradeço ainda à Maria Érica de Oliveira Lima, que generosamente me acolheu em disciplina do Programa de Pós-Graduação em Comunicação; e à Mônica Magalhães Cavalcante, líder do grupo de pesquisa PROTEXTO e mentora de memoráveis experiências deste meu percurso acadêmico.

Gratidão aos colegas do SEMIOCE, este grupo extraordinário. Foram tantas as experiências, tantas as descobertas, tantas as construções que realizamos juntos. É muito gratificante lembrar de tudo isso. A memória é absurdamente incabível nesta letra, e transborda-me dela¹.

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

RESUMO

Este trabalho descreve a dinâmica identitária do sujeito tribalista como um contraprograma da tradição romântica da canção brasileira, a partir da análise semiótica de canções que abordam o tema relações amorosas. Para tanto, consideramos como *corpus* as canções difundidas nos dois álbuns do projeto Tribalistas (2002 e 2017), de autoria de Arnaldo Antunes, Marisa Monte e Carlinhos Brown, que contemplam a temática em foco. Ao todo, selecionamos seis canções para a análise – sendo quatro do álbum de 2002 e duas do álbum de 2017 –, que examinamos em busca de: *i*) Depreender as operações enunciativas verbais e melódicas privilegiadas e seus efeitos sobre a(s) identidade(s) projetada(s); *ii*) Verificar se é possível afirmar uma identidade homogênea nas canções que tematizam as relações amorosas no projeto Tribalistas; e *iii*) Comparar a imagem-fim do(s) sujeito(s) constituído(s) no projeto Tribalistas à do sujeito constituído tradicionalmente na canção romântica brasileira. Valemo-nos das contribuições teórico-metodológicas de Zilberberg (2006 [1988]; 2011 [2006]), Tatit (1994, 1997) e Saraiva (2012; 2011), cujas propostas se entrelaçam de modo muito favorável ao desenvolvimento deste trabalho, uma vez que avançam de modo harmonioso na apropriação da semiótica discursiva, teoria fundada por Greimas (1976 [1966]), ora aspectualizando-a, como o faz Zilberberg na perspectiva tensiva; ora especializando-a – já na perspectiva zilberberguiana –, como o faz Tatit com a semiótica da canção; ora integrando essas abordagens de base na visão ampliada de uma categoria central ao modelo, a exemplo da dinâmica identitária proposta por Saraiva. Reconhecemos a projeção de uma identidade homogênea e particularmente relacionada com o discurso tribalista, mas que mantém afinidades com a tradição romântica. Com efeito, a imagem-fim do sujeito construído pelo projeto Tribalistas é a de um sujeito não-idealizado, independente e igualitário, que se constitui como alternativa, embora de modo não excludente, à imagem-fim do sujeito idealizado, emocionalmente dependente e incompleto da tradição romântica. A partir do programa enunciativo da tradição, o sujeito tribalista instala concessivamente seu próprio programa e assim se constitui no discurso cancional romântico. Por meio de estratégias como as de sobreposição de sequências narrativas, pluri-isotopias ou sobredeterminação, as canções do projeto Tribalistas enunciam a partir dos valores da tradição para fazer emergir valores que não estavam previstos na sequência dominante.

Palavras-chave: semiótica da canção; dinâmica identitária; canção romântica; posicionamento tribalista.

ABSTRACT

This work describes the tribalist subject identity dynamics as a counterprogram of the Brazilian song romantic tradition, based on the semiotic analysis of songs that address the theme of romantic relationships. For this objective, we considered as a *corpus* the songs disseminated in the two albums of the Tribalistas project (2002 and 2017), composed by Arnaldo Antunes, Marisa Monte and Carlinhos Brown, which cover the theme in focus. In total, we selected six songs for analysis – four from the 2002 album and two from the 2017 album –, which we examined in search of: *i*) Deduct the privileged verbal and melodic enunciative operations and their effects on the projected identity(ies); *ii*) Check whether it is possible to affirm a homogeneous identity in the songs in the Tribalistas project that focus on romantic relationships; and *iii*) Compare the image-end of the subject(s) constituted in the Tribalistas project to that of the subject traditionally constituted in Brazilian romantic songs. This work is based on the theoretical-methodological contributions of Zilberberg (2006 [1988]; 2011 [2006]), Tatit (1994, 1997) and Saraiva (2012; 2011), whose proposals are intertwined in a very favorable way to the development of this work, since they advance harmoniously in the appropriation of discursive semiotics, a theory founded by Greimas (1976 [1966]), sometimes aspectualizing it, as Zilberberg does in the tensive perspective; sometimes specializing it – already from a zilberbergian perspective –, as Tatit does with the semiotics of the song; sometimes integrating these approaches of the base into the expanded view of a central category to the model, following the example of the identity dynamics proposed by Saraiva. We recognize a homogeneous identity projection, particularly related to the tribalist discourse, but which maintains affinities with the romantic tradition. In effect, the image-end constructed by the Tribalistas project is that of a non-idealized, independent and egalitarian subject, who constitutes an alternative, although not excluding, to the romantic tradition subject: idealized, emotionally dependent and incomplete. Based on the tradition enunciative program, the tribalist subject concessively installs his own program and thus constitutes himself in the romantic song discourse. Through strategies such as overlapping narrative sequences, pluri-isotopies or overdetermination, the Tribalistas project songs enunciate from the tradition values, to bring out values that were not foreseen in the dominant sequence.

Keywords: semiotics of the song; identity dynamics; romantic song; tribalist positioning.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	– Dinâmica identitária em Landowski (2002)	33
Figura 2	– Áreas tensivas	34
Figura 3	– Identidade em Coquet (1984)	37
Figura 4	– Sujeito <i>versus</i> Destinador em Coquet (1984)	38
Figura 5	– Dinâmica identitária em Saraiva (2011)	40
Figura 6	– Deslocamento do social para a socialidade	51
Figura 7	– Condições de individuação	52
Figura 8	– Correlações identitárias da tribo pós-moderna	52
Figura 9	– Direções tensivas	72
Figura 10	– Exemplo de desdobramento rítmico em Luar do Sertão	89
Figura 11	– Exemplo de mapeamento melódico da letra de canção	95
Figura 12	– Sistema de significação da linguagem poética	100
Figura 13	– Exemplo de tatitura do <i>corpus</i>	106
Figura 14	– Recorte da partitura do encerramento (T2002f06)	127
Figura 15	– Sobre a tensividade do tempo ascendente.....	162
Figura 16	– Modalidades veridictórias	169
Figura 17	– A imagem-fim do sujeito afirmado nas canções	185
Figura 18	– Condições de formação do par amoroso	186

LISTA DE QUADROS

Quadro 1	– Regimes axiológicos definidos pela correlação intensidade/ extensidade	35
Quadro 2	– A tensão entre implicação e concessão	46
Quadro 3	– Formas de apreensão da foria	76
Quadro 4	– Influência do fazer missivo no nível narrativo	78
Quadro 5	– Fluxo de contenção na canção	82
Quadro 6	– Fluxo de resolução na canção	83
Quadro 7	– Modelos de construção melódica	95
Quadro 8	– Canções que tratam do tema relações amorosas	103
Quadro 9	– Espelhamento entre as estâncias (T2002f06)	113
Quadro 10	– Espelhamento entre as variações do Refrão (T2002f06)	117
Quadro 11	– Cenas construídas na Estância 2	162
Quadro 12	– Esquema de modalização 1 (T2017f04)	165
Quadro 13	– Esquema de modalização 2 (T2017f04)	166
Quadro 14	– Efeito das operações discursivas privilegiadas pelas canções ...	180
Quadro 15	– Imagem-fim dos sujeitos que enunciam as canções	184

LISTA DE TATITURAS

Tatitura 1	– Perfil melódico 1a (T2002f06)	119
Tatitura 2	– Perfil melódico 1b (T2002f06)	121
Tatitura 3	– Perfil melódico 2a (T2002f06)	123
Tatitura 4	– Perfil melódico 2b (T2002f06)	124
Tatitura 5	– Perfil melódico 3a (T2002f06)	126
Tatitura 6	– Perfil melódico 3b (T2002f06)	127
Tatitura 7	– Perfil melódico 1 (T2002f07)	132
Tatitura 8	– Perfil melódico 2 (T2002f07)	133
Tatitura 9	– Perfil melódico 3a (T2002f07)	135
Tatitura 10	– Perfil melódico 4a (T2002f07)	136
Tatitura 11	– Perfil melódico 3b (T2002f07)	138
Tatitura 12	– Perfil melódico 4b (T2002f07)	139
Tatitura 13	– Perfil melódico 1a (T2002f05)	144
Tatitura 14	– Perfil melódico 1b (T2002f05)	144
Tatitura 15	– Perfil melódico 2b / Motivo 1 (T2002f05)	145
Tatitura 16	– Vocalise do Perfil melódico 2a (T2002f05)	147
Tatitura 17	– Perfil melódico 3 (T2002f05)	149
Tatitura 18	– Perfil melódico 1a (T2002f03)	154
Tatitura 19	– Perfil melódico 1b (T2002f03)	156
Tatitura 20	– Perfil melódico 2 (T2002f03)	157
Tatitura 21	– Perfil melódico 3 (T2002f03)	158
Tatitura 22	– Perfil melódico 1 (T2017f04)	164
Tatitura 23	– Perfil melódico 2 (T2017f04)	166
Tatitura 24	– Perfil melódico 3 (T2017f04)	168
Tatitura 25	– Perfil melódico 1a (T2017f08)	173
Tatitura 26	– Perfil melódico 1b (T2017f08)	173
Tatitura 27	– Perfil melódico 2 (T2017f08)	174
Tatitura 28	– Perfil melódico 3 (T2017f08)	175
Tatitura 29	– Perfil melódico 4 (T2017f08)	176

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
1.1	Tendências do posicionamento romântico na canção brasileira	15
1.1.1	<i>A tradição romântica da canção brasileira</i>	16
1.1.2	<i>O amor entre a arte e a filosofia</i>	22
1.2	A trajetória desta investigação	26
2	DISCUSSÃO TEÓRICA	30
2.1	Dinâmica identitária	30
2.1.1	<i>Proposta de confluência dos modelos identitários</i>	41
2.2	A concessão	45
2.3	A identidade na tribalização	50
2.3.1	<i>Sobre a concessão na estética tribalista</i>	58
2.4	Semiótica da canção	60
2.4.1	<i>Semiótica tensiva: o prenúncio da semiótica da canção</i>	62
2.4.2	<i>Uma prosodização do conteúdo</i>	65
2.4.3	<i>O modelo de análise da canção</i>	73
2.4.4	<i>A construção do sentido na canção popular segundo Tatit</i>	84
2.5	A iconização (ou sua versão) na análise cancional	98
3	METODOLOGIA	102
3.1	Da seleção do <i>corpus</i>	103
3.2	Da organização do <i>corpus</i>	105
3.3	Dos procedimentos de análise	107
4	ANÁLISE DAS CANÇÕES	109
4.1	O primeiro álbum do projeto	110
4.1.1	<i>Canções cujas letras tratam do par amoroso</i>	110
4.1.2	<i>Canção cuja letra trata do amor e secundariamente do par amoroso</i> ..	140
4.1.3	<i>Canções cujas letras contemplam outras relações interpessoais e/ou intrapessoal</i>	151
4.2	O (in)esperado segundo álbum	160
4.2.1	<i>Canções cujas letras tratam do par amoroso</i>	160
4.3	Síntese das interpretações	179
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	188

REFERÊNCIAS.....	191
REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS.....	196
APÊNDICE A – <i>CORPUS</i>	197
APÊNDICE B – LETRAS DAS CANÇÕES	243

1 INTRODUÇÃO

*“Não podendo revelar os mistérios da criação, só nos resta
valorizá-los, distinguindo-os cada vez mais
daquilo que não tem mistério.”*
(Luiz Tatit)

O ciclo de uma investigação científica frequentemente se fecha com a abertura de novas questões de pesquisa. Esse movimento é bem gratificante e produtivo, pois traz renovação e enriquecimento ao campo. Nesse fluxo, o desenvolvimento deste trabalho dá continuidade ao de mestrado acadêmico (RÊGO, 2011), em que, seguindo a perspectiva teórica da Análise do Discurso (MAINGUENEAU, 1997; 2001; 2008a; 2008b), defendemos a presença da estética tribalista (MAFFESOLI, 2006) na obra do cancionista Arnaldo Antunes, então considerada como expressão de uma tendência do posicionamento *pop* brasileiro.

Temos trabalhado com o conceito de tribo fundamentado na descrição sociológica de Maffesoli (2006). O autor trata da tribalização como fenômeno que tem lugar nas relações sociais da pós-modernidade, uma atualização de certa sensibilidade já vivida pela humanidade e que, segundo descreve, advém de um deslocamento do social para um estado a que denomina socialidade.

Esse fenômeno é, segundo Maffesoli (2006), uma consequência da massificação, dentro da qual os reagrupamentos se formam, incidentalmente e de maneira aleatória, formando a socialidade: uma constelação de diversos elementos que se ajustam sob forma de sistema, para o qual a vontade e a consciência são irrelevantes. A multiplicidade é, assim, o princípio vital das tribos pós-modernas. Nelas, o dualismo, que remete ao purismo e à estabilidade, cede lugar à efervescência e à imperfeição do terceiro. Temos, portanto, não o tribalismo clássico, que parece buscar certa estabilidade, mas um neotribalismo, caracterizado pela fluidez, pelos ajuntamentos pontuais e pela dispersão.

O trabalho anterior foi instigante e revelador, mas não se esgotara ali o desejo de construir sentidos a respeito dessa tendência discursiva da canção brasileira, justamente porque a intimidade com o *corpus* acaba por nos mostrar outros aspectos que merecem ser vistos com acuidade, mas que ultrapassavam o alcance do momento. Com efeito, quando examinamos a relação entre a obra de Arnaldo Antunes e a tribalização (RÊGO, 2011), dos três grupos temáticos em que organizamos as canções então analisadas – “i) massa e tribalismo; ii) a relação eu e o outro; e iii) *carpe diem* e

responsabilidade ecológica” (RÊGO, 2011, p. 64) –, esse segundo grupo destacou-se pelo uso de estratégias enunciativas que, ao enunciar mais especificamente acerca das relações amorosas, pareciam construir subversivamente o sentido. Sendo essa uma temática com tradição bem estabelecida no posicionamento romântico do discurso literomusical brasileiro (COSTA, 2011), pudemos observar que as canções analisadas desenvolvem tais estratégias enunciativas em oposição à tradição romântica da canção brasileira², oposição essa que notamos manifestada em pelo menos duas estratégias discursivas: mais comumente, na camuflagem do discurso tribalista, jogando com um *parecer ser* romântico; e, eventualmente, na exacerbação da tradição romântica, como um seu contraditório, um *não ser* tribalista; de que nos deram exemplos, respectivamente, as canções *Se tudo pode acontecer*³ e *Exagerado*⁴.

Em *Se tudo pode acontecer*, o cancionista supostamente camufla um discurso não-romântico. Apoiada em um subgênero da canção tipicamente romântico – a balada – para tematizar o par amoroso, a letra da canção constrói certa ironia acerca da probabilidade de se encontrar alguém com quem se viva a vida inteira, de maneira que, associada a diversos eventos de realização improvável, a ideia do par romântico “felizes para sempre” parece ser sutilmente desconstruída.

Já em *Exagerado*, temos uma forte desaceleração do andamento melódico com relação à versão originalmente gravada por Cazuza. Levada ao limite, essa desaceleração tende a extinguir a musicalização da canção, contrastando assim com os impulsos somáticos do *rock* levado na versão anterior.

Conforme vimos (RÊGO, 2011), a interpretação de Arnaldo Antunes, ao investir em um canto de ritmo mais lento, arrastado, satiriza o sentimento “exagerado” que parece incorporado pelo vigoroso arranjo originalmente levado por Cazuza.

Acontece que a letra da canção, na verdade, já expressa um conteúdo não romântico, “um amor inventado”, que, antes camuflado pelos impulsos somáticos do *rock*, faz-se denunciado pelo efeito da desaceleração que, como nos parece, valoriza a inteligibilidade do sentido construído pela letra.

Essa exacerbação da primeira versão que flagramos na interpretação de Arnaldo Antunes é uma estratégia já indicada por Tatit (1997) como construtora de

² Adiante, no item 1.1.1, detalharemos algumas considerações acerca dos investimentos que caracterizam a tradição romântica do discurso literomusical brasileiro.

³ Faixa 4, CD Paradeiro, BMG, 2001 (Arnaldo Antunes).

⁴ Faixa 10, CD Paradeiro, BMG, 2001 (Arnaldo Antunes) e Faixa 1, LP/CD Exagerado, Som Livre, 1985 (Cazuza).

sentido. O semiótico reconhece que as variações de velocidade na execução de uma canção não afetam a estrutura básica concebida pelo compositor, entretanto, observa que, sobretudo a partir da década de 1960, com a radicalização dos estilos de execução, a projeção extensa do tempo desacelerado sobre um ritmo que, a princípio, tenderia à aceleração, ou vice-versa, traz novos efeitos de sentido.

O que ora percebemos é que o tratamento poético da linguagem parece estar no cerne do modo concessivo⁵ com que vemos construídas as estratégias enunciativas da canção tribalista e, dessa forma, da constituição identitária do sujeito tribalista, uma vez que, como frisa Saraiva (2012, p. 84), “o sujeito é identificável a partir do conjunto de dispositivos postos em ação no ato enunciativo, dos valores convocados para o discurso, em suma, de um modo de dizer que reverbera um modo de ser-dizendo, ou um *ethos*”.

Essa questão ressoa a do envolvimento – supostamente “consciente” – dos cancionistas com a linguagem e com seu papel na constituição do sujeito e do mundo, cuja valorização fora introduzida no pensamento moderno pelos românticos do círculo de Iena, de que voltaremos a tratar⁶. Encontramos essa questão também discutida por Saraiva (2011, p. 20), que, pela análise de exemplos encontrados nas obras de Fernando Pessoa e de Arnaldo Antunes, evidencia que a produção poética moderna e pós-moderna não somente tematiza o “papel performático da linguagem”, mas também indica que seus autores “demonstram ter plena consciência da função mediadora e, mais do que isto, instauradora da linguagem”.

O semiótico relembra que, do período moderno aos dias de hoje – ainda imprecisamente chamado pós-moderno –, esse papel da linguagem foi uma bandeira empunhada pelas chamadas poéticas vanguardistas, as quais, por investirem na ruptura e na subversão, mesmo que intuitivamente, dedicaram-se a identificar “o código que seria rompido, a espera que não se realizaria e a rotina no seio da qual o acontecimento se apresentaria como tal” (SARAIVA, 2011, p. 2).

De modo extensivo, entendemos que os tribalistas jogam conscientemente com o poder persuasivo da canção e que o modo concessivo desse fazer enunciativo se alinha com a prática tribalista vista de uma perspectiva mais ampla, pois, seja qual for a

⁵ Adiante discutiremos com a merecida atenção a noção de concessão conforme a abordagem de Zilberberg (2011), para o qual, “a concessão põe o ‘acento de sentido’ numa figura gramatical modesta, apenas uma figura entre as demais, mas que se encontra aqui [na semiótica do acontecimento] – circularmente – destacada e promovida ao nível de **chave do sentido**, parcial ou total, conforme o caso” (p. 242-243, grifo nosso).

⁶ Vide item 1.1.2, nesta mesma seção.

relação que se faça, o que está em jogo no fazer tribalista é a *potência* contra o *poder* (MAFFESOLI, 2006), e não o enfrentamento direto ou a assunção do poder, como encontraríamos comumente, por exemplo, na chamada canção de protesto⁷. Destarte, o “enfrentamento” tribalista se dá de maneira sorrateira, quase sem barulho, mas com inegável profundidade.

Para um melhor acompanhamento de nossa proposta, apresentamos a seguir algumas considerações acerca das tendências do posicionamento romântico na canção brasileira, com destaque para os investimentos que nele tradicionalmente se acentuam, assim como para aqueles que, instigados pela filosofia moderna, mostram influência na tendência que ora investigamos.

1.1 Tendências do posicionamento romântico na canção brasileira

“La littérature est par essence prise de position.” (SARTRE).

Embora não estejamos, ao tratar da canção e do posicionamento romântico, no âmbito do discurso literário⁸, é bem interessante ver o esclarecimento que nos traz Proença Filho (1981) ao estabelecer certa diferença entre as acepções de romantismo enquanto “movimento literário” e “estado de alma”. Como sabemos, há um estilo de época romântico⁹ que, como outros, é um movimento estético vivido pela sociedade ocidental em dadas circunstâncias de tempo e espaço. Nesse movimento literário, concentra-se o que o autor denomina estado de alma romântico: “uma corrente universal caracterizada pelo relativismo, pela busca da satisfação na natureza, no regional, no pitoresco, e tendo na imaginação o meio para fugir do mundo, com o qual o eu do artista entra em conflito” (PROENÇA FILHO, 1981, p. 174-175).

⁷ “Tendo como marco fundador o show ‘Opinião’, de Oduvaldo Viana Filho, Paulo Pontes, Armando Costa e Ferreira Gullar, estreado em fins de 1964 com Nara Leão, Zé Kéti e João do Vale, o movimento da canção de protesto é idealizado por bossanovistas insatisfeitos com os rumos que a Bossa Nova vinha tomando, em que a canção estava se tornando produto de exportação, alienada, cega para os sérios problemas e desafios que o contexto social, político e econômico da época apresentava para o país.” (COSTA, 2001, p. 180).

⁸ A canção é um gênero inscrito no discurso literomusical, que é reconhecido e descrito por Costa (2011) como discurso constituinte.

⁹ Embora não se possa determinar com exatidão o lugar ou a data em que se originou o romantismo na literatura ocidental, segundo Proença Filho (1981), esse movimento foi “uma revolução de amplo sentido, em que a concepção do mundo e a atitude diante dele passam a ser distintas daquelas que marcaram os séculos anteriores” (p. 176) e que assim se opunha aos clássicos princípios de vida e de arte, disseminando-se pelos diversos países da Europa, entre a segunda metade do século XVIII e a primeira do século XIX.

Apoiando-se na fé, na liberdade, na emoção, assim como idealizando a realidade, os elementos desse temperamento romântico podem, com efeito, apresentar-se nas mais diversas épocas e sociedades, desde os tempos mais antigos à atualidade. Embora não seja essa a única acepção atribuída ao termo, é frequentemente a presença desse estado de alma que nos faz reconhecer, na canção brasileira, um posicionamento que também se denomina romântico.

1.1.1 A tradição romântica da canção brasileira

Em uma retrospectiva da criação e evolução da música popular brasileira, Tinhorão (1998) fala-nos do surgimento do que se considera o nosso primeiro gênero: a modinha. Tendo Domingos Caldas Barbosa como seu intérprete de maior destaque, a modinha surgiu em meados do século XVIII e inovou, segundo o pesquisador, mais do que por qualquer particularidade musical em si, pelas letras dirigidas às mulheres, que tratavam de forma direta os temas amorosos, chegando mesmo a sugerir o contato físico.

Como se antecipasse, a respeito da melodia das modinhas, o que hoje podemos demonstrar semioticamente com relação à compatibilidade entre as letras passionais e as melodias passionalizadas¹⁰ das canções românticas, um comentário de Lord Beckford [1760-1844] – romancista e crítico de arte citado por Tinhorão (1998, p. 116) – destaca a sensualidade, o excesso, a busca, que se manifestam igualmente na letra e na melodia dessas canções precursoras: “lânguidos compassos quebrados, como se ante o excesso de enlevo faltasse o fôlego, e a alma buscasse em ânsias sua alma gêmea para respirar”. Esses aspectos que inauguram a constituição da canção brasileira parecem se manter, não obstante os posicionamentos marginais com relação a esse tratamento do tema relações amorosas, ao longo desses mais de dois séculos.

Para Costa (2011), o posicionamento romântico do discurso literomusical brasileiro é definido basicamente pelo tema, seja ele o amor ou, mais especificamente, as relações amorosas. O analista do discurso observa que, entre os membros de outros posicionamentos, vários outros fatores costumam motivar a interação, como a faixa etária, a origem geográfica ou projetos de ruptura estética, comumente também incluindo a comunhão de temas. O posicionamento romântico, no entanto, é descrito por Costa (2011, p. 204) como “um tipo de agrupamento que tem realidade muito mais paradigmática do

¹⁰ **Passionalização**, como veremos mais detalhadamente na Seção 2.4, é a tensividade criada na expressão melódica pela ampliação das alturas e das durações.

que associativa. Se há interação, é aquela proporcionada pelo gesto de gravação de um mesmo autor e um eventual dueto ou parceria”.

Entretanto, como ainda comenta Costa (2011), embora não formem grupos, os cancionistas românticos parecem seguir – em maior ou menor grau – uma “linhagem”, um modelo de investimento ético do passado, ou seja, há certos arqui-enunciadores, segundo os quais se estabelecem alguns estilos da canção romântica brasileira. Para todos esses estilos, segundo o pesquisador, coincide um *ethos* sentimental, pelo qual esses cancionistas, elegendo a voz como soberana, põem-se como “estrelas da canção”.

Esse investimento ético se mostra justificável, uma vez que, como argumenta Tatit (1996), o cancionista precisa fazer com que a experiência relatada pareça ter sido realmente vivida: é na busca por se vincularem a um projeto entoativo convincente que as canções românticas frequentemente exploram melodias passionais.

Embora Costa (2011) declare ser a comunhão do tema o único elo entre os cancionistas por ele agrupados como românticos, sua descrição não deixa de reconhecer nesse agrupamento outras regularidades – verbais e musicais – que nos levam a crer na identificação de certa centralidade relativa aos possíveis graus de presença do posicionamento romântico, passível de ser tomada como uma tradição romântica da canção brasileira e que, como tal, pressupõe uma centralidade e uma marginalidade na assumpção dos investimentos que a caracterizam.

Partindo assim da descrição apresentada por Costa (2011), destacamos alguns desses investimentos. No âmbito verbal, há a projeção do enunciador como actante da enunciação, seja simulando uma interação com um enunciatário implícito – por vezes o par amoroso ou um confidente –, seja simulando uma de troca de turnos, em que duas vozes – nesses casos, as duas figuras do par amoroso – alternadamente assumem o papel de enunciador. Em ambas as possibilidades, sempre valendo-se da *debreagem*¹¹ enunciativa, as letras tendem a figurativizar¹² a relação amorosa e, com isso, envolvem o

¹¹ Para Greimas e Courtés (2011[1979]), **debreagem** é uma operação de instauração de pessoa, espaço e tempo “pela qual a instância da enunciação disjunge e projeta para fora de si, no ato de linguagem e com vistas à manifestação, certos termos ligados à sua estrutura de base, para assim constituir os elementos que servem de fundação ao enunciado-discurso” (p. 111). Conforme instale no discurso actantes da enunciação ou do enunciado, a *debreagem* se diferencia respectivamente como enunciativa ou enunciva.

¹² Em semiótica, a **figurativização** é, junto à tematização, um dos dois subcomponentes da semântica discursiva mobilizados pelo enunciador na construção do enunciado. Como esclarecem Greimas e Courtés (2011), “ao contrário do termo figura (que é polissêmico) do qual deriva, o qualificativo figurativo é empregado somente com relação a um conteúdo dado (de uma língua natural, por exemplo), quando este tem um correspondente no nível da expressão da semiótica natural (ou do mundo natural)”. É importante observar que esses mesmos termos – figurativização e tematização – são adotados como subcomponentes

ouvinte nesse efeito de realidade. Na já mencionada busca por compatibilizar com esses enunciados passionais da letra a entoação do canto, a melodia das canções românticas tende à passionalização, que explora a ampla modulação da voz e resulta em gêneros de andamento relativamente lento.

É particularmente interessante notarmos que o investimento em extensões mais amplas da tessitura vocal é costumeiramente explorado no canto lírico – ou erudito –, em que, segundo nos esclarece Arrozio (2020), busca-se uma autenticidade do timbre dentro de parâmetros estéticos claros, que norteiam e compõem diretrizes para a execução, segundo ajustes vocais refinados que, desse modo, se distanciam da fala. O canto popular, ao contrário, tende a não empostar a voz; trata-se, segundo a professora, de um canto que cultiva e valoriza os traços individuais e apresenta ajustes supraglóticos mais próximos da voz falada. Tudo, portanto, parece ocorrer segundo uma busca por um projeto entoativo convincente.

Entendemos que a transparência da entoação seja um aspecto próprio do canto popular, mas que, nas canções românticas, parece estar mais atrelado a esse seu compromisso com o projeto entoativo, e não simplesmente com a pureza, ou melhor, com a inteligibilidade da voz. Por outro lado, como foi dito acima, as canções românticas exploram a modulação da voz, que, sem comprometer sua inteligibilidade, envolve-se com os estados passionais da letra. Para além do tema, esse tratamento modalizado pelo /ser/, que convoca a sentimentalidade para a interpretação, parece-nos um investimento essencial à tradição da canção romântica.

Em meados dos anos 50, o advento da bossa nova – com o estilo conciso e musical construído por João Gilberto – certamente provocou um corte nessa tradição e, com ele, a abertura para novos modos de se cantar o amor e as relações amorosas, cujas marcas essenciais, como frisa Tatit (2002 [1996]), permaneceram em toda a música popular contemporânea, seja de forma diluída ou fragmentada.

Diferentemente do que se já constituía na canção brasileira, a proposta bossa novista retira o destaque antes dado à voz, equiparando-a aos instrumentos musicais. Segundo Brito (*apud* COSTA), ao contrário do anterior destaque dado à melodia e, conseqüentemente, ao canto, “na bossa nova, procura-se integrar melodia, harmonia, ritmo e contraponto na realização da obra, de maneira a não permitir a prevalência de qualquer deles sobre os demais”. Assim originou-se um modo de cantar que, sem

da semiótica da canção, em que se trata especificamente da expressão melódica, portanto, com valores e conceitos que merecem ser vistos em separado, conforme discutimos adiante, na Seção 2.4.

extinguir o movimento da tradição romântica que seguia concomitantemente, evita floreios vocais, agudos gritantes, prolongamento de notas, variação de intensidade etc.

Ora, são justamente esses os recursos de que o cancionista da tradição romântica se vale para imprimir seu *ethos* sentimental às canções e cuja retirada pela bossa nova, como comenta Costa (2011, p. 142), substitui o tom dramático pelo lírico, de maneira que “símbolos como ‘o amor, o sorriso e a flor’, título do 2º. LP de João Gilberto (1960), estão em perfeita consonância com certa leveza ao encarar conjunções ou desilusões amorosas, expostas em textos intimistas e subjetivistas”.

Para Tatit (2002), o acorde dissonante bossanovista, conforme a dicção de João Gilberto e Tom Jobim, traz três principais funções das quais se originam o samba estilizado em bossa nova: *i*) modalizador do sentido (direção) melódico; *ii*) condensador da tensão passional; e *iii*) caracterizador de uma tonalidade compacta apropriada para batidas rítmicas regulares.

Não obstante e junto a essa mudança de padrão que, cultivando o próprio gênero como dicção, origina um movimento musical, a canção brasileira também prossegue com a tradição romântica. Com efeito, a partir da década de 60, duas grandes tendências se desenvolveram na canção brasileira, que, segundo esclarece Tinhorão (1998), correspondiam à situação econômico-social de dois grandes públicos: um formado pela classe média, que se influenciava pela tendência bossa novista, e outro formado pelas camadas mais baixas, que dava continuidade às influências anteriores.

Essa diversidade se dá de tal modo que, na década posterior a essa em que se institui a bossa nova, também ganha força a formação das chamadas duplas sertanejas – a exemplo de Chitãozinho e Xororó –, que exacerbam aquele investimento passional que tanto caracteriza o *ethos* da tradição romântica. De certo modo, é como se a partir daquela divisão inicial de tendências provocada pela bossa nova, dois grandes fluxos comesçassem a se fortalecer na constituição da canção brasileira: um tradicional, que julgamos comprometido com a sentimentalidade e com a conservação dos padrões musicais e dos investimentos éticos já sancionados pela coletividade; e um fluxo transformador, comprometido com a intelectualidade e, conforme a tendência, com certa reflexão sobre o fazer artístico e sobre os temas que isso envolve. Eventualmente esses fluxos se cruzam, dialogam, especialmente na contestação, na subversão ou mesmo na restituição dos valores tradicionais pelo transformador.

Sem pretensão de trazermos neste trabalho um detalhamento da linha evolutiva da canção brasileira, podemos assim considerar que há tendências que, ligadas

a esse fluxo tradicional, constitui o centro do posicionamento romântico; e há outras tendências que, conforme a divergência de seus investimentos com relação a esse mesmo fluxo – seja-lhe contrária ou complementar – constituem posicionamentos marginais referentemente ao tratamento tradicional do tema romântico na canção brasileira.

Nessa relação de transformação do modo cancional de compor, tocar e cantar, como lembra Costa (2011), o próprio João Gilberto colheu do cancionário tradicional boa parte das canções que gravou ao longo de sua carreira.

Na atualidade, afastando-se daquele centro do posicionamento romântico, seu característico *ethos* sentimental dá lugar a um tom moderado – por vezes dissimulado ou até parodístico – na voz de cancionistas de tendências marginais. Fernanda Takai, por exemplo, interpreta clássicos da canção romântica em que sua voz joga entre a minimização e certa imitação desse investimento ético. É o que se pode conferir em sua interpretação de “Fui eu”, cuja moderação nos investimentos vocais, frente à passionalização originalmente investida nas vozes de Michael Sullivan e Paulo Massadas, é particularmente contrastante. O tom parodístico – ao mesmo tempo honroso e jocoso – pode ser exemplificado pela nasalização investida no trecho final de “Mon amour, meu bem, ma femme”, com a qual, claramente imitando a voz de Reginaldo Rossi na interpretação original, a cancionista encerra sua moderada trajetória vocal.

Em se tratando do trio de cancionistas que lideram o projeto Tribalistas, cada um tem suas próprias nuances de um investimento ético ligado à temática romântica. Carlinhos Brown, mesmo com sua reconhecida dedicação à percussão e aos gêneros carnavalescos, é certamente o mais próximo do centro romântico. Investindo no prolongamento e na amplitude da extensão vocal, assim como numa gestualidade envolvida com os conteúdos passionais das canções, o cancionista não chega, contudo, a encenar a interação com o par amoroso em suas interpretações ao vivo, nisso certamente distinguindo-se do que costuma acontecer na tradição romântica; no extremo oposto, Arnaldo Antunes investe numa modulação próxima da fala. Explorando o timbre grave, sua voz pouco se estende, mostrando-se mais envolvida com a inteligibilidade da letra do que com a exploração da melodia. Há também exemplos de canções tradicionalmente românticas que, interpretadas por cancionistas que investem na passionalização melódica, são acompanhadas por Arnaldo Antunes na interpretação de algum poema ou outro texto que tende a refletir, a pensar sobre o amor¹³. Já Marisa Monte, com uma voz modulada,

¹³ Vale ouvir na voz de Arnaldo Antunes o trecho do romance “O Primo Basílio”, de Eça de Queiroz, em “Amor I love you”, executada com Marisa Monte. A narrativa de onde o trecho é extraído tem como

mas sem exageros, investe na encenação vocal, gestual e até cenográfica da narrativa das canções. Mas o faz de uma forma transparente, como a deixar claro que se trata de uma interpretação, feito um *gestus* brechtiano.

Além do investimento ético, que consideramos crucial para o reconhecimento da centralidade ou marginalidade do posicionamento com relação à tradição romântica, destacamos que, diferentemente do que Costa (2011) descreve para o posicionamento romântico, cancionistas como Arnaldo Antunes, Carlinhos Brown e Marisa Monte costumeiramente constroem uma rede de parceiros – mais ou menos frequentes –, que incrementam suas carreiras a solo. Acrescente-se que as interações desses cancionistas, ao tratar do tema relações amorosas, mostram-se também associadas por investimentos de outras ordens, como aqueles relacionados à reflexão sobre a linguagem e o fazer artístico, ao estilo de vida e ao diálogo com outras tendências e gêneros da canção.

Com diz Nelson Motta, ao comentar o lançamento do segundo álbum do projeto Tribalistas (2017), esses cancionistas se alimentam “da diversidade de estilos e da harmonia entre os contrastes que os separam e os unem”. Assim como no primeiro álbum (2002) – destaca o também cancionista e produtor musical –, o trio de parceiros reuniu-se nessa segunda edição para uma aventura musical, em que nada foi programado ou planejado com antecedência.

É realmente de surpreender que “um dos maiores sucessos da virada do milênio”¹⁴ – Tribalistas (2002) – não tenha contado com os habituais recursos de lançamento, entrevistas promocionais, apresentações ao vivo ou em televisão: “apenas um showcase de meia hora com os três foi apresentado em Paris, em 2003, e a força da música se comunicando com as pessoas. O sucesso espetacular e inesperado foi como nos velhos tempos, pelo rádio e no boca a boca”, arremata Nelson Motta.

protagonista Luísa, uma personagem que é vítima do excesso de fantasias românticas, distanciando-se assim da realidade. Também vale conferir sua interpretação do poema “Repertório de Felicidades”, de Carlinhos Brown, com quem Arnaldo Antunes participa na execução da canção “Dois grudados”. Nessa mesma tendência, Arnaldo Antunes também dialoga com cancionistas da tradição romântica, como em “Me dê motivo”, que interpreta com um dos compositores, Michael Sullivan. Em todos esses exemplos, é notório o contraste entre o envolvimento sentimental da voz que canta e o afastamento passional dos textos recitados por Arnaldo Antunes.

¹⁴ Nas palavras de Márvio dos Santos, redator da Folha Ilustrada (2003), “para um disco qualificado por eles como algo ‘sem compromisso’, os números conquistados por Arnaldo Antunes, Marisa Monte e Carlinhos Brown como ‘Tribalistas’ impressionam. Foram mais 1 milhão de cópias vendidas no Brasil, além de preciosas 300 mil no exterior, na esteira da world music que seduz a Europa. Ao todo, “Tribalistas” foi vendido em 46 países”. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1212200333.htm>. Acesso em: 16 mar. 2023.

Trata-se de um modo de produção e difusão que certamente se distingue do que se costuma encontrar no mercado fonográfico e que entendemos estar relacionado com o espírito dessa tendência que viemos examinar frente à tradição romântica. Estamos diante, não de uma questão meramente estética ou estilística, mas de um posicionamento discursivo que se desenvolve no interior do discurso literomusical brasileiro. Trata-se, dentre outras que se movem nesse discurso, do que temos examinado como tendência tribalista.

A escolha desta investigação pelo exame do tema relações amorosas vem, por um lado, da relevância que esse tema tem no discurso literomusical brasileiro – e em outras comunidades, é notório –, desde a frequência recorrente nos mais diversos posicionamentos à popularidade que alcança no posicionamento tradicional. O outro lado desse interesse – e este nos é mais relevante – vem da oportunidade de destacar, do interior dessa tradição tão fortemente instituída, um posicionamento que se opõe à tradição para constituir um outro, uma alternativa passível de ser incorporada pelo ouvinte, de um modo que, como dissemos acima, manifesta um envolvimento – supostamente “consciente” – com a linguagem e com seu papel na constituição do sujeito e do mundo.

Nesse sentido, a tendência que examinamos a partir do projeto Tribalistas exhibe traços de um estado de alma que, diferentemente daquele de que nos fala Proença Filho (1981), não se mostra tão alinhado com a tradição romântica e seu *ethos* sentimental, tal qual comentamos a partir de Costa (2011) e Tatit (2002). Este outro, conforme compreendemos, alinha-se com o de um posicionamento que, também denominado romântico, une arte e filosofia, criação e reflexão, qual seja, o posicionamento daqueles que, na Alemanha da virada do séc. XVII para o XIX, ficaram conhecidos como os primeiros românticos, e sobre os quais apresentamos a seguir algumas considerações.

1.1.2 O amor entre a arte e a filosofia

Fundadores da estética moderna, os primeiros românticos alemães aproximaram as concepções de arte e filosofia. Na virada do séc. XVIII para o XIX, eles buscavam, como assevera Duarte (2011), unir pensamento e inventividade, reflexão e criação. Em um projeto que surge como o primeiro movimento estético moderno de que temos notícia, figuram como líderes, dentre outros homens e mulheres que compunham

o chamado Grupo de Iena, os irmãos August e Friedrich Schlegel, assim como o Barão de Hardenberg, conhecido pelo pseudônimo Novalis, e Friedrich Schiller.

Segundo Duarte (2011, p. 9), apesar da grande heterogeneidade que desde cedo se apresentava entre os primeiros românticos, havia entre eles um projeto consciente, explícito e programático de atuar como grupo no contexto da arte e da filosofia de seu tempo. Nesse sentido, considera o pesquisador, “eles não fizeram apenas uma filosofia da arte, mas praticaram, ao mesmo tempo, uma arte do filosofar – em textos que pensam poeticamente”. E é justamente essa aproximação entre arte e filosofia que os define.

Por mais plausível que nos pareça hoje, a aproximação entre arte e filosofia enfrentou toda uma tradição do pensamento filosófico que precedeu a modernidade. Embora existam exceções, como sinaliza Duarte (2011), ao contrário do que propunham os românticos, de Platão a Hegel, filosofia e arte foram intencionalmente mantidas à distância uma da outra.

Platão desqualificava a arte pela ausência de realidade: arte é imitação, e uma imitação do mundo sensível, que já é, para ele, uma imitação do mundo das ideias, onde de fato residiria a verdadeira realidade, isto é, ao imitar as coisas que vemos, a arte estaria imitando coisas que já são imitações. Para o pesquisador, embora radical, essa condenação da arte era crucial para Platão, o que mostra que a censura aplicada por ele à poesia vinha do reconhecimento de seu poder e, por conseguinte, de assim considerá-la uma ameaça. Num contexto em que a poesia de Homero, ainda que admirada, deveria ser combatida, Platão acusava a poesia de corromper o entendimento, prejudicando a educação dos homens, salvo daqueles que lhe conhecessem a verdadeira natureza: os filósofos. Com efeito, como esclarece Duarte (2011), Platão acirrou uma oposição, uma “inimizade” entre arte e filosofia, que ele mesmo já reconhecia como antiga.

Hegel, no entanto, já na trajetória final dessa nossa tradição filosófica, aproximou arte e filosofia, ambas por ele reconhecidas como expressão do que denomina “espírito absoluto”. Diferentemente de Platão, pondera Duarte (2011), esse filósofo moderno considera que a verdade pode ser representada na arte. Ao invés de vê-la como uma imitação, uma cópia decaída do mundo sensível, Hegel defende que a arte “arranca a aparência e a ilusão inerentes a este mundo mau e passageiro”, pois nele “imprime uma efetividade superior nascida do espírito”. Nessa perspectiva, portanto, “deve-se atribuir aos fenômenos da arte a realidade superior e a existência verdadeira, que não se pode atribuir à efetividade cotidiana”.

Contudo, é preciso esclarecer que, para Hegel, a arte não poderia expressar a versão mais profunda da verdade, uma vez que esta, como destaca Duarte (2011), não seria “aparentada” nem “simpática” ao mundo sensível. Unida apenas de modo parcial à verdade, segundo o pensamento hegeliano, a arte limitar-se-ia a certos conteúdos.

Ainda no fim do século XVIII, Schiller, um dos primeiros românticos, expõe a transformação da situação da arte na modernidade em termos parecidos com esses que Hegel apresentaria um pouco depois, mas com conclusões um tanto diferentes. Comparando os poetas antigos e os modernos, Schiller conclui que “aqueles nos comovem pela natureza, pela verdade sensível, pela presença viva; estes nos comovem pelas ideias” (*apud* DUARTE, 2011, p. 42-43). Nessa direção, Schiller caracteriza de, predominantemente, “ingênuo” o estilo dos antigos e de “sentimental” o dos modernos. A concepção dos atributos – ingênuo ou sentimental – pelos quais Schiller os diferencia, merece ser vista com cautela. Embora ambos os grupos certamente lidem com o mundo natural, como pontua Duarte (2011), enquanto os ingênuos parecem dele desfrutar uma comunhão direta, os sentimentais com ele se relacionam por intermédio da reflexão.

No percurso geral do que temos descrito acerca do posicionamento romântico, é bem importante observarmos a distinção entre as acepções do termo “sentimental” quando: *i*) tratamos do *ethos* sentimental na tradição da canção romântica brasileira; e *ii*) discutimos o posicionamento dos românticos de Iena. Para estes, como esclarece o próprio Schiller, o termo sentimental está relacionado ao caráter espiritual da percepção, ou seja, a relação entre o sujeito sentimental e o mundo se dá por meio da reflexão e não pelos sentidos, como parece ocorrer ao sujeito ingênuo. Conforme vemos, no entanto, é deste último – o sujeito ingênuo – que se aproxima o que se denomina *ethos* sentimental na tradição romântica brasileira, em que o termo é usado em seu sentido corriqueiro. Essa dicotomia, como destaca Duarte (2011), define a questão da criação poética moderna, uma vez que na concepção exposta por Schiller, “jamais alcançamos o objeto, mas apenas o que o entendimento reflexionante do poeta fez do objeto”.

Segundo o pesquisador (2011), Schiller determinou uma virada no pensamento do grupo de Iena, influenciando a posterior proposta de Schlegel, que passou a definir romântico justamente por aquilo “que nos apresenta um conteúdo sentimental em uma forma da fantasia”. Schlegel estabelece certa sinonímia entre romântico e sentimental, mas essa sinonímia, em conformidade com a distinção antes exposta por Schiller, só se estabelece se for dispensado o significado corriqueiro e pejorativo da palavra sentimental – que inclui “quase tudo o que comove de modo trivial, é lacrimoso

e cheio daquele familiar sentimento de honradez”. Diferentemente, para Schlegel, sentimental é o que provém do sentimento, que é espiritual, não dos sentidos. Enquanto estes se referem ao contato direto e objetivo com as coisas, os sentimentos dizem respeito à reflexão sobre si mesmo.

Diferentemente da suposta harmonia antiga, o espírito poético vê-se então separado do contato direto com a natureza. O círculo de Iena, assim, afastava-se tanto do pensamento de Platão quanto do de Hegel.

Como frisa Duarte (2011), os românticos de Iena buscavam construir uma linguagem em que unisse criação e reflexão, atribuindo à arte o papel de fazer o mundo natural – “a poesia primeira” – ressurgir com forma e consciência.

Considerando que seja possível pensar tanto a favor como contra a linguagem, mas não sem ela, os românticos de Iena defendem que não se pode separar filosofia e linguagem. Nessa direção, a questão passa a ser “como despertar na linguagem o seu fundo sem fundo”, de modo que ela deixe de ser tomada apenas como o código – já conhecido – para se tornar a experiência de estranheza em que ocorre a criação do novo e do diferente.

Para definir romantismo, elucida Duarte (2011, p. 163), “há de se frisar aí o sentido verbal do termo, de ação, mais do que o substantivo”: romantizar. Ao que acrescenta as palavras de Novalis: “na medida em que dou ao comum um sentido elevado, ao costumeiro um aspecto misterioso, ao conhecido a dignidade do desconhecido, ao finito um brilho infinito, eu o romantizo” – e “inversa é a operação para o superior, desconhecido, místico, infinito”. Nesse movimento recíproco de elevação e rebaixamento, em certo sentido, romantizar é traduzir – criar é traduzir –, uma vez que a criação humana é justamente uma tradução do que se encontra criado no mundo. Assim como se faz a tradução de uma língua para outra, antes, a obra original faz uma tradução da linguagem das coisas para a linguagem humana. “Eis a primeira tradução”.

Essa valorização da tradução pelos românticos de Iena quebra a lógica da fidelidade à origem, ao original. É nesse sentido que Schlegel afirma o “gosto sublime em sempre preferir coisas à segunda potência”, como “cópias de imitações, juízos sobre resenhas, adendos a suplementos, comentários a notas”. Tratam-se, segundo Duarte (2011), de gestos alegóricos, uma vez que apontam para o que não se completa e mesmo assim se faz. Contudo, como diz Novalis com relação às obras literárias, a tradução não traz efetivamente a obra em si, mas o ideal dela, de modo que o tradutor “tem de ser o

poeta do poeta e assim poder fazê-lo falar segundo sua própria ideia e a do poeta ao mesmo tempo”.

1.2 A trajetória desta investigação

Orientados pelo que observamos na análise da obra cancional de Arnaldo Antunes (RÊGO, 2011), partimos da suposição de que a imagem-fim¹⁵ do enunciador construído pelo projeto Tribalistas em canções que tematizam as relações amorosas seja também a de um sujeito não-idealizado, independente e igualitário, que se constitui como alternativa à imagem-fim do sujeito idealizado, emocionalmente dependente e incompleto da tradição romântica. Outrossim, defendemos que, na esteira da aproximação, ou melhor, do amor entre arte e filosofia – sancionado e difundido pelo posicionamento moderno –, o sujeito tribalista se utiliza do discurso tradicionalmente romântico com um propósito definido, qual seja, o de promover a reflexão e a conseqüente transformação do ser e do fazer sobre si, sobre a linguagem e sobre o mundo.

Entendemos que, para tanto, o discurso tribalista se opõe à imagem-fim tradicional do sujeito romântico, constituindo-se concessivamente um contraprograma da tradição romântica na canção brasileira. Nesse rastro, descrevemos a dinâmica identitária do sujeito tribalista a partir da análise semiótica de canções brasileiras que tematizam as relações amorosas. Para tanto, neste trabalho examinamos as canções difundidas no projeto Tribalistas (2002 e 2017), de autoria de Arnaldo Antunes, Marisa Monte e Carlinhos Brown, o qual consideramos um manifesto, um acento da sutil intervenção tribalista no mundo pós-moderno.

Por sua própria natureza tônica, essa acentuação manifestada pelo projeto Tribalistas favorece a observação dos valores passíveis de serem articulados na dinâmica identitária que investigamos. Bem favorável aos propósitos desta pesquisa, a decisão por compor o *corpus* com os dois álbuns do projeto Tribalistas passou, não obstante, por certa resistência. Expliquemos: como a primeira versão do projeto (2002) já contava com larga repercussão quando de nossa defesa do posicionamento tribalista como tendência da canção *pop* brasileira (RÊGO, 2011), desde aquele momento enfrentamos uma

¹⁵ Conforme o que consideraremos sob o termo imagem-fim, “o sujeito é identificável a partir do conjunto de dispositivos postos em ação no ato enunciativo, dos valores convocados para o discurso, em suma, de um modo de dizer que reverbera um modo de ser-dizendo, ou um *ethos*.” (SARAIVA, 2012, p. 84).

reducionista – portanto, indesejável – associação desse posicionamento ao trio Arnaldo Antunes, Marisa Monte e Carlinhos Brown.

Na verdade, seguíamos no interesse de mostrar a amplitude da tendência que reconhecemos no *pop* brasileiro e tínhamos que a escolha de tal *corpus* pudesse reforçar ainda mais essa leitura reducionista já cunhada pela coincidência do termo adotado no âmbito da enunciação cancional e no da teoria sociológica da qual colhemos a noção de tribalização.

O que queremos é deixar claro que, embora a teoria descrita Maffesoli (2006) nos pareça ser o centro de seu projeto enunciativo, a manifestação desse discurso na canção brasileira não se restringe a essa produção dos três cancionistas. Assim como Cazuza na década de 1980 e, mais recentemente, Fernanda Takai – cujas interpretações mencionamos há pouco –, diversos cancionistas brasileiros se mostram envolvidos com a tendência tribalista. Aliás, é próprio da tribalização haver os ajuntamentos temporários, de modo que não raramente encontramos ligações na produção e difusão das canções que acabam indicando essa presença na constituição do campo discursivo.

Seja por investimentos mais ou menos relevantes, esperamos que este trabalho contribua para orientar e valorizar futuras investigações que venham a expandir o conhecimento das estratégias e do alcance das canções produzidas para promover o exercício e o acontecimento da consciência do sujeito no mundo.

A questão a que nos dedicamos, portanto, não é simplesmente a de reconhecer ou confirmar a ligação dos cancionistas com a tribalização, mas sim a de explorar a dinâmica identitária dessa tendência que se move no discurso literomusical brasileiro e que, valendo-se do poder persuasivo da canção, parece promover a difusão de concepções e ações intersubjetivas estrategicamente construídas consoante a identidade tribalista.

Ao nos questionarmos a respeito de qual seja a dinâmica identitária que se configura nas canções que tratam das relações amorosas no projeto Tribalistas (2002 e 2017), buscamos conhecer as operações enunciativas privilegiadas nessa dinâmica identitária, assim como conferir a validade de se reconhecer no projeto uma identidade homogênea. Por fim, interessa-nos esclarecer como a imagem-fim do enunciador construído pelo projeto Tribalistas em canções que abordam o tema das relações amorosas se relaciona com o posicionamento da tradição romântica nas canções brasileiras.

Para atender aos objetivos desta investigação, três noções se mostram cruciais: a constituição da identidade, as operações enunciativas da canção e o discurso tribalista como poética transformadora. Estreitamente relacionadas, uma vez que tratamos

da constituição identitária tribalista em canções, essas noções contam com o apoio de discussões teóricas e exercícios analíticos de grande relevância para os estudos da semiótica discursiva, disciplina que orienta este trabalho.

Com relação à *constituição da identidade*, seguimos as considerações de Saraiva (2012; 2011), semioticista brasileiro que, examinando os modos como a semiótica greimasiana trata as questões relacionadas com a significação, constrói um quadro representativo da dinâmica de constituição identitária, em que faz convergirem as já renomadas propostas de Fontanille e Zilberberg (2001), Landowski (2002) e Coquet (1985). É também por essa mesma perspectiva teórica que ingressamos no exame do discurso tribalista como *poética transformadora*.

A orientação de Saraiva, de que tratamos na primeira seção do capítulo de Fundamentação Teórica, vem, portanto, em dois vieses: por um, encontramos o assunto da poética tribalista sinalizado na discussão que autor (2011) promove acerca das poéticas contemporâneas; e, por outro, que na verdade dá embasamento ao primeiro, valemo-nos de sua proposta de convergência das correlações envolvidas na constituição identitária (2012; 2011), como parâmetro metodológico para atribuir um lugar enunciativo ao sujeito tribalista.

Como se toda essa contribuição não bastasse, a trajetória analítica de Saraiva é marcada pela canção brasileira e, como não poderia deixar de ser, pela adoção do método desenvolvido por Luiz Tatit (1994; 1997) para o tratamento semiótico desse gênero enunciativo: a semiótica da canção, metodologia que também adotamos neste trabalho e de que tratamos na segunda seção de nossa discussão teórica.

Filiada ao modelo geral da semiótica discursiva, fundada por Algirdas Julien Greimas (1976 [1966])¹⁶, a metodologia desenvolvida por Tatit se fundamenta mais especificamente nos pressupostos teóricos da semiótica tensiva (ZILBERBERG, 2006 [1988]; 2011 [2006]), cujos elementos essenciais abordamos na mesma seção, dada sua natureza precursora para o desenvolvimento da semiótica da canção, embora alguns aspectos já sejam contemplados na seção anterior, graças à sua participação na fundamentação da proposta de dinâmica identitária concebida por Saraiva.

As contribuições teórico-metodológicas dos três autores – Zilberberg, Tatit e Saraiva – parecem entrelaçar-se de modo muito favorável ao desenvolvimento deste

¹⁶ Nas citações iniciais de obras que tenham mais de uma edição referida ao longo deste trabalho, para melhor identificação, apresentamos entre colchetes o ano da primeira edição publicada, igualmente indicada na bibliografia final.

trabalho, uma vez que avançam de modo harmonioso na apropriação da teoria fundada por Greimas, ora aspectualizando-a, como o faz Zilberberg na perspectiva tensiva; ora especializando já a perspectiva zilberberguiana, como o faz Tatit com a semiótica da canção; ora integrando essas abordagens de base na visão ampliada de uma categoria central ao modelo, a exemplo da dinâmica identitária proposta por Saraiva; e ainda na aplicação desses métodos, como encontramos nos trabalhos do próprio Tatit e também de Saraiva, nos quais dispomos de um arsenal de exemplos minuciosamente analisados segundo a metodologia da semiótica da canção.

Com efeito, para além dos pressupostos de base da semiótica discursiva (GREIMAS; FONTANILLE; COURTÉS; ZILBERBERG), de que trataremos paralelamente às propostas de Tatit e Saraiva, estes dois autores nos oferecem recursos diretamente aplicáveis ao assunto que almejamos discutir – a dinâmica identitária do projeto Tribelistas –, seja no âmbito mais abstrato de ponderação acerca da dinâmica identitária (SARAIVA), seja na metodologia de análise das canções (TATIT; SARAIVA). Percorrendo suas contribuições, visitamos os autores de base na observação das categorias e das relações pertinentes ao objetivo deste trabalho, cujo exame introduzimos ao final de cada uma das duas seções do capítulo que se segue.

2 DISCUSSÃO TEÓRICA

“A inquietude está no cerne de toda poética exigente.”
(Claude Zilberberg)

2.1 Dinâmica identitária

*“Percebemos diferenças e, graças a essa percepção,
o mundo ‘toma forma’ diante de nós.”*
(Algirdas Julien Greimas)

Admitindo a centralidade da linguagem como objeto de reflexão do pensamento pós-moderno¹⁷, Saraiva (2011, p. 3) faz “uma incursão nos modos como a semiótica discursiva, entendida como a ciência da significação, trata as questões com ela relacionadas, isto é, como a teoria semiótica desenvolve as noções de ato enunciativo, sujeito da enunciação, enunciador, enunciatário e identidade do sujeito enunciante”. Essa incursão se baseia sobretudo em Fontanille e Zilberberg (2001) e em Zilberberg (2006), cujas teorias são cuidadosamente articuladas pelo semioticista às contribuições de Landowski (2002) e Coquet (1984), resultando numa engenhosa convergência de tais propostas de constituição identitária.

Seguindo a tradição da semiótica discursiva, em que a enunciação e seus actantes são analisados enquanto simulacros¹⁸, o autor aborda o sujeito da enunciação como sujeito semiótico, qual seja, como um efeito de sentido produzido pelo discurso, portanto, não como substância ou suposto reflexo desta, mas sim como uma organização formal, que se pode tomar como “o pressuposto ou a resultante do discurso realizado” (LANDOWSKI *apud* SARAIVA, 2011, p. 4).

Destacando que essa noção de sujeito é caudatária da noção de narratividade *lato sensu*, Saraiva (2011) nos mostra o encadeamento de simulacros que se constroem na enunciação, ela própria tomada nesta abordagem como um enunciado mais amplo, portanto, igualmente um simulacro, cujo sujeito resulta do sincretismo de enunciador e enunciatário simulados no jogo enunciativo.

¹⁷ Como detalhamos adiante, Saraiva considera “que a preocupação com a linguagem e com o seu poder de construção do “real” reside no principal tema legado pela Modernidade aos pensadores-poetas da Pós-Modernidade” (2011, p. 2). Esse reconhecimento está bem relacionado com a nossa perspectiva de interpretação do projeto Tribalistas, cuja discussão introduzimos ao final desta seção.

¹⁸ Greimas e Courtés (2011[1979]), consideram duas acepções para o termo “simulacro”: *i)* enquanto modelo teórico de produção e interpretação do sentido; e *ii)* como figuras pelas quais se projetam os actantes da enunciação; ambas as acepções, desprovidas de quaisquer pretensões ontológicas.

Ora, para a semiótica, é no fazer enunciativo que tanto o enunciado quanto o sujeito da enunciação são gerados. Portanto, se concebermos a enunciação como uma espécie de enunciado mais amplo, o sujeito da enunciação, na produção do discurso, será o simulacro resultante do sincretismo de dois outros simulacros: o do enunciador e o do enunciatário. Além destes simulacros, o jogo enunciativo pode instaurar no discurso os actantes da enunciação enunciada, simulando, por debreagem, a enunciação propriamente dita. Em seguida, os actantes da enunciação enunciada podem delegar a fala para outros actantes, que, por sua vez, podem fazer o mesmo com relação a outros actantes ainda, e assim por diante. Neste processo de debreagens sucessivas, acontece que toda enunciação simulada no interior de um discurso referencializa o simulacro da enunciação anterior, conferindo-lhe uma impressão de realidade. Mas, é bom que se diga, essa referencialização não passa de um efeito de discurso. Por isto é que podemos dizer que não lidamos, em discurso, senão com simulacros. (SARAIVA, 2011, p. 4-5).

As sucessivas debreagens que Saraiva comenta acima, embora sigam o mesmo mecanismo, são de ordens diferentes, no sentido de que, conforme seja o nível hierárquico da sintaxe actancial¹⁹, podemos ter uma debreagem de primeira ordem, de segunda e assim sucessivamente. É claro que, como nos alerta Fiorin (1996), esse desdobramento tem limites, uma vez que seu acompanhamento depende da memória dos produtores e leitores desses enunciados.

Vale lembrar que essa capacidade de memorização é um fator pragmático que, embora necessário, tomamos apenas como pressuposto, mas não para fins de análise. O que nos interessa – e Saraiva o reitera com ênfase – não é o sujeito “real”, mas a construção de seu simulacro que se faz na enunciação e que é analisável pelos enunciados assim produzidos.

Nesta perspectiva de construção do sentido, assim como são simulacros os actantes do enunciado, o enunciador, o enunciatário, também o contexto é um simulacro. Com efeito, como assevera Saraiva (2011, p. 5, nota 3), a noção que adotamos é “sempre a de um contexto semiotizado, produto de leitura e de interpretação”, tomado, portanto, como linguagem.

¹⁹ “No interior do discurso enunciado distinguir-se-ão, tipologicamente: a) **actantes da comunicação** (ou da enunciação), que são o narrador e o narratário, mas também o interlocutor e o interlocutário (que participam da estrutura da interlocução de segundo grau que é o diálogo); b) **actantes da narração** (ou do enunciado): sujeito/objeto, destinador/destinatário; do ponto de vista gramatical, oporemos aqui **actantes sintáticos** (inscritos em um programa narrativo dado), tais como sujeito de estado e sujeito do fazer, e **actantes funcionais** (ou sintagmáticos), que subsumem os papéis actanciais de um determinado percurso narrativo; (...), levando-se em conta o papel que ele desempenha, ao nível da semântica discursiva, graças ao procedimento da figurativização, diremos que o actante é **individual, dual** ou **coletivo**.” (GREIMAS; COURTÉS, 2011, p. 21, grifos dos autores).

