



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

ÉRICA NAILDE NUNES BARROSO

**MODOS ESCALARES E TENSIVIDADE SEMIÓTICA NA CANÇÃO POPULAR
BRASILEIRA**

FORTALEZA

2018

ÉRICA NAILDE NUNES BARROSO

MODOS ESCALARES E TENSIVIDADE SEMIÓTICA NA CANÇÃO POPULAR
BRASILEIRA

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Linguística da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutora em Linguística. Área de concentração: Linguística.

Orientador: Prof. Dr. José Américo Bezerra Saraiva.

FORTALEZA

2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- B285m Barroso, Érica Nailde Nunes.
Modos escalares e tensividade semiótica na canção popular brasileira / Érica Nailde Nunes Barroso. –
2018.
192 f. : il.
- Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação
em Linguística, Fortaleza, 2018.
Orientação: Prof. Dr. José Américo Bezerra Saraiva.
1. Semiótica da canção. 2. Canção popular brasileira. 3. Modos escalares musicais. 4. Tensividade. I. Título.

CDD 410

ÉRICA NAILDE NUNES BARROSO

MODOS ESCALARES E TENSIVIDADE SEMIÓTICA NA CANÇÃO POPULAR
BRASILEIRA

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Linguística da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutora em Linguística. Área de concentração: Linguística.

Aprovada em: ____/____/____.

BANCA EXAMINADORA

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

Prof. Dr. Ivã Carlos Lopes
Universidade de São Paulo (USP)

Prof.^a Dra. Carolina Lindenberg Lemos
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. José Leite de Oliveira Junior
Universidade Federal do Ceará (UFC)

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

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Américo, Ema Bessar Viana, que tem a competência da escrita, da oratória e da “escutatória” (ele sabe escutar canções e gentes). Seu espírito não cabe no estreito. Agradeço-lhe, musicalmente, em todos os modos.

Ao Professor Ivã, que é uma *vox tenoris*, um *cantus firmus* no discurso semiótico polifônico brasileiro.

À Professora Carol, que me prestou a colaboração de seu talento compondo a banca examinadora desta tese.

Ao Professor Leite Junior, em quem maestria, generosidade e gentileza acordes se acham.

Ao Professor Ricardo Leite, cujas intervenções influíram em todo o texto definitivo.

A Felipe Filho, “pedra 90”, uma das pessoas mais formidáveis que já conheci, por ter formatado, diagramado e editado a tese tantas vezes foi preciso.

Ao Sr. Eduardo Xavier, que, solícito, sempre esteve disposto a resolver todos os “vexames” do Programa de Pós-Graduação em Linguística (PPGL).

Aos músicos Verônica Lapa e Evanilson Nogueira, pela forte amizade de tantos anos e pelo interesse em contribuir para este trabalho.

A Thiago Almeida, pelos arranjos. “Bach”, do alemão, “pequeno rio”; “Thiago”, do espanhol, “santo lago”.

A Zezé Aragão e Ronaldo de Carvalho, por terem me presenteado com belos projetos cancionais.

Às notas do meu piano, notas brancas e pretas, das graves às mais agudas; sons com cheiro de piano que marcaram minha alma desde sempre.

À Amandinha, minha notinha mais afin(lh)ada.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e à Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico (FUNCAP), pelo apoio financeiro.

“Alguém cantando longe daqui
Alguém cantando longe, longe
Alguém cantando muito
Alguém cantando bem
Alguém cantando é bom de se ouvir
Alguém cantando alguma canção
A voz de alguém nessa imensidão
A voz de alguém que canta
A voz de um certo alguém
Que canta como que pra ninguém
A voz de alguém quando vem do coração
De quem mantém toda a pureza
Da natureza
Onde não há pecado nem perdão”

(Caetano Veloso)

RESUMO

Este estudo propõe determinar de quê maneira a escolha do modo escalar concorre para a construção do efeito tensivo na canção popular brasileira. A justificativa para a apresentação deste trabalho decorre da relevância em desenvolver o modelo semiótico para a análise do texto cancional. Para tanto, procede-se à descrição semiótica da tensividade contida nos modos escalares, e a aspectualidade tensiva quando da conversão escala/melodia. A pesquisa tem como pilastra teórica categorias da teoria da linguagem de Hjelmslev; o modelo semiótico desenvolvido por Greimas, nos anos 60 e 70, considerando, sobretudo, seus desdobramentos efetuados por Fontanille e Zilberberg (2001) no campo das indagações tensivas (anos noventa); e os princípios da semiótica da canção conforme pautados por Tatit. As questões sobre a teoria da música são pontuadas consoantes Med (1996). Com relação aos fundamentos teórico-musicais, atêm-se às seguintes categorias: escalas e sistemas composicionais (sistemas de composição cancional modal e tonal). Na prática da análise das canções, é investigada a junção das instâncias verbais e melódicas, em busca do mapeamento de seu percurso tensivo. Estuda-se, também, a compatibilidade entre os componentes linguístico e melódico, levando em conta as relações dos valores intervalares melódicos (intervalos peculiares de cada modo escalar) com a letra. Elabora-se um inventário de canções, selecionando e organizando textos segundo critérios da modalização escalar implícitos para servir de amostra da semiótica tensiva da canção. A natureza da pesquisa é de cunho bibliográfico-documental, teórico-prática e interpretativa. Na análise das canções, são identificados e classificados seus elementos, sendo fragmentados os textos em suas partes constitutivas. São explicitadas as relações entre tais elementos e reconhecidos os princípios de suas organizações, tendo em vista sua disposição e estrutura. A pesquisa tem abordagem hipotético-dedutiva e procedimento estruturalista.

Palavras-chave: Semiótica da canção. Canção popular brasileira. Modos escalares musicais. Tensividade.

ABSTRACT

This research aims to determine in which way the choice of the scalar mode contributes to the construction of the tensive effect on Brazilian popular song. The justification for the presentation of this work stems from the relevance in developing the semiotic model for analysis of the song text. In order to do so, it proceeds to the semiotic description of the tensiveness contained in the scalar modes and the aspectuality in the scale/melody conversion. The research has as theoretical background the categories of Hjelmslev's language theory; the semiotic model developed by Greimas in the 1960s and 1970s, considering, in particular, its developments carried out by Fontanille and Zilberberg (2001) in the field of tensive inquiries (1990s); and the principles of the semiotics of the song created by Tatit. The topics about music theory are based on Med (1996). The theoretical-musical foundations are classified in the following categories: scales and compositional systems (modal and tonal song composition systems). In the analysis of the songs, it is investigated the joint of the verbal and melodic instances, in search of the mapping of its tensive course. It is also studied the compatibility between the linguistic and the melodic components, taking into account the relations of the melodic interval values (peculiar intervals of each scalar mode) with the lyrics. An inventory of songs is elaborated, selecting and arranging texts according to the criteria of the scalar modulation implicit to serve as a sample of the tensive semiotics of the song. The research has a bibliographic-documentary nature, with theoretic-practical and interpretative aspects. In the analysis of the songs, its elements are identified and classified, the texts being fragmented in their constituent parts. The relations among these elements are explained and the principles of their organizations are recognized, considering their disposition and structure. This work has a hypothetical-deductive approach and a structuralist procedure.

Keywords: Semiotics of the song. Brazilian popular song. Musical scalar modes. Tensiveness.

RÉSUMÉ

Cette étude propose déterminer de quelle manière le choix du mode de la gamme contribue à la construction de l'effet tensif dans la chanson populaire brésilienne. La justification pour la présentation de ce travail advient de l'importance de développer le modèle sémiotique pour l'analyse du texte de la chanson. Pour autant, nous établissons la description sémiotique du degré de tension contenu dans les modes de la gamme/mélodie. La recherche développée par Greimas, dans les années 60 to 70, en considérant surtout, ses dédoublements effectués par Fontanille et Zilberberg (2001) dans le domaine des recherches tensives (années 90), et les principes de la sémiotique de la chanson selon ceux signalés par Tatit. Les questions Sur la théorie de la musique sont pointées selon Med (1996). Par rapport aux fondements théoriques/musicaux s'en tiennent aux catégories suivantes: des gammes et des systèmes de composition (systèmes de composition modale et tonale). Dans la pratique de l'analyse des chansons, est recherchée la jonction des instances verbales et mélodiques à la recherche du contrôle de son parcours tensif. Il est étudiée aussi, la compatibilité entre les composants linguistique et mélodique en prenant compte des rapports de valeurs des intervalles mélodiques (intervalle propre à chaque mode de gamme) avec la parole. Nous élaborons un inventaire de chansons en sélectionnant et en organisant des textes selon des critères de la modulation de la gamme, implicites pour servir d'échantillon de la sémiotique tensive de la chanson. La nature de la recherche est de caractère bibliographique-documental, théorique-pratique et interprétative. Dans l'analyse des chansons sont identifiés et classés ses éléments, étant fragmentés les textes en ses parties constitutives. Sont explicités les rapports entre tels éléments et reconnus les principes de ses organisations, ayant vu leur disposition et structure. La recherche a un abordage hypothétique-déductif et procédure structuraliste.

Mots-clé: Sémiotique de la chanson. Chanson populaire brésilienne. Modes des gammes musicales. Tension.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Três possibilidades de dependências internas de uma função para Hjelmslev no eixo tensivo.....	27
Figura 2 – Graus dos tons e distribuição dos intervalos nas escalas modais	40
Figura 3 – Intervalo característico do modo de Dó.....	42
Figura 4 – Intervalo característico do modo de Ré	43
Figura 5 – Intervalo característico do modo de Mi	43
Figura 6 – Intervalo característico do modo de Fá.....	44
Figura 7 – Intervalo característico do modo de Sol	44
Figura 8 – Intervalo característico do modo de Lá	45
Figura 9 – Intervalo característico do modo de Si	46
Figura 10 – Movimentação modal/tonal das noções de asserção/negação no quadrado semiótico.....	48
Figura 11 – Projeção das categorias descendência/ascendência e asserção/negação no quadrado semiótico	49
Figura 12 – Projeção dos tonemas determinantes no complexo semiótico.....	50
Figura 13 – Projeção dos sistemas de composição músico-cancionais no complexo semiótico.....	53
Figura 14 – Projeção dos modos de existência da melodia no quadrado semiótico	54
Figura 15 – Variações da tessitura e do andamento (agógica) na melodia	55
Figura 16 – Relação do sujeito-orador da canção “Oração ao tempo” com o “tempo” no eixo tensivo	73
Figura 17 – Mapeamento dos contornos letra/melodia de “Oração ao tempo”	77
Figura 18 – Lugar do sujeito difidente (S1) da canção “Dúvida cruel” no quadrado semiótico do “sistema de crenças”	79
Figura 19 – Sequência patêmica de S1	80
Figura 20 – Atitude do sujeito amoroso (S1) face ao seu objeto-valor no quadrado semiótico.....	81
Figura 21 – Profundidade da fixação do objeto em relação a S1 no eixo tensivo	82
Figura 22 – Disposição afetiva fundamental de S1 no quadrado semiótico	84
Figura 23 – Mapeamento dos contornos letra/melodia de “Dúvida cruel”	85
Figura 24 – Mapeamento dos contornos letra/melodia de “Acalanto”	90
Figura 25 – Mapeamento dos contornos letra/melodia de “Carcará”	97

Figura 26 – Representação mítica “bicho de sete cabeças” no eixo tensivo.....	101
Figura 27 – Estruturas cognitivas do sujeito de “Bicho de sete cabeças” em relação ao fazer do Outro no quadrado semiótico.....	102
Figura 28 – Mapeamento dos contornos letra/melodia de “Bicho de sete cabeças”	103
Figura 29 – Notação pentagramática original da canção “No frigr dos olhos” (fac-símile).	108
Figura 30 – Notação pentagramática da canção “No frigr dos olhos” (fac-símile) com letra e arranjo de Érica Barroso	108
Figura 31 – Notação pentagramática da canção “No frigr dos olhos” (fac-símile) com cifra harmônica de Érica Barroso	109
Figura 32 – Mapeamento dos contornos letra/melodia de “No frigr dos olhos”	110
Figura 33 – Mapeamento dos contornos letra/melodia de “Trilhos urbanos”	117
Figura 34 – Escrita pentagramática do Segmento 5 da canção “Acrilírico”	126
Figura 35 – Mapeamento dos contornos letra/melodia de “Béradêro”	133
Figura 36 – Sentido circular da entoação melódica de “Béradêro”	136
Figura 37 – Divisão da aspectualidade temporal da narrativa de “Baioque”	142
Figura 38 – Mapeamento dos contornos letra/melodia de “Baioque”	143
Figura 39 – Mapeamento dos contornos letra/melodia de “Baioque”	144
Figura 40 – Princípio do prazer/Princípio da realidade em “Patchuli” no eixo tensivo	149
Figura 41 – Mapeamento dos contornos letra/melodia de “Patchuli”	151
Figura 42 – Posição do sujeito brega em “Brega” no eixo tensivo	155
Figura 43 – Mapeamento dos contornos letra/melodia de “Brega”	156
Figura 44 – Identidade do eu-enunciador de “Locriando” no quadrado greimasiano	160
Figura 45 – Notação pentagramática original da canção “Locriando” (fac-símile).....	160
Figura 46 – Escrita pentagramática da canção “Locriando” (fac-símile) com arranjo e análise distribucional (macroestrutural) de Érica Barroso.....	161
Figura 47 – Notação pentagramática da canção “Locriando” (fac-símile) com discretização dos intervalos na melodia	161
Figura 48 – Mapeamento dos contornos letra/melodia de “Locriando”	163
Figura 49 – Categorias “ser” e “parecer” para S1 e S2 de “Máscara” no quadrado semiótico.....	169
Figura 50 – Mapeamento dos contornos letra/melodia de “Máscara”	170
Figura 51 – Mapeamento dos contornos letra/melodia de “Pés no chão”	191

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Dimensões e subdimensões da gramática tensiva.....	32
Quadro 2 – Grandezas musicais constituintes e caracterizantes.....	57
Quadro 3 – Forma de “Oração ao tempo”	76
Quadro 4 – Forma de “Dúvida cruel”	84
Quadro 5 – Forma de “Acalanto”	89
Quadro 6 – Forma de “Carcará”	97
Quadro 7 – Forma de “Bicho de sete cabeças”	103
Quadro 8 – Forma de “No frigir dos olhos”	109
Quadro 9 – Graus dos investimentos breantes em “Trilhos urbanos”	115
Quadro 10 – Forma de “Trilhos urbanos”	117
Quadro 11 – Forma de “Acrílico”	123
Quadro 12 – Forma de “Béradêro”	134
Quadro 13 – Análise do cruzamento foremas/categorias aspectuais elementares em “Baioque”	139
Quadro 14 – Forma de “Baioque”	142
Quadro 15 – Forma de “Patchuli”	150
Quadro 16 – Forma de “Brega”	156
Quadro 17 – Forma de “Locriando”	162
Quadro 18 – Forma da canção “Locriando” quanto à disposição dos modos no plano melódico.....	162
Quadro 19 – Forma de “Máscara”	169
Quadro 20 – Forma de “Pés no chão”	190

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	14
2	FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....	24
2.1	Hjelmslev, Greimas, Zilberberg e Tatit: o “percurso gerativo” da formação da semiótica da canção	25
2.2	Dos modos escalares	37
2.2.1	<i>Modo Dó (jônico)</i>	41
2.2.2	<i>Modo de Ré (dórico)</i>	43
2.2.3	<i>Modo de Mi (frígio).....</i>	43
2.2.4	<i>Modo de Fá (lídio)</i>	44
2.2.5	<i>Modo de Sol (mixolídio)</i>	44
2.2.6	<i>Modo de Lá (eólio).....</i>	45
2.2.7	<i>Modo de Si (lócrio)</i>	46
2.3	Dos universais da entoação	47
2.3.1	<i>Dos universais da entoação: seu percurso na evolução dos sistemas musicais na canção.....</i>	51
2.4	Do modo escalar à melodia: o “percurso gerativo” da conversão escala/melodia	53
3	METODOLOGIA.....	61
4	ANÁLISE DAS CANÇÕES	69
4.1	Análise da canção “Oração ao tempo”	69
4.2	Análise da canção “Dúvida cruel”.....	78
4.3	Análise da canção “Acalanto”	87
4.4	Análise da canção “Carcará”	92
4.5	Análise da canção “Bicho de sete cabeças”	99
4.6	Análise da canção “No frigidar dos olhos”	105
4.7	Análise da canção “Trilhos urbanos”	112
4.8	Análise da canção “Acrilórico”	120
4.9	Análise da canção “Béradêro”	127
4.10	Análise da canção “Baioque”	138
4.11	Análise da canção “Patchuli”	147
4.12	Análise da canção “Brega”	154
4.13	Análise da canção “Locriando”	159

4.14	Análise da canção “Máscara”	167
5	CONCLUSÃO	172
	REFERÊNCIAS.....	178
	APÊNDICE A – Análise da canção “Pés no chão”	185

1 INTRODUÇÃO

O tema desta tese é a tensividade na canção popular, delimitando-se a abordar os modos escalares musicais na geração do efeito tensivo na canção popular brasileira.

Nesse contexto, buscar-se-á desenvolver uma pesquisa que responda aos seguintes questionamentos:

- a) De quê maneira a escolha do modo escalar concorre para a construção do efeito de sentido tensivo-entoativo nas canções populares brasileiras?
- b) Como proceder à descrição semiótica da tensividade contida nos modos escalares musicais?
- c) Como descrever, pela semiótica da tensividade, o processo de conversão escala/melodia?

Observamos no mundo acadêmico, e também fora dele, esforço para entender dança, teatro, cinema, poesia, música. A semiótica é, nesse aspecto, poderosa e útil ferramenta de trabalho para que tenhamos acesso à construção de sentido desses textos.

A expansão do interesse pela semiótica no Brasil está há alguns anos reclamando a publicação de estudos aplicados capazes de mostrar, pelo exemplo, algumas das muitas possibilidades de desvendamento dos sentidos que essa metodologia fornece. Como resposta a essa demanda, pesquisadores se debruçam sobre textos dos mais diferentes tipos: um libreto de cordel, uma cena de telenovela, um anúncio classificado de serviço de sexo na internet, ou uma canção, sendo que este último tipo de texto, sincrético por excelência, constitui o objeto de pesquisa deste trabalho.

Talvez a melhor maneira de introduzir a justificativa desta pesquisa seja tratar, antes, daquilo que ela não é. O texto cancional, enquanto fenômeno humano, pode ser descrito a partir de distintos pontos de vista: descrições psicológicas/terapêuticas, antropológicas, históricas, descrições filosóficas (estéticas e éticas), que chegam a projetar, na canção, valores de beleza e valores ideológicos.

Este estudo desenvolve um modelo semiótico para a análise do texto cancional, cujos sedimentos epistemológicos se filiam à escola greimasiana, por esta se focalizar na problemática do itinerário gerativo do sentido do texto. Também recorreremos às postulações da gramática tensiva zilberberguiana.

Considera Tatit, na introdução de “Semiótica da canção: melodia e letra”, que semioticistas e linguistas não tenham dada a devida importância à dimensão musical do projeto do cancionista.

É-nos possível acrescentar às categorias da semiótica da canção uma perspectiva que, a partir da tensividade, fundamenta e justifica as transformações do material sonoro cancional, apresentando a forma não mais como uma moldura externa com a qual o texto cancional dialogaria, mas como pontos de inflexão em que um *continuum* tensivo pulsante se direciona. E é assim que o sentido tensivo da canção se articula e se organiza.

Adentramos na análise de canções por meio da junção das instâncias verbais e melódicas em busca de mapear o percurso tensivo que subsume a direcionalidade semântica responsável pela produção de efeitos de sentido. Isso nos possibilita propor uma análise consistente das particularidades do processo gerativo de produção de sentido de cada canção. A partir dessa visão dos gestos tensivo-cancionais, reconsideramos as fundamentações teóricas de Greimas para o estudo das paixões, passando a ver com maior concretude as aspectualizações das modulações tensivas (pontualidade, incoatividade, cursividade e terminatividade), sendo essas categorias pré-instâncias das modalidades patêmicas.

É relevante para nossa pesquisa o fato de que a semiótica, quando aplicada à análise cancional, revela seu ótimo potencial enquanto metodologia e episteme. Todo o nosso estudo da paixão nos objetos cancionais tem como base teórica as propostas de Greimas, Fontanille e Zilberberg, que relacionam as aspectualizações das modulações tensivas supracitadas às modalidades cujo equacionamento em diferentes graus de complexidade define os diversos estados patêmicos. Esclarece Fontanille (2008, p. 22, grifo nosso) que:

[...] nos anos 1960, a semiótica constituiu-se como um ramo das ciências da linguagem na confluência da linguística, da antropologia e da lógica formal [...]. A semiótica atravessou o período dito “estrutural”, do qual saiu dotado de uma teoria forte, de um **método** coerente [...] e de alguns problemas não resolvidos. O período estruturalista ficou para trás, o que não significa, entretanto, que as noções de “estrutura” e de “sistema” não tenham mais pertinência [...] O contexto no qual evoluem hoje as ciências da linguagem é completamente outro: as estruturas tornaram-se “dinâmicas”, os sistemas se auto-organizam, as formas inscrevem-se em topologias, e o campo das pesquisas cognitivas ocupou, estejamos de acordo ou não, o lugar do estruturalismo em sentido restrito.

O modelo semiótico erigido por Greimas, conhecido como “percurso gerativo do sentido”, continua a existir como pilastra teórico-metodológica; apenas já não pode garantir, sozinho, a exploração de novas problemáticas que surgem no campo da expressividade. Daí são engendrados novos utensílios no arsenal metodológico semiótico, como os promovidos pela semiótica da tensividade (Fontanille e Zilberberg) e pela semiótica da canção (Tatit). Como resultado de tais transformações, surgiram novos problemas teórico-metodológicos que se ordenam nas fronteiras da semiótica com as novas disciplinas com as

quais ela passou a promover articulações (disciplinas como a teoria da música nas análises de canções, por exemplo).

A semiótica passa a responder, dessa forma, às mesmas questões de outras disciplinas que participam de uma interlocução dessa ordem. Por exemplo: quais são os limites de sua incursão fora de suas categorias clássicas de referência? Ou seja, até que ponto é possível a extensão do campo de uma disciplina, sua elasticidade? O que está em pauta é um problema de fronteira. Certamente, não parece ser possível que o campo de qualquer disciplina possa ter uma elasticidade absoluta, pois, se assim o fosse, as disciplinas correriam o risco de perder sua identidade conceitual e seus fundamentos. É o que Birman¹ (1994, p. 8) atenta:

A extensão do campo de qualquer disciplina para a investigação de uma temática somente é possível quando o movimento de extensão tem como contrapartida necessária o movimento de retomo e de reflexão sobre os seus fundamentos, que funcionam como garantia epistemológica da incursão teórica e oferecem legitimidade para o movimento de extensão. Portanto, qualquer disciplina apresenta um limite epistemológico que define o campo de possibilidades para suas incursões. Podemos concluir, daí, que quando o movimento de saída se realiza, com a sua contrapartida de retorno e reflexão sobre os seus fundamentos, a disciplina em pauta torna-se mais consistente.

Birman (1994, p. 9) se vale da metáfora dos “confins”, no que se refere à questão dos limites epistemológicos:

A metáfora dos confines remete aos espaços inexplorados até então por uma dada disciplina, mas onde são ainda uma barreira estabelecida, interditada, impossível de ser ultrapassada. Por isso mesmo, a incursão é potencialmente possível e legítima. Mais do que isso, a exploração dos confines é absolutamente crucial num momento da história das disciplinas, pois é justamente através de tal exploração que as disciplinas podem apresentar suas possibilidades conceituais e se tornar teoricamente mais consistentes. Além disso, esta é a condição de possibilidade das disciplinas enunciarem algo de novo e de inédito.

A canção é comumente entendida como a junção de letra e música. Essa noção orienta boa parte das análises semióticas das canções. Porém a maioria de tais análises toma, preponderantemente, o texto verbal como objeto gerador de significações. Isso ocorre, certamente, por ser o funcionamento semiótico da música caracterizado pelo alto nível de abstração.

Com efeito, atesta Tatit (1997) que a semiótica se comporta de forma lacônica em relação ao texto musical, justificando que isso se deve, em parte, à tradição espacializante do estruturalismo que, em nome da cientificidade, procura fazer economia dos temas temporais.

¹ Joel Birman é epistemólogo da psicanálise.

A semiótica da canção, erigida pelo autor, é de enorme contribuição à semiótica em geral ao tratar da compatibilidade entre os componentes linguístico e melódico. Nessa pesquisa, são levadas em conta, basicamente, as relações dos valores intervalares melódicos² – sendo estes intervalos peculiares em cada modo escalar – com a letra.

Além da interação entre letra e música (canto), em escansões da semiótica da canção, vários outros fatores constroem seu percurso gerativo do sentido, a saber: estrutura rítmica, arranjo (instrumentação), campo harmônico³, forma da composição (análise macroestrutural), registro da notação (partitura), “gestualidades vocais” (dicção, entoação), aspectos do gênero e do estilo⁴ da canção, sistema composicional (modal, tonal etc.) e até mesmo o contexto cultural em que a canção está inserida.

O texto musical é aparentemente desprovido de significados pela semântica *stricto sensu*, quer seja, desprovido de correspondências verbais rigorosas, o que levaria a supor que se trata de uma espécie de “livre germinação do imponderável” (ECO, 2015, p. 164), de uma linguagem imediata pré-verbal/pré-categorial, linguagem de pura efusividade. Em oposição, músicos, cancionistas e semioticistas sabem que os textos musicais são obedientes a regras sintáticas, morfológicas e estruturais de uma precisão absoluta. Mais do que quaisquer outros, tais textos se prestam a serem analisados estrutural e formalmente em termos de relações tensivas, sendo estas mensuráveis e concretas. Para exemplificar: um dado intervalo musical, um certo modo escalar, uma expressão matemática, uma sintaxe, um código próprio. Então, o significado do texto musical não é referencial, mas interno às suas formas e estruturas; o sentido tensivo-fórico-diretivo do texto musical é autônomo, quer seja, não está incorporado a um pretenso mundo externo ao qual se referiria.

Sendo a música uma linguagem abstrata, apresenta algumas dificuldades em relação a seu estudo pela semiótica: não visa à representação (representação de palavra ou representação de coisa); trabalha com o tempo; e, mais que isso, emprega uma notação difícil de dominar. Tal falta de referencialidade externa faz com que a linguagem musical seja

² Intervalo: “É a diferença de altura entre dois sons; é a relação existente entre duas alturas; é o espaço que separa um som do outro” (MED, 1996, p. 60).

³ Harmonia: “1. Concatenação de acordes segundo os princípios da tonalidade; 2. Disposição regular, coerente e proporcional entre as partes de um todo” (MED, 1996, p. 82).

⁴ “O termo estilo é do âmbito da crítica literária e é difícil, senão impossível, dar a ele uma definição semiótica. Enquanto no século XVIII o estilo acha-se preso a uma abordagem socioletal e correspondia, na tipologia dos discursos, ao conceito sociolinguístico de registro, no século XIX ele se transforma na característica pessoal de um escritor e aproxima-se da concepção atual de universo socioletal. [...]. Em semiótica, qualificar-se-ão de estilísticos os fatos estruturais pertencentes tanto à forma do conteúdo de um discurso quanto aqueles pertencentes à forma da expressão que se acham situados além do nível de pertinência escolhido para descrição (que não as toma, pois, em consideração).” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 180-182).

aparentemente uma “massa amorfa” (HJELMSLEV, 1975), linguagem nada fácil de ser analisada, tornando-se, portanto, de complicada apreensão.

De fato, a teoria da música tem terminologia e práticas analíticas muito específicas e, por isso mesmo, raramente é entendida por semioticistas-pesquisadores. Daí a necessidade, por parte dos semioticistas da canção, de competência dupla: conhecimento da linguagem verbal e também da linguagem musical.

Ao analisar como se processa a construção de sentido de uma canção, o linguista ou o semioticista que não tenha formação em música corre o risco de abordar a letra do texto cancional como se fosse um texto em prosa, o que comprometeria a apreensão da intenção semiótica e estética da canção como um todo. Tal conduta linguístico-semiótica não seria pertinente, se estiver entre os propósitos do pesquisador a elaboração de uma práxis semiótica mais completa. Portanto, a descrição do plano da letra deveria ser confrontada com a descrição do plano da música e só então teríamos a metodologia adequada para obtermos bom rendimento analítico daquilo que foi apresentado pelo cancionista-enunciador.

A semiótica, depois de muito investimento nas letras, vem se dedicando ao aspecto musical no campo de análise do sentido das canções. Nessa direção, alguns autores contemporâneos solicitam até mesmo a musicalização da semiótica, introduzindo o tempo no centro da epistemologia. São instigadas pesquisas que incorporem a teoria da tensividade, esta relacionada às faculdades sensório-perceptivas, ao componente passional, à emoção; teoria esta, enfim, relacionada às disposições subjetivas do sujeito.

Antes da inauguração da semiótica de Tatit, na década de 80, a análise do texto cancional, por parte dos especialistas, se restringia:

- a) nas escolas de linguística, à discretização do plano verbal (letra);
- b) nas instituições de ensino musical, ao estudo de natureza melódico-harmônica (ou ainda, mais raramente, à análise de feição contrapontística, quando a peça apresentava tessitura polifônica);
- c) nos ensaios práticos, a aspectos técnicos das execuções vocais e instrumentais;
- d) a críticas de forte cunho histórico-biográfico, que dão ênfase ao *etymon* do cancionista-compositor e à realidade exterior, em que a produção do texto está inserida;
- e) a aspectos estilísticos e filosóficos (filosofia da estética);
- f) à dimensão psicanalítica ou psicológica do texto, ou seja, ao estudo do efeito da escuta da canção no aparelho psíquico dos sujeitos.