A construção de simulacros é, como vemos, um dos procedimentos básicos da enunciação, que segue um programa de persuasão-manipulação-interpretação intersubjetiva próprio do processo comunicativo e que, como destaca Saraiva (2011), a semiótica examina sob o prisma da narratividade.

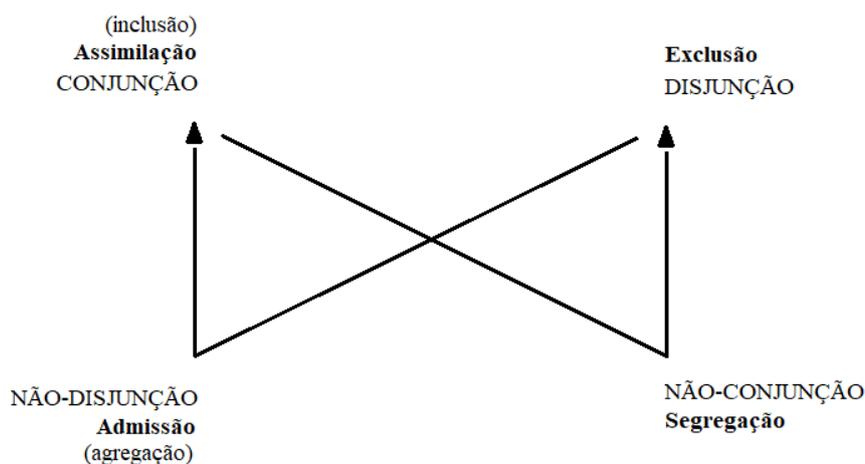
Aliado ao ponto de vista que toma a enunciação como construção de simulacros, a semiótica tem no primado da relação entre os termos a base de seu procedimento de análise e interpretação da enunciação. E é nessa base que, segundo vimos em Saraiva (2011), Landowski (2002) defende a identificação de diferenças como *conditio sine qua non* para a apreensão do sentido, condição da qual o sujeito não escapa.

A identidade do sujeito, seguindo essa lógica, só pode constituir sentido “pela relação que ele mantém com a alteridade, diferenciando-se dela” (SARAIVA, 2011, p. 8). Para Saraiva (p. 8), a relevância desse modo de ver está em isto colocar em cena “um jogo de ‘simulacros em construção’, de imagens-fim dos sujeitos, em sua identidade e alteridade, fundados na relação mútua e indissociável da qual todos dependem”.

Nestes termos, não há como enunciar senão construindo e marcando posição, isto é, constituindo-se transitiva e reflexivamente em relação a alteridades: sujeitos (sujeito/destinador/destinatário) e objetos. (SARAIVA, 2011, p. 8).

O semioticista (2011, p. 9) nos traz um quadrado semiótico (Figura 1) em que Landowski (2002) “apresenta os quatro processos por meio dos quais uma identidade se forja no contato com os valores e com a(s) alteridade(s) que a atravessam”: assimilação, segregação, exclusão e agregação. Segundo Saraiva, a partir da tensão entre essas quatro configurações, Landowski “pensa a dinâmica identitária como um estado, sempre instável”.

Figura 1 – Dinâmica identitária em Landowski (2002)



Fonte: Adaptado de Saraiva (2011).

Segundo Saraiva (2011, p. 9),

Quando sugere essas quatro configurações, Landowski (2002) está pensando a enunciação na perspectiva da narratividade, como um processo em que os actantes da comunicação se definem mutuamente, e de modo dinâmico, mediante a maneira como se apresentam uns para os outros.

Não há, dessa perspectiva, uma essência do sujeito ou do objeto. Tudo, em conformidade com a teoria geral da semiótica, se constrói na relação. A esse respeito, assevera Landowski (2002):

Ora, estes princípios não constituem, em si mesmos, determinações que se possam considerar como simples e unívocas. Efetivamente, não se trata aí de dados que caracterizam cada um dos parceiros independentemente das circunstâncias de seu encontro com o outro, mas ao contrário de determinações que se constituem somente em situação e se transformam no próprio âmbito da interação. (*apud* SARAIVA, 2011, p. 9).

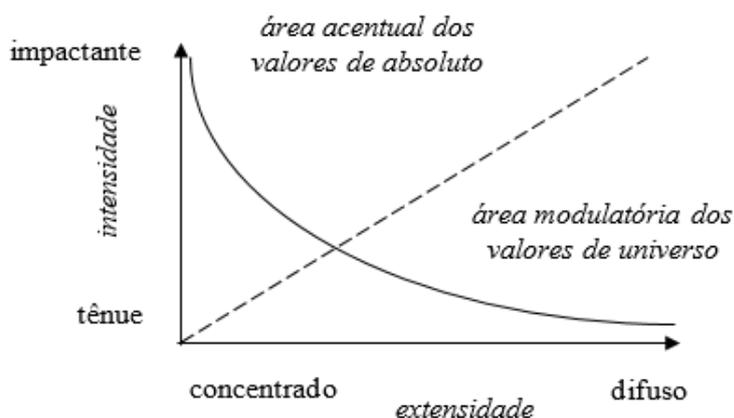
Nessa organização esquemática de Landowski para as correlações entre as práticas semióticas²⁰ da constituição da identidade e da alteridade (Figura 1), os quatro processos identitários são associados aos estados de junção, de maneira que temos associados, respectivamente: para a assimilação, a conjunção; para a exclusão, a disjunção; para a segregação, a não-conjunção; e, para a agregação, a não-disjunção.

²⁰ “Partindo da definição do sentido como intencionalidade orientada e tendo em conta que as organizações semióticas se constroem no interior destas duas macrossemióticas que são as línguas naturais e os mundos naturais, denominaremos **práticas semióticas** os processos semióticos reconhecíveis no interior do mundo natural e definíveis de modo comparável aos discursos (que são as práticas verbais, isto é, processos semióticos situados no interior das línguas naturais).” (GREIMAS; COURTÉS, 2001, p. 380).

Saraiva (2011, p. 10), destacando que essa tensão entre conjunção e disjunção está assim na base da estrutura descrita por Landowski, observa que isso corresponde ao que Hjelmslev trata como tensão entre a função ‘e...e’ e a função ‘ou...ou’, das quais Fontanille e Zilberberg aproximam, por exemplo, “as correlações que se estabelecem entre os gradientes da intensidade e da extensidade, na constituição do valor”.

Para Zilberberg (2011), “os valores semióticos são resultantes da convergência da intensidade e da extensidade” (p. 90), cujas grandezas se correlacionam de modo inverso, no sentido de que o aumento da intensidade gera diminuição da extensidade e vice-versa, gerando assim ora a concentração, ora a modulação dos valores, conforme representação do seguinte diagrama (Figura 2):

Figura 2 – Áreas tensivas



Fonte: Zilberberg (2011, p. 90).

Particularmente interessado nos modos como essas correlações contribuem para as noções pertinentes à constituição identitária, que está no cerne de seu trabalho, Saraiva observa: *i*) os **tipos de correlação** que Fontanille e Zilberberg (2001) reconhecem entre intensidade e extensidade, enquanto funtivos valenciais que originam o valor, quais sejam, a correlação conversa, em que esses funtivos aumentam ou diminuem na mesma direção; e a correlação inversa, em que os funtivos aumentam ou diminuem inversamente; assim como *ii*) os **modos de convivência** entre as dimensões do sensível e do inteligível, enquanto macrovalências relacionadas respectivamente à intensidade e à extensidade; e *iii*) os **princípios operativos**²¹, que podem ser de exclusão ou de participação e que ocorrem na tensão entre disjunção e conjunção, cujos operadores são, respectivamente, triagem e mistura.

²¹ Saraiva se refere ora a “princípios”, ora a “regimes” de participação e de exclusão. Na busca de um termo que os abarque de forma genérica, adotaremos “princípios operativos”.

Segundo esclarece Saraiva (2011), Fontanille e Zilberberg (2001) reconhecem que os princípios de triagem e mistura são dependentes um do outro e têm, portanto, valores relativos. Isso se dá de tal maneira que esses princípios preveem uma distensão em cada complexo, admitindo a seguinte sintaxe canônica: triagem – fechamento – abertura – mistura – triagem. Dessa sintaxe, depreendem-se dois **regimes axiológicos**: os valores de absoluto e os valores de universo, ambos aplicáveis às profundidades da intensidade e da extensidade.

Como podemos conferir no Quadro 1, do ponto de vista da intensidade, intervêm os operadores abertura e fechamento, enquanto, do ponto de vista da extensidade, os operadores triagem e mistura.

Quadro 1 – Regimes axiológicos definidos pela correlação intensidade/extensidade

<i>definidos</i> →		
<i>definidores</i> ↓	<i>valores de absoluto</i>	<i>valores de universo</i>
<i>intensidade</i>	fechamento	abertura
<i>extensidade</i>	triagem	mistura

Fonte: Adaptado de Zilberberg (2011).

Segundo comenta Saraiva (2011, p. 10), na correlação intensidade/extensidade, temos a predominância de triagem e fechamento como operadores dos valores de absoluto, dirigidos assim para uma intensidade máxima e uma extensidade mínima – um valor único –; enquanto, mantendo-se uma correlação inversa entre as grandezas, temos a modulação oposta nos valores de universo: abertura e mistura predominam na direção de uma intensidade nula e uma extensidade máxima – um valor universal.

Em suma, parece-nos que a dinâmica identitária proposta por Landowski pode ser homologada aos princípios da **exclusão** e da **participação**, às operações de *triagem*, *mistura*, **fechamento** e **abertura**, aos valores de **absoluto** e de **universo**. Por isso, a impressão de que existe um centro de referência em cada discurso não é absolutamente falsa, sobretudo para aquele que recebe o discurso, uma vez que este centro é construído a partir daquelas operações. (SARAIVA, 2011, p. 11, grifos do autor).

Dessas considerações iniciais, sempre em conformidade com os pressupostos da semiótica discursiva, Saraiva conclui que o sujeito do discurso²² é: *a)* cognoscível, na atividade enunciativa e por ela própria, como um simulacro; *b)* resultado das operações de abertura/fechamento e de triagem/mistura agenciadas em discurso; *c)* simulado nas dimensões sócio-histórica e individual, respectivamente, por uma base axiológica e um fundo tensivo presentes em todas as fases do percurso gerativo do sentido; e *d)* revelado ideologicamente, no nível discursivo, especialmente pelas figuras e temas selecionados, conforme ganham densidade sêmica a base axiológica e o fundo tensivo.

Sempre atento a reiterar a posição epistemológica da semiótica, em que tratamos do sujeito como construção discursiva, e não como entidade empírica, Saraiva frisa o interesse da disciplina nos simulacros, que, segundo o autor (2011, p. 11), “podem se tornar tanto mais ‘ilusoriamente’ estáveis quanto mais a enunciação é simulada no enunciado”.

Para Saraiva (2011, p. 11), o simulacro da enunciação cria, assim, “um efeito de centro de referência” cujas operações de abertura/fechamento, triagem/mistura e expansão/concentração podem ser observadas “como dinâmica em que se forja um simulacro do si para a apreensão do outro, simulacro este que joga necessariamente com o simulacro do outro e com o simulacro que o si julga o outro ter dele”.

O autor acrescenta que Fontanille e Zilberberg (2001), reconhecendo na *debreagem* e na *embreagem*²³ verdadeiros avatares das duas operações da práxis enunciativa – extensiva e intensiva – na própria instância de discurso, consideram que esse efeito de centro decorre da *embreagem*, dado seu caráter homogeneizante.

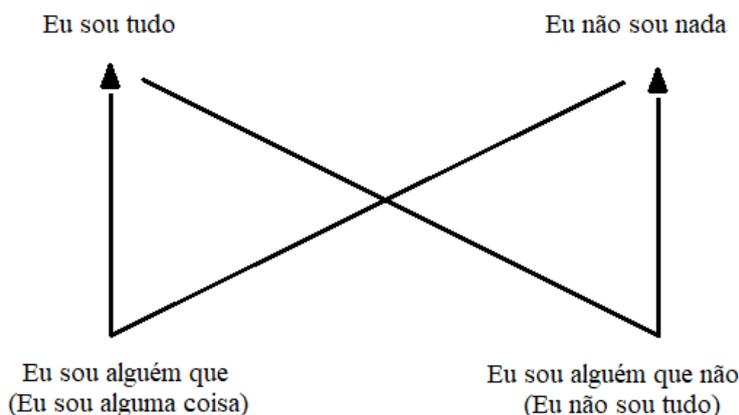
O simulacro do sujeito enunciante surgiria, assim, de um movimento centrípeto, de concentração, que finda por simular um centro de percepção, a exemplo daquele que a operação de *debreagem* desfaz ao pluralizar a instância discursiva. (FONTANILLE; ZILBERBERG *apud* SARAIVA, 2011, p. 11).

Saraiva faz então aproximações entre as postulações de Fontanille e Zilberberg (2001) e as correlações organizadas por Coquet (1984), entre quatro posições do sujeito, em função da assunção de uma identidade, conforme vemos na Figura 3.

²² Entendemos que os termos “sujeito do discurso”, “sujeito da enunciação” e “sujeito enunciante” sejam alternativas que o autor usa ao longo do texto para o mesmo conceito, mantendo sempre seu caráter de efeito de sentido construído por simulação no fazer enunciativo, portanto, de um sujeito semiótico.

²³ Segundo Greimas e Courtés (2011, p. 159-160), “ao contrário da *debreagem*, que é a expulsão, da instância da enunciação, de termos categóricos que servem de suporte ao enunciado, denomina-se **embreagem** o efeito de retorno à enunciação, produzido pela suspensão da oposição entre certos termos da categoria da pessoa e/ou do espaço, e/ou do tempo, bem como pela denegação da instância do enunciado.”.

Figura 3 – Identidade em Coquet (1984)



Fonte: Adaptado de Saraiva (2011).

Coquet compõe as relações contrárias desse quadrado semiótico (Figura 3) opondo: no eixo dos contrários, uma identidade total e positiva a uma identidade total e negativa; e, no eixo dos subcontrários, uma identidade parcial e positiva a uma identidade parcial e negativa.

Seguindo as observações de Saraiva (2011), reconhecemos que os sujeitos resultam, no eixo dos contrários, de um foco generalizante, e que são produto de um foco particularizante no eixo dos subcontrários, que é onde se dá, como nos mostra o autor, o processo de individuação do sujeito.

No quadrado, o processo de individuação de um sujeito dá-se no termo neutro, eixo que subsume os subcontrários, quando ele se afirma como sujeito ao atribuir-se uma imagem na dêixis positiva (**eu sou alguém que**) conjuntamente com outra na dêixis negativa (**eu sou alguém que não**). (SARAIVA, 2011, p. 12, grifos do autor).

Lembrando que, segundo a proposta de Landowski (2002), onde não há lugar para a alteridade, a identidade não se constitui, Saraiva nos mostra que a identidade se define:

Pela diferença com relação à alteridade e pela seleção dos objetos-valor eufóricos e disfóricos, isto é, pela reunião da diferença positiva **eu sou alguém que** com a diferença negativa **eu sou alguém que não**. (SARAIVA, 2011, p. 12, grifos do autor).

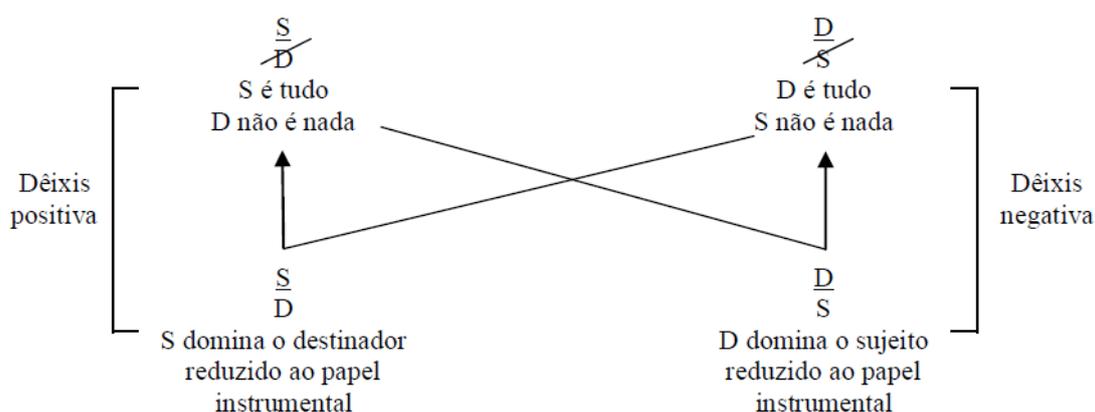
Embora reconheça que as operações básicas indicadas por Landowski – conjunção e disjunção – estejam subjacentes às correlações identitárias estabelecidas por Coquet (Figura 3), Saraiva (2011, p. 12) observa que o autor considera a modulação da

categoria juntiva (conjunção/disjunção) pela intensidade, de maneira que “a conjunção excessiva (intensa) origina um sujeito pleno, e a disjunção excessiva (intensa), um sujeito nulo”. No entanto, na abordagem de Landowski (Figura 1), esses semas são marcados pela falta de identidade, uma vez que, como vimos, o autor defende a identificação de diferenças como *conditio sine qua non* para a apreensão do sentido.

Considerando tal condição, também nas correlações estabelecidas por Coquet (Figura 3), a identidade se apresenta apenas no eixo dos subcontrários, em que a plenitude da conjunção e da disjunção – que Saraiva destaca como excessivas, ou seja, de máxima intensidade – é negada, atenuando a intensidade juntiva com relação a objetos-valor das respectivas dêixis e assim abrindo espaço para que a identidade se constitua. Somente no eixo dos subcontrários, portanto, em que o sujeito nega a totalidade tanto com relação ao excesso positivo – tudo – quanto ao excesso negativo – nada –, abre-se lugar para o outro, de forma que dele o sujeito possa se diferenciar, ora pelos valores com os quais esteja conjunto, ora por aqueles dos quais esteja disjunto, definindo assim sua identidade.

Há ainda um segundo quadrado semiótico elaborado por Coquet (Figura 4), em que o autor (1984) apresenta o sujeito em relação com o destinador. Por considerá-lo homologável ao da identidade, Saraiva (2011) também o convoca nessa articulação teórica que ora buscamos acompanhar.

Figura 4 – Sujeito *versus* Destinador em Coquet (1984)



Fonte: Saraiva (2011, p. 13).

Assim como vimos no primeiro quadrado semiótico trazido de Coquet (Figura 3), também neste segundo (Figura 4) somente nos subcontrários encontramos as condições de constituição da identidade, que então se mostram na relação do sujeito com o destinador. No eixo dos contrários, temos ainda os excessos, uma intensidade extrema da presença de um dos dois actantes *versus* a falta – a anulação – do outro.

Como temos visto, devido à ausência da diferença, confirma-se aí a inviabilidade da constituição identitária. Nesse sentido, Saraiva (2011, p. 13) orienta a observação de que:

Nos extremos do quadrado, correspondendo aos termos contrários, estão as figuras de sujeitos cuja identidade é impossível determinar, ou porque se trata de um sujeito (S) nulo, completamente neutralizado pelo destinador (D), sujeito inteiramente assujeitado, segundo uma concepção sócio-histórica determinista, ou porque diz respeito a um sujeito (S) pleno, independente de qualquer destinador (D) e senhor absoluto de seu ser e fazer, de acordo com uma concepção voluntarista de sujeito.

Confirmando a relevância de se observar a tensão sujeito/destinador na constituição da identidade, Saraiva (2011, p. 13) assevera que:

A identidade do sujeito enunciante também deve ser buscada na tensão que se estabelece entre o centro de referência e a presença (no campo discursivo) do(s) destinador(es) com os quais o sujeito mantém um contrato fiduciário. Essa tensão revela as condições semióticas do sujeito, quanto à sua competência, em sua relação com códigos prescritivos de possíveis destinadores.

O contrato fiduciário que se estabelece entre sujeito e destinador é descrito no percurso gerativo do sentido pelo esquema narrativo canônico, que se apresenta como uma projeção sintagmática da estrutura contratual, “uma organização de atividades cognitivas recíprocas que provocam a transformação da competência modal dos sujeitos em presença” (GREIMAS; COURTÉS, 2001, p. 100).

Os autores observam que essa operação de troca entre sujeito e destinador, que à primeira vista se estabelece apenas na dimensão pragmática, pressupõe um contrato fiduciário na dimensão cognitiva:

Para que a troca possa se efetuar, é preciso que as duas partes sejam asseguradas do “valor” do valor do objeto a ser recebido em contrapartida, por outras palavras, que um **contrato fiduciário** (...) seja estabelecido previamente à operação pragmática propriamente dita. (GREIMAS; COURTÉS, 2001, p. 101, grifos dos autores).

Segundo Greimas e Courtés (2001), o Destinador²⁴ (atribuído ao universo transcendente) é aquele que comunica ao Destinatário-sujeito (âmbito do universo imanente), além dos elementos da competência modal, o conjunto dos valores em jogo e

²⁴ Escritos geralmente com iniciais minúsculas, Destinador e Destinatário costumam ser grafados com maiúsculas quando considerados como actantes da narração: “O Destinador e o Destinatário são actantes estáveis e permanentes da narração, independentemente dos papéis de actantes da comunicação que são suscetíveis de assumir (assim, o Destinatário-sujeito comunica, enquanto destinador, o saber sobre suas próprias *performances*)” (GREIMAS; COURTÉS, 2011, p. 132).

segundo os quais o resultado da *performance* do sujeito será por ele avaliado e sancionado. Esse destinador que manipula pelo dever, portanto, um outro-deontologizante, é o que Coquet (*apud* SARAIVA, 2011) denomina terceiro actante, referentemente ao qual o sujeito se mantém ou não autônomo.

Lembremos de que, segundo Coquet (*apud* SARAIVA, 2012), o sujeito enunciante, ao constituir uma identidade, necessariamente seleciona objetos do universo, de forma que inicia por escolher o que, em seu próprio estatuto, seja considerado objeto-valor ou não, para a seguir designar aqueles dos quais está conjunto ou disjunto.

A proclamação da identidade, no caso mais simples, o levar em consideração pelo sujeito enunciante seu próprio estatuto, postula, portanto, o recurso a uma seleção dos objetos do universo. O percurso do actante se reconstrói facilmente. Ele deve a princípio efetuar uma primeira escolha entre o que, segundo ele, é ou não é objeto de valor. Depois, ele designa ou denomina os objetos com os quais ele está conjunto (definição positiva) e aqueles dos quais está disjunto (definição negativa). (COQUET *apud* SARAIVA, 2012, p. 107).

O sujeito que enuncia é, nesse percurso teórico, um efeito de centro do discurso cuja identidade se constrói na dinâmica entre as relações que ele – enquanto simulacro – estabelece com outros sujeitos e com objetos-valor, sobretudo valores modais. Destacando que “essa dinâmica identitária torna-se tanto mais apreensível quanto mais a enunciação é simulada no enunciado”, Saraiva (2011, p. 14) esclarece que o efeito de centro do discurso se faz, do ponto de vista da extensidade, pelas operações de conjunção e disjunção e, do ponto de vista da intensidade, pelo valor tônico ou átono das grandezas, que aproxima ou afasta do centro do discurso essas operações.

Nessa direção, Saraiva (2012, p. 116) reconhece que as operações de triagem, mistura, abertura, fechamento, concentração e expansão constroem, pelo discurso, o campo de presença – que se estrutura com relação a um centro e seus horizontes – e conclui que o processo de constituição identitária obedece às operações da práxis enunciativa, de maneira que “as grandezas convocadas para o discurso são moduladas, com relação a esse centro, em termos de intensidade e de extensidade”. Em suma:

Tanto as modulações de intensidade e extensidade, avatares da embreagem e da debreagem, respectivamente, quanto as operações de triagem e mistura concorrem para o efeito de concentração e expansão, base do efeito de identidade. (SARAIVA, 2012, p. 117).

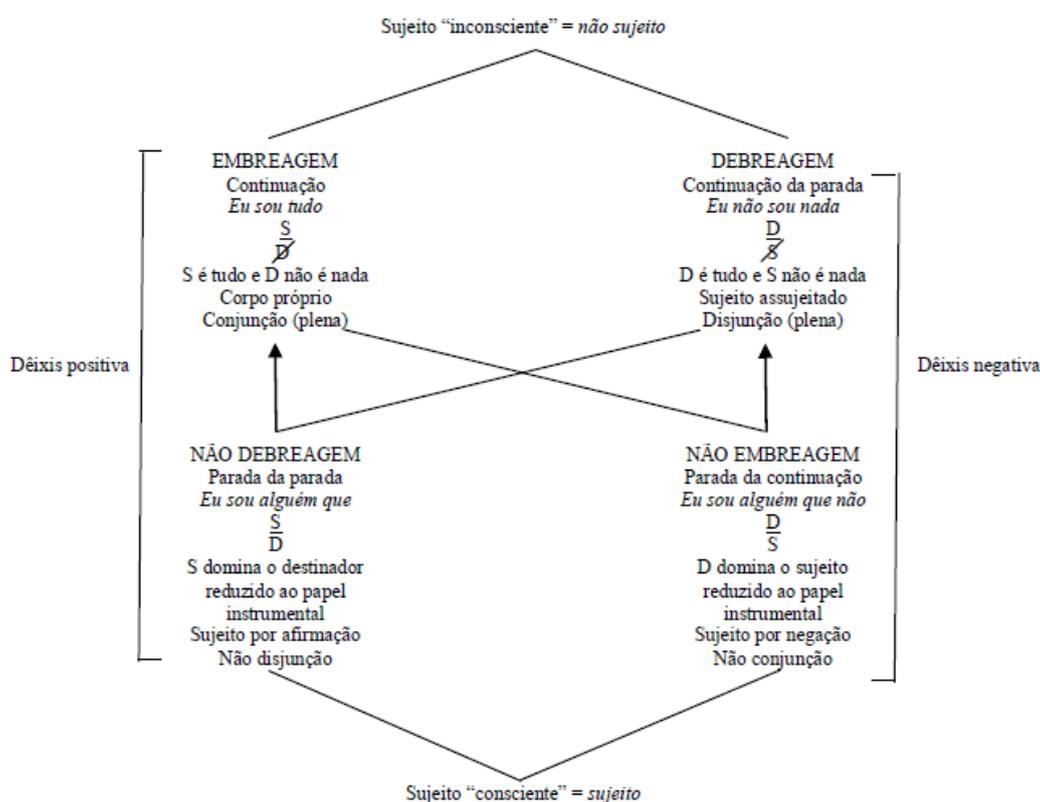
Assim, segundo frisa o semioticista, independentemente de sua avaliação axiológica, a grandeza terá mais intensidade conforme esteja mais próxima do centro.

2.1.1 Proposta de confluência dos modelos identitários

“O sujeito é integralmente social e integralmente singular”
(José Luiz Fiorin)

A par do que orientam as propostas de Landowski (1992) e Coquet (1984; 1997) acerca da constituição da identidade, perfeitamente legitimadas pelos pressupostos da semiótica discursiva – conforme nos mostrou em Greimas e Courtés (s/d [1979]) e em Fontanille e Zilberberg (2001) –, Saraiva nos apresenta sua proposta de convergência esquematizada no quadrado semiótico que se segue (Figura 5), em que podemos reconhecer correlações dos níveis tensivo, narrativo e discursivo da significação²⁵.

Figura 5 – Dinâmica identitária em Saraiva (2011)



Fonte: Saraiva (2011, p. 17).

Partindo da oposição proposta por Coquet entre sujeito e não sujeito – que Saraiva corresponde a sujeito “consciente” e sujeito “inconsciente” –, situados, respectivamente, como termo neutro e termo complexo do quadrado semiótico, o autor

²⁵ Entendemos que as correlações estabelecidas pelo autor nessa proposta de convergência contemplam grandezas de cada um desses três níveis da significação. O nível fundamental, que é o mais abstrato no percurso gerativo do sentido, vemos constituído numa espécie de transição entre o nível tensivo proposto por Zilberberg e a possibilidade de se constituírem a narratividade e a discursividade.

sobrepõe as correlações já observadas entre sujeito e destinador, pertinentes ao nível narrativo (conjunção/disjunção), assim como entre as categorias dos níveis discursivo (embreagem/debreagem) e tensivo (parada/continuação), vistas em Landowski, Fontanille e Zilberberg, mostrando com esse novo quadrado (Figura 5) a convergência das propostas já apresentadas no exame da dinâmica identitária constituída pelo discurso.

Quanto às correlações entre sujeito e destinador, associadas à categoria de junção, o quadrado semiótico exposto na Figura 5 apresenta, no eixo dos contrários, ora um sujeito assujeitado, completamente dominado pelo destinador; ora o corpo próprio, “perdido” em si mesmo. Nesses dois extremos, a ausência de alteridade dada pela plenitude da conjunção ou da disjunção na relação sujeito/destinador inviabiliza a constituição da identidade, uma vez que a relação em si deixa de existir. A identidade, como vemos se confirmar, só é possível no eixo dos subcontrários, uma vez que é nele que se dá a relação do sujeito com o outro, seja recusando-o, seja admitindo-o, de todo modo, com ele negociando sua axiologia.

Conforme diz o autor (2012, p. 117):

A identidade “consciente” do sujeito enunciante corresponde à imagem-fim resultante das modulações tensivas identificadas em discurso, dos objetos-valor convocados para ele e das relações do sujeito com seus destinadores.

Numa dinâmica congruente à primeira, as operações discursivas de debreagem e embreagem engendram essa suposta não assunção identitária, respectivamente posta pela neutralização do sujeito enunciante e pela simulação do sujeito da enunciação. Nas palavras do autor:

Se enunciar é tornar as coisas presentes por meio da linguagem, como admitimos, então o ato enunciativo provoca uma fissura no *sujeito-que-sente-e-percebe*, deslocando-o do simples vivido. Nesse ato, isto é, no trânsito *embreagem > não embreagem > debreagem*, o sujeito se neutraliza ao se tornar um *ele*, ao pluralizar a instância enunciante. Todavia, no processo enunciativo mesmo, faz-se o percurso contrário, *debreagem > não debreagem > embreagem*, em que o *corpo-que-sente-e-percebe* pode ser apenas simulado em discurso, uma vez que não se volta, depois da fissura inicial, à sua inerência, isto é, à embreagem plena. (SARAIVA, 2012, p. 119).

É no eixo dos subcontrários que vemos novamente a identidade se constituir, seja numa instância atualizada, seja noutra potencializada, respectivamente, pela não-debreagem e pela não-embreagem. No primeiro caso, não disjunto do destinador, o sujeito o reduz a um papel instrumental, constituindo afirmativamente sua própria identidade,

enquanto no segundo, embora ele mesmo seja reduzido a esse papel instrumental, o sujeito, dominado pelo destinador, instaura sua identidade por negação dos valores desse destinador.

Saraiva (2011, p. 20) defende, portanto, que há uma negociação sempre operante na constituição identitária e que essa negociação “nasce clivada pelas instâncias do não sujeito e do terceiro actante, como sugere Coquet”. Para o autor:

É no discurso em ato, isto é, na própria atividade enunciativa, que o sujeito e o mundo se fazem como construtos de linguagem. Enunciar, portanto, é não apenas tomar posição, como sugerem Fontanille e Zilberberg (2001), mas principalmente construir posições que definem objetos e sujeitos num dado campo discursivo. (SARAIVA, 2011, p. 20).

Baseado nas relações observadas a partir desse quadro teórico em que pensa a dinâmica identitária, Saraiva (2011, p.18) afirma o processo enunciativo como gerador da identidade do sujeito enunciante. O autor reconhece que esse processo se dá conforme a singularidade construída em cada texto, mas também segundo uma interdiscursividade, como entendemos: um discurso em ato e que se move e se posiciona no interior de uma totalidade discursiva.

A abordagem de Saraiva, como vemos, faz uma articulação teórica cujo inegável adensamento das condições de análise, embora exija mais do analista, por isso mesmo confere-lhe maior segurança e alcance, uma vez que favorece a consideração simultânea de várias categorias igualmente pertinentes à dinâmica identitária e cujos valores se mostram aí estreitamente relacionados na constituição do sentido.

A discussão apresentada pelo autor nas duas obras comentadas acima (2012; 2011), que já vem desenvolvida em sua tese de doutoramento (2008), é especialmente relevante a este nosso trabalho – uma vez que objetivamos descrever a dinâmica identitária do projeto Tribalistas (ANTUNES *et al*, 2002 e 2017) – e suas conclusões, sobretudo da forma como estão articuladas no quadrado semiótico de convergências (Figura 5), nos oferecem um norte para o exame das canções difundidas em tal projeto, orientando inclusive as categorias de análise pertinentes e o posicionamento das relações interdiscursivas que venham a se constituir na interpretação a que nos propomos.

A afinidade deste trabalho com o referencial teórico-metodológico oferecido por Saraiva (2011; 2012) intensifica-se ainda mais devido à comunhão de interesse pelo discurso literomusical e pelo envolvimento – supostamente “consciente” – dos

compositores da atualidade com a linguagem e seu papel na constituição do sujeito e do mundo.

É nessa perspectiva que Saraiva analisa a letra de duas canções de Arnaldo Antunes: *As coisas*, que enuncia sobre a constituição do mundo como estrutura de linguagem; e *Fora de si*, que “explora os mecanismos de debreagem e embreagem e, com isso, promove a reflexão sobre o processo enunciativo propriamente dito e as instâncias de enunciação por ele implicadas” (2011, p. 19). Na mesma perspectiva, o semiótico analisa dois poemas de Fernando Pessoa: *Autopsicografia* e *Isto*, nos quais conclui que o enunciador “demonstra ter plena consciência do jogo de construção de simulacros posto em funcionamento pela enunciação no discurso em ato” (2011, p. 6). A partir dessas análises, o semiótico defende que a produção poética moderna e pós-moderna – a exemplo de Fernando Pessoa e Arnaldo Antunes – não somente tematiza o papel performático da linguagem, mas também indica que os autores “demonstram ter plena consciência da função mediadora e, mais do que isto, instauradora da linguagem” (2011, p. 20).

Considerado o *Alcance da Canção*²⁶, reconhecemos com Saraiva (2011) que esse tratamento temático em letras de canção já “constitua prova suficiente da difusão do tema na produção poética contemporânea”. Assim como a análise dos poemas de Fernando Pessoa e das canções de Arnaldo Antunes permite ao autor tomá-los como “exemplos emblemáticos desta consciência da função performática da linguagem na constituição do mundo e do sujeito enunciante”, apostamos em que o projeto *Tribalistas* – de Arnaldo Antunes, Marisa Monte e Carlinhos Brown – seja um manifesto da proposta de sutil intervenção tribalista no mundo pós-moderno, conforme buscamos demonstrar pela análise de canções que tematizam as relações amorosas, as quais, conforme defendemos, funcionam como um contraprograma da tradição romântica brasileira.

Presente dentre as temáticas já examinadas na defesa da tendência tribalista no posicionamento *pop* da canção brasileira (RÊGO, 2011), a presença do tema relações amorosas se destaca no primeiro álbum do projeto *Tribalistas* (2002), em que ocupa nove das treze canções gravadas, e se atenua no segundo álbum (2017), no qual identificamos apenas duas canções com esse tema.

²⁶ As iniciais maiúsculas são uma pequena homenagem ao livro homônimo, cujos ensaios, organizados pelos professores Luís Augusto Fischer e Carlos Augusto Leite (Universidade Federal do Rio Grande do Sul), apresentam reflexões em torno da canção, contemplando cancionistas de várias tendências da canção popular brasileira, com destaque para as relações entre a canção e as dinâmicas culturais e sociais.

2.2 A concessão

“É o ponto de vista que cria o objeto.”
(Ferdinand de Saussure)

A noção de concessão é discutida por Zilberberg (2011) em relação com a de implicação e no âmbito da sintaxe discursiva. Seguindo a proposição hjelmsleviana de que a estrutura é uma “entidade autônoma de dependências internas” (HJELMSLEV, 1991, p. 32), Zilberberg (2011, p. 96) destaca que aparentemente não haveria lugar para o acontecimento na estrutura, de maneira que, “se o acontecimento sobrevier, não será *segundo* a estrutura, mas *contra* ou *fora* dela”. Observemos que a condição de o acontecimento “não ser segundo” a estrutura certamente não elimina sua possibilidade de ser dentro da estrutura embora “contra” ela.

Zilberberg (2011) propõe então uma nova abordagem da estrutura, valendo-se ainda dos termos de Hjelmslev, mas identificando que essas dependências internas indicadas pelo linguista se diferenciam pelo grau de coerção e pela dualidade sistema-processo. Segundo o semiótico:

No grau de coerção é possível reconhecer a eficiência da dimensão da intensidade. Já na assimetria [aberto vs. fechado], que subsiste entre o sistema e o processo, o que distinguimos é o trabalho próprio à dimensão da extensidade, tendo em vista que, cedo ou tarde, o processo se esforça por abrir o sistema do qual depende. (ZILBERBERG, 2011, p. 97).

Nessa dualidade sistema-processo e segundo o grau de coerção, as três funções de dependência indicadas por Hjelmslev – interdependência, dependências unilaterais e dependências frouxas – são também, ou primordialmente, nas palavras de Zilberberg, “momentos de uma dinâmica interna”, produzidas assim por triagens e misturas.

Aquele que se pautar por um grande rigor selecionará a interdependência; aquele que se guiar pelo afrouxamento das coerções escolherá a constelação e aquele que se respaldar na complexidade sublinhará a determinação. (ZILBERBERG, 2011, p. 97).

Nessa direção, Zilberberg percebe que falta à teoria greimasiana algo que trate do contexto discursivo que envolve as relações estabelecidas no quadrado semiótico. Esse instrumento de análise que temos usado neste trabalho ao examinar a dinâmica identitária, estabelece três tipos de relações a partir das quais os semas se opõem: a **contrariedade**

$[s_1 - s_2]$, em que os dois termos são suscetíveis de se apresentarem concomitantemente; a **contradição** $[s_1 - \tilde{s}_1 \text{ e } s_2 - \tilde{s}_2]$, que se define pela impossibilidade de dois termos se apresentarem juntos; e a **implicação** $[\tilde{s}_1 \rightarrow s_2 \text{ e } \tilde{s}_2 \rightarrow s_1]$, que toma os termos primitivos como pressupostos dos termos asseverados.

Zilberberg (2011, p. 98) considera que, sendo a contrariedade “concernente à apreensão de um estado de coisas e não a um *fazer* propriamente dito”, restam duas relações operatórias: a contradição e a implicação, uma disjuntiva e outra conjuntiva. Para então tratar do contexto discursivo que envolve essas relações, Zilberberg opõe entre si as relações de conjunção e disjunção, introduzindo com isso uma dimensão da tensão entre a implicação e a concessão, que podemos acompanhar pelo Quadro 2, cujas denominações, como esclarece o autor, são ainda aproximativas, portanto, merecem precaução.

Quadro 2 – A tensão entre implicação e concessão

<i>legalidade</i> → <i>junção</i> ↓	implicação [programa > contraprograma] ↓	concessão [contraprograma > programa] ↓
<i>conjunção</i> →	a concordância [programa conjuntivo > contraprograma disjuntivo]	o insólito [contraprograma conjuntivo > programa disjuntivo]
<i>disjunção</i> →	a dualidade [programa disjuntivo > contraprograma conjuntivo]	a cisão [contraprograma disjuntivo > programa conjuntivo]

Fonte: Baseado em Zilberberg (2011, p. 99).

O quadro construído por Zilberberg, opondo conjunção e disjunção entre si e a esta outra oposição – entre implicação e concessão – produz essa rede de relações, cuja orientação estabelece que:

- i) a conjunção e a disjunção não são operações distintas e sucessivas; elas são contemporâneas e tensivas, isto é, ora um programa conjuntivo prevalece sobre um contraprograma disjuntivo, ora um programa disjuntivo prevalece sobre um contraprograma conjuntivo;
- ii) definimos a implicação pelo predomínio do programa sobre o contraprograma e, por conseguinte, a concessão pelo predomínio do contraprograma sobre o programa. (ZILBERBERG, 2011, p. 98).

Com efeito, há sempre uma diferença constitutiva, de forma que parece perfeitamente inevitável ao programa um contraprograma que, de alguma forma, desafie

a estrutura a se constituir. Assim, seguindo o célebre aforismo saussuriano, é sempre segundo um ponto de vista que uma rede se estabelece, qual seja orientada pelo programa ou pelo contraprograma.

Zilberberg (2011) esclarece, no entanto, que as relações concessivas somente se dão em discurso, distinguindo-se assim das relações implicativas, que são as relações esperadas pelo programa.

As relações concessivas se distinguem das relações implicativas por sua extensão discursiva. Não há relações concessivas a não ser em discurso. As relações implicativas são tendencialmente aforísticas e generalizantes, e sua aproximação define em parte o sistema de crenças e práticas próprias a um dado socioleto. Correlativamente, as relações concessivas intervêm quando as relações implicativas falham. (ZILBERBERG, 2011, p. 99).

Dessa forma, os enunciados implicativos tendem a soar átonos, pois estão na ordem do previsível, enquanto os enunciados concessivos, portadores de um *valor de acontecimento*, tendem a soar tônicos, uma vez que, segundo compreendemos, ocorrem em função de uma quebra daquilo que estaria previsto pelo programa, seja na ordem da conjunção ou da disjunção entre os valores colocados em jogo no enunciado. Os enunciados concessivos são, portanto, “enunciados de *ruptura*, ruptura de concordâncias consensuais.” (ZILBERBERG, 2011, p. 99).

Como vimos acima, conjunção e disjunção são operações contemporâneas e tensivas, de forma que, ou um programa conjuntivo prevalece sobre um contraprograma disjuntivo, ou um programa disjuntivo prevalece sobre um contraprograma conjuntivo. Quando se dá o predomínio do programa sobre o contraprograma, temos a implicação; e, inversamente, temos a concessão quando o predomínio é do contraprograma sobre o programa.

Zilberberg (2011) afirma assim haver na sintaxe discursiva uma tensão ininterrupta entre implicação e concessão e defende que essa tensão está – numa medida ainda a ser determinada – no princípio da dinâmica dos discursos, cuja problemática relaciona-se direta ou indiretamente à alternância paradigmática entre implicação e concessão. Nesse sentido:

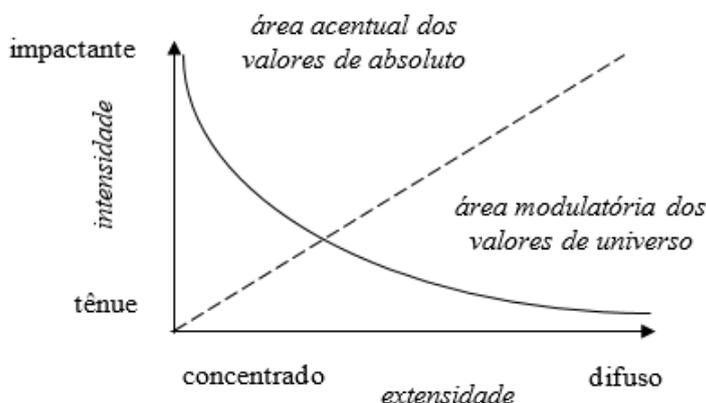
A concessão é, pois, como que uma revanche do fato sobre o direito, quer seja uma triagem que vem alterar uma mistura estabelecida e justificada, quer seja uma mistura que vem perturbar uma triagem motivada. O acontecimento em sua subitaneidade é a *variedade*

acelerada do fato. Se a implicação estende e anexa, a concessão, de certa forma, libera. (ZILBERBERG, 2011, p. 98).

É importante atentarmos para que, mesmo que o enunciado seja regido pela concessão, subjacente a ela estarão as relações implicativas, uma vez que, nessa tensão ininterrupta de que nos fala Zilberberg, a concessão só existe em relação com a implicação. Sobre isso, Tatit (2020a, p. 9) adverte que, até em casos-limite – nas disjunções mais radicais –, quando os acontecimentos irrompem com tanta velocidade e tonicidade que não se percebem seus elos implicativos e causais com os demais elementos do campo de presença, Zilberberg vislumbra uma “junção resistente”.

Mencionando o diagrama em que Zilberberg examina as áreas tensivas (Figura 2), que apresentamos na primeira seção deste capítulo, Tatit (2020a, p. 9) explica que a concessão “é o processo semiótico que descreve o valor tensivo de uma grandeza formada no cruzamento da alta velocidade com a extensidade concentrada”, manifestado como *acontecimento*, portanto, na área acentual do diagrama. Na área modulatória, estaria a implicação, segundo a qual essa mesma grandeza se manifestaria como *exercício*, no vértice de uma velocidade lenta com uma extensidade difusa.

Figura 2 – Áreas tensivas



Fonte: Zilberberg (2011, p. 90).

Assim é que, segundo Tatit (2020a), Zilberberg diria que, quando essas junções são promovidas pelo discurso implicativo, há homogeneidade entre as junções “de direito” e “de fato”; enquanto, quando são promovidas pelo discurso concessivo, há uma junção “de fato” nos contextos em que essa junção não existe “de direito”.

Às vezes, o par implicativo / concessivo aparece como articulação do “modo de junção”. Outras, como forma gramatical de inclusão e exclusão de grandezas no campo de presença, portanto, como articulação de uma “sintaxe juntiva”. Talvez, no nosso entender, essa

última acepção acabe prevalecendo, já que é a partir da sintaxe concessiva e implicativa que podemos depreender o modo de eficiência (a maneira pela qual uma grandeza penetra no campo de presença) e dele extrair o estilo semiótico em destaque, baseado ora no *sobrevir*, espécie de realização súbita do irrealizável, claramente concessiva, ora no *parvenir*, espécie de desdobramento modulatório e gradativo do conteúdo, facilmente identificado com o pensamento implicativo. Considerando ainda que o sobrevir determina a *apreensão* sensível do ser semiótico, enquanto o parvenir controla a relação do sujeito e seus preparativos com o objeto em *foco*, ambas as categorias (apreensão [*saisie*] e foco [*visée*]) articulando o modo de existência concebido por Zilberberg, pode-se dizer que tudo decorre da sintaxe conjunta de origem. (TATIT, 2020, p. 10).

Não podemos evitar certo paralelo conceitual entre essa mudança de perspectiva sobre as categorias e relações consideradas na significação, que acrescenta à análise semiótica o insólito, a coexistência, a mistura – antes incompatíveis com a estrutura descrita pelo quadrado semiótico –, com a mudança que temos acompanhado na transição da modernidade para a modernidade tardia, ao tratarmos do conceito de tribalização. Num estado, o apego à estabilidade, à dualidade, à precisão, que provêm da triagem; no posterior, a abertura para a instabilidade, a pluralidade, a dispersão, que resultam da mistura. De fato, como diz o próprio Zilberberg (2011, p. 100):

Do ponto de vista da diacronia imediata ou restrita que todo discurso comporta, está claro que a modernidade convoca a concessão, o “bizarro”, segundo Baudelaire: “o que não é ligeiramente disforme parece insensível; – decorre daí que a irregularidade, isto é, o inesperado, a surpresa, o espanto sejam uma parte essencial e característica da beleza”.

Não que a concessão tenha surgido com a modernidade, mas certamente sua exploração acentuou-se nesse período – especialmente com o fazer literário, como atesta Zilberberg –, de tal forma que parecesse faltar sensibilidade estética ao objeto artístico que não fosse “ligeiramente disforme”.

Parece claro que a inserção desse paradigma na análise semiótica tem a ver com a observação da frequência e da tonicidade da concessão na estética moderna. Embora não nos caiba aqui verificar essas condições socioculturais, o certo é que a contribuição zilberberguiana vem bem a calhar para a análise a que nos propomos, assim como veio a teoria sociológica de Maffesoli quando nos orientou uma compreensão preliminar do discurso tribalista.

No mais, como elucida Zilberberg no glossário de Elementos de Semiótica Tensiva²⁷:

A concessão é certamente um dos principais capítulos da semiótica do acontecimento, desde que a concebamos como produto das subvalências de andamento e tonicidade quando atingem o paroxismo, ou seja, a desmedida. Como ocorre com a maioria das teorias que encontram alguma ressonância antes de desaparecer, a concessão põe o ‘acento de sentido’ numa figura gramatical modesta, apenas uma figura entre as demais, mas que se encontra aqui – circularmente – destacada e promovida ao nível de chave do sentido, parcial ou total, conforme o caso. (ZILBERBERG, 2011, p. 242-243).

Essa chave do sentido que Zilberberg nos traz é mais um dos presentes que temos ganho ao longo deste percurso investigativo. Adiante, quando tratamos mais especificamente da identidade na tribalização e sua relação com a vanguarda, retomamos esta discussão, então ensaiando abrir portas para o entendimento das estratégias enunciativas manifestadas no projeto Tribalistas.

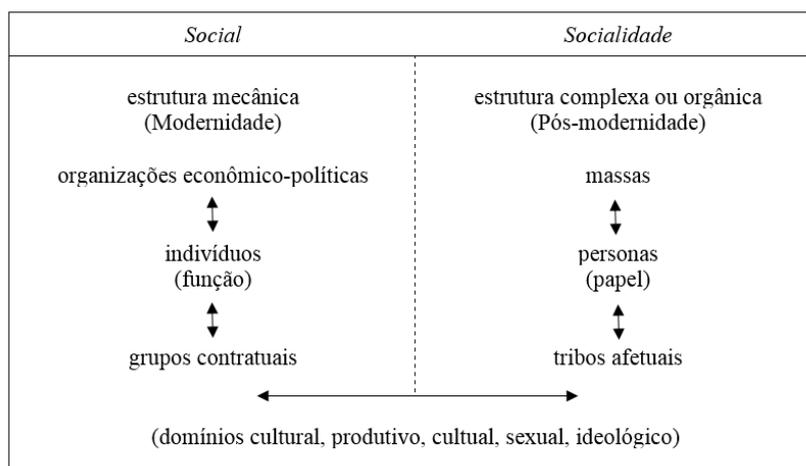
2.3 A identidade na tribalização

Como vimos na Introdução deste trabalho, Maffesoli (2006) trata da tribalização como um fenômeno que tem lugar nas relações sociais da pós-modernidade e que advém de um deslocamento do social para um estado a que o sociólogo denomina socialidade. Enquanto no campo do social tínhamos o indivíduo, que podia ter uma função na sociedade e atuar no âmbito de um partido, de uma associação ou de algum grupo estável; no campo da socialidade, temos a pessoa, que assume diferentes papéis (*personas*), conforme suas atividades e as tribos de que participe.

A metáfora da tribo, como explica Maffesoli (2006, p. 31), “permite dar conta do processo de desindividualização, da saturação da *função* que lhe inerente, e da valorização do *papel* que cada pessoa (*persona*) é chamada a representar dentro dela”, conforme o deslocamento de valores que vemos esquematizado na Figura 6.

²⁷ O glossário incluído no livro *Elementos da semiótica tensiva* foi sugerido a Zilberberg por dois semioticistas brasileiros – Renata Mancini e José Roberto do Carmo Jr. – como conteúdo a compor um site dedicado à obra zilberberguiana. Portanto, explica o autor (2011, p. 235), “destinado a princípio a esse site (www.daudezilberberg.net), esse glossário foi realizado livremente, sem preocupação do extremo rigor que exige esse gênero literário pouco praticado. Isso explica, entre outras coisas, a eventual citação de textos literários que normalmente não ocorre num glossário; além disso, no mesmo espírito, achamos oportuno reduzir ao mínimo o inventário das referências, como elemento de convergência dos textos apresentados, e, por ocasião da tradução de Elementos de Semiótica Tensiva, acrescentam-no ao livro”.

Figura 6 – Deslocamento do social para a socialidade



Fonte: Maffesoli (2006, p. 31).

A tribalização é, para Maffesoli (2006), uma consequência da massificação, dentro da qual os reagrupamentos se formam de modo incidental e aleatório.

De maneira quase animal, sentimos uma força que transcende as trajetórias individuais, ou antes, que faz com que estas se inscrevam em um grande balé cujas figuras, por mais estocásticas que sejam, no fim das contas, nem por isso deixam de formar uma constelação cujos diversos elementos se ajustam sob forma de sistema sem que a vontade ou a consciência tenham nisso a menor importância. É esse o arabesco da socialidade. (MAFFESOLI, 2006, p. 133).

A multiplicidade é, nessa concepção, o princípio vital das ligações que constituem as tribos pós-modernas. Nelas, o dualismo, que remete ao purismo e à estabilidade, cede lugar à efervescência e à imperfeição do terceiro. Nas palavras de Maffesoli (2006):

Dessa maneira, à sonhada Unidade está se sucedendo uma espécie de unicidade: o ajustamento de elementos diversos. À imagem de cenestesia que sabe integrar, no quadro de uma harmonia conflitual, os funcionamentos e os disfuncionamentos corporais, a noção do Terceiro acentua o aspecto fundador da diferença. E não na perspectiva unânime da tolerância, mas antes em referência ao que se pode chamar de a organicidade dos contrários. (p. 172-173).

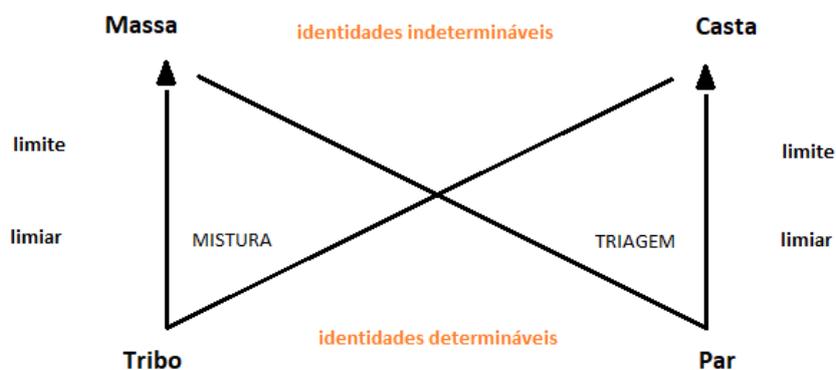
Temos, portanto, não o tribalismo clássico – que parece buscar certa estabilidade –, mas um neotribalismo, caracterizado pela fluidez, pelos ajuntamentos pontuais e pela dispersão. A unicidade se dá, portanto, pelo ajustamento da diversidade, ou seja, pela acentuação da diferença que, não obstante, se integra na “organicidade dos contrários”.

Inicialmente, destacamos da abordagem maffesoliana duas das noções que se contrapõem: a de **persona** e a de **indivíduo**, esta noção associada à modernidade, ao campo do social, em que domina a busca pela estabilidade das relações interpessoais e das funções sociais; e aquela constituída na pós-modernidade, pertencente ao campo da socialidade, que abre espaço para a multiplicidade das relações interpessoais, para a diversidade de atividades e de papéis ocupados pelo sujeito.

Na perspectiva da constituição identitária que buscamos reconhecer no projeto cancional Tribalistas – que examinamos a partir do tratamento do tema relações amorosas –, as noções de persona e indivíduo que trazemos de Maffesoli são respectivamente associadas a dois agrupamentos: tribo e par, sendo este um agrupamento subsumido por família. Como nossa investigação põe o foco no par amoroso, olhar para o agrupamento família em seu âmbito mais amplo não se faria relevante. Contudo, é dessa noção que se constitui a de par, qual seja, equivalente a casal, a ligação de dois indivíduos primordialmente implicada na constituição do agrupamento família.

Vejamos como essas correlações identitárias se organizam no quadrado semiótico expresso na Figura 7:

Figura 7 – Condições de individuação



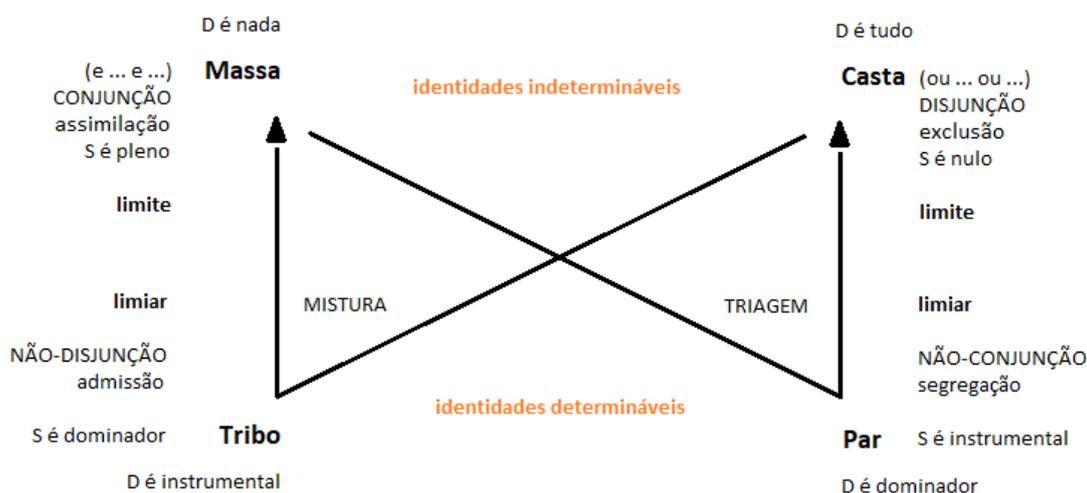
Fonte: Elaboração própria.

A partir da oposição primordialmente estabelecida entre indivíduo e persona, o que pomos em jogo nessas correlações são as condições de individuação do sujeito. Nesse sentido, enquanto o indivíduo constrói um valor de particularização, a persona constrói um valor de dispersão, contudo, ambos ainda não excessivos. No eixo oposto, casta e massa recrudescem ao máximo esses valores: enquanto na massa a individualidade se perde pela excessiva dispersão de papéis e lugares sociais, na casta essa individualidade

é apagada pela excessiva estabilidade atribuída a esses mesmos valores. É como se, na casta, a função que comumente está associada ao indivíduo se acentuasse ao ponto de se cristalizar nesse papel “imutável”, de tal forma que o indivíduo desaparece, cede lugar ao papel que assume.

É, portanto, na tensão entre as noções de persona e indivíduo que vemos constituírem-se semioticamente correlacionados os valores **tribo** e **par**. A essas noções aproximamos outras duas: **massa** e **casta**. Enquanto massa é um conceito já contemplado pela teoria da tribalização – lembrando de que Maffesoli considera a tribalização um fenômeno resultante da massificação –, casta²⁸ é uma noção que trazemos em oposição à de massa, como seu contrário no seguinte quadrado semiótico (Figura 8), a partir do qual prosseguimos no exame das correlações identitárias da tribo pós-moderna.

Figura 8 – Correlações identitárias da tribo pós-moderna



Fonte: Elaboração própria.

Considerando as correlações de valores que atribuímos à tribalização nesse quadrado semiótico – massa, par, casta e tribo –, temos, no eixo dos contrários, as noções de massa e casta, respectivamente, como efeito da mistura e da triagem excessivas, ou

²⁸ Scott e Marshall (2009) definem casta como uma forma de estratificação social que se caracteriza por: *i*) endogamia; *ii*) um estilo de vida transmitido entre gerações – como um ofício (profissão), o *status* ritual numa hierarquia e interações sociais habituais –; e *iii*) exclusão baseada em noções culturais de pureza e poluição. Consideramos particularmente interessante os valores “pureza” e “poluição” no conceito de casta, uma vez que é inevitável sua associação com as operações de triagem e mistura com as quais trabalhamos. Embora essa noção seja mais evidente na sociedade indiana, há várias outras sociedades que ainda se organizam por critérios semelhantes, a exemplo dos clãs ou dinastias, que também são formas de organização estratificada da sociedade e que, como tais, fatalmente resultam de uma **triagem excessiva**. É a exclusão do que não é puro que confere a essas formas de organização social seu valor, ou seja, a busca pela concentração da pureza.

seja, como limite dos valores de universo e dos valores de absoluto. Em ambos os termos desse eixo, conforme vimos em Saraiva (2011), o excesso – seja da presença, seja da ou pela ausência da diferença – inviabiliza a determinação de identidades.

Lembremos de que o semiótico (2012, p. 119), admitindo que estejam no eixo dos subcontrários os sujeitos que assumem o discurso, reconhece que esses sujeitos se constituem “ora por negarem o domínio absoluto do destinador, afirmando-se positivamente, ora por negarem a exclusividade do corpo próprio como único diretor do processo discursivo”.

Entendemos que o sujeito dessa dêixis negativa – em nossa análise, o indivíduo – simplesmente nega a conjunção com os valores do destinador, mas não chega a afirmar a disjunção destes ou quiçá a conjunção com quaisquer outros valores, ficando assim à mercê da alteridade, que tende para o fechamento. É simplesmente um sujeito por negação, cuja posição, nesta axiologia que propomos, é ocupada pelo valor indivíduo. Na dêixis positiva, entretanto, o sujeito afirma parcialmente os valores do destinador e sua posição frente a esses valores, de forma que a própria qualidade da mistura presente na não-disjunção com relação aos valores do destinador parece-nos afirmar também a abertura na constituição da identidade do sujeito – nesta análise, a persona –, particularmente marcada pela pluralidade.

Não obstante, lembremos de que, conforme Zilberberg (2011), os regimes de triagem e mistura são dependentes um do outro e têm, portanto, valores relativos. Com efeito, uma vez que os valores semióticos resultam da convergência da intensidade e da extensidade, cujas grandezas se correlacionam de modo inverso (Figura 2), o aumento da intensidade gera diminuição da extensidade e vice-versa, resultando assim ora na concentração, ora na modulação dos valores.

Assim, como reconhecem Fontanille e Zilberberg (2001), os valores de absoluto e os valores de universo, ambos aplicáveis às profundidades da intensidade e da extensidade, são apreendidos de uma sintaxe canônica (triagem – fechamento – abertura – mistura – triagem), segundo a qual esses valores se distendem.

Seguindo essa sintaxe axiológica, se partimos da concentração dos valores de universo que constituem a massa, passamos por uma triagem desses valores, que resulta em seu contraditório, o par. Nele se instaura o indivíduo, passível de identificação segundo a função que o diferencia de outros indivíduos, especialmente pela oposição ao suposto outro com o qual constitui o par. Continuando a triagem, alcançamos o fechamento – a plenitude dos valores de absoluto – com a casta, em que a diferença é

levada ao limite da intransitividade do pertencimento. Essa extrema concentração dos valores de absoluto passa então a ceder lugar para a mistura, abrindo-se assim para a mutabilidade de papéis em que transitam as múltiplas personas que habitam o sujeito tribalista. A tribo se constitui nessa sintaxe como complementar da massa, num interstício entre os valores de absoluto e os valores de universo, uma vez que nela o sujeito perde a estabilidade supostamente imutável da casta, sem que já tenha se perdido na dispersão total da massa, a que tende a retornar, pela inevitável mistura de mais e mais valores de universo, que essa sintaxe canônica prevê.

Dessa maneira, encontramos em tribo e par – valores subsumidos sob o eixo dos subcontrários – sujeitos resultantes de um foco particularizante, que favorece a individuação do sujeito; enquanto em massa e casta – no eixo dos contrários –, encontramos não-sujeitos, que resultam de um foco generalizante, de um excesso/falta que inviabiliza a individuação.

Estando no cerne de nossa questão de pesquisa o exame da dinâmica identitária do projeto Tribalista como contraprograma da tradição romântica da canção brasileira, é, portanto, para as correlações que se posicionam no eixo dos subcontrários, qual seja entre as noções de tribo e par, que queremos aprofundar o olhar.

Não obstante terem em comum a relatividade de valores na correlação sujeito/destinador, a constituição identitária da tribo e do par diferem pelo regime: enquanto a tribo constitui a identidade do sujeito pela semelhança, pela mistura, em uma palavra, por admissão (regime da participação); o par a constitui pela diferença e pela triagem, ou seja, por segregação (regime da exclusão).

Na tribo, o sujeito diferencia-se do destinador afirmando os valores com quais está conjunto ao mesmo tempo em que assume a não-disjunção com os valores do destinador, de maneira que as diversas personas que a identidade do sujeito tribalista subsume são orientadas sob os valores selecionados pelo sujeito, que, admitindo a presença do destinador, dela se vale para constituir-se. Diferentemente, no par o sujeito opera essa diferença negando os valores do destinador sem, contudo, indicar os valores com quais possivelmente esteja conjunto. O indivíduo, cuja identidade é a do sujeito constituído no par é, dessa maneira, regido pelo destinador que ele parece negar.

Nesta perspectiva e afinados com que já observara Saraiva (2011; 2012) com relação à consciência da função mediadora e instauradora da linguagem demonstrada pelos autores da poética moderna e pós-moderna, talvez possamos dizer que, semelhantemente ao sujeito da tribo – esse que afirma ser admitindo a presença do

destinador na constituição de sua própria identidade –, o enunciador da canção tribalista valha-se dessa consciência enunciativa para manifestar, sem enfrentamento direto, o antagonismo de sua posição frente à tradição romântica.

É então do interior do discurso romântico, valendo-se de seus investimentos linguísticos e musicais, que a canção tribalista parece construir sua manipulação²⁹ frente à tradição. Como detalhamos adiante, até mesmo no âmbito do contrato veridictório, a canção tribalista parece operar por concessão, subvertendo a contradição das categorias de verdade (parecer/ser) e falsidade (não parecer/não ser) em sua contrariedade frente à tradição romântica.

Consoante as já comentadas estratégias de camuflagem e exacerbação da tradição romântica pelo posicionamento tribalista da canção brasileira (RÊGO, 2011), parece mesmo estratégica essa sutileza em sua desconstrução, uma vez que são as relações amorosas talvez a mais recorrente temática no discurso cancional e com tradição enunciativa já bem estabelecida no posicionamento romântico.

O reconhecimento desse lugar axiológico coaduna-se com a construção do sentido que atribuímos ao refrão da canção *Tribalistas*³⁰, analisada naquele mesmo trabalho (RÊGO, 2011): “Pé em Deus / Fé na Taba”. A interpretação geral da canção permitiu-nos reconhecê-la como um possível manifesto das ideias difundidas pela teoria da tribalização, mas, para efeito de exemplo, queremos retomar aqui apenas a análise de seu refrão, que, pela acentuação que lhe é própria, concentra bem o modo sutil de posicionar-se que parece predominar na enunciação tribalista.

Nesse refrão, concorrem para um sentido mais estreitamente relacionado à interpretação da canção, outros dois sentidos, que também se fazem presentes e que ora destacamos pelo modo intrincado com que se relacionam. Um desses sentidos é construído por intertextualidade e outro pelas próprias relações semânticas acionadas segundo a escolha lexical e suas possibilidades sintáticas.

No âmbito da intertextualidade, o refrão faz um trocadilho com o antigo bordão “Fé em Deus e pé na tábua”, usado em situações automobilísticas em que o piloto se arrisca a conduzir o carro em alta velocidade³¹. Tanto o bordão quanto o refrão são formados por duas partes, dois sintagmas nominais de estrutura aparentemente idênticas

²⁹ A respeito das categorias de verdade e falsidade, ver Greimas e Courtés (2011, p. 403 e p. 530-533).

³⁰ ANTUNES; MONTE; BROWN (2002, faixa 9).

³¹ A expressão “na tábua” tem origem no Brasil dos anos de 1930, quando o piso dos carros era feito de madeira. Pisar o pé na tábua era acelerar até encostar o pedal do acelerador no piso do carro. Nesse sentido, “Fé em Deus e pé na tábua” equivale a dizer “Pode ir com tudo, pois estamos protegidos por Deus”.

(sejam nome + adjunto ou nome + complemento), mas que têm seus núcleos – os nomes “fé” e “pé” – trocados entre si pela canção, que, além disso, suprime o “u” de “tábua”, trazendo assim, em seu lugar, “taba”.

Junto a esse trocadilho, no interior da primeira parte do refrão assim construído – “Pé em Deus” – parece haver uma segunda sutileza. Se mantivermos atribuído a “pé em” o sentido de pisar e considerarmos que Deus é comumente tido como a instância superior do ser – o destinador maior –, a canção parece desprezar ou mesmo negar essa suposta superioridade de Deus.

Por outro ponto de vista, considerando em “Pé em Deus / Fé na Taba” a oposição discursiva entre “pé em” e “fé na”, em que a primeira expressão apontaria para uma base de sustentação e a segunda para algo a alcançar, cujos objetos no refrão correspondem respectivamente a “Deus³²” e “Taba³³”, entendemos que o enunciador do refrão se apoia em “Deus” para alcançar a “Taba”.

No nível narrativo, Deus estaria associado ao poder-fazer, constituindo-se assim em um adjuvante, no actante do qual o sujeito parece depender para ter competência para fazer-se conjunto com seu objeto-valor, a Taba. Acontece que, além desses papéis, Deus e Taba estariam associados ao papel de destinador, assim desdobrado em dois: um Destinador-julgador, Deus, um actante com cujos valores o sujeito não necessariamente está conjunto, mas nos quais deve se apoiar para saber/poder-fazer; e um Destinador-manipulador, Taba, actante em cujos valores o sujeito se fia e com os quais quer estar conjunto.

Se opusermos os dois sentidos que atribuímos a “Pé em Deus” – pisar em *versus* basear-se em –, podemos compreender que eles coabitariam essa expressão, uma vez que o sujeito pode, agindo pelo dever, seguir os valores do Destinador, mesmo que não os deseje ou admita para si e desdobradamente disfarçar um Antidestinador – Deus, o superior absoluto –, que, mesmo favorecendo a competência do sujeito do fazer, rivalizaria com o Destinador – Taba, a comunhão da tribo – com o qual o sujeito teria seus valores alinhados.

³² Com relação a essa figurativização de Deus na canção, não supomos que o sujeito tribalista esteja ligado a religiões, mas provavelmente a religiosidades, a (re)ligações, ao *estar-junto* de que nos fala Maffesoli (2006).

³³ Consideramos que a palavra “taba” se relaciona com o conceito de habitação coletiva indígena. Nesse sentido, a canção aponta para um modo de vida tribal, para o *estar-junto* de que nos fala Maffesoli (2006). Assim, reconhecemos no refrão as figuras de uma base (Deus), uma busca (o estar-junto) e de um terceiro elemento capaz de integrar esses dois outros (o momento presente). Esses são, como entendemos, os três eixos que compõem o tripé da temática desenvolvida pela canção, que é o tribalismo.

Aproximando essa breve análise do que temos exposto no QS5 (*vide p. x*), podemos ver no refrão da canção Tribalistas uma figurativização da identidade então estabelecida para o sujeito constituído na tribo. Não-disjunto do destinador – Deus –, o sujeito tribalista se apoia em seus valores na constituição de uma identidade que se abre para as diversas personas que se possam instaurar na afirmação dos valores da tribo – Taba –.

De modo semelhante, entendemos que a canção tribalista não nega a conjunção com os valores românticos, ao invés disso, parece justamente proceder por uma apropriação da tradição romântica, para, a partir dela, sutilmente operar concessões pelas quais mobiliza sua identidade. É desse modo concessivo que supomos desenvolver-se a enunciação do projeto Tribalistas (2002 e 2017), que, ao tematizar as relações amorosas, parece subverter a tradicional imagem-fim do sujeito romântico, constituindo-se concessivamente um contraprograma da tradição romântica da canção brasileira.

2.3.1 Sobre a concessão na estética tribalista

“Não há novidade sem tradição.”
(Paulo Mosânio)

Pensar a concessão no campo da canção nos parece imbricado a pensar o vanguardismo, não somente pelo que nos diz Zilberberg (2011) com relação à sua inquestionável convocação pela modernidade – que só acentua sua pertinência para este estudo –, mas pelo próprio sentido de serem as relações concessivas essas que quebram a expectativa do já constituído e assim constituem o inesperado, o novo. A concessão nos parece assim intrínseca ao fazer artístico, a essa força criadora da humanidade que, não obstante o domínio sobre o já criado, não pode dele prescindir, sob pena de não comunicabilidade.

Há no discurso, portanto, um inevitável “comércio entre a implicação e a concessão”. Permitindo-nos uma quase digressão, a ausência dessa negociação seria algo semelhante ao mítico exemplo de Hermes, deus grego que, abstando-se da inspiração das musas, produziu com sua recém-criada lira um som tão original que era incompreensível, intolerável, de uma estética inaceitável por seus contemporâneos.

Com efeito, como nos indica Saraiva (2011, p. 2), “é somente num campo de presença devidamente circunscrito que se pode distinguir o ‘velho’ do ‘novo’, ou que se pode contrapor a reiteração do já estabelecido à inovação pretendida pelos vanguardismos de toda ordem”. Segundo o semiótico, justamente porque “investiam na ruptura dos

códigos, na subversão da espera e na ‘surpresa’ constitutiva do acontecimento”, as chamadas poéticas vanguardistas que sucederam ao modernismo não podiam prescindir de identificar, “mesmo que intuitivamente, o código que seria rompido, a espera que não se realizaria e a rotina no seio da qual o acontecimento se apresentaria como tal”.

Quando Zilberberg (2011, p. 100) declara que “do ponto de vista da diacronia imediata ou restrita que todo discurso comporta, está claro que a modernidade convoca a concessão”, perguntamo-nos o que seria essa “diacronia imediata ou restrita” se não a necessária coabitação do velho e do novo no trânsito do discurso. É preciso que, em alguma medida, a implicação permaneça para que a concessão apareça. O grau e a ordem com que essa *permanência* e essa *aparecência* se dão certamente variam conforme o discurso, que é somente onde, conforme assevera Zilberberg (2011), podem ocorrer as relações concessivas. Uma vez que na estrutura há sempre um padrão que rege o processo, acontece que este, sendo discursivo, ao atualizar o padrão, pode desvirtuá-lo, mas, paradoxalmente, o faz dentro de certa e inevitável obediência ao sistema.

Seja como for a ordem de prevalência, assim como suas relações juntivas e suas axiologias, programa e contraprograma são constituídos segundo esse fluxo ininterrupto, e não *a priori*. Ainda nesse fluxo, entendemos também que a vanguarda tende a atenuar-se, a estabilizar-se, e assim tornar-se uma nova tradição, ampliá-la ou mesmo a ela se incorporar, para depois, fatalmente, também ser subvertida, desconstruída numa nova relação entre programa e contraprograma. Como vemos, a recorrência do novo acaba por saturá-lo, por torná-lo o novo velho³⁴, e assim – quem sabe? – até já seríamos hoje capazes de não nos surpreender com a suposta música hermética, como já fomos de nos aprazer com a música dodecafônica e outros modos advindos da modernidade.

No avançar desse trânsito, enquanto na modernidade, como comenta Baudelaire (*apud* ZILBERBERG, 2011, p. 100), o que não fosse ligeiramente disforme pareceria insensível³⁵, a estética da modernidade tardia parece, ao menos no âmbito do que observamos na canção tribalista, já contar com certa atenuação da surpresa radical e agressiva dos tempos modernos. Na verdade, os limites parecem cada vez menos precisos. Reina a mistura.

³⁴ Ver O sentido da vanguarda (Antonio Cícero). **Folha de São Paulo**: São Paulo, 3 maio 2008. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0305200837.htm>. Acesso em: 04 nov. 2021.

³⁵ Desse ponto de vista decorria a ideia de que a beleza estivesse atrelada à presença da irregularidade, ou seja, do inesperado, da surpresa, do espanto.

Com efeito, em se tratando da expressão, temos notado frequentemente uma subversão pela camuflagem do vanguardismo e não propriamente pela ruptura da tradição. Esta, entretanto, surge no conteúdo, ou melhor dizendo, no modo como aquilo que já é em potência se atualiza para realizar seu avesso. De maneira que a canção tribalista não parece interessada em criticar o tradicional fazer artístico em si, mas sim em, apoderando-se dele, promover uma inversão axiológica.

É nessa direção que supomos ser o projeto Tribalistas (2002 e 2017) um contraprograma da tradição romântica da canção brasileira. Constituindo-se consciente e concessivamente, o projeto parece subverter a imagem-fim tradicional do sujeito romântico ao tematizar as relações amorosas.

2.4 Semiótica da canção

“A estrutura musical é a memória em movimento.”
(Jan Larue)

Bem ao *modus operandi* da semiótica discursiva³⁶ (GREIMAS, 1966), o termo “semiótica da canção” nos traz a um só tempo o método e seu próprio objeto de estudo envolvidos pela mesma epistemologia. Entendemos que Luiz Tatit (1994; 1997), ao nomear assim uma metodologia que ele desenvolveu especificamente para o tratamento semiótico da canção brasileira, destaca o interesse não simplesmente pela canção, mas pelo constructo semiótico que nos permite identificá-la e, como tal, considerá-la como objeto de análise sob a perspectiva de outra semiótica, que é a da própria disciplina científica.

Filiada ao modelo geral da semiótica discursiva, fundada por Algirdas Julien Greimas (1976), a Semiótica da Canção é uma metodologia de análise da canção que se fundamenta mais especificamente nos pressupostos teóricos da Semiótica Tensiva, desenvolvida por Claude Zilberberg (2006; 2011). Dada essa natureza precursora da abordagem zilberberguiana para o desenvolvimento da semiótica da canção, antes de adentrarmos propriamente os termos específicos desta, trataremos dos elementos essenciais da semiótica tensiva, cujos textos basilares, como diz Tatit, formam um quebra-cabeça, que, não obstante, felizmente esse célebre semioticista brasileiro teve o mérito e a generosidade de montar com maestria.

³⁶ Assim como reconhece Zilberberg a exemplo de seu próprio fazer: “nosso modelo não escapa às coerções semióticas que ele vislumbra nos discursos que examina, e acaba se impregnando da receita dos conceitos que ele mistura” (2011, p. 11).

Considerando a complexidade dessa articulação teórica e o envolvimento da semiótica da canção com seus fundamentos, para efeito de apresentação, embora eventualmente citemos as palavras do próprio Zilberberg, nos guiaremos pela leitura desse arcabouço teórico conforme foi construída por Luiz Tatit, que está registrada em alguns de seus textos especialmente dedicados ao assunto (TATIT, 2019; 2020) e também em sua recente conferência na Abralín ao Vivo – Linguists Online³⁷ (TATIT, 2020b), assim como em publicações em que o autor trata propriamente da semiótica da canção (TATIT, 1994; 1997), nas quais Tatit também apresenta esses conceitos e pressupostos de base.

A estrutura composicional deste nosso capítulo, portanto, coloca as considerações acerca da semiótica tensiva no interior da exposição da semiótica da canção. Ponderamos que essa composição pudesse causar estranhamento e que, para evitar desconfortos, deveríamos tratar cada teoria em capítulo específico. Dessa ponderação, decidimos manter a estrutura como está, pois entendemos que: *i*) sendo a articulação e a seleção de categorias que Tatit opera as mais relevantes para o entendimento da semiótica da canção, consideramos que essa escolha nos ofereça economia e maior precisão na exposição teórica; e *ii*) embora o alcance da semiótica tensiva vá muito além da semiótica da canção, parece-nos que esta, dialeticamente e guardadas as devidas proporções, reúne e desdobra os elementos que fundam aquela.

Com efeito, não existe semiótica da canção sem semiótica tensiva. Mas é como se Zilberberg arasse o mais fértil terreno para que Tatit o cultivasse e dele colhesse o fruto mais exemplar. O próprio livro *Passos da Semiótica Tensiva*, uma das obras de Tatit que seguimos para esta exposição, culmina com a apresentação da semiótica da canção. Justamente, ao que nos parece, nesse sentido da continuidade de uma caminhada teórica. De forma que a semiótica da canção seria, neste estado do percurso, um derradeiro passo da semiótica tensiva.

Nas obras selecionadas para esta revisão, como podemos conferir, Tatit destaca pontos que tocam o cerne dos conceitos-chave trabalhados por Zilberberg no desenvolvimento da semiótica tensiva – dependência, foria e afeto – e nos mostra um percurso teórico inegavelmente fecundo para a semiótica da canção, cuja metodologia é particularmente importante para o desenvolvimento deste nosso trabalho.

³⁷ Uma iniciativa da Abralín – Associação Brasileira de Linguística, em cooperação com várias outras associações da linguística.

Retomando o que publicou nesse seu recente livro (TATIT, 2019), o semioticista comenta na conferência supracitada as implicações da proposta zilberberguiana sobre a linguagem cotidiana e sobre o modelo que ele próprio propõe para a análise da canção, dando destaque a três pontos: *i)* a influência do plano da expressão no plano do conteúdo³⁸; *ii)* o ingresso da tonicidade³⁹ na semiótica; e *iii)* uma proposta de tonicidade analítica⁴⁰. Por conseguinte, esses são os pontos que se desenvolvem nas próximas seções deste capítulo, até que possamos com eles também apresentar a semiótica da canção em si.

2.4.1 Semiótica tensiva: o prenúncio da semiótica da canção

Com uma expressão tão coloquial quanto precisa, Tatit nomeia o que seja a proposta zilberberguiana: uma “semiótica do pouco a pouco”. Como comentamos acima e apresentamos a seguir, a abordagem zilberberguiana cai como luva sobre a mão do fecundo interesse de Luiz Tatit pela construção de sentido na canção brasileira e, conseqüentemente, pelo desenvolvimento da semiótica da canção.

Sem romper com a fundamentação teórica greimasiana, Zilberberg desenvolve um percurso que traz nova perspectiva de análise para a semiótica. Segundo Tatit (2020a), o semioticista francês apreciava o engenho do modelo descritivo consolidado no *Dicionário* de Greimas e Courtés (2011), mas percebia que os conteúdos emocionais e as oscilações de afeto que lhe interessavam nos textos não eram contemplados pelo pensamento analítico em que se explorava as categorias narrativas e discursivas desse engenhoso modelo descritivo.

Assim, e de acordo com o que nos diz Tatit (2019, p. 102), ainda que se tenha mantido ligado às principais referências do modelo proposto por Greimas e Fontanille (1966), Zilberberg “afastara de suas análises tanto o percurso gerativo como o esquema narrativo”, dele também dispensando as noções de conversão ou manifestação gradativa dos níveis de significação.

³⁸ Embora contemplem outros aspectos, os termos hjelmslevianos Plano da Expressão e Plano do Conteúdo se originam da oposição estabelecida por Saussure (1999 [1916]) entre significante e significado, como faces interdependentes e, portanto, indissociáveis do signo linguístico.

³⁹ Tonicidade é um tipo de intensidade, mas, sendo este um termo mais amplo na teoria tensiva, Zilberberg atribui à tonicidade a função do acento.

⁴⁰ O acento, aparentemente compacto e indivisível, torna-se modelo de análise.

Todo objeto de estudo passa então a ser avaliado pelo seu modo de presença no espaço tensivo, isto é, pelos valores adquiridos no cruzamento das dimensões e subdimensões definidas como intensidade e extensidade. (TATIT, 2019, p. 103).

Podemos reconhecer que, em se tratando da perspectiva de análise, Zilberberg proporcionou uma reviravolta na epistemologia da semiótica⁴¹, uma vez que, segundo Tatit (2020a), o autor inverteu o ponto de vista, passando de uma descrição da poética pelos instrumentos típicos da racionalidade semiótica para uma reconstrução da teoria semiótica sob a luz das dinâmicas tensivas sugeridas pelas artes.

A respeito dessa “suposta virada fenomenológica”, o próprio Zilberberg (2011, p. 12), deixando eventualmente de lado “a questão de saber se uma disciplina exigente pode trocar de bases conceituais sem que isso acarrete importantes consequências” declara que:

Na mesma medida em que a prevalência concedida ao percebido parece afastar a semiótica de suas referências linguísticas declaradas, a atenção que dedicamos, com e a partir de outros autores, ao vivenciado e ao experienciado permite manter intacta, sem que se possa falar em paradoxo ou provocação, a referência linguística. Com efeito, não acreditamos na inconciliação geralmente reconhecida entre o concebido e o vivenciado, e o sintagma “gramática do afeto” não equivale, ao nosso ver, a um oxímoro. (ZILBERBERG, 2011, p. 12).

É o que reitera Tatit (2020a, p. 1-2), quando esclarece que:

O interesse do semioticista francês pelas artes poderia ter adotado sua linguagem de pesquisador, como ocorria em geral com os teóricos que se devotavam à estética (o exemplo mais próximo na década de 1970 era o de Roland Barthes), mas, ao contrário, quanto mais introduzia o horizonte poético nos estudos semióticos mais imbuía-se das ideias de Ferdinand de Saussure e do estruturalismo radical de Louis Hjelmslev e Viggo Brøndal, exigindo de seus leitores uma iniciação pouco comum mesmo no mundo teórico.

Com categorias que respondem ao seu interesse pelos conteúdos emocionais e oscilações de afeto – que ele reconhece serem comumente presentes nos textos, sobretudo nos textos artísticos –, Zilberberg (2001; 2011) trabalha sob três conceitos-chave: *i) dependência*, quanto à estrutura; *ii) foria*, quanto à direção; e *iii) afeto*, quanto ao valor.

⁴¹ De outro ponto de vista, mas contemporaneamente a Zilberberg e igualmente interessados em conteúdos emocionais, Greimas e Fontanille desenvolveram sua semiótica das paixões, em que o foco descritivo passava da modalidade do /fazer/, para a modalidade do /ser/.

Segundo Tatit (2019, p. 92), esse tipo de investigação a que se dedicou Zilberberg encontra ensejo em apenas uma noção das já então consagradas pelo modelo inicial da semiótica greimasiana: a *timia*, uma “disposição afetiva fundamental”⁴². Tatit considera que a categoria tímica, que inicialmente contemplava não mais que um “semantismo bastante vago”, foi, contudo, um canal de ingresso na subjetividade e foi também suficiente para que Zilberberg, ao reconhecer uma equivalência entre a relação acento / modulação, no *plano da expressão* e a relação nominalização / verbalização no *plano do conteúdo*, “retomasse em outras bases a conhecida tese do isomorfismo entre forma de expressão e forma do conteúdo”, defendida por Hjelmslev (1943).

O termo *timia*⁴³, que já articulava as subcategorias *euforia* e *disforia*, havia sido bem apropriadamente substituído por *foria*, mas ainda era posto como categoria secundária pela equipe de Greimas. Então apenas uma noção que assegurava “os indícios mínimos da presença humana no modelo semiótico” (TATIT, 2019, p. 29), dada sua dimensão axiológica e/ou ideológica, a noção de foria passa a ocupar um lugar de destaque na abordagem zilberberguiana.

A partir de sua acepção etimológica, “força para levar adiante”, o semioticista francês [Zilberberg] tratou a foria não apenas como ímpeto sensível e passional, mas sobretudo como um processo tensivo que se desenvolve no plano do conteúdo com características semelhantes às evoluções prosódicas do plano da expressão. (TATIT, 2019, p. 30).

Segundo Tatit (2020a, p. 3), a noção de foria em Zilberberg “já traz valores de limite ou demarcação que funcionam ao lado de valores de fluxo ou continuidade”, que lhe permitiu propor um nível do percurso gerativo especificamente reservado ao “fazer missivo”.

De fato, o fazer missivo converteu-se na melhor explicação analítica da noção de foria. Tratava-se, então, de um fluxo orientado e acidentado que alternava seus “afluxos” com momentos de “refluxo” e que servia de ponto de partida para a compreensão da semiose inerente à construção do sentido, tendo em vista que tais características eram encontradas tanto no plano da expressão quanto no plano do conteúdo. (TATIT, 2020, p. 4).

⁴² “A categoria tímica articula-se, por sua vez, em *euforia/ disforia* (tendo *aforia* como termo neutro) e desempenha um papel fundamental na transformação dos microuniversos em axiologias: conotando como eufórica uma dêixis do quadrado semiótico e como disfórica a dêixis oposta, ela provoca a valorização positiva e/ou negativa de cada um dos termos da estrutura elementar da significação” (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 505).

⁴³ A categoria tímica foi concebida por Greimas “para classificar a relação afetiva do sujeito (ou do ser humano) com os pontos extremos articulados no quadrado semiótico dentro de um microuniverso semântico” (TATIT, 2019, p. 29).

Embora a proposta de reformulação do percurso gerativo do sentido não tenha vigorado, a aspectualização trazida pela abordagem zilberberguiana proporcionou recursos descritivos dos quais a teoria de base carecia.

2.4.2 *Uma prosodização do conteúdo*

Fundamentado nessa propriedade de equivalência entre os planos – já demonstrada por Hjelmslev –, embora não mais pelo levantamento dos traços fonêmicos ou sêmicos, mas pela adoção de critérios prosódicos na análise dos dois planos da linguagem, conforme elucida Tatit (2020b), Zilberberg propôs uma *prosodização do conteúdo*, perspectiva que nos permite examinar o plano do conteúdo guiados por “um acento afetivo, que tende a aumentar ou diminuir à medida que interagimos com os demais indivíduos e com as coisas do mundo”.

Os célebres estudos de Hjelmslev e de Zilberberg a respeito dessa isomorfia entre os planos têm base nas noções de *silabação*⁴⁴ e de *ponto vocálico*⁴⁵ descritos por Saussure (1999 [1916]), que retomaremos logo adiante, ao tratar de gradação e acento e, mais à frente, da sílaba tensiva.

Como comenta Tatit (2019, p. 31-32),

Tanto o assomo produzido pelo sobrevir do acontecimento quanto as nominalizações e acentos de Hjelmslev, com suas tendências pontuais, perfazem o impacto terminativo da implosão silábica, enquanto a resolução, a verbalização e o movimento modulatório, com suas tendências globalizantes, traduzem a recuperação sonora e a expansão conteudística previstas na explosão silábica.

Segundo Tatit (2019), o comportamento silábico da fala parece mesmo traduzir de modo minimalista o avanço fórico nos termos propostos por Zilberberg:

⁴⁴ Segundo Saussure (1999), “se, numa cadeia de sons, se passa de uma implosão a uma explosão (> | <), obtém-se um efeito particular, que é o índice da *fronteira de sílaba*, (...). essa coincidência regular de uma condição mecânica com um efeito acústico determinado assegura ao grupo implosivo-explosivo uma existência própria na ordem fonológica: seu caráter persiste, sejam quais forem as espécies que o compõem; constitui ele um gênero que contém tantas espécies quantas combinações possíveis existirem” (p. 70-71). O linguista assegura que, seja qual for a ordem de fatores, “a fonação supõe uma sucessão de implosões e explosões, e tal é a condição fundamental da silabação” (p. 73).

⁴⁵ “No ponto em que se passa do silêncio a uma primeira implosão, (...), o som onde se produz essa primeira implosão distingue-se dos sons vizinhos por um efeito próprio, que é o efeito vocálico; (...); pouco importa, outrossim, que ocorra após um silêncio ou uma explosão. O som que dá essa impressão, pelo seu caráter de primeiro implosivo, pode ser chamado *ponto vocálico*” (SAUSSURE, 1999, p. 71).

Assim, foria, para o autor, tem estatuto pré-narrativo, pré-modal e pré-discursivo. É uma espécie de matriz da aspectualidade e preenche as condições do conceito hjelmsleviano de *direção*, pois estende sua alternância rítmica (euforia/disforia) por todas as esferas do discurso. (TATIT, 2019, p. 32).

Hjelmslev (2009 [1943]) havia observado que, no âmbito do conteúdo, a nominalização concentra e a verbalização expande. A nominalização tem, portanto, um caráter intenso: os nomes, embora comumente tenham ligados a si outros elementos (artigos, adjetivos etc.), concentram em si uma função local, pontual; enquanto os verbos, diferentemente, expandem suas propriedades (tempo, modo, aspecto) por todo o texto, revelando assim seu caráter extenso. O linguista (1943) reconhece nisso uma identidade entre PE e PC. Em outras palavras, essa comparação revela que, assim como podemos reconhecer a função concentração *versus* expansão na relação entre acento e modulação do plano da expressão, também no plano do conteúdo podemos observar essa mesma função, a exemplo da relação entre os processos de nominalização e verbalização.

Assim, tomando como base a relação entre plano da expressão e plano do conteúdo proposta por Hjelmslev para o signo linguístico, Zilberberg interessa-se por essa propriedade de equivalência entre os planos da linguagem, já indicada pelo linguista ao comparar a relação entre acento e modulação no PE à relação entre nominalização e verbalização no PC.

Conforme Tatit (2020b), sem fazer uso dessas operações específicas de nominalização e verbalização estudadas por Hjelmslev, mas, sim, valendo-se da equivalência que o linguista estabeleceu entre as propriedades de concentração e expansão próprias da expressão linguística e aquelas pertinentes ao conteúdo, é que Zilberberg propõe a prosodização do conteúdo.

Ressaltamos que essa suposta equivalência – defendida tanto por Hjelmslev quanto por Zilberberg – não significa ou implica correspondência entre unidades da expressão e do conteúdo, trata-se apenas do reconhecimento de uma similitude no funcionamento de ambos os planos da linguagem. Os teóricos, portanto, mantêm o princípio saussuriano de arbitrariedade para o signo linguístico, mas reconhecem na significação certa equivalência entre a sintaxe do plano de expressão e a sintaxe do plano do conteúdo.

Gradação e acento

Seguindo a perspectiva hjelmsleviana e, como diz Tatit (2020b), inspirado “nas curvas melódicas que acompanham o nosso discurso oral e que se movimentam ora no sentido ascendente, até o principal acento de altura e intensidade, ora no sentido contrário, distanciando-se deste acento”, Zilberberg desenvolve a abordagem tensiva a partir de seu interesse pela questão da gradação e do acento, que ele introduz na semiótica, avançando assim, com relação à discussão das oposições e similitudes já tratadas pelo modelo greimasiano, embora de uma maneira um pouco mais descontínua.

A acentuação, que compreende *acento* e *modulação* e que se dá em decorrência de ascendências e descendências que ocorrem naturalmente na entoação da fala cotidiana⁴⁶, havia interessado a Hjelmslev, já em meados do século passado, como componente específico da linguagem verbal, uma vez que não existe fala sem acentuação.

Tatit (2020b) explica que o acento é a modulação concentrada, antes de ela se desenvolver; e a modulação, por seu turno, é a expansão do acento, seu desdobramento. Esse comportamento, já descrito por Saussure (1999, p. 73) ao tratar da silabação, com suas sucessões de implosões e explosões, dá-se de tal maneira que a expansão máxima da sonoridade provoca inevitavelmente sua concentração e, inversamente, a concentração máxima exige sua expansão.

A expressão “prosodização do conteúdo”, como lembra Tatit (2020b), deriva de serem acento e modulação categorias da prosódia⁴⁷, a que Hjelmslev denomina prosodemas. Prosodizar o conteúdo é, pelo reconhecimento desse isomorfismo entre os planos, aplicar essas categorias da expressão ao conteúdo. Embora esses conteúdos de nominalização e verbalização destacados por Hjelmslev não venham em si ao caso na abordagem zilberberguiana, a proposição de sua equivalência com as expressões de

⁴⁶ A entoação é compreendida como uma melodia que sobe e desce o tom da fala, correspondendo assim, respectivamente, a um acento e a um inaccento (uma neutralização do acento). Nessa direção, também é relevante a ponderação de Greimas e Courtés (2011, p. 165) a respeito de a entoação – ou entonação, na definição desses teóricos – “poder ser considerada um prosodema que tem dimensões de uma onomatopeia, de um ‘grito’, de um ‘hm...’, desprovido de qualquer significação linguística. Reduzida assim ao estado ‘puro’, a entonação parece ainda ser portadora de sentido, articulando-se, notadamente, segundo alguns, em categorias semânticas, como *euforia/disforia* ou *aprovação/recusa*”.

⁴⁷ **prosódia**. [Do gr. *prosoidia*, ‘acento que se põe sobre as vogais’, pelo lat. *prosodia*.] *S. f.* E. Ling. **1**. A variação na altura, intensidade, tom, duração e ritmo da fala. (FERREIRA, 1999, p. 1652). A prosódia tem como categorias traços suprasegmentais, que geralmente são chamados prosodemas. Para Greimas e Courtés (2011, p. 393-392), o estatuto propriamente semiótico dos prosodemas, assim como em outras perspectivas teóricas, ainda não é evidente, uma vez que “os prosodemas não parecem ser figuras, no sentido hjelmsleviano da palavra, isto é, unidades do plano da expressão, mas, antes, signos biplanos semimotivados”, aproximando-se assim das categorias gestuais ou picturais, por exemplo.

acento e modulação mostram ao semiótico a viabilidade de se analisar a tonicidade (PC) de maneira análoga à análise do acento (PE).

Tatit (2020b) comenta que, embora o movimento entre expansão e concentração explicitados por Hjelmslev já se mostrasse tensivo, para o linguista, o acento tinha apenas o sentido de condensação, concentração, contração, mas não tinha propriamente uma força, que é própria do acento. No plano do conteúdo, acentuar é enfatizar. Assim, quando se diz que algo está acentuado é porque isso está enfatizado. Esse aspecto então faltava ao modelo da expressão.

A existência acentuada

Foi nos estudos de Ernest Cassirer a respeito do pensamento mítico e de suas relações com o conhecimento e com a linguagem que Zilberberg buscou preencher a lacuna da acentuação nos estudos linguísticos. Cassirer desenvolveu uma epistemologia do conhecimento, em que levava em conta o discurso e o pensamento míticos de comunidades primitivas. Esses estudos chamaram a atenção de Zilberberg pela oposição que tais comunidades faziam entre conteúdos considerados profanos e sagrados. Os estudos de Cassirer (1992 [1925]) mostram que apenas estes últimos recebiam destaque na linguagem dessas comunidades, de tal forma que a própria atribuição de nomes a certos fenômenos, seres ou coisas já era um indício de seu valor extraordinário. Para essas comunidades primitivas, como destaca Tatit (2020b), o que interessava era a existência acentuada.

Zilberberg reconheceu, como diz Tatit (2019), que o acento no pensamento mítico era sempre de natureza afetiva, ou seja, a afetividade era o parâmetro para a acentuação: aquilo que alegra, entristece, amedronta, encanta, espanta etc. era o que merecia designação, portanto, ênfase, acento. Nas palavras de Cassirer (1992, p. 34), “tudo o que nos vem repentinamente como envio do céu, tudo o que nos alegra, entristece ou esmaga, parece um ser divino para o sentimento intensificado”.

Havia, é claro, diferentes intensidades nessa acentuação, o que já inicialmente também foi percebido pelo semiótico francês (1988). De todo modo, Cassirer (1992, p. 44) assevera a subsunção de um fato a um universal como condição para que esse fato aparentemente singular seja conhecido, compreendido e conceituado, ou seja, para que algo seja conhecido, é necessário seu reconhecimento como “o ‘caso’ de uma lei, como membro de uma multiplicidade ou de uma série”. Sobre isso, o teórico destaca que:

A função primária dos conceitos lingüísticos não consiste no cotejo das diversas percepções isoladas, nem na seleção de certas notas características, mas sim, na concentração do conteúdo perceptivo, na sua compressão de certo modo em um só ponto. Mas, a forma desta concentração depende da direção do interesse subjetivo, e é determinada não tanto pelo conteúdo da percepção, como pela perspectiva teleológica com a qual é enfocada. *Só o que se torna importante para o nosso desejar e querer, esperar e cuidar, trabalhar e agir, isto, e só isto, recebe o selo da ‘significação’ verbal.* (CASSIRER, 1992, p. 56-57, grifo nosso).

Nessas comunidades primitivas, o destaque do sagrado era dado por esse acento de natureza afetiva ou emocional. Mas a essa acentuação no pensamento mítico, como evidencia Tatit (2020b), também subjaz o conceito de eficiência. Essas comunidades pareciam estar interessadas por aquilo que reconhecidamente funcionava. Assim como para as comunidades atuais a ciência é eficaz, para as comunidades primitivas, a eficiência vinha do mito, no sentido de ser algo que ajudava a comunidade a sobreviver e a prosperar.

Para Tatit (2020a), no já mencionado diagrama explorado por Zilberberg (Figura 2), em que vemos descritas as áreas tensivas, o eixo da intensidade tem parâmetros afetivos nesse sentido mítico – do que pode ser mais ou menos acentuado –, ou seja, a existência é medida pelo acento mítico que ela recebe.

No diagrama zilberberguiano (Figura 2), como esclarece Tatit (2020a), os eixos da intensidade e da extensidade “negociam” implosões e explosões, valores de absoluto e de universo⁴⁸, respectivamente, nos planos da expressão e do conteúdo. Com efeito:

A parada prevista pela implosão define a área acentual no plano da expressão e os valores de absoluto no plano do conteúdo, bem como o ápice da direção ascendente em ambos os planos; a resolução (ou parada da parada) prevista pela explosão define a área modulatória no primeiro plano e os valores de universo no segundo, além de partir para a difusão e mistura dos valores, ambas associadas à direção descendente. (TATIT, 2020a, p. 6).

⁴⁸ Os valores de absoluto são gerados pelas grandezas que ingressam no campo de presença causando impacto do ponto de vista da intensidade e concentração do ponto de vista da extensidade. Ao contrário, as grandezas que surgem no cruzamento da tenuidade com a difusão produzem os valores de universo, pois combinam pouca intensidade com alto grau de abrangência. (TATIT, 2020a, p. 6, nota 17).

Com essa abordagem, Zilberberg saiu do que Tatit chama tonicidade sintética, qual seja uma simples oposição entre elemento átono e tônico, para uma tonicidade analítica⁴⁹.

A tensividade – articulada em intensidade e extensidade – tornou-se então um conceito-chave da descrição semiótica, uma vez que, segundo Tatit (2020a), com ela se abarcava as descontinuidades da estrutura e as identidades do fluxo temporal, garantindo a indivisibilidade nas circunstâncias de divisibilidade e vice-versa.

As sílabas tensivas

Para analisar a gradação da intensidade, Zilberberg adota uma terminologia bem simples, baseada nas grandezas “mais” e “menos”, que, cruzadas entre si – *mais mais, mais menos, menos mais, menos menos* –, fazem as gradações, tanto na direção ascendente quanto na descendente da intensidade.

Os “incrementos” mais e menos introduzidos por Zilberberg para traduzir essas sutilezas quantitativas, como diz Tatit (2020a, p. 11), “produzem acréscimos e decréscimos de conteúdo a partir de suas simples combinações”, constituindo assim, como assegura Zilberberg (2012), uma sintaxe e um léxico próprios para se analisar as orientações de conteúdo e suas resultantes progressivas ou degressivas.

As combinações dessas grandezas formam as chamadas *sílabas tensivas*, que Zilberberg (2012; 2011) assim denominou justamente por reconhecer na sintaxe tensiva, guardadas as devidas medidas, as grandezas *implosão* e *explosão*, de cujas combinações – e não de vogais e consoantes –, segundo Saussure (1999), se projetam os traços que constituem a sílaba linguística⁵⁰.

⁴⁹ Os termos “tonicidade sintética” e “tonicidade analítica” são construídos por Tatit, na observação da ampliação de perspectiva pela qual passou Zilberberg no desenvolvimento da semiótica tensiva com relação ao estudo da gradação da intensidade.

⁵⁰ “Nous prenons comme modèle les réflexions de Saussure relatives à la constitution de la syllabe dans les Principes de phonologie. Dans le dessein de surprendre le secret de la syllabe, Saussure fait appel aux quatre combinaisons possibles de l’implosion et de l’explosion. Par décalque volontaire de cette démarche, qui n’a pas, nous semble-t-il, reçu l’attention qu’elle méritait, nous avons reconnu dans le plus et le moins ces fractions mentales qui viennent s’ajouter ou se soustraire à la grandeur traitée. D’autant que ces incréments ont leur syntaxe et leur lexique propres dans la mesure où, sous le contrôle des modulations aspectuelles, ils proposent au sujet des opérations courantes : plus de plus, moins de moins, plus de moins, moins de plus, que nous devons soumettre à l’analyse”. (ZILBERBERG, 2012, p. 51).

Como assevera Tatit (2020a, p. 10):

Assim como, no plano da expressão de uma língua natural, a forma se adapta à linearidade exigida pela substância, no plano do conteúdo, a forma também funciona sob a influência das direções ascendentes e descendentes que se manifestam em sua substância. Todas as grandezas que entram num determinado espaço tensivo recebem uma cifra indicando o seu grau relativo de tonicidade e andamento, bem como o seu grau de abrangência num dado universo de sentido.

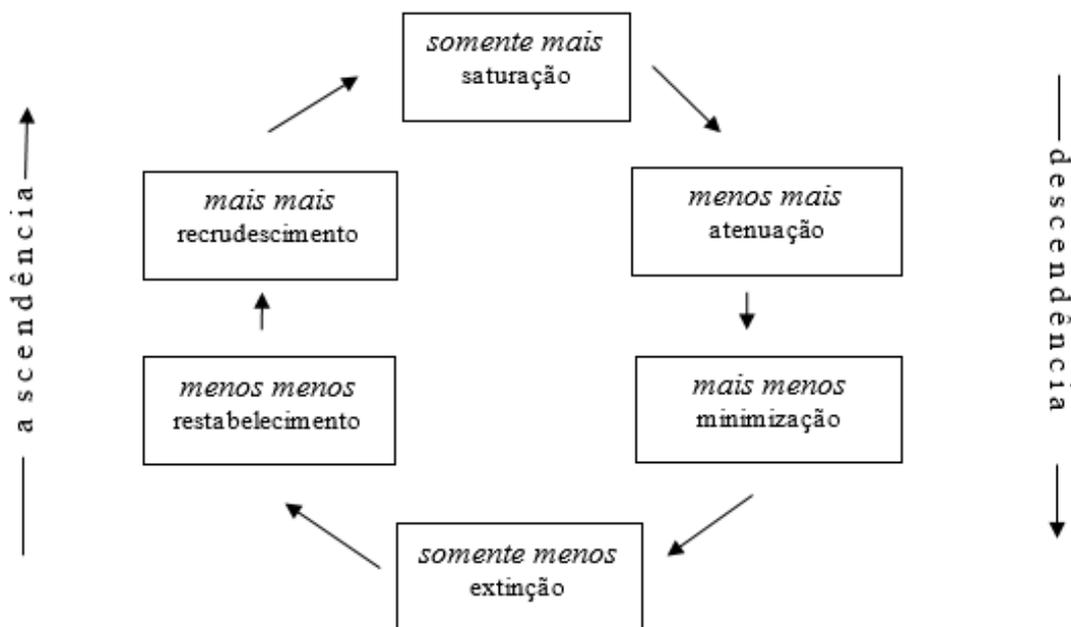
Segundo vimos em Saussure (1999), a passagem da implosão para a explosão (> | <) provoca o efeito de *fronteira de sílaba*, ou seja, de um fechamento da sonoridade que é imediatamente seguido por sua abertura. Já a passagem da explosão para a implosão (< >), é de onde vem o efeito de *ponto vocálico*, de abertura seguida de fechamento. Segundo Tatit (2020a, p. 5) no plano das quantificações subjetivas do conteúdo, essas passagens equivaleriam respectivamente à transição do *somente menos* ao *menos menos* ou diretamente ao *mais mais* e a transição do *somente mais* ao *menos mais* ou diretamente ao *mais menos*.

A complexidade tensiva da silabação é notória quando verificamos que a implosão (ou acento ou assomo) caracteriza-se por concentrar a extensidade e aumentar a intensidade, enquanto a explosão (ou modulação ou resolução) retrata a expansão da extensidade como forma de diluição da rapidez e da tonicidade. *Se a prosódia regula o ritmo entre acento e modulação, a consistência regula a sintaxe entre intensidade e extensidade.* (TATIT, 2020a, p. 6, grifo nosso).

Munido desses incrementos analíticos, Zilberberg (2011) define quatro analisadores das operações tensivas: *recrudescimento e restabelecimento*, para o percurso ascendente; *atenuação e minimização*, para o percurso descendente.

Para esse modelo de análise, Tatit (2019) monta um esquema em que visualizamos mais facilmente o movimento de ascendência e descendência da intensidade, expresso como um “encadeamento dessas verdadeiras modulações aspectuais”, conforme vemos no diagrama abaixo (Figura 9).

Figura 9 – Direções tensivas



Fonte: Tatit (2019, p. 109).

O movimento de acréscimos e supressões, ascensão e descensão da intensidade, com efeito, ocorre de forma análoga a do esquema silábico já descrito por Saussure (1999) e segue mesmo certa circularidade, uma vez que, como nos mostra o linguista, a fala se dá numa sucessão de implosões e explosões, em cujos limites, na fonação, uma cede inevitavelmente lugar a outra.

Na realidade, as direções tensivas indicadas pelas flechas perfazem uma evolução implicativa muito próxima da sintaxe sugerida pela silabação: o elo implosivo leva ao fechamento da sonoridade que, necessariamente, terá de abrir-se em direção à soante, que, mais uma vez, tende ao fechamento etc. (TATIT, 2020a, p. 12).

Em sua investigação acerca do papel da intensidade na construção do sentido, Tatit admite que as escolhas epistemológicas da teoria greimasiana já previam as quantificações subjetivas exploradas na abordagem zilberberguiana, pela qual vieram a definitivamente se integrar ao modelo geral e, além disso, passaram a ser examinadas não apenas nas figuras discursivas, mas também nas evoluções narrativas e nas gradações tensivas propostas por Zilberberg.

Como vimos, a noção de sílaba é fundamental para o desenvolvimento desta perspectiva de análise semiótica. Enquanto categoria abstrata, a sílaba foi introduzida por Saussure, tendo sido posteriormente “definida e estendida ao plano do conteúdo por

Hjelmslev e generalizada por Zilberberg na qualidade de categoria universal para a aplicação em todos os domínios semióticos”, conforme reconhece Tatit (1997, p. 19).

A perspectiva de Zilberberg para análise do conteúdo parece revelar a Tatit justamente uma suposta inseparabilidade entre língua e entoação (ou modulação, num sentido mais amplo) na construção do sentido. No caso da canção, que é o domínio semiótico a que se dedicam mais especificamente os trabalhos desse semioticista, temos essa relação mostrada na imprescindível intersecção entre língua natural e música. De maneira que, segundo Tatit (1997, p. 87):

Valendo-se de leis musicais para sua estabilização sonora, a canção não pode, de outra parte, prescindir do modo de produção da linguagem oral. Daí a sensação de que um pouco de cada nova obra já existia no imaginário do povo, senão como mensagem final ao menos como maneira de dizer. Estudar a canção é no fundo aceitar o desafio de explorar essa área nebulosa em que as linguagens não são nem totalmente “naturais” (no sentido semiótico do termo), nem totalmente “artificiais” e precisam das duas esferas de atuação para construir o seu sentido.

Seguindo assim os passos da semiótica tensiva, Tatit propõe com a semiótica da canção um modelo de análise específico, baseado numa oscilação entre música e fala sempre presente na canção. A esse respeito, Saraiva (2012, p. 148) esclarece que “Tatit se circunscreve ao modelo greimasiano, aproveitando principalmente as contribuições de Zilberberg e Fontanille”, de maneira que as contribuições tensivas não se incompatibilizam com o modelo clássico, mas sim o potencializam, “uma vez que o habilitam a operar com a dimensão do *contínuo*, da *modulação*, da *gradação*” (grifos nossos).

2.4.3 O modelo de análise da canção

Com a semiótica da canção, Tatit vem traçar alguns parâmetros descritivos que possam ser aplicados, segundo critérios rítmicos e temporais, na análise da sintaxe cancional. Nessa abordagem, portanto, o semioticista considera determinações melódicas e linguísticas assim como a compatibilidade entre essas determinações.

Tatit (1997, p. 7) argumenta que o modelo semiótico, mesmo contando “com balizas conceituais de grande envergadura, decorrentes dos princípios de *percurso gerativo da significação* e de *sintaxe modal e narrativa*, que elevaram a ambição

epistemológica da teoria”, carecia de recursos descritivos. Para o autor, os próprios avanços epistemológicos da disciplina faziam acentuarem-se essas necessidades.

Embora o percurso gerativo tenha representado uma conquista teórica de peso, sua formulação canônica sempre revelou insuficiências de base quando aplicada em domínios não-verbais. Além disso, as instâncias de geração do sentido (fundamental, narrativa e discursiva) foram incorporando novas noções cuja importância ultrapassou o nível de simples aprimoramento heurístico para sugerir uma outra disposição dos estratos de abstração. Podemos citar como exemplo a introdução dos processos de *modalização* no nível narrativo. (TATIT, 1997, p. 130-131).

Nessa perspectiva, o pesquisador (1997, p. 7) propõe o que ele mesmo chama uma “parceria” à semiótica: a *musicalização*. Sua proposta, alinhada com a teoria zilberberguiana, dedica-se a incorporar “as oscilações tensivas presentes em quase todas as fases de produção e de compreensão do discurso, seja este verbal ou não verbal”. Nesta direção, Tatit (1997, p.7) considera:

Não apenas a focalização dos principais planos semióticos submetidos à atual reformulação, mas também o lançamento de objetos de pesquisa que possam contribuir diretamente para esse esforço geral de dinamização do modelo teórico.

Como podemos ver, a noção de canção⁵¹ vem não simplesmente compor ou ampliar o objeto da disciplina, mas servi-lhe de parâmetro analítico e epistemológico, uma vez que a canção acentua – ou talvez simplesmente explicita – a relação entre língua e entoação, conforme já vinha sendo trabalhado por Zilberberg com a prosodização do conteúdo. Tatit (1997) chega a revelar um paralelo bastante interessante entre a reformulação que propõe à disciplina e a passagem de um poema a uma canção:

Temos as formas mas não podemos ainda abordar as forças; temos categorias mas faltam, entre elas, as modulações de passagem; sabemos demarcar a origem e o ponto de chegada mas temos dificuldade em considerar a duração; falta, enfim, um projeto de dinamização do modelo, semelhante àquele que transforma um poema em canção. (TATIT, 1997, p. 7).

Parece-nos relevante observar comparativamente que, mesmo em se considerando situações de oralidade, com a inevitável musicalidade prosódica, no poema

⁵¹ A canção é esse gênero literomusical que invariavelmente reúne letra e melodia em um só projeto. O termo “canção popular” especifica o tipo de canção que compõe o nosso *corpus*. Para melhor fluidez do texto deste trabalho, dispensaremos o adjetivo “popular” ao longo das análises e comentários que se seguem.

pouco parece se evidenciar da força que a entoação traz ao sentido, enquanto a canção mostra-se acentuadamente afetada pela entoação, pela modulação do enunciado. Desse ponto de vista, entendemos que Tatit encontra na canção uma espécie de protótipo “natural” da relação entre acento e modulação, que lhe oferece assim subsídios para entender e demonstrar a natureza da construção de sentido, sempre mediada pela linguagem – é sabido – e em qualquer que seja a linguagem humana.

A musicalização da semiótica vem, portanto, como uma busca de atender a essa carência de instrumentos descritivos que mostrem no discurso o funcionamento das categorias tensivas já descritas por Zilberberg a partir do modelo silábico, segundo o qual compreendemos a foria como um fluxo entre *concentração* e *resolução*. Um enfoque concebido a partir desses pressupostos, como explicita o próprio Tatit, traz implicações imediatas aos estudos semióticos, tanto do ponto de vista semântico quanto do sintáxico:

De um lado, do ponto de vista semântico, instaura o universo passional do sujeito como um lugar teórico privilegiado para a investigação. De outro, do ponto de vista sintáxico, concebe um tempo profundo – equivalente à foria ou à continuidade plena – como responsável primeiro pelas relações entre actantes no plano do conteúdo e pelas relações entre elementos sonoros no plano da expressão. (TATIT, 1997, p. 94).

Zilberberg reorganiza o percurso gerativo do sentido de forma a, segundo Tatit (1997), atender a dois critérios fundamentais da axiomática de Hjelmslev: *i*) a coerência conceptual, segundo uma rede de noções interdefinidas; e *ii*) a adequação, abrindo a abordagem da semiótica discursiva para a aplicação e a colaboração de domínios não-verbais. Sua perspectiva propõe cinco níveis responsáveis pela geração do sentido dos textos: *tensivo*, *aspectual*, *modal*, *narrativo* e *discursivo*. Embora nenhum desses níveis seja exclusivo da linguagem verbal, Tatit considera que os níveis *tensivo* e *aspectual* – e ainda o *modal* – permitam uma passagem mais fluente e motivada ao domínio musical.

Para essa abordagem, Zilberberg, baseando-se na oposição entre termo *intenso* e termo *extenso* concebida por Hjelmslev, parte de uma oposição extremamente simples, que se mantém em todos os níveis: *continuação* (termo extenso) *versus* *parada* (termo intenso), que caracteriza o *nível missivo*, assim pertinente a todo o percurso de construção do sentido.

Pela argumentação de Tatit (1997, p. 143):

Quando levamos em conta o nível profundo proposto por Zilberberg – no qual as categorias universais da tensividade (*parada e continuação*) entram em processo de determinação mútua e se convertem no nível aspectual, já com a predominância de uma tensividade concentrada (repleta de limites e demarcações) ou expansiva (passante, durativa) – contamos com um modelo geral de organização do sentido que oferece unidade aos eventos melódicos e lingüísticos.

Apesar da produtividade que o modelo zilberberguiano traz ao campo de análise da canção, Tatit (1997, p. 134) reconhece nele um grande desafio para o analista, qual seja: “saber o que, na manifestação, corresponde ao regime profundo de articulação entre *continuação da parada e parada da parada*”, ou seja, identificar na melodia, na letra, na base instrumental e em suas interações aquilo que mobiliza as tensões básicas que engendram o sentido.

Para facilitar uma síntese do que temos visto no modelo de Zilberberg, organizamos no Quadro 3 as predominâncias valorizadas em cada uma dessas duas formas pelas quais apreendemos a foria.

Quadro 3 – Formas de apreensão da foria

FORMA DE APREENSÃO	PREDOMINÂNCIAS		
	NO FLUXO FÓRICO	NO FAZER	NA FORMULAÇÃO FIGURATIVA
concentração	contenção (limites e demarcações)	valores remissivos	parada
resolução	expansão (gradações e segmentações)	valores emissivos	parada da parada

Fonte: Elaboração própria.

Lembremos de que, quando o fluxo fórico valoriza as saliências (limites e demarcações), a forma da concentração predomina. Nesse caso, como explica Tatit (1997, p. 16-17), “a seleção privilegia os valores *remissivos*, cuja formulação é a *parada*”. Por outro lado, quando a forma predominante é a resolução, temos a valorização das distensões e as formas de expansão do fluxo (gradações e segmentações), “efetuada sob a predominância do fazer *remissivo*”, cuja formulação figurativa é a *parada da parada*, que define a noção de continuidade como negação de uma descontinuidade, auxiliando assim na compreensão da relação entre os valores escolhidos.

As matrizes das descontinuidades e continuidades que estruturam os discursos verbais e não-verbais, conforme Tatit (1997), são geradas pela articulação dos

valores remissivos e emissivos, portanto, no nível missivo, no qual a categorização da tensividade fórica assim se configura como um recurso. Dessa maneira, segundo o semiótico, a negação dos valores missivos pode explicar parte dos processos de conversão entre os níveis do percurso gerativo do sentido:

Quando o fazer remissivo dissemina os limites por toda a extensão discursiva, a tendência natural é o surgimento de transgressões que ultrapassam as barreiras dos limites negando a insuficiência: a aparição da falta, da exclusão ou, ainda, da proibição num nível ocasiona sempre sua negação (ou sua liquidação) num outro nível. De maneira inversa, a seleção do fazer emissivo como força dominante de expansão pode provocar, com suas passâncias e contínuas transgressões de limites, um excesso suscetível de ser rechaçado nos níveis seguintes. Enquanto a insuficiência tende a despertar a atuação reparadora do /querer/, o excesso suscita uma resposta modal no âmbito do /dever/. (TATIT, 1997, p. 17).

Segundo Tatit (1997, p. 17), desde a primeira parada que a enunciação pressupõe – a primeira tomada de posição remissiva –, há “um esforço no sentido de restabelecer o contínuo, esse elo profundo que neutraliza as funções actanciais em virtude da junção plena”. De modo que, como explica o autor, o nível tensivo-fórico permanece sempre como horizonte ontológico, a sustentar a crença de que o ser humano visa preservar sua integridade interior.

Ao lado dessa espécie de “busca de equilíbrio subjetal” – esse mecanismo rítmico de recusa e adoção de valores –, Tatit indica que se considere, durante todo o percurso gerativo, um processo de conservação dos valores primordiais escolhidos no nível missivo.

Assim, são os próprios elementos remissivos que vão instruir as modalidades deônticas, os estados de disjunção, as interações éticas e as regulamentações do bem coletivo. Os valores emissivos reaparecerão como modalidades volitivas, como relações contratuais, relações conjuntivas ou mesmo na forma de atração estética. (TATIT, 1997, p. 17).

Examinando o nível narrativo, Tatit leva-nos a observar como os valores missivos influenciam as relações entre os actantes nos planos objetual e subjetal, conforme apresentamos no Quadro 4.

Quadro 4 – Influência do fazer missivo no nível narrativo

	FAZER EMISSIVO (continuidade)	FAZER REMISSIVO (descontinuidade)
Plano objetual	relação de dependência sujeito-objeto (SUJEITO/SUB-OBJETO)	SUJEITO/ABJETO
Plano subjetal	relação fiduciária destinador-destinatário (TRANSSUJEITO/SUJEITO)	SUJEITO/ANTI-SUJEITO

Fonte: Elaboração própria.

Acompanhando o Quadro 4, vemos que: *a) no plano objetual*, o fazer emissivo define uma relação de dependência entre sujeito e objeto, decorrente da identidade entre os actantes, em que o objeto se configura como sub-objeto; já o fazer remissivo afasta sujeito e objeto, que então se constitui como abjeto, uma vez que sua relação com o sujeito é regida pela descontinuidade; *b) no plano subjetal*, semelhantemente, o fazer emissivo promove a identidade entre destinador e destinatário, que se constituem como trans-sujeito e sujeito; enquanto o fazer remissivo, regido pela descontinuidade, define sujeito e anti-sujeito.

Com efeito, tanto do ponto de vista objetual como do ponto de vista subjetal, a seleção do fazer emissivo responde pela reapresentação da continuidade no nível narrativo. Nessa mesma orientação, a seleção do fazer remissivo sobre o nível narrativo aparece como descontinuidade tanto no plano objetual – entre sujeito e objeto –, quanto no plano subjetal – entre dois sujeitos –.

Nessa fase de pesquisa em que “o objeto descritivo possui a dimensão do discurso e seus elementos articulam-se na extensão sintagmática”, Tatit (1997, p. 18-19) frisa que o plano da expressão pertinente “é aquele que compreende as leis rítmicas da silabação”. Como temos visto em Saussure, há na silabação um ritmo sonoro que oscila alternadamente entre abertura e fechamento, de maneira que todo sinal de abertura sonora aponta para um fechamento iminente e vice-versa, de onde se originam os conceitos saussurianos de fronteira silábica e ponto vocálico, respectivamente representados pelas *demarcações e limites* e pelas *segmentações e extensões* – categorias exploradas por Zilberberg na prosodização do conteúdo. Semelhantemente ao que se dá na silabação, portanto, o modelo zilberberguiano permite reconhecer que, no plano do conteúdo:

A intervenção remissiva, referente aos limites, convoca forçosamente um fazer emissivo, referente à extensão gradativa, para retomar a continuidade ameaçada. Do mesmo modo, o excesso das forças emissivas sempre resultará em *parada*, em imposição de limites comprometidos com os valores remissivos. (TATIT, 1997, p. 19).

Sem intensão de nos excedermos na repetição da exposição dos pressupostos que fundaram o desenvolvimento da semiótica tensiva – e por conseguinte, da semiótica da canção – ressaltamos o êxito de Zilberberg na busca por um instrumental teórico que, compatível com qualquer prática semiótica, pudesse aplicar ao plano do conteúdo o que já se conhecia na descrição do plano da expressão da linguagem. Nas palavras de Tatit (1997, p. 20):

Zilberberg detecta, nas concepções silábicas dos dois grandes lingüistas, as formas fundamentais para se propor um modelo da ‘expansão’. Se Saussure fornece a base para o tratamento rítmico, Hjelmslev oferece elementos para se pensar o ritmo como uma sintaxe tanto da expressão como do conteúdo. Mais que isso, Zilberberg ainda aproveita do pensador dinamarquês a oposição universal entre dimensão intensa e dimensão extensa, elevando a temática da expansão a um amplo estudo sobre as oscilações do tempo.