Argumenta Tatit (1997) que, em semiótica, já contamos com balizas conceituais consistentes, decorrentes dos princípios do percurso gerativo da significação e das sintaxes modal e narrativa, que fortalecem a epistemologia da teoria, mas que, em contrapartida, acentuam suas deficiências descritivas.

As categorias formais da semiótica da canção já estão devidamente concebidas, mas faltam as modulações de passagem, falta a duração, falta, enfim, um projeto de dinamização do modelo, semelhante àquele que transforma um poema em canção. Por isso mesmo,

Algirdas Julien Greimas, fundador da semiótica como um projeto de ciências, dedicou seus últimos trabalhos à proposição de um nível de precondições para a geração do sentido, no qual inseriu os estágios contínuos, relacionados às faculdades perceptivas e às disposições afetivas do sujeito – que nem sempre podem ser submetidos a discretizações e às reduções categoriais próprias dos estágios intelectuais. (TATIT, 1997, p. 7).

Fontanille e Zilberberg (2001) elaboraram, em 1998, um tratado de semiótica tensiva, intitulado “Tensão e significação”. A tensividade é aqui a interseção da intensidade e da extensidade, isto é, do sensível e do inteligível, ou ainda, dos “estados de alma” e dos “estados de coisa” (GREIMAS; FONTANILLE, 1993). Destarte, na semiótica tensiva, as emoções, as paixões, devem ser não somente conservadas, mas centralizadas. A dimensão afetiva não seria obstáculo para a análise e sim sua condição mesma. A partir dessas novas elaborações da Escola de Paris, permitimo-nos, a exemplo de Tatit, pensar em categorias semióticas gerais que podem sustentar, ao mesmo tempo, processos linguísticos e musicais.

Não é objetivo desta pesquisa criar novas técnicas de observação e de análise dos dados semióticos/linguísticos, musicais ou literários. De fato, não buscamos novidades que seriam apresentadas pelas descrições dos fenômenos manifestos, como as recorrências linguísticas ou melódicas, as funções narrativas etc. No entanto, esses procedimentos analíticos que se voltam para a identificação das constâncias e dos graus de variedade são indispensáveis nas abordagens diretas das peças cancionais.

É peculiaridade do semioticista da canção “ver” a língua entoada, isto é, apreender ao mesmo tempo o som e o sentido, o ritmo, a sintaxe e as imagens, a voz e os conceitos, a convenção que desgasta a língua na cotidianidade de seu uso e a inovação que a torna, em cada peça cancional, quase estranha a si mesma.

A canção é suficientemente elaborada, portanto merecedora de uma abordagem sistemática, e a semiótica, com todo seu aparato conceitual, é adequada para examinar uma

prática eminentemente espontânea. A semiótica da canção está em condições de abordar, respeitando-o, o mistério da entoação, se este consiste em um fato singular de forças de atração, combinatórias e simultaneidades entre todos os componentes de sua unidade viva.

Todavia, os conceitos diretores da semiótica da canção estão longe de apresentar o mesmo grau de elaboração e, a partir dessa constatação, perguntamo-nos se alguns desses conceitos, apenas esboçados, poderiam ser fortalecidos, enriquecidos por aproximações efetuadas. A semiótica da canção, como todas as semióticas, está sujeita a essas confrontações com as quais só tem a ganhar, tanto na condição de metalinguagem, como na qualidade de linguagem-objeto⁵.

Semiotistas da música e musicólogos apontam o fim do grande arco evolutivo da música ocidental, que vem do cantochão à polifonia, passando através do tonalismo até se dispersar no atonalismo, no serialismo e nas músicas eletrônica e concreta. Esse é o caminho evolutivo da música voltada para o parâmetro das alturas melódicas (parâmetro tonal), em detrimento do pulso, dominante nas músicas modais. Para Wisnik (1989, p. 11), um semiotista não *stricto sensu*, “é possível que esse ciclo tenha se consumado na metade do século XX e que estejamos vivendo o *intermezzo* de um grande deslocamento de parâmetros”, em relação aos sistemas de composição cancionais e musicais, onde o pulso volta a ter uma atuação decisiva. As canções e músicas populares brasileiras dão sinais nessa direção; os últimos desdobramentos da canção pedem que as canções modais voltem a ser pensadas no quadro do contemporâneo.

Do ponto de vista do modalismo, tonalismo, atonalismo, dodecafonismo, ou de qualquer outro sistema de composição, a própria definição de música no objeto cancional está associada a um processo de tensividade, ou seja, está agregada a um jogo de afastamento e de aproximação da nota fundamental (no modalismo, esta nota é reconhecida como *finalis*; e no tonalismo, como tônica).

Com efeito, torna-se lacunoso o estudo semiótico de um texto cancional que foraclua a questão da aspectualidade tensiva dos modos escalares – que constituem os sistemas de composição –, posto que estes disseminam suas moções tensivas quando são convertidos em melodias; consequentemente, tal propagação da tensividade da escala ocorre

⁵ Linguagem-objeto: “Denomina-se objeto, no quadro da reflexão epistemológica, o que é pensado ou percebido como distinto do ato de pensar (ou de perceber) e do sujeito que o pensa (ou o percebe). Essa definição – que nem mesmo o é – basta para dizer que só a relação entre o sujeito e o objeto do conhecimento os institui como existentes e distintos um do outro: atitude que parece totalmente de acordo com a abordagem estrutural da semiótica. É nesse sentido que se fala de linguagem-objeto ou de grandeza semiótica, insistindo na ausência de qualquer determinação prévia do objeto, que não seja sua relação com o sujeito” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 346-347).

também, indiretamente, quando as melodias são convertidas em sintagmas entoativos. Logo, as valências tensivas peculiares de cada escala se fazem apreendidas e/ou sentidas por toda a cadeia entoativa da canção.

O estudo semiótico dos efeitos de sentidos dos modos escalares em uma canção se faz relevante porque:

- o modo escalar concorre para a construção do efeito de sentido resultante da tensão entoativa letra/música;
- a aspectualidade tensiva, singular em cada modo escalar, é um dos fundamentos para a classificação tipológica da canção (segundo Tatit, os três tipos básicos são: passional; temático ou decantatória; e figurativo).

Nas canções modais fica evidente que o enunciado (modal), ao se afastar da ordem tonal, torna mais ambíguo seu sentido. Quanto mais uma entidade cancional é organizada segundo hábitos psicológicos ou sociológicos previsíveis, menos essa entidade tem algo de novo em seu conteúdo. Se, ao contrário, é ambígua, carregada de possibilidades a determinar seus sentidos, se seus termos não estão fixados definitivamente em um significado a ser estabelecido, tanto mais rica é em uma abordagem semiótica.

A ambiguidade, a incerteza dos sentidos e a possibilidade de significados não-determinados são características semióticas próprias das canções modernas de “inspiração” modal. O modalismo escapa às previsões tensivas, às convenções da percepção do ouvinte “tonalista”. O significado musical/cancional surge quando uma situação tonemática exige uma estimativa acerca dos modos prováveis de continuação do *pattern* músico-cancional.

Pela teoria da semiótica da canção de Tatit e pelas leis da gramática tensiva de Zilberberg, no presente estudo, não nos deparamos sempre com conclusões pacíficas e previsíveis do processo de composição ou de escuta da canção. Percebemos, isso sim, novidades que irrompem em cada peça para quebrar a série das probabilidades e introduzir elementos que escapam às previsões dos modelos universais da linguagem.

O *pattern* é visto como uma sequência de leis probabilísticas (uma linguagem dotada de uma alta dose de redundância): nesse sentido, ele é visto como um processo estocástico, ou melhor, como um caso particular desse processo, no qual as probabilidades dependem dos eventos precedentes. (ECO, 2015, p. 177).

Aqui, vemos a ação do cancionista como uma atividade voltada para a introdução de elementos de incerteza no processo probabilístico para impedir que estes percam o próprio potencial de significações.

As canções modais se apresentam como uma série de atentados ao sistema tonal ao introduzir incertezas altamente informativas, significativas. Em geral, nas canções, o pervir⁶, se ocorre, gera a menor intensidade, o mais provável, o mais óbvio. Para os nossos propósitos, a tensão é mais bem definida com a não confirmação da previsão.

A ampliação da perceptibilidade é função de uma situação psicológica e sociocultural, e uma maior articulação das estruturas cancionais poderia corresponder a uma experiência de escutas pessoais e a uma educação do público. Assim, os sujeitos (ouvintes e analistas da semiótica) estariam capacitados a se desembaraçarem dos hábitos do tonalismo. Nessa nova sensibilidade e intelegibilidade musical, o semioticista da canção pode encontrar novas estruturas capazes de lidar com o universo tensivo multipolar das obras cancionais. E, nessa busca, que é de prática dos semioticistas, essa pesquisa sobre a canção pode ser uma contribuição densa de sugestões.

A escolha do modo escalar concorre para a construção do aspecto tensivo da canção. É possível proceder à descrição semiótica da tensividade contida nos modos escalares musicais, bem como é possível descrever, pela semiótica da tensividade, o processo de conversão escala/melodia. A ênfase no plano musical no campo da análise de sentido da canção (linguagem sincrética) é imprescindível para que ocorra o bom rendimento semiótico.

Em razão disso, esta tese tem como objetivo geral determinar de que maneira a escolha do modo escalar concorre para a construção do efeito tensivo na canção popular brasileira. Como objetivos específicos, têm-se: a) proceder à descrição semiótica da tensividade contida nos modos escalares musicais; b) descrever, pela semiótica da tensividade, o processo de conversão escala/melodia; e c) enfatizar, no campo da análise de sentido da canção, o plano musical.

Na base do ato semiótico se situa o espanto, o se surpreender, base de toda a arte e de toda a ciência. Para a semiótica tensiva, a música tem sempre efeito de surpresa, de ruptura e preserva o aleatório, mesmo dentro do formalismo; ela não comporta um conteúdo objetivo, mas possui uma dinâmica de restrições formais.

A tese “Modos escalares e tensividade semiótica na canção popular brasileira” tem por escopo analisar um conjunto de textos cancionais modais, com o fito de averiguar de que maneira a escolha do modo escalar concorre para a construção do sentido tensivo de cada uma das canções.

⁶ O pervir “[...] é um dos dois modos de eficiência, ou seja, uma das duas maneiras pelas quais uma grandeza tem acesso ao campo de presença e pode aí se estabelecer. A fisionomia do pervir decorre de sua relação com o sobrevir [...]” (ZILBERBERG, 2011, p. 271).

Para cumprir tal desiderato, recorreremos à semiótica da canção, de cujos delineamentos passamos a tratar no segundo capítulo. Nele, a) construímos um breve “percurso gerativo” da formação da semiótica da canção, com o propósito de refletir sobre os estágios pelos quais passou a teoria desde sua fundação até as contribuições mais recentes; b) teorizamos sobre os principais modos dos sintagmas escalares, e apontamos qual o sentido tensivo de cada um deles, levando-se em conta, principalmente, as grandezas intervalares predominantes nos modos; e c) discorremos sobre o histórico da conversão do modo escalar em projeto melódico da canção.

No terceiro capítulo, abordamos a metodologia utilizada neste estudo, propondo a valorização da perspectiva metodológica que orienta investigar semioticamente uma canção em que o verbal conviva com o não-verbal; palavras ou frases do texto perdem sua logocentricidade para se apoiar em significantes sonoros (musicais), em uma nivelção de códigos.

O quarto capítulo é dedicado à análise semiótica discursivo-tensiva de quinze canções modais brasileiras, que consideramos pertinentes e representativas.

No quinto e último capítulo da pesquisa, concluímos que as manifestações do sistema de composição modal em canções brasileiras (e em geral) provocam efeitos de sentido tensivo importantes no resultado final de suas significações particulares.

2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

A pesquisa tem como pilastra teórica categorias da teoria da linguagem de Hjelmslev; o modelo semiótico desenvolvido por Greimas, nos anos 60 e 70, considerando, sobretudo, seus desdobramentos efetuados por Fontanille e Zilberberg (2001) no campo das indagações tensivas (anos noventa); e os princípios da semiótica da canção conforme pautados por Tatit. Isso significa que não dispensamos as notáveis aquisições conceituais de Greimas (1976b) para os estratos do percurso gerativo do sentido, nem a eficácia operacional do quadrado semiótico, com suas relações de contrariedade, contradição e complementaridade.

Portanto, as bases teóricas e metodológicas que balizam essa pesquisa provêm de diferentes fontes. Se Greimas, Zilberberg e Tatit são presenças obrigatórias em um trabalho de semiótica da canção, Hjelmslev precisa de uma justificativa: entendemos que na glossemática⁷ podemos encontrar uma metalinguagem que consegue descrever as estruturas musicais. Embora tenha como ponto de partida o exame das línguas naturais, a glossemática fornece meios para a descrição de todas as linguagens, como a linguagem musical.

A forma deve sugerir a “grande linha”, que dá sentido de continuidade ao ligar a primeira nota à última. Tal sintagma deverá ser percebido no ato musical.

O método mais comum de se analisar as canções no seu aspecto formal (musical) é o de se fixar em alguns moldes formais conhecidos e demonstrar de que maneira o compositor-cancionista obedece mais ou menos estritamente a esses moldes. Entretanto, a semiose atenta de canções com “C” maiúsculo, canções com valor de singularidade, mostrará que suas formas raramente se ajustam tão bem aos padrões dos manuais de teoria da música. A conclusão que se extrai disso é que a estrutura de uma canção não se limita à escolha de um esquema arquitetural que depois será preenchido com ideias musicais inspiradas, mas, corretamente entendida, a forma de uma música é o crescimento de um organismo vivo, a partir de uma premissa adotada pelo compositor.

Há um princípio quase onipotente em música que serve para criar a sensação de equilíbrio formal: é o da repetição. Este princípio é tão fundamental na composição de uma canção que estará presente quase sempre (parece mais justificável usar a repetição na música

⁷ A glossemática “[...] se caracteriza, segundo Hjelmslev, por quatro traços específicos: a) o procedimento analítico, anterior à (e pressuposto pela) síntese; b) a insistência na forma; c) a consideração não somente da forma da expressão, mas também da do conteúdo; d) a concepção da linguagem como um sistema semiótico entre outros. [...]. A glossemática desempenhou um papel estimulador, ainda que não se tenha generalizado; em contrapartida, a teoria da linguagem, apresentada por L. Hjelmslev, pode ser considerada como a primeira teoria semiótica coerente e acabada: ela foi um fator decisivo na formação da semiótica na França” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 238).

do que em qualquer outra arte, talvez devido ao caráter algo amorfo da matéria da qual a música é composta). De fato, a maior parte das canções se baseia, formalmente, em uma interpretação ampla desse preceito.

Para o sujeito que escuta semioticamente uma canção é mais fácil distinguir suas melodias e ritmos do que sua harmonia e forma musical (ou base estrutural).

O mais elementar de todos os princípios estruturais da canção é o da repetição exata, que pode ser representado por $a - a - a - a$, etc. A primeira forma da variação ocorre quando alterações mínimas são feitas na repetição de maneira a permitir o aproveitamento fiel do texto musical. Esse tipo de repetição pode ser representado por $a' - a'' - a''' - a''''$, etc.

Pontuamos as questões sobre a teoria da música consoante Med (1996), em “Teoria da música”. Com relação aos fundamentos teórico-musicais, nos atemos, sumariamente, às seguintes categorias: **escalas**⁸ e **sistemas composicionais** (sistemas de composição cancional modal e tonal).

Tomamos a canção popular, nessa tese, como aquela que pode ser escrita e comercializada. A canção popular tem, via de regra, cerca de três minutos e meio. Em geral, na escuta semiótica ou na apreciação empírica da canção popular são identificados estribilhos e mecanismos de reiteração. A reiteração em uma canção popular é um dispositivo de gramática melódica fundamental para a retenção da memória e para as faculdades de previsão que essa semiótica requer. Normalmente, a melodia da canção popular é *cantabile*. Além disso, as experiências literomusicais populares são dinâmicas, o que quer dizer que as canções populares não podem ser vistas como objetos estáveis, podem receber novos arranjos (instrumentação, ornamentação, novas “levadas” rítmicas, mudanças de tonalidade, entre outros recursos).

2.1 Hjelmslev, Greimas, Zilberberg e Tatit: o “percurso gerativo” da formação da semiótica da canção

Hjelmslev, em 1943, publica os “Prolegômenos a uma teoria da linguagem”, em que expõe seu projeto científico. O que o linguista de Copenhagen pretende fazer é, fundamentalmente, estabelecer os princípios que deveriam nortear a construção de uma

⁸ “Todas as melodias existentes são compostas com um número limitado de notas. Assim como a língua compõe suas muitas palavras e infinitas frases com alguns poucos fonemas, a música também constrói sua grande e interminável frase com um repertório limitado de sons melódicos (com a diferença de que a música passa diretamente da ordem dos sons para as frases sem constituir, como a língua, uma ordem de palavras)” (WISNIK, 1989, p. 65).

ciência da linguagem. O autor, nessa obra, explicita que não se interessa pela coisa em si, mas pela relação entre elas. Em outros termos, o que tem existência científica são os relacionamentos internos e externos e não sua substância. As definições devem ser, portanto, formais e não realistas. Isso leva até o limite de suas consequências a tese saussuriana de que a língua é forma (constante) e não substância (variável).

A língua é forma, e, portanto, a linguística estuda a forma. Outras ciências podem estudar a substância. Por exemplo, a física estuda os sons musicais (substância da expressão) do ponto de vista acústico; a psicanálise estuda os conceitos (substância do conteúdo) para analisar o efeito dos sons musicais no aparelho psíquico do sujeito. Assevera Fiorin (2003) que assim como as outras disciplinas científicas (que não a linguística) podem e devem analisar o sentido linguístico sem levar em consideração a forma, a linguística tem por objeto estudar a forma sem se ocupar do sentido.

Do ponto de vista hjelmsleviano, cada parte do objeto só tem existência pelos relacionamentos:

- a) entre elas e outras partes coordenadas;
- b) entre a totalidade e as partes do grau seguinte;
- c) entre o conjunto dos relacionamentos e das dependências. Enfim, a totalidade não se constitui de objetos, mas de dependências.

Aparece, então, o primeiro postulado básico do pensamento de Hjelmslev: a todo processo corresponde a um sistema, e este permite analisar e descrever aquele com algumas premissas. Isso significa que o processo é constituído de um número limitado de elementos que reaparecem em novas combinações. Para o autor, a teoria tem de ser preditiva⁹, prognosticando, dessa maneira, os eventos possíveis e as condições de uma realização. Destarte, “o objetivo da teoria da linguagem deve ser a verificação da tese de que um sistema subjaz ao processo e de que uma constante subentende flutuações” (HJELMSLEV, 1975, p. 8-9). A teoria da linguagem, portanto, visa a estabelecer um método para reconhecer e compreender um dado objeto. A predição deve ser geral, capaz de abarcar em seu cálculo todos os objetos possíveis da mesma natureza; tais objetos podem ser textos e, por conseguinte, ela deve ser suficiente para reconhecer qualquer texto possível.

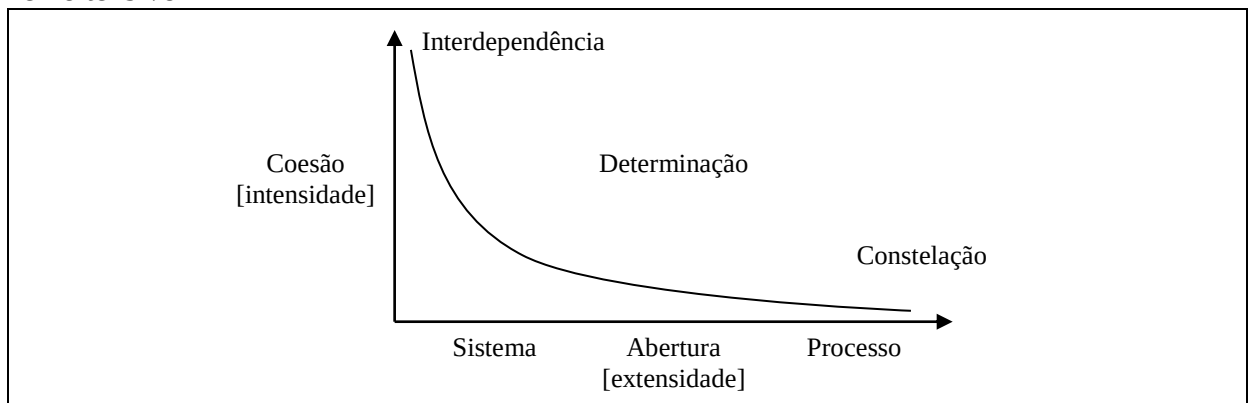
⁹ A predição diz respeito ao sistema (ou língua), a partir do qual se estruturam todos os textos, sejam eles realizados ou teoricamente possíveis, de uma língua.

A análise linguística na apreensão de Hjelmslev deve levar ao reconhecimento de uma hierarquia extralinguística (substância) que contrai uma função¹⁰ com uma hierarquia linguística (forma), sendo que esta é o esquema linguístico, aquela é o uso linguístico, que é subordinado ao esquema.

A definição de “estrutura” dada por Hjelmslev (1991, p. 32) permanece intacta: “[...] entidade autônoma de dependências internas”. Como frisa Zilberberg (2011), essa definição combina uma singularidade (“entidade autônoma”) e uma pluralidade (“dependências internas”), e vai além do adágio segundo o qual, para o estruturalismo, a relação prevalece sobre os termos (aqui a economia do sentido apreende unicamente soluções entre relações).

À primeira vista, a definição de estrutura de Hjelmslev parece não levar em consideração o “acontecimento”; se o acontecimento sobrevier, não será segundo a estrutura, mas contra ela ou fora dela. Porém, ainda no mesmo texto, o mestre prevê três possibilidades de dependências teoricamente possíveis em que abre a possibilidade até mesmo para a “lógica concessiva” (esta foi, posteriormente, desenvolvida por Zilberberg). As três funções seriam dessa maneira inseridas no gráfico tensivo demonstrado na Figura 1, a seguir:

Figura 1 – Três possibilidades de dependências internas de uma função para Hjelmslev no eixo tensivo



Fonte: Adaptada de Zilberberg (2011, p. 97).

¹⁰ “[...] o termo **função** é frequente em linguística e, de modo mais geral, em semiótica, é ele empregado muitas vezes – até mesmo no interior de uma mesma teoria – em pelo menos três acepções diferentes: a) no sentido utilitário instrumental; b) no sentido organicista; c) enfim, numa acepção lógico-matemática [...]. Hjelmslev tentou dar a esse termo uma definição lógico-matemática: para ele, a função deve ser considerada como ‘[...] uma dependência que preenche as condições da análise’, pois ela participa da rede de inter-relações recíprocas, constitutiva de toda a semiótica. Tal relação denominada função se estabelece entre termos chamados **funtivos** [...] Hjelmslev chama de **função semiótica** a relação que existe entre a forma da expressão e a do conteúdo. Definida como pressuposição recíproca (ou solidariedade), essa relação é constitutivas de signos e, por isso mesmo, criadora de sentido (ou, mais precisamente, de efeitos de sentido). O ato de linguagem consiste, por uma parte essencial, no estabelecimento da função semiótica” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 223-226, grifo do autor).

Como demonstrado na Figura 1, as possibilidades de dependências são apenas três:

- a) interdependência (ou dependências mútuas), em que os termos se pressupõem mutuamente;
- b) determinações (ou dependências unilaterais), em que um termo pressupõe o outro, mas não o contrário;
- c) constelações, que são dependências mais frouxas, em que os termos não se pressupõem mutuamente, mas podendo figurar juntos.

Ainda nos “Prolegômenos”, Hjelmslev, inicialmente, afastara de um projeto científico todos os sistemas de significação que não as línguas naturais. Porém, depois de tecer em bases muito coerentes seu projeto para o estudo das línguas naturais, ele incorporou aquilo que antes havia foracluído. Em primeiro lugar, o linguista integrou ao seu empreendimento as outras linguagens. Trata-se, então, de ampliar o objeto da teoria da linguagem. Contudo, o próprio autor adverte para o fato de que tal ampliação não deve ser considerada um apêndice da teoria linguística, mas uma consequência lógica do que foi exposto anteriormente. Em assim sendo, tudo o que havia sido teorizado em relação às línguas pôde ser aplicado às outras linguagens, em sentido amplo. É que ao estudar a forma sem levar em conta a substância, o instrumental teórico pode ser empregado a toda estrutura cuja forma é análoga a das línguas naturais.

A partir desses pressupostos, assim define Hjelmslev (1975, p. 113) uma semiótica: “[...] hierarquia da qual qualquer um dos componentes admite uma análise ulterior em classes definidas por relação mútua, de tal modo que qualquer dessas classes admite uma análise definida por mutação mútua”. Com efeito, se a semiótica admite uma análise por mutação, precisa operar com dois planos, o da expressão e o do conteúdo.

Chegamos aqui ao principal ponto do legado de Hjelmslev para a composição das teorias semióticas: o objeto da teoria da linguagem é não somente a língua natural, mas toda e qualquer semiótica. A língua natural é apenas um caso particular desse objeto mais geral. Assim, a linguística faria parte de uma ciência ampla, a semiótica. Uma língua é uma semiótica na qual todas as outras semióticas podem ser transportadas. Essa propriedade pode transpor uma língua para todas as outras línguas e todas as outras semióticas.

Fato é que a semiótica estabeleceu uma teoria narrativa em acorde com as propostas hjelmslevianas expostas nos parágrafos anteriores. A semiótica francesa procura levar a cabo o projeto de Hjelmslev, todavia, aquela se afasta deste em um aspecto importante: a semiótica reconhece que fazer uma análise exhaustiva do plano do conteúdo –

como recomenda o cientista dinamarquês – é da ordem da impossibilidade, uma vez que isso seria fazer uma descrição completa do conjunto das culturas.

A semiótica, mesmo quando estuda os textos em línguas naturais, não tem a intenção de explicar as unidades lexicais particulares, mas a produção e a interpretação desses textos. Por isso, a semiótica desloca a categoria de totalidade da descrição do plano do conteúdo das línguas naturais para a descrição e explicação dos mecanismos que engendram o texto. Sobre isso, discorre Fiorin (2003, p. 48): “[...] a semiótica procurará determinar não o sistema da língua, mas o sistema estruturado de relações que produz o sentido do texto”.

A partir disso, o percurso gerativo do sentido de Greimas deve ser entendido como um modelo hierárquico, em que se correlacionam níveis de abstração diferentes do sentido. Em cada um deles, devem ser previstas uma sintaxe e uma semântica, que são dois componentes da gramática de cada um dos patamares de percurso gerativo.

Depois do advento dos “Prolegômenos”, o modelo semiótico greimasiano, dotado de conceitos bem urdidos, exibiu recursos até então inéditos do ponto de vista da adequação¹¹ a textos integrais para a descrição de tudo que ocorria no campo verbal, seja na linguagem cotidiana, científica ou literária. Greimas construiu o que Hjelmslev classificaria de forma do conteúdo, uma espécie de substância subjacente a todos os textos. Todavia, seu modelo reclamava um estudo que se voltasse com o mesmo empenho para o plano da expressão, sobretudo nas linguagens poéticas de maneira geral, em que se preserva a forma de expressão com o mesmo zelo dispensado à forma do conteúdo. Após os “Prolegômenos”, começaram a despontar os primeiros investimentos em outras semióticas, como a semiótica musical de Castellana (1983) e a semiótica tensiva de Zilberberg (2011; 2006).

A semiótica não contesta a supremacia do sensível sobre o inteligível. Porém, a indagação que se faz em relação a isso é: em que posição deve se situar o sensível? Hjelmslev o insere na substância do conteúdo, Greimas prefere abordá-lo nas sintaxes profunda e modal.

Entre as categorias hjelmslevianas e as categorias tensivas surgem um quiasmo, já que as categorias extensas são diretoras para Hjelmslev, enquanto que, na perspectiva tensiva,

¹¹ Adequação: “1. Entende-se por adequação a conformidade que se pode reconhecer entre duas grandezas semióticas. A adequação será diferentemente concebida conforme o modo pelo qual se encare a relação entre essas grandezas. 2. Falar-se-á de adequação vertical ao se postular ou exigir conformidade entre dois diferentes níveis de linguagem: entre a semiótica-objeto e sua metalinguagem de descrição, entre a teoria conceitualizada e a linguagem formal que a axiomatiza, entre as estruturas profundas e as estruturas de superfície (o termo equivalência é mais apropriado neste caso). 3. Reservar-se-á o nome adequação horizontal à conformidade a ser estabelecida entre o projeto e a sua realização, ou seja, entre a teoria e sua aplicação. Com efeito, sendo qualquer teoria arbitrária (não dependendo ela dos dados da experiência), a exigência da adequação só se coloca para ela no momento da aplicação. Por outro lado, a construção de uma teoria só pode visar a sua aplicação: deve submeter-se, em consequência, a certos postulados (o princípio do empirismo, para L. Hjelmslev) que garantam antecipadamente as condições de sua adequação” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 23).

a intensidade, ou seja, a afetividade, rege a extensidade. Esclarece Zilberberg (2011), a semiótica hoje assume que o sentido se ancora na afetividade. Esse posicionamento estava latente desde aquilo que se denominou “virada modal”, mas foi preciso aguardar a obra “Semiótica das paixões” para que tal virada pudesse ser melhor investigada.