Dessa oposição universal entre as dimensões intensa e extensa é que se origina grande parte dos fundamentos teóricos em que se pauta Zilberberg para operar com as oscilações tensivas. Como explica Tatit (1997, p. 21), as dimensões do tempo parecem interagir reproduzindo “as tensões e distensões, as discontinuidades e continuidades, enfim, as oscilações a serem selecionadas do nível fórico, num plano de reflexão ao alcance da categorização descritiva”.

São quatro as dimensões que se articulam na sintaxe temporal: na ordem intensa, os tempos *cronológico* e *rítmico*; e na ordem extensa, os tempos *mnésico* e *cinemático*. Como nos mostra Tatit (1997), essas quatro dimensões operam simultaneamente na produção do fenômeno que compreendemos integralmente como ‘tempo’.

O tempo *cronológico* traz sequencialidade aos dados, que se organizam irreversivelmente conforme o antes e o depois; acompanhando-o na ordem intensa, o tempo *rítmico* imprime regularidade a esses dados; modalizando os tempos cronológico e rítmico, respectivamente, o tempo *mnésico* presentifica o passado e perpetua a espera; e, determinando a velocidade de toda a sequência, o tempo *cinemático* acelera ou desacelera seus valores, fazendo assim oscilar o destaque ora nos limites, ora nos intervalos e na continuidade.

Como podemos ver, há na sintaxe temporal uma sobredeterminação dos tempos extensos sobre os tempos intensos, de onde, segundo Tatit (1997), são extraídos

os conceitos de concentração e extensão, por sua vez, inspirados na implosão e explosão silábicas.

A atuação direta do tempo cinemático sobre o tempo rítmico – portador, como vimos, das identidades e desigualdades – tende certamente a reforçar a influência do tempo mnésico. Sob o modo da aceleração, o tempo cinemático produz as descontinuidades que omitem etapas do discurso, abreviam as durações, provocam sínopes, metáforas, precipitações e colaboram para um processo de ampla concentração (no sentido silábico). Sob o regime da desaceleração, o andamento recobra as continuidades e, com elas, a duração, o percurso, as etapas intermediárias, as gradações, as hipérboles, o processo metonímico, fazendo com que o ritmo recupere a extensão (abertura silábica). (TATIT, 1997, p. 22).

Assim, enquanto categorias intensas, os tempos cronológico e rítmico incidem sobre o tempo marcando as relações de vizinhança; e os tempos mnésico e cinemático, como categorias extensas, regulam as relações a distância.

De modo semelhante ao que temos na semiótica tensiva com relação às dimensões temporais, na tradição de análise musical, o fluxo é visto como o movimento da música no tempo. Segundo Mattos (2006, p. 2), “muito do sentido que uma peça musical dá a um módulo de tempo está fundado nos gestos ou eventos que ocorrem em pontos calculados durante seu curso”. Assim, os elementos musicais, como as frases definidas por cadências, as relações tonais, que ocorrem durante o processo de crescimento da música no tempo, definem a estrutura ou a forma de uma peça musical.

Apesar de, como enfatiza Tatit (1997, p. 22), todos os modelos de análise musical basearem-se nas formas de identidade e desigualdade da progressão musical, assim como nas formas de contração e expansão do material melódico, nas regularidades intervalares, dentre outras categorias claramente coincidentes com o modelo zilberberguiano, esses modelos “jamais se propuseram a investigar o lugar teórico desses conceitos que, em última análise, visam descrever o sentido”.

Para Tatit (1997, p. 22), a canção, que manifesta tanto um componente linguístico quanto um componente melódico, oferece “um campo de pesquisa privilegiado para o aprimoramento das articulações concebidas no nível profundo, em estágio anterior à configuração dos sistemas semióticos específicos”. Segundo o autor, esses dois componentes da canção, além de servirem como instrumentos de base para a análise, interessam especialmente por se mostrarem de algum modo compatibilizados para expressar uma significação homogênea. De forma que a canção “ilustra com desenvoltura os mecanismos básicos de concentração e extensão, além de fornecer

importantes aquisições para se estabelecer um percurso gerativo no plano da expressão” (p. 22-23).

Vejamos, por exemplo, o que acontece com as variações de velocidade no universo da canção. Tatit (1997) comenta que, embora variações na execução de uma canção sejam frequentemente consideradas marcas de virtuosismo ou de originalidade dos executores (arranjadores, intérpretes ou instrumentistas) – que assim não afetariam a estrutura básica da composição –, com a radicalização dos estilos de execução de uma obra, entretanto, é possível que algo de novo apareça. Nesse sentido, Tatit (1997, p. 23) encontra nos casos acentuados de variação a reprodução concreta da “projeção extensa do tempo desacelerado sobre um ritmo que, a princípio, tenderia à aceleração, ou vice-versa”.

Uma canção acelerada proporciona em geral grande proximidade a seus elementos melódicos de modo que as similaridades e os contrastes tornam-se flagrantes. Quase não há percurso porque quase não há necessidade de busca. São conjunções (ou mais raramente disjunções) relativamente estáveis que vão repercutir nos momentos da letra em que o sujeito manifesta satisfação pela integração com o objeto sob a forma de exaltação de suas qualidades. A mesma canção, interpretada sob a influência da desaceleração, tem suas durações físicas naturalmente ampliadas criando tensões de percurso mais compatíveis com os sinais do desejo, da espera e do próprio itinerário narrativo. Imediatamente, *os conteúdos da letra camuflados na primeira versão vêm à tona*, muitas vezes ressaltando sentimentos de falta ou dramatizações até então insuspeitados dentro da obra. (TATIT, 1997, p. 23, grifos nossos).

Um exemplo do resultado dessa inversão da velocidade é o que encontramos nas já comentadas versões da canção Exagerado, primeiramente gravada pelo compositor – Cazuzza – e depois desacelerada ao extremo na interpretação de Arnaldo Antunes. Nessa canção as disjunções já presentes na letra são camufladas pela melodia veloz e vibrante levada por Cazuzza, mas passam a ser reveladas pela desacelerada interpretação que Arnaldo Antunes imprime à relação letra-melodia, acentuando com isso o sentido da letra.

De modo geral, Tatit (1997) reconhece que os efeitos da aceleração e da desaceleração precisam ser equilibrados pelo cancionista na construção desse enunciado híbrido, em cujo projeto se compatibilizam letra e melodia. O semiótico esclarece, por exemplo, que a opção do compositor por tendências velozes do ritmo sonoro leva-o a “um risco hipotético de embarcar num processo desenfreado”, ou seja, numa aceleração extrema, em que a canção entraria numa espécie de tempo cronológico sem controle

rítmico, de maneira que a ausência total de identidades, de elos contínuos e de previsibilidade faria com que o sujeito perdesse de vista o objeto.

Assim, para assegurar a inteligibilidade melódica e, ao mesmo tempo, rejeitar uma possível perda de orientação (decorrente da perda do objeto) em meio às descontinuidades imprevistas, o sujeito-compositor cria imediatamente as repetições, as iterações, os núcleos de constante retorno melódico, enfim, os conhecidos recursos de contenção do tempo.” (TATIT, 1997, p. 24).

Retomando o que diz Mattos (2006) com relação à estrutura de uma peça musical, acrescentamos sua observação de que, seja qual for o ponto desse processo de crescimento da música no tempo, são muito amplas as possibilidades de escolha do compositor no desenrolar dos elementos musicais. Considerando toda essa amplitude, o autor indica quatro possibilidades que podem ser proveitosas para o analista: repetição, desenvolvimento, variação e utilização de material novo. Naturalmente esses movimentos da estrutura musical se aproximam do que encontramos no desenvolvimento das canções, que, entretanto, têm suas especificidades ligadas às formas de compatibilidade entre melodia e letra.

Tatit (1997, p. 96) apresenta duas bases do comportamento melódico pelo qual podemos compreender a estrutura de desenvolvimento da canção: a *concentração* e a *expansão*. Para o semioticista, “se a busca de continuidade da canção acelerada pode ser reconhecida por um processo geral de *concentração*, essa mesma busca na canção desacelerada pode ser chamada de *extensão*”.

No caso da concentração, temos movimentos que refreiam o andamento da melodia na canção acelerada, trabalhando, portanto, sob uma diminuição da aceleração. Na ordem intensa, são esses os movimentos de *tematização* e *desdobramento*; e, na ordem extensa, *refrão* e *segunda parte*, que vemos distribuídos no Quadro 5.

Quadro 5 – Fluxo de contenção na canção

concentração	ordem intensa	ordem extensa
involução	<i>tematização</i>	<i>refrão</i>
evolução	<i>desdobramento</i>	<i>segunda parte</i>

Fonte: Tatit (1997, p. 25)

A força de *concentração* é, segundo Tatit (1997), de grande relevância nas canções aceleradas. Nela concorrem tanto elementos de evolução como de involução, que juntos visam realçar o valor do objeto e sua conservação no plano do sujeito.

A involução tem como função justamente negar o excesso de velocidade e recuperar a conjunção entre sujeito e objeto por meio da recorrência de sequências melódicas. Para Tatit (1997), a *tematização* e o *refrão* são dois conceitos que descrevem essa involução da aceleração⁵². O *refrão* constitui um movimento de desaceleração que refreia o fluxo temporal, funcionando como um núcleo de retorno para toda a canção, portanto, na ordem extensa; já a *tematização* corresponde a todas as recorrências, contínuas ou descontínuas, que respondem pelas identidades internas da melodia na ordem intensa.

No âmbito da evolução, temos outros dois conceitos que, segundo o autor, reforçam a ruptura da velocidade: os movimentos de *segunda parte* e de *desdobramento*, respectivamente, nas ordens extensa e intensa, que introduzem novos materiais melódicos e, com isso, garantem um mínimo de evolução sintagmática, contrabalançando assim a força de continuidade e desaceleração da involução.

Tratemos então da segunda dessas duas bases do comportamento melódico pelo qual, segundo Tatit (1997), se estrutura o desenvolvimento da canção: a expansão, cujos movimentos manifestam a descontinuidade (Quadro 6).

Quadro 6 – Fluxo de resolução na canção

extensão	ordem intensa	ordem extensa
movimento conjunto	graus imediatos	gradação
movimento disjunto	salto intervalar	transposição

Fonte: Tatit (1997, p. 25)

Como vemos disposto no Quadro 6, o movimento conjuntivo da melodia é manifestado na dimensão intensa pelos graus imediatos e na dimensão extensa pela gradação; já o movimento disjuntivo se manifesta na dimensão intensa pelo salto intervalar e na dimensão extensa pela transposição, que é “uma mudança repentina de registro de tessitura sem qualquer implicação necessária de alteração de tonalidade” (TATIT, 1997, p. 26).

⁵² Relacionada aos incrementos de quantificação tensiva, a involução talvez constituiria um “menos mais”.

Segundo Tatit (1997, p. 96), a gradação se constitui por recursos de reafirmação do projeto melódico de desaceleração, seja no interior de uma escala – como ocorre com os *graus imediatos* que se processam na ordem intensa –, seja na condução de segmentos maiores, na ordem extensa. No eixo vertical, a gradação atua “em prol das conjunções para assegurar uma continuidade entre sujeito e objeto”, assim como ocorre com a repetição no eixo horizontal.

Com relação aos movimentos de disjunção, Tatit (1997) considera que ambos – saltos intervalares, na ordem intensa, e as transposições abruptas de registro melódico, na ordem extensa – produzem descontinuidades pelas quais visam romper e acelerar o andamento:

O aumento de tensão subjetiva provém, nesses casos, da perda de controle sobre as fases do percurso. Em vez de soar como avanço em direção ao objeto, tais descontinuidades soam como desvio de rota e afastamento da meta. (TATIT, 1997, p. 96).

A alternância entre categorias de concentração e de extensão constitui, como ensina Tatit (1997, p. 97), “uma verdadeira regra de previsibilidade e determinação para o progresso sintagmático da matéria sonora”, determinando o ritmo do qual depende a melodia da canção. De maneira que, no desenvolvimento da canção, “não há tematização sem desdobramento, não há refrão sem segunda parte e não há gradação de alturas sem a intervenção dos saltos intervalares”.

Essa relação entre continuidade e aceleração e entre descontinuidade e desaceleração já é encontrada por Tatit nos trabalhos então mais recentes de Claude Zilberberg, em que o teórico afirma a aceleração como precipitação ou passagem brusca de um lugar (ou um tempo) a outro; e, de modo complementar, a desaceleração como processos que restabelecem a continuidade entre sujeito e objeto, que recuperam os elos e os percursos entre actantes.

2.4.4 A construção do sentido na canção popular segundo Tatit

Com a declaração de que “a canção popular é produzida na intersecção da música com a língua natural”, Tatit (1997, p. 87) sinaliza toda uma abordagem sobre a análise desse encontro entre melodia e letra, que é fundamental para a construção de qualquer canção e traz ao analista, como adverte Tatit, o desafio de explorar uma “área nebulosa em que as linguagens não são nem totalmente ‘naturais’ (no sentido semiótico do termo), nem totalmente ‘artificiais’ e precisam das duas esferas de atuação para

construir o seu sentido”. Se por um lado a canção, como temos visto, se vale de leis musicais para sua estabilização sonora, por outro lado, essa mesma sonoridade é também regida pela entoação da linguagem verbal. Ademais, há o sentido da linguagem verbal em si, que, uma vez articulado ao *projeto enunciativo* da melodia – com suas coerções musicais e entoativas – é a ele incorporado numa construção sígnica homogênea.

Segundo Tatit (1997), o projeto enunciativo da canção – que pode ser desdobrado em *projeto entoativo* e *projeto narrativo*, conforme consideremos os investimentos melódicos ou linguísticos – traz em si todas as possibilidades oscilatórias entre tensões temáticas e tensões passionais, bem como o processo de desativação dessas tensões.

Acontece que, na canção, as modulações da oralidade assumem certa estabilidade que, embora sejam originadas na entoação da fala cotidiana, dela se diferenciam justamente por reter a substância da expressão linguística, que na fala tende a ser descartada tão logo a comunicação se efetive. Reconhecendo a oposição linguística entre forma e substância (SAUSSURE; HJELMSLEV), Tatit (1997, p. 88) evidencia que em nossas falas o conteúdo se define sem qualquer vínculo duradouro com o suporte material produzido, de modo que a “substância de expressão é tão necessária à comunicação quanto descartável no âmbito da significação”. Com efeito, continua, “uma comunicação bem-sucedida pode inclusive ser calculada pela rapidez com que despreza o invólucro sonoro”.

Tatit (1997) explica que a dimensão social e ‘natural’ da língua “atrela suas manifestações a um projeto geral de construção de consenso comunitário que prescinde da conservação sonora dos atos individuais”. Essa imprecisão melódica faz jus à interinidade da função dos sons da fala, uma vez que, quanto menos esses sons atraírem a atenção para si, maior tende a ser a eficácia do discurso linguístico.

Por outro lado, essa maneira de dizer da oralidade – sua entoação – traz certa orientação de sentido que, como comentamos acima, constitui o projeto enunciativo da canção. É o caso das curvas entoativas que indicam certos conteúdos, como os de asseveração e questionamento, por exemplo. No mais, em se tratando de sua função estética – em que se situa a canção –, os sons da fala parecem concretizar o sentido, de modo a imprimirem certa perenização necessária.

Se nossos discursos do dia-a-dia exercitam, com suas operações abstratas de conteúdo, a recomposição da continuidade temporal ou, ainda, do sentido que conduz ao objeto, a emoção estética, por sua

natureza sensorial, exige que este sentido seja concretizado nos contornos do plano de expressão, como se a perenização da matéria realizasse, num lapso, a continuidade primordial e, com ela, a junção plena. (TATIT, 1997, p. 94).

Assim, interessa-nos da oralidade esse modo de dizer enquanto efeito de realidade, do qual, como diz Tatit, depende a credibilidade enunciativa da canção.

O encontro da estabilidade (gramatical) lingüística com a instabilidade (musical) entoativa, independentemente do conteúdo veiculado, incita de imediato nossa vasta experiência com a linguagem oral provocando um efeito inevitável de “realidade” enunciativa: alguém diz alguma coisa aqui e agora. A presença deste efeito, com maior ou menor intensidade, em toda e qualquer canção popular, garante a essa linguagem um grau extraordinário de aproximação às práticas “naturais”. A própria credibilidade enunciativa implicada nas execuções vocais depende do êxito da apreensão simultânea do modo de produção da linguagem oral em seu interior. (TATIT, 1997, p. 88).

Para Tatit (1997), “não há canção sem impressão enunciativa”. Por tal ponto de vista, o êxito da execução de uma canção depende de certa cumplicidade do cantor com o enunciado (letra) e com a maneira de enunciar (melodia), pela qual recupera os conteúdos virtualizados na composição. É essa cumplicidade que permite sua conexão com o ouvinte.

Ao controlar a velocidade da voz que fala no interior da voz que canta, o cancionista produz na canção um efeito de “presentificação enunciativa”. Esse efeito, segundo Tatit (1997, p. 92), revela o que R. Barthes denominou “grão da voz”, ou seja, a condição ideal para o efeito de verdade da obra na exata intersecção entre língua e música. De maneira que a canção, como destaca Tatit, exhibe “um dom especial de perenizar (atribuir uma duração) o que parecia quase incorpóreo”.

Tatit (1997) frisa a necessidade de se ter em vista os propósitos da extensão geral da obra para que seja devidamente conferida a coerência do sentido da melodia pela descrição dos acidentes locais. Nesses termos, explica:

Retomamos aqui, com as devidas readaptações, a oposição intenso/extenso prevista pela glossemática, definindo a ordem extensa como um nível profundo que fundamenta a análise das variações intensas. Tais variações respondem pelos fenômenos de descontinuidade sonora que tendem a ser incorporados por planos de continuidade mais profundos, pressupondo, com isso, que todo texto visa, em última instância, restabelecer um elo entre sujeito da enunciação e objeto de valor e que este elo é contínuo. (TATIT, 1997, p. 93).

A partir desses pressupostos hjelmslevianos – e, por conseguinte, zilberberguianos –, Tatit (1997) defende não serem as noções de descontinuidade e continuidade restritas às manifestações temporais e aspectuais da superfície, mas sim noções mais profundas, abstratas. Conforme já temos discutido, para o autor (1997, p. 93), “o sentido *stricto sensu* não seria outra coisa senão a direção assumida pelo sujeito no intuito de reencontrar o objeto”. A protensividade do sujeito e a atratividade exercida pelo objeto decorrem, nessa abordagem, “de uma cisão primordial que instaura o objetivo último de recuperação do fluxo”.

Nesse sentido, Tatit (1997, p. 94), considerando que as noções de descontinuidade e continuidade refletem, respectivamente, um modo intenso e um modo extenso de articulação do tempo original, admite que, “antes de assumir os valores socioculturais, o sujeito semiótico seleciona os valores temporais, fazendo predominar ora as continuidades (euforias), ora as descontinuidades (disforias)”.

Segundo explica Tatit (1997, p. 94), enquanto os valores descontínuos “revelam uma tendência do texto para os seus componentes locais, intensos, onde a passagem de um estado a outro se processa de forma brusca e inesperada”, provocando assim o efeito de surpresa; os valores contínuos levam o texto para a dimensão extensa, “para a recuperação das etapas intermediárias (as passagens gradativas), numa palavra, para a desaceleração do tempo e reconstituição da duração” causando assim o efeito de espera.

É esse tempo profundo que Tatit compreende como andamento, uma noção proposta para ser aplicada tanto à análise do plano da expressão como a do plano do conteúdo e em todos os níveis de construção do sentido, conforme já orienta Zilberberg para o tratamento da tensividade.

Andamento: aceleração e desaceleração do percurso melódico

Na baliza entre a interinidade da fala e a perenidade do canto, Tatit (1997) institui a categoria *andamento* como parâmetro temporal de análise da canção. Segundo o autor, desse conceito musical podemos depreender uma tensão entre aceleração e desaceleração, que respondem, respectivamente, pelos valores descontínuos e pelos valores contínuos – segundo vimos nos movimentos de concentração e extensão da canção –, com articulação compatível tanto com o plano da expressão, como com o plano do conteúdo.

Pela categoria de andamento, de acordo com as variações apresentadas acima, Tatit (1997) propõe que sejam examinados os diversos processos de composição e interpretação na canção brasileira. O autor observa que essas canções variam segundo os casos de andamento: há canções que se põem no limite da instabilidade sonora da fala, como ocorre com as composições de Jorge Ben Jor; outras que atribuem estabilidade e coerência musical a todas as sugestões melódicas de base entoativa, a exemplo das canções de Tom Jobim; e, entre esses extremos, canções que apresentam a alternância desses comportamentos de estabilidade e instabilidade sonoras, que parece ser o andamento mais frequente na canção brasileira.

Por reconhecer a necessária busca do cancionista pela compatibilização de melodia e letra na canção, é que Tatit (1997) defende que essa oscilação entre aceleração e desaceleração, entre valores descontínuos e valores contínuos, que constitui o andamento, deva ser observada como parâmetro temporal em todas as etapas de análise da canção. Nas palavras do semiótico:

Considerando que tanto o programa narrativo como o programa melódico de uma canção visam, em última instância, ao *restabelecimento de continuidade entre sujeito e objeto*, a seleção extensa do movimento acelerado ou desacelerado já constitui em si um fator significativo que servirá de referência às operações posteriores. (TATIT, 1997, p. 95, grifo nosso).

Retomando o que vimos ao tratar dos movimentos de concentração e de extensão na canção, vejamos algumas particularidades descritas por Tatit (1997) acerca do comportamento de canções aceleradas e canções desaceleradas.

Segundo o semiótico (1997, p. 95), “ao optar pela *melodia veloz*, o cancionista imprime à canção maior proximidade entre os elementos musicais, colocando em evidência os contrastes e as similaridades” (grifo nosso). O autor comenta que, nesse tipo de andamento, quase não há trajetória a percorrer, pois a canção passa repentinamente de uma etapa a outra, em movimentos que respondem pelo progresso sintagmático da canção. Embora com necessária moderação – uma vez que o excesso de descontinuidades resultaria em ruído –, esses contrastes são ainda reforçados, na ordem intensa, pelos *desdobramentos* (mudanças de material musical) e, na ordem extensa, pelas chamadas *segundas partes*”.

Para esclarecer a compreensão dessa descontinuidade melódica na ordem intensa, parece-nos interessante conferir, no campo da música, a noção de desdobramento rítmico, que é a divisão dos valores rítmicos de um trecho musical, como vemos

exemplificado na Figura 10, em que temos um trecho da partitura da canção Luar do Sertão, apresentado por Mattos (2006) como um caso típico de desdobramento na música popular brasileira.

Figura 10 – Exemplo de desdobramento rítmico em Luar do Sertão⁵³



Fonte: Mattos (2006, p. 24)

Nesse trecho de partitura, o ritmo da melodia que na linha superior se faz entre duas notas é desdobrado na linha inferior pela repetição da primeira nota de cada intervalo, assim graduando o som e imprimindo um efeito de aceleração à canção.

Como o cancionista precisa evitar o ruído resultante de uma excessiva dispersão de sonoridade, a oscilação tensiva prevê que, da utilização de desdobramentos e segundas partes, surjam formas de concentração ou involução, que desacelerem o andamento. É assim que, segundo Tatit (1997):

A adoção do movimento acelerado provoca imediatamente a atuação dos processos de desaceleração e de recuperação da continuidade. Surgem assim as formas de concentração ou involução que se manifestam, na dimensão intensa, como tematização (similaridades contíguas) e, na dimensão extensa, como *refrão*. (p. 95-96).

Refrão e tematização ressaltam os elos de conjunção melódica, constituindo-se, portanto, recursos que visam “refrear” a velocidade do tempo. O semioticista (1997, p. 96) acrescenta que a adoção dessa negação parcial da velocidade da melodia é comum em canções cujas letras exaltam a continuidade, ou seja, que valorizam “a perfeita consonância do sujeito com o objeto (o ente amado, a natureza, o país, a música etc.)”.

Já a *melodia lenta* valoriza as descontinuidades pela oscilação de tons no campo de tessitura. Isso se faz, na ordem intensa, pelos *saltos intervalares* e, na ordem extensa, pelas *transposições abruptas*. Como esclarece Tatit (1997), o andamento lento é comprometido com o percurso, com o perfil traçado pela melodia, cuja expectativa é

⁵³ Composição de João Pernambuco e Catulo da Paixão Cearense.

rompida por essas descontinuidades, que aceleram o andamento de modo a figurativizar “etapas queimadas”.

Como os saltos intervalares e as transposições quebram o percurso, essa “perda de controle” imprime sobre suas fases o aumento da tensão subjetiva. Esse comportamento melódico de descontinuidade, segundo observa Tatit, mostra-se frequentemente compatibilizado com conteúdos passionais, em que o sujeito tende a querer recuperar a conjunção com o objeto perdido ou, ao menos, distante. Contudo,

Em vez de soar como avanço em direção ao objeto, tais descontinuidades soam como desvio de rota e afastamento da meta. Assim como no caso da surpresa, o sujeito precisa refazer as etapas saltadas para recobrar o controle sobre o caminho (e o tempo) ainda por ser percorrido. (TATIT, 1997, p. 96).

Essa busca de retomada da continuidade, que na canção acelerada ocorre por um processo geral de concentração, dá-se na melodia lenta, tanto na ordem intensa quanto na ordem extensa, por extensão. Assim, seja no interior de uma escala ou na condução de segmentos maiores, o projeto melódico de desaceleração se reafirma como gradação. Desse modo, temos as chamadas *gradação* e *repetição*, respectivamente nos eixos vertical e horizontal da melodia, como recursos que atuam a favor das conjunções, assegurando assim uma continuidade entre sujeito e objeto.

Esses movimentos de continuidades e descontinuidades se alternam na tensão melódica, como nos mostra Tatit (1997, p. 97), de modo bem semelhante ao que se observa no modelo silábico saussuriano, em que “uma explosão sonora anuncia imediatamente o mecanismo inverso da implosão”. Assim, o desenvolvimento da melodia transcorre entre esses dois movimentos, que alternadamente se põem numa correlação conversa: quanto maior o investimento na continuidade, maior a necessidade de superá-la por uma fase de descontinuidade, estabelecendo nessa sintaxe o *ritmo cancional*.

Seguindo essa oscilação tensiva, o ritmo na canção contempla tanto uma dimensão de articulação interna, seja de concentração ou de extensão, que caracterizam respectivamente as melodias aceleradas e desaceleradas; como também, numa mesma canção, a alternância desses dois processos extensos. Com efeito, no transcorrer de uma canção, a alternância de categorias como tematização e desdobramento, refrão e segunda parte, gradação das alturas e saltos intervalares é condição necessária para que reconheçamos um ritmo como melodia de canção. Alternância essa que Tatit (1997, p.

97) indica como “uma verdadeira regra de previsibilidade e determinação para o progresso sintagmático da matéria sonora”.

Homologável com esse ritmo da expressão, Tatit lembra que também se institui um ritmo do conteúdo no processo narrativo, conforme vimos ao tratar da prosodização do conteúdo, na abordagem proposta por Zilberberg (2012) para a estrutura tensiva. Assim, nas palavras de Tatit (1997):

Um estado de conjunção entre sujeito e objeto quase sempre pressupõe disjunção anterior ou posterior para legitimar a euforia da situação descrita. A iminência de mudança de um estado para outro, típica de qualquer processo narrativo, institui um ritmo de conteúdo altamente homologável com o ritmo da expressão. Do mesmo modo, as isotopias discursivas – passionais, sociais, conceituais etc. – são construídas num processo de iteração sêmica que depende das rupturas, das descontinuidades, para se constituir. (p. 97-98).

Nessa perspectiva, portanto, o plano do conteúdo comporta não simplesmente uma sintaxe actancial, mas um ritmo narrativo, que se faz nessa mesma alternância de continuidades e descontinuidades que temos acompanhado na descrição do plano da expressão, de maneira que, em se tratando da canção, reconhecemos o ritmo da melodia intrinsecamente relacionado a um projeto enunciativo.

E é justamente por esse projeto enunciativo que encontramos o cancionista como um equilibrista entre as estratégias da oralidade e da musicalidade – o gesto elegante de que fala Tatit – para estabilizar a voz entre a fala e o canto.

Tudo ocorre como se a voz que canta provocasse a descontinuidade dos discursos orais cotidianos e a negasse imediatamente em nome de uma continuidade mais duradoura consubstanciada na composição. Esse processo nos reporta novamente, em escala microscópica, à silabação. A negação da descontinuidade consonantal em função da duração da soante constitui exatamente a definição saussuriana de *ponto vocálico*. (TATIT, 1997, p. 98).

Também entre fala e canto vemos a alternância de valores descontínuos e contínuos, cuja tensão inevitavelmente rege a dinâmica da composição e da interpretação. O cancionista não pode prescindir da voz que fala, porque dela depende certa corporalidade que o projeto enunciativo demanda, mas, ao aproximar-se muito de seu caráter provisório, como alerta Tatit (1997, p. 98), o artista o faz justamente “com o intuito de negá-lo e, no mesmo ato, reafirmar sua capacidade de reconstruir durações”.

Modelos de construção melódica da canção

A semiótica da canção se constrói, portanto, segundo uma “gramática rítmico-melódica”, cujos traços, ordenados em certos paradigmas, nos permitem reconhecer subgêneros da canção, como samba, xote, marchinha, balada, dentre tantos outros da vasta produção cancional brasileira. Essas *ordenações rítmicas gerais*, que são empiricamente identificadas pelo ouvinte, servem de ponto de partida para a análise e são percebidas a partir de traços relacionados a: *i)* estribilhos e outros mecanismos de reiteração; *ii)* tonalidade musical, que pode ser melodia mais ou menos tensa; e *iii)* inflexão da voz, conforme a região mais aguda ou mais grave e as durações.

Examinando esses aspectos rítmicos com relação à atuação da fala na canção, Tatit (1997) observa que:

A fala está presente, portanto, no mesmo campo sonoro em que atuam a gramática do ritmo fundando os gêneros e a gramática da frequência fundando a tonalidade. A presença da fala é a introdução do timbre vocal como revelador de um estilo ou de um gesto personalista no interior da canção. (p. 102).

Essas relações entre fala e canto parecem confirmar o jogo de compatibilidades significativas que se faz na tensão letra-melodia. Como explica Tatit (1997, p. 102), “se a reiteração e as tensões de altura servem para estruturar a progressão melódica, esses mesmos recursos podem ser transferidos ao conteúdo, de modo a construir uma significação compatível”.

Segundo observa o semiótico, as consoantes – que recortam a sonoridade da voz tornando-a inteligível – também constituem ataques rítmicos que contribuem para gerar a canção; e as vogais estabilizam a curva melódica numa sonoridade contínua, que registra a tensão passional, constituindo a base para as inflexões entoativas da fala, conforme a ascendência, a suspensão ou a descendência dos tonemas⁵⁴. É assim que se dá, por exemplo, a *tematização*, um dos três processos de compatibilização descrito por Tatit (1997) para a relação letra-melodia, em que a reiteração da melodia corresponde à reiteração da letra.

⁵⁴ Os tonemas, localizados no final da frase melódica, são os pontos que acumulam maior densidade tensiva. “Quando são ascendentes ou suspensivos (os que permanecem na mesma frequência) indicam continuidade, mantendo a atenção acesa. Quando descendem, expressam terminatividade em decorrência da distensão das cordas vocais.” (TATIT, 1997, p. 119).

A configuração de um estado passional de solidão, esperança, frustração, ciúme, decepção, indiferença etc., ou seja, de um estado interior, afetivo, compatibiliza-se com as tensões decorrentes da ampliação de frequência e duração. Como se à tensão psíquica correspondesse uma tensão acústica e fisiológica de sustentação de uma vogal pelo intérprete. O prolongamento das durações toma a canção necessariamente mais lenta e adequada à introspecção. (TATIT, 1997, p. 102).

Outro desses processos é a *passionalização*, que ocorre pela valorização das vogais, cujo alongamento parece neutralizar parcialmente os estímulos somáticos produzidos pelos ataques das consoantes. Por fim, a *figurativização enunciativa*, que ocorre pelo efeito de presentificação da relação eu/tu (enunciador/enunciatário), como um “gesto oral”.

A presença do timbre vocal pode ser evidenciada pela distensão simultânea dos outros dois parâmetros – altura e duração –, reforçando assim o modelo de construção melódica que Tatit denomina figurativização enunciativa. O autor (1997, p. 121) esclarece que “a função normalmente desempenhada pelo timbre, entretanto, é a de ponte de ligação entre as zonas de densidade tensiva dos enunciados melódicos e o sujeito da enunciação que, na canção popular, vem manifestado pelo cantor”.

Qualquer que seja o projeto de canção escolhido, e por mais que a melodia tenha adquirido estabilidade e autonomia nesse projeto, o lastro entoativo não pode desaparecer, sob pena de comprometer inteiramente o efeito enunciativo que toda canção alimenta. A melodia captada como entoação soa verdadeira. É a presentificação do gesto do cancionista. Não de qualquer cancionista, mas daquele que está ali corporificado no timbre e nas inflexões. (TATIT, 2002, p. 12-13).

A figurativização é ainda acentuada, segundo Tatit (1997), pela presença de vocativos, imperativos, demonstrativos etc., que traz à canção a impressão de que a melodia é também uma entoação linguística, provocando assim, a cada execução, o efeito de presentificação das circunstâncias daquilo que se enuncia na canção.

Em linhas gerais, Tatit (1997) explica que as operações temáticas tendem a absorver as gradações em processos narrativos, promovendo a distensão temporal, a abertura do espaço e a dinamização melódica; as operações passionais funcionam primordialmente como força de interrupção do contínuo, como fechamento e contenção melódica; e a figurativização interfere na letra de forma intensa como descendência e de forma extensa como ascendência ou suspensão. No primeiro caso, associada à asseveração, a um saber, a figurativização pode incidir sobre a *continuação* ou sobre a *parada*, de modo a reforçar valores em geral já manobrados pela tematização e pela

passionalização. Já na forma extensa, as soluções entoativas de ascendência ou de suspensão (permanência no mesmo tom) representam simplesmente não-as severação, informando apenas que nem a *continuação* nem a *parada* estão sendo confirmadas.

São esses – tematização, passionalização e figurativização – os três *modelos de construção melódica* indicados por Tatit para o exame da canção, manifestados como exploração tensiva dos parâmetros musicais de *duração*, *altura* (ou frequência) e *timbre*, cujos investimentos e respectivos efeitos sintetizamos no Quadro 7, logo abaixo.

Quadro 7 – Modelos de construção melódica

PARÂMETRO	INVESTIMENTOS	MODELO
duração	periodicidade rítmico-melódica; motivos reincidentes; demarcação de pulsação e de tempo; ataques rítmicos.	tematização de expressão: “processo geral de reiteração, aceleração e regularização da pulsação rítmica, engendrando motivos bem definidos”.
altura (frequência)	saltos intervalares; exploração da região aguda; desaceleração rítmica; abrandamento da pulsação; maior densidade nos tonemas; valorização das vogais.	passionalização de expressão: tensividade criada pela ampliação das alturas e das durações.
timbre	desinvestimento do percurso melódico; ondulações próximas ao discurso oral.	figurativização enunciativa de expressão: tendência de indicar a entoação do discurso coloquial.

Fonte: Baseado em Tatit (1997, p. 118-121)

Embora o mais comum seja que esses três modelos oscilem na construção melódica de uma mesma canção, como destacamos mais acima, há canções que se inclinam para um desses modelos. Dentre aquelas que se inclinam para o modelo de tematização, Tatit (1997) menciona ‘Águas de março’ (Tom Jobim), ‘Aquarela do Brasil’ (Ary Barroso) e ‘O que é que a baiana tem’ (Dorival Caymmi); já como exemplos de passionalização, cita ‘Nervos de aço’ (Lupicínio Rodrigues), ‘Travessia’ (Milton Nascimento/ Fernando Brant) e ‘Pedaço de mim’ (Chico Buarque); e para o modelo de figurativização ‘Conversa de botequim’ (Noel Rosa/ Vadico), ‘Estatutos da gafeira’ (Billy Blanco) e ‘Ouro de tolo’ (Raul Seixas).

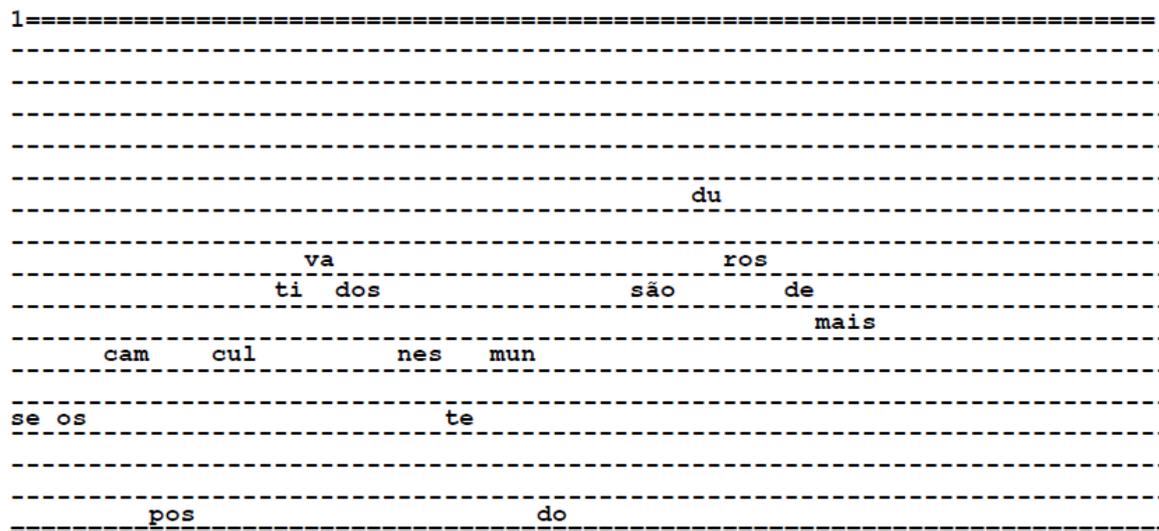
Para Tatit (1997, p. 121), esses três modelos de construção melódica da canção “tornam-se ainda mais interessantes quando verificamos sua compatibilidade com o desenvolvimento do componente linguístico”. Conforme o semiótico, há geralmente

uma correspondência entre a tematização melódica e a tematização narrativa; assim como entre a passionalização melódica e a passionalização como estado modal narrativo, com as disjunções e conjunções dos actantes narrativos; e ainda uma correspondência figurativização melódica corresponde o aumento da deitização linguística (imperativos, vocativos, demonstrativos etc.).

A exploração da tematização, da passionalização e da figurativização pelo cancionista define sua *dicção*, um projeto geral que, segundo Tatit (1997), se constrói pela presença simultânea desses três processos no mesmo campo sonoro assim como pelo revezamento das dominâncias de um processo sobre o outro.

Para acompanhar esses movimentos da canção, Tatit propõe a adoção de *desenhos entoativos*, que mapeiam os contornos melódicos a partir da própria letra da canção. Esses desenhos – as já chamadas *tatituras* – funcionam como um campo de referência para os comentários do analista, como na Figura 11: exemplo que traz um trecho da canção “Amarra o teu arado a uma estrela”, de Gilberto Gil, e que é explorado pelo semioticista em algumas de suas obras ao demonstrar a utilização desse modelo na análise.

Figura 11 – Exemplo de mapeamento melódico da letra de canção



Fonte: Tatit (2003, p. 10).

O tratamento rítmico que resulta no desenho entoativo proposto por Tatit se define conforme a própria acentuação natural das palavras e em um contexto de familiaridade com a música. Como exemplificado na Figura 11, duas linhas mais espessas delimitam a região de tessitura ocupada pela canção, em cujo intervalo – nos espaços entre as linhas simples – as gradações são determinadas em semitons.

É possível que um mesmo trecho da canção ocupe toda sua região de tessitura, mas geralmente há certa variação na ocupação desse espaço. De maneira que esse intervalo definido para o mapeamento é o mesmo para toda a canção, considerando-se assim a nota mais alta e a mais baixa em sua extensão total. Cada trecho da canção define um perfil melódico, que pode se reiterar ou apresentar leves variações em outros trechos. Quando reiterado o perfil melódico, cria-se um efeito de identidade, que, segundo Tatit (1997), pode ter um valor temático ou figurativo.

A identidade de perfil pode ter um valor temático quando essa reiteração melódica ecoa a recorrência de gestos somáticos ou de elementos sensitivos relatados na letra ou, ainda, quando a regularidade firmada em suas acentuações entra em sintonia fisiológica com o ouvinte. Mas pode também ter um valor figurativo quando a reincidência dos motivos serve para forjar uma enumeração entoativa à maneira da linguagem coloquial. (TATIT, 1997, p. 106).

Mesmo que não seja uma necessidade e tampouco uma constante, é muito frequente a compatibilidade da letra com o arranjo instrumental, o que, segundo Tatit (1997) favorece a unidade da canção. Eventualmente há nessa relação um processo de *iconização*, que se caracteriza pela enumeração linguística de traços a configurarem “a mesma imagem, o mesmo objeto, a mesma personagem ou até o mesmo sentimento”, ou seja, que fazem ressoar reiterações dos temas melódicos⁵⁵.

Tudo ocorre como se a canção engendrasses um novo signo, em que o plano da expressão se define pela recorrência dos temas melódicos e o plano do conteúdo pela enumeração dos traços que compõem um ícone integral. Se a melodia assim concebida mexe diretamente com o nosso corpo pelos canais auditivo e tátil, a letra atinge nossa mente por esses mesmos ou por outros canais sensitivos. (TATIT, 1997, p. 116).

No entanto, embora seja interessante essa coincidência dos sentidos da letra com os da melodia no mesmo segmento da canção, Tatit assinala que esse não é um efeito necessário à correspondência que se dá entre letra e melodia, uma vez que a ressonância entre os componentes linguístico e melódico ocorre, no curso das cadeias fônicas e semânticas, por correspondência de articulações, independentemente de encontrar termo a termo.

Não obstante e de modo estreitamente relacionado ao âmbito estético em que se dá a semiótica da canção, a iconização imprime certa ‘motivação’ à relação significante

⁵⁵ O termo **iconização** é usado por Greimas e Courtés (2011) em outra acepção, conforme veremos na discussão da próxima seção.

/ significado, que é particularmente relevante em sua constituição linguístico-melódica. Segundo Tatit (1997), sendo a canção um *sistema semissimbólico*, em que, diferentemente da língua – sistema simbólico⁵⁶ por excelência –, as relações entre o plano da expressão e o plano do conteúdo são estabelecidas por categorias – e não por unidades –, é de se esperar que haja essa espécie de ‘remotivação’ das relações entre os dois planos ao longo de suas respectivas progressões. Como exemplo, o semiótico apresenta a possível relação entre a categoria do plano da expressão que articula ascendência e descendência na melodia e a categoria que articula, no plano do conteúdo, as noções de prossecução e conclusão.

Tatit nos adverte de que, embora a compatibilidade entre letra e melodia seja facilmente apreendida pelo ouvinte, explicá-la exige do analista um meticuloso trabalho de abstração, cuja descrição compreende a identificação das categorias responsáveis pela articulação dos conteúdos da letra e dos segmentos melódicos-musicais.

Grosso modo, o plano da expressão da canção popular articula-se com elementos fonológicos e elementos melódicos. Os primeiros mantêm a pesquisa da canção a um passo do discurso oral (da fala), enquanto os elementos melódicos atraem o analista para o viés musical. Essa dupla inclinação faz da canção um objeto de análise extremamente escorregadio e refratário à pesquisa. (TATIT, 1997, p. 118).

De acordo com o que temos discutido acima, reconhecemos que, assim como na entoação linguística, as melodias trazem investimentos modais impregnados de significância, aos quais, segundo Tatit (1997, p. 118), se acrescenta um valor tensivo, que é expresso pelos contornos melódicos, “onde se concentra grande parte dos conteúdos epistêmicos, cognitivos e volitivos da letra”.

2.5 A iconização (ou sua versão) na análise cancional

*“A poesia existe, e dela todos nós temos, em grau maior ou menor –
 (...) – uma certa intuição ingênua.”*
(Greimas)

Como pensamos ter deixado claro na seção anterior, ao propor certa equivalência entre a sintaxe do plano da expressão e a sintaxe do plano do conteúdo, os

⁵⁶ Vale esclarecer que a oposição apresentada pelos autores se pauta no caráter arbitrário da língua e no caráter motivado dos textos sincréticos. É por não apresentar motivação entre categorias da expressão e do conteúdo que o signo linguístico pode ser considerado um sistema simbólico. Já nos textos sincréticos, pode haver correlação entre categorias da expressão e do conteúdo, pois há certa motivação entre as linguagens que neles se compatibilizam, sobretudo quando lhes é dado um tratamento estético.

teóricos de base – Hjelmslev e, a partir deste, Zilberberg – não defendem que o suposto isomorfismo entre os planos da linguagem signifique ou implique uma correspondência entre as unidades da expressão e as do conteúdo, apenas reconhecem uma similitude no funcionamento dos planos. Em se tratando da canção, no entanto, dois fatores favorecem a motivação: *i)* ser a canção um texto estético; e *ii)* ser a linguagem cancional uma linguagem sincrética, portanto, um sistema semissimbólico.

Como vimos na discussão da semiótica da canção, Tatit (1997), ao tratar da compatibilidade da letra com o arranjo instrumental, observa que eventualmente há nessa relação um processo de *iconização*, que se caracteriza pela enumeração linguística de traços que fazem ressoar reiteraões dos temas melódicos. De tal feita, a recorrência dos temas melódicos associada aos traços enumerados na letra compõem um ícone, em que o plano de expressão far-se-ia definido pela melodia e o plano do conteúdo pela letra. Como comenta o semioticista (1997, p. 116), “tudo ocorre como se a canção engendrasse um novo signo”.

Lembremos de que, como esclarece Tatit (1997), essa espécie de ‘remotivação’ das relações entre os dois planos, embora não ocorra necessariamente, é esperada em textos sincréticos. Nesses textos – como o é a canção –, pode haver uma correlação entre categorias da expressão e categorias do conteúdo ao longo de suas respectivas progressões, uma vez que há certa ‘motivação’ entre as linguagens que se compatibilizam, sobretudo quando lhes é dado um tratamento estético.

De acordo com os modelos de construção da canção que comentamos acima, é à tematização que Tatit associa o processo de iconização entre letra e melodia. Há, contudo, certa estratégia igualmente ligada à função estética da linguagem e que se mostra investida nas canções que analisamos ao longo deste trabalho, à qual, numa acepção mais ampla, gostaríamos de também atribuir a um processo de iconização, mas que extrapola essa terminologia validada pela semiótica da canção. Na busca de atender a esta iminente necessidade terminológica, propomos esta breve subseção à nossa discussão teórica, de modo que possamos estabelecer um termo, ao menos provisoriamente apropriado, para indicar as ocorrências dessa operação estética que temos observado.

Trata-se de uma operação que, não obstante a natureza sincrética da linguagem cancional, não necessariamente opera diretamente na tensão letra-melodia, mas sobre a expressão da melodia e/ou da letra, simulando estados, figuras e processos construídos segundo a isotopia da canção.

Também Greimas e Courtés (2011, p. 250) usam o termo iconização, mas para designar, no percurso gerativo dos textos, a última das duas fases do processo figurativização, em que os autores distinguem: “a figuração propriamente dita, que responde pela conversão de temas em figuras, e a iconização que, tomando as figuras já constituídas, as dota de investimentos particularizantes, suscetíveis de produzir a ilusão referencial”.

O desafio, portanto, é encontrar um termo que, sem gerar dissonância para com a abordagem discursiva ou a da canção, atenda tanto à expressão verbal quanto à musical no âmbito da linguagem cancional. Com esse propósito, desenvolvemos a discussão valendo-nos dos conceitos diferentemente estabelecidos pela semiótica discursiva e pela semiótica da canção para os termos “iconização” e “figurativização”. Apesar das especificidades conceituais, reconhecemos em ambas as perspectivas os mesmos princípios, de modo que as duas abordagens são pertinentes à discussão que queremos propor. Por se tratarem de conceitos específicos para a língua ou para a linguagem cancional, indicamos qual seja a abordagem ou especificamos a linguagem sempre que isso se faz necessário.

A iconização definida por Tatit (1997) é, como compreendemos, uma construção de sentido que se faz pela associação sintagmática de unidades linguísticas, mas motivada por unidades melódicas. É, portanto, um processo associado ao modelo de tematização, em que é a recorrência de motivos melódicos que promove a associação entre a significação dos diversos traços pelos quais a letra constrói uma imagem, um objeto, um personagem ou um sentimento. O ícone, como prevê a semiótica da canção, se engendra pela relação entre letra e melodia.

Diferentemente do que Greimas e Courtés (2011) definem na perspectiva discursiva, a iconização promovida pela tematização melódica não está associada à ilusão referencial. Na semiótica da canção, esse efeito de realidade está associado ao processo de figurativização da melodia, em que a entoação do canto simula a entoação da fala coloquial, e que, nessa acepção, não tem qualquer relação com o que Tatit (1997) denomina iconização. Portanto, diferentemente do que dispõe a teoria discursiva, a terminologia da semiótica da canção não faz subsumir pelo processo melódico de figurativização o de iconização, tratando-o, como vimos acima, exclusivamente no âmbito da ‘motivação’ da letra pela melodia, conforme o processo de tematização melódica.

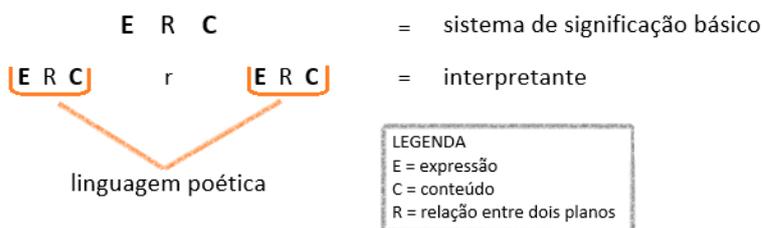
Tratam-se, como sabemos, de terminologias distintas – porque específicas –, embora compartilhem da mesma fundamentação teórica. Ocorre que, seja porque os procedimentos descritos por Tatit são estritamente do âmbito da expressão musical relativamente ao discurso linguístico; ou porque há relações icônicas que se configuram no interior de cada linguagem – ou, ainda, em paralelo –, parece-nos escapar da terminologia já validada alguns investimentos com os quais nos deparamos no exame das canções do projeto Tribalistas.

Com efeito, o próprio Greimas (1975) já adverte acerca da especificidade analítica de um objeto poético, como o é a canção. Para o teórico (p. 12), “o discurso poético é na realidade um *discurso duplo* que projeta suas articulações simultaneamente nos dois planos – no da expressão e no do conteúdo –”, portanto, que demanda “um aparato conceitual suscetível de fundamentar e de justificar os processos de reconhecimento das articulações desses dois discursos”. Para tanto, prossegue:

O reconhecimento de um objeto poético, sob as aparências do signo linguístico complexo, não constitui, por conseguinte, a descrição exaustiva desse signo, até esgotarem-se suas articulações, e sim uma operação da construção do *objeto*, que emerge e adquire forma a partir do estado de *coisa* em que é oferecido aos nossos sentidos. (GREIMAS, 1975, p. 16).

Para Durigan (1975, p. 7), ao formular essa dupla articulação, Greimas atribui à linguagem poética a função de interpretante – portanto, outro sistema de significação – do sistema de significação elementar.

Figura 12 – Sistema de significação da linguagem poética



Fonte: Baseado em Durigan (1975, p. 7)

Na acepção apresentada por Durigan (1975), conforme mostra a Figura 12, a linguagem poética “tenta representar (seria iconizar, para Peirce), por meio de novas categorias lógicas disjuntivas, um sistema de significação básico (para Greimas, o sistema das línguas naturais)”.

Embora o esquema exposto por Durigan (1975) seja elucidativo, sabemos que essa iconicidade de que ora tratamos, seja no âmbito da semiótica da canção ou, de modo mais amplo, da semiótica discursiva, não há de fugir aos princípios da significação. Com efeito, subjacente a qualquer analogia que façamos entre as linguagens, essa aparente ‘remotivação’ nada mais é do que o engendramento de um novo signo, portanto, uma nova relação entre uma forma da expressão e uma forma do conteúdo.

No que concerne ao produtivo aparato metodológico da semiótica da canção, o que temos observado nas canções do projeto Tribalistas – e que esperamos demonstrar nas análises que se seguem – mais parece aproximar-se do processo de passionalização, embora não necessária e exclusivamente relacionado com os estados passionais manifestados, mas, a partir do tratamento estético da letra e/ou da melodia, também com a simulação de outros estados, figuras e processos enunciados na letra.

Tratamos, na verdade, de um investimento que transita entre os três procedimentos basilares descritos para a semiótica da canção, eventualmente valendo-se de todos ou de parte deles, ao qual, à espera de melhor termo, propomos denominar **reformaço**. Conceitualmente, aproximamos os investimentos que temos observados ao processo de iconização tal como o concebem Greimas e Courtés (2011), com a ressalva de que, sendo a canção um objeto sincrético, as figuras podem se originar tanto de um efeito da letra ou da melodia ‘motivado’ por figuras do mundo natural, quanto da ‘motivação’ de uma dessas linguagens sobre a outra.

No primeiro caso, entendemos que haja uma **reformaço primária**, no sentido de que a ilusão referencial é supostamente engendrada por uma ‘motivação’ entre a linguagem e uma figura do mundo natural; no segundo caso, **reformaço secundária**, de caráter intersemiótico. Nesta, o ícone primariamente motivado em uma das linguagens provoca um efeito de correspondência na outra linguagem.

3 METODOLOGIA

Esta investigação baseia-se na análise semiótica de canções cujas letras tematizam as relações amorosas dentre aquelas difundidas pelo projeto Tribalistas (2002 e 2017), de autoria de Arnaldo Antunes, Marisa Monte e Carlinhos Brown⁵⁷. Segundo defendemos, o projeto do trio de cancionistas é um manifesto, um acento da sutil intervenção tribalista no mundo pós-moderno, conforme o fenômeno da tribalização, que vemos descrito por Maffesoli (2006) e manifestado na obra de Arnaldo Antunes enquanto tendência da canção *pop* brasileira (RÊGO, 2011).

Em se tratando de um manifesto, reconhecemos no projeto Tribalistas um *corpus* promissor, uma vez que essa acentuação – intrínseca aos manifestos – fatalmente há de evidenciar o núcleo dos valores possivelmente articulados na dinâmica identitária que investigamos, qual seja, um contraprograma da tradição cancionista brasileira na enunciação das relações amorosas. Contudo, temíamos que a escolha de tal *corpus*, apesar de bem favorável aos propósitos desta pesquisa, reforçasse uma leitura reducionista do termo “tribalista”, porquanto nosso interesse é justamente mostrar a amplitude da tendência já reconhecida na canção *pop* brasileira (RÊGO, 2011).

Diante desse desafio, queremos deixar claro que, embora a teoria descrita por Maffesoli (2006) nos pareça ser central ao projeto enunciativo Tribalistas, consideramos que a manifestação do discurso tribalista na canção brasileira não se restringe a essa produção dos três cancionistas ou mesmo a suas obras como um todo⁵⁸. Com efeito, para além da (co)incidência na adoção do termo, a centralidade desse discurso no projeto do trio presenteia-nos com a economia e a centralidade dos dados.

⁵⁷ Vale mencionar que Arnaldo Antunes, Marisa Monte e Carlinhos Brown são oriundos das três históricas metrópoles difusoras da canção brasileira: São Paulo, Rio de Janeiro e Salvador, respectivamente. A origem metropolitana, o poder difusor da canção e as ligações desses cancionistas com outros fazeres artísticos se coadunam com a ideia da múltipla persona que se constitui na tribalização.

⁵⁸ As diversas e diversificadas parcerias destes com outros cancionistas brasileiros – e alguns estrangeiros – talvez sejam um indicativo da abrangência da tendência tribalista, que merece ser examinado. Nos álbuns deste *corpus*, por exemplo, encontramos no primeiro a coautoria de Davi Moraes, Pedro Baby, Margareth Menezes e Cezar Mendes; e, no segundo álbum, Brás Antunes, Pedro Baby, Pretinho da Serrinha e Carminho. Para além das coautorias com esses três cancionistas, sugerimos nomes como Itamar Assumpção, Lenine e Tulipa Ruiz, dentre outros cujas obras venham a ser examinadas com relação ao posicionamento tribalista.

3.1 Da seleção do *corpus*

O primeiro álbum do projeto, lançado em 2002, traz um total de treze faixas, das quais apenas três contam com alguma outra autoria afora a dos três cancionistas que assinam o projeto e respondem igualmente pela composição de todas as canções; na grande maioria das faixas – nove canções – apresenta-se a temática relações amorosas. Dentre estas, estão as três canções que contam com algum parceiro extra: Velha Infância (Faixa 03), com coautoria de Davi Moraes e Pedro Baby; Passe Em Casa (faixa 04), com Margareth Menezes; e Carnalismo (faixa 07), com Cezar Mendes. Todos esses parceiros do trio são atores da cena cancional soteropolitana, onde o álbum foi gerado, num intenso e inesperado percurso de pouquíssimos dias.

Já no segundo álbum (2017) – formado por dez canções –, é mais abundante e diversificada a participação de outros autores: Brás Antunes, em Um Só (faixa 02); Pedro Baby e Pretinho da Serrinha, em Fora da Memória (faixa 03) e Aliança (faixa 04); e Carminho, em Trabalivre (faixa 05) e Os Peixinhos (faixa 10). Destas, apenas Aliança traz a temática investigada neste trabalho, ao lado de outra – Feliz e Saudável (faixa 08) – cuja autoria se limita ao trio. Comparado ao primeiro álbum, neste há uma abundância de parcerias, mas, inversamente, apenas duas canções contemplem a temática relações amorosas.

Ao todo, são 11 canções em alguma medida relacionadas ao tema “relações amorosas”, das quais nove foram lançadas no álbum de 2002 e apenas duas no segundo, em 2017, conforme temos listadas a seguir no Quadro 8.

Quadro 8 – Canções que tratam do tema relações amorosas e/ou amor

ÁLBUM	FAIXA	TÍTULO	ABORDAGEM DO TEMA
2002	01	<i>Carnavália</i>	par amoroso
2002	02	<i>Um a um</i>	outras relações
2002	03	<i>Velha infância</i>	outras relações
2002	04	<i>Passe em casa</i>	par amoroso
2002	05	<i>O amor é feio</i>	amor
2002	06	<i>É você</i>	par amoroso
2002	07	<i>Carnalismo</i>	par amoroso
2002	11	<i>Pecado é lhe deixar de molho</i>	par amoroso
2002	12	<i>Já sei namorar</i>	par amoroso
2017	04	<i>Aliança</i>	par amoroso
2017	08	<i>Feliz e saudável</i>	par amoroso

Fonte: Elaboração própria.

Embora de modo geral a seleção dessas onze canções seja orientada pelo reconhecimento da temática relações amorosas em suas letras, há, além daquelas mais diretamente associadas ao par amoroso, algumas que contemplam a temática no âmbito de outras relações interpessoais ou mesmo intrapessoais.

Assim, encontramos letras que tratam do par amoroso nas duas faixas selecionadas do segundo álbum (faixas 4 e 8) e em seis das treze faixas do primeiro álbum (faixas 1, 4, 6, 7, 11 e 12), no qual também se mostram elementos que se expandem a outras relações interpessoais (faixa 2) e/ou intrapessoais (faixa 3) e há uma canção cuja temática trata mais especificamente do amor e apenas secundariamente da relação amorosa (faixa 5).

Com o propósito de identificar as operações enunciativas mais relevantes ao tema e/ou peculiares ao projeto, essas onze canções foram examinadas, conforme as tatituras cuidadosamente desenhadas para cada canção. A partir dessa análise preliminar e considerando a extensão do tratamento analítico desses conteúdos, decidimos por apresentar uma amostragem que contempla de modo nuclear as três abordagens supracitadas, isso com vistas a desenvolver um trabalho minucioso sem sobrecarregar o volume do texto. Portanto, apresentamos as seguintes análises, organizadas conforme as letras das canções tratam especificamente do tema:

- a) Par amoroso: *É você* (2002, faixa 6); *Carnalismo* (2002, faixa 7); *Aliança* (2017, faixa 4); *Feliz e saudável* (2017, faixa 8);
- b) Amor: *O amor é feio* (2002, faixa 5);
- c) Outras relações: *Velha infância* (2002, faixa 3).

Das três abordagens do tema relações amorosas no projeto Tribalistas, o par amoroso é a mais frequente no primeiro álbum (6 faixas) e a única no segundo (2 faixas). Em se tratando do primeiro, que contempla também as outras duas abordagens, selecionamos duas canções dessa abordagem que se mostra mais frequente e duas das demais, nestes casos, uma de cada. Já do segundo álbum, apresentamos a análise das duas canções, que então representam a totalidade de faixas que nele abordam o tema.

A economia feita na seleção das análises apresentadas neste trabalho, além de conservar a representatividade das três abordagens do tema relações amorosas – par amoroso, amor e outras relações inter/intrapessoais –, ocorre de modo a contemplá-las com eficácia para o exame da oposição entre o posicionamento tribalista e a tradição romântica, conforme esperamos demonstrar com a síntese das interpretações.

Preliminarmente ao detalhamento das análises dessas seis canções selecionadas, apresentamos um comentário geral acerca da abordagem enunciativa de todas as onze canções, conforme o álbum e segundo o tratamento do tema.

As tatituras completas das seis canções do *corpus* podem ser vistas no Apêndice A, mas também são apresentadas, com algumas sinalizações do percurso melódico, ao longo das análises. Junto à apresentação de cada análise, há ainda um *link* para audição da canção em foco, disponibilizado em nota de rodapé vinculado ao título da respectiva faixa.

3.2 Da organização do *corpus*

As letras das canções selecionadas para o *corpus* foram distribuídas em quadros nos quais apresentamos um desenho entoativo de cada trecho da canção. Baseados nos fonogramas dos álbuns e respectivas partituras da voz, esses desenhos funcionam como um mapeamento dos contornos melódicos do canto, de maneira que possamos nos referir às gradações e ao campo de tessitura analisados. Esse modelo de quadro analítico da canção, por analogia com as partituras musicais e em homenagem ao seu elaborador – Luiz Tatit –, já vêm sendo denominado tatitura, termo que adotamos neste trabalho.

Nos espaços entre as linhas, as tatituras representam as gradações em semitons; e, nas extremidades, as linhas duplas delimitam a região de tessitura ocupada pela canção. Para efeito de melhor percepção do prolongamento das vogais, adotamos como parâmetro extra o uso do sinal de adição (+) nos casos em que esse investimento se manifeste na interpretação da canção. Nesse sentido, consideramos dois sinais de adição (++) como referência para a duração de um tempo.

Para cada canção, conforme a extensão do enunciado, há certa quantidade de tatituras, que identificamos pelo ano de divulgação do álbum (T 2002 ou T 2017), seguido do número da faixa de gravação (f00) e da ordem do desenho melódico (d00), o que gera um código do tipo T [0000] f00d00, por exemplo: T [2002] f01d01, para a canção *Carnavália* (primeira faixa de Tribalistas 2002); e T [2017] f08d01, para *Feliz e saudável* (oitava faixa de Tribalistas 2017)⁵⁹.

⁵⁹ As tatituras completas das canções são assim apresentadas, segundo a respectiva ordem de gravação, no Apêndice A, documento que traz duas seções, uma para cada álbum do *corpus*.

domínio de uma musicista certamente aumenta o grau de confiabilidade na construção das tatituras. De forma que as contribuições de Sueli Helena, tanto pelo aspecto teórico-musical quanto pela sensibilidade artística, é seguramente um grande valor para este trabalho.

3.3 Dos procedimentos de análise

Examinamos as canções, conforme o modelo desenvolvido por Tatit (1994, 1996, 1997) para a semiótica da canção, de modo a conferir o sentido pela compatibilidade construída na relação letra-melodia, que ocorre, como vimos na discussão teórica, pelos processos de **figurativização**, **tematização** e **passionalização**. Não obstante a esse parâmetro melódico, as letras tendem a ser tomadas em primeira instância, uma vez que, embora no canto – assim como na fala – não seja razoável desvencilhar o dito da entoação, os enunciados linguísticos, pela própria natureza da linguagem, permitem-nos orientar o sentido. Como esclarece Saraiva (2012, p. 148), a letra é passível de ser descrita em todos os níveis do percurso gerativo do sentido, enquanto a melodia “é pensada sobretudo no nível tensivo-fônico, o mais abstrato deles”.

Observemos que, embora a seleção das canções se oriente por um aspecto discursivo, uma vez que partimos das figuras e temas construídos na letra, na semiótica da canção, os processos de figurativização, tematização e passionalização são próprios dos enunciados melódicos. Não obstante os enunciados discursivos também tematizarem e figurativizarem o mundo natural, estes são processos linguísticos, portanto, que não devem ser confundidos com os processos melódicos.

Nessa direção e segundo os efeitos de sentido subjacentes às tensões que fatalmente se dão entre os processos discursivos e melódicos da canção, examinamos a constituição identitária assim apreendida, observando nessas canções a qualidade e o grau de presença de uma identidade tribalista conforme o tipo de tratamento temático-melódico nelas investido.

Considerando a orientação interpretativa inicialmente dada pelas letras, apresentamos a análise das canções em blocos, conforme as letras tratem de: a) par amoroso; b) amor; c) outras relações interpessoais; ou d) relação intrapessoal. Para tanto, adotamos o seguinte percurso analítico:

Identificação do sujeito construído nas canções

Examinamos as operações enunciativas postas em ação na letra e na melodia das seis canções selecionadas, assim como os correspondentes valores convocados para o discurso, para, descrevendo a imagem-fim criada pela enunciação de cada canção, reconstruir seu enunciador.

Classificação e interpretação das principais operações enunciativas

No âmbito geral do *corpus*, classificamos as operações enunciativas verbais e melódicas privilegiadas na constituição da(s) identidade(s) projetada(s) nas canções.

Comparação das canções quanto à imagem-fim

De acordo com a prévia identificação do sujeito de cada canção, examinamos as possíveis semelhanças e diferenças de imagem-fim entre essas canções e destas com relação à imagem-fim do sujeito tribalista.

Comparação do(s) sujeito(s) identificado(s) no projeto ao da tradição romântica

Independentemente de encontrarmos no projeto Tribalistas uma identidade que possamos considerar invariante ou múltiplas identidades, procuramos por semelhanças e diferenças relacionadas ao sujeito constituído tradicionalmente nas canções românticas.

4 ANÁLISE DAS CANÇÕES

Distribuímos a apresentação da análise das canções em duas seções, uma para cada álbum – Tribalistas 2002 e Tribalistas 2017 –, e, conforme prevê a metodologia deste trabalho, com subseções especificadas pelo tratamento temático, que pode estar mais ou menos concentrado no par amoroso.

Enquanto, deste álbum mais recente, as duas canções selecionadas tratam diretamente do par amoroso (faixas 4 e 8), as canções do primeiro álbum contemplam outras relações interpessoais e o amor em si. É, portanto, na apresentação da análise do álbum de 2002 que a mencionada subdivisão se distingue: duas canções (faixas 6 e 7) tratam do par amoroso; uma mostra elementos que se expandem a outras relações interpessoais e/ou intrapessoais (faixa 3); e uma canção trata mais especificamente do amor em si (faixa 5).

Considerando que são muitos os motivos e perfis melódicos que mencionamos ao longo das análises, reiniciamos sua ordenação a cada canção, mas garantindo que sejam distinguidos pela numeração das tatituras, que seque uma sequência única.

Ainda no sentido de identificar as partes da canção que comentamos, adotamos os termos estância, refrão, ponte e encerramento, que utilizamos conforme o caso, para distinguir os diferentes tipos de estrofes que a canção explora. Sendo: a **estância** aquela estrofe que faz progredir a narrativa, acrescentando conteúdo à letra, e por vezes também introduzindo novos elementos à melodia; o **refrão** a que geralmente se repete, mantendo a mesma melodia e eventualmente alguma pequena variação na letra; a **ponte** a estrofe que, contrastando com o conteúdo melódico das estâncias, faz entre elas uma ligação; e o **encerramento** aquela que finaliza a canção acrescentando-lhe algum elemento melódico ou discursivo que se diferencia das demais partes.

Antes de apresentarmos a análise de cada álbum, conforme as canções selecionadas, apresentamos alguns comentários introdutórios acerca de todas as canções do projeto que contemplam ou se aproximam do tema relações amorosas, de modo a proporcionar uma visão ampla do teor das estratégias discursivas e melódicas investidas nessas canções ao tratar do par amoroso, de outras relações pessoais ou do amor em si.

4.1 O primeiro álbum do projeto: Tribalistas 2002

4.1.1 Canções cujas letras tratam do par amoroso (2002: f1, f4, f6, f7, f11 e f12)

As canções *Carnavália*, *Passe em casa*, *É você*, *Carnalismo*, *Pecado é lhe deixar de molho* e *Já sei namorar*, todas tratam do tema par amoroso, embora com variações na concentração da abordagem. Enquanto algumas abordam o tema de modo um tanto difuso, misturando-o ou metaforizando-o com outras isotopias, há outras canções o tratam de modo mais central. Na ordem das faixas de gravação, segue um breve comentário de apresentação dessas seis canções.

Carnavália faz uma simbiose entre o corpo de uma escola de samba e o corpo do par amoroso: “Repique tocou / O surdo escutou / E o meu corasamborim”. A canção coloca a escola de samba como o centro das sensações, o lugar, o corpo “aonde” vibra o acontecimento amoroso. Curiosamente, embora o enunciador diga “Vem pra minha ala / Que hoje a nossa escola vai desfilar”, dando a impressão de que trata de uma escola específica – “a nossa” – e de uma ala ainda mais particular – “minha ala” –, os enunciados seguintes promovem uma mistura de tal natureza, que elimina os limites que haveriam entre as várias escolas de samba mencionadas: “A Portela tem Mocidade / Imperatriz / No Império tem / Uma vida tão feliz / Beija-flor vem ver / A porta-bandeira / Na mangueira tem morena da Tradição”. Como é recorrente no projeto, manifesta-se então essa diluição de limites, que expande as possibilidades de relacionamento, aproximando-o de valores libertários.

Passe em casa, com trechos como “Se você não passa no morro / eu quase morro” ou “Vida sem graça / se você não passa no morro”, parece proclamar a dependência emocional do enunciador frente ao par amoroso. No entanto, esses valores investidos na letra, que facilmente se compatibilizariam com os efeitos da passionalização melódica, são desconstruídos pela melodia acelerada, que, pela reiteração dos motivos, favorece a conjunção e cria um efeito de alegria.

É você constrói uma simulação da relação amorosa, em que o enunciador manifesta a falta do par almejado e reconhecido como o verdadeiro e único – “É você / só você” –, mas não deixa de se opor à idealização romântica. Como mostra o segmento “Que na vida vai comigo agora”, o par amoroso não é realizado de modo atemporal, como na tradição romântica, mas no aqui e agora. Não obstante, a canção seduz o enunciatário a arriscar-se e com ele assumir o pacto de uma vida a dois: “Na vida só resta seguir / Um risco, um passo, um gesto rio afora” e depois “Um ritmo, um pacto e o resto rio afora”.

Carnalismo trata o tema das relações amorosas com centralidade e exemplifica bem o modo como os valores tribalistas são orientados no interior do discurso romântico. Tratando, em cada parte da canção, a relação amorosa sob um plano semântico distinto, a canção parece seduzir pelo encantamento costumeiramente investido nas canções românticas, para, sem negar diretamente a idealização do amor, afirmar um amor corpóreo.

Pecado é lhe deixar de molho traz logo na abertura a revelação daquilo que, ao nosso ponto de vista, orienta o fazer da canção tribalista: “Falados os segredos calam”. Seguindo o mesmo perfil melódico desse trecho inicial, “Pecado é lhe deixar de molho” remete à espera pelo casamento. O enunciador até parece prometer essa realização em “Vou lhe botar num altar / Na certeza de não apressar o mundo”, mas a certeza cai no “não”, que é melodicamente acentuado.

Já sei namorar faz uma analogia entre a relação amorosa e um jogo de futebol. O enunciador se declara competente para namorar, mas claramente recusa as regras do jogo: “Não tenho juiz / Se você quer a vida em jogo / Eu quero é ser feliz”. O sujeito sabe, mas não quer, porque o namoro, enquanto jogo, concorre com o ser feliz. Livre de ganhar e perder, o enunciador defende a ausência de posse ou limites para os relacionamentos: “Eu sou de ninguém / Eu sou de todo mundo / E todo mundo é meu também”.

Dessas canções, selecionamos duas que tratam o tema de modo central e cujas estratégias enunciativas se mostram ricas e relevantes para a descrição do projeto Tribalista no tratamento do tema relações amorosas: *É você* e *Carnalismo*.

4.1.1.1 *É você* (2002f06)

Assinada apenas pelos líderes do projeto Tribalistas – os cancionistas Arnaldo Antunes, Carlinhos Brown e Marisa Monte – a canção *É você* constrói uma simulação da relação amorosa, explorando um progressivo adensamento da debreagem enunciativa e um sofisticado efeito estético, que se manifesta tanto na letra quanto na melodia desta canção.

Sobre a letra da canção “É você”

Estância 1	Estância 2	Encerramento
<i>É você só você que na vida vai comigo agora nós dois na floresta e no salão nada mais deita no meu peito e me devora</i>	<i>É você só você que invadiu o centro do espelho nós dois na biblioteca e no saguão ninguém mais deita no meu leito e se demora</i>	<i>iê, iê, iê, iê iêa, iêa, iêa, iêa iêa, iêa, iêa, iêa iê, iê, iê, iê iêa, iêa, iêa, iêa iêa, iêa, iê, iêa</i>
Refrão	Refrão	
<i>Na vida só resta seguir um risco, um passo, um gesto rio afora Ah...</i>	<i>Na vida só resta seguir um risco, um passo, um gesto rio afora Ah... Na vida só resta seguir um ritmo, um pacto e o resto rio afora Ah...</i>	

Para a análise da letra da canção *É você*, a ela incorporamos uma variação do Refrão que não consta na escrita original⁶² e dois trechos de vocalise. Essas expressões estão registradas na escrita da partitura oficialmente difundida pelo projeto Tribalistas, assim como na gravação dessa faixa no álbum de 2002, e trazem características melódicas particularmente afinadas com o projeto enunciativo da canção, como esperamos mostrar pela análise que se encontra adiante. Dentre os trechos de vocalise, há um segmento que finaliza o Refrão e um trecho inteiro da canção, que consideramos como seu Encerramento.

Desse modo, a letra fica composta por duas estâncias, duas variações de refrão e o encerramento, que distribuimos em três partes: as duas primeiras são formadas, cada uma, por uma estância e pelo refrão; e a terceira pelo vocalise de encerramento. As duas partes que desenvolvem a canção têm a mesma estrutura de enunciados e jogam com a semelhança de sonoridade das palavras que, entre as estrofes, estão em posições correspondentes, espelhadas. Esse espelhamento ocorre tanto entre as Estâncias 1 e 2 quanto entre as variações do Refrão.

A relação especular é ainda evidenciada na própria letra da Estância 2, em que a expressão “o centro do espelho” indica o lugar – especular e central – ocupado pelo

⁶² Referimo-nos à letra colhida no site oficial de Marisa Monte, que está disponível no Apêndice A deste trabalho.

objeto no campo de presença do sujeito⁶³. Como esperamos explicitar pela análise que se segue, a letra e a própria regularidade pela qual se distribuem suas unidades, assim como a recorrência do desenho melódico, reformam⁶⁴ a formação desse espelho.

Entre as estâncias, os dois primeiros versos trazem exatamente os mesmos enunciados; outros cambiam paradigmaticamente palavras que se assemelham na sonoridade; e apenas o terceiro verso prescinde de qualquer semelhança sonora entre seus elementos e ainda difere na organização sintagmática do enunciado.

Quadro 9 – Espelhamento entre as estâncias (T2002f06)

versos 1 e 2	<i>É você / Só você</i>	
verso 3	<i>Que na vida vai comigo agora</i>	<i>Que invadiu o centro do espelho</i>
verso 4	<i>Nós dois na floresta e no salão</i>	<i>Nós dois na biblioteca e no saguão</i>
verso 5	<i>Nada mais</i>	<i>Ninguém mais</i>
verso 6	<i>Deita no meu peito e me devora</i>	<i>Deita no meu leito e se demora</i>

Fonte: Elaboração própria.

Ambas iniciadas pelos versos “É você / Só você”, as Estâncias 1 e 2, por debreagem enunciativa, estabelecem uma relação entre os actantes da enunciação e seguem situando o enunciatário no campo de presença do enunciador. Há, contudo, uma diferença aspectual que, a partir do terceiro verso de cada estância, manifesta ora a transitoriedade, outrora a perenidade dessa relação intersubjetiva.

Na Estância 1, “você” é aquele “que na vida vai comigo agora”. No âmbito narrativo, o sujeito está conjunto com o objeto valor. Discursivamente, contudo, a predicação valoriza tanto o fluxo – “que na vida vai” – quanto o instante – “agora” –,

⁶³ O centro do espelho é o que, na terminologia da Física, chama-se o centro de curvatura, qual seja, “o ponto para o qual convergem os raios de luz que chegam paralelos ao eixo de um espelho côncavo. Os raios que chegam paralelos ao eixo passam pelo foco e os que passam pelo foco voltam paralelos”. Para que haja a reflexão regular da luz, é necessário que os raios de luz incidente e refletido formem o mesmo ângulo com relação à direção normal e estejam contidos no mesmo plano. **Na reflexão regular, quem olha para o espelho vê nele sua própria imagem refletida.** Já na reflexão difusa, o observador não se vê, pois os raios de luz são indefinidos e propagados em várias direções. (ÓPTICA GEOMÉTRICA – Prof. Rodrigo Penna. Disponível em: <https://www.ufrb.edu.br/pibid/documentos>. Acesso em: 11 jun. 2023.).

⁶⁴ Vide “reformação”, na seção 2.5 da Discussão Teórica.

construindo assim uma espécie de continuação efêmera⁶⁵. O exercício, embora predominante, é constantemente ameaçado pela iminência do acontecimento⁶⁶.

Já na Estância 2, em que “você” é aquele “que invadiu o centro do espelho”, a predicação manifesta uma instalação rápida e incisiva do objeto no campo de presença do sujeito. Esse movimento abrupto, que é da ordem do acontecimento, portanto, apartado da busca do sujeito, surge aqui estranhamente como resultado do exercício manifestado na Estância 1.

Considerando a relação entre esses enunciados das Estâncias 1 e 2, reconhecemos uma sequência sintagmática em que o exercício antecede o acontecimento. Aquilo que anteriormente se desenvolvia, de repente, invade o núcleo do campo de presença do sujeito. Essa sequência contraria o que comumente se presume da percepção do objeto, uma vez que é de se esperar que o primeiro contato seja impactante e o segundo – ou todo aquele quem vem depois – seja uma resolução, um desdobramento desse suposto assomo⁶⁷.

De certo havia uma espera subjacente ao “agora” que é enunciado na primeira estância. Aquela suposta ameaça de extinção da continuação, contudo, adviria da entrada de um objeto concorrente, que substituísse “você”. Mas o que se extingue nesse verso da Estância 2, com efeito, é a própria ameaça, uma vez que, ao atingir o “centro do espelho”, a presença do objeto confirma a identificação do sujeito com esse objeto e, por conseguinte, sua permanência.

Portanto, em se tratando do modo de junção, parece-nos haver no sentido construído entre os terceiros versos das duas estâncias uma relação concessiva. Nesse sentido, o verso da Estância 2, além de enunciar um acontecimento – manifestando uma conjunção rápida e tônica entre sujeito e objeto –, é ele mesmo, com relação ao verso da

⁶⁵ Como já dizia Vinícius de Moraes: “que seja eterno enquanto dure”, em seu clássico Soneto da Fidelidade, quicá um cânone dessa transitoriedade que temos reconhecido no posicionamento tribalista.

⁶⁶ O acontecimento e o exercício – seu correlato – são definidos por Zilberberg (2007) por um sincretismo entre tonicidade e andamento. No acontecimento, há uma aceleração simultânea da tonicidade e do andamento, que aumentam de forma súbita, com em um salto. No exercício, ao contrário, dá-se o processo, a duração da percepção do objeto pelo sujeito. O teórico apresenta as categorias exercício e acontecimento como integrações concordantes de três modos reconhecidos como: modo de eficiência, modo de existência e modo de junção. Esses modos determinam o exercício e o acontecimento, respectivamente, como: conseguir/sobrevir; focalização/apreensão; implicação/concessão.

⁶⁷ Assim como, na análise de Carnalismo, aludimos à canção *Amor e sexo* – Rita Lee, Roberto de Carvalho e Arnaldo Jabor, 2003 – referentemente à distinção entre amor e sexo, também nesta análise essa canção mostra-nos um parâmetro da tradição romântica sobre o amor e o sexo com relação aos regimes do acontecimento e do exercício: “amor é latifúndio / sexo é invasão”; e, adiante, “sexo antes / amor depois”. Se a canção *É você* mostra-se afinada com a ordem temporal de sexo a amor, parece discordar do que a canção *Amor e sexo* enuncia em seus versos anteriores.

Estância 1, um acontecimento – surpreendendo com um conteúdo que, não sendo a realização da ameaça de parada da continuação, tampouco é a continuação da continuação. Algo novo surpreende o campo de presença do sujeito, embora seja, discursivamente, o mesmo objeto.

Essa confirmação súbita e profunda, mas resultante de um conhecimento, opõe-se ao tradicional investimento na identificação imediata do par romântico, que adviria de uma ligação atemporal e eterna, apenas à espera do reencontro. A sintaxe manifestada em *É você*, diferentemente, propõe uma construção paulatina, da qual a identificação resultaria. Essa construção que se faz pela sucessão de “agoras” também traz à tona o *carpe diem*, isto é, a transitoriedade que frequentemente vemos investida no posicionamento tribalista.

Como exemplifica esta canção, o investimento na transitoriedade não equivale ao da volubilidade vulgar ou, num termo mais próximo da relação amorosa, ao da promiscuidade. Mesmo na Estância 1, em que a conjunção parece ameaçada, há somente um objeto valor visado pelo sujeito: “Só você”. Na Estância 2, esse caráter exclusivista se mantém, e até se recrudescer, uma vez que, em “Ninguém mais”, a exclusão se refere a outro alguém que pudesse participar da relação sujeito-objeto, enquanto em “Nada mais” – que é enunciado na estância anterior – há uma referência ampla e mais relacionada à ambiência em que se insere o estar junto. Com efeito, por essas expressões – “Só você”, “Nada mais” e “Ninguém mais” –, a letra constrói uma triagem na composição do par amoroso.

Também com relação ao espaço em que a canção encena a relação amorosa, cada uma das duas estâncias se inicia por uma abertura e progride para um fechamento. Inicialmente, o sujeito e seu par amoroso encontram-se juntos em ambientes que se constituem pela diversidade, seja essa diversidade associada a elementos naturais – “floresta” – ou a elementos culturais – “biblioteca” –. A esses ambientes da natureza e da cultura são respectivamente associados outros dois – “salão” e “saguão” –, que, embora amplos e destinados à circulação de pessoas, ambos atenuam o valor de abertura, uma vez que são compartimentos das edificações que antecedem um espaço interior mais reservado.

Após essa triagem, como um prenúncio do fechamento, a canção encontra-o em “Nada mais” e “Ninguém mais”, justamente duas expressões que parecem ter uma dupla função nesse aspecto. Vejamos: se por um lado, “Nada mais” e “Ninguém mais” fecham a relação sujeito-objeto referentemente à exclusividade na formação do par

amoroso, por outro lado, é pelo processo que nelas se encerra que o espaço mais íntimo é finalmente aberto para essa relação. Há, portanto, um fechamento no que se refere à participação e uma abertura no que se refere à profundidade.

No espelhamento entre as estâncias, relativamente aos pares de expressões com afinidade sonora, também ocorre um percurso semelhante. Como já dissemos ao comentar o aspecto exclusivista da relação sujeito-objeto, no par “Nada mais” / “Ninguém mais” há um recrudescimento da triagem do objeto, que resulta na exclusão de outrem. No caso do par “floresta” / “biblioteca”, há entre seus significados também uma relativa diferença no estabelecimento de limites, que se mostram imprecisos no primeiro e necessários ao significado da segunda dessas expressões. Também entre os significados realizados no par “salão” / “saguão” ocorre de haver essa transição da abertura para o fechamento, uma vez que, em se tratando da possibilidade de um espaço mais íntimo de uma edificação ser adentrado, o salão não necessariamente é um lugar de acesso a compartimentos mais internos, mas o saguão, sim.

Esse espaço da intimidade é manifestado nos versos finais de cada estância. Conforme examinamos mais detalhadamente ao tratarmos do projeto entoativo, na Estância 1 reconhecemos um convite, que se faz pelo modo imperativo dos verbos deitar e devorar; enquanto na Estância 2 esses mesmos verbos assumem um valor assertivo, que se constrói pelo modo indicativo. Nesse sentido, o enunciador primeiramente declara desejar a conjunção, que então se manifesta de forma voluptuosa e voraz, e posteriormente confirma a conjunção, que já se estabelece de forma mais ampla e duradoura. Como vemos, há entre as duas estâncias a passagem de um aspecto mais transitório para um aspecto mais perene da conjunção amorosa.

Nessa narrativa, podemos considerar três fases: *i)* a de um tempo apriorístico – não expresso na canção –, em que dar-se-ia o desconhecimento do objeto, portanto, uma fase de não-junção; *ii)* a fase da experiência, que ocorre no tempo da primeira parte, já manifestando um estado de conjunção, embora instável; e *iii)* a fase do (re)conhecimento, no tempo da segunda parte, em que a conjunção tende para a estabilidade e permanência. Para a consecução dessas fases, a oposição Natureza/Cultura se mostra bem significativa, uma vez que, orientada pelos valores da Natureza, a primeira parte se desenvolve pelo não-conhecimento, pela superficialidade e voluptuosidade do contato corporal – “peito”, “devora” –. Já a segunda, cuja narrativa se desenvolve *a posteriori*, é supostamente baseada no conhecimento advindo da recorrência da experiência anterior. O objeto parece assim ter penetrado paulatinamente no campo de presença do sujeito. Tornando-se

frequente, acaba por fazer-se conhecido. Conhecendo o objeto, o sujeito torna-se hábil para reconhecer-se nele e ampliar o estado de conjunção – “leito”, “demora” –.

Paralelamente a esses valores figurais, ao longo dos dois trechos que analisamos em paralelo, manifesta-se o adensamento da debreagem enunciativa. Iniciando-se com “você”, o investimento se adensa com o uso de outras expressões pessoais – “comigo” e “nós” – e, pelo menos na Estância 1, culmina com os verbos no modo imperativo⁶⁸ – “deita” e “devora” –. Em outras palavras, a debreagem enunciativa pela qual se inicia a canção – “É você” / “Só você” – é ampliada, com a adoção do “nós”, que inclui o enunciador como pessoa do discurso; e, a seguir, é recrudescida pelo modo imperativo adotado no último verso. Esse investimento discursivo tende a ampliar o efeito da conjunção sujeito-objeto e, com isso, também promover maior envolvimento do enunciador com o enunciatário.

Assim como ocorre entre as estâncias, o espelhamento que se dá entre as duas variações do refrão mostra a mesma mudança da transitoriedade para a perenidade da conjunção com o objeto. A segunda variação, contudo, só se apresenta na segunda parte da canção, em que é antecedida, retrospectivamente, pela primeira variação e pela Estância 2.

Quadro 10 – Espelhamento entre as variações do Refrão (T2002f06)

verso 1	<i>Na vida só resta seguir</i>	
verso 2	<i>um risco</i>	<i>um ritmo</i>
verso 3	<i>um passo</i>	<i>um pacto</i>
verso 4	<i>um gesto rio afora</i>	<i>o resto rio afora</i>

Fonte: Elaboração própria.

A primeira parte apresenta apenas a primeira variação do Refrão. No fluxo de um percurso se faz “rio afora”, as expressões “um risco”, “um passo” e “um gesto” constroem um efeito de incerteza e incoatividade, que associamos ao aspecto transitório da conjunção manifestada nessa parte da canção. Na segunda parte, que é onde se manifesta a estabilidade, a primeira versão do Refrão se mantém, mas, é sucedida pela segunda, que, assim como na estância que lhe antecede, constrói um efeito de firmeza e

⁶⁸ A respeito do modo verbal, apresentamos mais considerações na análise do projeto entoativo da canção.

perenidade: “um risco” dá lugar a “um ritmo”; “um passo”, a “um pacto”; “um gesto”, a “o resto”.

Neste ponto do paralelismo construído pela canção, a ocorrência única do artigo definido “o”, que então determina a última dessas expressões – “o resto” – arremata o alcance da mudança que indicamos. Em “o resto rio afora”, o enunciador investe no porvir, mas num porvir cursivo, que segue “rio afora”, conforme se mantenha “um ritmo”, “um pacto”. Com efeito, como uma espécie de síntese do espelhamento construído pelo projeto enunciativo da canção, o espelhamento do Refrão tonifica-o.

Diferentemente, no entanto, do que acompanhamos nas estâncias, o paralelismo construído entre as variações do Refrão diversifica o efeito de espelho, construindo no plano do conteúdo um reflexo cruzado, embora mantenha-o paralelo entre as unidades sonoras da expressão. Nesse sentido, a canção combina os significados de expressões que se encontram em posições cruzadas – “risco” / “pacto” e “passo” / “ritmo” –, construindo assim uma oposição entre a incerteza do risco e a firmeza do pacto, assim como entre a incoatividade do passo e continuidade do ritmo.

O risco, o passo e o gesto, expressos na primeira variação, mostram-se assim como uma condição preliminar para a estabilidade que pode ser alcançada na segunda, conforme o ritmo, o pacto e o resto, “rio afora”, cujo curso ainda segue no Encerramento, mas que, por constituir-se de vocalise – assim como a finalização do Refrão –, examinamos na próxima subseção.

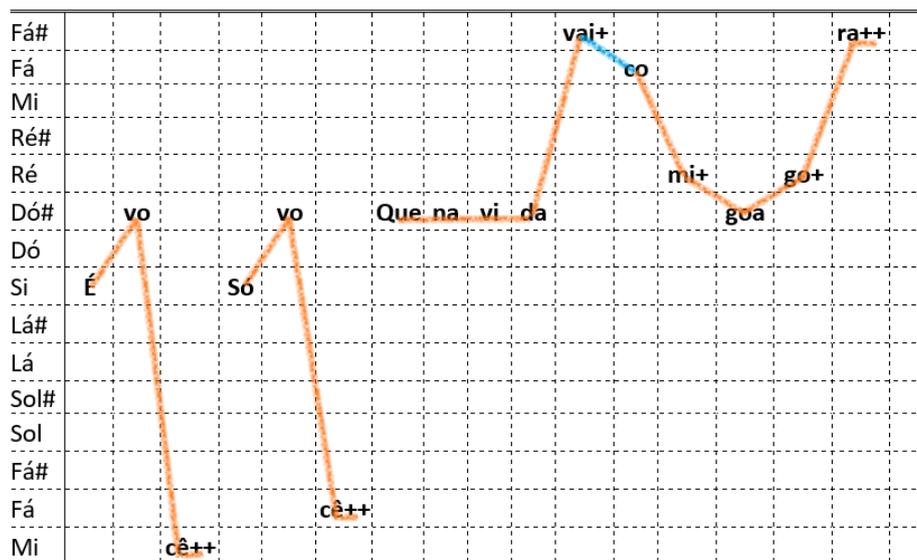
Projeto entoativo da canção “É você”

Identificamos três perfis melódicos na canção *É você*. Cada um desses perfis envolve duas variações e certa diversidade de motivos, mas no todo, de alguma forma, a reiteração prevalece. Em ambas as partes do desenvolvimento da canção, a estância e o refrão seguem respectivamente os Perfis melódicos 1 e 2, com suas variações a e b. No encerramento, o vocalise é entoado sobre o Perfil melódico 3, que também traz duas variações.

As Tatituras 1 e 2, traçam as variações do desenho do Perfil melódico 1, que são igualmente seguidas nas duas estâncias. Como o conteúdo da letra está previamente apresentado acima, mostramos apenas a entoação dos versos da primeira ocorrência de cada variação.

Tatitura 1 – Perfil melódico 1a (T2002f06)

[2002] f6d1 – É você / Só você / Que na vida vai comigo agora



Fonte: Elaboração própria.

O Perfil melódico 1a é formado por dois motivos: o Motivo 1, de trajetória bem curta – apenas três sílabas –, que predomina na região baixa do campo de tessitura e é reiterado com uma leve variação ao final – a primeira ocorrência se encerra em Mi e a segunda em Fá –; e o Motivo 2, que explora a região aguda, ocorrendo uma só vez, num percurso mais longo e variado.

O Motivo 1 parte do centro do campo de tessitura da canção (Si), sobe apenas dois semitons (Dó#) e, na primeira de suas duas ocorrências consecutivas, despenca outros nove, encontrando assim seu ponto mais baixo (Mi), onde prolonga o tonema conclusivo. A essa ocorrência segue-se imediatamente a segunda variação do motivo, a qual, como comentamos há pouco, altera-se apenas na altura da conclusão, que se faz um semitom acima (Fá), mas com igual prolongamento. O tom asseverativo decorrente da finalização descendente desse percurso melódico é recrudescido pelo mergulho – seja de nove ou de oito semitons – e ainda ampliado pelo prolongamento da última sílaba.

Sem qualquer investimento anterior, num gesto inaugural em que se encontram melodia e letra, a canção tem como ponto de partida essa asseveração que se faz bem marcada pelo percurso descendente do Motivo 1.

Apesar de construir a entoação de um enunciado completo, na letra, contudo, o sentido ainda transita sobre o percurso do segundo motivo, que, ao inverso do primeiro, explora a região alta do campo.

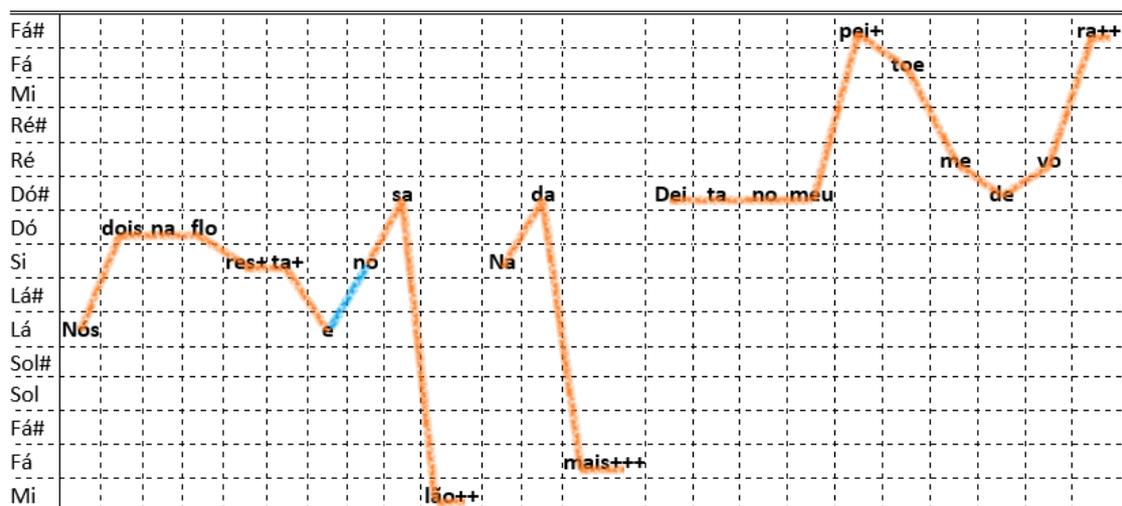
Pelo Motivo 2, a melodia retorna à região central (Dó#), distando oito semitons acima da finalização do motivo anterior, como a dar lugar a um novo enunciado. Mantendo-se por quatro sílabas na mesma nota (Dó#), a melodia salta cinco semitons e, alcançando o topo da tessitura (Fá#), aí prolonga-se levemente. Esse prolongamento interno amplia a passionalização decorrente do salto intervalar, que, embora curto, já se mostra acentuado pelo contraste com a monotonia do trecho inicial desse motivo. Nesse ponto, novamente a entoação parece sinalizar que o enunciado se encerra, no caso, com um efeito de busca – e não de asseveração – atribuído pelo tonema ascendente. Além desse aspecto continuativo – da busca –, diferentemente do que ocorre na transição do primeiro motivo para o segundo, nesse trecho, a separação de motivos é minimizada pela proximidade em que se manifesta a nota seguinte (Fá), que – a um semitom abaixo – inicia um gradativo percurso descendente e, de modo bem semelhante, retorna na direção ascendente. De volta ao ápice do campo de tessitura (Fá#), ali a melodia novamente se prolonga e, assim de forma ascendente, conclui o motivo.

Na letra, o trecho que se inicia com o Motivo 2 está sintática e semanticamente ligado ao do motivo anterior, de modo que a suspensão da entoação entre os dois motivos recrudescer o acento a letra imprime sobre “você”. Ao enunciar “É você (...) / Que na vida vai comigo agora”, a canção se vale da partícula expletiva “é que”, sintaticamente desdobrada na letra, para acentuar o sujeito oracional – “você” –, cuja acentuação é também valorizada pela melodia, que, desdobrando o enunciado entre o primeiro e o segundo motivo do Perfil melódico 1, posiciona a enunciação de “você” – narrativamente, objeto – no ponto fundamental da assertividade promovida pelo Motivo 1. Esse recrudescimento tonifica a exclusividade atribuída ao objeto, conforme tratamos no exame da letra. O mesmo se dá com o enunciado da Estância 2, em que temos “É você (...) / Que invadiu o centro do espelho”.

Ainda entoando os versos das estâncias, ocorre a variação b do Perfil melódico 1. Essa variação acrescenta um trecho que se liga à primeira ocorrência do Motivo 1, antecedendo-o. Embora esse acréscimo crie um terceiro motivo, todo o desenho que se segue é feito pela reiteração do percurso que compõe o perfil melódico em que se desenvolve o primeiro trecho das estâncias da canção, razão pela qual consideramos essa segunda ocorrência como uma variação do primeiro e não como um novo perfil.

Tatitura 2 – Perfil melódico 1b (T2002f06)

[2002] f6d2 – Nós dois na floresta e no salão / Nada mais / Deita no meu peito e me devora



Fonte: Elaboração própria.

Conforme está traçado na Tatitura 2, iniciando-se dois semitons abaixo (Lá), o Motivo 3 ascende três semitons (Dó) e, num investimento semelhante ao que ocorre no início do Motivo 2, demora-se três sílabas na mesma nota e outras duas – então alongadas – um semitom abaixo (Si). O acréscimo se conclui com uma leve descendência, que retoma a nota inicial (Lá) e depois encontra o percurso originalmente traçado pelo Motivo 1.

Ocorre que, comparativamente ao percurso traçado no Perfil melódico 1a, essa mudança no segmento inicial afeta a resolução do enunciado, atenuando aquela asseveração, cuja força antes minimizava a continuação investida pelo prolongamento final do Motivo 1.

Isso se dá de tal modo que, se no primeiro trecho as duas consecutivas ocorrências do Motivo 1 traziam um efeito terminativo, apesar de o enunciado discursivo ainda progredir; neste a melodia parece indicar que ainda há algo a dizer, compatibilizando-se com a incompletude do enunciado linguístico. A expressão “Nada mais”, que paradigmaticamente corresponde a “Só você”, parece algo posto entre parênteses, como uma explicação que quase se pode dispensar.

Essa compatibilidade entre letra e melodia do Motivo 3, em que ambas manifestam a falta, não ressoa no segundo trecho das estâncias, cuja letra não necessariamente mantém uma ligação sintática com o enunciado do segmento anterior e

que, tal qual ocorre na variação a, mantém a cisão melódica entre as duas partes do perfil, com o motivo seguinte – Motivo 2 – favorecendo o início de um novo enunciado.

Com efeito, na Estância 1, o trecho “Deita em meu peito e me devora” pode, sintaticamente: *i)* iniciar uma nova oração, dessa feita, com os verbos no modo imperativo; ou *ii)* predicar “Nada mais”, que se expressa sobre o Motivo 1, contexto em que consideraríamos os verbos no modo indicativo. Não nos convence a subordinação à “Nada mais”, uma vez que essa expressão bem mais atende a um comentário do objeto que se expressa no segmento imediatamente anterior – “Nós dois na floresta (...)” –, conforme comentamos acima. Resta-nos, portanto, reconhecer a primeira acepção apresentada, qual seja, de que, diferentemente do que ocorre sobre o Perfil melódico 1a e do que prevê a entoação continuativa do segmento anterior dessa variação b, um enunciado imperativo então se constrói sobre o Motivo 2.

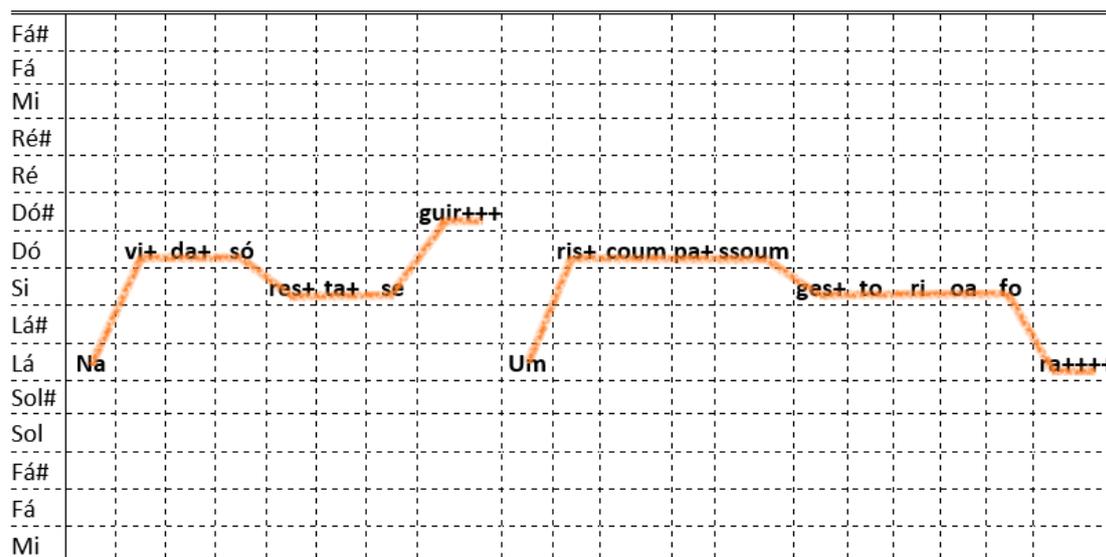
Enquanto sobre a variação 1a, o objeto em que a letra investe por debreagem enunciativa – “você” – é colocado em foco pela melodia; na variação 1b, favorecendo outro mecanismo de debreagem enunciativa – o modo imperativo –, a melodia compatiliza-se com a construção de um chamado, um convite.

Já na Estância 2, a letra enunciada sobre esse mesmo Perfil melódico 1b traz na sequência dos segmentos postos junto aos Motivos 1 e 2 as duas possibilidades. Com efeito, o trecho “Ninguém mais” tanto cabe como: *i)* comentário conclusivo do segmento anterior – “Nós dois na biblioteca (...)” –; *ii)* quanto como sujeito sintático de “Deita em meu leito e se demora”. Consideramos que, embora a cisão melódica favoreça o modo imperativo, nada impede a realização simultânea desses dois significados no sentido da canção. Nesse contexto, temos simultaneamente a asserção e a reiteração do convite, então ampliado no espaço – “peito” versus “leito” – e na duração – “devora” versus “demora” –.

As duas estâncias são igualmente seguidas pela primeira das duas variações do Refrão. Essas variações, na verdade, ocorrem apenas na letra, pois seguem o mesmo perfil melódico. No entanto, optamos por analisar separadamente os trechos sobre os quais se desenvolvem a letra e o vocalise do Refrão, respectivamente desenhados nas Tatituras 3 e 4 e que, pela semelhança manifestada, identificamos como as variações a e b do Perfil melódico 2.

Tatitura 3 – Perfil melódico 2a (T2002f06)

[2002] f6d3 [sem vocalise] – Na vida só resta seguir / Um risco, um passo, um gesto rio afora



Fonte: Elaboração própria.

O Perfil melódico 2 explora uma faixa central e estreita do campo de tessitura da canção. Da extensão total de quinze semitons, esse primeiro trecho – variação a – ocupa apenas quatro – de Lá a Dó – e desenvolve-se predominantemente no intervalo ainda mais estreito de dois semitons – de Si a Dó –. Os dois motivos do trecho igualmente iniciam-se em sua nota mais baixa (Lá) e imediatamente sobem ao topo dessa faixa central (Dó), onde permanecem por três ou mais sílabas e depois outras tantas apenas um semitom abaixo (Si). Apesar da forte semelhança de percurso, a finalização de cada segmento levamos a distingui-los como Motivos 4 e 5. Enquanto o primeiro se encerra de modo ascendente, o segundo o faz com tonema descendente, como se a melodia sustentasse uma sequência dialógica, em que se sucederiam dois enunciados completos. Mas isso parece não ocorrer na letra.

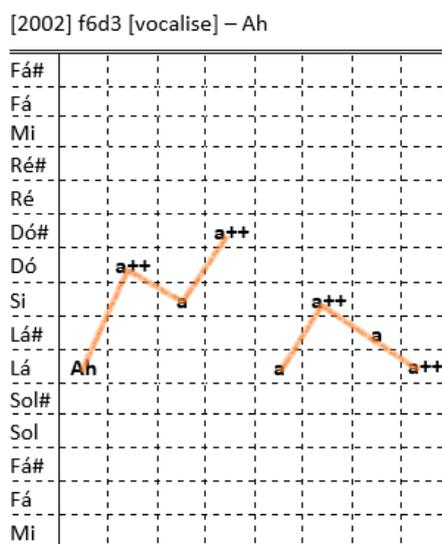
Com efeito, facilmente articulamos o sintagma entoado sobre o Motivo 5 – “Um risco, um passo, um gesto rio afora” – ao verbo “seguir”, que o antecede, encerrando o Motivo 4 na busca impressa pelo tonema ascendente que ali se prolonga. Nessa perspectiva, explorando um tom de conselho, a predicação discursiva transita de um segmento a outro, de modo que a letra do Motivo 5 funciona como complemento do verbo que encerra o Motivo 4. Esse sentido não nos impede de reconhecer a acentuação que o investimento melódico constrói sobre o enunciado “Na vida só resta seguir”. Ao suspender a entoação, a melodia permite-nos considerar esse um enunciado completo, não transitivo, cuja predicação concentra-se assim sobre o verbo “seguir”. Ali posto como

objeto sintático, e ele mesmo como núcleo de um predicado subordinado, esse verbo tem sua transitividade suspensa, de modo a fazer prevalecer um sentido de fluxo, de continuação, de entrega, que o significado intransitivo do verbo nos traz. A isso soma-se o prolongamento ascendente do tonema conclusivo, que recrudescer a abertura e a fluidez indicadas pela letra.

Ao transitar para o trecho enunciado sobre o Motivo 5, a letra aspectualiza o conteúdo do percurso de entrega já sugerido em “seguir”. Nessa direção, por meio das sucessivas expressões “um risco” > “um passo” > “um gesto”, a canção propõe um exercício gradativo da entrega que se consuma na expressão final do trecho – “rio afora” –. Na melodia, essas expressões se fazem entoar predominantemente sobre a reiteração de uma nota (Dó), cujo percurso sofre uma suave atenuação de meio tom (Si), depois desce e se prolonga no tonema conclusivo (Lá). Letra e melodia parecem assim compatibilizadas no projeto enunciativo da canção. A conclusão melódica, descendente e prolongada, colabora tanto para o caráter terminativo da asserção quanto para o do exercício de entrega enunciados na letra.

O Refrão conta ainda com um vocalise, cuja análise, como sinalizamos acima, optamos por apresentar separadamente do trecho da letra. Nossa opção deve-se, na verdade, à peculiar semelhança entre os dois trechos do Perfil melódico 2.

Tatitura 4 – Perfil melódico 2b (T2002f06)



Fonte: Elaboração própria.

Segundo observamos, a melodia do vocalise comprime o percurso anterior, de tal modo que consideramos a variação b como uma forma compacta da primeira

ocorrência desse perfil melódico. Afora essa compressão do percurso dos Motivos 4 e 5, o trecho do vocalise diferencia-se por expandir em mais um semitom (Dó#) o estreito intervalo desse perfil melódico – antes de Lá a Dó –, o que ocorre na conclusão de seu primeiro motivo.

Uma vez que o Perfil melódico 2 começa e termina na mesma nota (Lá), o vocalise se inicia justamente onde finaliza o canto da letra. Após uma breve pausa, o vocalise sucede ao canto da letra, recuperando o prolongamento vocálico que ali se faz – “Ah...” –.

Assim como originalmente ocorre na sequência formada pelos Motivos 4 e 5, o vocalise do Refrão tem a particularidade de esboçar a entoação de dois enunciados encerrados, consecutivamente, com tonema ascendente e descendente. Na ausência de letra, a compactação do percurso melódico parece aumentar o efeito dialógico dessa sequência, como a dar lugar para a enunciação de uma pergunta – uma busca – à qual se segue uma resposta. Sobre o Motivo 4 – então compactado –, o vocalise parece suplicar por algo, manifestar uma falta, portanto, a não-conjunção; a seguir, entoado pelo Motivo 5 – igualmente compactado –, sob a força conclusiva do tonema descendente, promove um efeito de satisfação, que assim manifesta um estado de conjunção, a que associamos à entrega que vemos investida como proposta da canção.

O investimento em vocalises se mostra recorrente em várias canções do *corpus* e, pelo que temos observado, trata-se de uma operação frequentemente carregada de significação no projeto Tribalistas. Nesta canção em especial, como mencionamos ao distribuir a letra, delimitamos um trecho composto inteiramente de vocalise como uma de suas partes: o Encerramento.

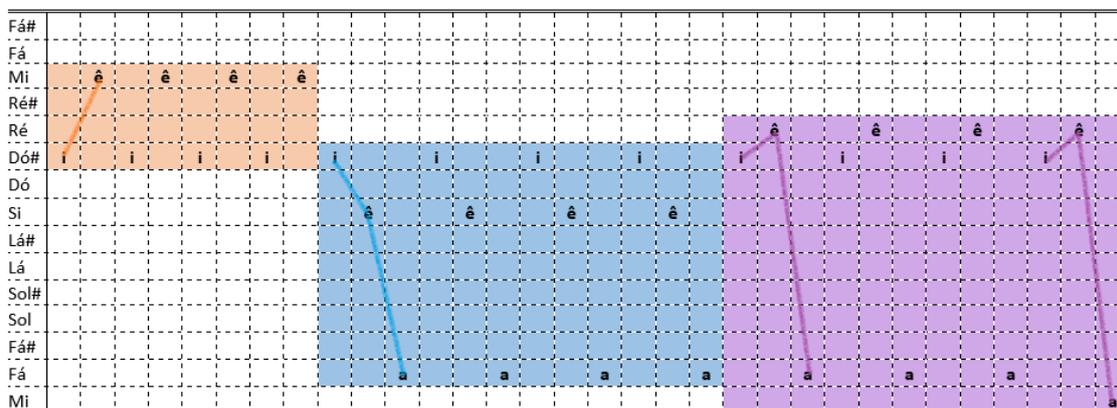
A execução do Encerramento segue um compasso⁶⁹ diferente daquele que predomina na canção. Enquanto todo o percurso anterior se desenvolve pelo compasso 4/4, este o faz pelo compasso 6/8. Essa mudança traz um efeito de aceleração ao andamento, uma vez que, para caber no mesmo intervalo de tempo, a execução das notas torna-se mais breve, aumentando o ritmo no interior do compasso. Ademais, o compasso 6/8 é um compasso irregular, de modo que alguns segmentos do Encerramento se mostram mais rápidos que outros.

⁶⁹ Para organizar a estrutura da partitura e assim facilitar sua leitura, a escrita da música é dividida em intervalos de tempo iguais. A esses intervalos chamamos compasso musical. O tempo definido para o compasso está relacionado com a pulsação da música, e por ele é orientado o padrão rítmico seguido pela melodia.

Esse trecho da canção segue o Perfil melódico 3, que é executado duas vezes seguidas. Uma mudança em seu último motivo leva-nos a comentar, uma a uma, essas duas execuções, que são analisadas como variações a e b.

Tatitura 5 – Perfil melódico 3a (T2002f06)

[2002] f6d8a – lê, iê, iê, iê, iê, iêa, iêa, iêa, iêa, iêa, iêa, iêa



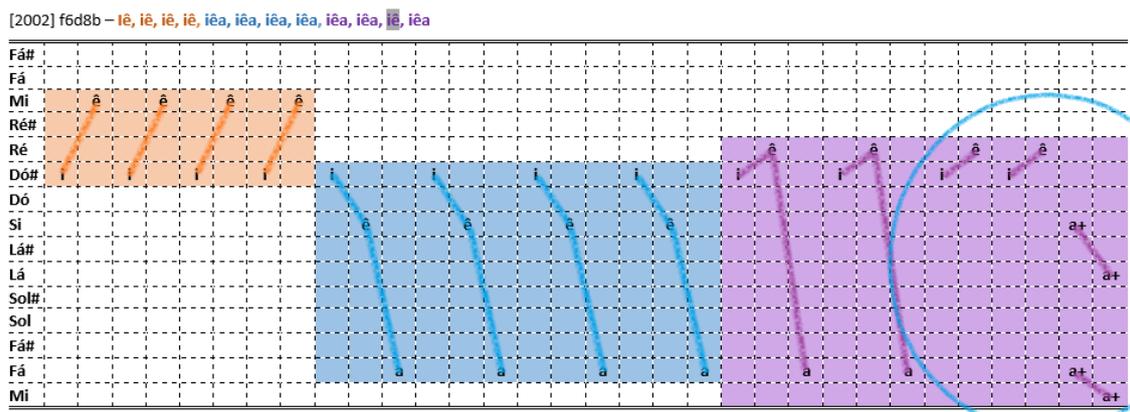
Fonte: Elaboração própria.

Como mostra a Tatitura 5, são três os motivos melódicos que compõem o Perfil melódico 3, os quais, seguindo a numeração da análise desta canção, identificamos como os Motivos 6, 7 e 8. Sempre com vocalizações bem breves, cada motivo é reiterado seguidamente quatro vezes. Os três se iniciam na mesma nota (Dó#), na qual se dá o mesmo som vocálico (/i/), e prosseguem por mais uma ou duas notas, sobre as quais se acrescentam respectivamente outros dois sons vocálicos (/e/ e /a/).

Inicialmente, o Motivo 6, percorrendo apenas duas notas, sobe três semitons (Mi), onde surge a vocalização do segundo som (/e/). A seguir, já com três notas e acrescentando uma vogal (/a/) ao vocalise, o Motivo 7 retoma o ponto inicial – com a mesma nota (Dó#) e o mesmo som (/i/) – a partir do qual faz um percurso descendente, consecutivamente, de dois semitons (Si) e depois mais seis (Fá). Por fim, o Motivo 8, ensaiando recuperar o percurso ascendente do primeiro destes três perfis, sobe apenas meio tom (Ré) e rapidamente despenca outros nove (Fá) rumo à base da tessitura (Mi), alcançando-a na quarta e última ocorrência desta variação.

Esse percurso é imediatamente reiterado. Mas então se faz pela variação b, que segue praticamente a mesma trajetória, diferenciando-se em parte das ocorrências do Motivo 8, conforme destacamos na Tatitura 6.

Tatitura 6 – Perfil melódico 3b (T2002f06)



Fonte: Elaboração própria.

Nesta variação, o Motivo 8 mantém inalteradas as duas primeiras reiterações e depois fragmenta as outras duas, evitando assim a continuação da descida vertiginosa que antes se faz. Conforme mostra o trecho circulado de azul, por duas vezes seguidas a melodia reitera o segmento inicial do motivo – de Dó# a Ré – e dispensa o segmento posterior – de Ré a Fá –. É como se a melodia resistisse à queda originalmente traçada pelo Motivo 8. Logo após, no entanto, cede e desce, embora não com o mesmo mergulho de antes. O segmento, que então finaliza de modo descendente o perfil e a própria canção, desacelera o andamento, alongando e desdobrando em duas notas a vocalização do /a/. Esse percurso final é ainda distribuído para duas vozes: uma na região média da tessitura – de Si a Lá – e outra em sua base – de Fá a Mi –.

Na partitura, talvez de modo mais nítido, podemos visualizar o paralelismo dessas duas vozes que harmonicamente encerram a canção, como podemos conferir no segmento circulado de azul na Figura 14, logo abaixo.

Figura 14 – Recorte da partitura do encerramento (T2002f06)

Final $\text{♩} = 60$

rall. -----

Fonte: Baseada na partitura de Tribalistas (2002).

O paralelismo de vozes que então se dá não ocorre em nenhum outro trecho, apenas neste curto segmento que ocupa o último compasso de “É você”, em que se tonifica e, ao mesmo tempo, se diversifica o paralelismo investido na canção. Com efeito, toda a canção parece semear em seu percurso esse espelhamento final, mas surpreende com a distinção de planos em que os dois sujeitos realizam-se juntos no discurso, harmonizados e sincronizados, mas distinguindo suas identidades.

Essa construção nos parece tão bela que até gostaríamos de encerrar aqui as observações acerca deste trecho da canção. Mas o Encerramento traz ainda mais dois efeitos igualmente belos e significativos, que merecem ser comentados. Em se tratando de um trecho desprovido da letra propriamente dita, o Encerramento explora a melodia, assim como os recursos da sonoridade e da entoação vocais, para reformar duas cenas, cujas isotopias são validadas pela canção: uma de modo extenso e outra de modo intenso.

Na extensidade, como detalhamos acima, a canção trata da relação amorosa segundo o fluxo de sua construção e para o qual propõe uma entrega mútua dos actantes. Metaforicamente, como algo que corre “rio afora”, mas oscilando entre buscas e encontros, o Encerramento reforma o rio em corredeira – um fluxo rápido, com seus trechos mais ou menos horizontais, com suas quedas e obstáculos – que, simulado pelas continuações e paradas do sucessivos motivos melódicos, finda por desaguar no mar. Assim vemos o percurso traçado pela entoação das vogais /i/, /e/ e /a/, que ligeira e sucessivamente oscilam pelas regiões alta, média e baixa do campo de tessitura, afinando-se com o próprio caráter de suas substâncias fonéticas para percorrê-lo⁷⁰.

De modo intenso, os derradeiros versos das Estâncias 1 e 2 enunciam o convite e a conseguinte proximidade física entre os actantes, cujo ato sexual mostra-se metonimicamente reformado por esse vocalise final, que também parece simular dele os sons emitidos pelos amantes.

Síntese do projeto enunciativo da canção “É você”

Por meio de uma composição aparentemente simples, mas com sofisticada estruturação da expressão, letra e melodia desta canção são organizadas de modo a produzir um efeito de espelho, em que os actantes do par amoroso e a própria relação

⁷⁰ Vale lembrar, com Macambira (1987), que esses três sons vocálicos explorados no vocalise, /i/, /e/ e /a/, são orais e ocorrem com a língua, respectivamente, nas regiões alta, média e baixa da boca. Além disso, os dois primeiros são fechados e produzidos com a língua voltada para a região anterior da boca (alvéolo-palatal); somente o /a/ é aberto e produzido com a língua voltada para a região central da boca (palatal).

amorosa se encontram refletidos. Essa relação especular é reformada metaforicamente pelo emparelhamento das estrofes, simultaneamente manifestado pelas expressões verbal e melódica; e reformada pela correspondente reiteração do desenho melódico.

Metaforizando o que ocorre na dimensão física, em que, havendo uma reflexão regular da luz, quem olha para o espelho vê nele sua própria imagem refletida, os actantes do par amoroso – sujeito e objeto – se percebem mútua e necessariamente no mesmo plano e sob o mesmo ângulo de visão, portanto, numa relação amorosa regida pela reciprocidade.

Nesse sentido, compreendemos que o par amoroso enunciado na canção *É você* constitui-se por sujeitos que se identificam com profundidade e que constroem essa identificação pela experiência e pelo conhecimento progressivamente compartilhados, conforme pudemos acompanhar no desenvolvimento da canção e confirmar na síntese promovida Encerramento. Nessa construção final, mesmo engendrando a imagem do ato sexual, a canção não o faz de modo vil. Ao contrário, o trecho traz, quiçá, a exploração mais sublime do processo de reformação nesta canção.

4.1.1.2 Carnalismo (2002f07)

A canção *Carnalismo*⁷¹ conta com a participação do violonista Cezar Mendes, que a compõe junto com o trio Arnaldo Antunes, Carlinhos Brown e Marisa Monte. Entre “o céu e a terra”, a canção trata do par amoroso desdobrando-o em dois objetos, um idealizado e outro corporificado.

Sobre a letra de “Carnalismo”

Estância 1	Ponte	Estância 2
<i>No rastro do seu caminhar no ar onde você passar o seu perfume inebriante pendura o instante</i>	<i>A rua inteira a levitar</i>	<i>Me abraça e me faz calor segredos de liquidificador um ser humano é o meu amor de músculos, de carne e osso, pele e cor</i>

Carnalismo não tem refrão, apenas duas estâncias e, entre elas, um verso que, embora sua posição pareça um tanto indefinida, reconhecemos como ponte. Trata-se do

⁷¹ Disponível para audição em: <https://open.spotify.com/album/1kNwLPweR4ieuoGvbm1kP1>. Acesso em: 25 maio 2023.

trecho “a rua inteira a levitar”, que integra a Estância 2 na letra publicada pela página oficial de Marisa Monte, mas que, no canto e na própria partitura dos autores, mostra-se melodicamente ligado ao trecho anterior – “pendura o instante” –. Considerando que ali se inicia e se conclui um enunciado completo, entendemos que esse enunciado pode tranquilamente posicionar-se entre as duas estâncias. Essa escolha, com efeito, não a fazemos despropositadamente, uma vez que – como detalhamos adiante – a imprecisão de limites entre os segmentos melódicos é uma característica desta canção e, por isso, bem relevante em nossa análise.

Para além da Ponte, cada estância da canção trata a relação amorosa sob um plano semântico distinto. Na Estância 1, em que temos uma relação de disjunção entre sujeito e objeto, este, embora pressentido e perseguido pelo sujeito, é posto numa dimensão distante, etérea, à qual o sujeito não alcança. Assim apenas atualizado do ponto de vista narrativo, o objeto corresponde à uma idealização do par amoroso, que é característica do discurso romântico. Já na Estância 2, a relação amorosa é tratada numa dimensão corpórea, pela qual, diferentemente do trecho anterior, manifesta-se a conjunção entre sujeito e objeto, que discursivamente se mostram no mesmo plano, denso, terreno.

Iniciando a canção, o segmento “No rastro do seu caminhar” parece anunciar essa distinção entre o plano existencial em que se encontra o enunciador e aquele em que se encontraria o par idealizado. Com efeito, explorando um campo semântico um tanto etéreo, a Estância 1 constrói o objeto par amoroso a partir de valores sutis, como “rastro”, “ar”, “perfume”, que se mostram como indícios de sua passagem – simultaneamente presença e ausência – pelo campo de percepção do sujeito. Construído por essas figuras, o objeto é posto em tempo e espaço distantes daqueles de onde é percebido pelo sujeito. Esse mero pressentir do objeto pelo sujeito lhe é “inebriante”, capaz de levá-lo a certo êxtase, mas não à conjunção com o objeto. Extasiado, o sujeito suspende sua própria percepção do tempo e do espaço, como expressam consecutivamente os segmentos “pendura o instante” e “a rua inteira a levitar”. O efeito do “perfume”, que é “inebriante”, aumenta ainda mais a distância⁷² e, por conseguinte, também o valor de idealização.