Homologa Greimas (1975) que para se chegar à construção dos objetos culturais (literários, pictóricos, etc.) partimos de elementos simples e seguimos um percurso complexo, encontrando, nesse caminho, escolhas que podemos fazer e restrições a que temos que nos submeter. Nesse rumo teórico, a construção de tais objetos é conduzida em três etapas principais:

- a) as estruturas profundas, “que definem a maneira de ser fundamental de um indivíduo ou de uma sociedade e que determinam as condições de existência dos objetos semióticos” (GREIMAS, 1975, p. 126);
- b) as estruturas superficiais “constituem uma gramática semiótica que ordena, em formas discursivas, os conteúdos suscetíveis de manifestação” (GREIMAS, 1975, p. 126);
- c) as estruturas de manifestação “produzem e organizam os significantes [...] Estas estruturas são estudadas pelas estilísticas superficiais dos lexemas, das formas, das cores etc.” (GREIMAS, 1975, p. 126).

Por conseguinte, a teoria semiótica organiza categorias e operações abstratas que estão na base da produção do sentido, reformulando-as em estratos que vão mostrando o grau de profundidade dos conceitos, à medida que se afastam do nível de manifestação.¹² Em suma, o percurso gerativo do sentido é entendido como uma representação heurística dos patamares de construção do sentido de seu nível mais simples e abstrato até a manifestação complexa e concreta do texto.

É importante admitirmos que o processo de enunciação abrange toda a extensão desse processo, de modo que já no nível profundo se iniciam as escolhas dos valores pelo enunciador.

Geralmente, nas análises semióticas, é tomado o itinerário inverso ao do percurso gerativo; o analista parte da dimensão singular do texto, segue e refaz suas etapas abstratas de construção do sentido até atingir uma região de conteúdos e sintaxes elementares que não são mais exclusivos do texto mas extensivas a todos os outros textos. Nesse nível profundo,

¹² O modelo descrito acima não é senão uma formulação reelaborada daquele que foi proposto anteriormente por Greimas (1976a), em “Semântica estrutural: pesquisa do método”.

apreendemos um lugar em que o texto perde sua singularidade e põe à mostra seus elos estruturais e formais com outras produções textuais.

Enfim, o percurso gerativo sistematiza a prática analítica sobre os textos, evitando que a cada análise tenhamos de retornar ao ponto de partida. Entretanto, as teorias referentes a esse modelo-guia podem ser e são relativizadas, o que tem participação efetiva nos resultados.

Reconhece Tatit (2001, p. 11) que o arcabouço teórico da semiótica é de grande envergadura:

Desde seus primeiros modelos, lançados por Greimas no final dos anos 1960 e início da década seguinte, já se previa uma investida de longo alcance, que foi se confirmando à proporção que ampliava o objeto de estudo. Dos enfoques lexicológicos e das abordagens meramente narrativas, o “projeto de ciência” concebido pelo grande semiotista tomou a forma geral de estratos gerativos do sentido influiu no núcleo da ação para o núcleo da paixão, adotou a tensividade como parâmetro para a análise do universo sensível e reuniu talvez os primeiros critérios consistentes para uma descrição estética.

A semiótica discursiva greimasiana investe no quadrado semiótico e, sobretudo, na implicação [se não **a** $\Rightarrow$ **b**], considerada irresistível. Mas, na realidade, o que o quadrado semiótico deixa escapar é o acaso, o fortuito, a irrupção do inesperado do acontecimento, pois estes são excluídos da estrutura. Além disso, o quadrado semiótico favorece a alternância, as operações de “triagem”, e desconhece a força da coexistência, isto é, as operações de “mistura” (GREIMAS, 2014).

Contudo, o próprio Greimas, em “Da imperfeição”, já revelava pontos essenciais de vibração de sentido em recônditos até então fora do alcance das abordagens sistêmicas (pontos como a “estesia”¹³, esta decorrente do estudo da paixão).

Alguns semiotistas, com tonalidades mais conservadoras, classificaram a obra como capitulação da semiótica diante da sedução estética dos textos literários, ou como uma ruptura com o passado científico do autor.

É nesse contexto que Fontanille e Zilberberg (2001) inovam radicalmente, mas, ao mesmo tempo, mantêm fidelidade à epistemologia central do modelo greimasiano.

Para se aproximar do sensível, do não-discretizável, Zilberberg (2011) concebe um engenhoso sistema de oscilações tensivas e integra-o a um regime de argumentação concessiva, aquela que provoca inversão de expectativas (a sintaxe concessiva é expressa pela seguinte fórmula silogística: [embora **a**, **b**]. Portanto, o pivô da lógica implicativa seria o “porquê”, e o do regime concessivo, o “embora”.

¹³ Estesia: “1 capacidade de perceber sensações; sensibilidade. 2 ESTÉT capacidade de perceber o sentimento da beleza” (HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 833).

Em uma faixa híbrida entre a semiótica e a estética, transcorrem alguns dos principais trabalhos de Zilberberg, como a obra “Elementos de semiótica tensiva”. O autor rearranja o percurso gerativo da significação, ao propor cinco níveis responsáveis pela geração de sentido do texto: tensivo, modal, aspectual, narrativo e discursivo. Embora nenhum deles seja exclusivo da linguagem verbal, o nível mais abstrato, o tensivo, permite uma passagem fluente ao domínio musical.

Do ponto de vista tensivo, a intensidade e a extensidade são designadas como dimensões [D1] e [D2]; e o andamento, a tonicidade, a temporalidade e a espacialidade como subdimensões. Assim como mostra o Quadro 1:

Quadro 1 – Dimensões e subdimensões da gramática tensiva

Dimensões	Intensidade [D1]		Extensidade [D2]	
Subdimensões	Andamento	Tonicidade	Temporalidade	Espacialidade
	Rápido vs Lento	Tônico vs Átono	Longa vs Breve	Aberto vs Fechado

Fonte: Zilberberg (2011, p. 251).

No verbete “tensividade”, Zilberberg (2011, p. 287) compõe uma analogia de veio semiótico entre as notas musicais e os nossos afetos:

[...] a tensividade era apenas o comércio da medida intensiva com o número extensivo. De fato, a exemplo das notas musicais, nossos afetos são antes de mais nada – e talvez somente – a medida das transformações que os acontecimentos nos provocam, enquanto na dimensão extensiva, a dos estados de coisas, a partir das classificações próprias ao nosso universo de discurso, procedemos a transferências de uma classe a outra que resultam em enumerações menos ou mais precisas.

Por lidar com categorias propriamente musicais, a gramática tensiva se presta muito bem à semiótica quando da análise de canções, linguagem sincrética que é composta pelo liame entre o projeto narrativo (letra) e o projeto musical (melodia).

Pela semiótica da canção de Tatit, o compositor-cancionista delinea um projeto musical (melodia) e um projeto narrativo (letra) que, imbricados numa radical interdependência, formam o plano entoativo da peça cancional.

Diz-nos Tatit (2007b, p. 157), no capítulo “Da tensividade musical à tensividade entoativa”:

Uma pesquisa sobre canção popular jamais poderá abolir o fator entoação. Os cancionistas – peritos na técnica de integrar melodia e letra – não se atêm a um pensamento propriamente musical. Sua habilidade [...] está em converter os discursos orais, cuja sonoridade é por natureza instável, em canções estabilizadas do ponto de vista melódico e linguístico, de modo que o próprio autor e seus intérpretes-cantores possam reproduzi-las conservando a mesma integridade. Se esse processo de conversão prevê necessariamente a incorporação de leis musicais (ritmos e sistemas composição modal e oral e reiterações de toda ordem), a

motivação dos contornos melódicos selecionados para cobrir os segmentos linguísticos funda-se num hábito eminentemente entoativo.

Apesar de o grande fator de tensividade da canção ser investigado no domínio das próprias curvas e perfis melódicos – pois aqui estão concentradas as variações aspectuais mais importantes da composição –, tudo o que é proposto como tensividade melódico-harmônica, na semiótica da música, serve para a semântica tensiva da canção, uma vez que o componente melódico da canção opera normalmente com as leis dos sistemas de composição musicais (sistemas modal, tonal, atonal, dodecafônico, pentatônico, entre outros).

Com efeito, os contornos entoativos constituem um universo aberto de possibilidades; e, embora a motivação dos contornos melódicos selecionados para envolver os segmentos linguísticos (quando o projeto musical é produzido depois do projeto narrativo) esteja fundada em um hábito eminentemente entoativo, esse processo prevê, necessariamente, a incorporação de leis musicais, como os sistemas de composição. Então, o cancionista, ao propor uma integração entre a letra e a melodia, reproduz, consciente ou inconscientemente, as mesmas técnicas empregadas no texto musical, sobrepondo a tais técnicas alguns recursos musicais de estabilização.

Por tudo isso, os sistemas musicais de composição explicam “algo” do efeito de sentido em termos cancionais; as conformações puramente musicais, como a sequência dos movimentos intervalares na melodia da canção, que obedecem aos imperativos canônicos de um dado sistema de composição, fazem oscilar a tensividade, o que faz com que essas conformações musicais assumam um papel de destaque à frente da entoação da canção.

As constatações, em relação à tensividade entoativa, segundo Tatit (2007b, p. 179), “não suprimem jamais a presença simultânea da tensividade musical em qualquer segmento melódico”.

Homologa Tatit (2007b) que os imperativos canônicos dos sistemas musicais de composição (sistemas modais, tonais, atonais, pentatônicos e outros) fazem oscilar a tensividade da entoação cancional. No entanto, considera o autor, no mesmo texto, que tais sistemas não seriam entidades paradigmáticas apropriadas para avaliação do percurso tensivo-entoativo das canções, já que todas as canções populares brasileiras seriam manifestações da tonalidade, o que tornaria, até certo ponto, neutralizado esse parâmetro de avaliação.

Em contraponto, a fortuna crítica da teoria da música – por exemplo, textos de Med (1996), Paz (2002) e Siqueira (1981) – considera que, apesar de as canções de sintaxe modal virem sofrendo constantes processos de tonalização, elas não perdem o estatuto de canções modais. No entendimento dos autores supracitados, que é o mesmo defendido nesta

pesquisa, o que determina a classificação de uma dada peça (cancional ou musical), em relação aos sistemas de composição, é a marca tensiva que determinados sintagmas intervalares (sendo estes característicos de cada modo escalar) imprimem no projeto melódico.

Efetivamente, nem sempre a gramática modal¹⁴ se manifesta no texto da canção de forma aclarada. Sobre isso, escreve Paz (2002, p. 171):

Salientamos a forma não tão óbvia como aparecem as estruturas modais [...]. Raras são as vezes em que a estrutura modal está clara e definida. Percebe-se claramente que é modal, todavia o tratamento melódico é bem diferenciado, de uma forma bem atípica, não permitindo, às vezes, uma definição clara quanto ao tipo de estrutura. Isto não nos impede, entretanto, de identificarmos estruturas em [...] modos, como o dórico, eólio, além de identificarmos 4^{as} elevadas e 7^{as} abaixadas, isoladamente ou juntas.

Em que pese a distinção entre os pontos de vista semióticos de Tatit (2007b) e Paz (2002), o que varia de canção para canção e que responde, portanto, por sua identidade aspectual, é o contorno melódico em si. Esse contorno reveste um determinado texto linguístico, e, sobretudo, marca o efeito de sentido final do texto da canção.

Tatit (2007b) concentra seus estudos na demonstração da presença de “princípios entoativos” em toda canção; o semioticista investiga, então, os processos persuasivos, ou seja, as artimanhas enunciativas, ou, ainda, as “astúcias da enunciação” (FIORIN, 2016) pelos quais os cancionistas obtêm a adesão de seus ouvintes; os conteúdos da separação amorosa, tão comuns nas letras de canções, compatibilizam-se com grandes extensões melódicas, conduzidas por notas longas. Esses traços definem a “persuasão passional”. Outro exemplo: as letras que simulam alguém falando com inflexões entoativas compatíveis com uma situação de comunicação prosaica perfaz a “persuasão figurativa”.

De acordo com Tatit (1997, p. 121), “À figuratização melódica corresponde o aumento da deitização¹⁵ linguística. A distensão dos parâmetros ‘duração’ e ‘altura’ visa romper, até certo ponto, com a autonomia do enunciado musical, atraindo a atenção para a situação enunciativa”. Ainda segundo o autor, “uma canção que deixasse entrever, no nível profundo, uma predominância de valores contínuos, manifestaria, na letra, conjunção entre os sujeitos ou entre sujeito e objeto e, na melodia, recorrência de seus motivos, o que a definiria como canção temática” (TATIT, 2007b, p. 73); trata-se da “persuasão temática” (ou “decantatória”).

¹⁴ A sintaxe modal pode ser “incorporada” a quaisquer estilos, gêneros e formas.

¹⁵ “A deitização é o processo pelo qual os enunciados se reportam à instância de enunciação. Por intermédio dos dêiticos (tempo, espaço, demonstrativos, vocativos etc.) o enunciador se projeta no discurso e simula a presença da enunciação no enunciado” (TATIT, 1997, p. 121-122).

Há semióticas que são manifestadas topologicamente (semióticas visuais, plásticas e iconográficas), que apresenta conjunto significativo em paralelo, como a pintura, a escultura, a xilogravura etc.; ou manifestadas cronologicamente, que manifestam conjunto significativo em sequência, como as línguas naturais e a música.

A música é uma linguagem, ou seja, uma semiótica que, de acordo com Carmo Jr. (2007, p. 22, grifo do autor), baseado em Hjelmslev (1975), apresenta cinco características fundamentais:

- a) É uma estrutura articulável em dois planos, denominados arbitrariamente *expressão* e *conteúdo*.
- b) Tal estrutura é dotada de dois eixos: o eixo do sistema, construído sobre a função ou...ou (correlação), e o eixo do processo, construído sobre a função e...e (relação).
- c) A pertinência dos componentes a tal estrutura é determinada pelo *princípio da comutação*, segundo o qual toda correlação no interior de um plano sempre será relacionada a uma correlação no interior do plano oposto.
- d) O quarto traço característico de uma linguagem é a existência de relações definidas entre as unidades do processo (ou seja, entre as unidades do texto): relação entre variantes (combinação ou compatibilidade); relação entre variantes e invariantes (seleção ou condicionamento) e relação entre invariantes (solidariedade).
- e) Não há conformidade entre os dois planos que articulam a estrutura.

Conotação, denotação, constituinte e caracterizante estão entre os conceitos de Hjelmslev que são, na presente pesquisa, retomados, com o objetivo de descrever as escalas e os sistemas musicais (modais e tonais), e sua conversão em melodias. Isso leva às últimas consequências o projeto de formação da teoria da linguagem hjelmsleviana.

É possível estabelecer algumas hipóteses de trabalho em relação ao estatuto da música na semiótica discursiva:

- a) há sentido na expressão musical, mas não no sentido semântico figurativo *stricto sensu*;
- b) é possível aplicar o modelo do percurso gerativo do sentido (plano do conteúdo) na geração de sentido da expressão musical.

No nível das estruturas fundamentais de sentido da expressão musical estariam as seguintes categorias da teoria da música (parâmetros básicos do som):

- altura (tonema);
- intensidade (dinamema);
- timbre (timbragem);
- duração (cronema).

Com essas quatro propriedades, definidas pela teoria da música, é possível propor categorias musicais com inspiração semiótica.

Pietroforte (2008) defende que, na expressão musical, ao invés de procurar determinar valores semânticos mínimos irreduzíveis – próprios do plano do conteúdo (nível fundamental) –, deve-se procurar determinar valores musicais; a altura, a intensidade e o timbre, em princípio, podem ser considerados valores fundamentais, colocados em discurso por meio de suas durações, e as durações distribuídas ao longo da peça musical em disposições cronológicas.

A narratividade, no plano do conteúdo, é descrita em transformações conjuntas entre sujeitos e objetos narrativos, gerando “estados de coisa” e “estados de alma”. Os valores semânticos mínimos, irreduzíveis, do nível fundamental, são sensibilizados timbricamente na narrativa. Desse modo, no nível narrativo, há a projeção dos valores gerados no nível fundamental.

Por esse veio, a “narratividade” da expressão musical é responsável pela circulação dos valores cronológicos, timbrísticos, de altura e de intensidade gerados no nível fundamental. Timbres, alturas e intensidades são organizados cronologicamente na melodia (o ritmo está diluído nesta). A melodia garante a coesão do processo narrativo em termos globais, pois percorre toda a extensão musical.

No nível das estruturas discursivas, têm-se os temas (conteúdos semânticos tratados de forma abstrata, os temas podem ser rítmicos, melódicos etc.) e as figurativizações (figuras musicais, como notas, pausas etc.).

Tatit (2016, p. 16-17, grifo do autor), em “Estimar canções: estimativas íntimas na formação do sentido”, discorre sobre os “cálculos subjetivos” que operamos os semioticistas da canção quando nos propomos a desvendar as gramáticas subjacentes à linguagem cancional:

[...] os artistas “temperam” suas criações com *mais* (ou *menos*) música, *mais* (ou *menos*) fala, *mais* (ou *menos*) celebração e *mais* (ou *menos*) desencontro afetivo. Desse tempero resultam os gêneros (bossa nova, rap, axé, samba-canção etc.) e principalmente os estilos pessoais de composição.

A presente tese tem como alicerce teórico a semiótica de Greimas, e, como opção epistemológica, o tratamento tensivo que lhe dispensa Zilberberg. Delimitamos ainda mais esse enfoque teórico: extraímos dos postulados gerais da semiótica da tensividade alguns recursos que explicam os graus de intensidade e extensidade (abrangência) investidos nas formações do conteúdo cancional, e examinamos sua participação nas construções e avaliações das canções. Em termos pontuais, damos ênfase aos dispositivos de “aumento” e “diminuição” da tensão (ZILBERBERG) que recaem sobre as grandezas constituintes

tonemáticas (condensadas); sobre os elementos sintagmáticos melódico-entoativos (expandidos); e, ainda, sobre as instâncias formais dos textos-enunciados como um todo (ainda mais expandidas).

Inserimos, no interior da sintaxe tensiva, o aumento e a diminuição, como sendo tais movimentos modulatórios prerrogativas apenas da intensidade; e, para operar no campo da extensidade (concentração/difusão), lançamos mão das categorias “triagem” e “mistura”, cuja interação pode explicar a tendência do cancionista ora à seleção, à condensação ou à exclusão, ora à combinação ou à expansão.

Estudamos os incrementos de “mais” ou de “menos” que se apresentam, espontaneamente ou não, nos textos cancionais, e que sugerem direções tensivas (ascendentes ou descendentes) à construção do sentido.

Para que se chegue à compreensão do subtópico 2.3, que trata dos modelos universais da entoação, de Tatit, faz-se necessário que discorramos sobre os modos escalares musicais.

2.2 Dos modos escalares

Em acorde com Med (1996, p. 86), na teoria da música, “escala” é definida como “[...] uma sucessão ascendente ou descendente de notas diferentes consecutivas. [...] um conjunto de notas disponíveis num determinado sistema musical. [...] uma sucessão ordenada de sons, compreendidos no limite de uma oitava”.

Ainda segundo Med (1996), na musicologia ocidental, as escalas são classificadas:

- a) quanto ao número de tons:
 - cinco tons (pentatônica);
 - seis tons (hexacordal);
 - sete tons (heptatônica);
 - doze tons (artificial ou cromática).
- b) quanto ao modo (modo de distribuição dos tons e semitons na instância sintagmática escalar):
 - natural, ou primitiva, ou diatônica;
 - cromática ou artificial;
 - exótica (escala cigana, escala pentatônica chinesa, escala de tons inteiros e outras).

Esta tese se atém às escalas modais diatônicas naturais medievais (ou eclesiásticas, ou gregorianas).

Os modos do medievo europeu (modos eclesiásticos), inspirados nos modos da Grécia Antiga, a rigor, fazem um contraponto a este: o sistema modal da Antiguidade tem como base o *tetrachordon*, ou seja, apresenta, em seu plano do conteúdo, duas sequências sintagmáticas de quatro notas cada uma. Além disso, ao contrário dos modos gregorianos, o forema¹⁶ direção, nos modos gregos, é descendente.

Wisnik (1989, p. 65) assim define uma escala:

[...] o conjunto mínimo de notas com as quais se forma a frase melódica costuma ser chamado de “escala”, “modo” ou “gama” [...]. A escala é um estoque simultâneo de intervalos, unidades distintas que serão combinadas para formar sucessões melódicas. A escala é uma reserva mínima de notas, enquanto as melodias são combinações que atualizam discursivamente as possibilidades intervalares reunidas na escala como pura virtualidade.

Para Hjelmslev (1975), em uma definição lógico-matemática, o modo escalar seria uma função. Na escala, os tonemas (funtivos) são variáveis e constituem relações entre si. Tais relações entre os tonemas devem ser encaradas como dependências, redes de interrelações recíprocas. Nesse procedimento de combinatória, há uma regra de ordem segundo a qual as unidades derivadas se definem não somente pela co-presença dos elementos simples, mas também pela ordem linear de sua disposição, o que aumenta ainda mais o número das combinações possíveis. Tanto o plano de expressão quanto o plano do conteúdo possuem a capacidade de se combinarem entre si para formar unidades sintagmáticas cada vez mais complexas, o que muitas vezes são designadas como função combinatória da linguagem.

O *sema* (“unidade mínima da significação”), conforme pontuam Greimas e Courtés (2008), está para o plano do conteúdo assim como o *fema* está para o plano da expressão. A partir de teorização, tomemos especificamente uma nota de uma escala como um *fema*. Este, sozinho, não tem sentido: o *fema* não é um elemento atômico e autônomo, ele tira sua existência apenas do desvio diferencial que se opõe a outros *femas*. Por outras palavras, o *fema* é essencialmente relacional, elemento em combinação com outros.

Para Greimas e Courtés (2008, p. 68-69),

¹⁶ Para Zilberberg (2011), o sentido é afetado por variações e vicissitudes, está imerso no “movente”, no instável e imprevisível; em suma, está “mergulhando” na foria. A gramática tensiva propõe chamar de forema a foria cifrada por cada uma das quatro subdimensões (o andamento e a tonicidade, no eixo da intensidade regente; a temporalidade e a espacialidade, na extensidade regida). O forema é qualificado como sendo: a) de intervalo, ou de posição (forema pressupponente); b) de direção (forema pressupponente); e de elã, ou de movimento (forema pressuposto).

[...] a combinatória se apresenta como uma disciplina ou antes, um cálculo matemático que permite formar, a partir de um pequeno número de elementos simples, um número elevado de combinações de elementos [...]. O conceito de combinatória está de certo modo aparentado com o de geração, pelo fato de designar um procedimento de engendramento de unidades complexas a partir de unidades simples.

O produto obtido se apresenta como uma hierarquia que corresponde à organização paradigmática de um sistema semiótico; é nesse sentido que se pode dizer que a combinatória de algumas poucas categorias sêmicas pode produzir um número muito elevado de sememas, o que é suficiente para explicar a articulação de qualquer universo semântico co-extensivo a uma dada língua natural ou à música.

Greimas e Courtés (2008) atestam ainda que tanto os elementos do plano da expressão quanto os do conteúdo possuem a capacidade de se combinar entre si para formar unidades sintagmáticas cada vez mais complexas, o que muitas vezes se designa como função combinatória da linguagem, por oposição à função distintiva (função de oposição ou de seleção) que caracteriza o eixo paradigmático. Nesse caso, a função combinatória se refere ao procedimento de descrição ascendente que vai das unidades mínimas às unidades complexas e que se opõe ao procedimento descendente, ao de Hjelmslev, por exemplo, que parte de um “todo de significação” e o descompõe, mediante sucessivas segmentações, até a obtenção de elementos mínimos.

O princípio de ordem, com efeito, não é o único princípio de organização das unidades sintagmáticas. Em semiótica, devemos levar em consideração também a compatibilidade e a incompatibilidade de certos elementos, unidades ou classes, de se combinarem entre si.

Assim, se a combinatória não é mais considerada como um procedimento de produção de unidades semióticas, mas como o estado resultante desse procedimento, se nomeará de combinatória sintática ou de combinatória semântica a rede de relações constitutivas de unidades sintagmáticas, fundamentada no princípio da compatibilidade.

Uma escala seria, nesse traçado teórico, uma rede, uma combinatória fêmica, um inventário fêmico limitado. Uma escala seria, em última instância, uma projeção de feixes fêmicos isotópicos.¹⁷ A partir do que é possível afirmar que cada escala tem um plano isotópico próprio, o que significa que cada módulo escalar tem delineado no seu percurso extensivo uma sequência peculiar de tons e semitons: cada escala encerra em si tensões, enredos, conflitos e dramas próprios.

¹⁷ De caráter operatório, o conceito de isotopia designa, nesse caso, a iteratividade, no decorrer da cadeia sintagmática, de subconjuntos de femas que garantem ao discurso musical a homogeneidade.

Em bases paradigmáticas, dessa maneira se apresentaria a sequência combinatória de tons e semitons no percurso extensivo dos principais modos escalares usados em canções e músicas ocidentais, como mostrado na Figura 2, a seguir:

Figura 2 – Graus dos tons e distribuição dos intervalos nas escalas modais

O diagrama apresenta sete escalas modais principais, cada uma com sua notação musical e a sequência de graus (I-VII-I) com os intervalos (T para tom, ST para semitom) entre eles:

- Escala de Dó (modo jônico):** Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá, Si, Dó. Intervalos: T, T, ST, T, T, T, ST.
- Escala de Sol (modo mixolídio):** Sol, Lá, Si, Dó, Ré, Mi, Fá, Sol. Intervalos: T, T, ST, T, T, ST, T.
- Escala de Ré (modo dórico):** Ré, Mi, Fá, Sol, Lá, Si, Dó, Ré. Intervalos: T, ST, T, T, T, ST, T.
- Escala de Lá (modo eólio):** Lá, Si, Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá. Intervalos: T, ST, T, T, ST, T, T.
- Escala de Mi (modo frígio):** Mi, Fá, Sol, Lá, Si, Dó, Ré, Mi. Intervalos: ST, T, T, T, ST, T, T.
- Escala de Si (modo lírio):** Si, Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá, Si. Intervalos: ST, T, T, ST, T, T, T.
- Escala de Fá (modo lídio):** Fá, Sol, Lá, Si, Dó, Ré, Mi, Fá. Intervalos: T, T, T, ST, T, T, ST.

Fonte: Adaptada de Med (1996).

Um modo não é apenas um conjunto de notas, mas uma estrutura de recorrências sonoras consagradas por um uso. As notas, no eixo sintagmático escalar, são dotadas de poderes tensivos e psicossomáticos; são manifestações que possuem eficácia simbólica. As estruturas modais têm a possibilidade de catalisar diferentes disposições afetivas: eufóricas, sensuais, contemplativas ou outras¹⁸. Em última análise, cada modo possui propriedades qualitativas distintas, o que lhe confere uma determinada identidade tensiva; esta serve para designar o traço ou o conjunto de traços (em semiótica: semas ou femas) que, no caso, duas ou mais escalas têm em comum.

¹⁸ O efeito de sentido de cada escala já está, geralmente, codificado pela cultura.

Para analisarmos a aspectualidade tensiva dos principais modos escalares, cabe-nos isolar morfologias, ou seja, separar agrupamentos, “moléculas” de traços intensivos e extensivos devidamente identificados. Para tanto, averiguamos os agrupamentos intervalares tonemáticos, sendo estes formadores do sintagma escalar. Em segundo lugar, mostramos as hierarquias existentes entre os tonemas de cada escala, cujo operador privilegiado, aqui, é a recção (nesse caso, a recção é a ação que alguns tonemas exercem sobre os outros do ponto de vista de suas relações formais no enunciado). Por fim, estudamos como os vetores sonoros (ou “figuras” sonoras, na terminologia de Hjelmslev, 1975) se fazem presentes em cada modo sintagmático escalar. Em outras palavras, esquadrimos como os tonemas advêm, provêm, ou sobrevêm, nos modos escalares (as escalas, nesse caso, como “campos de presença”¹⁹ dos tonemas).

2.2.1 *Modo Dó (jônico)*

Utilizando termos da semiótica tensiva de Zilberberg, percebe-se que na escala jônica há forte apelo para que o sétimo grau (nota Si, ou nota “sensível”), em um movimento de ascendência (espaço superativo), “caia”, seja “resolvido” no primeiro grau (nota Dó ou nota *finalis*²⁰). No eixo extensivo, ao ser atingida a nota Si, a sensação promovida é de tensão máxima. É o ápice da suspensão, instabilidade, ansiedade, valência de movimento e inquietude. A nota “sensível” é somação, é “o que não é ainda”, é estado de passância, elemento saliente, desassossego.

Em uma condução teleológica, o ponto de chegada é a nota *finalis*, o Dó. Esse tom, nesse contexto, é “parada” (ZILBERBERG, 2006), estada, resolução fórica, “atenuação” (ZILBERBERG, 2011), lassidão, retorno ao equilíbrio, é, enfim, distensão. O intervalo de semitom no final desta escala é, pois, um elemento atrator de tensão. Assim se mostra a estrutura da valência tensiva da escala de Dó.

O modo escalar de Dó se consagrou como o grande sistema musical do Ocidente. Isso aconteceu por ele ter, dentre todos os modos, o plano isotópico (plano sequencial de tons e semitons da escala) de maior poder tensivo.

¹⁹ Campo de presença: “[...] o campo do discurso reúne todos os campos de presença suscitados pelas diferentes tomadas de posição da instância de discurso, e que, além disso, o campo de exercício da práxis enunciativa engloba todos os campos de discurso das diversas enunciações particulares que ela convoca” (FONTANILLE, 2008, p. 257).