Após essa suspensão do tempo e do espaço – já na Estância 2 –, o sujeito entra em contato físico com seu par amoroso, conforme expressam as figuras do abraço, da

⁷² Ao tratar do projeto entoativo, mostramos como também a melodia colabora para esse efeito de distanciamento, valendo-se da estratégia de reformação.

transpiração e do próprio “ser humano”, cujos atributos – ser “de músculos, de carne e osso, pele e cor” – o fazem competente para a conjunção ali alcançada.

No início dessa segunda estância, a letra parece indicar que aquele ser idealizado, “ao virar a esquina”⁷³, foi encontrado. Contudo, apesar de o plano corpóreo já se instituir em “me abraça e me faz calor”, é o segmento seguinte – “segredos de liquidificador” – que produz um efeito de distinção mais marcante com relação ao plano etéreo das figuras construídas pela estância anterior.

A locução adjetiva “de liquidificador” quebra qualquer sutileza da idealização que vinha se construindo. Por si, a figura do liquidificador já seria suficientemente destoante para romper com o estado inebriante em que o sujeito se encontrasse, mas, com efeito, “segredos” funciona como um conector antifrástico⁷⁴, manifestando, a partir de “de liquidificador”, uma segunda isotopia. Em termos contrários à isotopia que se desenvolvia, inicia-se então a desconstrução da idealização do par amoroso.

A expressão inteira – originalmente difundida por Cazuza na canção *Codinome Beija-flor* (1985) – desvenda o segredo: o enunciador não está inebriado pela idealização do par amoroso ou por seu inatingível encontro, mas sim percebendo-se em pleno contato físico com um ser real, com aquele que lhe “faz calor” – um provável trocadilho com a expressão “fazer amor”, tão frequentemente usada no discurso cotidiano como um eufemismo para a relação sexual⁷⁵.

Projeto entoativo da canção “Carnalismo”

A canção é executada inteira por duas vezes. Mas, enquanto a primeira estância se repete tal e qual, na segunda há detalhes pontuais da letra e da melodia que se alteram. Em toda a canção, apenas um motivo melódico é recorrente, e é justamente a ocorrência deste – o Motivo 1 – que identificamos como divisor das duas estâncias da canção, cada uma composta de dois perfis melódicos. Por conta da ligação melódica que há entre a Ponte e a Estância 1, mostramos seus desenhos na mesma taturatura, quando analisamos o Perfil melódico 2.

⁷³ Numa interdiscursividade com a canção *Aliança*, que analisamos do álbum de 2017.

⁷⁴ “Antiga figura de retórica, suscetível de receber uma definição semiótica rigorosa, a antífrase corresponde à substituição, no quadro de uma unidade sintagmática dada, de dois signos que possuam ao menos dois semas contraditórios”. (GREIMAS; COURTÉS, 2011, p. 32).

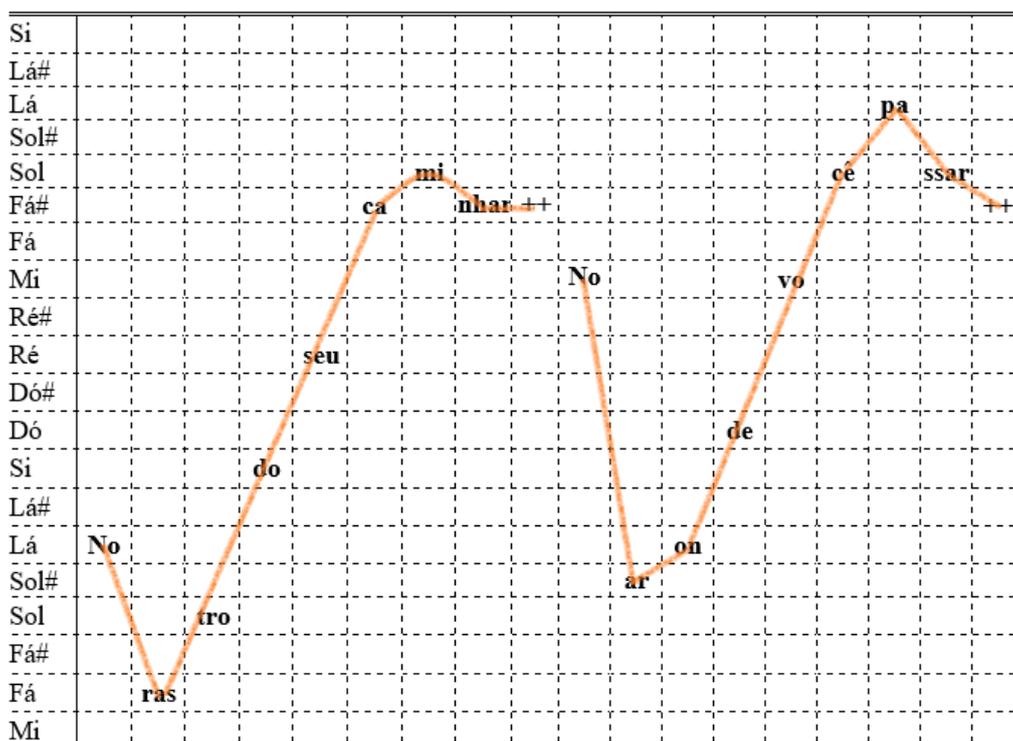
⁷⁵ A propósito, vale lembrar a canção *Amor e sexo*, composta por Rita Lee, Roberto de Carvalho e Arnaldo Jabor (2003), em cuja letra, dentre tantos outros aspectos, amor e sexo se distinguem, um como divino e outro como animal. De certo modo, essa canção parece evidenciar uma oposição semântica bem frequente no discurso cotidiano, que naturalmente reverbera no discurso cancional romântico.

Quase inteiramente irregular, a melodia desta canção traz um caráter de imprevisibilidade que é comum na linguagem coloquial, não na cancional. Nesta, a recorrência de motivos é justamente um recurso que facilita a estabilização e a consequente memorização da obra. É tudo tão surpreendente, que nos parece quase inadequado chamar de motivo a seus desenhos melódicos. Que essa observação não seja considerada um demérito. Na verdade, parece-nos que a canção tende para a musicalização e, sendo a imprevisibilidade uma característica marcante desta canção, é bem produtiva nesta apreciação semiótica.

Cada uma das duas estâncias de *Carnalismo* é formada por dois perfis melódicos. Apenas no primeiro deles há certa reiteração de motivo, que, ainda assim, se faz com alguma variação do percurso e da altura explorada na tessitura. Trata-se do Motivo 1, cuja primeira ocorrência tem o único desenho que, além dessa variação presente no Perfil melódico 1, retorna exatamente igual em outro trecho, qual seja, o início da segunda estância. A letra é curta, as partes são poucas, mas a canção esbanja heterogeneidade melódica. O Perfil melódico 1, que ilustramos na Tatitura 7, é o mais homogêneo nesta canção.

Tatitura 7 – Perfil melódico 1 (T2002f07)

[2002] f7d1 – No rastro do seu caminhar / No ar onde você passar



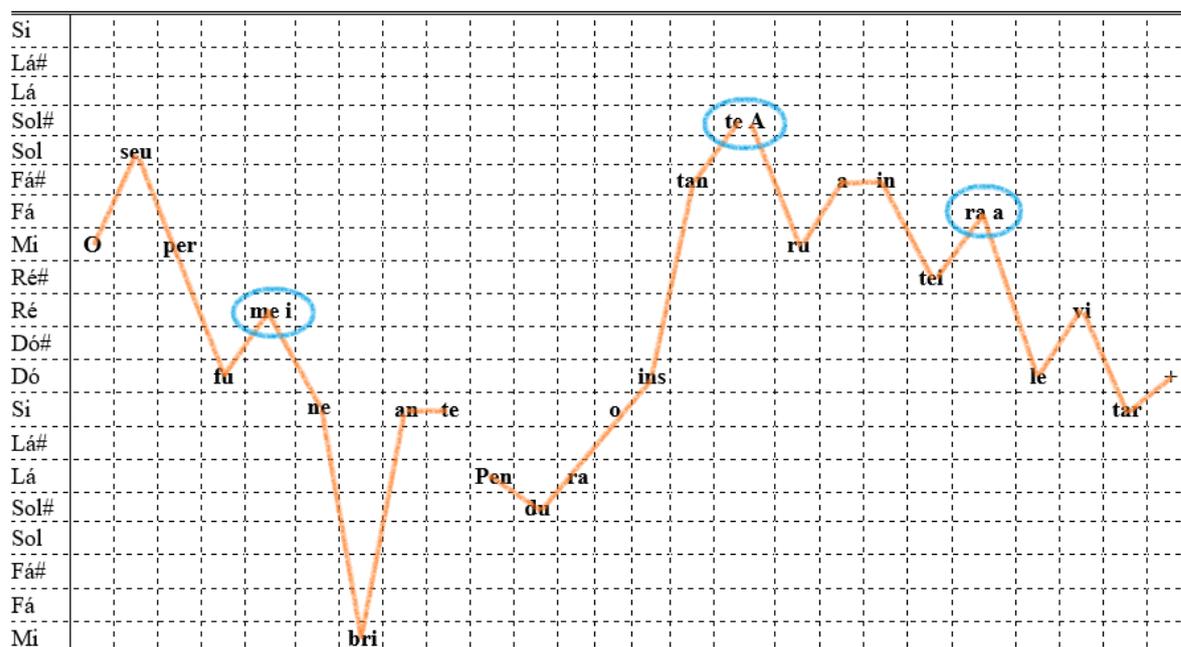
Fonte: Elaboração própria.

Formado por dois segmentos bem semelhantes, que reconhecemos como o Motivo 1, esse primeiro perfil melódico reitera um percurso que mergulha alguns semitons e depois ascende paulatinamente até a região aguda da tessitura, encerrando-se com um tonema levemente descendente e prolongado. Seguindo-se ao longo percurso ascendente, essa descendência final é tão tênue, que ainda se mantém o efeito de continuação. Sobre ele se constrói a busca do sujeito por ascender ao plano etéreo em que idealiza o par amoroso. A passionalização do percurso, mesmo em maior parte construída de modo gradativo – uma vez que, apesar de longa, a ascendência do Motivo 1 se faz quase tom a tom –, colabora para esse efeito de falta, que corresponde à disjunção no nível narrativo.

Ainda na Estância 1, o Perfil melódico 2 prepara a narrativa para a transformação, não exatamente da relação entre sujeito e objeto, mas do próprio objeto.

Tatitura 8 – Perfil melódico 2 (T2002f07)

[2002] f7d2 – O seu perfume inebriante / Pendura o instante / A rua inteira a levitar



Fonte: Elaboração própria.

Conforme traçamos na Tatitura 8, esse perfil investe em oscilações que, explorando altos e baixos do campo de tessitura, até parecem capazes de inebriar o ouvinte, tal qual ocorre ao sujeito da canção ao sentir o perfume de seu par amoroso. No meio do percurso que antecede a Ponte, esse efeito inebriante expresso na letra parece manifestar-se na melodia, que, reformando secundariamente um desmaio, desce e ascende sucessivamente sete semitons, tendo entre tais saltos justamente a sílaba central

dessa expressão – “bri” –, que se enuncia na nota mais grave da tessitura. Nesse ponto, o sujeito estaria no chão, portanto, na máxima distância do céu que a melodia da canção possa expressar.

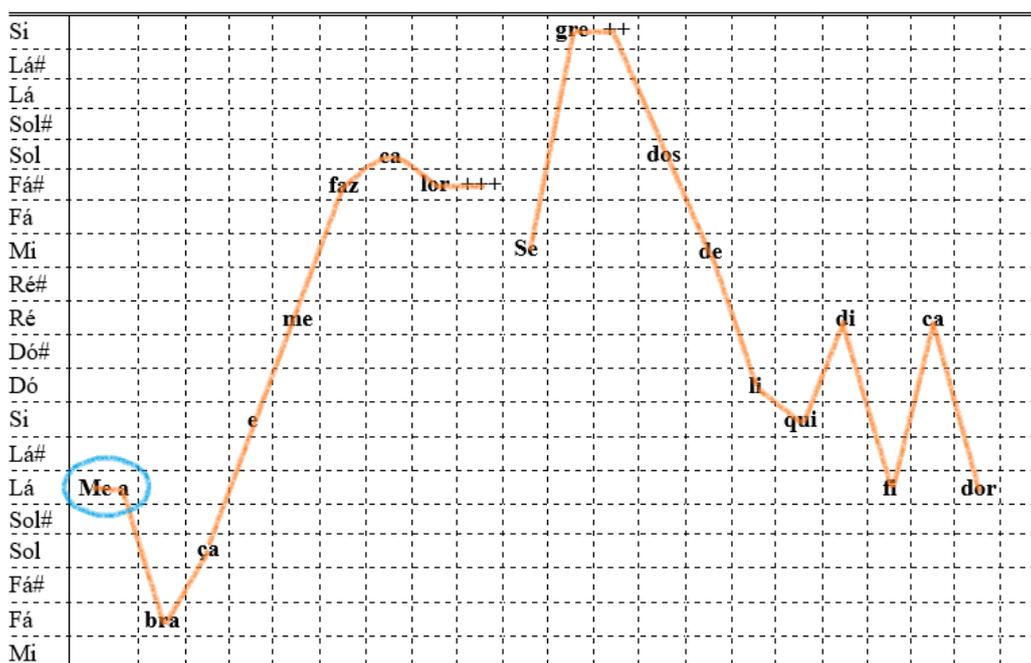
No trecho de “a rua inteira a levitar” – que incluímos neste perfil, mas que vemos como a transição entre as duas estâncias da canção –, dá-se justamente o efeito da suspensão do instante anunciada pelo trecho anterior, em que a canção, ao enunciar “pendura o instante”, ascende o percurso melódico que, por pouco, não chega a tocar o ápice do campo de tessitura. O desenho melódico parece assim, mais uma vez, reformar o que se enuncia na letra.

Traçando um percurso bem diferente do anterior, o Perfil melódico 2, contudo, mantém uma regularidade que nos chama a atenção. Há uma aproximação entre o tonema conclusivo do primeiro perfil (Fá#) e o início deste (Mi), que se distanciam por apenas um tom, assim como ocorre entre a recorrência do Motivo 1 no primeiro perfil. A mesma distância – ou menor – se faz entre o tonema conclusivo de cada um dos dois motivos deste segundo perfil e o início do próximo. Aumentada levemente – um tom e meio –, essa aproximação também ocorre na transição para o próximo perfil melódico e mantém-se em seu interior. Além da frequência, essas aproximações se dão de modo tão acentuado que chegam a ligar algumas sílabas, até mesmo de motivos diferentes, como ocorre na passagem de “pendura o instante” para “a rua inteira a levitar”, que se faz sem mudança de nota, num só tempo, quase como uma elisão, circulada de azul na Tatitura 8.

Diante da irregularidade dominante na melodia, essa sutil regularidade se destaca, caracterizando a indefinição de limites que geralmente se dá entre as partes da canção. Frente à oposição semântica que queremos evidenciar, essas aproximações imprimem um efeito de continuidade que só se quebra no encerramento do último perfil, já na Estância 2, justamente onde a letra enuncia os atributos corpóreos do “ser humano” que é “o meu amor”.

Tatitura 9 – Perfil melódico 3a (T2002f07)

[2002] f7d3a – Me abraça e me faz calor / Segredos de liquidificador



Fonte: Elaboração própria.

Como mostra a Tatitura 3, a segunda estância da canção é demarcada pelo retorno ao Motivo 1, que – agora seguido por um novo motivo, cujo percurso é bem diferente do seu – compõe o Perfil melódico 3⁷⁶. Trata-se do mesmo que, com sua moderada passionalização, serve de base para a enunciação da relação disjuntiva e etérea expressa na Estância 1. Nesta, paradoxalmente, entoa a enunciação da conjunção, que então se realiza numa dimensão terrena, corpórea.

O motivo seguinte⁷⁷ inicia-se por um salto intervalar ascendente, que culmina com um prolongamento vocálico. Nesse típico investimento de passionalização, que ocorre ao entoar as duas sílabas iniciais de “segredos”, a melodia parece reagir à conjunção, como se o sujeito quisesse manter a busca por seu objeto etéreo, seu par idealizado. Mas, antes mesmo de concluir esse trissílabo, a passionalização começa a ser desconstruída. Primeiramente atenuada por um gradativo mergulho na direção grave da tessitura, seu efeito então é minimizado pelo percurso oscilante de pequenos saltos

⁷⁶ Assim como o próximo perfil da Estância 2, este apresenta uma variação na segunda execução da canção, por isso os identificamos como a e b. Comentamos inicialmente a variação *a* desses dois perfis melódicos – 3 e 4 –, contemplando cada trecho de forma mais abrangente. Adiante prosseguimos com observações acerca dos segmentos que variam nesses perfis durante a segunda execução.

⁷⁷ Pela ordem de ocorrência, trata-se do quinto motivo, mas, devido à diversidade de motivos explorados nesta canção, em cujos perfis melódicos predomina a heterogeneidade, numeramos apenas o Motivo 1, qual seja, o único que reincide ao longo da canção.

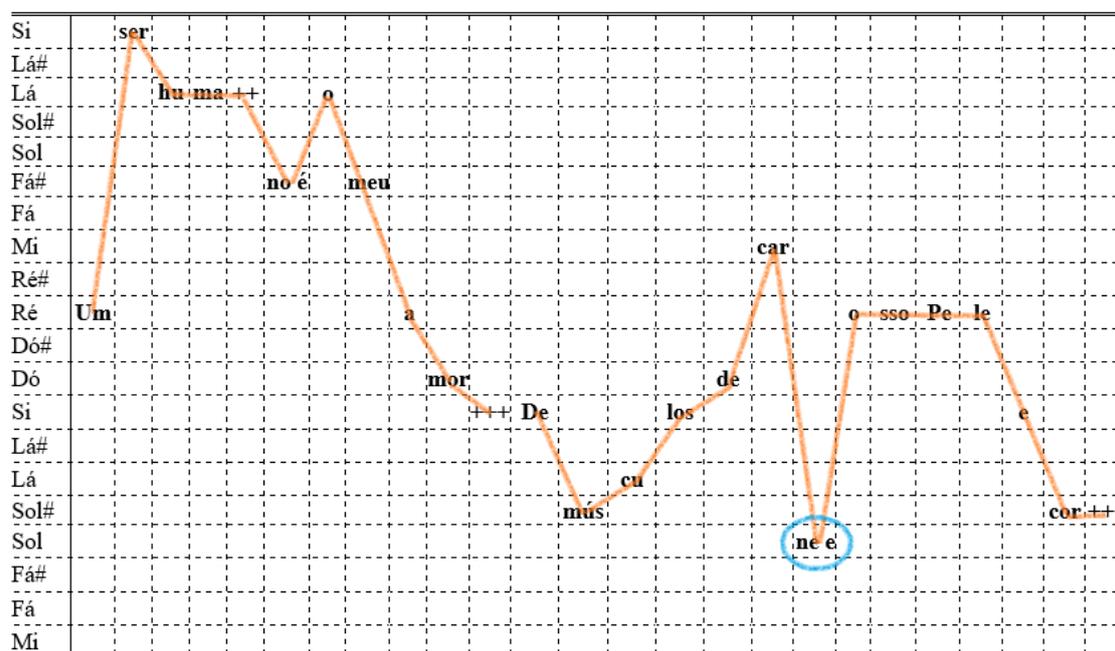
ascendentes e descendentes, que, ao longo do desenho melódico que acompanha a expressão “de liquidificador”, sucessivamente, fazem progredir a tematização. Concluindo o percurso com um tonema descendente, o percurso ainda amplia o efeito de figurativação melódica desse trecho.

Nesta construção do Perfil melódico 3, novamente é interessante observar a reformação promovida pela melodia com relação à letra. A presença do par amoroso se enuncia pela expressão do contato físico – o abraço –, que resulta num efeito fisiológico: o calor. Numa compatibilização paradoxal, o sujeito assim aquecido, no ápice melódico de sua busca, parece sublimar o estado de conjunção nesse inesperado recrudescimento da passionalização.

Mas logo o sujeito “cai na real”, ou melhor, o enunciador revela o segredo. Com efeito, a idealização do par amoroso que parecia se construir na Estância 1 mostra-se uma estratégia de sedução que visa a afirmar o amor de “carne e osso, pele e cor” expresso no próximo perfil melódico da Estância 2, desenhado abaixo na Tatitura 10.

Tatitura 10 – Perfil melódico 4a (T2002f07)

[2002] f7d4a – Um ser humano é o meu amor / De músculos, de carne e osso / Pele e cor



Fonte: Elaboração própria.

O Perfil melódico 4 – ainda na primeira execução da Estância 2 – inicia já com um salto intervalar de nove semitons, em que a melodia alcança a nota mais aguda de sua tessitura (Si). Nesse novo retorno à passionalização, a canção acentua a expressão “ser”, fazendo coincidir os efeitos de sentido da letra e da melodia. Trata-se do segmento

“Um ser humano é o meu amor”, que se enuncia sobre o primeiro motivo desse perfil e que, por sinal, mantém seu desenho na segunda execução. Esse salto intervalar, que se inicia no centro da tessitura, alcança sua nota mais alta, que antes só fora tocada por “segredos”, nesta mesma segunda estância. Seguindo o sentido da estratégia de reformação que temos observado, a canção enuncia em pontos altos da tessitura elementos da letra que se relacionam com os valores etéreos. Assim, posto no ápice do salto e da própria tessitura, o “ser” carrega o significado máximo da dimensão etérea e, associado às predicções que se seguem ao longo deste e do próximo motivo melódico, incorpora a dimensão terrena, constituindo assim um ser que contempla simultaneamente as duas dimensões.

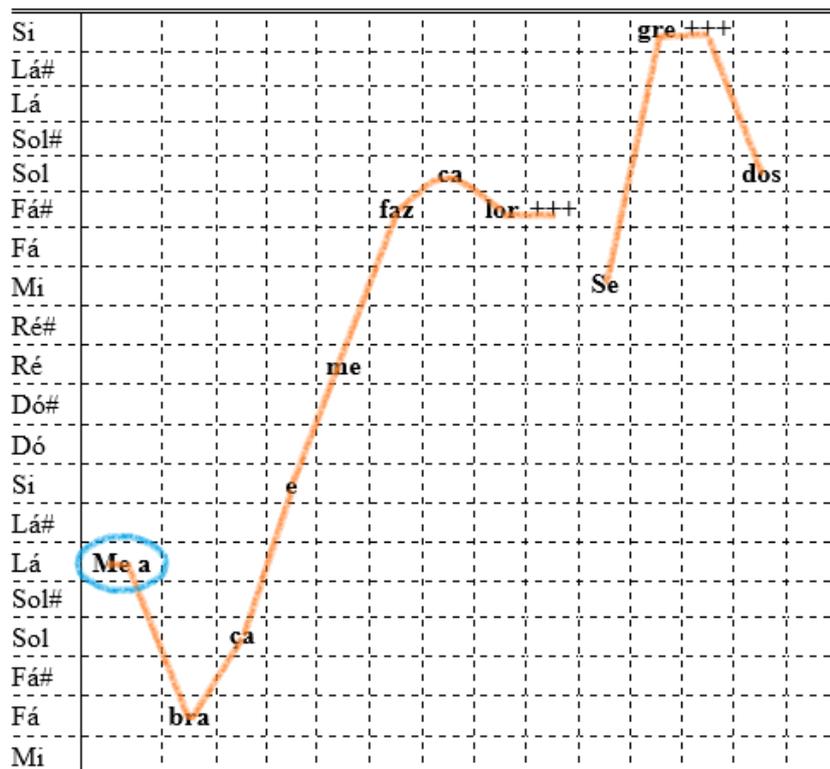
No segundo motivo deste perfil, a melodia que, depois do salto em “ser” já traçava um percurso gradativamente descendente, prossegue descendo por três semitons, antes de mais uma ascendência, também gradativa. Essa ascendência ocorre enquanto a letra enuncia “músculos”, mas despenca outros nove semitons (de Mi a Sol) ao enunciar “carne”. Nesse trecho há um mergulho seguido de um salto, semelhante ao que ocorre em “inebriante” – na Estância 1 –, levando a melodia “ao chão”. Aqui também chega a ideia da dimensão terrena, da qual a carne, em se tratando do ser humano, é o elemento ao qual corresponde a alma – ou ao espírito – na dimensão etérea. Neste perfil melódico, portanto, concentram-se dois vértices máximos e opostos que iconicamente põem em conjunção os atributos celestiais e terrenos que compõem o par amoroso construído pela canção.

Entendemos essa acentuação do “ser” como um reconhecimento da dimensão etérea, embora não idealizada, do ser humano com o qual o enunciador identifica o seu amor, porque a esse segmento se une o próximo motivo, que é onde seus atributos corpóreos são enunciados: “de músculos, de carne e osso, pele e cor”. O par amoroso, portanto, é um ser constituído simultaneamente por essas duas dimensões – etérea e corpórea –, nem idealizado, nem animalizado.

Na segunda execução da canção, como mencionamos acima, os dois perfis da Estância 2 se alteram, ambos em seus respectivos segundos motivos e ambos recrudescendo investimentos da primeira execução.

Tatitura 11 – Perfil melódico 3b (T2002f07)

[2002] f7d3b – Me abraça e me faz calor / Segredos



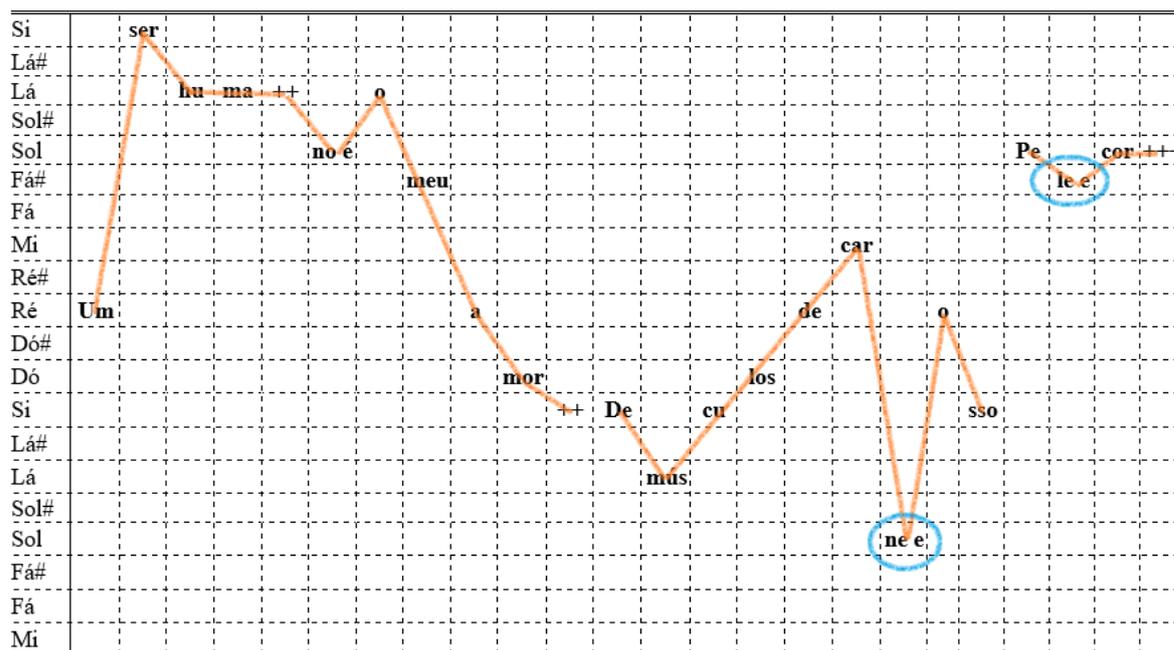
Fonte: Elaboração própria.

No Perfil melódico 3b, o tempo que na primeira execução se dedica à atribuição feita a “segredos” – “de liquidificador”, que nesta é dispensada – agora é dedicado ao prolongamento de sua sílaba central, como mostram os sinais de mais (+++) na Tatitura 11. Aumenta-se o efeito da passionalização em “segredos” e, *pari passu*, extingue-se a necessidade do desvendamento antes provocado por “de liquidificador”. Afinal, o segredo já está revelado.

No Perfil melódico 4b, exposto na Tatitura 12, o destaque se dá para a entoação do segmento “pele e cor”. Antes posto de forma descendente e terminativa, esse segmento agora é elevado à região aguda e, com grande aproximação tonal entre seus elementos (Sol / Fá# / Sol), prolonga-se num tonema de continuidade.

Tatitura 12 – Perfil melódico 4b (T2002f07)

[2002] f7d4b – Um ser humano é o meu amor / De músculos, de carne e osso / Pele e cor



Fonte: Elaboração própria.

A canção, contudo, já não se repete. A relevância dessa variação final está em, posicionando a enunciação dos elementos corpóreos na região alta do campo – onde se afirma o “ser” –, reforçar a constituição bidimensional do par amoroso: corpo e espírito.

Síntese do projeto enunciativo da canção “Carnalismo”

De modo geral, em todos os perfis, a canção explora largamente seu campo de tessitura, com certa imprevisibilidade no percurso melódico, que poderia se opor às condições de memorização comumente solicitadas pelas canções, mas que parecem equilibrar-se na harmonia que traz unidade à canção. Outrossim, as ligações entre os segmentos – sejam no interior de um motivo ou na transição para o próximo – manifestam uma tendência da melodia para a musicalização. A voz, quase sem pausas para respiração, parece estar a serviço da música⁷⁸, como se nela procurasse seu projeto enunciativo. Ao longo da canção, o efeito de sentido torna-se o inverso, pois dão-se alguns trechos em que a melodia parece reformar a letra, como comentamos acima. Assim, em meio a uma passionalização que em geral se faz atenuada pelas gradações, por vezes a melodia salta

⁷⁸ Embora não possamos afirmar, é bem possível que a composição tenha se iniciado por César Mendes, que, como violonista, estaria mais conectado com o instrumento musical do que com o vocal.

e mergulha consecutivamente intervalos de até nove semitons, levando os elementos da narrativa a transitarem do céu à terra, da terra ao céu.

Investindo *a priori* na idealização do par amoroso, a canção parece aderir à tradição romântica para, seduzindo o ouvinte pelo encantamento costumeiramente investido nas canções românticas, afirmar *a posteriori* o par amoroso como um ser corpóreo que, não obstante, é dotado de uma espiritualidade. A imagem do par amoroso finalmente construída na canção é a de um ser humano real e inteiro, uma vez que a canção, ao evidenciar o caráter corpóreo da relação amorosa, investe na erotização, mas o faz conciliando-a com seu caráter anímico⁷⁹.

4.1.2 Canção cuja letra trata do amor e secundariamente do par amoroso (2002, f5)

Dos dois álbuns do projeto Tribalistas (2002 e 2017), *O amor é feio* é a única canção cujo tema parece dedicar-se diretamente ao amor, em si, e não às relações amorosas, como ocorre comumente às demais. É certo que, como veremos, os actantes da narrativa acabam se manifestando na letra e, a partir deles, faz-se inevitavelmente a construção do tema relações amorosas⁸⁰.

4.1.2.1 O amor é feio (2002f05)

Tendo como autores somente os líderes do projeto Tribalistas – Arnaldo Antunes, Carlinhos Brown e Marisa Monte, a canção *O amor é feio*⁸¹ constrói o objeto amor como intersecção de atributos – contrários ou contraditórios – que inviabilizam a sua desambiguação em termos fóricos, ou seja, a predicação afirma tanto a euforia quanto a disforia do objeto amor. Já o título – O amor é feio – apresenta, destacando-a, a predicação que irá caracterizar o texto em quase toda sua extensão, mas que tende a surpreender o ouvinte pelo inusitado da articulação.

⁷⁹ Esta reflexão pode ainda ser enriquecida pelo mito de Eros e Psiquê, discutido em vasta literatura, cujos valores parecem subjazer a construção da canção *Carnalismo*.

⁸⁰ Desenvolvida dentro deste trabalho de tese, a análise da canção *O amor é feio* foi previamente publicada pelo periódico CASA, no artigo intitulado “O amor é feio (e lindo!): o esvaziamento da predicação como concentração de valor”, escrito em parceria com o Prof. Dr. José Américo Bezerra Saraiva, orientador desta investigação.

⁸¹ Disponível para audição em: <https://open.spotify.com/album/1kNwLPweR4ieuoGvbm1kP1>. Acesso em: 25 maio 2023.

Sobre a letra da canção “O amor é feio”

Primeira parte	Segunda parte	Encerramento
<i>O amor é feio tem cara de vício anda pela estrada não tem compromisso</i>	<i>O amor é lindo...</i>	<i>O amor o amor o amor o amor</i>
<i>O amor é isso tem cara de bicho por deixar meu bem jogado no lixo</i>	<i>O amor é lindo faz o impossível o amor é graça ele dá e passa</i>	
<i>O amor é sujo tem cheiro de mijó ele mete medo vou lhe tirar disso</i>	<i>O amor é livre o amor é livre o amor é livre o amor é livre</i>	

Com a predominância quase total da debreagem enunciativa, pode-se afirmar que a letra de *O amor é feio* se desenvolve na enunciação objetiva de dois pontos de vista contrários sobre o amor, cujo teor disfórico ou eufórico vai se vendo progressivamente diminuir, até esvaziar-se, promovendo o aparecimento de um amor livre de predicções, um amor total, pleno, absoluto, um amor sequer marcado do ponto de vista fórico, o que parece concorrer para uma espécie de indistinção entre os polos do sujeito e do objeto. Na melodia, a canção explora basicamente dois motivos, dos quais um é recorrente em todos os seus perfis melódicos: ora combinando-se ao segundo motivo ou a um vocalise; ora sozinho; e finalmente ele mesmo sofrendo um recorte, que passa por sutis variações de altura.

Quase inteiramente distribuída em quartetos de versos hexassílabos, a letra traz um conjunto de predicções relativas ao amor, que se distinguem em três grupos: *i*) predicção disfórica (estrofes 1, 2 e 3); *ii*) predicção eufórica (estrofes 4, 5 e 6); e *iii*) não-predicação (estrofes 7 e 8).

Assim a letra inicia-se pondo o amor em estado de conjunção com propriedades negativas, como a feiura, o vício, o descompromisso, dentre outras. Nesse mesmo trecho, além do papel de sujeito em enunciados de estado, o amor também se apresenta como sujeito de fazer, competente, pois, para levar um terceiro actante – “meu bem” – a entrar em conjunção com outros estados igualmente disfóricos, como “jogado no lixo” ou amedrontado.

Justamente nesse trecho, o possessivo de primeira pessoa – “meu” – marca enunciativamente a presença de um narrador-enunciador, que responsabilizando o amor – na condição de sujeito do fazer – pela instauração do estado disfórico vivido pelo seu bem, apresenta-se como competente para transformar o estado de coisa descrito por esse grupo de predicções disfóricas: “Vou lhe tirar disso”.

Repare-se que há nesse trecho pelo menos duas instâncias predicativas: em primeiro plano, uma predicção objetivante, em que o amor é enuncivamente debruado como sujeito de enunciados que sobre ele constroem o primeiro ponto de vista trazido pela canção; e, em segundo plano, uma predicção subjetivante, marcada pela debragem enunciativa que instaura o narrador-enunciador e o narratário-enunciatário.

Ocorre que, em “Vou lhe tirar disso”, o demonstrativo “isso” reúne anaforicamente as predicções até então realizadas, ou seja, os enunciados de estado que põem o amor em conjunção com os predicados disfóricos, e não o amor em si. Este, como veremos ao longo da análise, recebe da canção um tratamento que culmina por dispensá-lo de predicções. Desse modo, o narrador manipula o narratário a disjungir-se, não do amor, mas de um ponto de vista sobre o amor, marcado pela disforia (O_1).

Este mesmo narrador põe-se então como sujeito competente para transformar o estado disfórico de conjunção em um estado não-disfórico de disjunção. Como a instauração de um estado não-disfórico aponta para a possibilidade de existência de um estado eufórico, atualiza-se, por implicação, no campo de presença do narratário, a possibilidade complementar deste estado eufórico – estado de conjunção com o objeto valor eufórico – implementar-se. O narratário, então, instruído por essa possibilidade, estará preparado para a mudança de ponto de vista, que lhe apresentará um outro objeto, desta vez eufórico, com o qual se quer conjungir-se, instaurando um estado de plenitude eufórica.

A primeira predicção eufórica se inicia na quarta estrofe. Ela surge com um único enunciado – “O amor é lindo” –, ao qual se segue um vocalise. Juntos, o canto da letra e o vocalise desse trecho se estendem pelo dobro da duração das estrofes anteriores. Bastante significativo, esse vocalise será comentado mais detalhadamente na próxima seção, em que tratamos do projeto enunciativo, e na seguinte, dedicada especificamente a esse investimento da canção.

Na estrofe seguinte, prosseguindo com a predicção eufórica, a letra retoma a estrutura anterior, trazendo quatro enunciados hexassílabos. Partindo do mesmo enunciado que compõe a estrofe anterior – “O amor é lindo” –, a predicção se expande,

como se, a exemplo das três primeiras estrofes, desenvolvesse ou justificasse essa atribuição, detalhando-a em outros predicados – “faz o impossível”, “é graça”, “dá e passa” –, que se alternam entre a modalidade do /ser/ e do /poder/.

Depois dessa expansão, a predicação eufórica se reduz a “O amor é livre”, enunciado que se repete quatro vezes. Vista em relação com a estrofe anterior, a presença exclusiva desse enunciado parece negar aquela suposta necessidade de justificativas. “O amor é livre”, e ponto. Mas, de fato, reticências. Pois o amor ainda não se mostra liberto das predicações. O narrador enuncia que o amor é livre. Está dito, mas ainda não se mostra como tal. Acontece que, logo depois, como se fosse continuar a repetição desse enunciado, a letra suspende a predicação e traz simplesmente “O amor”: o substantivo “amor” precedido pelo artigo “o”, a lhe marcar uma espécie de determinação generalizante, uma vez que o amor tematizado no final da canção não mais é um entre muitos – amor específico –, mas o amor na sua acepção geral, sob a qual cabem todas as formas de amar, das já padronizadas às ainda por inventar. Assim recortada, essa expressão nominal – que também inicia todas as estrofes anteriores – é repetida oito vezes, desprovida de qualquer predicação linguística. Resta o amor. Nele cabem todas as predicações. Isto é tudo; isto é nada. O que vem a dar no mesmo. Afinal, tudo e nada se tornam equivalentes no domínio da predicação.

Por outro lado, como veremos no próximo tópico, há o projeto entoativo da canção, cujo desenho melódico, compatibilizado com a letra, parece também produzir um efeito de predicação. Conforme defendemos adiante, é justamente onde subtrai-se a predicação na letra que se recrudescer certa predicação na melodia. Uma espécie de jogo entre as duas linguagens, certo enfrentamento ou busca de equilíbrio entre o inteligível e o sensível.

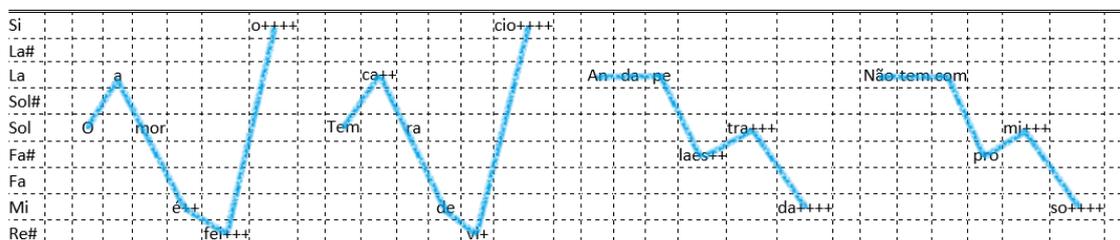
Projeto entoativo da canção “O amor é feio”

No âmbito musical, com um campo de tessitura estreito – de apenas nove semitons –, a melodia de *O amor é feio* estrutura-se a partir de dois motivos e três perfis, que denominamos respectivamente: A e B; e 1, 2 e 3. A canção se inicia por seu mais recorrente perfil – o Perfil melódico 1 —, em que se combinam os Motivos A e B, na sequência AABB, exemplificado na Tatitura 13, logo abaixo. O Motivo 1, cujo desenho exploramos mais detalhadamente adiante – na Tatitura 15 –, mantém-se presente ao longo

de toda a canção, sofrendo sutis variações apenas no trecho final, justamente onde a letra extingue a predicação.

Tatitura 13 – Perfil melódico 1a (T2002f05)

T2002¹ f5d1 – O amor é feio / Tem cara de vício / Anda nela estrada / Não tem compromisso



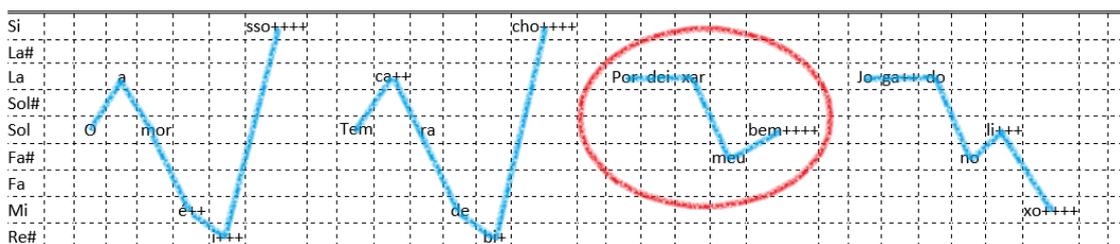
Fonte: Elaboração própria.

Segundo observamos na trajetória traçada em azul na Tatitura 13: *i*) o Motivo 1 inicia-se na região média do campo de tessitura (Sol), sobe dois semitons e, depois de descer paulatinamente até a base desse campo (Ré), sobe vertiginosamente ao seu ápice (Si), saltando assim, num único e ascendente gesto, toda a extensão do curto campo regularmente explorado pela canção; *ii*) numa trajetória bem mais modesta, o Motivo 2 equilibra-se na região média, demorando-se por três sílabas no mesmo tom (Lá), e segue, por outras três sílabas, gradativamente oscilando rumo à região baixa do campo.

Recorrente no desenvolvimento da canção, o Perfil melódico 1 serve como base para predicar o amor nas três primeiras e na quinta estrofes, sustentando assim tanto a predicação disfórica quanto a eufórica. Apenas em sua segunda ocorrência, como vemos destacado em vermelho na Tatitura 14, há um pequeno corte na trajetória final do Motivo 2, que assim se une à sua próxima ocorrência completa ao enunciar “Por deixar meu bem jogado no lixo”, aparentando um só motivo. Em todas as outras estrofes, esse perfil se mantém sem qualquer alteração melódica e apresenta, para cada ocorrência dos motivos A e B, um enunciado verbal completo.

Tatitura 14 – Perfil melódico 1b (T2002f05)

[2002] f5d2 – O amor é isso / Tem cara de bicho / Por deixar meu bem / Jogado no lixo



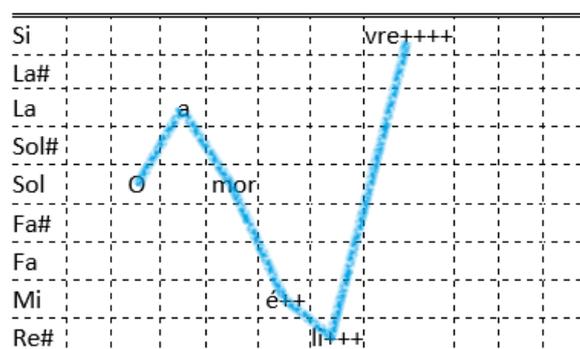
Fonte: Elaboração própria.

Com motivos bem definidos, o Perfil melódico 1, recorrentemente explorado tanto para a predicação disfórica como para a eufórica, cria uma identidade no percurso e parece, de tal modo, promover certa equivalência entre os conteúdos temáticos dessas predicações.

Os dois perfis seguintes são formados a partir do Motivo 1, que reconhecemos como um recorte do perfil melódico inicial. Da primeira derivação assim formada, encontramos duas ocorrências, embora com uma pequena variação entre elas, que por isso identificamos como Perfil melódico 2a e Perfil melódico 2b, respectivamente manifestadas na quarta e na sexta estrofes da canção, em que, nessa mesma ordem, a letra enuncia “O amor é lindo” e “O amor é livre”.

Pela relevância dada ao Motivo 1 e pela maior simplicidade do Perfil melódico 2b em si, observemos primeiramente essa segunda variação do perfil.

Tatitura 15 – Perfil melódico 2b / Motivo 1 (T2002f05)



Fonte: Elaboração própria.

Como vemos na Tatitura 15, o Perfil melódico 2b é constituído exclusivamente pelo Motivo 1, que é repetido quatro vezes na sexta estrofe da canção, servindo como base melódica para o ali também recorrente e único enunciado verbal: “O amor é livre”. O Motivo 1, além de ser basilar para todos os perfis dessa canção, tem ainda a peculiaridade de, num salto final, ocupar toda a extensão do campo de tessitura: a melodia salta da base do campo (Ré) ao seu ápice (Si) num único e ascendente gesto. Aliados, esse salto intervalar e o prolongamento investido nos tonemas combinam a ampliação das alturas e as durações características da passionalização.

Ocorre que a tensividade desse trecho diferencia-se do percurso que domina na melodia da canção. Explorando a reincidência de motivos e de perfis, a melodia é comumente desenvolvida na área central, mediana do campo. Apesar do investimento na recorrência, a melodia é lenta, não traz ataques rítmicos que provoquem uma tematização.

Com efeito, a letra é geralmente entoada numa ondulação mais próxima daquela que ocorre na linguagem coloquial, de modo que a melodia, mesmo um tanto desacelerada, tende suavemente para a figurativização enunciativa.

No âmbito geral da canção, como temos observado tanto na letra quanto na melodia, a mediania e a regularidade imperam. Por outro lado, nos trechos em que o canto da letra se converte em vocalise ou com ele concorre⁸², os investimentos melódicos abrem espaço para o improvisado e para a exploração de regiões mais graves ou mais agudas. É o que ocorre no Perfil melódico 2a, variação do mesmo segundo perfil da canção, mas anterior a essa variação que comentávamos acima.

Saraiva e Leite (2021, p. 120), observando os modos de integração entre melodia e letra e a tensividade do acento local com a modulação global, esclarecem que há casos em que “um dado tratamento cancional, em vez de competir com outro, atua recrudescendo-o”. Os semioticistas lembram-nos de que, com base nas acomodações entre os regimes de expansão e de concentração:

Tatit (1994; 1997) extrai das postulações de Hjelmslev (1974), retomadas por Zilberberg (2006), a oposição entre elementos intensos e extensos para mostrar como o texto melódico ganha unidade, coerência interna, em função da tensão entre os acidentes locais, intensos, e os desdobramentos extensos, sem os quais não se pode conceber o projeto global da canção. (SARAIVA; LEITE, 2021, p. 120).

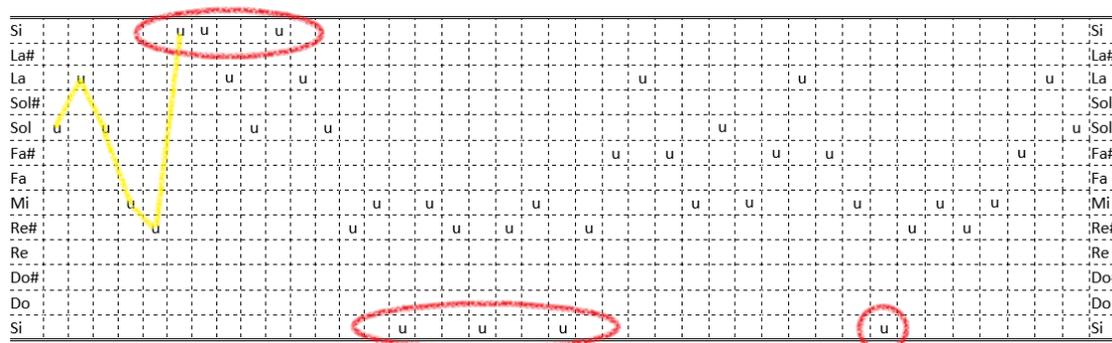
Isso se dá de tal modo que se pode identificar tensões originadas pela concorrência dos três tipos de integração entre os componentes verbal e musical da canção – tematização, passionalização e figurativização –, tanto no âmbito intenso quanto no âmbito extenso da canção.

É o que nos exemplifica o Motivo 1 – que compõe com exclusividade o Perfil melódico 2b, mas também se faz de algum modo presente em todos os demais perfis – com relação ao andamento geral da canção. A mediania e a regularidade que imperam no âmbito geral da canção – até mesmo com a recorrência do próprio Motivo 1 – são por ele desafiados, com seu salto intervalar e sua ampla ocupação do campo de tessitura. Transitando entre a tematização e a figurativização, a canção cede a passionalizações pontuais, como a instigar a sensibilização do ouvinte para o sentido que, aos poucos, descontrói e constrói para o amor.

⁸² Há vocalises que ocorrem paralelamente à letra e, certamente, trazem consigo o intrínseco efeito de passionalização.

Retomando então a ordem da canção, encontramos o Perfil melódico 2a na quarta estrofe, onde, seguindo o percurso do Motivo 1, a letra inaugura a predicação eufórica do amor – “O amor é lindo” –, que é imediatamente seguida por um vocalise – “u, u, u” –. Enquanto o Perfil melódico 2b, como vimos na Tatitura 15, é formado apenas pelo Motivo 1, esta variação acrescenta um vocalise, cujo percurso melódico vemos na Tatitura 16. No trecho desse vocalise, a canção expande em quatro semitons seu parco campo de tessitura, que, assim estendido, é ocupado de margem a margem – de Si a Si.

Tatitura 16 – Vocalise do Perfil melódico 2a (T2002f05)



Fonte: Elaboração própria.

Antecedida pelo Motivo 1, a trajetória do desenho melódico do vocalise que ocorre nesse perfil dispersa-se pelo campo de tessitura e, embora predomine um melodioso passeio por sua região central, alcança diversos tons, desde o mais grave ao mais agudo nesse campo. O vocalise se encerra exatamente onde começou: em Sol, na justa região média do campo de tessitura regularmente ocupado pela canção e que, nesse trecho – devido à inusitada expansão em três semitons –, põe-se numa região sensivelmente superior.

Esse trecho da canção vem após três estrofes de predicação disfórica para o amor – “feio” / “cara de vício”, “sujo” / “cheiro de mijo” etc. –, todas enunciadas sob o Perfil melódico 1, conforme as Tatituras 13 e 14. A canção então muda o sentido da predicação para valores eufóricos, reduzindo ao mínimo a quantidade de predicados: apenas “O amor é lindo”, que é enunciado uma só vez. A essa curta predicação verbal, sucede o vocalise que, iniciando-se pelo Motivo 1, anuncia-se como uma recorrência do padrão melódico, mas que segue numa tessitura um tanto imprevisível e, de certo modo, contrastante com a recorrência melódica que até então se manifestava.

Após essa breve inovação, a canção volta ao Perfil melódico 1, agora explorado pela continuidade da predicação eufórica do amor – “lindo” / “faz o

impossível” / “é graça” etc. – e não mais pela disfória investida nas primeiras três estrofes. Lembremos de que também são três as estrofes de predicções eufóricas (4, 5 e 6) nessa canção. No entanto, enquanto todos os enunciados disfóricos seguem o Perfil melódico 1, cada estrofe de predicção eufórica segue um perfil melódico diferente.

A predicção eufórica dá-se assim por uma oscilação na quantidade assim como na variedade de enunciados discursivos e de perfis melódicos. Na estrofe 4, que segue o Perfil melódico 2a, a letra é mínima: apenas um enunciado, que é entoado uma única vez e ao qual se segue o vocalise comentado acima; Na 5, há uma expansão da predicção, com quatro enunciados completos, todos entoados sob o Perfil melódico 1 – que é o mais amplo –, tal qual ocorre nas predicções disfóricas; Na estrofe 6, há uma atenuação, que também afeta tanto a quantidade de enunciados quanto a de motivos melódicos: a letra traz apenas um enunciado e, embora o repita quatro vezes, explora sempre o mesmo Motivo 1, sem qualquer variação.

Essa oscilação parece-nos uma sutileza da canção frente à desconstrução do ponto de vista disfórico pelo qual a predicção se inicia. Observemos que a repetição do Perfil melódico 1 por três vezes consecutivas tende à saturação, exige que algo se altere na melodia. E a melodia se altera justamente quando a letra assume o amor de uma perspectiva eufórica: em ordem de ocorrência, há: *i*) um aumento no campo de tessitura, com a inserção do vocalise, que empodera a melodia, ao passo em que se reduz a letra; *ii*) um restabelecimento do perfil melódico inicial, mas então concorrendo com a simultânea melodia de um vocalise; e *iii*) uma diminuição na extensão do perfil melódico assim como da estrutura discursiva, cujo canto é também acompanhado por outro vocalise.

Não obstante tal oscilação, algo sempre se mantém em toda a canção, seja no âmbito da letra, seja no âmbito da melodia. Nesta, o Motivo 1 ou algum desenho melódico que dele varie está presente em todos os perfis; naquela, todos os versos se iniciam por “o amor”, até que, ao final da canção, só reste “o amor”. Inversamente, como examinamos adiante, nesse trecho em que a letra mais se reduz, mais se recrudescer a variação melódica.

No desenvolvimento da canção, vemos assim que, ao longo das estrofes de predicção eufórica, a canção tende a valorizar os efeitos melódicos, seja pela expansão do campo de tessitura frente à redução da estrutura discursiva, seja pela inserção de vocalises que, carregados de passionalização, concorrem com a letra ou tomam seu lugar no canto.

Entendemos que essa mudança no percurso melódico-discursivo da canção funcionaria como uma alternância entre a previsibilidade e a imprevisibilidade, como uma troca, que defendemos haver, entre uma predicação dada pela letra e outra pela melodia, conforme comentamos adiante e que parece bem relacionada com o investimento da canção em vocalises.

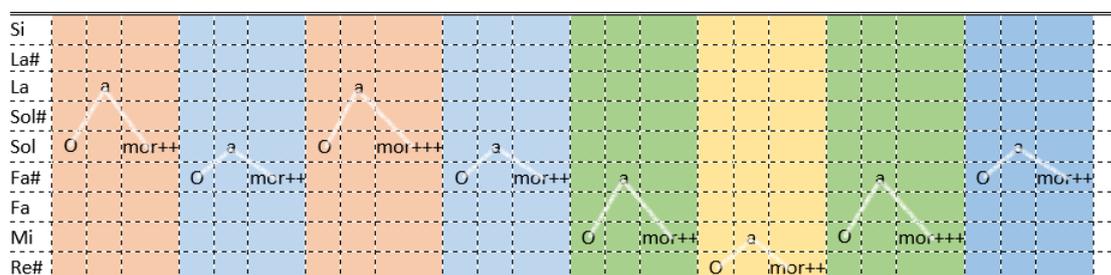
Depois desse desenvolvimento, em que se sucedem as predicações e as alternâncias melódicas comentadas acima, a canção *O amor é feio* constrói seu último perfil, sob o qual desaparece inteiramente da letra a predicação, que então parece – de modo mais preciso do que em qualquer outro trecho – manifestar-se pela melodia: o Perfil melódico 3.

Conforme queremos defender, essa predicação melódica aconteceria justamente pela capacidade que a melodia tem de modalizar o sentido do enunciado discursivo, dando-lhe um tom, como os de asseveração ou de pergunta, tal qual ocorrem na linguagem coloquial. Diferentemente do que temos acompanhado, nesse trecho final, a canção diversifica a modalização da melodia e o faz sobre um mesmo enunciado, que sequer poderia ser considerado discursivamente completo: “o amor”.

Assim como ocorre no perfil melódico anterior, este também apresenta duas sutis variações⁸³ – 3a e 3b –, cada uma formada por quatro alternâncias do que podemos considerar um recorte do Motivo 1, feito um “micromotivo”, conforme apresentamos na Tatitura 17.

Tatitura 17 – Perfil melódico 3 (T2002f05)

[2002] f5d6 – O amor / O amor / O amor / O amor



Fonte: Elaboração própria.

⁸³ Considerando a prevalência de organização da letra em quatro versos e a regularidade da alternância dos (micro)motivos que se apresentam nesse trecho da melodia, dividimos esse perfil em dois. Mas essa trajetória pode facilmente e sem nenhum prejuízo – assim entendemos – ser considerada como um só perfil, uma vez que sequer parece haver entre as ocorrências desses (micro)motivos qualquer suspensão significativa do canto.

A primeira ocorrência desse micromotivo é idêntica ao início do Motivo 1, mas a ela se seguem outros desenhos angulares, todos formando um vértice ascendente com as notas que entoam as três sílabas da letra: o/a/mor. São quatro variações melódicas, que se intercalam, variando a distância entre suas notas e/ou a altura no campo de tessitura.

Diferentemente do que ouvimos nesse trecho da canção, em todos os anteriores, o Motivo 1 ocorre sem variações e sempre introduzindo uma predicação discursiva, cujo sujeito é o amor. Aqui reduz-se o desenho melódico, corta-se o enunciado, mas, na compatibilização letra-melodia, amplia-se o modo de dizer. Com efeito, nesse trecho final, o amor parece libertar-se. Sem mais predicções no âmbito da letra, a melodia “ganha voz” e, despreendendo-se do percurso ao qual vinha atrelado, imprime “despretensiosamente” várias possibilidades de se enunciar o amor.

O efeito do vocalise

O investimento em vocalises, com efeito, ocorre desde o começo da canção: *i)* já na introdução há um som de /a/ que se alonga, se arrasta, num vocalise que lembra lamento; esse vocalise cede o lugar para o canto da primeira estrofe e assim se mantém suspenso nesta e na estrofe seguinte; *ii)* durante o canto da terceira estrofe, um vocalise é posto em concorrência com a letra – o som de /u/ – e traz ao espaço enunciativo seu efeito de passionalização; *iii)* na quarta estrofe – que detalhamos acima –, o mesmo som de /u/, que concorre com a letra na estrofe anterior, nesta toma totalmente o espaço do canto, cuja letra vinha regularmente ocupando mais três versos; *iv)* depois de ser mais uma vez suspenso, o vocalise volta na quinta estrofe, incidindo sobre o canto aquele incipiente som de /a/ alongado, que se intensifica na estrofe seguinte e se mantém até segundos antes do encerramento da canção.

Observemos que o vocalise simplesmente não ocorre junto a predicções disfóricas e, ao inverso, tende a se misturar com as predicções eufóricas. Parece-nos que o padrão melódico regular, repetitivo, previsível, sobre o qual a canção estabelece todas as predicções enunciadas nas três primeiras estrofes valoriza a inteligibilidade da letra. Antagonicamente, nas demais estrofes tende a imperar a sensibilidade, regida pela melodia.

Síntese do projeto enunciativo da canção “O amor é feio”

Todos os versos da canção *O amor é feio* iniciam-se pela mesma expressão e seguem o mesmo motivo melódico. Até mesmo no trecho final, em que, como vimos, há um corte em ambas as linguagens – letra e melodia –, esse início se mantém. O amor é – sem exceção – o sujeito de todos os enunciados.

Onde há letra na canção, quanto mais expandida a expressão, mais lhe acompanha a regularidade, a previsibilidade, que vem em auxílio da inteligibilidade. Inversamente, a redução da expressão abre espaço para a variabilidade, que, operando pelo sensível, expande o conteúdo.

Esse movimento, como vimos na análise, dá-se segundo certa oscilação, em que aos poucos a canção ensaia modalizar o seu dizer sobre o amor. Inicialmente promovida pelos vocalises – que ora concorrem com a letra, outrora a substituem –, a variação melódica que dá suporte à enunciação de “o amor” só acontece quando, ao final da canção, esse sujeito surge desvincilhado de predicções. Deixa-se assim o amor ideia, o amor que se pode definir, tomar-se pelo amor em si, que, em suas diversas possibilidades, apenas se pode sentir, viver, portanto, imprevisível.

4.1.3 Canções cujas letras contemplam outras relações interpessoais e/ou intrapessoais (2002, f2 e f3)

Pensar o amor para além das relações conjugais tem se tornado menos raro na canção popular brasileira. As canções **Um a um** e **Velha infância** não deixam de contemplar o amor romântico, qual seja, o do par amoroso, porém cada uma dessas canções toca em outra esfera amorosa: a primeira, na esfera do jogo e do fazer artístico, que pode ser estendida a outras relações do fazer criativo; e a segunda, na esfera existencial, como uma reflexão, uma interação do enunciador consigo.

Dentre essas duas canções, *Um a um* mostra-se mais próxima do tratamento dedicado às canções que abordam diretamente o par amoroso, conforme observamos nas análises acima. Já *Velha infância*, cuja análise apresentamos a seguir, acentua essa distinção na abordagem temática, assim como as estratégias enunciativas na camuflagem de seu projeto enunciativo.

4.1.3.1 Velha infância (2002f03)

Assinada por Arnaldo Antunes, Carlinhos Brown, Davi Moraes, Marisa Monte e Pedro Baby, a canção *Velha infância*⁸⁴ traz a relação do enunciador com valores de sua infância. Mais precisamente e de modo um tanto sutil, o enunciador se relaciona com seu ser infante, que parece estar guardado na memória e ser reativado a cada dia, como um recurso motivador de seu bem-estar.

Sobre a letra de Velha infância

Refrão [PRIMEIRA EXECUÇÃO]	Estância 1	Estância 2	Encerramento
<i>Você é assim um sonho pra mim e quando eu não te vejo eu penso em você desde o amanhecer até quando eu me deito</i>	<i>Eu gosto de você e gosto de ficar com você meu riso é tão feliz contigo o meu melhor amigo é o meu amor</i>	<i>Seus olhos, meu clarão me guiam dentro da escuridão seus pés me abrem o caminho eu sigo e nunca me sinto só</i>	<i>Você é assim um sonho pra mim Você é assim Um sonho, um sonho (non, non, non, non, non)</i>
[SEGUNDA EXECUÇÃO]	Ponte	[repete tudo, variando o refrão, e depois faz o encerramento]	[falando] <i>Você é assim um sonho pra mim quero te encher de beijos eu penso em você desde o amanhecer até quando eu me deito</i>
<i>Você é assim um sonho pra mim quero te encher de beijos eu penso em você desde o amanhecer até quando eu me deito</i>	<i>E a gente canta e a gente dança e a gente não se cansa de ser criança a gente brinca na nossa velha infância</i>		<i>Eu gosto de você e gosto de ficar com você meu riso é tão feliz contigo o meu melhor amigo é o meu amor.</i>

A letra de *Velha infância* – distribuída em refrão, primeira e segunda estâncias, ponte e encerramento – baseia-se na cenografia de uma declaração de afeto a alguém com quem o pensamento e a experiência do enunciador parecem estar envolvidos.

No refrão e nas estâncias, manifesta-se um conteúdo mais abstrato, a exemplo dos versos “Você é assim / um sonho pra mim”, “eu gosto de ficar com você” e “seus pés me abrem o caminho”, que investem no /ser/ e descrevem o enunciatário segundo os efeitos de sua presença – ainda que apenas atualizada – para com o estado emocional ou mental do enunciador.

⁸⁴ Disponível para audição em: <https://open.spotify.com/album/1kNwLPweR4ieuoGvbm1kP1>. Acesso em: 25 maio 2023.

Já na Ponte, os enunciados investem no /fazer/ e parecem realizar, ao menos mnemonicamente, a conjunção entre os actantes, como mostram os versos “E a gente canta / E a gente dança”.

O refrão, que se mostra bem relevante nesta interpretação, inicia cada uma das duas execuções completas da canção, variando seu terceiro verso, que na primeira vem como “e quando eu não te vejo” e na segunda, “quero te encher de beijos”, segmentos igualmente seguidos por “eu penso em você / desde o amanhecer / até quando eu me deito”. De volta ao começo, o primeiro verso do refrão – “Você é assim / um sonho para mim” – é retomado de um modo diferenciado no encerramento, o qual comentamos adiante.

Por ora, vejamos: em “e quando eu não te vejo / eu penso em você / desde o amanhecer / até quando eu me deito”, constrói-se uma oposição entre o tempo em que o sujeito vê ou não vê o outro. Considerando que, quando não o vê, pensa nele e que esse pensar ocorre desde o amanhecer até quando se deita – entende-se: para dormir –, o outro há de habitar o sonho, que é o lugar em que é visto. O trecho inicial – “Você é assim / um sonho pra mim” – daria assim espaço para uma conjunção oniricamente realizada: você é um sonho, não no sentido de algo a que se almeja e que ainda não se tem, mas de uma experiência interior, profunda. Ou seja, enquanto está acordado, o sujeito está disjuncto da visão de seu objeto, mas a traz na memória. No intervalo inverso, entre o deitar e o amanhecer, supostamente, o sujeito estaria dormindo, mas a sonhar com o objeto. Portanto: o sujeito, quando sonha, vê; quando não vê, lembra. Seja como for – acordado ou dormindo –, o sujeito se mantém conjunto com uma memória que parece lhe servir de norte, de motivo, de apoio para o que ele pensa, sente e faz.

Sempre com relação aos efeitos da presença desse objeto sobre o sujeito, a canção: na Estância 1, enuncia estados de bem-estar, como em “meu riso é tão feliz contigo”; na Ponte, atividades que dão prazer, a exemplo de brincar, dançar; e na Estância 2, competências que orientam o caminho para esses estados eufóricos e que lhe acompanham, feito em “eu sigo e nunca me sinto só”.

Nesta direção, entendemos que a declaração de afeto encenada em *Velha infância* tem como enunciatário, não simplesmente o par romântico, que parece mais superficialmente atualizado na cenografia, mas principalmente o próprio sujeito em sua dimensão interior, feito um *alter ego*. Estaria assim posto numa segunda isotopia, a valorização do amor próprio, inclusive como suposta condição para que a relação amorosa com o par seja bem-sucedida. Seguindo o sentido de nossa interpretação, na Estância 1,

quando a letra enuncia “o meu melhor amigo é o meu amor”, o segundo termo desse enunciado de estado – “o meu amor” – significa o amor próprio, o qual, uma vez sedimentado na infância, pereniza-se na constituição do sujeito e expande-se a suas relações interpessoais.

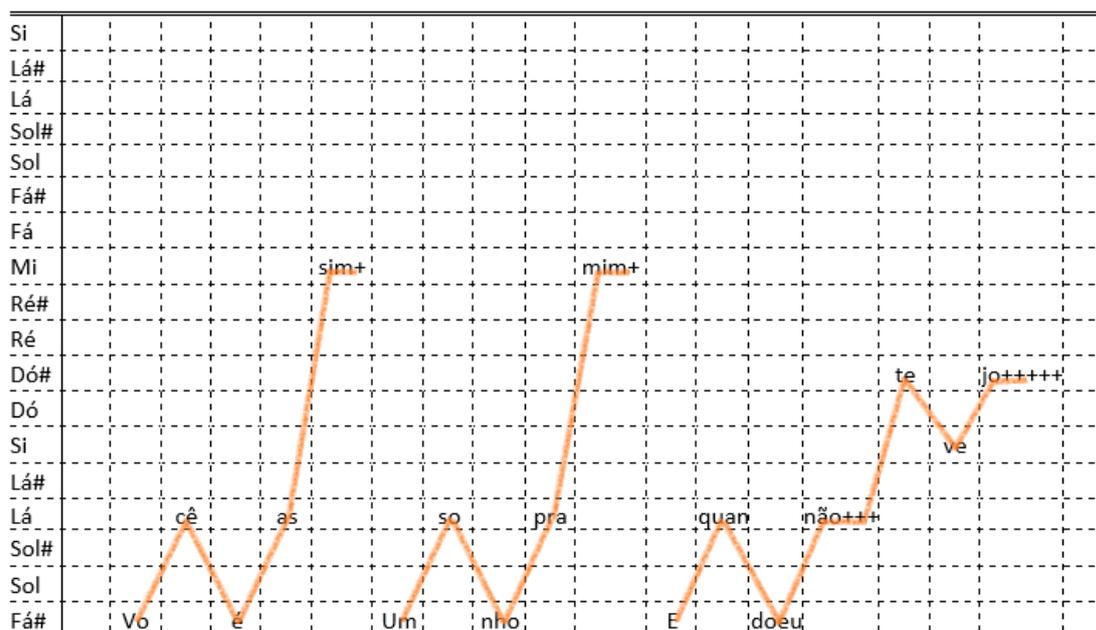
No encerramento, uma transformação do refrão faz um movimento circular em torno de “um sonho pra mim”: “Você é assim / um sonho pra mim / Você é assim”, reiterado três vezes, antes de, no enunciado seguinte, concentrar-se em “um sonho”. Essa circularidade do ser e do sonho remete à circularidade entre o dia e a noite que, de modo extenso, a canção constrói para a presença desse amor.

Projeto entoativo da canção “Velha infância”

A melodia se desenvolve por uma alternância por dois perfis que, reiterados em duplas, exploram ora a região baixa, ora a região alta do campo de tessitura. Refrão e Ponte seguem o Perfil melódico 1, que são reiterados basicamente sem variação; e as duas estâncias seguem o Perfil melódico 2, que se modifica na segunda ocorrência, mas com traços tão semelhantes à primeira, que também as consideramos apenas como variação; um terceiro perfil ocorre no Encerramento, com forte teor de oralidade.

Tatitura 18 – Perfil melódico 1a (T2002f03)

[2002] f03d1 – Você é assim / Um sonho pra mim / E quando eu não te vejo



Fonte: Elaboração própria.

Com duas variações, o Perfil melódico 1, serve de base melódica para o Refrão (estrofes 1 e 2), para a Ponte (estrofes 5 e 6) e para a segunda variação do Refrão (estrofes 9 e 10).

Como mostra a Tatitura 18, esse perfil se desenvolve predominantemente na região baixa do campo de tessitura, com andamento lento, bem moderado, mas que explora pontuais saltos intervalares e prolongamentos vocálicos, imprimindo efeitos de passionalização que contrastam com a previsibilidade da repetição pela qual ele se constrói.

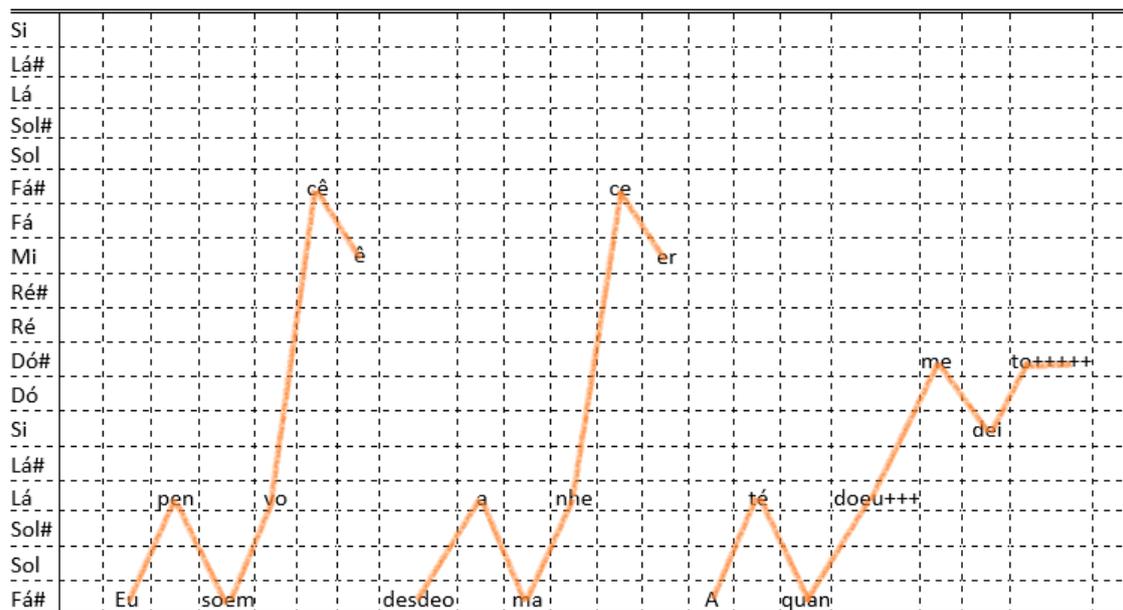
Reiterado três sucessivas vezes na construção do Perfil melódico 1a, o Motivo 1 apresenta-se idêntico nas duas primeiras ocorrências – Motivo 1a – e se diferencia na finalização da terceira – Motivo 1b –. Sustentando-se entre a nota mais grave da tessitura (Fá#) e três semitons acima (Lá), a partir daí a melodia do Motivo 1a faz um salto intervalar de sete semitons, e então prolonga o tonema conclusivo. O percurso tende para a continuação. No Motivo 1b, o percurso ainda se encerra por um tonema ascendente e prolongado, mas a melodia atenua o salto e assim encerra o perfil melódico na região média do campo. Contudo, compensa essa atenuação com o restabelecimento da ascendência e com um recrudescimento do prolongamento vocálico, que mantêm o efeito de continuação.

Essa primeira variação do Perfil melódico 1 ocorre somente no refrão e junto aos seus primeiros versos – “Você é assim / um sonho pra mim” –, nos quais o objeto é descrito como um sonho para o sujeito. Sonho este, segundo temos defendido, não no sentido figurado, mas como uma imagem que se presentifica durante o sono e que, nesta canção, se mantém presente durante a vigília. Contudo, os saltos intervalares trazem ao Perfil melódico 1a um efeito de busca, resultando mesmo no sentimento de falta do objeto sonhado, que facilmente atualiza a noção de idealização do par amoroso. Essa noção só se afasta pelo exame da letra, cujo percurso nos orienta para a isotopia do amor próprio.

A segunda variação do Perfil melódico 1, embora se diferencie da primeira apenas pela finalização das duas primeiras ocorrências do Motivo 1, manifesta-se em todas as demais ocorrências desse perfil e traz uma particularidade relevante, que comentamos a partir da Tatitura 19. Vejamos.

Tatitura 19 – Perfil melódico 1b (T2002f03)

[2002] f03d2 – Eu penso em você / Desde o amanhecer / Até quando eu me deito



Fonte: Elaboração própria.

No Perfil melódico 1b, aquele prolongamento vocálico que antes ocorre após o salto intervalar de sete semitons e se mantém na mesma nota (Mi), é substituído por um desdobramento que, em um percurso descendente, o distribui em duas notas e após um salto maior em dois semitons (Fá#). Há, por um lado, um recrudescimento do salto – que ascende mais dois semitons – e, por outro, uma atenuação do prolongamento vocálico, que, dividido, desce os mesmos dois semitons. É como se, elevando um pouco mais o salto (Fá#), a voz já não pudesse sustentar o prolongamento vocálico, o qual procura restabelecer no percurso descendente.

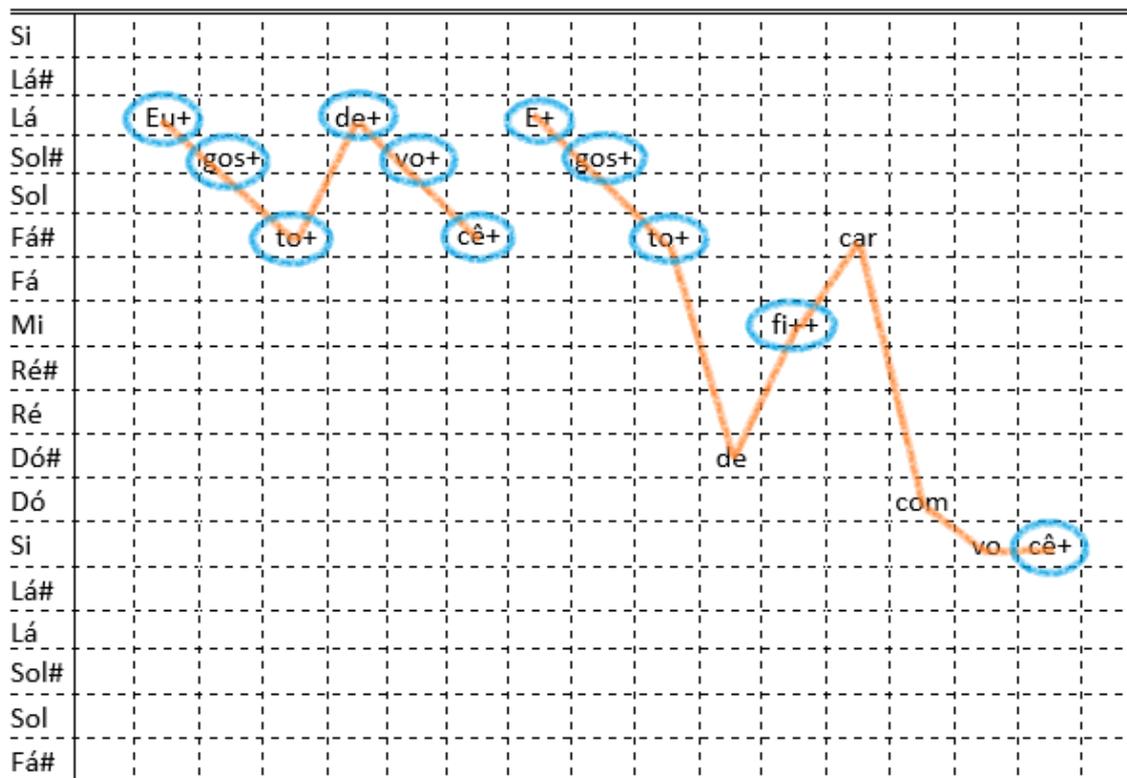
Notamos nesse investimento do Perfil melódico 1b uma dicção típica do canto infantil. Por essa estratégia de canto, a criança garante o prolongamento vocálico dentro do alcance de sua voz. Certamente desnecessária aos cancionistas do projeto Tribalistas, esse investimento presentifica a voz da criança, que se fundindo – ou se confundindo – com a voz do enunciador, põe a identidade deste em conjunção com a de sua criança interior.

A esses trechos desenvolvidos segundo o Perfil melódico 1, alternam-se outros desenhos melódicos bem semelhantes entre si. Eles servem de base para o terceiro e o quarto segmentos da letra e, depois, para o sétimo e o oitavo, que, assim aos pares, formam consecutivamente as Estâncias 1 e 2. Embora o desenho desses quatro segmentos não seja completamente homogêneo, parecem-nos suficientemente semelhantes para

serem reconhecidos como o Perfil melódico 2, cujas variações comentaremos quando isso se fizer relevante.

Tatitura 20 – Perfil melódico 2 (T2002f03)

[2002] f03d3 – Eu gosto de você / E gosto de ficar com você



Fonte: Elaboração própria.

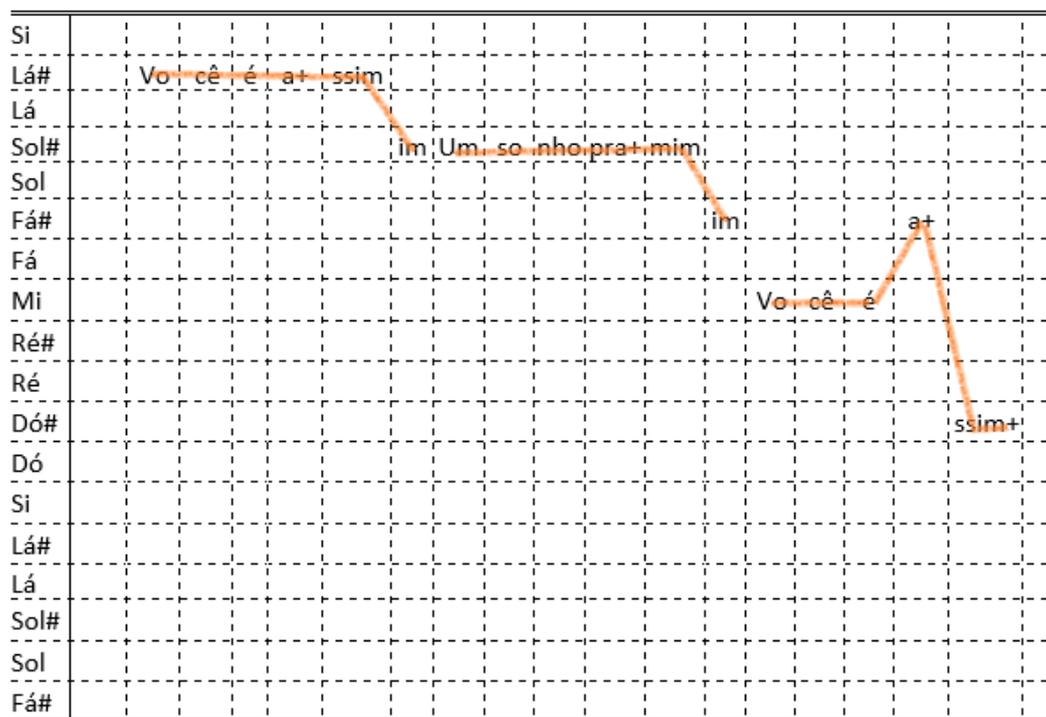
Como nos mostra a Tatitura 20, diferenciando-se do primeiro perfil, os segmentos do Perfil melódico 2 desenvolvem-se predominantemente na região aguda da tessitura. Os motivos progridem de forma um tanto cromática, explorando frequentes prolongamentos vocálicos ao longo do percurso. A passionalização se faz, assim, de modo extenso, diluída pelas unidades dos motivos melódicos. Na conclusão, todas as variações do Perfil melódico 2 recrudescem o percurso descendente, que mergulha em pelo menos seis semitons, antes do tonema conclusivo.

O Perfil melódico 2 é a base para o desenvolvimento das estâncias, que é onde a letra simula a realização do par amoroso. Nele, essa diluição da passionalização em sucessivos prolongamentos vocálicos tende a distrair a falta, que concorre com os efeitos da tematização provocados pelas sucessivas reiterações.

No encerramento, temos o Perfil melódico 3, que em vários aspectos, se diferencia daqueles que o antecedem, segundo podemos conferir na Tatitura 21.

Tatitura 21 – Perfil melódico 3 (T2002f03)

[2002] f03d11 – Você é assim / Um sonho pra mim / Você é assim



Fonte: Elaboração própria.

Construído por dois motivos melódicos, esse perfil se inicia na região aguda (Lá#), como o Perfil melódico 2, mas, diferente desse, estende-se por várias sílabas no mesmo tom, imprimindo um leve prolongamento vocálico antes de, sempre de forma descendente, concluir o percurso de cada verso. Como no Perfil melódico 1, este reitera um motivo, mas somente nos dois primeiros trechos e fazendo-o, para cada ocorrência, em alturas diferentes. Num tom assim bem moderado, o Perfil melódico 3 traça seu percurso gradativamente descendente e, depois de uma leve ascendência (Fá#), finaliza-o saltando cinco semitons abaixo (Dó#). Assim valendo-se de um tonema conclusivo que se projeta acentuadamente descendente, o perfil se finaliza com um efeito de assertividade.

Sobre o Perfil melódico, 3 a canção enuncia versos semelhantes àqueles que iniciam o refrão. Os dois primeiros segmentos são idênticos – “Você é assim / um sonho pra mim” – mas o percurso melódico é praticamente inverso. Neste, diferentemente daquela oscilação que culmina com um salto, há uma progressão monótona que se conclui de forma descendente e assim se repete, descendo mais um tom. Até parece que o sujeito,

devagarinho, “caiu no sono” e, nessa condição, entrou em conjunção com o objeto, concluindo seu ciclo diário, que se repete e se repete, até finalizar a canção.

Síntese do projeto enunciativo da canção “Velha infância”

Por meio de uma sutileza característica da canção tribalista, *Velha infância* se vale da aparente cenografia de uma declaração de amor ao outro para reconhecer a importância do amor a si. Considerado o melhor amigo, o amor-próprio é aquele que sempre acompanha o enunciador. É, portanto, não o par romântico, mas o amor cultivado na infância e guardado consigo que lhe dá condições para estar cotidianamente em conjunção com o bem-estar e a confiança.

Compatibilizando-se com esse projeto enunciativo, a melodia parece também transitar entre duas cronologias⁸⁵, como os sucessivos ciclos de dia e noite, que fazem fundo para a relação sujeito-objeto. Como vimos na letra, o sujeito transita entre o estar acordado – a partir do amanhecer – e o estar sonhando – a partir de quando se deita –, mas sempre se mantendo em conjunção com seu ser interior, que é o seu amor. A melodia, por sua vez, reforma esse percurso com estrofes que se alternam na ascendência e na descendência do campo de tessitura.

Nessa alternância e considerando a declaração romântica que camufla a autorreflexão que defendemos, temos: em uma cronologia, o Refrão e a Ponte, estrofes que se desenvolvem segundo o Perfil melódico 1, cuja melodia simula a falta por uma passionalização intensa; na outra cronologia, estão as duas estâncias, estrofes que seguem o Perfil melódico 2, que simula o encontro pela tematização construída sobre os sucessivos prolongamentos vocálicos, que, assim diluídos, minimizam seu efeito de passionalização.

O encerramento – que é a única estrofe desenvolvida pelo Perfil melódico 3 – inverte os investimentos melódicos do Refrão, justamente ao enunciar dois de seus mesmos versos. Por meio de uma melodia monótona, que se repete algumas vezes, a canção intensifica nesse trecho a circularidade construída entre seus perfis melódicos, como a perenizá-la. De forma análoga, parece perenizar-se também a conjunção do enunciador com seu amor próprio, continuamente presente: “Você é assim / um sonho pra mim / você é assim”.

⁸⁵ Usamos a expressão cronologia no lugar de tempo, para evitar confusão com a terminologia musical, mas é também importante esclarecer que a expressão “cronologia” do trecho não se refere aos tempos tensivos.

4.2 O (in)esperado segundo álbum: Tribalistas 2017

4.2.1 Canções cujas letras tratam do par amoroso (2017, f4 e f8)

Duas faixas do álbum de 2017 têm como tema o par amoroso: *Aliança* e *Feliz e saudável*, respectivamente gravadas na quarta e na oitava faixas. A canção *Aliança*, com participação de Pedro Baby e Pretinho da Serrinha, trata do par amoroso pela cenografia do casamento, que é projetado por uma antecipação onírica da realização de um “par perfeito”. Já *Feliz e saudável* desenvolve duas narrativas paralelamente: em primeiro plano, um jogo de poder entre os actantes do par amoroso; e, de modo subjacente, uma argumentação sobre o autodomínio do enunciador.

4.2.1.1 Aliança (2017f04)

Assinada pelo trio de líderes do projeto, por Pedro Baby e Pretinho da Serrinha, a canção *Aliança*⁸⁶ desenvolve uma narrativa pela qual o sujeito transita da idealização do par amoroso à idealização do encontro e do casamento, que supostamente seria o fechamento desse percurso amoroso.

Sobre a letra de “Aliança”

Estância 1

*Se um dia eu te encontrar
do jeito que sonhei
quem sabe ser seu par
perfeito e te amar
do jeito que eu imaginei*

Ponte

*Ao virar a esquina
atrás de uma cortina me perder
no escuro com você*

*Fogo na fogueira
o seu beijo e o desejo em seu olhar
as flores no altar*

Estância 2

*Vêu e grinalda
lua de mel
chuva de arroz
e tudo depois
dama de honra
pega o buquê
ninguém mais feliz
que eu e você*

Mas (...)

A canção *Aliança* se divide basicamente em três partes: duas estâncias e a ponte, que é formada por duas estrofes curtas, dois tercetos. Na Estância 1, encontramos uma narrativa em que o sujeito introduz a possibilidade de encontrar alguém de quem ele

⁸⁶ Disponível para audição em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/5ILKJdDPy7qbsta6d88lKE>. Acesso em: 25 maio 2023.

seja o “par perfeito”; na Ponte, temos uma projeção onírica em que o sujeito antecipa o encontro do par amoroso e, acelerando a antecipação, em seu último verso – “as flores no altar” –, prenuncia o casamento; na Estância 2, a sequência narrativa prossegue com a realização do par amoroso, que vemos manifestada pela figuração do casamento.

No trecho que engloba a Ponte e a Estância 2, além de acelerar as duas fases da realização do par amoroso – o encontro e o casamento – que são respectivamente construídas nessas partes da canção, a letra se vale da figuração de uma sucessão de eventos igualmente repentinos, acelerados, para realizar tais fases no interior de cada parte.

Na Ponte, o encontro ocorre “ao virar a esquina” e, numa cena que simula segredo, portanto, desconhecimento – “atrás de uma cortina” –, esse encontro (in)esperado é logo seguido pela entrega mútua entre os amantes – “(...) me perder / no escuro com você” –. Na segunda estrofe da Ponte, com o segmento “fogo na fogueira”, a aceleração mostra-se recrudescida pela manifestação da afinidade entre a competência e a performance dos actantes na realização do par amoroso. Com efeito, o encontro parece ter aquecido o que já era quente. O próximo verso – “o seu beijo e o desejo em seu olhar” – põe em relação um /fazer/ e um /ser/ pelos quais o sujeito reconhece a competência do outro para ocupar o lugar do objeto visado. Com isso, ainda nos limites da Ponte, imediatamente salta para a conjunção plena representada pelo casamento: “as flores no altar”.

A seguir, já na Estância 2, algumas figuras constroem, de modo ainda mais acelerado do que antes, cenas desse casamento supostamente perfeito. A aceleração se faz de tal modo recrudescida, que as próprias etapas do casamento são antecipadas, misturadas, como se fossem já lembranças, cuja ordem comumente está sujeita a se confundir na memória.

Quadro 11 – Cenas construídas na Estância 2

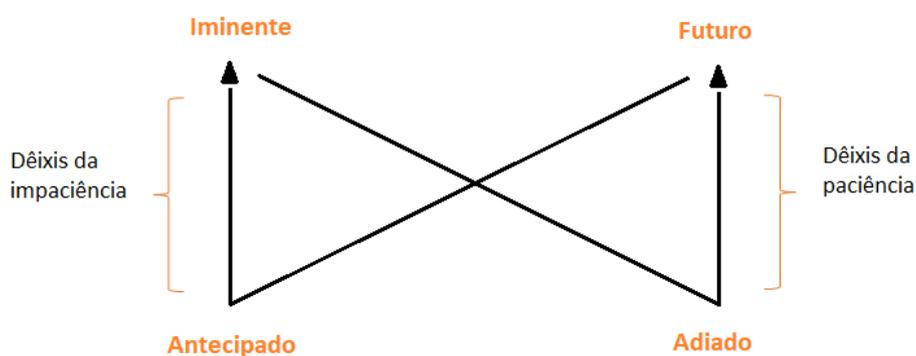
<i>Véu e grinalda</i>	a noiva pronta para a celebração	1
<i>lua de mel</i>	evento posterior ao casamento	5
<i>chuva de arroz</i>	ritual de saída do casamento	3
<i>e tudo depois</i>	a vida inteira vindoura	6
<i>dama de honra</i>	a que antecede a noiva rumo ao altar	2
<i>pega o buquê</i>	ritual posterior à celebração	4

Fonte: Elaboração própria.

Como podemos acompanhar pelo Quadro 11, a Estância 2 parece criar uma antecipação da antecipação, que é passível de ser associada a uma confusão mental ou emocional – ou ambas –, igualmente características de um sujeito supostamente ansioso. Para o primeiro caso, consideramos um tempo mnemônico, em que esses versos criam uma busca de recuperação de um evento passado. Para o segundo, a direção inversa: o sujeito antecipa de tal modo o evento, que sua ansiedade não lhe permite vivenciá-lo. Seja como for, persiste apenas a projeção, ou seja, a não-conjunção.

Tudo leva a crer que a conjunção não se realiza sequer na idealização construída pelo sujeito.

Figura 15 – Sobre a tensividade do tempo ascendente



Fonte: Baseado em Zilberberg (2001, p. 139).

Se a antecipação atualiza a conjunção, não é suficiente para realizá-la. Impaciente, ansioso pela conjunção plena, o sujeito se perde no percurso de sua própria idealização e, assim, reinicia a busca.

Cronologicamente, há na sintaxe temporal da Estância 2, uma quebra na sequencialidade dos eventos, em que se confundem o antes e o depois. Essa confusão no tempo cronológico acentua-se pela aceleração provocada pela própria estrutura dos versos, cujos enunciados se concentram em nomes, dispensando quase todos os verbos que supostamente manifestariam de modo mais esparsa a narrativa subjacente.

Finalizada a primeira execução, o canto de um “mas” – que originalmente não está registrado na escrita da canção – intermedia a repetição da canção por inteiro. É como se o sujeito “acordasse” do sonho de par perfeito construído nessas derradeiras estrofes e, retornando à Estância 1, novamente se envolvesse com as condições e restrições que são por ele mesmo exigidas para que o par se realize.

Densa, a rede de modalizações e atribuições restritivas que se manifesta no discurso da Estância 1, parece reiniciar a busca do sujeito e, com isso, sugerir sua teimosia, assim como a inviabilidade da realização, nos moldes que ele almeja.

Projeto entoativo da canção “Aliança”

Como examinamos acima, a letra da canção *Aliança* investe nos limites e demarcações, pelos quais manifesta uma tensividade concentrada. Ao que nos parece, em cada uma dessas duas principais partes da canção, a tensividade se organiza de modo semelhante na letra e na melodia: predominantemente, expansiva na introdução e concentrada no desenvolvimento da canção.

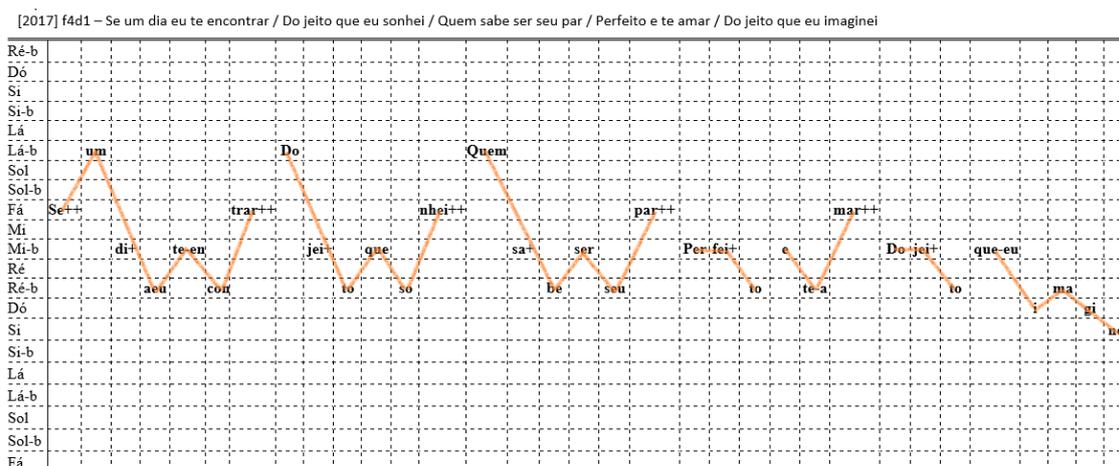
No entanto, há uma relação inversa entre a apreensão da foria na ordem intensa e na ordem extensa da canção, de modo que, quando na ordem intensa os valores se distribuem, causando assim o efeito de expansão, na ordem extensa eles se põem concentrados – e vice-versa. Ao longo do exame das tatituras, retomamos e detalhamos algumas observações já feitas com relação à letra, que vêm a esclarecer esta proposição inicial.

A canção *Aliança* conta com três perfis melódicos bem diferentes uns dos outros, tanto com relação às regiões exploradas do campo de tessitura quanto com relação à heterogeneidade ou homogeneidade dos motivos de que se compõem.

O Perfil melódico 1, pelo qual se entoam inteiramente os cinco versos da Estância 1, é composto por dois motivos. O primeiro deles inicia-se com uma pequena variação referentemente às duas reiterações seguintes.

Sobre essa variação do Perfil melódico 1, inicia-se a modalização que se faz na letra, conforme podemos acompanhar pela Tatitura 22.

Tatitura 22 – Perfil melódico 1 (T2017f04)



Fonte: Elaboração própria.

Com modestos saltos intervalares e frequentes prolongamentos vocálicos, a melodia inicia-se pela consecutiva recorrência do Motivo 1, que explora a região central do campo de tessitura (de Ré-b a Lá-b). Apenas a primeira ocorrência inicia-se com um segmento ascendente (de Fá a Lá-b). É onde se entoa a conjunção “se” (Fá), cujo prolongamento abre de modo a modalização que se constrói na letra da Estância 1. Completado essa breve ascendência (em Lá-b), a melodia desce lentamente – ao todo, sete semitons –, e prossegue seu percurso ondulatório, alternando também os prolongamentos vocálicos.

É nesse trecho e nas próximas ocorrências do Motivo 1 que, uma a uma, são enunciadas as restrições condicionadas pelo modalizador inicial. O Motivo 1 se encerra de modo ascendente e prolongado, mas bem ao centro da tessitura (Fá), o que atenua a passionalização.

Após a terceira ocorrência desse motivo, a melodia traz o Motivo 2, que, iniciado cinco semitons abaixo do que previa a reiteração anterior, evita sua saturação, mas não chega a lhe trazer um elemento inteiramente novo.

Essa parada da continuação, com efeito, mostra-se inevitável, uma vez que, já extenuada pela reiteração do Motivo 1, o andamento da melodia exige que algo novo se apresente. Outrossim, o desenvolvimento da modalização construída pela letra precisa ser delimitado, sob pena de deixar se ser compreendido. Ainda assim, a melodia ensaia retomar o motivo inicial, pela recuperação de sua finalização ascendente. Mas novamente se instaura o percurso descendente, reiniciando o mesmo desenho da primeira ocorrência. Desta feita, o Motivo 2 é acrescido de outro trecho ainda mais descendente, com o qual

se encerra, expandindo a tessitura do Perfil melódico 1, que se faz predominantemente de oito semitons (de Ré-b a Lá-b) e, apenas nessa finalização, de dez (de Si a Lá-b). Esse relaxamento final assegura o encerramento do perfil, que correspondente à toda a primeira estância da letra.

Retomando, agora de forma integrativa, a compatibilidade entre o Perfil melódico 1 e a Estância 1, vemos que a tematização motivada pela recorrência do Motivo 1, permite-nos observar relações que se manifestam entre os elementos da letra que são entoados sobre o percurso final desse motivo.

Sobre esse pequeno trecho de três notas (Mi – Ré-b – Fá) e que se encerra num tonema ascendente e prolongado, temos consecutivamente: “te encontrar”; “que sonhei”; e “ser seu par”. Na primeira ocorrência do Motivo 2, cuja finalização traça o mesmo percurso, temos: “e te amar”.

Esses elementos são valores supostamente euforizados pelo enunciador, que se assume como sujeito disjuncto do par amoroso. E são acentuados tanto no âmbito da melodia, quanto no da letra. Contudo, enquanto a tematização da melodia imprime um efeito de conjunção, a modalização manifestada na letra afasta o sujeito de seu objeto valor.

Melodicamente acentuados pela densidade tensiva dos tonemas e pela reiteração do percurso, todos esses valores são, no mínimo, atenuados pela modalização que se desenvolve na sintaxe discursiva.

A modalização principal, que é orientada pela conjunção “se”, condiciona todo o enunciado da Estância 1 a um encadeamento de restrições, que se inicia conforme o esquema exposto no Quadro 12. No interior dessa modalização, por meio da expressão adverbial “quem sabe”, o enunciado ainda apresenta como mera possibilidade o sujeito aderir ao par, mesmo que seu objeto tenha atendido às exigências atribuídas.

Quadro 12 – Esquema de modalização 1 (T2017f04)

[Se] X	[desde que] Y	→ [talvez] Z
“te encontrar”	“que sonhei”	“ser seu par”

Fonte: Elaboração própria.

Essa finalização do esquema principal, por sua vez, modaliza os segmentos seguintes, que replicam a modalização e dão continuidade à enunciação das restrições, como mostra o esquema apresentado no Quadro 13.

Quadro 13 – Esquema de modalização 2 (T2017f04)

→ [talvez] Z	[desde que] A	→ [talvez] W	[desde que] B
“ser seu par”	“perfeito”	“e te amar”	“do jeito que eu imaginei”

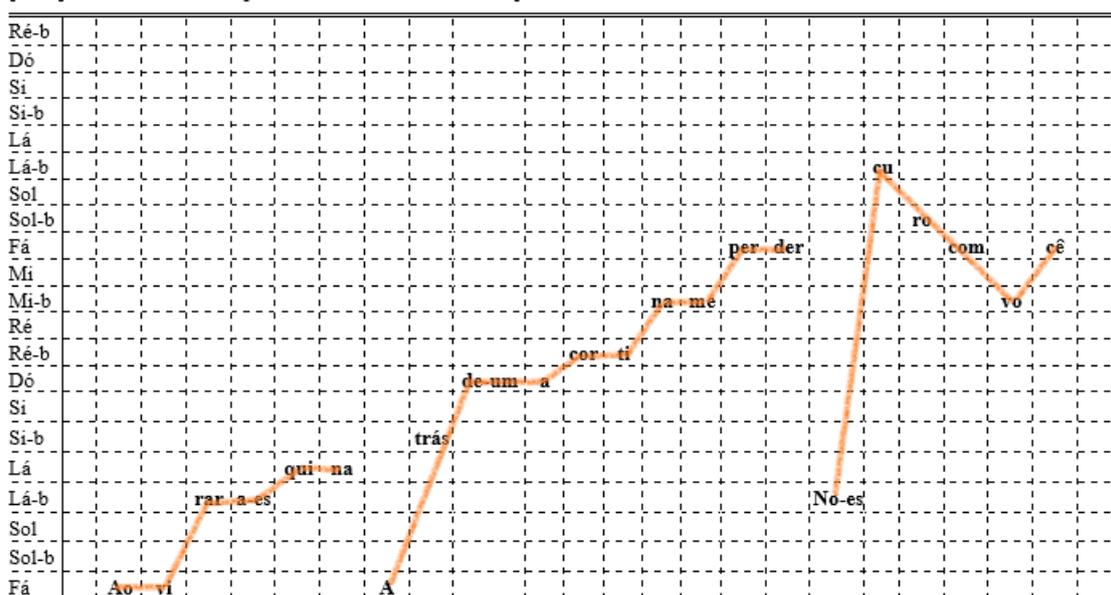
Fonte: Elaboração própria.

A tematização que ocorre em todo o perfil melódico finda por asseverar valores restritivos da letra, ou seja, que afastam o sujeito da conjunção com o objeto valor. Desse modo, a melodia recrudescer o valor dos obstáculos implicados pelas modalizações da letra, que também são acentuados pela passionalização dos tonemas conclusivos do Motivo 1.

Adentrando a Ponte, o Perfil melódico 2 (Tatitura 23) explora o campo de tessitura desde o seu ponto mais grave (Fá) e traça uma trajetória predominantemente ascendente, por meio de três motivos diferentes – os Motivos 3, 4 e 5 –, cuja sequência é reiterada em nas duas estrofes desse trecho da canção.

Tatitura 23 – Perfil melódico 2 (T2017f04)

[2017] f4d2 – Ao virar a esquina / Atrás de uma cortina me perder / No escuro com você



Fonte: Elaboração própria.

Os três motivos iniciam-se por um salto intervalar ascendente, que a cada motivo se faz mais longo. Depois desse salto inicial, os motivos progridem seu percurso em curtas durações, num ritmo que imprime uma sensação de aceleração.

Explorando apenas três notas (Fá – Lá-b – Lá) e nelas se demorando por dois tempos, o Motivo 3 é bem curto, assim como o é seu modesto salto intervalar. No entanto, é como ele ensaiasse o percurso ascendente que ganha força no motivo seguinte.

O Motivo 4 então estende o percurso, entoando continuamente dois versos, num só fôlego. Como o motivo anterior, inicia-se na base da tessitura, mas amplia o salto intervalar e progride sua ascensão, estendendo-se por um total de treze semitons (de Fá a Fá). Os dois manifestam a busca do sujeito, enquanto a letra já enuncia o encontro e anuncia a entrega.

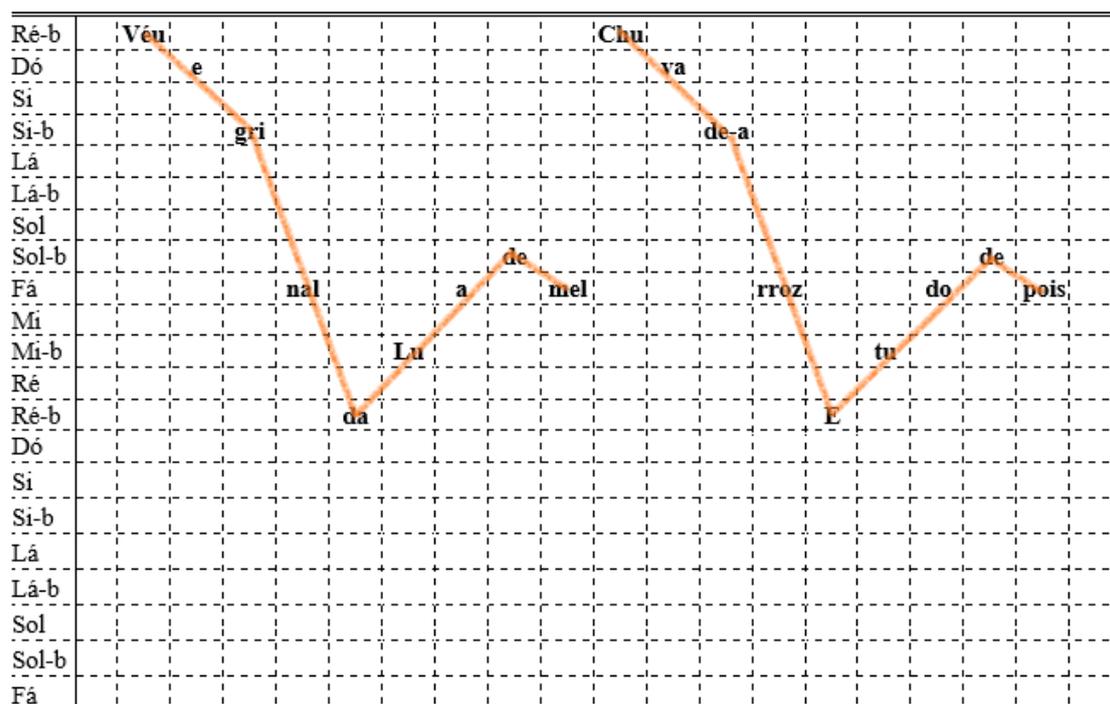
Finalizando o perfil, o Motivo 5, num salto de doze semitons (de Lá-b a Lá-b) explora a mesma distância que o motivo anterior havia percorrido de modo progressivo. A partir desse ponto, no entanto, a melodia ganha fôlego com um progressivo percurso descendente (até Mi-b) e finaliza com um tonema ascendente. Paradoxalmente, ao mesmo tempo em que reduz as durações, o Perfil melódico 2 amplia a exploração do campo de tessitura da canção. A aceleração impera.

Opondo-se à centralidade e à moderação do Perfil melódico 1, que o antecede tematizando melodicamente a imbricada modalização da Estância 1, este novo perfil, com seus motivos ascendentes e passionalizantes, inicia-se justamente com a expressão “Ao virar a esquina”. Dentre outros aspectos, essa mudança da lentidão para a aceleração afina-se com a sintaxe da letra, que passa então a enunciar o encontro de modo cada vez mais rápido. Referentemente à junção, a canção também constrói neste trecho uma consonância entre o processo melódico, as estratégias discursivas e o que a letra enuncia.

Para a Estância 2, que encerra a canção, a aceleração se mantém, mas o percurso é completamente novo: um só motivo é reiterado três vezes na composição do Perfil melódico 3, pelo qual são entoados aos pares os seis versos desse trecho, conforme podemos acompanhar pela Tatitura 24.

Tatitura 24 – Perfil melódico 3 (T2017f04)

[2017] f4d4 – Vêu e grinalda / Lua de mel / Chuva de arroz / E tudo depois



Fonte: Elaboração própria.

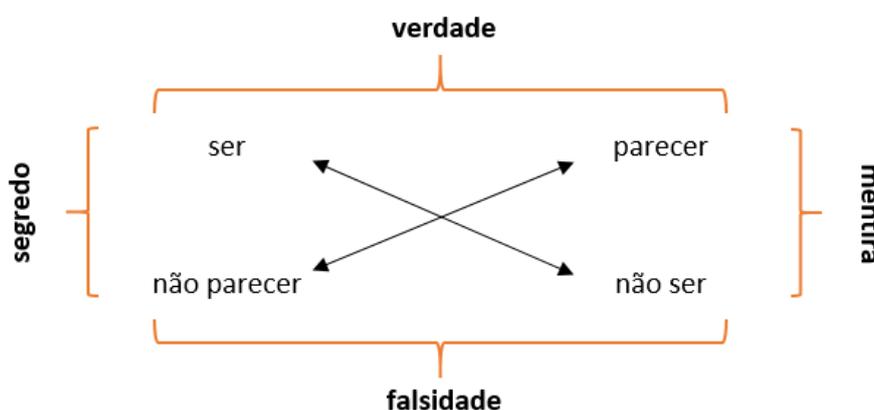
Diferentemente do Perfil melódico 1, que se mantém na região central do campo de tessitura, reiterando os motivos; e do Perfil melódico 2, que se expande pelo campo a partir da base, com motivos distintos a traçarem percursos ascendentes; o Perfil melódico 3, reiterando um único motivo, inicia-se no topo do campo de tessitura (Ré-b), desce paulatinamente ao centro (Ré-b) e, do mesmo modo, sobe pouco menos da metade desse percurso (até Sol-b), antes de seu tonema conclusivo (Fá).

A recorrência do Motivo 6, enquanto desce e sobe progressiva e incisivamente pela região mais aguda do campo de tessitura, ampliando levemente a duração das notas, simula um bailado – quiçá uma valsa –. Essa oscilação harmoniosa do percurso melódico parece garantir o movimento necessário para manter o fluxo longe dos limites da saturação ou da extinção. O sujeito parece estar entregue, fluindo na conjunção com o objeto. O andamento da melodia e a reiteração do Motivo 6 tendem assim a favorecer a entrega com a qual o sujeito supostamente se envolve para o casamento que é encenado na Estância 2. Há, portanto, na ordem extensa deste trecho uma compatibilidade letra-melodia favorável à conjunção sujeito-objeto. Tudo leva a crer que o par amoroso se realiza neste trecho. Entretanto, tanto na ordem intensa deste trecho quanto na ordem extensa da canção, essa conjunção não se confirma.

Relativamente à canção como um todo, vimos que a letra inteira está modalizada pela conjunção “se”. A cena do casamento construída na Estância 2 está, portanto, sobredeterminada por tal sintaxe condicionante, em que essa cena deriva da idealização projetada pelo sujeito a partir do enunciado “do jeito que eu imaginei”. Com efeito, tanto esta estrofe quanto as duas que a antecedem – a Ponte – mostram-se sobredeterminadas pela Estância 1. Na ordem intensa da Estância 2, como vimos no tratamento da letra, a confusão na ordenação do tempo cronológico concorre com a coerência da cena que se constrói.

A canção se constrói, portanto, segundo a modalidade veridictória⁸⁷ do segredo, cuja sintaxe que apresentamos na Figura 16.

Figura 16 – Modalidades veridictórias



Fonte: Baseado em Greimas e Courtés (2011, p. 532).

Na direção do que temos examinado, a canção joga com uma dupla manifestação do parecer, conforme consideremos as relações que se estabelecem na ordem extensa ou na ordem intensa da letra. Por conseguinte, embora a Estância 2 invista no parecer conjunto, seja pelo tratamento melódico ou pela figuração do casamento, a conjunção se mostra ameaçada no interior da própria estrofe, pela descontinuidade cronológica das unidades discursivas; e desconstruída na extensão da letra, pela modalização.

Ao considerarmos a extensão da canção, portanto, reconhecemos que as estratégias de modalização discursiva e de tematização melódica permitem que o sujeito atenuie o não parecer romântico. Com isso, a canção consegue sutilmente sugerir o

⁸⁷ Greimas e Courtés (2011) definem a categoria da veridicção “como o quadro em cujo interior se exerce a atividade cognitiva de natureza epistêmica que, com o auxílio de diferentes programas modais, visa a atingir uma posição veridictória, suscetível de ser sancionada por um juízo definitivo” (p. 533).

posicionamento tribalista, o qual se opõe à essa idealização construída na tradição da canção brasileira.

Síntese do projeto enunciativo da canção “Aliança”

A canção *Aliança* constrói um percurso bem diversificado, tanto na letra quanto na melodia. Enquanto a Estância 1 desdobra o enunciado em uma rede de modalizações e atribuições restritivas, que são entoadas em longas durações, dando ao trecho a sensação de certa lentidão; a Ponte e a Estância 2, com durações mais breves, encurtam cada vez mais a distância entre suas unidades linguísticas e musicais, assim imprimindo a aceleração simultaneamente nas duas expressões. Disto resulta uma sequência narrativa: na Estância 1, a espera; na Ponte, o encontro; na Estância 2, a entrega.

Aparentemente ordenada e factível, essa sequência que manifesta a conjunção do par amoroso. Essa aparente conjunção, no entanto, sofre os efeitos do jogo entre a modalização e do truncamento das unidades discursivas que manifestam a não conjunção. Narrativamente, como vimos ao explorarmos a sintaxe do tempo ascendente, o sujeito se perde no interior da própria idealização. De modo que, mesmo quando a conjunção se manifesta pela tematização e aceleração do percurso – melódico e linguístico – perdura a não conjunção na sequência narrativa.

Ainda com relação à operação de truncamento do discurso, destacamos que a canção, pela exploração do tempo cinematográfico, acelera o percurso. Enquanto, na melodia, a aceleração tende a atenuar os efeitos da passionalização investida na Ponte – que é onde se dá o encontro – e, com isso, colabora para o sentido de conjunção que a canção parece construir; na letra, a aceleração manifesta a sintaxe da impaciência, reformando a suposta ansiedade do sujeito pela conjunção.

A reformação também se manifesta no movimento circular da canção, que, ganha velocidade a cada parte e, sem refrão, parece perpetuar a busca. Essa circularidade já se anuncia no título da canção – *Aliança* –, o qual, num só gesto, reúne metonimicamente o tema da canção – enquanto símbolo do casamento – e o movimento circular que a canção desenvolve. A finalização da canção, no entanto, é feita sem mais delongas: põe um ponto final e pronto. Interrompendo assim a continuação da busca.

4.2.1.2 Feliz e saudável (2017f08)

Uma das poucas canções do álbum de 2017 a ser composta sem outros parceiros, *Feliz e saudável*⁸⁸ é assinada por Arnaldo Antunes, Carlinhos Brown e Marisa Monte. A canção explora de forma relevante alguns recursos da compatibilização letra/melodia que esperamos demonstrar por esta análise.

Sobre a letra de Feliz e saudável

Estância 1	Ponte	Estância 2
<i>Eu vou sumir, vou desaparecer vou me encontrar, você vai me perder eu vou me desapaixonar de vez mas se você me procurar talvez</i>	<i>Às vezes acho que chegou ao fim que você nunca vai gostar de mim às vezes sim, às vezes não</i>	<i>Pode ligar que eu não vou atender vou me vingar, vou te fazer sofrer você vai ver, eu vou te enlouquecer te maltratar pra você aprender</i>
Refrão		Refrão
<i>Eu posso me arrepender e até topa namorar com você pois sou feliz e saudável muito feliz e saudável</i>	<i>Já perguntei para o meu coração mas ele só aumenta a confusão às vezes não, às vezes sim</i>	<i>Mas posso me arrepender e até topa namorar com você pois sou feliz e saudável super feliz e saudável</i>

A narrativa da canção *Feliz e saudável* coloca em primeiro plano um jogo de poder entre o enunciador e seu par amoroso, que não raro se manifesta nas canções românticas. Trata-se de uma negociação entre esses dois actantes em torno do domínio sobre o estado emocional do enunciador, que, encontrando-se apaixonado, mas não-conjunto com seu par, ameaça se desapaixonar e “virar o jogo”, como vemos no verso “vou me encontrar, você vai me perder”.

Na primeira parte da canção, insatisfeito com a não-conjunção, o enunciador investe na disjunção do par, embora ainda cedendo espaço para uma possível conjunção. Anunciada pelo verso que antecede o refrão – “mas se você me procurar talvez” – essa abertura, contudo, apresenta o enunciador já numa condição emocional de autodomínio – “feliz e saudável” –, que lhe permite inclusive escolher, decidir pela conjunção.

Contrastando com esse estado de alma manifestado no refrão, a Ponte entre as duas partes da canção traz um sujeito inseguro, oscilante entre o reconhecimento da

⁸⁸ Disponível para audição em: <https://open.spotify.com/album/08b6hp6l5Cw2UctryiE830>. Acesso em: 25 maio 2023.

afirmação ou da negação do par. Seja pela razão ou pelo coração, a resposta é incerta – “às vezes sim, às vezes não” – e relacionada, não ao domínio do enunciador, mas ao do outro.

Como num salto narrativo, a segunda parte exhibe um sujeito supostamente decidido e que promete estender a transformação alcançada a uma vingança, pela qual as condições dos actantes se inverteriam: além de ter o domínio de si, o enunciador teria o domínio sobre o estado emocional de seu par amoroso, levando-o à conjunção com o sofrimento e a loucura. Essa narrativa, contudo, mostra o sujeito ainda subjugado pela paixão, envolvido com os efeitos patêmicos de sua junção com o par amoroso. A vingança, na verdade, mostra-se como uma estratégia do sujeito para reconquistar a adesão do outro, uma vez que seus efeitos sobre o enunciatário resultariam numa lição – “te maltratar para você aprender” – que o ensinaria a valorizar o enunciador.

Há, contudo, num plano subjacente da canção, também uma relação entre o domínio que o enunciador tem ou não tem de si. Nesse segundo plano, enquanto sujeito apaixonado, o enunciador mostra-se inicialmente disjunto de si, porquanto é possuído pelo enunciatário; mas ameaça recuperar esse domínio – “vou me encontrar” –, mostrando-se assim competente para libertar-se da posse do enunciatário – “você vai me perder”.

No exame do projeto entoativo da canção, que se segue, esperamos que os investimentos melódicos analisados esclareçam a construção dessa narrativa subjacente, assim como sua relação com a narrativa dominante.

Projeto entoativo da canção “Feliz e saudável”

Inteiramente construída por motivos melódicos bem definidos, *Feliz e saudável* conta com quatro perfis. A canção se inicia com um andamento rápido, mas sua aceleração é levemente atenuada no Refrão e ainda mais diminuída na Ponte, que tende à passionalização. Depois a melodia volta abruptamente recrudescida na segunda parte. Vejamos.

As duas estâncias desta canção compartilham o Perfil melódico 1, havendo, contudo, uma pequena variação no desenho, que identificamos como a e b. Na Tatitura 25, logo abaixo, acompanhamos seu percurso na primeira ocorrência.

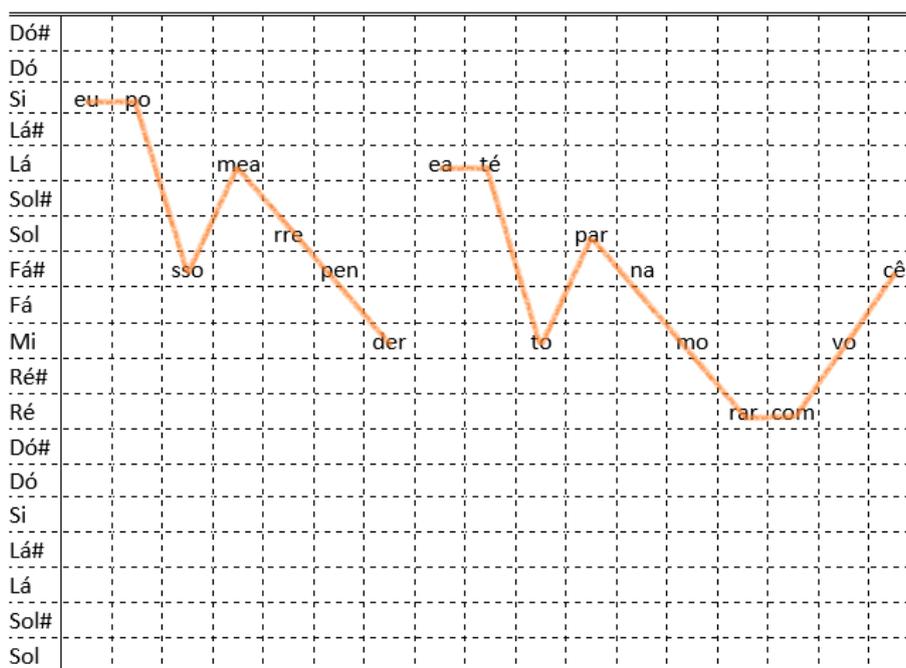
Pela Tatitura 26, podemos acompanhar um contraste entre os enunciados da Estância 1 e os da Estância 2, em que o sujeito ora se diz em busca do autodomínio, ora em da vingança.

O trecho de quatro sílabas que no Perfil melódico 1a se faz na mesma nota (Sol), no Perfil melódico 1b sofre uma oscilação em que a melodia mergulha cinco semitons e depois ascende outros três, concluindo o percurso de forma contundente. Nesse trecho, enquanto na primeira estância a canção enuncia a promessa do enunciador em sua própria busca de transformação – “eu vou sumir” e “eu vou me encontrar” –, na segunda, as ações enunciadas já incluem a relação com o enunciatário e a vingança – “pode ligar” e “vou me vingar” –. A alteração do motivo, que assim investe na passionalização, compatibiliza-se com a exacerbação do estado passional envolvido com a vingança.

O Refrão, no entanto, quebra discursivamente esse jogo passional de poder, explorando diferentes investimentos em cada um de seus dois perfis melódicos: 2 e 3.

Tatitura 27 – Perfil melódico 2 (T2017f08)

[2017] f8d3 – Eu posso me arrepender; Mas (...) / E até topar namorar com você



Fonte: Elaboração própria.

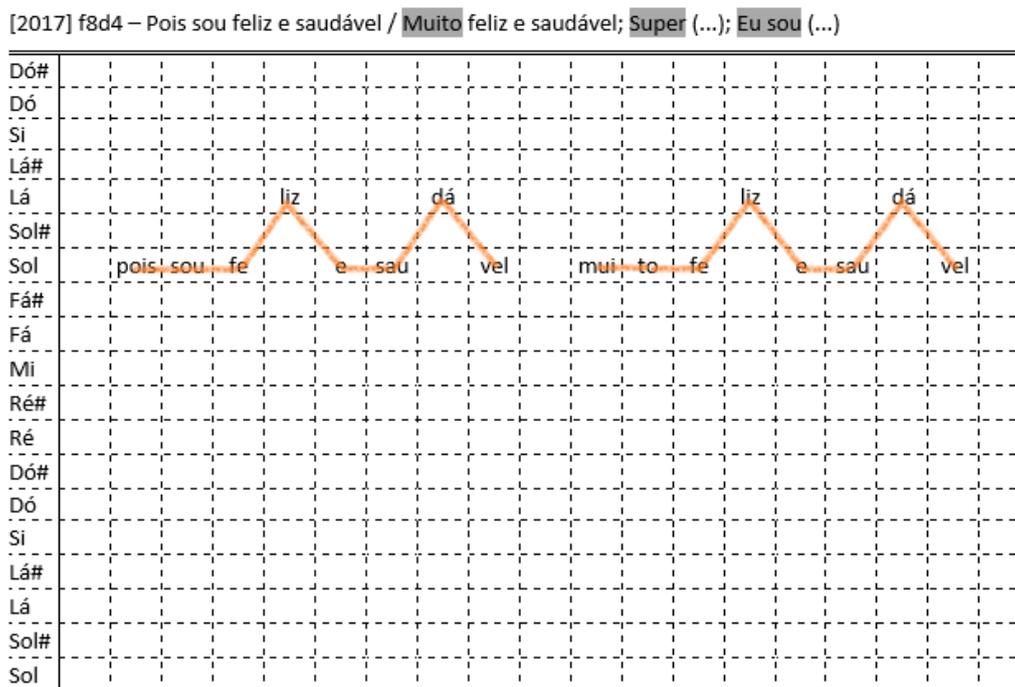
Segundo vemos na Tatitura 27, o Perfil melódico 2 combina a reiteração de um motivo bem definido e a oscilação do percurso, mantendo-se entre a região aguda e a

média da tessitura, contudo, tende a buscar a região baixa, especialmente no mergulho inicial (de Si a Fá#). Esse salto intervalar descendente parece colaborar para a figurativização do discurso coloquial, cujo investimento se amplia pela conclusão asseverativa do primeiro motivo, que gradativa e lentamente desce cinco semitons (de Lá a Mi). Tal efeito de terminatividade, contudo, rompe-se depois da segunda ocorrência do motivo, quando o perfil se conclui de forma ascendente (de Ré a Fá#).