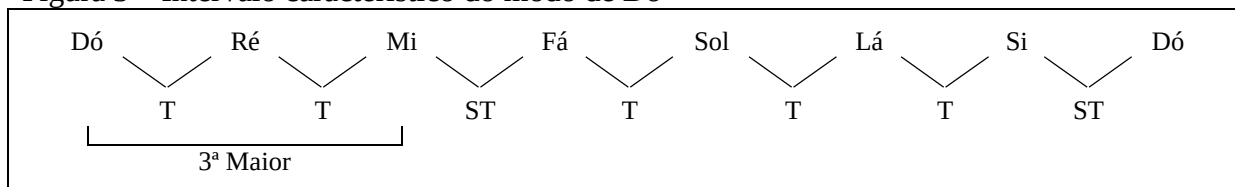
²⁰ *Finalis*: “[...] nota terminativa em qualquer dos modos eclesiásticos ou gregorianos” (HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 808).

Tal é a primazia do modo de Dó sobre os demais que é a partir dele que todo o sistema tonal é construído.²¹ Sobre este sistema escreve Luiz (2011, p. 56):

O tonalismo define-se como um sistema teórico que estrutura a composição musical em torno de uma nota principal, a tônica, segundo regras harmônicas específicas marcadas por movimento de tensão e repouso, isto é, de um passeio pelas notas e de uma volta à tônica que define a tonalidade de determinado trecho musical.

Em uma melodia tonal, estamos dentro de um único campo (um paradigma de valores musicais), a linha melódica construída pela projeção sintagmática desses valores pode criar efeitos de transição [tensão → distensão] e [distensão → tensão], tudo dependendo de como os valores são selecionados pelo sujeito da enunciação. O efeito de sentido da tônica é, pois, o da distensão²². O intervalor característico da gama jônica é a 3ª Maior, conforme ilustra a Figura 3:

Figura 3 – Intervalo característico do modo de Dó



Fonte: Elaborada pela autora.

Se tivéssemos que apontar qual o sentido tensivo específico da melodia tonal, diríamos que é o de uma totalidade acabada. Esse efeito de perfectividade é inerente a toda melodia tonal.

Tradicionalmente, o modo de Dó, protótipo do modo maior, sempre esteve associado aos ímpetos eufóricos.

Barthes (1990, p. 273) disserta sobre o sistema tonal:

O sistema tonal é uma tela pudica, uma ilusão, um véu maya, enfim, uma língua, destinada a articular o corpo, não segundo suas próprias pulsações (seus próprios cortes), mas segundo uma organização conhecida que veda ao sujeito toda possibilidade de delírio. Por outro lado, contraditoriamente – ou dialeticamente – o tonalismo transforma-se na hábil serva das pulsações que, em outro nível, pretende domesticar.

Eis alguns dos “serviços” que o tonalismo presta ao corpo: pela dissonância, permite à pulsação, aqui e ali, “tinir”, “tilintar”; pela modulação, pode compor a figura da pulsação, dar-lhe sua forma específica: enlouquece; mas, faz-nos recomeçar, depois de havermos recuperado o equilíbrio; enfim, o tonalismo oferece ao corpo a mais forte, a mais constante das figuras oníricas: a subida (ou a descida) da escala: há,

²¹ Vale ressaltar, a nota chamada de *finalis* no sistema modal passa a ser reconhecida como *tônica* no sistema tonal.

²² De fato, a ideia de distensão tem que ser tomada aqui em termos relativos. Uma distensão absoluta seria obtida apenas pelo uníssono, ou seja, por sons que vibrassem na mesma frequência.

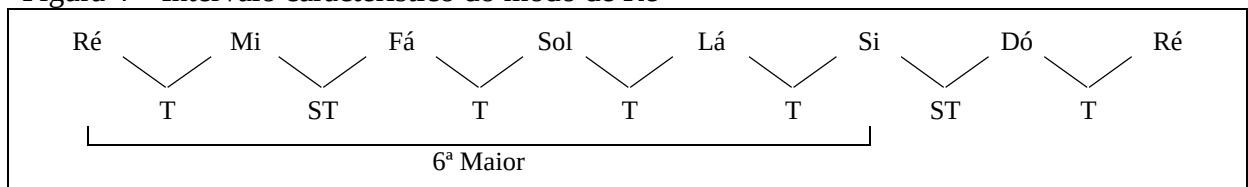
como sabemos, escala de tons ascendentes, e, ao percorrermos essa escala (segundo humores diversos), o corpo, arquejante, vive a pressa, o desejo, a angústia, a luz, a ascensão do orgasmo etc.

Esse é o fundamento dinâmico, progressivo, perspectivístico do sistema tonal, e, por isso, em consonância com Wisnik (1989), atestamos que o tonalismo (baseado no modo de Dó) tem a sintaxe própria das grandes narrativas, da trama dialética, da extensa diacronia.

2.2.2 Modo de Ré (dórico)

A estrutura da escala dórica tem como intervalo característico a 6ª Maior, como mostra a Figura 4:

Figura 4 – Intervalo característico do modo de Ré



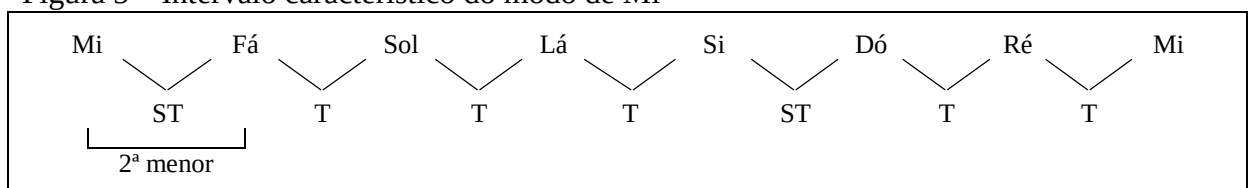
Fonte: Elaborada pela autora.

Pelo estilo tensivo zilberbergiano, a progressão dessa escala tem andamento lento (subvalência da intensidade), a lentidão do constante pervir. Não há, em seu complexo modal, movimentos com tendência à precipitação, o que confere à escala de Ré, fenomenologicamente, efeito de austeridade, sobriedade, sublimação, espiritualidade. Seu *ethos* é viril, mas não lascivo. O modo de Ré é ligado, pela tradição, à ética do ascetismo.

2.2.3 Modo de Mi (frígio)

A escala de Mi, em sua estrutura de relações internas, apresenta um intervalo de 2ª menor entre o 1º grau (nota incoativa Mi) e o 2º grau, a nota Fá (Figura 5):

Figura 5 – Intervalo característico do modo de Mi



Fonte: Elaborada pela autora.

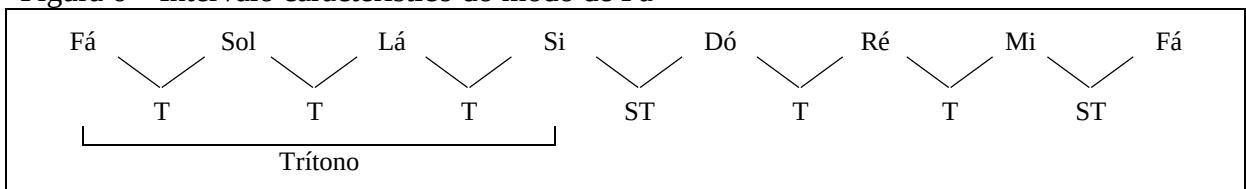
Mapeando o fluxo tensivo-fórico desse modo musical, apreendemos que o forema direção, cruzado com a subdimensão “espacialidade”, manifesta um grau de fechamento; e, se temos o forema “elã” combinado com a subdimensão “andamento”, sentimos uma disposição natural à rapidez.

O sintagma escalar de Mi, em seus meandros divagantes, no plano expressivo, pode ser qualificado como sinuoso; ele tem a marca do mistério, do místico, do primitivo.

2.2.4 Modo de Fá (lídio)

O intervalo característico do modo lídio é a 4ª Aumentada, que forma um trítono²³ do 1º ao 4º grau (Figura 6):

Figura 6 – Intervalo característico do modo de Fá



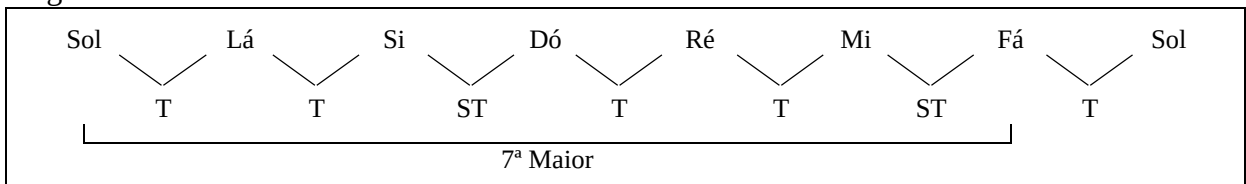
Fonte: Elaborada pela autora.

A identidade das escalas lídicas é baseada na fantasia, na dorlência, no irreal, no onírico.

2.2.5 Modo de Sol (mixolídio)

No modo de Sol (mixolídio), os semitons recaem entre o terceiro e o quarto, o sexto e o sétimo graus, como está cifrado na Figura 7:

Figura 7 – Intervalo característico do modo de Sol



Fonte: Elaborada pela autora.

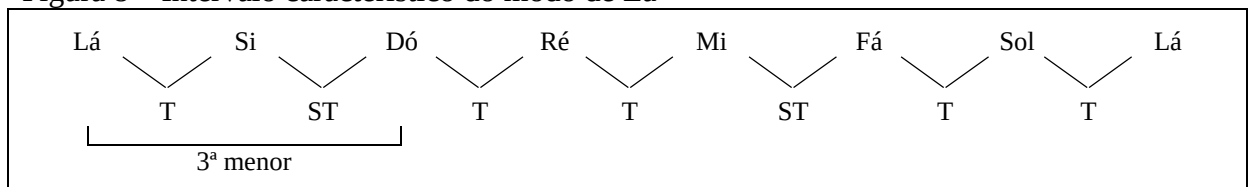
²³ O trítono é o nome dado ao intervalo de 4ª Aumentada ou de 5ª diminuta, que são formados por três tons. A cifra tensiva depositada nesse enunciado entoativo intervalar de 4ª Aumentada (trítono) descendente pode atingir limites muito incômodos. É marcante, no trítono, a forte força tensiva, a tonicidade, o vigor tônico. Esse intervalo era considerado, no século XIV, como o *diabolus in musica*, teria o efeito de sentido de inquietude d'alma, efeito contrário ao sentido da sublimação mítico-religiosa.

A tensão da escala não está concentrada entre as notas Fá e Sol (grau 7 e *finalis*, respectivamente), pois entre elas não há o intervalo de semitom. Não existe, portanto, apelo incontido para que haja uma “resolução” na nota *finalis* (Sol), ao contrário do que acontece no modo de Dó. Então, a tensão no modo mixolídio é amainada, atenuada. Em outras palavras, as zonas de valências sensíveis da intensidade da escala modal mixolídia²⁴ estão diminuídas, enfraquecidas, estão diluídas em seu curso.

2.2.6 Modo de Lá (eólio)

O modo eólio é menor, porque há um intervalo de 3ª menor entre o 1º e 3º graus (Figura 8):

Figura 8 – Intervalo característico do modo de Lá



Fonte: Elaborada pela autora.

A escala de Lá natural difere do modo de Dó maior (paradigma matricial), em sua estrutura primitiva, precisamente, por essa peculiaridade intervalar. O modo eólio é parâmetro para todos os outros modos menores.

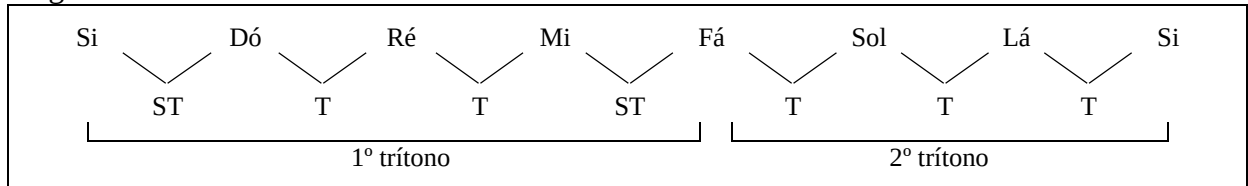
O intervalo de 3ª menor, em relação ao de 3ª Maior, apresenta-se, aspectualmente, como rebaixado, espremido, comprimido. Pela economia tensiva, as grandezas intervalares minorizadas, em que há a “adição de um menos”, são menos animadas que as maiores. Naquelas, a *energia* circulante é mais contida. Assim como a gama de Dó (modo maior) estaria por condicionamento associado ao estado eufórico, o modo de Lá (modo menor) estaria associado ao ânimo disfórico.

²⁴ O modo mixolídio é típico das canções do Nordeste do Brasil, por isso é também conhecido como modo nordestino.

2.2.7 Modo de Si (lócrio)

O trítono está incluso em todas as escalas diatônicas. A escala de Si, porém, traz, em seu plano do conteúdo, um caso peculiar de sequência de tons e semitons, pois que ela apresenta não apenas um trítono, mas dois, um seguido do outro, conforme ilustra a Figura 9:

Figura 9 – Intervalo característico do modo de Si



Fonte: Elaborada pela autora.

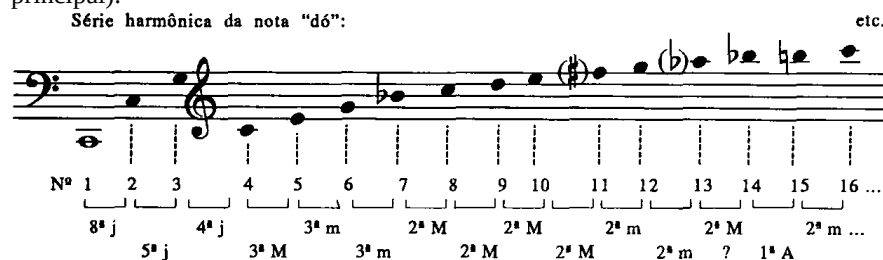
Nesse caso, o sentido paradigmático de perfectividade é insólito. Por isso, ao descrevermos o modo escalar de Si em sua aspectualidade tensiva, percebemos efeitos de sentido identitários de estranheza, sensação mais ou menos desconfortável do sujeito diante dessa singularidade. Esse é o motivo por ser raro, na canção popular brasileira, uma melodia ter, em seu plano do conteúdo, a escala de Si como base.

Tradicionalmente, o modo maior sempre esteve associado aos ímpetus eufóricos, aos estímulos físicos; e o modo menor aos estados disfóricos, aos estímulos emotivos. Sobre esse fenômeno psicofísico, discorre Tatit (2012, p. 157-158), pelo viés da “série harmônica”²⁵:

O respaldo acústico, que fundamenta a sensibilidade natural do ouvido para os graus da escala diatônica, oferece também um parâmetro de regularidade que reforça o processo de tematização. É a regularidade de frequência que se superpõe à

²⁵ A decomposição do contínuo das alturas melódicas em uma infinidade de escalares musicais possíveis está fundada na instituição de um fenômeno acústico decisivo, que é a série harmônica, sendo esta subjacente a cada som. “Por razões físicas [...], uma corda, vibrando numa certa frequência fundamental, ressoa internamente outras frequências que são seus múltiplos, frequências progressivamente mais rápidas, muito dificilmente audíveis, mas que compõem o corpo timbrístico do som” (WISNIK, 1989, p. 53). Em acorde com Med (1996, p. 93): “Série harmônica é o conjunto de sons que acompanham um som fundamental (som gerador, som principal).”

Série harmônica da nota “dó”:



Toda nota gera uma série harmônica proporcionalmente idêntica. Para construí-la aplica-se a mesma sequência de intervalos da série harmônica da nota “dó”, isto é: 8ª j - 5ª j - 4ª j - 3ª M - 3ª m - 3ª m - 2ª M - 2ª M - 2ª M - 2ª M - 2ª m - etc.”

regularidade de duração. Em outras palavras, uma escala que reforça os harmônicos inerentes ao tom fundamental – e este fenômeno é captável pelo ouvido sensível – tem grande chance de sintonizar-se com nossa predisposição em estabelecer recorrências (essas, por sua vez, intimamente ligadas ao reconhecimento que, acima do conhecimento, identifica a aptidão humana). O modo menor, construído artificialmente a partir do sexto grau da escala maior²⁶, adota, na verdade, os harmônicos desta (por exemplo, as notas da escala de lá menor são harmônicos de dó maior), o que desfaz a regularidade acústica absorvida, com mais facilidade, pelo corpo. Para sentirmos a tonalidade em modo menor, somos convocados mais plenamente, passando a assimilação emotiva à frente da assimilação física (que, evidentemente, persiste).

Se considerarmos que a predisposição física para a ação é um traço de ruptura do estado de tensão passiva que caracteriza a paixão disfórica, então a tonalidade maior, propiciando melodias harmonicamente regulares, é a mais suscetível de pregnância ao corpo e às modalidades deonticas (/dever/) e volitivas (/querer/) que levam o indivíduo à ação (/fazer/). [...]. Tudo ocorre como se o modo menor fosse um primeiro estágio de dissonância, mais propenso a representar a tensão disjuntiva: a perda, a ausência, a frustração e todas as paixões terminais de disforia. A paixão é um estado resultante de outras ações, mas que, enquanto tal, não desencadeia novos processos, por não saber em que sentido dirigi-los ou por não ter ainda se imbuído das modalidades essenciais (/querer/ e /dever/). Afastando-se das ressonâncias corporais, a tonalidade menor favorece a primazia da paixão sobre a ação, adequando-se perfeitamente aos textos que configuram um estado emotivo²⁷.

Paz (2002) aborda o sistema de composição modal nas canções populares brasileiras. A autora inventariou 410 casos notáveis de canções de “inspiração” modal, dentre elas: “Arrastão” (Edu Lobo e Vinícius de Moraes), “Upa neguinho” (Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri), “Geleia geral” (Gilberto Gil), “Tropicália” (Caetano Veloso e Milton Nascimento), “Trilhos urbanos” (Caetano Veloso), “Tigresa” (Caetano Veloso), entre outros. É possível acrescentar, nesse catálogo, “Béradêro” (Chico César), “Desejo e necessidade” (Chico César) e vários outros textos cancionais.

2.3 Dos universais da entoação

De acordo com Greimas e Courtés (2008, p. 520, grifo nosso), “[...] em linguística, entende-se geralmente por **universais** os conceitos, categorias ou traços considerados comuns a todas as línguas naturais existentes”. Para os dois semióticos, os universais podem ser formais (que dizem respeito aos tipos de relação e de regras; estes universais são dessemantizados) ou substantivos (concernentes aos elementos e às categorias; são suscetíveis de serem submetidos à análise semântica).

²⁶ Formação modelo da escala maior: Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá (IV grau), Si, Dó.

Formação modelo da escala menor: Lá, Si, Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá.

A teoria da música considera, por isso, que os modos maiores têm modos relativos menores (para tanto, é abaixado um tom e meio do I grau da escala maior).

²⁷ A digressão sobre a tensividade dos construtos escalares maiores e menores pode ser mais bem balizada pela psicologia musical.

Greimas e Courtés (2008), no verbete “universais”, questionam se esses são “descobertos” (imanentes) ou “inventados” pelo semioticista. É perceptível um liame estreito entre, de um lado, as condições necessárias e suficientes à existência de uma semiótica (essas condições poderiam ser descobertas pela observação do objeto de conhecimento) e, de outro, os conceitos que são utilizados quando da construção da teoria semiótica ou linguística.

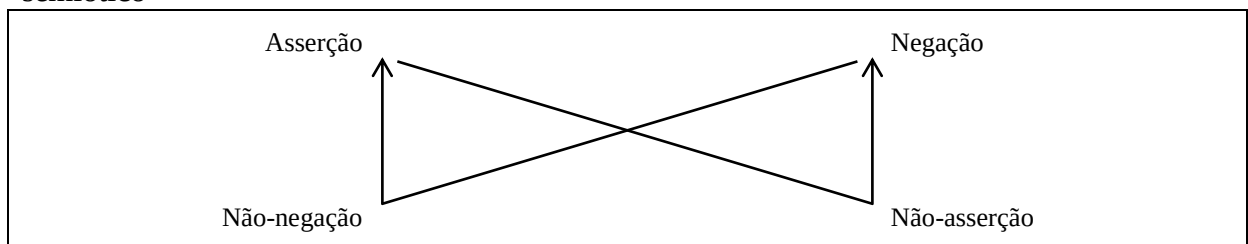
Por sua vez, os procedimentos da semiótica, seguindo os princípios hjelmslevianos, colocam a questão dos universais nos seguintes termos: a semiótica estabelece uma distinção entre “universais da linguagem” – comuns a todas as semióticas –, e “universais das línguas naturais” que, além das propriedades comuns, têm características próprias (tais como a dupla articulação, a linearidade da cadeia significante etc.).

É a partir desses traçados teóricos que Tatit (2007b) pôde propor a existência dos universais formais da canção, ou universais da entoação, ou, ainda, primitivos da entoação.

A própria definição de música está associada a um processo de tensividade. O jogo de afastamento e aproximação da nota fundamental (*finalis*, no modalismo; e tônica, no tonalismo) – sem contudo atingi-la, pois significaria conclusão e término de tensividade – constitui o desenvolvimento melódico.

Para semiotizar esses estágios de movimentação modal/tonal, é possível a superposição das noções de asserção/negação articuladas no quadrado semiótico (Figura 10):

Figura 10 – Movimentação modal/tonal das noções de asserção/negação no quadrado semiótico



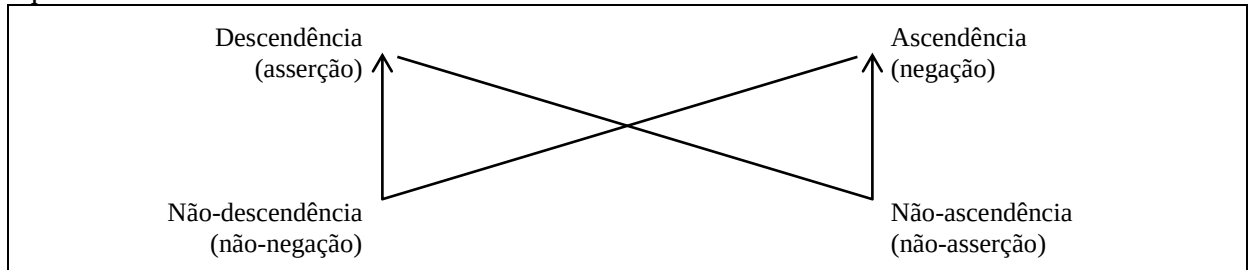
Fonte: Tatit (2007b, p. 160).

A asserção dos tonemas terminativos *finalis* ou tônico, por meio de uma força centrípeta, acusando continuamente seu polo de atração, corresponderia à confirmação do paradigma modal ou tonal, respectivamente. A negação da *finalis* ou da tônica representaria um processo incoativo de busca de um novo tonema. Os tópicos “não-asserção” e “não-negação”, por fim, definiram os estágios intermediários de transição modal/tonal.

Ao analisarmos as categorias eidéticas que definem o contorno de fragmentos do espaço modal/tonal, chegamos à conclusão de que uma melodia só pode ascender ou descender. A partir daí, Castellana (1983) propõe a homologação do espaço superativo com o espaço tensivo em oposição ao espaço inferativo com o espaço distensivo.

Em uma projeção da categoria descendência/ascendência sobre o quadrado semiótico (Figura 11), temos a seguinte configuração:

Figura 11 – Projeção das categorias descendência/ascendência e asserção/negação no quadrado semiótico



Fonte: Tatit (2007b, p. 170).

- a) descendência/não-ascendência: a categoria que articula descendência/não-ascendência constitui um ponto de partida fundamental, por sua universalidade, generalidade e abrangência. Essa curva melódica traduz um sentido preciso. Na verdade, parece que em todas as línguas naturais, canções e músicas, uma descida final caracteriza uma asserção que não exige comentário algum, que não prevê nenhuma objeção ou adição. Nessas semióticas, uma subida final, ao contrário, pede um suplemento de informações, uma resposta ou uma objeção. Se tais são os fatos, a descida final tem um significado intrínseco: a voz, na semiótica da língua natural; a voz entoada, na semiótica da canção; e os tonemas sonoros na semiótica da música voltam ao nível de repouso, porque o enunciado está terminado;
- b) ascendência/não-descendência: no termo complexo que subsume ascendência/não-descendência entram em cena outras variantes. Constata-se, em primeiro lugar, que não há como falar de descendência sem considerar seu termo simetricamente complementar, a ascendência. Com efeito, o princípio universal é a oposição dessas inflexões. A tendência para a descida indicando finalização é tanto maior quanto mais acentuada for a ascendência anterior. Dessa maneira, o termo complexo em exame produz o efeito contrário à finalização. Tatit (2007b) propõe a noção de “prossecução” no sentido de algo que requer continuidade, ou prosseguimento complementar;
- c) não-ascendência/não-descendência: temos condições necessárias para constatar um núcleo de tensividade centrifugal no termo do quadrado semiótico (complexo) correspondente à não-descendência. Ou seja,

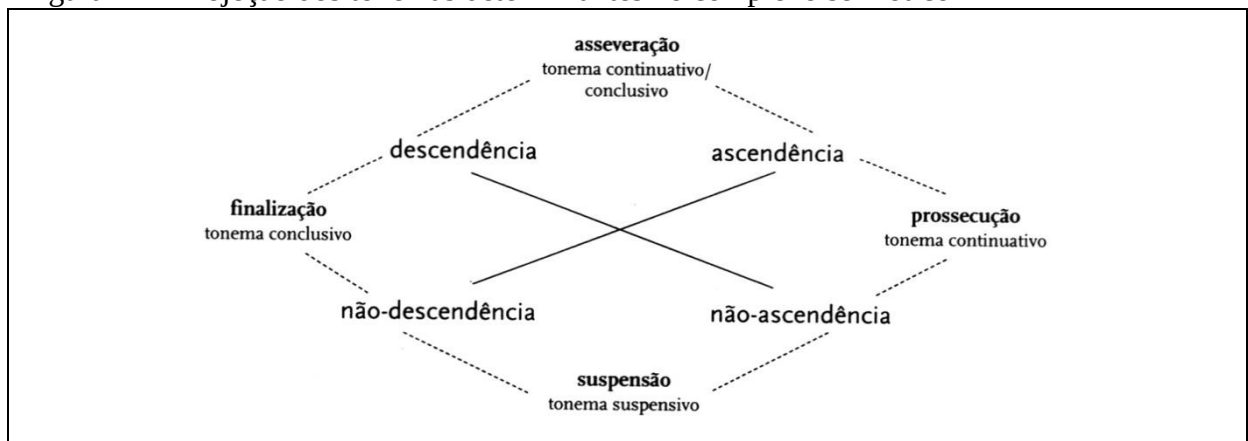
[...] não havendo descendência, há tensão centrífuga pois a não-descendência conduz à ascendência – isto é, a um aumento de tensão e consequentemente a uma urgência de resolução – ou à não ascendência, cuja combinatória (não-descendência/não-ascendência) pode ser designada pela noção de *suspensão*. De fato, trata-se de um som que “pende” no alto e interrompe antes de definir o rumo de sua trajetória. (TATIT, 2007b, p. 173).

- d) ascendência/descendência: por último, a distribuição do fluxo de tensão se processa pelos movimentos alternados de ascendência e descendência. Para denominar esse procedimento universal de tensão e distensão entoativa, presente ao mesmo tempo na fala e na canção, Tatit (2007b, p. 174) adota o termo “asseveração”. E discorre o autor, no mesmo texto, sobre esse procedimento geral:

A asseveração representa uma espécie de hábito fonológico geral, que pode ser exacerbado em suas frequências agudas ou graves de acordo com as exigências do momento enunciativo. De qualquer forma, com a tensão depositada no primeiro segmento ascendente, o enunciador pretende manter acesa a atenção do destinatário, de modo que a distensão do segmento descendente seguinte possa satisfazer o interesse despertado. Por isso, é comum o encadeamento de várias elevações melódicas como forma de o enunciador prolongar o estado de atenção cativa em que se encontra o enunciatário, valorizando, por acúmulo de tensão, a descendência final. O enunciador, por vezes, pode graduar o nível de tensividade dos contornos, produzindo uma sucessão de tonemas com alturas desiguais e causando com esse procedimento um efeito de aumento ou diminuição progressiva da tensividade. Para o êxito dessa transmissão, basta que o enunciatário apreenda, no contexto entoativo global, os pontos extremos atingidos pelas inflexões ascendentes e descendentes. Obterá, assim, as medidas relativas ao máximo e ao mínimo de tensividade investida pelo enunciador. Evidente que as inflexões intermediárias significarão as gradações tensivas estabelecidas para a comunicação.

Projetando os termos complexos com seus respectivos tonemas determinantes, obtemos a seguinte solução no quadrado semiótico (Figura 12):

Figura 12 – Projeção dos tonemas determinantes no complexo semiótico



Fonte: Tatit (2007b, p. 174).

Explica Tatit (2007b) que a universalidade desses modelos nos permite uma aproximação dos fenômenos fisiológicos que acompanham a emissão dos contornos melódicos, traduzindo anatomicamente as oscilações de tensividade. É sabido que as cordas vocais emitem suas frequências por meio de vibrações. Para produzir o som agudo, as vibrações são aceleradas, as cordas esticadas e, nessas condições fisiológicas de alta tensividade, o som é expressado. Ao contrário, o som grave é produto das cordas vocais distendidas e da redução da frequência de vibrações. No caso das inflexões melódico-entoativas, temos sempre um percurso contínuo ligando a região grave à região aguda, e vice-versa, de maneira que estamos sempre vivendo um processo de tensividade. Tudo ocorre como se as cordas vocais não pudessem resistir, por muito tempo, o estado agudo de tensividade e tivessem que procurar um repouso na região grave. Essa necessidade de acomodação física no plano da expressão corresponderia à necessidade de conclusão e finalização no plano do conteúdo.

Seria possível retratarmos esses princípios de tensividade nos seguintes termos: a inflexão da cadeia sintagmática ascendente dos tonemas acrescenta o efeito expressivo, já que agudiza e aviva a tensão. Com a inflexão descendente, a tensão expressiva se atenua. A descendência compensa e equilibra o impulso tensivo da elevação. A tensão descansa do estímulo chamativo dos tonemas altos nas descidas da voz. E conclui, o semioticista Tatit (2007b, p. 175, grifo do autor):

Esses quatro termos complexos (asseveração, finalização, prossecução e suspensão) servem para descrever a enunciação entoativa do enunciador. Seus diferentes graus de tensividade funcionam como um mapeamento de competência, sobretudo no que se refere às diversas facetas do *saber* manifestados pelo “dizer”.

2.3.1 Dos universais da entoação: seu percurso na evolução dos sistemas musicais na canção

O sistema modal (pré-tonal) funcionou como um ensaio preliminar para o exercício da tonalidade. O grau de tensidade era, então, controlado nos limites da *finalis*.

Nos períodos Barroco, Clássico e Romântico, nessa ordem, o tonalismo foi atingindo sua plenitude enquanto sistema musical. Cada vez mais a oposição asserção/negação do tonalismo se tornou procedente. A pujança da tonalidade se deu no século 19, quando foi extraído (quase) tudo que esse sistema poderia render, esmorecendo, depois, pelo

excesso de cromatismo e pela exploração dos efeitos de uma modulação²⁸ contínua, a modulação como recurso composicional de canções e músicas até então inconcebível.

O auge da exploração de tensividade ocorre no sistema tonal por causa do percurso modulatório na grandeza derivada melódica. De fato, o tonalismo foi expandido até o limite máximo de suas potencialidades. Embora o sistema tonal tenha sido levado às últimas consequências, jamais foi superado.

Tatit (2007b, p. 163) nos dá a exata dimensão da importância desse sistema:

O tonalismo, que veio se edificando na Europa no decorrer de pelos menos quatrocentos anos, pode ser avaliado na dobra da primeira metade do século atual: todos os movimentos de renovação musical passaram a se definir em oposição ao tonalismo, mas de todo o sistema tonal de composição.

A partir do tonalismo, dois grandes sistemas de composição musical e cancional se revelaram: o politonalismo e o dodecafonismo. De acordo com o quadrado semiótico, a politonalidade não pode ser definida como promotora da não-asserção de uma única tonalidade; tonalidades díspares se sucedem, em linhas melódicas simultâneas. Todavia, como cada tema exposto possuiu sua tonalidade específica, é possível dizer que a não-asserção se alterna com a não-negação da tônica.

O dodecafonismo, por sua vez, ocupa uma posição diametralmente oposta ao tonalismo: a dodecafonia, meticulosamente, faz cálculos para evitar os polos de atração tonal: no que concerne ao parâmetro altura, o procedimento obstinado de não-asserção de qualquer tonalidade redundava na negação destes. Em suma, a radical técnica de composição dodecafônica pratica, sistematicamente, a negação e a não-asserção da tônica.

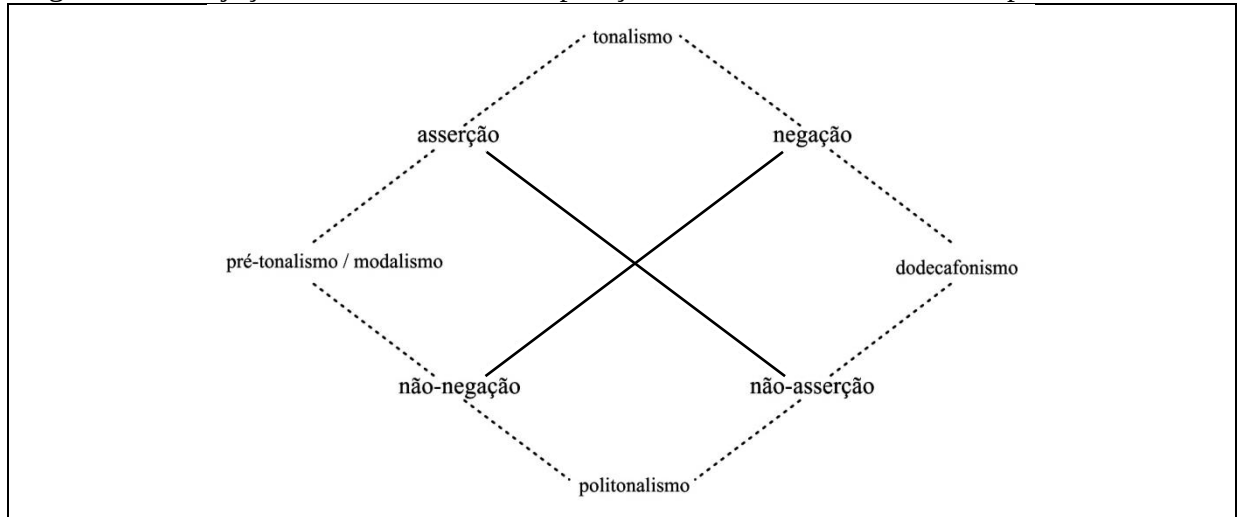
É de considerar que o dodecafonismo foi inventado e sistematizado *a priori* pelos membros da Segunda Escola de Viena, ou Escola do dodecafonismo (A. Schoenberg; A. Berg e A. Webern), lembrando que todas as sistematizações do modalismo e do tonalismo foram elaboradas *a posteriori*. Decerto, por isso mesmo, o dodecafonismo tenha tido vida curta e não tenha se implantado como sistema musical e cancional de penetração popular. Assim, ainda hoje, as canções e músicas dodecafônicas são escutadas como peças que não possuem uma tônica (é atonal), em vez de se imporem, como queria a Escola de Schoenberg.

No dodecafonismo, o grau de tensividade de escuta é absoluto e, a tal ponto, que rompe a categoria tensão/laxidão, pois desaparece a laxidão; essa é, assim, a relação tímica do ouvinte com o objeto “canção dodecafônica”.

²⁸ Modulação ou tonulação é a passagem de uma tonalidade para outra. Ela pode ser passageira ou definitiva (MED, 1996, p. 162).

Façamos a projeção histórica dos sistemas de composição músico-cancionais em relação à tonalidade, no quadrado semiótico complexo dos termos asserção/não-asserção, negação/não-negação (Figura 13):

Figura 13 – Projeção dos sistemas de composição músico-cancionais no complexo semiótico



Fonte: Tatit (2007b, p. 164).

2.4 Do modo escalar à melodia: o “percurso gerativo” da conversão escala/melodia

“Hjelmslev emprega o termo **conversão** para designar um conjunto de procedimentos que correspondem, *avant la lettre*, e, guardadas as proporções, ao conceito de transformação em gramática gerativa” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 102, grifo nosso). O linguista dinamarquês, dessa maneira, recorre ao termo “conversão” para explicar o fato de que a língua não é uma estrutura estática, mas comporta também um aspecto dinâmico, admitindo transformações que não poderiam ser confundidas com transformações propriamente diacrônicas.

Greimas e Courtés (2008) atestam que no percurso gerativo do sentido ocorre um enriquecimento semântico na passagem das estruturas profundas para as superficiais. A esse processo de transformação vertical em que conteúdos abstratos se resolvem em conteúdos antropomorfizados a semiótica denomina “conversão”.

Portanto, os autores supracitados empregam o termo “conversão” no sentido hjelmsleviano, mas aplicando-o à dimensão sintagmática e discursiva da semiótica: esse conceito está, nessa perspectiva, ligado ao discurso, apreendido como uma superposição de níveis de profundidade que correspondem às diferentes instâncias previstas no itinerário gerativo do sentido do texto.

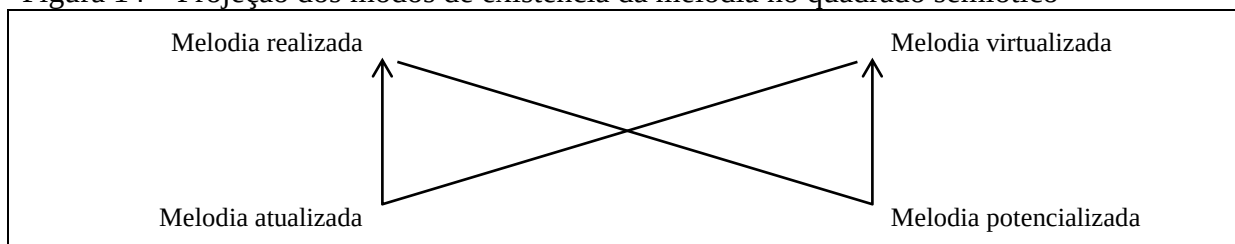
Na semiótica musical acontece o processo de conversão escala/melodia. O efeito de sentido “tensão” de uma escala, no procedimento de conversão escala/melodia, aparece igualmente distribuído em toda a traça melódico-sintagmática (arranjo de tonemas, cronemas e dinamemas); tudo ocorre como se a moção tensiva da escala se disseminasse ao longo da estrutura melódica.

Entendemos os modos escalares – que determinam o sistema de composição melódica de cada canção – como estruturas semióticas que estão inscritas de forma implícita²⁹, indiretamente, clipsadamente, nos textos cancionais; e é através do procedimento de descrição do plano musical do objeto cancional em construção que o semioticista vê como simples explicitação as formas escalares nele imanentes. Então, no eixo da manifestação do objeto-canção estão, em estado de latência, camufladamente, como numenalidade, as escalas.

Porém, algumas formas de conteúdo, como as formas escalares (escalas modais/tonais ou quaisquer outras), no processo de conversão em melodia, permanecem mais ou menos vagas, mais ou menos indefinidas, produzindo efeito de (quase) intangibilidade.³⁰

Entendemos, seguindo esse percurso, que a escala é uma reserva mínima de notas, enquanto as melodias são combinações que atualizam discursivamente as possibilidades intervalares reunidas na escala como pura virtualidade. Projetando no quadrado semiótico (Figura 14) os modos de existência do objeto-melodia em relação à escala, temos:

Figura 14 – Projeção dos modos de existência da melodia no quadrado semiótico



Fonte: Tatit (1997, p. 118).

²⁹ Implícito: “1. Considerando-se que o explícito constitui a parte manifestada do enunciado (frase ou discurso), o implícito corresponde à parte não manifestada, mas diretamente ou indiretamente implicada pelo enunciado produzido. [...]. 2. Do ponto de vista semiótico, apenas se pode falar do implícito, na medida em que se postula, ao mesmo tempo, a existência de uma referência, que ligue um elemento qualquer do enunciado manifestado ao que se encontra fora dele, mas que ele contém virtualmente ou atualmente, e que é suscetível, por isso, de ser realizado com o auxílio de uma paráfrase* (ou de um complemento de informação); em outros termos, o implícito - no interior de uma certa semiótica - nunca é senão o explicitável. 3. Para maior clareza, pode-se, inicialmente, distinguir o implícito intra-semiótico (explicitável no interior de uma língua natural) do implícito intersemiótico (em que o enunciado explícito, formulado em uma semiótica, remete a um implícito e/ou um explícito que dependem de outras semióticas).” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 257).

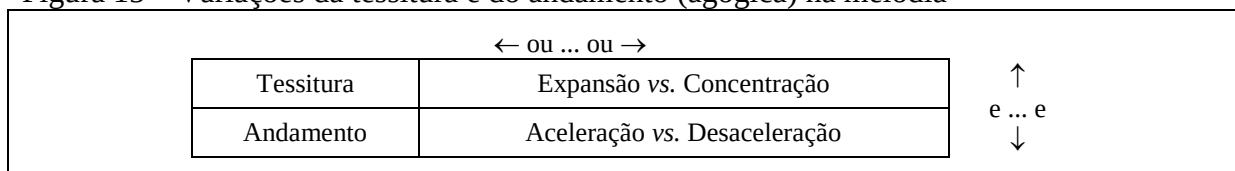
³⁰ Na escuta do objeto cancional, o grau de inteligibilidade da conversão escala/melodia depende do conhecimento da teoria da música ou da compreensão semiótico-musical por parte do enunciador-compositor, ou do enunciatário-executante-intérprete, ou, ainda, do enunciatário-ouvinte (não-músico).

Por esse veio, é possível reconhecer a melodia como uma cadeia significativa, um produto de um ato semiótico que faz ser o sentido, instaurando uma relação entre uma expressão e um conteúdo. A semiótica da canção descreve a melodia tirando todas as consequências do isomorfismo³¹ entre esses dois planos da linguagem.

A melodia funciona como uma espécie de enunciado musical prototípico. Como suas formas de expressão se estruturam hierarquicamente de maneira análoga à expressão verbal; ela produz o efeito de sentido de que algo é dito. De fato, o músico se refere a uma frase, um período, uma cadência, e não se refere a verbos, substantivos, actantes ou modalidades. O que está em jogo aqui são os contornos e as tensões que caracterizam igualmente o plano da expressão da música e do verbo.

Em linhas gerais, explica Carmo Jr. (2007) que a teoria da melodia, na semiótica da canção, é construída em torno de duas categorias do plano da expressão musical: a tessitura, o campo das alturas (ou campo dos tonemas), que pode ser concentrado ou expandido e o andamento (ou campo dos cronemas), que pode ser acelerado ou desacelerado. Por conseguinte, assim seria constituído o macrossistema melódico da canção (popular ou não), conforme ilustra a Figura 15:

Figura 15 – Variações da tessitura e do andamento (agógica) na melodia



Fonte: Carmo Jr. (2007, p. 16).

Por certo, na semiótica da canção, o perfil melódico explora intervalos entre as notas graves e agudas, ou, ao contrário, pode ter um perfil mais concentrado, restringindo o campo de sua tessitura. Pelo parâmetro do andamento (cronema), a melodia pode ser acelerada ou retardada.³² Essas são situações-tipo que o semioticista é levado a conceber para a construção de seu modelo descritivo. Assim como os tipos de melodia (temática, passional ou figurativa), concorde com Tatit (1997), raramente essas situações-tipo se encontram em forma pura, predominando vários graus de alternância em uma mesma canção.

³¹ “Isomorfismo é a identidade formal de duas ou mais estruturas que dependem de planos ou de níveis semióticos diferentes, reconhecível em razão da homologação possível das redes relacionais que os constituem [...] A conformidade dos dois planos da linguagem permite definir uma semiótica dada como manoplana” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 275).

³² Na musicologia, chama-se agógico “[...] aquilo que modifica passageiramente o andamento, seja por aceleração, retardamento ou simples interrupção” (HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 69).

A cadeia melódica é estruturada como uma hierarquia composta de níveis (classes funcionais). Essa hierarquia de classes parece ser o mecanismo gerador do fio melódico, sendo responsável pelo simulacro de uma totalidade.

A teoria geral da linguagem de Hjelmslev pôde reconstituir os elementos semióticos primitivos. Como atesta Carmo Jr. (2007), encontrar os primitivos de um sistema equivale a tornar inteligíveis as formas derivadas as quais temos acesso por via de textos. Quer a natureza das semióticas que apenas as formas derivadas sejam apreensíveis, mas não os primitivos dos quais estas derivam.

Os elementos primitivos, como os modos escalares na dimensão do *mélos* das canções, por exemplo, são, em geral, os menos perceptíveis, os mais abstratos. Em assim sendo, tratar da questão do modalismo no plano do conteúdo da canção não é empreendimento fácil, porém necessário, se entendemos que o escopo da análise semiótica não pode se limitar às estruturas do plano da expressão de qualquer objeto.

É importante enfatizar, nesse ponto, que na melodia da canção as formas do plano da expressão e as formas do plano do conteúdo são interpoladas apenas por catálise. “Catálise é a explicitação³³ dos elementos elípticos ausentes na estrutura de superfície. É um procedimento que se realiza com o auxílio dos elementos contextuais manifestados e mediante as relações de pressuposição que entretêm com os elementos implícitos” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 54-55). O procedimento de catálise, por isso, pode ser aplicado à análise semiótica da linguagem musical, em que a manifestação da consequência da prova, quer seja, a conversão da escala em melodia, permite explicitar a prova no seu conjunto.

Qualquer canção, em seu plano melódico, se oferece como uma miríade de elementos sonoros significantes dentro da qual apreendemos certas relações e entrevemos hierarquias e dependências. As notas são unidades funcionais mínimas, unidades de hierarquia musical, quando inseridas em um sistema organizado (sistema modal, tonal/atonal, dodecafônico, pentatônico ou qualquer outro). O grande passo, nesta tese, é entender como tais sistemas (grandezas derivadas) são discursivizados no enunciado melódico, e qual é o papel tensivo que tais organizações desempenham na economia geral do sentido cancional.

O efeito de melodia resulta sempre do tipo de arranjo (configuração) das notas (grandezas primitivas) do sistema musical (grandeza derivada). Por essa via, teoriza Carmo Jr.

³³ “Numa primeira abordagem, o qualificativo **explícito** parece ser um parassinônimo de manifestado: um enunciado (frase ou discurso) é dito explícito na medida em que é o produto da semiose (que resume o plano da expressão e do conteúdo da linguagem. O explícito só tem sentido por oposição ao implícito, ou ao não-dito” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 197, grifo nosso).

(2007) que as grandezas primitivas (as notas) são atualizadas por meio de duas macro-categorias: a categoria expandida dos caracterizantes (os prosodemas de altura, duração e intensidade) e a categoria concentrada dos constituintes (fonema único, sincrético). No Quadro 2, temos o seguinte registro sinóptico:

Quadro 2 – Grandezas musicais constituintes e caracterizantes

Glossemas Grandezas constituintes (concentradas)	Prosodemas Grandezas caracterizantes (expandidas)
Nota musical Fonema sincrético	Altura ³⁴ Duração Intensidade

Fonte: Adaptado de Carmo Jr. (2007, p. 50).

Hjelmslev (1975, p. 140) denomina “taxema” como sendo um “[...] elemento virtual isolado na fase da análise em que se emprega a seleção pela última vez como base de análise”. Nesse contexto, uma nota é, tecnicamente, um taxema melódico, um elemento funcional mínimo, ou seja, as notas (taxemas) são grandezas concentradas que a teoria isola, resultantes da análise sintagmática. Os taxemas são, portanto, invariantes irreduzíveis, não-segmentáveis, ponto terminais na segmentação de uma escala ou de uma melodia. Uma nota é, também, em uma análise semiótica paradigmática, um glossema. Aqui as unidades mínimas são articuladas em dimensões. Por fim, os glossemas musicais são os elementos terminais não-segmentáveis, de cuja combinatória resultam os modos escalares e as melodias.

Como grandezas primitivas e virtuais em si mesmas, tonemas, cronemas e dinamemas importam por sua capacidade de constituir configurações que se projetam no devir melódico. No limite, todo plano melódico de uma canção é uma configuração de grandezas primitivas (notas) e grandezas derivadas (modos escalares) que estabelecem relações de dependência entre si e constituem hierarquias. Consequentemente, é preciso identificar tais grandezas e estruturas derivadas, e recuperar sua linha de derivação, refazendo o caminho que liga as primeiras às segundas; daí, entende-se que essa linha de derivação pode ser interpretada como um percurso gerativo do plano da expressão (plano musical) da canção.

Nos “Prolegômenos”, Hjelmslev define “campo funcional” como uma função com todos os seus possíveis funtivos. Tal definição tem potencial para descrever estruturas hierárquicas como as que encontramos em um modo escalar. O campo funcional, nessa acepção, é uma certa extensão sintagmática estabelecida por um função (no caso, o modo

³⁴ Na musicologia, o tonema tem o sentido de uma altura melódica dotada de poder distintivo. Na fonologia, o tonema é “[...] cada tom, visto como fonema (elemento que distingue palavras)” (HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 1854). Tatit (2012, p. 21) define o tonema como “[...] inflexão que finaliza as frases entoativas, definindo o ponto nevrálgico da significação”.

escalar). O linguista dinamarquês chama essa extensão que circunscreve o limite de aplicabilidade da função de “domínio da função”. O campo funcional é estabelecido por uma coesão que é uma relação entre um funtivo pressuposto e o funtivo pressuponente.

Em uma escala temos uma sequência de grupos de notas enfeixadas pela força de uma relação de dependência entre as grandezas que constituem o próprio agrupamento glossemático de altura. Assim, em um modo escalar, o valor de cada nota depende do “antes” e do “depois”; daí o efeito de demarcação do modo musical no devir melódico que fixa as balizas que instauram sentido.

No campo hjelmsleviano, vemos que alguns dos efeitos de sentido de uma melodia se explicam pela presença de certos agrupamentos de tonemas, cronemas e dinamemas. Esses agrupamentos criam efeitos de organização hierárquica (inciso, célula, frase e período) e formam segmentações e demarcações; sua reiteração, no decorrer do fio melódico, criam efeitos de recorrência e isotopia. Por isso, o efeito de sentido de uma melodia só é construído quando glossemas sonoros se ordenam em hierarquias que formam estruturas de um nível superior (tais “estruturas de nível superior” são, nesse caso, melodias).

Tomamos o “sentido”, aqui, no entendimento de Fontanille (2008, p. 82, grifo do autor):

O *sentido* é, antes de tudo, uma *direção*: com efeito, dizer que um objeto ou uma situação têm sentido é dizer que eles *tendem para algum ponto*. Esta “tendência para”, esta “direção”, já foram interpretadas, erroneamente, como aquelas da *referência*. De fato, a referência é apenas uma das direções do sentido; outras são possíveis: por exemplo, um texto pode tender para sua própria coerência, o que nos faz pressentir seu sentido; ou ainda, uma forma qualquer pode tender para uma forma típica já conhecida, o que nos permitirá reconhecer um sentido. O *sentido* designa, portanto, um efeito de direção e de tensão, mais ou menos reconhecível, produzido por um objeto, uma prática ou uma situação qualquer.

A cadeia melódica é estruturada como uma hierarquia composta de níveis (classes funcionais). Essa hierarquia de classes parece ser o mecanismo gerador do fio melódico, sendo responsável pelo simulacro de uma totalidade.

Altura, duração, intensidade e harmonia têm funções estruturais. Em outras palavras, são campos funcionais que respondem pelos efeitos de coesão, coerência e direção, e que constroem o efeito de melodia, fazendo com que a linha sintagmática de fonemas pareça um todo. Contudo, a teoria da semiótica da canção pôde ser construída sem que fizesse muitas referências aos substratos “ritmo” e “harmonia”; a semiótica cancional estuda o enunciado melódico como sendo este capaz de dizer algo por meio de entoações cristalizadas em cadeias de tonemas.

Esclarece Carmo Jr. (2007) que, apoiado sobre uma infraestrutura rítmica e uma superestrutura harmônica, o enunciador pode fazer os tonemas criarem contornos, progredirem, pode, enfim, realizar todo um conjunto de movimentos capazes de caminhar lado a lado com os conteúdos do componente verbal. Daí o efeito de compatibilidade (ou incompatibilidade) entre letra e melodia.

Cabe à hierarquia melódica dar um suporte estrutural à linha de tonemas. Tal suporte, nesse caso, é semântico na medida em que o complexo hierárquico cria efeito de sentido. A cadeia de tonemas é manipulada pelo sujeito da enunciação na criação dos infinitos efeitos de sentido ligados à categoria da perfectividade, como incoação, continuação, suspensão e terminação.

Para a semiótica da canção, existem fatores extrínsecos aos padrões melódicos que os desestabilizam. Tatit (2007a) aponta exatamente para a possibilidade de que toda melodia cantada tenha sua origem na fala.

Há um dispositivo que explica a diferença de base entre elaboração cancional e elaboração musical. O músico opera com a sonoridade, fundando sistemas, gêneros e estilos, enquanto o cancionista lida com unidades entoativas, recriando-as como modo de dizer o conteúdo da letra.

Na semiótica da canção, interessa-nos os fenômenos de conotação decorrentes das ilimitadas variantes da substância da expressão verbal e sonora. Esse tipo de conotação constitui um grande campo de estudos sobre a canção popular.

Com efeito, a teoria semiótica tende a “estimar” (TATIT, 2016), medir quantitativamente as grandezas entoativas contidas em um texto cancional; como tal, é uma teoria matemática e, diante do entendimento de um texto estático, seus limites são, a bem dizer, os mesmos de uma teoria matemática das proporções: oferece as regras áureas que permitem construir relação (tensão/distensão, agradável/desagradável, conforto/desconforto etc.), mas, em última instância, não explica como as canções mais válidas alcançam uma “eficácia encantatória” (TATIT, 1986) inconfundível, justamente por resvalar a todo instante na heterodoxia das proporcionalidades.

A partir de “Semiótica das paixões”, de Greimas e Fontanille (1993), atesta Diniz (2008, p. 12) que a semiótica francesa:

[...] abriu o texto para o “mundo natural”, sustentando que a significação articula-se em duas direções, uma manifestada e realizada, outra manifestante e realizante outra manifestante e realizante. Se, para a primeira, os esquemas actanciais ou os programas narrativos são eficazes, para a segunda, os elementos pertinentes são a percepção, as sensações, o sensível, a intencionalidade, a cognição, o contexto social.

A presente pesquisa se sustenta nos processos de significação que têm como elementos pertinentes os projetos narrativos, os esquemas actanciais, assim como a corporeidade, a sensação, o sensível, a intencionalidade e a percepção. Em assim sendo, nela, a categoria “estesia” é ponto fulcral, porque esta tem papel organizador na compreensão semiótica sobre a percepção.

Fontanille (2008) define a estesia como sendo a maneira singular pela qual as coisas se revelam para nós, independentemente de qualquer codificação anterior. Homologa ainda o autor que o ato da percepção se dá de duas maneiras: pela aparência, que é atual; e pelo aparecer, virtual.

Em acorde com a semiótica francesa, concebemos que em toda experiência sensorial, quando da escuta cancional, há um descompasso entre a aparência³⁵ das instâncias entoativas executadas, que é referencial, singular e informativa, e o aparecer de tais elementos entoativos, em nada codificado.

A tese “Modos escalares e tensividade semiótica na canção popular brasileira” trabalha com a tensão estésica que se dá entre a aparência (atual) e o aparecer (virtual) do texto cancional. Em outros termos, apropriamo-nos da categoria “estesia”, que é o instante crítico entre a apreensão impressiva, intuitiva, sensível, molar³⁶, por meio da qual as grandezas cancionais se nos apresentam, e a apreensão semântico-cognitiva (hipotética e inferencial) das canções, que ordena e estrutura sua dimensão inteligível. Então, a tensão entre a percepção convencional e a estesia é a mola propulsora dos processos de significação deste trabalho científico.

³⁵ “A aparência é mais ou menos estereotipada [...], mas está sempre codificada por um saber preexistente, de tipo médico, dietético, higiênico, sociológico ou psicológico” (FONTANILLE, 2008, p. 252).

³⁶ Molar: “1 cuja casca é mole, fácil de partir com os dentes. 2 que é macio, suave. 3 que acredita em tudo que se lhe diz; fácil de ludibriar, ingênuo [...]” (HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 1.307).

3 METODOLOGIA

Conforme visto no referencial teórico, contamos, fundamentalmente, com as seguintes linhas de investigação para darmos consistência teórica à pesquisa: textos da teoria linguística de Hjelmslev, textos sobre a semiótica clássica greimasiana e semiótica tensiva (Zilberberg); textos que tratam da semiótica da canção (Tatit); textos que articulam a semiótica à música; e textos que abordam a canção popular brasileira modal.

Metodologicamente, abarcamos os processos que acionam e formatam os enunciados cancionais, pois para apreensão da significação é preciso considerar os processos que atuam em cada objeto-canção construído, processos instáveis, considerados ainda em seu devir.

Nesta pesquisa, o que é proposto, na dimensão metodológica, é um movimento de saída do considerado campo consagrado, inaugural, da semiótica clássica para o campo da canção, híbrido de letra e música.

O retorno desse movimento provocaria, então, uma reflexão sobre os próprios fundamentos da semiótica. Essa disciplina se tornaria não apenas mais consistente, como também teria incrementada a potencialidade dos conceitos em função das novas ligações que pôde construir.

O que a pesquisa propõe é a valorização da perspectiva metodológica que orienta investigar semioticamente uma canção em que o verbal conviva com o não-verbal; palavras ou frases do texto perdem sua logocentricidade para se apoiar em significantes sonoros (musicais), em uma nivelação de códigos.

É importante destacar que não é proposta metodologicamente, pela tese, a construção de um inventário com a catalogação quantitativa e cronológica de canções modais em determinadas regiões do Brasil, em dados períodos histórico-musicais, por certos cancionistas. É, sim, objetivo desta tese determinar de que maneira a escolha do modo escalar concorre para a construção do efeito tensivo nas canções populares brasileiras. Daí se conclui: a pesquisa dá relevância ao exercício analítico (análise do conteúdo e interpretação da expressão) de cada “acontecimento” (ou “ocorrência”) de uma canção modal e não a “recorrência” de tais peças cancionais. Assim, alerta Tatit (2001, p. 11-12):

Justamente em razão de uma complexidade teórica, os recursos aplicativos da semiótica são, em geral, substituídos por métodos menos rigorosos que atingem resultados imediatos, de cunho interpretativo ou parafrástico, descuidando-se totalmente da construção global de um modelo que subsista à descrição particular de cada texto.

Evitando cometer tais práticas concessivas, a presente pesquisa estabelece uma ponte entre análises específicas de textos cancionais e reflexão sobre os conceitos teóricos empregados, salientando as vantagens de se contar com um modelo geral sobre a construção do sentido quando da análise de qualquer processo semiótico.