Ao longo do Perfil melódico 2, o enunciador manifesta a abertura de sua disposição emocional para aceitar e acolher seu par amoroso. Dizendo-se competente para arrepende-se de seu projeto disjuntivo e até para desejar a conjunção, o enunciador entoos os versos do refrão pela reiteração de um motivo que se inicia na região aguda (Si), faz um leve mergulho de cinco semitons e progride gradativamente oscilando entre a ascendência e a descendência do percurso melódico.

Em sua segunda estrofe, o Refrão retoma a região aguda, mas com um desenho bem diferente do que se faz no trecho anterior, como mostra a Tatitura 28.

Tatitura 28 – Perfil melódico 3 (T2017f08)



Fonte: Elaboração própria.

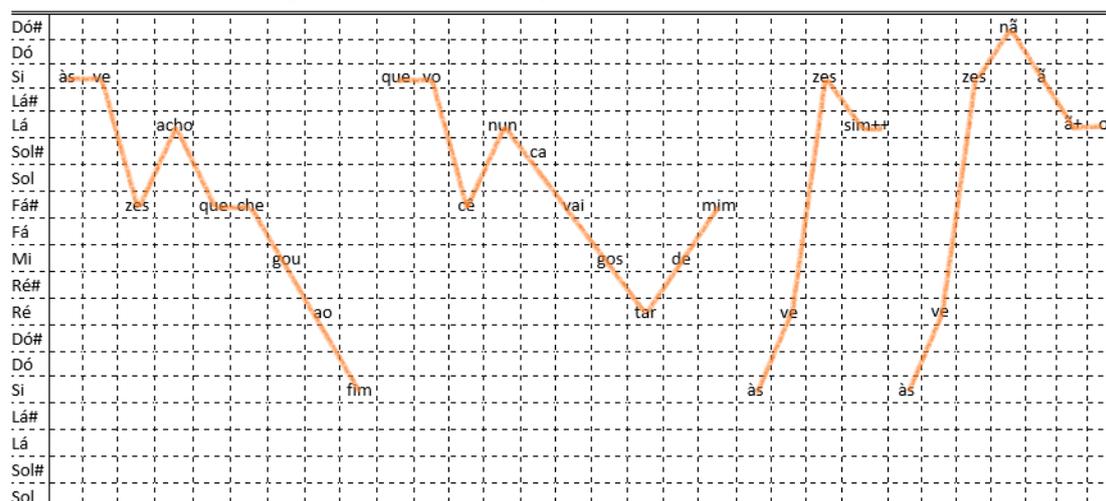
Composto pela reiteração de um novo motivo, o Perfil melódico 3 se desenvolve predominantemente em uma mesma nota (Sol), escapando da monotonia com rápidas ascensões de dois semitons (até Lá). Embora os ataques rítmicos dessas breves ascensões sobre o andamento lento garantam a musicalidade do perfil, ainda parece

predominar no refrão o efeito de figurativização da oralidade. Concluído por um tonema descendente, o motivo reiterado imprime um efeito de asseveração ao Perfil melódico 3 e ao próprio refrão, que com ele se encerra. Essa entoação asseverativa da melodia, que já se insinua no primeiro perfil melódico do refrão – embora suspensa na transição para o segundo – empodera o discurso do enunciador, que então investe num *ethos* de autodomínio emocional.

Adentrando a Ponte, a melodia assume o Perfil melódico 4, exposto na Tatitura 29, em que a canção parece derrubar o investimento ético que vinha se construindo pela promessa de transformação – na primeira estância – e como afirmação de competência – no Refrão –.

Tatitura 29 – Perfil melódico 4 (T2017f08)

[2017] f8d5 – Às vezes acho que chegou ao fim / Que você nunca vai gostar de mim / Às vezes sim / Às vezes não



Fonte: Elaboração própria.

O perfil melódico 4 amplia a exploração do campo de tessitura a partir de dois motivos diametralmente distintos. O primeiro motivo inicia-se na região alta da tessitura (Si) e, com um andamento menos lento que o próximo, busca gradativamente os tons mais baixos; o segundo, iniciando-se por uma nota grave (Si), amplia a desaceleração e, valendo-se de um salto intervalar, alcança a nota mais aguda (Dó#) em sua busca pela região alta do campo de tessitura. Com pequenas variações, cada um desses dois motivos ocorre duas vezes consecutivas, assim como o perfil inteiro, que também é consecutivamente reiterado sob as duas estrofes que compõem a Ponte.

O Motivo 1, na verdade, é o mesmo que inicia a primeira estrofe do refrão. Neste perfil, contudo, são ampliados dois investimentos: a descendência de sua finalização – cinco semitons abaixo (de Mi a Si) – e a desaceleração do andamento.

Paradoxalmente, enquanto no refrão a canção parece empoderar o enunciador, na Ponte – por esse mesmo motivo – manifesta sua insegurança, seja quanto ao estado da relação juntiva, seja quanto ao envolvimento afetivo do par amoroso com essa junção.

Essa enunciação da insegurança é ainda mais acentuada durante o Motivo 2, que passionaliza a melodia com a reiteração do salto intervalar e do prolongamento vocálico, feito sobre uma nota aguda (Lá), ainda que em um tonema descendente. Nesse trecho, o “sim” e o “não” que a letra apresenta como possibilidades – ou impossibilidades – do estado de dúvida em que se encontra o enunciador, são entoados no ponto alto do percurso, quando se encerra cada reiteração desse segundo motivo.

Depois da Ponte, a entrada da Estância 2 retoma a tematização e o andamento acelerado do Perfil melódico 1, assim como, na letra, o sentido de empoderamento do enunciador. Devido o contraste, a mudança de andamento é impactante. Por ela, a canção abandona a passionalização e adentra uma tematização, como a expressar a oposição que também se dá na letra. O enunciador então abandona a dúvida e embarca em seu projeto de vingança, com o mesmo vigor com o qual inicia a canção.

Depois dessa execução completa, há uma nova ocorrência da Ponte, que é sucedida pela Estância 1 e pelo Encerramento da canção. Nessa ocorrência, a Ponte minimiza a aceleração da melodia. Com o andamento ainda mais lento, amplia-se o efeito da passionalização investida nesse trecho da canção e o impacto da retomada do Perfil melódico 1 torna-se mais acentuado.

No Encerramento, a canção sobrepõe três investimentos vocais: o canto do fragmento “feliz e saudável”, um animado vocalise de “lá-lá-iá-lá-iá-lá-iá” e uma gargalhada. Nessa espécie de polifonia, enquanto o vocalise e o canto – que segue a melodia do Refrão – se compatibilizam com o valor eufórico afirmado na letra, a gargalhada traz à canção um tom de deboche ou, quiçá, de loucura.

Esses elementos, assim sobrepostos, se repetem algumas vezes até o fim da faixa, cujo volume é gradualmente diminuído antes de se extinguir. A aplicação desse efeito⁸⁹ parece prolongar infinitamente essa tríade sonora, como se a concorrência entre os dois percursos narrativos estivesse fadada a se perpetuar.

⁸⁹ Trata-se do efeito acústico conhecido como *fade-out* (do inglês “to fade”: desaparecer). Bem comum na finalização de canções, esse recurso consiste na redução gradual do volume de uma gravação até que o áudio da canção se reduza ao silêncio, desapareça.

Síntese do projeto enunciativo da canção “Feliz e saudável”

Segundo temos defendido, a canção *Feliz e saudável* traz duas narrativas que se desenvolvem paralelamente. Em primeiro plano, mostra-se o corriqueiro jogo de poder entre os actantes do par amoroso, no qual o enunciador negocia com o enunciatário o domínio sobre seu próprio estado emocional. Encontrando-se apaixonado, mas não-conjunto com seu par, o enunciador ameaça se desapaixonar e assim inverter a relação de poder. Há, no entanto, uma narrativa subjacente, que é sutilmente introduzida na primeira parte e se concentra no refrão. Nela manifesta-se um sujeito redimido tanto de seu próprio sofrimento quanto de ser causador do sofrimento do outro: um sujeito “feliz e saudável”, que pode escolher e “até topa namorar com você”.

Já no início da canção, o enunciador ameaça “sumir”, “desaparecer”, se “desapaixonar de vez”. Como se tivesse controle sobre estar ou não apaixonado, sobre ser ou não dominado pelo outro. Nessa mesma primeira estância, ele também afirma “vou me encontrar”, e coloca esse enunciado em relação com “você vai me perder”. Apaixonado, o sujeito pertence ao outro. Encontrando-se a si, ele se liberta, recupera o domínio de si. O outro perde o domínio sobre ele. Sumir e desaparecer afastariam o sujeito do espaço do par amoroso, mas é desapaixonar-se dele que extingiria “de vez” seu domínio sobre o sujeito. Nesta narrativa, estar apaixonado é estar perdido de si; e encontrar a si equivale a disjuntar-se da paixão, recuperando com isso o domínio de si.

Esse autodomínio, contudo, não implica estar disjuncto do par amoroso. Como mostra o refrão, o enunciador projeta-se num estado de alma que estaria para além do que lhe perturbaria. Estar feliz é estar contente, satisfeito, inteiro, portanto, a prescindir do outro e, não obstante, em condições favoráveis para com ele formar um par. Esse sujeito livre se constrói assim na contramão daqueles que são construídos pelo jogo encenado no primeiro plano da canção. Este, bem alinhado com os papéis costumeiramente assumidos na tradição romântica, posiciona os actantes do par amoroso com relação à paixão e, por conseguinte, com os estados de falta e dependência dela decorrentes.

Pela reiteração do perfil melódico, a canção cria um efeito de identidade entre suas duas estâncias e entre o Refrão e a Ponte. Nas estâncias, predomina o jogo de poder passional. Com a aceleração do andamento, é nesses trechos que a melodia ganha força, como a vitalizar o projeto enunciativo da ameaça. No caso do Refrão e da Ponte, em que os motivos são parcialmente os mesmos, a identidade é rompida pelas diferenças na

exploração do andamento. Nesse rompimento, contudo, faz-se também a oposição que queremos defender entre os dois planos da narrativa desenvolvidos na canção.

Enquanto o Refrão apresenta o sujeito ciente de si e de suas possibilidades, a Ponte o traz envolto em dúvida. Valendo-se de um motivo também explorado no Refrão para afirmar seu autodomínio, na Ponte, o enunciador – mesmo reduzindo a aceleração do percurso melódico – pondera em busca de uma solução. No âmbito da letra desses dois trechos, mantém-se um valor de discernimento, seja como encontro ou como busca, esta na Ponte e aquele no Refrão. A diferença, tanto melódica quanto discursiva, se mostra relevante em suas respectivas segundas partes, em que o Refrão amplia a tematização pela qual enuncia um sujeito “feliz e saudável” e a Ponte, por sua vez, recrudesce a passionalização, acrescentando saltos intervalares e prolongamentos vocálicos, ao enunciar um sujeito confuso. Cada um desses dois sujeitos participa de uma narrativa diferente. O sujeito autoconsciente e empoderado se constitui na narrativa subjacente, regida pela lucidez; e o sujeito apaixonado – perdido e confuso –, na narrativa dominante, regida pela perturbação, pela loucura.

4.3 Síntese das interpretações

Reunimos nesta seção nossas considerações sobre as operações enunciativas que, ao serem exploradas pelas canções analisadas, mostram-se relevantes na geração dos sentidos que alcançamos, especialmente com relação à dinâmica identitária que se configura a partir dessas interpretações.

Ainda nos moldes analíticos, adentramos a síntese pela apreciação das operações discursivas; a seguir, das operações melódicas; e, por fim, de suas respectivas implicações sobre a identidade do sujeito construído pelas canções, relativamente à sua possível afinidade com o posicionamento tribalista e/ou com a tradição romântica da canção brasileira.

Efeitos das operações discursivas privilegiadas pelas canções

Dentre outras operações discursivas exploradas na semiose das canções, apresentamos no Quadro 14 aquelas que se mostram relevantes. É nesse sentido – de relevância – que as consideramos privilegiadas. Não tratamos, portanto, de que essas operações sejam exclusivas do posicionamento tribalista, mas sim de que sejam

estratégias selecionadas pelos cancionistas relativamente aos efeitos de sentido pelos quais reconhecemos a dinâmica identitária investigada neste trabalho.

Quadro 14 – Efeitos das operações discursivas privilegiadas pelas canções

CANÇÃO	OPERAÇÕES PRIVILEGIADAS	RELAÇÃO COM O TEMA ROMÂNTICO
2002f03	- sobreposição de cronologias - heterogeneidade na sequência narrativa - pluri-isotopia	- camuflagem: a cenografia da relação amorosa usada para enunciar o amor-próprio
2002f05	- predicacões paroxísticas - esvaziamento da predicação	- promoção de um amor livre - valorização da sensibilidade frente à inteligibilidade na percepção do amor
2002f06	- espelhamento das estrofes - paralelismo sonoro - metaforização - reformação	- a relação amorosa como correspondência física e cultural entre os amantes - intimidade como algo a ser conquistado
2002f07	- pluri-isotopia - conexão antifrástica - indefinição de limites dos enunciados	- quebra da idealização do par amoroso - promoção de uma relação erótico-espiritual
2017f04	- modalização - sobredeterminação de narrativas - aceleração da narrativa - reformação	- improdutividade da idealização do par amoroso
2017f08	- sobreposição de narrativas antagônicas - manifestação de estados subjetais antagônicos	- a paixão como ausência de saúde e de autodomínio

Fonte: Elaboração própria.

A maior parte das operações discursivas destacadas para compor esse quadro síntese manifesta alguma copresença, como é o caso da predicação paroxística, da pluri-isotopia e da sobreposição. A predicação paroxística, de fato, só se apresenta em *O amor é feio*, mas traz à canção uma estratégia de argumentação eficaz na abordagem argumentativa do tema, que então se faz segundo dois pontos de vista antagônicos.

Já a sobreposição é explorada em algumas canções, a exemplo de *Velha infância* e *Feliz e saudável*. Encadeamento de duas sequências narrativas, a sobreposição permite que essas sequências tenham relativa autonomia, de modo que uma pode se prolongar sobre parte da outra. Não se trata, portanto, de uma intercalação, em que uma narrativa estaria contida por outra mais ampla. Com efeito, a sobreposição permite que uma sequência passe despercebida, sem causar qualquer prejuízo para a significação da outra.

Por meio dessas operações, observamos que as canções frequentemente correlacionam conteúdos antagônicos, sejam isotopias, cronologias ou mesmo estados subjetais. Para isso também concorrem a modalização⁹⁰ e, em consequência desta, a sobredeterminação de narrativas, operação que se mostra basilar para o sentido da canção *Aliança*. Seja como for, há uma regularidade em todos os casos observados da concomitância de conteúdos antagônicos: certa tendência em deixar o primeiro plano a mercê do que é caro à tradição.

Outro grupo de operações bem relevantes é o que trabalha mais especificamente com a expressão da linguagem verbal, de que são exemplos o espelhamento das estrofes e o paralelismo sonoro desenvolvido na canção *É você*. Do que também se aproxima a aceleração proporcionada pela profusão de nomes que constroem figuras do tema casamento em *Aliança*, ou mesmo a confusão cronológica que resulta da desordenação dessas figuras. Estratégias sofisticadas a expressarem simplicidade.

No caso das operações desenvolvidas na canção *É você*, o trabalho com a sonoridade das palavras correspondentes no espelhamento das estrofes relaciona-se ainda com o processo de reformação, que, na canção *Aliança*, também é trabalhada na relação entre a aceleração do discurso e o estado acelerado do sujeito ansioso.

Efeitos das operações melódicas privilegiadas pelas canções

Os modelos melódicos de passionalização, tematização e figurativização, referência maior para o exame das canções – e que foram devidamente considerados ao longo de cada análise – são tomados nesta síntese por seus respectivos investimentos, conforme se mostram relacionados aos conteúdos construídos na letra.

Os investimentos dos processos de compatibilização entre letra e melodia mostram-se estreitamente relacionados ao projeto discursivo de cada canção. Desse modo, as operações melódicas são exploradas de modo geralmente bem peculiar. Não encontramos, portanto, a recorrência de um programa melódico ou de algo que, nesse aspecto, configurasse a recorrência de um modelo genérico. Cada canção é uma obra de arte, o resultado de um projeto criativo peculiar.

⁹⁰ Com efeitos bem semelhantes, a exploração da modalização como estratégia da canção tribalista na enunciação do par amoroso também se mostra na canção “Se tudo pode acontecer”, composta e difundida por Arnaldo Antunes, no álbum *Paradeiro* (2002), cuja análise desenvolvemos em trabalho anterior a este (RÊGO; LEITE JR., 2017).

A única canção nos dois álbuns a tratar diretamente do tema “o amor” – *O amor é feio* – reitera um mesmo motivo melódico para tematizar predicções contraditórias, construindo, por esse paroxismo que comentamos há pouco, uma argumentação. Mais que isso, com o mínimo de variação melódica, sempre baseadas nesse motivo, transfere da letra para a melodia, ou seja, do inteligível para o sensível, a predicação do amor.

No tratamento do tema recorrente no âmbito de nossa investigação – “o par amoroso” – a canção *É você*, que já explora o processo de reformação na estrutura especular das estrofes, também se vale da reiteração de perfis para reproduzir na melodia o efeito de espelho construído pela letra, por sua vez, reformando melodicamente a metaforização do tema. De todas as canções analisadas, esta destaca-se pelo tratamento estético, que se mostra minucioso em ambas as linguagens.

No mesmo álbum, *Carnalismo* explora a linguagem de modo semelhante ao que se faz em *É você*: a canção também opera pela reformação do conteúdo da letra, mas com recursos simplesmente inversos, que primam pela imprevisibilidade melódica. Com tendência para a musicalização – uma vez que a indefinição de limites de alguns trechos afeta os contornos prosódicos e, com isso, o próprio sentido da letra – a melodia apoia o efeito da sequência narrativa e as acentuações que provocam a sobreposição.

No segundo álbum, as duas canções que também tratam do tema “o par amoroso” – *Aliança* e *Feliz e saudável* – exploram, conforme suas narrativas e/ou actantes, a heterogeneidade dos perfis melódicos. Nesse sentido, as duas melodias tendem a reformar a letra, sendo a reformação desenvolvida de modo mais figural na primeira e mais abstrato na outra canção.

Voltando ao primeiro álbum, *Velha infância*, que joga com o tratamento do tema “o par amoroso” e “o amor-próprio”, também explora a melodia conforme as sequências da letra. Alternando entre as regiões altas e baixas do campo de tessitura, a melodia apoia a sobreposição de sequências cronológicas da letra, conforme opõe os saltos intervalares ascendentes à cromatização do percurso e à reiteração de perfis. De maneira especialmente sutil, a melodia traz no Refrão a simulação do sujeito infante.

Não obstante as peculiaridades que acabamos de comentar, há dois investimentos que se mostram recorrentes nas canções: o **vocalise** e a **reformação**. Este, inclusive, frequentemente resulta daquele, quando se trata de investimento melódico, de que é exemplo o próprio modelo da passionalização.

Vocalises

O investimento em vocalises se mostra presente em várias canções do *corpus* – *O amor é feio*, *É você* e *Feliz e saudável* – e, pelo que observamos é uma operação explorada de modo significativo no projeto Tribelistas, ou seja, longe de ser um mero cantarolar, o vocalise contribui para o sentido construído pelas canções do projeto.

Em *O amor é feio*, esse foi um recurso crucial no jogo entre o percurso da inteligibilidade e da sensibilidade referentemente à predicação do amor, respectivamente, pela letra e pela melodia. De modo também relevante, o vocalise é explorado em *É você* para construir uma figura e, com ela, metaforizar a relação amorosa.

Já em *Feliz e saudável*, é construída uma polifonia que sobrepõe o canto, o vocalise e uma gargalhada, que se compatibiliza com a sobreposição de valores eufóricos e valores disfóricos explorados ao longo da canção.

Reformação

Bem próxima do que notamos com relação aos efeitos do vocalise, a reformação parece mais frequentemente associada à melodia, mas é também explorada na letra e, especialmente, na relação entre essas duas linguagens que se compatibilizam na construção da canção.

Como apresentamos na discussão teórica, o processo de reformação pode operar-se ora pela ‘motivação’ de uma das linguagens pela linguagem do mundo natural, como reformação primária; ora pela ‘motivação’ entre melodia e letra, então de caráter intersemiótico, como reformação secundária.

Retomando o que comentamos acima acerca das operações privilegiadas na letra e na melodia, observamos a presença de: *i*) reformação primária nas canções *É você* (T2002f06), tanto na letra quanto na melodia; *Feliz e saudável* (T2017f08) e *Aliança* (T2017f04), na letra; e *ii*) reformação secundária em *Carnalismo* (T2002f07), *Aliança* (T2017f04) e *Velha infância* (T2002f03).

Imagem-fim dos sujeitos que enunciam as canções

Uma vez revelado o segredo das estratégias enunciativas investidas nas canções do projeto Tribalistas, aquilo que aparece em primeiro plano – os valores da tradição – cede lugar para a enunciação do posicionamento tribalista.

Quadro 15 – Imagem-fim dos sujeitos que enunciam as canções

CANÇÃO	IMAGEM-FIM	RELAÇÃO COM O TEMA ROMÂNTICO
2002f03	- confiante de si - dotado de amor-próprio	- a valorização do amor-próprio
2002f05	- reflexivo - filosófico	- aquele que pensa sobre o amor
2002f06	- prudente - maduro	- um sujeito que se relaciona física e culturalmente com o par amoroso
2002f07	- inebriado [parecer] <i>versus</i> consciente [ser]	- um sujeito inteiro, que se relaciona física e espiritualmente com o par amoroso
2017f04	- ansioso e controlador	- aquele que idealiza o par amoroso
2017f08	possuído, vingativo, inseguro [apaixonado] <i>versus</i> autodominado, resiliente [feliz e saudável]	- contraste entre o estado saudável de um sujeito que tem o domínio de si e o estado doentio daquele que se perde sob o domínio do outro

Fonte: Elaboração própria.

Como vemos no Quadro 15, relativamente ao tema romântico, qual seja, o das relações amorosas, a imagem-fim dos sujeitos construídos pelas letras das canções faz emergir um sujeito alinhado com aquela configuração amorosa que se mostra mais diretamente proposta na canção *É você*: a de uma relação amorosa construída, e por sujeitos igualmente envolvidos com essa construção. Afirmando uma identidade tribalista, a canção constrói um sujeito que se relaciona física e culturalmente com o outro na formação do par amoroso.

Em outras canções, dada a configuração antagônica que se apresenta na maioria delas, temos um contraste entre a identidade tribalista e a da tradição romântica. Nessas canções o posicionamento tribalista é afirmado pela não admissão do posicionamento tradicional. É o caso de *O amor é feio*, *Carnalismo* e *Feliz e saudável*. Nesta última, o contraste se faz entre o estado saudável de um sujeito que tem o domínio de si e o estado doentio daquele que se perde sob o domínio do outro, embora em segundo plano, a identidade do sujeito saudável – e, portanto, feliz – seja tonificada pelo refrão da canção. Em *Carnalismo*, o que se descobriu é o ponto de vista do sujeito sobre o outro. A canção joga com a imagem de um sujeito que parece inebriado pela idealização do

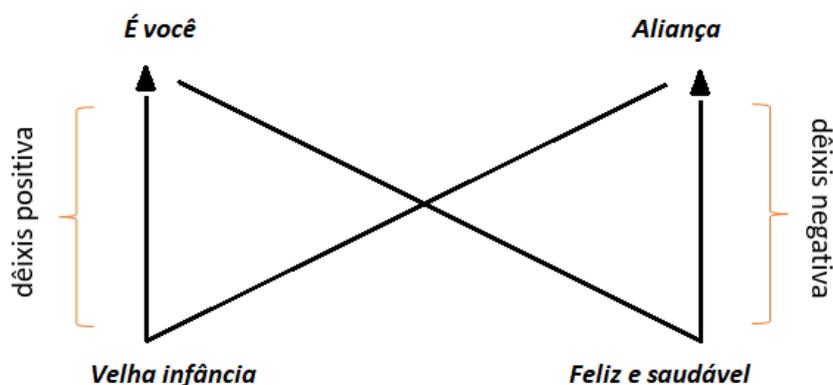
outro, mas se mostra consciente. Desse modo, a canção finda por afirmar um sujeito inteiro, que se relaciona física e espiritualmente com o par amoroso. Por fim, *O amor é feio* traz a imagem-fim de um sujeito filosófico, daquele que pensa sobre o amor e, sendo capaz de apreciar o amor de uma perspectiva disfórica e de outra eufórica, tem a possibilidade de se escolher o ponto de vista sob o qual viver o amor / a relação amorosa.

Velha infância, embora se construa sob uma sobreposição, não parece negar o posicionamento tradicional, apenas o utiliza a cenografia do par amoroso como estratégia para refletir a respeito do amor – como o faz *O amor é feio* –, mas não simplesmente o amor passional, mas enfatizando o amor-próprio. A canção constrói assim a imagem-fim de um sujeito confiante de si, uma vez que é dotado de amor-próprio.

Já *Aliança* constrói a imagem-fim do sujeito ansioso, aquele que anseia pelo par amoroso construído por sua idealização. De modo sutil, como acompanhamos na seção de análises, essa imagem-fim construída pela letra da canção é desconstruída na tensão letra-melodia. Contudo, para as relações que queremos examinar a partir da Figura 17, relativamente à admissão (ou não) do discurso romântico tradicional pelo posicionamento tribalista, consideramos que, posto em primeiro plano em *Aliança*, esse sentido de identificação com o posicionamento tradicional seja produtivo.

A partir dessas considerações, elegemos as canções *É você*, *Feliz e saudável*, *Aliança* e *Velha infância* para compor o seguinte quadrado semiótico (Figura 17), axiologizado segundo o posicionamento tribalista, em que esperamos sintetizar de modo mais eficaz o que acabamos de comentar.

Figura 17 – A imagem-fim do sujeito afirmado nas canções



Fonte: Elaboração própria.

Pelas relações estabelecidas nesse quadrado semiótico, temos no eixo dos contrários a oposição entre a imagem-fim do sujeito tribalista (*É você*) e a imagem-fim

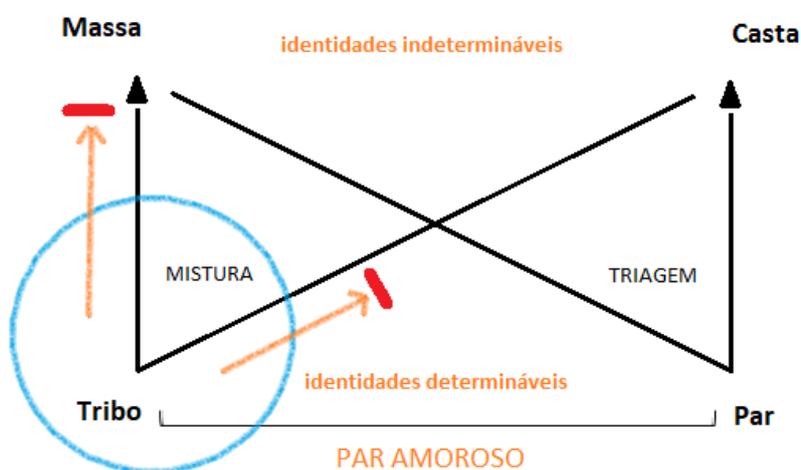
do sujeito da tradição (*Aliança*), respectivamente nas dêixis positiva e negativa. O sujeito afirma os valores com os quais está conjunto (*É você*) e nega aqueles com os quais está disjunto (*Aliança*). Essa oposição, lembremos, é desfeita quando ampliamos o sentido da interpretação de *Aliança* pela análise da relação letra-melodia. Trata-se de uma sutileza, como temos buscado demonstrar, cara ao discurso tribalista, que frequentemente investe num parecer-ser, como vimos tantas vezes manifestado ao longo das análises.

No eixo dos subcontrários, temos, na dêixis positiva, a imagem-fim do sujeito que, admitindo a identidade da tradição, afirma a identidade tribalista (*Velha infância*) e, na dêixis negativa, a imagem-fim do sujeito que afirma a identidade tribalista pela negação da tradição (*Feliz e saudável*).

Por essa axiologia, compreendemos que o projeto Tribalistas, com efeito, negocia com a tradição do discurso literomusical brasileiro o seu posicionamento romântico. Há, como vemos, uma apropriação dos valores da tradição, que se mostram mais ou menos manifestados, conforme as estratégias exploradas, mas frequentemente reorientados para produzir efeitos de sentido que resultem na identidade tribalista. Vemos assim que, apesar de a oposição entre os posicionamentos se mostrar frequentemente manifestada, há um trânsito entre eles. Com efeito, o sujeito tribalista se constitui, como temos acompanhado, negociando valores com o sujeito da tradição.

Retomando as considerações de Saraiva (2011) acerca da dinâmica identitária, lembremos de que o sujeito, para se constituir, evita a plenitude da conjunção assim como a plenitude da disjunção, pois qualquer dessas posições inviabiliza a constituição da identidade.

Figura 18 – Condições de formação do par amoroso



Fonte: Elaboração própria.

Pelo quadrado semiótico exposto na Figura 18, a dinâmica identitária descrita por Saraiva (2011) mostra-se semanticamente adensada pela axiologia das condições de formação do par amoroso no projeto Tribalistas.

O sujeito tribalista evita tanto os valores da massa quanto os da casta, que, correspondendo ao excesso, respectivamente, da mistura e da triagem, inviabilizam sua identidade. Como a identidade só é passível de ser determinada pela relação do sujeito com o outro – e com ele negociando sua axiologia, ora recusando-o, ora admitindo-o –, o sujeito tribalista abre-se para o discurso da tradição, mas diferenciando-se dele, seja pelos valores com os quais aquele não esteja conjunto e que correspondem ao par tradicionalmente constituído, seja pelos valores dos quais não esteja disjunto e que dão lugar à tribo.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise semiótica das operações enunciativas verbais e melódicas privilegiadas na constituição identitária do projeto Tribalistas permitiu-nos reconhecer a projeção de uma identidade homogênea e, considerando a descrição sociológica de Maffesoli, particularmente relacionada com o discurso tribalista. Outrossim, na medida em que esse projeto participa do discurso romântico da canção brasileira, com ele mantém algumas afinidades, especialmente relacionadas à própria escolha do tema e, de modo amplo, aos investimentos melódicos.

A partir do exame do projeto enunciativo das canções e de sua relação na construção da imagem-fim do sujeito, confirmamos nossa suposição inicial: com efeito, a imagem-fim do sujeito construído pelo projeto Tribalistas é a de um sujeito não-idealizado, independente e igualitário, que se constitui como alternativa à imagem-fim do sujeito idealizado, emocionalmente dependente e incompleto da tradição romântica.

Essa alternativa, no entanto, não se faz de modo excludente, como inicialmente supúnhamos. A identidade do sujeito da tradição romântica mostra-se de algum modo preservada, tendo apenas seus valores triados referentemente aos valores do sujeito tribalista. Entendemos, portanto, que o discurso tribalista não subverte a imagem-fim tradicional do sujeito romântico, como havíamos suposto, mas que o projeto enunciativo das canções analisadas proporciona reflexões acerca dos valores tradicionalmente constituídos na canção romântica brasileira e, com isso, provoca a quebra de paradigmas popularmente instituídos acerca da relação amorosa.

Nessa direção, vemos que, sim, o posicionamento tribalista constitui-se um contraprograma com relação ao programa da tradição romântica na canção brasileira. É a partir do programa enunciativo da tradição que o posicionamento tribalista instala concessivamente seu próprio programa e assim se constitui no discurso cancional.

Como acompanhamos ao longo das análises, as canções do projeto Tribalistas enunciam predominantemente a partir dos valores da tradição para, por meio de estratégias como as de sobreposição de sequências narrativas, pluri-isotopias ou sobredeterminação, fazer emergir valores que não estavam previstos na sequência dominante. É particularmente interessante notar que, inicialmente átonos, esses conteúdos alterem o discurso da canção tão logo sejam percebidos.

Para todos esses investimentos, vimos que o tratamento estético dedicado tanto à letra quanto à melodia é fundamental. Isto que, em se tratando de objetos artísticos,

poderia parecer trivial, na verdade, se constrói de modo particularmente sofisticado nessas canções. Nessa direção e de modo mais abrangente, destacamos o papel do vocalise e da reformação, operações que se manifestam significativamente para a construção do sentido. Enquanto o vocalise é explorado apenas no primeiro álbum, a reformação, seja primária ou secundária, manifesta-se em ambos, contemplando cinco das seis canções, ou seja, a quase totalidade do *corpus*.

De uma perspectiva ampla, entendemos que as estratégias exploradas pelo projeto Tribalistas – e que consideramos serem extensivas ao posicionamento tribalista de modo geral – por vezes funcionam como um vírus, que entra despercebido em um organismo e, quando menos se espera, o tem dominado. Assim como um vírus, o cancionista tribalista age conforme o sistema, conhecendo suas funcionalidades para então explorá-las. Nesse sentido é que se dá a concessão na enunciação tribalista. A ruptura daquilo que estaria previsto pelo programa da tradição romântica sói ocorrer frequentemente a partir de uma segunda leitura, nunca ao modo do enfrentamento direto, da negação explícita.

A proposta de reflexão parece se evidenciar em boa parte das canções, justamente a partir dessas estratégias de enunciação. Não se trata, portanto, de simplesmente dizer, afirmar ou negar, mas de, por meio da arte, promover o pensar sobre o ser e as suas relações com o mundo. Nessa esfera, como discutimos no início deste trabalho, o projeto Tribalistas afina-se, não com a tradição romântica cancional, mas com os chamados primeiros românticos de Iena. Nessa esteira do amor entre arte e filosofia, portanto, o cancionista tribalista se utiliza do discurso tradicionalmente romântico com um propósito definido, qual seja, o de promover a reflexão e a conseqüente transformação do ser e do fazer sobre si, sobre a linguagem e sobre o mundo.

Reconhecemos no projeto Tribalistas um gesto pontual, e como tal, sua acentuação favorece sobremaneira a observação dos valores passíveis de serem articulados na dinâmica identitária que investigamos. A análise das canções superou nossas expectativas com relação à qualidade e à diversidade de estratégias exploradas, oferecendo, ao mesmo tempo, elementos favoráveis aos objetivos desta investigação e enriquecedores do conhecimento acerca do sofisticado trabalho estético apresentado tanto sobre a linguagem verbal quanto sobre a linguagem musical.

Para o bom desenvolvimento deste nosso percurso de construção do sentido, destacamos o grande valor da construção e do exame de cada tatitura. Segundo vemos, a tatitura tem o poder de nos apresentar analiticamente aquilo que os ouvidos captam

intuitivamente – a tensão letra-melodia – e, com essa instrumentalização, nos traz condições metodológicas para interpretações, ao mesmo tempo, percucientes e sensíveis.

Esperamos que este trabalho contribua para orientar e valorizar futuras investigações que venham a expandir o conhecimento das estratégias e do alcance da canção produzida na promoção do exercício e do acontecimento da consciência dos sujeitos no mundo.

Nosso trabalho se dedica, portanto, não simplesmente a reconhecer ou confirmar a ligação do projeto Tribalistas, ou mesmo do posicionamento tribalista, com o fenômeno da tribalização, mas sim a explorar as operações enunciativas privilegiadas por essa tendência que se move no discurso literomusical brasileiro e que, valendo-se do poder persuasivo da canção, parece promover a difusão de concepções e ações intersubjetivas estrategicamente construídas consoante a identidade tribalista.

REFERÊNCIAS

- ARROZIO, Nathália Scavone. Canto popular x canto erudito. **Geração M**: escola de música [página oficial], São Paulo, dez. 2020. Disponível em: <https://geracaom.com.br/2020/12/10/canto-popular-erudito/>. Acesso em: 12 fev. 2023.
- CASSIRER, Ernest. **Linguagem e mito**. 3. ed. Tradução de J. Guinsburg e Miriam Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 1992 [1925].
- GONÇALVES CORREIA, A. F. Fragmentos da Athenäum - Novalis. **Cadernos Zygmunt Bauman**, São Luís: UFMA, v. 10, n. 24, p. 282-286, 2020. Disponível em: <http://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/bauman/article/view/15746>. Acesso em: 25 mar. 2023.
- COSTA, Nelson Barros da. **A produção do discurso lítero-musical brasileiro**. 2001. 486f. Tese (Doutorado) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Programa de Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem, Doutorado em Linguística Aplicada, São Paulo, 2001.
- COSTA, Nelson Barros da. **Música popular, linguagem e sociedade**: analisando o discurso literomusical brasileiro. Curitiba: Appris, 2011.
- DISCINI, Norma. Claude Zilberberg: a semiótica estetizada. **Estudos semióticos**, São Paulo, v. 15, p. 88-103, abr. 2019. DOI: 10.11606/issn.1980-4016.esse.2019.156077. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse/article/view/156077>. Acesso em: 31 ago. 2021.
- PROENÇA FILHO, Domício. **Estilos de época na literatura**. 6. ed. São Paulo: Ática, 1981 [1967].
- DUARTE, Pedro. **Estio do tempo**: romantismo e estética moderna. Rio de Janeiro: Zahar, 2011. *Online*. Disponível em: <https://lectio.com.br/dashboard/midia/detalhe/1441>. Acesso em: 11 nov. 2022.
- DURIGAN, Jesus Antonio. Prefácio. In: GREIMAS, A. J. (org.), **Ensaio de semiótica poética**. São Paulo: Cultrix: Ed. USP, 1975.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio século XXI**: o dicionário da língua portuguesa. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação**: as categorias de pessoa, espaço e tempo. São Paulo: Ática, 1996.
- FISCHER, Luís Augusto; LEITE, Carlos Augusto Bonifácio (org.). **O alcance da canção**: estudos sobre música popular. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2016.
- FONTANILLE, Jacques; ZILBERBERG, Claude. **Tensão e significação**. São Paulo: Discurso Editorial: Humanitas: FFLCH-USP, 2001.
- FREUD, Sigmund. **Psicologia das massas e análise do eu e outros textos**: 1920-1923. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

- FROTA, Djavam Damasceno da. **Do verso ao ideograma**: percurso de uma forma semiótica na enunciação do Grupo Noigandres. 2019. 113f - Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-graduação em Linguística, Fortaleza (CE), 2019.
- GREIMAS, Algirdas Julien. **Sobre o sentido**: ensaios semióticos. Petrópolis: Vozes, 1975a.
- GREIMAS, Algirdas Julien (org.). **Ensaio de semiótica poética**. São Paulo: Cultrix; Ed. USP, 1975b.
- GREIMAS, Algirdas Julien. **Semântica estrutural**: pesquisa de método. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1976 [1966].
- GREIMAS, Algirdas Julien. **Sémantique structurale**: recherche de méthode. 3. ed. Paris: PUF, 2002 [1966].
- GREIMAS, Algirdas Julien. **Sobre o sentido II**: ensaios semióticos. São Paulo: Nankin: Edusp, 2014.
- GREIMAS, Algirdas Julien. **Da imperfeição**. 2. ed. São Paulo: Estação das Letras e Cores: CPS, 2017.
- GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de semiótica**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2011 [1979].
- GREIMAS, Algirdas Julien; FONTANILLE, Jacques. **Semiótica das paixões**: dos estados de coisas aos estados de alma. São Paulo: Ática, 1993 [1991].
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HJEMSLEV, Louis. **Ensaio linguísticos**. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- HJEMSLEV, Louis. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009 [1943].
- HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro; FRANCO, Francisco Manoel de Mello. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva; Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia, 2009.
- LEITE, Ricardo Lopes. A complexidade na hipótese tensiva de Claude Zilberberg. **Estudos semióticos**, São Paulo, v. 15, p. 27-38, abr. 2019. DOI: 10.11606/issn.1980-4016.esse.2019.154030. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse/article/view/154030>. Acesso em: 31 ago. 2021.

LEMOS, Carolina Lindenberg. Complexidade da repetição. **Estudos semióticos**, São Paulo, v. 15, p. 104-121, abr. 2019. DOI: 10.11606/issn.1980-4016.esse.2019.154652. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse/article/view/154652>. Acesso em: 31 ago. 2021.

LIMA, Brunna Guedes Marques de. **A tradução da tradição amorosa do par romântico em canções selecionadas de Chico Buarque de Hollanda**. 2010. 106 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2010.

MACAMBIRA, José Rebouças. **Fonologia do português**. 2. ed. Fortaleza: Imprensa Universitária, 1987.

MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa**. 4. ed. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

MAINGUENEAU, Dominique. **Gênese dos discursos**. São Paulo: Parábola, 2008a.

MAINGUENEAU, Dominique. **Cenas da enunciação**. São Paulo: Parábola, 2008b.

MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso e análise do discurso**. São Paulo: Parábola, 2015.

MATTOS, Fernando Lewis de. **Análise musical I**. Apostila. *Online*. Porto Alegre: UFRGS, 2006. Disponível em: https://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Matos-Apostila_Analise_1.pdf. Acesso em: 12 nov. 2021.

MELO E CASTRO, Ernesto Manuel Geraldês de. **Ideogramas**. Lisboa: Guimarães Editora, 1962. *Online*. Disponível em: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/e-m-de-melocastro-ideogramas/>. Acesso em: 23 jul. 2023.

MOTTA, Nelson. Sobre o álbum Tribalistas 2. *In: Marisa Monte: site oficial*, 2017. *Online*. Disponível em: https://www.marisamonte.com.br/discografia_/tribalistas2/. Acesso em: 14 mar. 2023.

RÊGO, Carmem Silvia de Carvalho. **Tendências do pop nacional: o discurso tribalista na canção de Arnaldo Antunes**. 2011. 113f. – Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Departamento de Letras Vernáculas, Programa de Pós-graduação em Linguística, Fortaleza (CE), 2011.

RÊGO, Carmem Silvia de Carvalho; LEITE JÚNIOR, José. Efeitos da modalização e da debragem na enunciação do par amoroso pela canção pop brasileira. **Cadernos de Linguagem e Sociedade**, Brasília, DF, v. 18, n. 2, p. 137–155, 2017. DOI: 10.26512/les.v18i2.5795. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/les/article/view/5795>. Acesso em: 29 jul. 2023.

RÊGO, Carmem Silvia de Carvalho; SARAIVA, José Américo Bezerra. O amor é feio (e lindo!): O esvaziamento da predicação como concentração de valor. **CASA: Cadernos de semiótica aplicada**, São Paulo, v. 16, n. 1, p. 186-203, jul. 2023. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/casa/index>. Acesso em: 10 jul. 2023. <http://dx.doi.org/10.21709/casa.v16i1.17790>.

SARAIVA, José Américo Bezerra. Como analisar a canção popular? *In*: COSTA, Nelson Barros da. **Práticas discursivas**: exercícios analíticos. Campinas: Pontes, 2005.

SARAIVA, José Américo Bezerra. **Pessoal do Ceará**: a identidade de um percurso e o percurso de uma identidade. 2008. 356 f. Tese (doutorado) - Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-Graduação em Linguística, Fortaleza, 2008. Disponível em: <<http://www.repositoriobib.ufc.br/000036/00003676.pdf>>. Acesso em: 26 set. 2021.

SARAIVA, José Américo Bezerra. Sujeito do discurso, crise de identidade e poéticas contemporâneas, **CASA**: Cadernos de semiótica aplicada, São Paulo, v. 9, n. 2, p. 1-21, 2011. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/casa>. Acesso em: 17 jun. 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.

SARAIVA, José Américo Bezerra. **A trama poética em Caetano Veloso**. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2014.

SARAIVA, José Américo Bezerra; LEITE, Ricardo Lopes. Estados de alma, efeitos tensivos e modos de compatibilização entre letra e melodia em três canções de Chico Buarque. **Estudos semióticos**, São Paulo, v. 17, n. 3, p. 115-130, 2021. DOI: 10.11606/issn.1990-4016.esse.2021.186378. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse/article/view/186378>. Acesso em 24 fev. 2023.

SAUSSURE, Ferdinand. **Curso de lingüística geral**. 25. ed. São Paulo: Cultrix, 1999 [1916].

SCOTT, John; GORDON, Marshall. **A dictionary of sociology**. 4. ed. Oxford: Oxford University Press, 2009 [1998].

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. **A canção no tempo**: 85 anos de músicas brasileiras. 5. ed. São Paulo: Ed. 34, 2006.

SILVA, Luciene Helena da. **A construção discursiva da noção de amor pelo posicionamento romântico em canções brasileiras da década de 1970**. 96 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Ceará, Departamento de Letras Vernáculas, Programa de Pós-Graduação em Linguística, Fortaleza, 2014.

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

TATIT, Luiz. **Musicando a semiótica**: ensaios. São Paulo: Annablume, 1997.

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

TATIT, Luiz. **O cancionista**: composição de canções no Brasil. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2002 [1996].

TATIT, Luiz. Elementos para a análise da canção popular. **CASA**: Cadernos de semiótica aplicada, v. 1, n. 2, dez. 2003. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/casa>. Acesso em: 10 fev. 2021.

TATIT, Luiz. **Semiótica da canção**: melodia e letra. 3. ed. São Paulo: Escuta, 2007 [1994].

TATIT, Luiz. **O século da canção**. 2. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

TATIT, Luiz. **Passos da semiótica tensiva**. Cotia (SP): Ateliê Editorial, 2019.

TATIT, Luiz. Bases do pensamento tensivo. **Estudos semióticos**, São Paulo, v. 15, p. 11-26, abr. 2019. DOI: 10.11606/issn.1980-4016.esse.2019.156045. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse/article/view/156045>. Acesso em: 31 ago. 2021.

TATIT, Luiz. Claude Zilberberg e a prosodização da semiótica. **Actes sémiotiques**, Limoges: Université de Limoges, n. 123, 2020a. Disponível em: <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/6466>. Acesso em: 18 jul. 2020.

TATIT, Luiz. Semiótica do pouco a pouco. *In*: **Abralin ao vivo**: linguists online. Abralin: Campinas, 2020b. *Online*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=o0t8ne-mIPM>. Acesso em: 18 jul. 2020.

TATIT, Luiz; LOPES, Ivã Carlos. Elogio à leveza: análise de “A felicidade”. *In*: COSTA, Nelson Barros da. **O charme dessa nação**: música popular, discurso e sociedade brasileira. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2007.

TINHORÃO, José Ramos. **História da música popular brasileira**. São Paulo: 34, 1998.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

ZILBERBERG, Claude. **Razão e poética do sentido**. São Paulo: Edusp, 2006 [1988].

ZILBERBERG, Claude. Louvando o acontecimento. Tradução de Maria Lucia Vissotto Paiva Diniz. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 13, p. 13-28, jun. 2007. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/1472/938>. Acesso em: 13 jul. 2023.

ZILBERBERG, Claude. **Elementos de semiótica tensiva**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011 [2006].

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

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

AMOR e sexo. Intérprete: Rita Lee. *In*: BALACOBACO. Compositores: Rita Lee, Arnaldo Jabor, Roberto de Carvalho. Produtor: Roberto de Carvalho. Rio de Janeiro: Som Livre, 2003. 1 CD, faixa 1. Disponível em: <https://open.spotify.com/>. Acesso em: 21 maio 2023.

DOIS grudados. Intérpretes: Arnaldo Antunes, Carlinhos Brown. Compositor: Carlinhos Brown. *In*: ARTEFIREACCUA: incinerando inferno. Compositor: Carlinhos Brown. Salvador: Candyall Music, 2016. 1 CD, faixa 3. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/3TNYnLLk81hrsfRIW8fmw2>. Acesso em: 14 mar. 2023.

EXAGERADO. Compositor: Cazuzza, Ezequiel Neves, Leoni. Intérprete: Cazuzza. Produtor: Nilo Rezende, Ezequiel Neves. Rio de Janeiro: Som Livre, 1985. 1 LP. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/4d0DpU7Odiv0zvtvX2GxJlk>. Acesso em: 14 mar. 2023.

FUI eu. Compositor: Michael Sullivan, Paulo Massadas. Intérprete: Fernanda Takai. *In*: NA MEDIDA do impossível: ao vivo no Inhotim. Rio de Janeiro: Deck, 2017. 1 CD, 1 DVD, mídia digital, faixa 7. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/6duND4qwkaiUAyVFsoJUfB>. Acesso em: 14 mar. 2023.

FUI eu. Compositor: Michael Sullivan, Paulo Massadas. Intérpretes: Michael Sullivan, Zezé de Camargo, Luciano. *In*: DUETOS. Produtor: Guto Graça Mello, Michael Sullivan. Manaus: Sony Music, 2010. 1 CD, faixa 4. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/1JQRGDmJuxz97gzC5exNpS>. Acesso em: 14 mar. 2023.

MAIS forte que o tempo. Intérprete: Michael Sullivan. Produtor: Michael Sullivan. Sony Music, 2013. 1 CD. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/12H97YMJYGsyHK2qxrZtc6?highlight=spotify:track:1jleIOmHyWh1qbBuctVfj4>. Acesso em: 14 mar. 2023.

MON amour, meu bem, ma femme. Compositora: Cleide. Intérprete: Reginaldo Rossi. *In*: SELEÇÃO de ouro: Reginaldo Rossi. EMI, 1998, 1 CD, faixa 3. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/2fZVfPQxLPyVzIOfy8D5a>. Acesso em: 14 mar. 2023.

PARADEIRO. Compositor: Arnaldo Antunes. Produtores: Carlinhos Brown, Alê Siqueira. São Paulo: BMG, 2001. 1 CD. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/0ymgXGEItDZ64RL4khrKuw>. Acesso em: 14 mar. 2023.

TRIBALISTAS. Compositores: Arnaldo Antunes, Carlinho Brown, Marisa Monte. Produtora: Marisa Monte. Rio de Janeiro: Phonomotor, 2017. 1 CD. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/08b6hp6I5Cw2UctryiE830>. Acesso em: 14 mar. 2023.

TRIBALISTAS. Compositores: Arnaldo Antunes, Carlinho Brown, Marisa Monte. Produtora: Marisa Monte. Diretor: Guilherme Ramalho. São Paulo: EMI, 2002. 1 CD, 1 DVD/VHS. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/1kNwLPweR4ieuoGvbm1kP1>. Acesso em: 14 mar. 2023.

APÊNDICE A – *CORPUS*

Compõe este documento um conjunto de quadros em que distribuímos, conforme a respectiva entoação, a letra de cada uma das canções selecionadas para compor o *corpus*. Esses quadros formam um desenho entoativo da letra da canção, que funciona como um mapeamento de seus contornos melódicos, de maneira que possamos nos referir às gradações e ao campo de tessitura analisados. Esse modelo de quadro analítico da canção, por analogia com as partituras musicais e em homenagem ao seu elaborador – Luiz Tatit –, já vêm sendo denominado **tatitura**, termo que adotamos neste trabalho. Nos espaços entre as linhas, as tatituras representam as gradações em semitons; e, nas extremidades, linhas duplas delimitam a região de tessitura ocupada pela canção.

Para cada canção, conforme a extensão do enunciado, há certa quantidade de tatituras, que identificamos pelo ano de divulgação do álbum (T 2002 ou T 2017), seguido do número da faixa de gravação (f00) e da ordem do desenho melódico (d00), o que gera um código do tipo T [0000] f00d00. Este documento traz duas seções, uma para cada álbum do *corpus*, cujas canções são então apresentadas segundo a respectiva ordem de gravação.

Para efeito de melhor percepção do prolongamento das vogais, adotamos como parâmetro extra o uso do sinal de adição (+) nos casos em que esse prolongamento se manifeste na interpretação da canção. Nesse sentido, consideramos dois sinais de adição (++) como referência para a duração de um tempo.

A elaboração das partituras do álbum de 2017 e de todas as tatituras do *corpus* contou com a valiosa parceria de Sueli Helena de Miranda⁹¹, a quem somos imensamente gratos. Embora não seja exigido dos semióticos o aparato teórico da música, a compreensão musical dessa parceira certamente aumenta o grau de confiabilidade na construção das tatituras. De forma que as contribuições de Sueli Helena, tanto pelo aspecto teórico-musical quanto pela sensibilidade artística, é certamente um grande valor para este trabalho.

⁹¹ Sueli Helena de Miranda é flautista e professora, tendo lecionado flauta doce no Núcleo de Música Antiga do Centro de Ensino Profissionalizante – Escola de Música de Brasília, no período de 1994 a 2014. Em 1986 licenciou-se em Educação Artística - Música - Flauta Doce, pela Universidade Federal de Uberlândia, onde em 1993 também concluiu Especialização em Métodos e Técnicas de Pesquisa em Música. Em 2001-2002 aprofundou-se no estudo da flauta doce no Conservatório Real de Bruxelas, tendo sido selecionada em primeiro lugar pelo programa Bolsa Virtuose, do Ministério da Cultura do Brasil. Em 2011 participou do 43º Curso Internacional de Música Antiga de Urbino – Itália. Atualmente desenvolve trabalho de pesquisa e performance de flauta doce na música popular e tem se apresentado em diversos espaços culturais de Fortaleza (CE). Desde 2004 participa do grupo de música antiga Estúdio Barroco, com o qual gravou dois CDs – em 2007 e 2018 – e já realizou dezenas de concertos pelo país.

TATITURAS DAS CANÇÕES SELECIONADAS DO ÁLBUM TRIBALISTAS 2002

Álbum 2002, faixa 03 – Velha infância

[2002] f03d1 – Você é assim / Um sonho pra mim / E quando eu não te vejo

Si																			
Lá#																			
Lá																			
Sol#																			
Sol																			
Fá#																			
Fá																			
Mi					sim+					mim+									
Ré#																			
Ré																			
Dó#														te		jo+++++			
Dó																			
Si																	ve		
Lá#																			
Lá		cê		as			so		pra		quan		não+++						
Sol#																			
Sol																			
Fá#	Vo		é			Um		nho			E		doeu						

[2002] f03d2 – Eu penso em você / Desde o amanhecer / Até quando eu me deito

Si																				
Lá#																				
Lá																				
Sol#																				
Sol																				
Fá#				cê						ce										
Fá																				
Mi				ê						er										
Ré#																				
Ré																				
Dó#																		me	to+++++	
Dó																				
Si																			dei	
Lá#																				
Lá		pen		vo					a	nhe			té	doeu+++						
Sol#																				
Sol																				
Fá#		Eu		soem			desdeo		ma				A	quan						

[2002] f03d10 – Eu penso em você / Desde o amanhecer / Até quando eu me deito

Si																				
Lá#																				
Lá																				
Sol#																				
Sol																				
Fá#				cê					cer											
Fá																				
Mi				ê+					er+											
Ré#																				
Ré																				
Dó#																	me	to+++++		
Dó																				
Si																		dei		
Lá#																				
Lá		pen		vo			deoa		nhe			té		doeu+++						
Sol#																				
Sol																				
Fá#	Eu		soem				Des		ma				A		quan					

[2002] f6d3 [vocalise] – Ah

Fá#								
Fá								
Mi								
Ré#								
Ré								
Dó#				a++				
Dó		a+++				a++		
Si			a+				a+	
Lá#								
Lá	Ah			a			a++	
Sol#								
Sol								
Fá#								
Fá								
Mi								

APÊNDICE B – LETRAS DAS CANÇÕES

As letras das canções selecionadas para o *corpus* foram colhidas do site oficial de Marisa Monte⁹², onde estão totalmente escritas com letras maiúsculas. Para facilitar a nossa leitura, optamos pelo uso de letras minúsculas, mas distinguindo com iniciais maiúsculas nomes próprios e o início de cada estrofe. As letras estão apresentadas pela ordem das faixas de gravação no álbum.

Letras das canções selecionadas do álbum *Tribalistas 2002*

Álbum 2002, Faixa 03 – Velha Infância

(Arnaldo Antunes / Carlinhos Brown / Davi Moraes / Marisa Monte / Pedro Baby)

Você é assim
um sonho pra mim
e quando eu não te vejo
eu penso em você
desde o amanhecer
até quando eu me deito

Eu gosto de você
e gosto de ficar com você
meu riso é tão feliz contigo
o meu melhor amigo é o meu amor

E a gente canta
e a gente dança
e a gente não se cansa
de ser criança
a gente brinca
na nossa velha infância

Seus olhos, meu clarão
me guiam dentro da escuridão
seus pés me abrem o caminho
eu sigo e nunca me sinto só

Você é assim
um sonho pra mim
quero te encher de beijos
eu penso em você
desde o amanhecer
até quando eu me deito

⁹² FONTE: *Tribalistas 2017 – Letras*. Disponível em: marisamonte.com.br. Acesso em: 25 mar. 2021. © Copyright 2013 - Marisa Monte. Todos os direitos reservados.

Eu gosto de você...

Álbum 2002, Faixa 05 – O Amor É Feio

(Arnaldo Antunes / Carlinhos Brown / Marisa Monte)

O amor é feio
tem cara de vício
anda pela estrada
não tem compromisso

O amor é isso
tem cara de bicho
por deixar meu bem
jogado no lixo

O amor é sujo
tem cheiro de mijo
ele mete medo
vou lhe tirar disso

O amor é lindo...

O amor é lindo
faz o impossível
o amor é graça
ele dá e passa

O amor é livre
o amor é livre
o amor é livre
o amor é livre

Álbum 2002, Faixa 06 – É Você

(Arnaldo Antunes / Carlinhos Brown / Marisa Monte)

É você
só você
que na vida vai comigo agora
nós dois na floresta e no salão
nada mais
deita no meu peito e me devora
na vida só resta seguir
um risco, um passo, um gesto rio afora

É você
só você
que invadiu o centro do espelho
nós dois na biblioteca e no saguão
ninguém mais

deita no meu leito e se demora
na vida só resta seguir
um risco, um passo, um gesto rio afora

Álbum 2002, Faixa 07 – Carnalismo

(Arnaldo Antunes / Carlinhos Brown / Cezar Mendes / Marisa Monte)

No rastro do seu caminhar
no ar onde você passar
o seu perfume inebriante
pendura o instante

A rua inteira a levitar
me abraça e me faz calor
segredos de liquidificador
um ser humano é o meu amor
de músculos, de carne e osso, pele e cor

Letras das canções selecionadas do álbum Tribalistas 2017

Assim como as letras do primeiro, as do álbum Tribalistas 2017 foram colhidas do site oficial de Marisa Monte⁹³, onde estão totalmente escritas com letras maiúsculas. Para facilitar a nossa leitura, optamos pelo uso de letras minúsculas, mas distinguindo com iniciais maiúsculas nomes próprios e o início de cada estrofe. As letras estão apresentadas pela ordem das faixas de gravação no álbum.

Álbum 2017, Faixa 04 – Aliança

(Arnaldo Antunes, Carlinhos Brown, Marisa Monte, Pedro Baby, Pretinho da Serrinha)

Se um dia eu te encontrar
do jeito que sonhei
quem sabe ser seu par
perfeito e te amar
do jeito que eu imaginei

Ao virar a esquina
atrás de uma cortina me perder
no escuro com você

Fogo na fogueira
o seu beijo e o desejo em seu olhar
as flores no altar

⁹³ FONTE: Tribalistas 2017 – Letras. Disponível em: marisamonte.com.br. Acesso em: 25 mar. 2021. © Copyright 2013 - Marisa Monte. Todos os direitos reservados.

Véu e grinalda
 lua de mel
 chuva de arroz
 e tudo depois
 dama de honra
 pega o buquê
 ninguém mais feliz
 que eu e você

Carlinhos Brown: voz, eletrônicos artesanais, ganzá, afoxés, gongo, prato-condução, cajón e clave; **Arnaldo Antunes:** voz; **Marisa Monte:** voz e violão; **Cézar Mendes:** violão; Pedro Baby: violão, violão aço e guitarra; **Pretinho da Serrinha:** cavaquinho
Dadi: baixo, hammond e fender rhodes.

BR-ONE-17-00004 (ROSA CELESTE [UNIVERSAL MGB] // CANDY ALL MUSIC [SOM LIVRE] // MONTE SONGS [SONY/ATV] // SETEMBRO EDIÇÕES [DC CONSULTORIA] // UNIVERSAL MGB)

Álbum 2017, Faixa 08 – Feliz e Saudável
 (Arnaldo Antunes, Carlinhos Brown, Marisa Monte)

Eu vou sumir, vou desaparecer
 vou me encontrar, você vai me perder
 eu vou me desapaixonar de vez
 mas se você me procurar talvez
 eu posso me arrepender
 e até topa namorar com você
 pois sou feliz e saudável
 muito feliz e saudável

Às vezes acho que chegou ao fim
 que você nunca vai gostar de mim
 às vezes sim, às vezes não

Já perguntei para o meu coração
 mas ele só aumenta a confusão
 às vezes não, às vezes sim

Pode ligar que eu não vou atender
 vou me vingar, vou te fazer sofrer
 você vai ver, eu vou te enlouquecer
 te maltratar pra você aprender
 mas posso me arrepender
 e até topa namorar com você
 pois sou feliz e saudável
 super feliz e saudável

Arnaldo Antunes: voz; **Carlinhos Brown:** voz, eletrônicos artesanais, guitarra, baixo, pandeiro, tamborim, caixa, bacurinha, repique, agogô e clave; **Marisa Monte:** voz, violão, fender rhodes, hammond, pandeiro e colher de pau; **César Mendes:** violão
Dadi: violão aço, fender rhodes, guitarra e guitarra slide.

BR-ONE-17-00008 (ROSA CELESTE [UNIVERSAL MGB] //
CANDYALL MUSIC [SOM LIVRE] // MONTE SONGS [SONY/ATV]