De acordo com a afinidade dos objetivos, no corpo da tese, foram selecionadas tanto as obras cancionais de apoio teórico como as referências de conduta artística que, por si só, definem essências de linguagem.

A partir de um pequeno número de fatos cancionais (quinze acontecimentos cancionais, no total, sendo dois deles compostos em cada um dos modos escalares), pretendemos elaborar um conjunto de regras (universais semióticos, ou padrões semióticos) que possa ser projetado em um conjunto mais vasto de enunciados (realizados ou potenciais). Nada impede que um pequeno número de fatos cancionais, que permite a construção de modelos convencionais, seja um *corpus* representativo, constituído de maneira intuitiva.

Elaboramos um inventário de canções, selecionando e organizando textos segundo critérios da modalização escalar implícitos para servir de amostra da semiótica tensiva da canção.

O *corpus* da pesquisa é constituído por dados de áudio, audiovisuais e por documentos escritos. Ele é parcial e permite analisar, pela gramática tensiva, o fenômeno da constituição da síncrese melodia/letra das canções populares brasileiras modais.

A natureza da pesquisa é, portanto, bibliográfico-documental³⁷, teórico-prática e interpretativa. A pesquisa tem abordagem hipotético-dedutiva e procedimento estruturalista; sua amostragem é do tipo não-probabilista e por tipicidade.

Na análise das canções, identificamos e classificamos seus elementos, fragmentando os textos em suas partes constitutivas; explicitamos as relações entre tais elementos, ao verificar suas conexões e interações, e reconhecemos os princípios de suas organizações, tendo em vista sua disposição e estrutura.

A estrutura da análise é dinâmica, já que o ordenamento, nessa perspectiva, consiste em enumerar as partes constitutivas básicas e descrever seu funcionamento e finalidade.

No início da análise de cada canção, procedemos ao exame geral de sua macro-organização, de modo a poder oferecer uma visão do geral para o específico, que são

³⁷ Esta pesquisa é também documental, porque se vale de objetos cancionais que não receberam ainda qualquer tratamento analítico, sendo alguns deles inéditos, como “No frigidar dos olhos” e “Locriando”, de Francisco José Alves de Aragão, Ronald de Carvalho Correia Lima e Érica Barroso, e “Pés no chão”, de Willamy Fernandes e Érica Barroso.

a seleção e a organização das grandezas lexicais, das entidades sonoras, e de suas imbricações. Decidimos, pelo procedimento de descrição analítica descendente, que parte de um objeto semiótico-tensivo considerado como um todo, e que estabelece relações entre suas partes.

Nesta tese, atemo-nos à regra da descrição científica da “pertinência”:

[...] pode-se definir a pertinência como uma regra da descrição científica (ou como uma condição a que deve satisfazer um objeto semiótico construído), segundo a qual só devem ser tomadas em consideração, entre as numerosas determinações (ou traços distintivos) possíveis de um objeto, as que são necessárias e suficientes para esgotar sua definição: dessa forma, esse objeto não poderá ser confundido com outro de mesmo nível, nem sobrecarregado de determinações que, para serem discriminatórias, devem ser retomadas somente em um plano hierarquicamente inferior. A definição que propomos, assim, de pertinência está intimamente ligada, como se vê, à concepção dos níveis de linguagem (Benveniste) e também à da semiótica considerada como uma hierarquia (Hjelmslev). [...]. Num sentido menos rigoroso, mas didaticamente aceitável, entende-se por pertinência a regra deôntica, que o semioticista adota, de descrever o objeto escolhido de um só ponto de vista (R. Barthes), retendo, por consequência, com vistas à descrição, apenas os traços que interessam a esse ponto de vista (que, para o semioticista, é o da significação). (GREIMAS; COURTÈS, 2008, p. 369).

É de acordo com o princípio da pertinência (GREIMAS; COURTÈS, 2008) que extraímos (triagem), a partir do *corpus* cancional determinado, os elementos considerados pertinentes para a análise semiótica, ou, ao contrário, a eliminação do que é julgado não pertinente.

Pela função combinatória da linguagem, procedemos à descrição semiótica das canções pelo caminho “descendente” (procedimento este adotado por Hjelmslev, 1975), que parte de um “todo de significação” e o decompõe, mediante sucessivas segmentações, até a obtenção de seus elementos mínimos. É sabido que a linguística (língua natural), em suas abordagens, segmenta o texto global em períodos, que, por sua vez, são segmentados em frases, para, em seguida, segmentá-las em palavras, que são, então, segmentadas em morfemas, que são, por fim, segmentadas em fonemas.

Procedendo em perfis musicais (melódicos) analogamente à linguística, seria viável fazer equivaler os fonemas às notas musicais (sendo essas entidades, na semiótica da canção, os tonemas), e, a partir de então, derivar sintaxes para as articulações dessas notas nos contextos escalares e melódicos. Para exemplificar: a nota Sol, enquanto significante, assume diferentes valores na semiótica musical (parâmetro altura), dependendo de como está inserida em uma dada escala. O Sol, no modo mixolídio (modo de Sol), tem a valência de *finalis*, enquanto essa mesma nota, no modo dórico (modo de Ré), é o V grau, e tem, portanto, outra valência. Ou, ainda, em uma série escalar dodecafônica, sua valência se dará em relação à

formação dessa série escalar. Por esse prisma, os significantes musicais apenas significam valores musicais em uma sintaxe musical pré-estabelecida (sintaxe modal/tonal) ou, em outras palavras, significam módulos paradigmáticos musicais a serem atualizados.

Procuramos descrever as “estratégias de persuasão” (TATIT, 1997; 2007b) nas canções brasileiras modais/tonais. Com efeito, buscamos expor as “soluções cancionais” não apenas em canções consagradas pelo público-ouvinte, como “Trilhos urbanos” (Caetano Veloso), “Dúvida cruel” (Chico César e Itamar Assumpção) e “Patchuli” (Chico César), mas também de canções autorais inéditas, como “No frigidar dos olhos” e “Locriando” (Francisco José Alves de Aragão³⁸, Ronald de Carvalho Correia Lima³⁹ e Érica Barroso). Em “O cancionista: composição de canções no Brasil”, escreve Tatit (2012, p. 314):

Optei por canções consagradas e por autores fundamentais para desencadear o processo descritivo num terreno suficientemente reconhecido por todos. Mas não é só por aí que a análise deve progredir. Seu lugar é ao lado da produção do dia, fisingando com a reflexão as manhas da criação. O modelo deve servir para descrever aquela canção incrível que ouvimos ontem. E, se na arquicanção há uma relativa coerência, não tenho dúvida de que ela foi construída com partículas daquilo que, ouvindo, nos faz estremecer.

Em acorde com Tatit, no *corpus* desta tese, revelamos especificidades da dicção de compositores não renomados, pois entendemos que por essa metodologia podemos contribuir para o mapeamento geral dos gestos composicionais do cancionista brasileiro.

O liame entre melodia e letra constitui o principal foco das análises aqui elaboradas. Todavia, também podem fazer parte do nosso objeto de pesquisa recursos literários e históricos, ao lado de alusões extramusicais, desde que reforcem esses elos e ampliem o alcance semiótico das peças descritas.

O método semiótico adotado nas descrições das canções garante a unidade dos cinco capítulos da tese, e permite ao leitor-ouvinte uma assimilação nítida do que há de constante nas escolhas e nas restrições semióticas, em cada uma delas, por parte dos compositores-cancionistas.

O *corpus* desta tese é classificado como pluriautoral (os textos cancionais foram produzidos por mais de um autor-cancionista); cada peça foi analisada em sua integralidade,

³⁸ Francisco José Alves de Aragão (Zezé): graduado em música pela Universidade Estadual do Ceará (UECE), em história pela Universidade Federal do Ceará (UFC) e em direito pela UFC; mestre em educação pela UFC; coordena a Equipe Zabumborra de Música; membro dos grupos de pesquisa “Alimentação, gostos e saberes-agosto” e “História e memória da educação” (CNPq-UFC); compositor e instrumentista.

³⁹ Ronaldo de Carvalho Correia Lima: graduado em música pela Universidade Estadual de Minas Gerais (UEMG); membro da Orquestra Big Band da UEMG; membro do “Movimento Massafeira” (CE); participa do curso de extensão em choro da UFC; compositor, arranjador e educador musical.

em sua completude; e ele é não-fechado, é-lhe permitida a inclusão de peças cancionais novas.

O *corpus* é, assim, representativo, parcial, e constituído de maneira intuitiva. A amostragem é do tipo não-probabilista e por tipicidade.

Utilizamos o *corpus* enquanto conceito operatório, em seu sentido sintagmático (conjunto dos textos cancionais) e paradigmático (conjunto de variantes dos enunciados cancionais), sempre levando em consideração que ele, o *corpus*, não é fechado nem exaustivo, mas representativo apenas; e que os modelos que procuram explicá-lo serão hipotéticos e preditivos.

Na presente pesquisa, não é levado em consideração se determinada canção popular brasileira tem ideais universalistas ou projetos nacionalistas. Para fazer parte de seu *corpus*, é condição *sine qua non* que a canção (popular), no seu plano melódico, tenha determinada modalidade escalar, que o cancionista-compositor seja brasileiro e que a letra da canção tenha sido composta na língua portuguesa.

A presente pesquisa se apropria das estruturas cancionais, e, ao mesmo tempo, dos modelos de reação fórico-tensiva quando da escuta da canção. O jogo de inibições e reações passionais intervém para fornecer um significado ao texto cancional. A canção, como objeto-estímulo, ativa as tendências, inibe-as e providencia soluções tensivas; a tensão nasce da irregularidade entre tensão/distensão e da boa forma gestáltica.

Dispusemo-nos a fazer um exame dos textos cancionais na relação entre a expressão e o conteúdo; uma leitura parafrástica da canção seria permitir a desintegração do texto poético-musical. A paráfrase do projeto narrativo de uma canção faria com que perdêssemos o que é inerente a ela: “[...] o plano da expressão recria em si o sentido construído do plano do conteúdo; o encantatório inerente ao acontecimento extraordinário, irrupção de uma ocorrência surpreendente que sobrevém ao sujeito” (LOPES; ALMEIDA, 2011, p. 117-118).

No exercício semiótico da função estética da linguagem, qualquer texto cancional extrapola a informação para instituir determinada representação de mundo, imperfeita e cheia de lacunas: “[...] entre a enunciação (enunciador e enunciatário) e o objeto estético, mundo enunciado, não há conjunção tranquila; um tende ao rumo do outro, mas a fratura prevalece” (LOPES; ALMEIDA, 2011, p. 118). As fraturas que reverberam na relação expressão/ conteúdo dos textos cancionais são mais inacabadas quanto mais se cumpre a função estética.

Na análise de cada canção, enfatizamos a interpretação que Hjelmslev (1975) dá à concepção de “forma”, que permite aprimorar o instrumental ao mesmo tempo

epistemológico e metodológico da semiótica: a forma da expressão e a forma do conteúdo devem ser reconhecidas separadamente, depois reunidas, e, a partir daí, obtemos os esquemas semióticos como produtos.

“A semiótica é acusada frequentemente de ser formalista e ‘desumanizar’ o objeto de suas pesquisas; na verdade, hoje ela ainda não chega a formalizar suas análises e não se encontra senão em estágio de pré-formalização” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 220).

Apelando para a metalinguagem, no decurso desta pesquisa, aplicamos alguns operadores teóricos próprios da linguagem verbal na linguagem musical (exemplificando: sema/fema, isotopia, fraseologia, morfologia, sintaxe); as línguas naturais são ancilares, ou mesmo indispensáveis, na construção de outras semióticas (como a música, uma linguagem artificial).

Homologa a semiótica greimasiana que para chegarmos à construção de objetos artístico-culturais (canções, poemas, pinturas etc.) partimos de elementos simples e seguimos um percurso complexo, encontrando no caminho tanto restrições a que temos de nos submeter, como escolhas que podemos fazer. Nesse jogo de restrições e escolhas semióticas, percebemos que a distribuição dos elementos sonoros na estrutura tensiva de uma escala deve ser específica ao discurso musical e à cultura analisados. Cada modo escalar, assim, tem valências específicas, pois, se a intensidade e a extensão têm realmente um valor geral, as isotopias que as realizam em cada discurso são específicas (as isotopias, nesse caso, como linhas sintagmáticas que dão sentido à distribuição dos tons e semitons da escala).

Considerando-se que toda vez que há significação há escolha valorativa preliminar daquilo que interessa evidenciar, apontamos que em seu processo poiético-cancional, no nível da estrutura fundamental do texto melódico, sintaxes musicais muito peculiares: o modalismo.

Ainda concorde com Greimas (2002), tomamos os traços tensivos de constrição e de relaxamento como os principais radicais dos estados passionais experimentados por quem prova o evento semiótico, estético; articulamos esse preceito com a semiopercepção de peças cancionais modais.

A escolha das peças para análise se deve, fundamentalmente, ao fato de elas bem tipificarem as canções brasileiras modais; e, no âmbito do sensível e do estético, ao seu poder expressivo e simbólico.

Em termos psicanalíticos, consideramos que todas as canções aqui analisadas nos transmitem uma mensagem afetante: ao Inconsciente só restaria respondê-la com um “Sim”. Este “*Jawohl*” radical não resulta de uma deliberação interna que nos faz escolher dizer “Sim”

ou “Não”; o “Ja” absoluto não concebe nenhum “Nein”, e, por isso, coloca-nos sobre a pista do que é o sentido verdadeiro da “*Bejahung*” (ou “aquiescência primordial” – tradução nossa).

Contudo não são argumentos da teoria freudiana do Inconsciente ou da filosofia da estética a basilarem, sozinhos, as escolhas dos objetos para análise do presente texto científico, calcado em modelos semióticos.

O principal critério para a triagem das peças inventariadas, isto sim, é ter sido constatado, em seu plano entoativo – em estado de imanência –, a predominância dos modos escalares-matriz de interesse dos objetivos da tese. Este é o fator preponderante na construção do inventário das obras aqui “estimadas” (TATIT, 2016).

Segue, por sua pertinência, um arrazoado que justifica a seleção/triagem dos quinze objetos cancionais, que, neste estudo, são construídos pela semiótica.

Na elaboração desse arrazoado, é-nos mais simples iniciar a argumentação com uma negativa: não levamos em consideração o estilo (de autor, de época, ou de lugar) da canção. Quer seja, não nos restringirmos às produções de um cancionista específico; não delimitamos o *corpus* da tese em favor do repertório cancional de uma dada região do Brasil, e, tampouco, de um determinado período na história da canção popular brasileira. Com efeito, se houvéssemos optado por tais critérios metodológicos teríamos nos defrontado com um impasse: não encontraríamos um único cancionista popular brasileiro que houvesse composto em todos os principais modos escalares (categorias operadoras basilares nesta pesquisa); e não teríamos achado, também, canções em todas as modalidades de origem de um certo espaço geográfico e de um certo período das produções cancionais do País.

Julgamos adequado e pertinente ao trabalho a análise de quatorze acontecimentos cancionais. Assim, evitamos a “ocorrência única” (*hapax legamena*), o que conferiria o caráter de singularidade, de particularidade (análise de apenas uma peça cancional que foi composta baseada em determinado modo escalar). Por isso, triamos duas canções cujas matrizes melódicas foram compostas em cada um dos sete modos escalares. Isso faz com que tenhamos parâmetros de comparação no efeito de sentido de cada uma das peças.

A pesquisa é do tipo *ex-post-facto*. Isso significa que as análises dos objetos cancionais foram feitas após de variação na variável dependente no curso das produções literomusicais. Na pesquisa *ex-post-facto*, o pesquisador não dispõe de controle sobre a variável independente, que constitui o fator presumível do fenômeno, porque ele já ocorreu (TARTUCE, 2008).

As análises das canções são expostas na sequência dos modos escalares (Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá, Si) por cada uma delas adotados.

Como é sabido, a boa prática científica recomenda que não sejam submetidos à análise objetos criados pelos próprios analistas; isso para que seja evitada a suspeição de que o *corpus* da análise tenha sido composto com o propósito exclusivo de comprovar as hipóteses.

As obras cancionais “No frigir dos olhos” e “Locriando” tiveram seus projetos narrativos e musicais, indiscriminadamente, compostos pelo grupo de cancionista formado por Zezé Aragão, Ronald de Carvalho e Érica Barroso (autora da pesquisa). Já no trabalho de criação de “Pés no chão”, a letra (poema) é exclusivamente de Willamy Fernandes, e a música é de Érica Barroso. A partir desses dados, entendemos que seria adequado, pelos princípios da pesquisa acadêmica, incluir as análises das primeiras canções, e, no Apêndice A, a construção semiótica da última, “Pés no chão”.

4 ANÁLISE DAS CANÇÕES

4.1 Análise da canção “Oração ao tempo”

“Amigos, não consultem os relógios quando um dia me for de vossas vidas... Porque o tempo é uma invenção da morte: não o conhece a vida – a verdadeira – em que basta um momento de poesia para nos dar a eternidade inteira.” (QUINTANA, 1989, p. 23).

A peça “Oração ao tempo”, de Caetano Veloso, gravada e lançada no ano de 1979, é uma das faixas do álbum “Cinema transcendental”.

*És um senhor tão bonito
Quanto a cara do meu filho
Tempo tempo tempo tempo
Vou te fazer um pedido
Tempo tempo tempo tempo*

*Compositor de destinos
Tambor de todos os ritmos
Tempo tempo tempo tempo
Entro num acordo contigo
Tempo tempo tempo tempo*

*Por seres tão inventivo
E pareceres contínuo
Tempo tempo tempo tempo
És um dos deuses mais lindos
Tempo tempo tempo tempo*

*Que sejas ainda mais vivo
No som do meu estribilho
Tempo tempo tempo tempo
Ouve bem o que te digo
Tempo tempo tempo tempo*

*Peço-te o prazer legítimo
E o movimento preciso
Tempo tempo tempo tempo
Quando o tempo for propício
Tempo tempo tempo tempo*

*De modo que o meu espírito
Ganhe um brilho definido
Tempo tempo tempo tempo
E eu espalhe benefícios
Tempo tempo tempo tempo*

*O que usaremos pra isso
Fica guardado em sigilo
Tempo tempo tempo tempo
Apenas contigo e comigo
Tempo tempo tempo tempo*

*E quando eu tiver saído
Para fora do teu círculo
Tempo tempo tempo tempo
Não serei nem terás sido
Tempo tempo tempo tempo*

*Ainda assim acredito
Ser possível reunirmo-nos
Tempo tempo tempo tempo
Num outro nível de vínculo
Tempo tempo tempo tempo*

*Portanto peço-te aquilo
E te ofereço elogios
Tempo tempo tempo tempo
Nas rimas do meu estilo
Tempo tempo tempo tempo*

Essa canção-oração exalta o “tempo”: “senhor tão bonito”, “tão inventivo”, “um dos deuses mais lindos”, “tambor de todos os ritmos”, “compositor de destinos”. O texto tem a decantação como estratégia de persuasão. Essas esmeradas e caprichosas metáforas, que elogiam o “tempo”, são secretamente motivadas e resultativas. O sujeito enunciador (S1) não louva o “tempo” (S2) de maneira despretensiosa. S1 propõe um acordo a S2: aquele compõe elogios a este, e, em troca, ganha “benefícios”. Trata-se de uma prece-súplica sem sacrifícios, sem drama, sem disforia. A manipulação é direta, o pedido do suplicante é leve, e a espera de junção é tranquila, gaia até.

Em termos de valências, isto é, de correlações entre gradientes tensivos, a súplica de S1 é associada à força de uma condição – a criada pela implicação –, e à força da fidúcia⁴⁰. Do ponto de vista do manipulador (S1) de “Oração ao tempo”, a condição é relativamente moderada: basta que ele próprio teça elogios a S2 para que receba “benefícios” deste. A fé de S1 em S2 é intensa. Na relação entre o destinador (S1) e o destinatário (S2), a fidúcia tem por

⁴⁰ Fontanille e Zilberberg (2001) propõem três regimes diferentes da “fidúcia”, conforme o alcance que lhe seja atribuído: o “regime neutro” (ou átono), que comprometeria apenas o próprio sujeito, e que é considerada como uma modalidade enunciativa subjetiva; o “regime diferenciado” (ou tônico), que introduziria quer a relação do sujeito com o objeto (alcance objetivo), e seria, então, a crença, quer a relação intersubjetiva, e estaríamos diante da “confiança”.

verbo-pivô o “crer”: “Entro num acordo contigo”. Então, nesse caso, a fidúcia é de regime tônico e de alcance objetivo.

No texto, por ser o “tempo” uma figura de matéria estável, durável, contínua, ele tende a não mudar por si mesmo; tem a propensão a preservar seu ser. Portanto, o orador pede ao tempo que mobilize, em relação a ele (S1), não forças de destruição, de dispersão, mas potência de coesão e de perenização. Por outras palavras, sob o vértice da semiótica, o enunciador-orador dessa canção quer que o tempo seja, em relação a ele, não um antissujeito, mas um aliado.

O contrato fiduciário que poderá ser firmado entre S1 e S2, depende, modalmente, do querer deste último. Na relação entre os dois actantes existe um grau de informalidade e de intimidade. Cabe até mesmo um segredo entre eles. Diz S1 a S2: “O que usaremos pra isso / fica guardado em sigilo / Tempo tempo tempo tempo / Apenas contigo e migo”. Aqui, o tempo só existe em função do sujeito e este é a medida daquele: “E quando eu tiver saído do teu círculo / Tempo tempo tempo tempo / Não serei nem terás sido”.

O sujeito que reza, indireta e camufladamente, fala da morte com voz de sotaque suave; o tom da voz se mantém aspectualizado como sendo átono. O querer de S1 é o dilatamento do tempo (*ethos* da extensidade). Nesse “alongamento” está o tempo figural, que finca o algoritmo da percepção. S1 reivindica para si o alongamento recursivo – a vida mais longa –, deixando amainada a percepção que concerne ao fim de tudo, e a alusão à morte, que seria causa e consequência do “mal-estar”. Assim, o tom da voz se comprova como da ordem da morosidade das sensações, da atonia do campo de presença da morte.

O texto agora em análise, pela força tensiva, tem, no sintagma “morte”, o que Zilberberg (2011) designa como “minimização recursiva”⁴¹. No discurso de S1, a percepção da finitude se ampara em recursos que minimizam a tensão, o aperto, a angústia em torno da morte. Esta não é esvaziada; ela é mais um exercício de um acontecimento em construção. A morte não cria uma expectativa ameaçadora diante do suposto nada, não constitui ameaça, pois deixa de existir o nada absoluto. A morte é um devir, não um tenebroso sobrevir. O sujeito-orador relança a morte para a dimensão do perverso, esta que é orientada pela espera desacelerada e distensa do inevitável. A morte, por essa dimensão, tem como modo semiótico de existência a potencialidade e a virtualidade. Do eixo potencialidade/virtualidade da morte emerge a organização que evita a contrição e o pesar; e a vida se manifesta como projeto existencial legítimo. O sujeito-pedinte responde ao fenômeno da finitude orientado,

⁴¹ “[...] passamos de ‘colossal’ a ‘grande’, por atenuação; depois do ‘grande’, ao ‘pequeno’ por minimização; e, finalmente, do ‘pequeno’ ao ‘minúsculo’, por uma minimização recursiva” (ZILBERBERG, 2011, p. 170).

dominantemente, para o pervir. O Sujeito 1, sujeito cognoscente/sensível, entende que lhe é própria a natureza infinita; nada subtrai de sua vivência a abertura inerente ao infinito. Sua existência é discursivizada conforme certa visada estética.

Nessa narrativa de Caetano Veloso, é firmado como simulacro discursivo o algoritmo da percepção que atende ao difuso e ao suave. A estesia é dada em cifra baixa de velocidade e tonicidade, e não faz o sujeito sofrer os efeitos impactantes da morte. No âmbito do narrado, a morte não irrompe diante do sujeito como fenômeno inclinado a uma alta cifra de sofrimento. A finitude é indicativo da condição humana, na medida em que supõe a consciência dos limites relativos à existência. Porém, na presente peça, a voz enunciativa rejeita a imagem do sujeito obstaculizado na tentativa de atingir a própria infinitude. Essa voz remete a determinado estilo de viver a experiência da morte; a morte é uma questão artístico-estética.

O medo da morte, bem como seus desdobramentos em graus crescentes de intensificação (pânico → desespero), são paixões ausentes na narrativa da canção em exame. O distanciamento do temível, a morte, inspira e garante a confiança do sujeito. O sintagma não-passional “acredito [...] em outro nível de vínculo”, bem expressa isso. Então, a morte é percebida como abertura, não como oclusão.

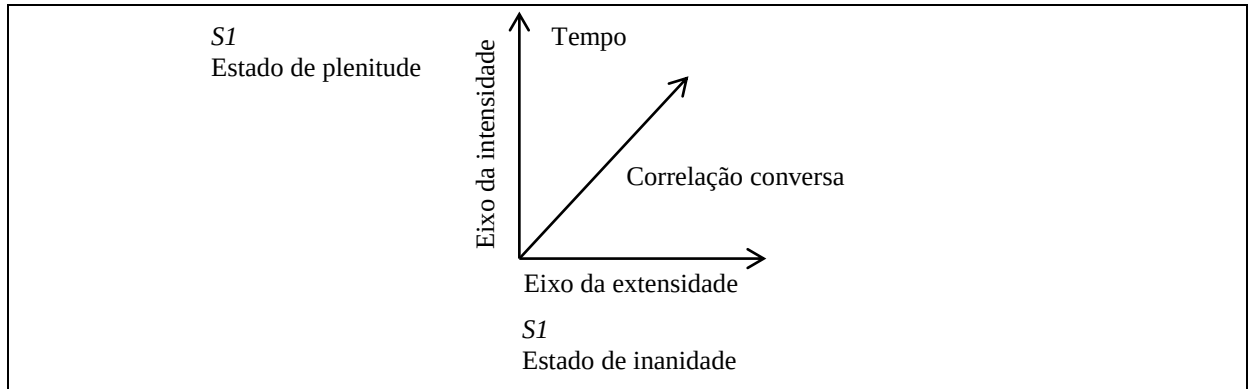
Se quiséssemos projetar no gráfico tensivo, diríamos que, concernente à percepção em relação à morte, no eixo vertical da intensidade, o “estilo” do enunciador se orienta para a tendência a uma atonia e a uma morosidade dominantes; no eixo horizontal da extensidade, o mesmo estilo se orienta para uma presença instituída prioritariamente segundo o alongamento e a abertura.

Com efeito, esse texto cancional foraclui as paixões disfóricas, paixões de descontentamento. De sua escuta resulta um corpo solto das paixões distensas. São salientes os graus de atenuação do impacto da morte: a diminuição da intensidade, combinada com o desdobramento da extensão, produz relaxamento cognitivo concernente à morte. O enunciador evita a percepção concentrada sobre o evento potencialmente impactante, o fenecimento. S1 elege para si “estado de ser” prolongado, e estabelece uma presença voltada a um certo tipo de expansão do próprio ser no mundo. Somos autorizados a reconhecer, nos dados oferecidos pelo texto, um sujeito-enunciador aspectualizado segundo uma percepção desacelerada da morte e uma presença átona desta.

Diz S1 ao tempo: “Que sejas ainda mais vivo / No som do meu estribilho”, “Peço-te o prazer legítimo / E o movimento preciso [...] / De modo que o meu espírito / Ganhe um brilho definido”. Vemos que as duas posições, ou dimensões “visada” e “apreensão”,

evoluem no mesmo sentido: quanto mais a visada é intensa, mais a apreensão é externa, em um tipo de evolução correlativa direta (Figura 16).

Figura 16 – Relação do sujeito-orador da canção “Oração ao tempo” com o “tempo” no eixo tensivo



Fonte: Adaptada de Fontanille (2008, p. 78).

O enunciador diz ao “tempo”: “E quando eu tiver saído / Para fora do teu círculo / Não serei nem terás sido / Ainda assim acredito / Ser possível reunirmo-nos / Num outro nível de vínculo.” Apresenta-se, dessa maneira, a infinitude da vida. Isso é feito concomitantemente ao deslizamento para o termo contraditório à infinitude – a finitude –, em se tratando de relações estabelecidas no quadrado semiótico do nível fundamental da geração de sentido. Aí é apresentada a abstração das relações de contrariedade – vida / eternidade *versus* morte / efemeridade –, cujos termos contrários negados resultam em não-vida / não-eternidade e não-morte / não efemeridade. Assim se respalda, nessa narrativa, a afirmação de um tempo mítico, não simplesmente a afirmação de um tempo cronológico: “És um dos deuses mais lindos / [...] Não serei nem terás sido”. Nessa sagração mítica, morte e vida se encontram em um termo complexo.

O cancionista Caetano Veloso, nessa prece, fala da morte sem declará-la: em nenhum momento do texto está cifrado o signo “morte”. Por meio do recurso da sinestesia é apresentada a percepção relativa ao *post-mortem*. Firma-se o evento estético, a música, para que ele, o sujeito, sobreviva. A arte sim, não a morte discursivizada.

Para além dos limites da vida terrena, o enunciador tem a posteridade do futuro do presente expressa nesses versos: “E quando eu tiver saído / Para fora do teu círculo / Tempo tempo tempo tempo / Não serei nem terás sido / Tempo tempo tempo tempo / Ainda assim acredito / Ser possível reunirmo-nos / Tempo tempo tempo tempo / Num outro nível de vínculo / Tempo tempo tempo tempo”. Os termos eutensivos (*eu*, prefixo relacionado ao valor do bom e do bem) remete à espera orientada para a continuação que se alia à vida.

A linguagem músico-cancional afasta o *post-mortem* enquanto fim. A presença da vida se expande. O horizonte da pós-morte é incomensuravelmente extenso.

Nessa canção, o cancionista-poeta, verdadeiramente, evita o trajeto vida/morte segundo a dominância do aspecto terminativo desta; em outras palavras, esquivar-se da “parada”. O tempo fará com que o sujeito esteja morto, mas não encerrado na finitude.

O texto manifesta o sujeito em conjunção com o objeto-valor desejável, a vida, porque posto conforme a superação dos limites. Na oração com a marca concessiva – conjunção “ainda assim” –, temos a orientação para a não-realização do finito no sujeito. A dor concernente à vivência da finitude não existe. A oração concessiva é estendida à perspectiva do infinito. Há finitude, mas vale o infinito possível. A não-aceitação da finitude fica ressaltada por meio do mecanismo de textualização que coloca o conectivo “ainda assim” na abertura do verso “Ainda assim acredito / Ser possível [...] / Num outro nível de vínculo”.

Em “Oração ao tempo”, o acontecimento estético discursiviza a vida. O mito “tempo”, modalmente, pode até homologar a “parada da parada”, a infinitude, a não-morte; o deus Cronos tem o poder de acessar a continuação da continuação. Como orientação aspectual, temos um enunciador que se instala no durativo. E é nessa dimensão que o poder de persuasão da música se instaura. O sujeito opta por se afastar do sobrevir da morte como golpe abrupto; ele passa a fruir de um pervir como previsibilidade atenuadora. O pervir corresponde, então, à “parada da parada”.

O sintagma concessivo “Ainda assim acredito...” se reporta ao insucesso do contraprograma acontecimento-contraprograma desastroso, a morte. O contraprograma aqui seria a morte como contingência, isto é, a morte como acontecimento imprevisível e fortuito, e que escaparia ao controle. Fica priorizado como realização o “ainda assim”, e este se mantém atualizado, no aguardo de sua própria realização. Nessa relação concessiva (realizada ou atualizada), em termos discursivos da semântica da totalidade, é ratificada a formulação: apesar do contraprograma – a morte –, o sujeito se safa do “aperto”, agindo na “linguagem” musical, e por meio dela, isto é, na representação do modo de agir artístico-musical, fica realçada a atenuação do campo de presença da morte (campo tensivo). No narrado, é admitida como verdadeira a metamorfose da relação sujeito/tempo, nos versos “E quando eu tiver saído / Para fora do teu círculo / [...] / Não serei nem terás sido / [...] / Ainda assim acredito / Ser possível reunirmo-nos / [...] / Num outro nível de vínculo”.

O papel persuasivo existe, mas ele não está ligado a um caráter racional do qual a persuasão seria, ainda que levemente, dotada. A argumentatividade está ligada a uma

estratégia persuasiva, a concessão: há a morte, mas há, ainda, um “outro nível de vínculo” entre o sujeito e o “tempo”, depois da experiência tanática.

Pela isotopia da leveza, o corpo lírico-musical se afasta da finitude. Deduzimos que, nessa canção, não há simplesmente rejeição diante da representação da morte: na verdade, o investimento do enunciador em relação à morte é de acolhimento.

O enunciador se define ao largo das paixões da celeridade perceptiva, como a ansiedade. A tonicidade da voz do sujeito-enunciador se mantém aspectualizada como átona. Instaura-se, então, um sujeito tendente ao alongamento e à abertura do olhar e da escuta.

Vemos ressaltada a asseveração na infinitude na relação concessiva “ainda assim”. A concessão impregna o texto, a totalidade dos enunciados, e recupera a distensão existencial entre a irrupção do acontecimento-morte. O ato poiético-musical que S1 dedica ao “tempo” está consignado e sobrepuja o contraprograma “morte”, inoportuno e impertinente. O discurso de S1 sobrepõe um alongamento atenuador à instantaneidade do sobrevir e, por isso, ameniza o impacto da morte, oferecendo saídas, dadas em argumentos linguísticos nucleares.

Os argumentos do texto propõem, discursivamente, uma saída ao contraprograma da finitude. Trata-se de uma percepção que se orienta conforme a duratividade do perverso, este que diz respeito à esfera do agir. Os argumentos de S1, junto ao tempo, procuram diminuir o impacto da finitude, e tentam deslocar a experiência da morte para o perverso. A vida é estado de transitividade. O enunciador crê que não perderá a propriedade de ser ativo, mesmo depois de ser acometido pela experiência da morte. O tempo continua... O sujeito, destarte, fica liberado para agir diante do acontecimento fatal: aqui, agir é fazer música. Para continuar vivo basta que o sujeito faça música. O narrador está confiante em sua própria capacidade e nos recursos de que dispõe; é um sujeito inclinado ao perverso.

Na semiótica greimasiana, “[...] o fazer persuasivo está ligado à instância da enunciação e consiste na convocação, pelo enunciador, de todo tipo de modalidades com vistas a fazer aceitar, pelo enunciatário, o contrato enunciativo proposto e a tornar, assim, eficaz a comunicação” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 368). Nesse sentido, há o fazer persuasivo, interpretado como um fazer cognitivo; e, em contraponto, há o fazer persuasivo que procura o fazer do Outro, escrevendo seus programas modais no quadro das estruturas da manipulação. Esses dois tipos de fazer persuasivo têm, contudo, algo em comum: a persuasão manipuladora só pode montar seus procedimentos e seus simulacros⁴² como estruturas de manifestação, destinadas a afetar o enunciatário no seu ser, isto é, na sua imanência.

⁴²“A enunciação, examinada pelo prisma da narratividade, tem, no programa da persuasão – manipulação – interpretação intersubjetiva, próprio do processo comunicativo, a construção de simulacros como um dos

A dicção do cancionista, em “Oração ao tempo”, tem inteireza no gesto, a “euforia da singularidade” (TATIT, 2012, p. 268). A singularidade toma o viés da iconização, da construção sensitiva do texto (na expressão e no conteúdo); a canção se transforma, ela própria, em experiência viva⁴³. A iconização aqui é visual, auditiva, espacial e temporal.

No texto dessa oração, a tematização está intimamente ligada à iconização; ambas engendram objetos (grandezas linguísticas e grandezas melódicas) que se compatibilizam perfeitamente. A reiteração insistente das alturas tonemáticas (entidades intervalares) e das células rítmicas, no eixo sintagmático do projeto melódico, contribui para que o tema “finitude da vida”, tratado iconicamente pelo texto, seja alinhavado pela tematização.

O núcleo tensivo, aqui, é apenas entrevisto por trás dos ícones. Estes são sugestivos e imprevisíveis.

O processo [de reiteração dos elementos musicais] está para o devenir melódico assim como a iconização está para a sequencialidade da narrativa. Ambos, de certo modo, espacializam o tempo. E a regularidade massageando o corpo é um bálsamo que tem o condão de adiar indefinidamente as questões de intelegibilidade lógica do texto. (TATIT, 2012, p. 268-269).

O texto melódico da peça (Quadro 3) é construído em uma sequência integrada, que não permite segmentação ou outra forma de arranjo musical.

Quadro 3 – Forma de “Oração ao tempo”

Forma unária

Plano verbal	Plano musical
10 seções com 5 estrofes cada (heptassílabos)	1 parte: 9 repetições

Fonte: Elaborado pela autora.

O projeto melódico dessa prece tem como matriz a escala jônica, cujo intervalo característico é a 3ª Maior. Isso pode ser observado no mapeamento letra/melodia da peça (Figura 17).

procedimentos básicos. E o enunciado, por sua vez, não é apenas objeto de transmissão de saber, mas um objeto-discurso construído e manipulado pelo sujeito da enunciação” (SARAIVA, 2012, p. 91). Em sendo assim, não é de sujeitos “reais” de que falamos aqui, mas de simulacros. Simular é um fazer-crer que envolve tanto o enunciado como a enunciação. Portanto, nesse processo, são simulacros todos os actantes do texto.

⁴³ Tatit (2012, p. 268) discorre sobre a dicção do cancionista baiano: “Caetano transfere a experiência vivida (ou imaginada) para dentro da canção, transformando-a em experiência a ser vivida a partir da escuta”.

Figura 17 – Mapeamento dos contornos letra/melodia de “Oração ao tempo”

Dó		
Si		
Lá		
Sol	És um se / nhor tão bo	
Fá		
Mi		
Ré		
Dó		
Si		
Lá		

Dó		
Si		
Lá		
Sol	Tem - po	
Fá	tem - po	
Mi	(Mib) tem - po	
Ré	tem	
Dó		
Si		
Lá		

Dó	Tem - po	
Si		
Lá	tem - po	
Sol	tem - po	
Fá	tem	
Mi	po	
Ré		
Dó		
Si		
Lá		

Fonte: Elaborada pela autora.

A ocorrência do Mi bemolizado, que abaixa meio tom a nota Mi, nas segundas e terceiras estrofes de cada uma das dez seções, não chega a definir a instância musical de “Oração ao tempo” como sendo esta menorizada, ou seja, como sendo o sintagma dessa melodia regido pelo modo menor eólio (modelo do modo de Lá). O Mib, nesse caso, pode ser apreendido como uma nota alterada, ou “nota cambiada” (HOLST, 1987, p. 101): a nota Mi natural do acorde arpejado do Dó maior foi cambiada para o Mib. Contudo, o modo escalar jônico (modo maior) prevalece.

A inflexão do tonema Mib provoca, sensivelmente, uma leve e discreta modulação tensiva, que deixa a aspectualidade da melodia um pouco mais fechada, contraída; e o tonema terminativo Mi, pelos princípios dos modelos universais da entoação (TATIT, 2007b), provoca efeito de suspensão, o que confere ao texto sua aspectualidade circular.

Na composição, somam-se eventos linguístico-musicais de caráter intrágico, sem acentos operísticos, sem grandes enlevos, sem píncaros e assomadas. Pelo aspecto tensivo, não existem esperas intoleráveis nem surpresas arrebatadoras. No eixo extensivo, as linhas melódicas trabalham mais por soma do que por síntese. A melodia, sem muita tensão, caminha, mas não evolui, não se desenvolve, não se expande, nem se resolve. O que já aconteceu acontecerá novamente.

Apesar da finitude, tudo continua.

4.2 Análise da canção “Dúvida cruel”

“Eu procuro signos, mas de quê? Qual é o objeto da minha leitura? Será: eu sou amado (não sou mais, ainda sou)? Será o meu futuro que tento ler, decifrando no que está inscrito o anúncio do que vai me acontecer, por um procedimento ao mesmo tempo de natureza paleográfica e mântica? Não ficarei, talvez, afinal de contas, suspenso nessa pergunta cuja resposta procuro incansavelmente no rosto do outro: o que é que eu valho?” (BARTHES, 2001, p. 262).

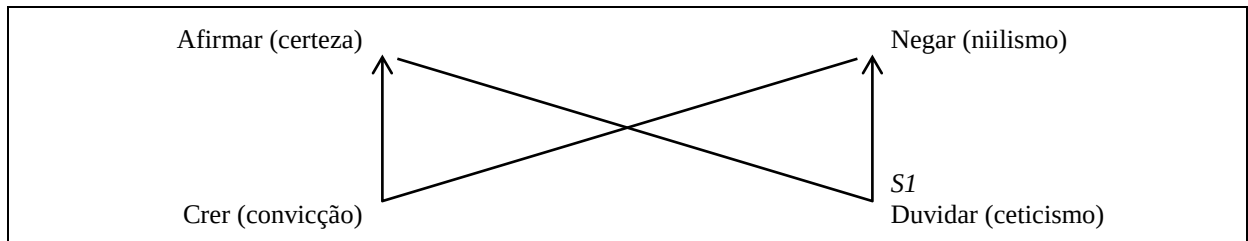
“Dúvida cruel” é uma obra de Chico César, em parceria com Itamar Assumpção; ela foi lançada no álbum “Aos vivos”, em 1995.

<i>No meu cérebro crepita Uma dúvida-martelo Minha alma se agita aflita Tragédia grega desdita Flagelo dor pesadelo pesadelo pesadelo</i>	Seções [1] à [5]	Parte A
<i>Arranca os meus cabelos E como se fosse praga Adaga no cotovelo Golpeia meu cerebelo O meu coração esmaga</i>	Seções [6] à [10]	
<i>Será que ela me ama E tudo isso terá nexo Ou será que não passará Só de mesa fama sexo?</i>	Seções [11] à [14]	Parte B
<i>Será que terá nexo Será que ela me ama Ou será que não passará Só de sexo mesa fama? Será</i>	Seções [15] à [18]	

O enunciador de “Dúvida cruel” tudo o que teme é a decepção⁴⁴, ou seja, esse sujeito (S1) receia estar sendo amorosamente ludibriado pelo Outro (“ela”). A paúra de estar se deixando enganar, de estar sendo usado, explorado, e não verdadeiramente amado por “ela” (S2) impõe abalos ao debilitado mundo psíquico de S1: o temor penetra até o mais secreto de sua alma e derruba a razão de seu trono. O “crer” está sendo “passado para trás”, que acompanha o apego de S1, arruína seu universo passional por inteiro.

No “sistema de crença”, se nos limitarmos às operações e seu resultado estabilizado, ou em via de estabilização, chegaremos ao seguinte quadrado greimasiano (Figura 18):

Figura 18 – Lugar do sujeito difidente (S1) da canção “Dúvida cruel” no quadrado semiótico do “sistema de crenças”



Fonte: Fontanille e Zilberberg (2001, p. 265).

Por que o destinador-difidente duvida que seja amado por “ela”? Seria o amor de “ela” falso (falso, aqui, definido como a conjunção do não-ser com o não-parecer)? Será “ela” um actante deceptor, um personagem mentiroso a desempenhar o papel do enamorado? Que conteúdos deceptivos teriam sido transmitidos a S1 por parte de S2? Na dimensão das gesticulações fiduciárias, qual seria a gênese da desconfiança de S1 em relação ao afeto de S2? As respostas a tais questões não estão enunciadas no texto. Os elementos catalisadores do “estado de alma” (GREIMAS; FONTANILLE, 1993) obsessivo de S1 não estão no texto. Fato é que não está explicitado o acontecimento (ou acontecimentos) que teria desencadeado o assomo do amantético.

Nessa narrativa, não existe a figura do rival personificado, nem efetivo, nem virtual, ou sonhado. Em outras palavras, não há indícios do acontecimento de infidelidade

⁴⁴ “A decepção – ou logro – é uma figura discursiva que, situada na dimensão cognitiva, corresponde a uma operação lógica de negação no eixo dos contraditórios *parecer/não-parecer* do quadrado semiótico das modalidades veridictórias. Partindo do *falso*, a negação do termo *não-parecer* tem por efeito produzir o estado de mentira. Quando essa operação, efetuada pelo deceptor, é seguida de uma *performance*, a unidade sintagmática assim constituída é chamada de prova deceptiva” (GREIMAS; COURTÈS, 2008, p. 115).

(pelo menos no sentido clássico do termo); não aparece um Outro, um S3, um Outro de S2, um Outro do Outro de S1, que fosse o causador da paixão-ciúme⁴⁵ deste.

O destinador de “Dúvida cruel” é “alguém particularmente apegado a...”, que “insiste absolutamente em...”. Seu apego é profundamente inquieto e preocupado. A sombra da dúvida é sentimento de desconfiança. A suspeita salta aos olhos. Em lugar de estar apoucado com a possibilidade de estar sendo eclipsado por outro, S1 teme ser ultrapassado pelos seus próprios frutos ou atributos, ou competências: sexo, mesa, fama.

Pela semiótica das paixões, de Greimas e Fontanille (1993), ao estabelecermos uma macrossequência englobante, obtemos o seguinte resultado no esquema discursivo de “Dúvida cruel” (Figura 19).

Figura 19 – Sequência patêmica de S1

S1: Apego exclusividade	→	Difidência crise fiduciária sombra da dúvida	→	Inquietude suspeição emoção moralizada	→	Amor
----------------------------	---	--	---	--	---	------

Fonte: Adaptada de Greimas e Fontanille (1993, p. 242).

Ao final deste programa patêmico, o sujeito enamorado continua a amar o sujeito “ela”.

Na comunicação imaginária de S1, o “crer”⁴⁶ se opõe ao “fazer-crer” (esse fazer persuasivo corresponde, então, à instância do enunciatário, que exerce seu fazer interpretativo). Assim, S1, o desconfiado, não se ocupa em fazer com que o enunciatário creia que ele próprio esteja, efetivamente, sendo traído.

Diz-nos a semiótica do senso comum, que é interesseiro aquele que está ligado ao que é pequeno, medíocre, que é afeito às economias das insignificâncias, e que faz aflorar outra vertente do código moral. O cobiçoso acumula e retém objetos de valores impróprios, objetos-logro, falsos objetos. Na dimensão valencial do antidesinador de “Dúvida cruel”, “ela”, interesseiro que é (ou melhor, que talvez seja), teria atenção voltada para coisas vulgares, não-sublimes. A pejoração recai, em essência, no lexema “só” da pergunta: “Será

⁴⁵ É sabido que, em semiótica, a paixão não pode ser definida sem o valor que visa. Greimas e Fontanille (1993) demonstram que a paixão não está fixada ao conteúdo semântico do objeto. Por exemplo, a avareza (a mesquinhez) não é a cupidéz, a cobiça pelo dinheiro, mas as determinações tensivas impostas ao valor desses objetos, determinações que a semiótica chama de “valências”.

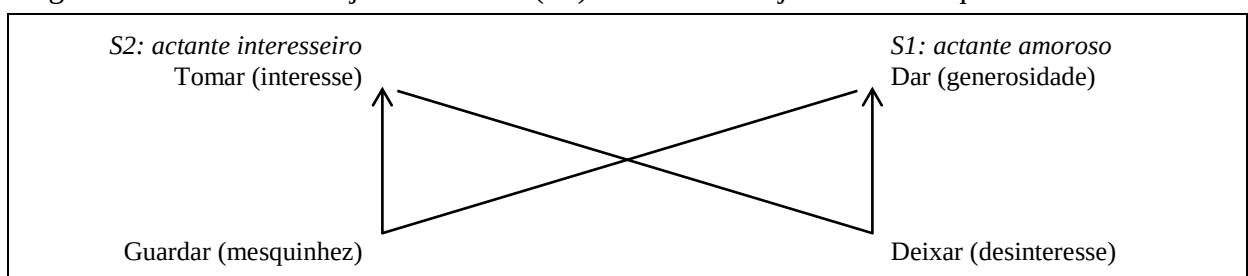
⁴⁶ “O *crer* apresenta-se como um ato cognitivo, sobredeterminado pela categoria modal da certeza. Essa categoria, na semiótica atual, é suscetível de receber uma dupla interpretação: é considerada ora como uma abordagem alética (caso em que o *crer*, enquanto sinônimo de ‘possibilidade’, identifica-se com seu termo não-dever-ser), ora como uma categoria epistêmica autônoma com seu termo ‘certeza’. Partindo da distinção entre o esquema possível/impossível, constitutivo de uma oposição categórica que exclui um terceiro, e o esquema provável/improvável, que admite uma gradação, é possível propor que se considere o *crer* como a denominação da categoria epistêmica” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 107, grifo do autor).

que ela me ama / E tudo isso terá nexos / Ou será eu não passará só de mesa fama sexo?”. O Sujeito 1, verdadeiramente apaixonado, ao contrário, seria generoso, pois possuiria o objeto de valor máximo: o amor. Por outro lado, o antissujeito-beneficiário possuiria valores baixos, lábeis, espúrios. O sujeito apaixonado-doador teria alma grande, enquanto que o antissujeito se ocuparia, talvez, com coisas fúteis, banais, supérfluas, e, o mais grave de tudo, seria desprovido de todo componente afetivo. Os interesses de “ela” se fundamentariam em uma avaliação errônea das valências, enquanto, obviamente, as valências do sujeito gamado se posicionariam em um alto nível axiológico.

O destinador, nessa narrativa, expressa valores descritivos subjetivos (ou “essenciais”), frequentemente conjungidos ao sujeito nas línguas naturais pelo copulativo “ser”, enquanto “ela” expressa valores descritivos objetivos (ou “acidentais”), que têm valoração de valores consumíveis e entesouráveis, e que são frequentemente atribuídos a algum actante com o auxílio do verbo “ter” ou de seus parassinônimos. Por outras palavras, o Sujeito 1 tomaria o amor como “valor de base”; ao contrário, o interesseiro teria um amor falseado como “valor de uso”.

Depois da análise semântico-lexical que procedemos, os lugares do quadrado semiótico de Greimas estão ocupados, e a configuração do “interesse” pode ser aplicada a um microsistema, como está demonstrado na Figura 20, utilizando-se os arquipredicados “dar”, “tomar”, “deixar” e “guardar”:

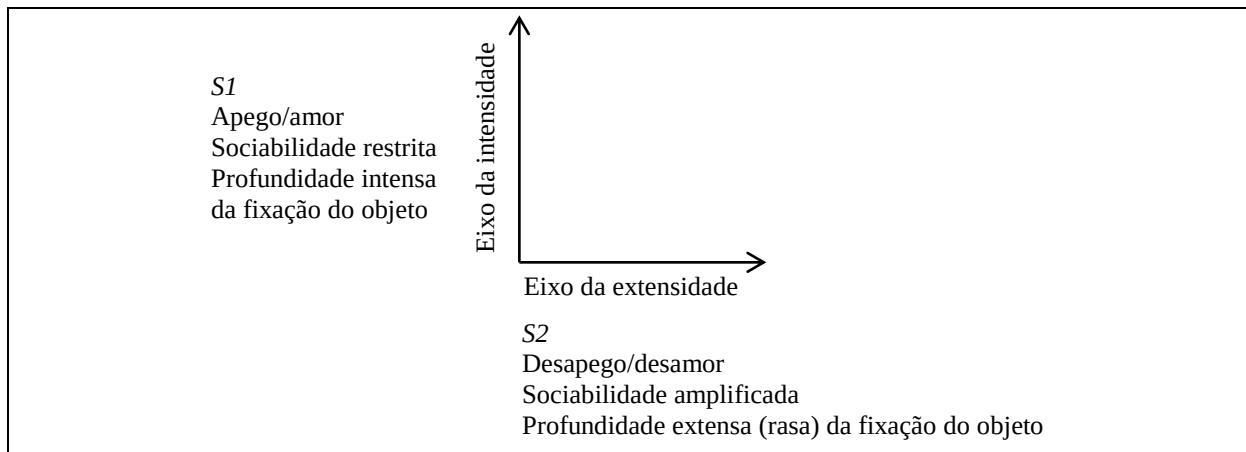
Figura 20 – Atitude do sujeito amoroso (S1) face ao seu objeto-valor no quadrado semiótico



Fonte: Adaptada de Greimas e Fontanille (1993, p. 120).

As quatro grandes posições assim obtidas definem quatro atitudes fundamentais dos sujeitos em face aos objetos-valor. “Mesa fama sexo” parecem justamente corresponder a um funcionamento hiberbólico dos “valores de universo”. Do ponto de vista do enamorado (S1), a valência preferida é a do apego/amor (“valor de absoluto”), enquanto a valência dos valores sociais, ou “valores de universo”, que são “mesa fama”, é condenada. Dessa maneira seria cifrada a profundidade da fixação objetal em relação ao sujeito, no eixo tensivo (Figura 21):

Figura 21 – Profundidade da fixação do objeto em relação a S1 no eixo tensivo



Fonte: Adaptada de Fontanille e Zilberberg (2001, p. 36).

Nesse texto, a somação se apresenta como a presentificação de uma relação *in absentia*; ela cerca e estabiliza, sob a égide da “parada”, um lugar, porém um lugar vazio, à espera do preenchimento. Em uma única palavra, essa somação é uma pergunta que espera do futivo extenso uma resolução: “Será que ela me ama?”. A resposta-sutura seria o “sim”, ou, talvez, até mesmo o “não” seria distensivo em relação à “dúvida cruel”. A “dúvida-martelo”, “tragédia grega desdita”, o “flagelo”, a “dor”, o “pesadelo”, a “praga”, a “adaga no cotovelo”, o “golpe no cerebelo”, enfim, a suspeita de não ser amado, repousam todos em uma perturbação fiduciária. A emergência da dúvida em relação às intenções, às motivações do amado (S2), faz com que a relação do amoroso-flagelado (S1) com aquele seja afetada. Sob a influência da difidência, o apegado (S1) se torna incapaz de gozar do objeto de desejo (S2), já que está entravado, paralisado, em seus embates íntimos. O difidente se agita ao invés de agir. Aquele que duvida se organiza em torno de um acontecimento disfórico, que pode estar situado, seja em prospectiva, seja em retrospectiva, transformando o sujeito em sofredor.

A oscilação tensiva, nesse texto, é uma hesitação no interior de uma representação mista, que não chega a fixar seus termos. É por isso que o desconfiado-inquieto pode ser compreendido como sujeito imerso nas modulações tensivas. Ele é receptor de signos e indícios. Depois, a suspensão da confiança desencadeia uma busca cognitiva, que possibilita o metassaber⁴⁷. Esse metassaber opera como uma somação sobre uma valência cognitiva nas oscilações da foria, somação que vai permitir, em seguida, saber, e não mais apenas sentir.

⁴⁷ “Diferentemente do saber que diz respeito ao fazer pragmático de um sujeito dado, o metassaber é um saber que um sujeito tem do saber de um outro sujeito. O metassaber pode ser ou transitivo (quando se trata do saber que S1 pode ter do saber de S2 sobre o fazer de S2) ou reflexivo (se se tratar do saber de S1 sobre o saber de S2 relativo ao fazer pragmático de S2)” (GREIMAS; COURTÈS, 2008, p. 309). Na letra dessa canção, S1 busca metassaber, transitivamente, de S2.

O sofrimento, aquele próprio da inquietude, é provocado pela instabilidade fiduciária. Enquanto sofrimento, enquanto junção disfórica, é uma exigência de estabilidade. Sobre isso, afirmam Greimas e Fontanille (1993, p. 260): “A inquietude não é incoativa apenas porque se situa no início da crise, mas, sobretudo porque ela reclama uma estabilização ulterior”. Portanto, a falta de estabilidade fórica do sujeito difidente o mantém no universo das tensões vacilantes.

Aparece a sombra da dúvida, a recorrência da inquietude. O enamorado-difidente é, antes de mais nada, uma alma que se agita aflita, inquieta. Nas definições de inquietude, o difidente reconhece a ausência de repouso, a insatisfação perpétua. Essa perturbação o impede até mesmo de sentir prazer, pacificamente, com o objeto desejado. Tais sensações, em essência, oscilam entre a euforia e a disforia, de modo que o desconfiado não é nem verdadeiramente eufórico, nem verdadeiramente disfórico. Com efeito, não basta ao apaixonado-difidente a conjunção com o objeto: é evidente que o que o impede de se deleitar com seu objeto de desejo é a dúvida “Será que ela me ama?”. É essa dúvida que adquire a forma patêmica da sombra da inquietude no contato com o apego.

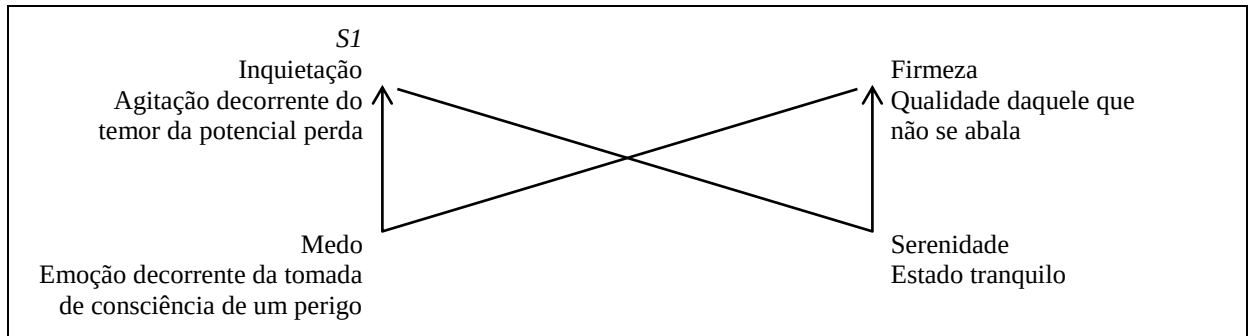
O estado em que o difidente se encontra é oscilatório, uma asserção e uma negação simultânea, que faz eco no abalo fórico da inquietude. As modulações tensivas abalam a massa fórica, e a dimensão fiduciária acrescenta a instabilidade de uma asserção/negação simultânea dos contrários: “ela” o ama e tudo isso terá nexos, ou será que tudo não passará só de “sexo mesa fama”?

Dessa maneira seria esquematizado o nível da semântica narrativa do texto “Dúvida cruel”: $S1 \text{ crer } [S2 \text{ dever} \rightarrow (S1 \cap \text{objeto-valor})]$.

A suposta quebra fiduciária por parte de S2 instaura a obstinação em S1, que é alimentada pelo poder-não-ser: pode ser que “ela” não me ame, posso não ser amado por “ela”, diz o enunciador. A desconfiança está manifestadamente face a face com o temor, de modo que ela se instala diretamente na dimensão patêmica. Pela configuração passional que se traça na peça, é possível observar, de pronto, o papel organizador de uma figura proprioceptiva, a agitação, cuja emergência decide pelo “estado de espírito” de uma desconfiança. Tal agitação concerne, antes de tudo, a um componente prosódico de conteúdo, e, em especial, às estruturas qualificadas judiciosamente de nervosas.

Tomando por fio condutor a agitação psíquica do sujeito dessa narrativa, chegamos às seguintes estruturas elementares tímicas (Figura 22):

Figura 22 – Disposição afetiva fundamental de S1 no quadrado semiótico



Fonte: Adaptada de Fontanille e Zilberberg (2001, p. 267).

“Ela” não é um actante instalado; não há nenhuma qualificação para descrevê-lo, nenhuma posição explícita, nenhum predicado perceptivo. “Ela” é apenas um ponto focal inferido pelos enunciados que vêm até ela. O texto criado é, então, cifrado pela imprecisão, incerteza, suposição, e tem a marca da percepção irresoluta do enunciador.

A partir da classificação tipológica da semiótica discursivo-literária de Bertrand (2003), constatamos que a sanção⁴⁸, na obra em pauta, está, por assim dizer, emoldurada por uma estrutura contratual: o que legitima a relação entre S1 e S2 é o amor. S1 sente que S2, eventualmente, não esteja agindo em conformidade à condição do contrato: a condição é o amor recíproco. O destinador (S1) ainda não tomou uma decisão, não concluiu se S2 é verdadeiramente amoroso, ou não. Talvez, por isso mesmo, em seu fazer interpretativo, S1 não sancionou S2, nem positiva, negativa, pragmática ou cognitivamente.

Antes de introduzirmos a junção letra-melodia na análise dessa canção, apresentamos sua estrutura formal (Quadro 4) e seu mapeamento (Figura 23) nos moldes de Tatit (2012).

Quadro 4 – Forma de “Dúvida cruel”

Forma A - B (forma binária)

Plano verbal
Parte A: Seções [1] à [5] e [6] à [10]
Parte B: Seções [11] à [14] e [15] à [18]
Plano musical
Parte A: partes a e b
Parte B: parte c: repetição

Fonte: Elaborado pela autora.

⁴⁸ A semiótica discursiva greimasiana tipifica a sanção em: 1) positiva (gratificação) ou negativa (reprovação); 2) pragmática (recompensa ou punição); cognitiva (elogio ou censura). A sequência clássica da “moldura” contratual se apresenta como segue: contrato $\Leftrightarrow$ desempenho (performance) $\Leftrightarrow$ sanção.

Figura 23 – Mapeamento dos contornos letra/melodia de “Dúvida cruel”

Mi		
Ré		
Dó	No meu	Uma
Si		
Lá		
Sol	cé - re	dú - vi
Fá	bro	da
Mi	cre	mar
Ré	pi	te
Dó	ta	lo
Si		

Mi		
Ré		
Dó	Mi - nha	Tra - gé - dia
Si		
Lá	al - ma	gre
Sol		
Fá	se a - gi	ga
Mi	ta a	des
Ré	fli	di
Dó	ta	ta
Si		

Mi		
Ré		
Dó		
Si		
Lá		
Sol		
Fá	Fla - ge - lo	dor
Mi		
Ré	pe	pe
Dó	sa	sa
Si	de - lo	de - lo

Lá		
Sol		
Fá		
Mi		
Ré		
Dó		
Si		
Lá	rá	a - ma
Sol	que e	me
Fá		
Mi	Se	
Ré		
Dó		
Si		
Lá		

Lá		
Sol		
Fá		
Mi		Só
Ré		de
Dó		me
Si		sa
Lá	Ou se - rá que	pas
Sol	não	sa
Fá		ra
Mi		me
Ré		sa
Dó		fa
Si		se - xo? ...
Lá		ma

Fonte: Elaborada pela autora.

Pela gramática tensiva, o andamento da peça é rápido; o tempo é breve. A tonicidade é sempre tônica (seu vigorônico não tornaria coerente a desaceleração). O projeto entoativo é bruscamente suspenso; no final da canção, não há alteração na dinâmica (crescendo/diminuindo), nem na agógica (acelerando/retardando).

Em “Dúvida cruel”, o estado estésico-fórico do sujeito se manifesta oscilante no projeto melódico. Em relação à questão da aspectualidade modal, o modo jônico, cujo intervalo característico é a 3ª Maior, é dominante na Parte A; enquanto o modo eólico, regido pela 3ª menor, predomina na Parte B.

Na Parte A, é manifestado o estado de dúvida do sujeito: “No meu cérebro crepita / Uma dúvida-martelo”. Esse trecho da narrativa é entoado pelo modo melódico maior, Dó maior. Em uma drástica oscilação fórico-tensiva, a Parte B, em que o difidente enuncia o que provoca a dúvida em sua alma que se agita aflita (“Será que ela me ama?”), é regida não mais pelo modo maior (Dó M), mas por seu relativo menor (Lá m). Tal oscilação marca uma mudança no sentido tensivo da entoação da canção.

O modo menor da Parte B é mais propenso a representar a tensão disjuntiva: o medo da perda, a decepção, a frustração e todas as paixões terminais de disforia. O modo menor favorece a primazia da paixão sobre a ação, adequando-se perfeitamente aos textos que configuram estado mais emotivo, como é caso da Parte B de “Dúvida cruel”.

4.3 Análise da canção “Acalanto”

“Sei que canto. E a canção é tudo. Tem sangue eterno a asa ritmada. E um dia sei que estarei mudo: – mais nada.” (MEIRELES, 1967, p. 103).

Esta canção de José Miguel Wisnik e Arthur Nestrovski foi lançada em 2011, no álbum “Indizível”.

<i>Sílabas do meu canto</i>	Seções [1] à [6]	Parte A
<i>Letras de fogo e ar</i>		
<i>Gritos do nosso espanto</i>		
<i>Vozes do som do mar</i>		
<i>Fazei-nos acalanto</i>		
<i>Fazei-nos descansar</i>		
<i>Piscinas de silêncio</i>	Seções [7] à [12]	Parte B
<i>Hinos do sem lugar</i>		
<i>Uivos na noite imensa</i>		
<i>Sóis que inda vão vingar</i>		
<i>Dai-nos alguma bênção</i>		
<i>Dai-nos com que sonhar</i>		

O acalanto é uma cantiga para embalar criança, para fazê-la adormecer; é, por isso, uma canção de circunstância, que indica, com bastante nitidez, um “na ocasião de ...”.

O plano narrativo da canção em pauta constitui, sem margem para ambiguidades, uma metalinguagem: essa canção é um elogio, uma ode lírica ao canto. O canto é uma graça⁴⁹.

Nesse texto estão, fundamentalmente, três sujeitos: o sujeito-orador (S1), sujeito individual; o sujeito-canto (S2), também individual; e o sujeito “nós” (S3), coletivo. S1 pede a S2 para si próprio, assim como para S3. Na prática significativa que é essa canção-prece, vemos que a modalização aparece como relação factiva entre três sujeitos-actantes hierarquicamente distintos: o actante-enunciador, o “eu”, aquele que pede; o actante do fazer, o canto; e o actante “nós”, potencialmente beneficiário da prece de S1, caso esta seja atendida. A relação entre os três sujeitos-actantes está integrada dentro de um programa estratégico, por parte de S1, para a realização de ações do canto (S2), cuja competência pragmática é virtualizada. Está no programa de S1 o fazer-fazer, fazer com que o canto nos acalante, nos livre do cansaço, nos abençoe, e nos faça sonhar.

⁴⁹ Graça: “1. Favor que se dispensa ou recebe; mercê, dádiva. 2. Teologia: Dom que Deus concede aos homens e que os torna capazes de alcançar a salvação. 3. Teologia: Favor ou benefício concedido por Deus a um fiel [...]” (HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 981).

O actante-destinador (S1) outorga poderes infinitos ao canto. A entidade “canto” é fonte e garantia do “Bem” aristotélico, é a representação figurativa de uma grandeza superior, sobrenatural, de um ser quase divino. Tanto é assim que o sujeito-pedinte não se dirige a Deus, mas se encaminha, sem mediação, ao próprio canto. Deus, dêixis de “pessoa”, seria apenas uma realidade ao lado de outras. O orador se apresenta como praticante de um ato ritualístico não-secular. Portanto, nesse acalanto mundano, não falta a espessura humana carnal que o rito oficial sacro recalca⁵⁰.

A peça tem caráter religioso, ainda que não tematize, explicitamente, assuntos religiosos. Parece evidente que a mistura, a não-triagem, do sagrado e do profano é conseguido da maneira formidável. Em “Acalanto”, o gênero “oração” escapa, sem sanções maiores, ao controle e à gestão do capital simbólico religioso por parte dos detentores desse monopólio; o acalantar é um rito doméstico, privado, deixado à iniciativa da crença de quem o pratica. “Acalanto”, sendo uma oração popular, é uma prática litúrgica não-ortodoxa que toma de empréstimo alguns aspectos enunciativos de textos sacros.

Essa peça de Wisnik e Nestrovski pode ser considerada uma oração popular, não-espiritualista, em que a percepção sensório-corporal é reconhecida. O canto é venerado por sua virtude, e sua força (*virtus*) está em seu poder-fazer, está na função que ele desempenha.

O canto acode ao sujeito sofrente, angustiado, espantado, que enfrenta uma “noite imensa”. Para tanto, é pressuposto que tenha um absoluto de competência modal. Com efeito, pela instância enunciativa da peça, é extraordinária a competência modal do canto: pelo fenômeno da catexia⁵¹, o sujeito estesiado é tocado, invadido, tomado e invocado pelo canto. O canto pode acalantar, fazer descansar, abençoar, e pode até dar a alguém com o que sonhar. O canto tem, por tudo isso, imenso poder sobre o estado de alma dos sujeitos, promovendo mudanças nas disposições afetivas fundamentais destes, quer seja, o canto modula, altera a timia dos sujeitos estésicos.

Nesse texto, a tensividade aspectual instalada é traduzida figurativamente. A isotopia em que a figura nuclear é o canto articula uma cadeia sintagmática sensório-

⁵⁰ Recalque: “Operação pela qual o sujeito procura repelir ou manter no inconsciente representações (pensamentos, imagens, recordações) ligadas a uma pulsão. O recalque produz-se nos casos em que a satisfação de uma pulsão – suscetível de proporcionar prazer por si mesma – ameaçaria provocar desprazer relativamente a outras exigências” (LAPLANCHE, 1998, p. 430).

⁵¹ Catexia: “A tradução habitual de *Besetzung* é ‘catexia’ ou ‘investimento’. [...]. O verbo *Besetzung* evoca a imagem de um espalhamento que preenche, ocupa e bloqueia os espaços. O termo também possui um sentido de ‘colocar pessoas’, ‘ativar’”. (HANNIS, 1996, p. 89).

auditiva profunda e patemizada: “Gritos do nosso espanto”, “Vozes do som do mar”, “Piscinas de silêncio”, “Hinos do sem lugar”, “Uivos na noite imensa”.

“Acalanto”, como as orações em geral, é um ato de linguagem que utiliza a categoria do performativo. A prece não serve apenas para transmitir uma simples informação ou descrever um acontecimento, ou, ainda, um “estado de alma” ou um “estado de coisa” (GREIMAS; FONTANILLE, 1993), mas, antes, adequa-se à realização de um ato determinado: um pedido, uma súplica.

No plano narrativo do percurso gerativo de sentido desse texto, a instauração do sujeito competentíssimo, o canto, corresponde à qualificação desse mesmo sujeito e à passagem das modalidades querer-fazer, poder-fazer e saber-fazer. O canto se constitui o sujeito-do-fazer, operador qualificado. Sua qualificação, em vista do desempenho, é atestada pelo orador: as sílabas do canto são “letras de fogo e ar”, “gritos do nosso espanto”, “vozes do som do mar”, “piscinas de silêncio”, “hinos do sem lugar”, “uivos na noite imensa”. Cada um desses atributos representa um juízo de inerência; os predicados entram na própria definição desse sujeito. Tais aspectos qualitativos já indicam os respectivos papéis temáticos de S2: acalantar, descansar, abençoar, dar com o que sonhar.

Na canção-oração em análise, o rito do acalentamento conjunge sujeito e natureza. O canto é elemento natural e não um objeto construído, um produto da subjetividade humana: as sílabas do canto são fogo, ar, sons do mar, noites imensas, sóis. E o papel de tal poderosa entidade é reestabelecer o nível de constância, o equilíbrio (possível) do universo psíquico dos sujeitos. Esse texto-oração, no plano semântico-narrativo, manifesta a busca do autocontrole dos sujeitos, o fortalecimento dos seus espíritos e dos seus corpos, a calma, a quietude, a serenidade e a evitação dos seus mal-estares. O objetivo dessa prece tem alta virtude: o alcance da forma de vida perfeita. O texto, irreligioso, é a afirmação da condição existencial plena do ser humano em decorrência da capitulação niilista à vontade de viver.

A *Gestalt* (macroestrutura) de “Acalanto” é manifestada conforme mostra o Quadro 5, a seguir:

Quadro 5 – Forma de “Acalanto”

Forma A - B (forma binária)

Parte A	Parte B
Plano verbal Parte A: Seções [1] à [6]	Parte B: Seções [7] à [12]
Plano musical Parte a	Parte a: repetição

Fonte: Elaborado pela autora.

A simplicidade do eixo melódico, que tem uma “pegada” rítmica bossanovista, contrasta com a complexidade da narrativa. No âmbito da extensão, não há desdobramentos melódicos; a traça da melodia não se desfaz, nem se torna outras, desmembrando-se. No plano musical, não existe, por isso, a Parte B, ou “outra parte”, ou, ainda, “segunda-parte”⁵².

A canção “Acalanto” apresenta um perfil melódico expandido, quer dizer, explora grande extensão entre as alturas dos graus mais graves e os mais agudos. Nessa instância enunciativa, o intervalo terminativo descendente (Figura 24) incide apenas e justamente sobre os verbos “descansar” e “sonhar”. Consideremos que, pela gramática tensiva e pelos universais da entoação da semiótica da canção, os intervalos descendentes denotam, em geral, asseveração. No projeto entoativo de “Acalanto”, não há exceção: os intervalos descendentes promovem o fechamento da grandeza melódica, exatamente quando os semas “descansar” e “sonhar” são enunciados.

Figura 24 – Mapeamento dos contornos letra/melodia de “Acalanto”

Parte A

Ré		
Dó		
Si		to
Lá	can	ar
Sol	meu	e
Fá	Sí - la - bas do	Le - tras de fo - go
Mi		
Ré		

Ré	Gri - tos do	
Dó	nos - so	
Si	es	
Lá	pan	to
Sol		mar
Fá		do
Mi		Vo - zes do som
Ré		

Ré	Fa - zeí - nos	
Dó	a	
Si	ca	
Lá	lan	to
Sol		des
Fá		can
Mi		
Ré		sar

⁵² No termo “segunda-parte”, o hífen dessemantiza os elementos dessa palavra composta.

Parte B

Ré		
Dó		
Si		
Lá		
Sol	si	lên
Fá	Pis - ci - nas	de
Mi		
Ré		

Ré	Ui - vos	na
Dó		
Si		
Lá		
Sol	noi	te
Fá		
Mi		
Ré		

Ré	Dai - nos	al
Dó		
Si		
Lá		
Sol		
Fá		
Mi		
Ré		

Fonte: Elaborada pela autora.

O sentido melódico-entoativo desse texto tem inspiração (matriz) no modo dórico autêntico (escala de Ré natural)⁵³, o que significa que todo o projeto musical da obra gravita em torno do II grau da escala maior modelo (escala de Dó natural). Isso pode ser observado no mapeamento letra/melodia da peça (Figura 24), que cifra, na coluna vertical à esquerda, na íntegra e sem acidentes (sustenidos e/ou bemóis), com a precisão de uma oitava, a escala de Ré natural.

O sentido entoativo da peça bem se coaduna com a descrição fenomenológico-aspectual da escala dórica: a canção tem efeito de sentido de sublimação, moderação, temperança e comedimento. A oração “Acalanto” é plasmada pela ética do ascetismo.

⁵³ O plano musical de “Acalanto” é analisado, aqui, como tendo sido composto no modo dórico. Percebe-se, porém, que, no mapeamento dos contornos letra/melodia exposto, não há o aparecimento do intervalo que mais identifica este modo, que é a 6ª Maior – nota Si. Isso, então, gera ambiguidade: o texto “Acalanto” pode ser considerado dórico ou eólico.

4.4 Análise da canção “Carcará”

“[...] o João do Vale traz nele um negócio que é o próprio cerne do Brasil. Se eu fosse editor, ia buscar as coisas no Nordeste: as coisas mais geniais do mundo estão lá. E João do Vale traz aquele acervo todo, não é? Eu tinha que me apaixonar por ele. Vejo, nele, a grandeza de um mundo insuspeito.” (JOBIM, 1969/2009, p. 130).

“Carcará” foi composta por João do Vale e José Cândido; é uma canção de protesto que fez parte do espetáculo “Opinião” (1964), escrito por Oduvaldo Vianna Filho e Augusto Boal. A versão de “Carcará” aqui analisada é cantada por Maria Bethânia, no compacto “Maria Bethânia”, lançado na estreia da cantora em 1965.

<i>Glória a Deus Senhor nas alturas E viva eu de amargura nas terras do Senhor.</i>	} Prólogo (excerto 1)	
<i>Carcará! Lá no sertão... É um bicho que avoa que nem avião É um pássaro malvado Tem o bico volteado que nem gavião</i>	} Seção [1] } Parte a	
<i>Carcará... Quando vê roça queimada Sai voando, cantando Carcará... Vai fazer sua caçada Carcará... Come inté cobra queimada</i>	} Seção [2] } Parte b	
<i>Mas quando chega o tempo da invernada No sertão não tem mais roça queimada Carcará mesmo assim num passa fome Os burrego que nasce na baixada</i>	} Seção [3] } Parte c	
<i>Carcará! Pega, mata e come Carcará! Num vai morrer de fome Carcará! Mais coragem do que home Carcará! Pega, mata e come</i>	} Refrão/Mote	
<i>Carcará é malvado, é valentão É a águia de lá do meu sertão Os burrego novinho num pode andá Ele puxa no imbigo inté mata</i>	} Seção [4] } Parte d	

Carcará!
Pega, mata e come
Carcará!
Num vai morrer de fome
Carcará!
Mais coragem do que home
Carcará!
Pega, mata e come

Refrão/Mote

*“Eu perguntei à natureza e ela não me respondeu
 não: porque se não é seca é enchente a fazer
 aquela brava gente ter de estender a mão?
 Em 1950, mais de dois milhões de nordestinos
 viviam fora de seus estados natais. Dez por cento
 da população do Ceará imigrou; treze por cento
 do Piauí, quinze por cento da Bahia, dezessete por
 cento de Alagoas. O problema: fome! Enquanto
 isso,
 um colar com quarenta pedras de águas marinhas
 brasileiras era dado à Rainha Elizabeth!”*

Enunciado-denúncia
 (excerto 2)

Carcará!
Pega, mata e come
Carcará!
Num vai morrer de fome
Carcará!
Mais coragem do que home
Carcará!
Pega, mata e come

Refrão/Mote

O texto “Carcará” é iniciado com o prólogo “Glória a Deus Senhor nas alturas / E viva eu de amargura nas terras do Senhor”, que é um trecho da “Missa agrária” (Carlos Lyra, 1965).

Segue o texto da “Missa agrária” (*Gloria in excelsis Deo*), na íntegra:

Glória a Deus Senhor nas alturas
E viva eu de amarguras
Nas terras do meu senhor
Não, não é só do meu sofrimento
É mais tristeza e lamento
É todo o meu povo em dor
Eu sei bem que Deus meu pai
Que vê tudo, na verdade
Sabe o bem, sabe a maldade
Vai saber minha razão
E também vai condenar
Vai negar o seu perdão

*Ao Senhor que anda esquecido
Que os homens são tudo irmão
Glória a Deus Senhor nas alturas
E viva eu de amarguras
Nas terras do meu senhor*⁵⁴

O enunciador de “Carcará” se encontra inscrito no universo imanente do sertão. No cenário tensivo da peça, não é possível dissociar o actante pássaro-carcará do actante seca-do-sertão-nordestino-brasileiro; é como se ambos fossem feitos da mesma matéria; eles estão em estado de conjunção, integração, harmonizam-se em uma só substância, ameaçadora e atraente.

Por sua vez, não resta ao sertanejo senão ser um forte, como o carcará. O homem do semiárido tem de ser bravo, pois, quando sobrevém o período da estiagem, ele vive em situação-limite, em condição de privação. Plasmado pela ética da escassez, pela ética da necessidade, o sujeito do sertão não pode deixar de ser “malvado”, “valentão”, como o carcará. Por uma questão de sobrevivência, o sertanejo precisa ter índole afoita, deve se tornar um ser inamável, como o carcará. Porém, na balança tensiva, o carcará tem “mais coragem do que home”. Na hostilidade do semiárido, não há espaço para hesitação, lamúria. O sertão não admite a suscetibilidade. O carcará, de substância sólida, não é carente; ao contrário, os seres humanos, mais frágeis, têm grande cota de mal-estares e de mazelas. De fato, se não fosse por sua robustez e destemor, o carcará não sobreviveria às adversidades do agreste. É como se ele trouxesse consigo o antídoto contra a desgraça que marca um acontecimento natural do sertão: a seca.

⁵⁴ “*Gloria In Excelsis Deo*”:

“*Glória in excelsis Deo,
Et in terra pax homínibus bonae voluntátis.
Laudámus te,
Benedícimus te,
Adorámus te,
Glorificámus te,
Grátias ágimus tibi propter magnam glóriam tuam,
Dómine Deus, Rex cæléstis,
Deus Pater omnípotens.
Dómine Fili Unigénite, Iesu Christe,
Dómine Deus, Agnus Dei, Fílius Patris,
Qui tollis peccáta mundi, miserére nobis;
Qui tollis peccáta mundi, súscipe deprecationem nostram.
Qui sedes ad dexteram Patris, miserére nobis.
Quóniam tu solus Sanctus, tu solus Dóminus, tu solus Altíssimus,
Iesu Christe, cum Sancto Spíritu: in glória Dei Patris.
Amen.*”

Esse hino pascal é um cântico de louvor cristológico testemunhado a partir do ano 400. Jesus Cristo é aclamado Cordeiro de Deus imolado. A Ele é pedido piedade. No término do canto (ou récita), uma profissão de fé: “Só vós sois o Santo”. O hino é selado pela aclamação “Amen” (JOUNEL, 1988).

O carcará é célere, enérgico, arrojado (características das valências de intensidade), e é também resistente, perseverante (características das valências de extensidade). O carcará desteme, nada o aflige, o afeta, o abate, nada abala seu grado (“Carcará... / Quando vê roça queimada / Sai voando, cantando / Carcará... / Vai fazer sua caçada”). Ele está sempre se preparando para o bote (“Carcará! / Pega, mata e come). Para sobreviver, instintivamente, a águia do sertão golpeia, *coup de main*.

Viver a seca do sertão é estar sob o signo da escassez. Mas, no âmbito da modalidade, o carcará tem saberes e poderes essenciais. Ele está seguro de sua competência modal: por instinto, sabe que agir como o homem não é o suficiente para que sobreviva à seca. Pela dimensão semântico-narrativa, o actante-carcará emana valores próprios de um objeto forte, valores que mobilizam o querer-(sobre)viver e o saber-(sobre)viver. Sua força de continuidade é indestrutível, e seu objetivo maior e explícito é continuar “sobrevivo”.

Pela semiótica da tensividade de Zilberberg (2011), em uma correlação conversa, quanto mais coragem, mais vida. O sertão opera uma rigorosa triagem: só sobrevivem a ele os mais fortes. Os carcarás sobrevivem, mas “os burrego novinho”, de extrema benignidade, não. E os “home”? Embora o carcará seja “malvado” e “valentão”, talvez não lhe caia bem o papel de antissujeito-vilão. Ele assim o é por necessidade.

Em “Carcará”, percebemos acontecimentos extensos, aqueles que se alimentam de reiteradas ocorrências do mesmo fenômeno (ocorrência do mundo natural, como a seca no sertão), ou da mesma atitude, que contribuem para impregnar a percepção do actante-observador de conteúdos que jamais cessam. Por outro lado, algumas práticas pregnantes do pássaro, por exemplo, o ataque ao burrego (acontecimento de gênero intensivo), a cada nova ocorrência, causa espanto, assombro, mas também admiração (“Carcará é malvado, é valentão, é a águia de lá do meu sertão”).

Pela aspectualidade temporal, “Carcará! Pega, mata e come” é uma passagem enunciativa veloz, brusca, sem gradação, é um inciso-repente de andamento *presto*. Esse *tout à coup* quebra a monotonia do mundo nada extraordinário, mundo habitual do sertão. O carcará abate o burrego em um lufo, em um átimo, implacavelmente. Nele impera a ordem implicativa: se está com fome, então abate e come; diferentemente dos seres humanos, que, eventualmente, são regidos pela lógica concessiva (embora esteja com fome, ...).

No nível das estruturas semânticas profundas (estruturas axiológicas elementares), o universo socioletal do enunciador imanente da peça se caracteriza, ao mesmo tempo, por seu emprego particular das categorias “natureza/cultura” e pela oposição semântica simples “vida/morte”, o que lhe permite interpretar, a sua maneira, o universo semântico individual:

trata-se de descrever a atitude que uma comunidade sociocultural adota a respeito de questões essenciais, como a própria existência humana.

Pela ética da escassez, o homem da caatinga, na situação-limite da “pouquidade”, despoja-se de valores descritivos entesouráveis e consumíveis, valores acidentais. Resta-lhe o valor subjetivo, essencial, absoluto e universal: a valência do “estar vivo”.

O máximo da cifra tensiva do estado de míngua da gente no período da estiagem coincide, em uma relação conversas, com o máximo da intensidade da rudeza e da determinação do carcará. São duas dimensões tensivas levadas ao seu ápice: “excesso de menos” na carestia da caatinga seca, e o “excesso de mais” na enorme coragem do ser sobrevivente, o carcará. O enunciador aquilata a força enfocada do pássaro: “Carcará! / Mais coragem do que home”. Aquele vê e percebe as grandezas e as profundezas da realidade do mundo natural como poderes fundamentais, no qual o modo de existência semiótico “realidade” é construído.

O estilo da peça é não-religioso, e o tema é também não-religioso, tanto no plano verbal quanto no musical; mas é perceptível a preocupação com o transcendente, e este se mostra de maneira camuflada indireta no enunciado. O *ethos* religioso emerge mediante determinadas formas de descrever a realidade, uma verdade existencial que conduz à revelação do fundamento existencial transcendente da realidade, que conduz ao místico, a Deus.

Em “Carcará”, são encontradas variações socioletais tanto no nível da superfície lexical (nomenclaturas, terminologia), quanto no patamar das organizações discursivas (gêneros, estilos). O fazer semiótico-linguageiro do enunciador é marcado por um certo socioleto do Nordeste brasileiro, usando termos como “avoa”, “inté”, “home”, “imbigo”; uma outra marca de variação linguística é a não-conjugação do plural, como “os burrego novinho”.

Desvendando os princípios tensivos dessa canção, identificamos no gesto literomusical “Carcará” uma descrição prodigiosa das formas de subjetivação do homem sertãozinho do Nordeste brasileiro. É alta a densidade simbólica do universo semântico-figurativo criado para traduzir a subjetividade do sujeito do agreste. Trata-se de uma sintaxe de cunho tensivo que adquire contornos enunciativos dramáticos.

Tem pertinência o registro da forma de “Carcará” para o bom prosseguimento de sua análise (Quadro 6):

Quadro 6 – Forma de “Carcará”

Forma livre

Prólogo (excerto 1) Trecho da “Missa agrária”	
Plano verbal Seções [1], [2] e [3] Refrão Seção [4] Refrão	Plano musical Partes <i>a</i> , <i>b</i> e <i>c</i> Refrão Parte <i>d</i> Refrão
Enunciado-denúncia (excerto 2)	
Refrão	

Fonte: Elaborado pela autora.

Aquele que ora considera o viver de amargura no sertão seco um desígnio de Deus. A vida na pobreza é inexorável. O excerto 1⁵⁵ (prólogo) é pautado pelo tema da resignação (a resignação aqui como uma paixão semiótica construída em contraposição à saída pela revolta), manifestando a impossibilidade de revolta diante da condição de penúria do sertanejo, isso porque, afinal, tudo são desígnios inquestionáveis Dele. Como pode o sujeito se revoltar contra o próprio Criador? Como pode ser Deus, Ele mesmo, o antissujeito? O objeto-valor supremo é Deus, acima de tudo, acima de quaisquer privações, insuficiências, faltas ou perdas na vida terrena.

No excerto 2 (enunciado-denúncia), ao contrário do excerto 1, a paixão manifestada não é mais a da resignação, mas a da revolta. A resignação, construída em imanência na “Missa agrária”, foi desfeita, desconstruída: o sujeito não suporta mais a negligência com que é tratado pelas instâncias governamentais, e protesta contra tais instituições, que, além de inoperantes, são perdulárias. “O problema: fome! Enquanto isso, um colar com quarenta pedras de águas marinhas brasileiras era dado à Rainha Elizabeth!”.

O texto é um recitativo, e sua melodia é construída tendo como base o modo dórico (Figura 25):

Figura 25 – Mapeamento dos contornos letra/melodia de “Carcará”

Ré		
Dó		no
Si		Lá
Lá		ser
Sol		
Fá	Car	rá
Mi		
Ré	ca	tão

⁵⁵ Consideramos os excertos dessa canção como incidentais, porque pontuam e intensificam o efeito de sentido da obra como um todo.

Ré		
Dó		
Si		
Lá		
Sol		
Fá		
Mi		
Ré	É um bi	a que nem a - vi - ão

Ré		
Dó		
Si		
Lá		
Sol		
Fá		
Mi		
Ré	Tem o bi	do que nem ga - vi - ão

Ré		
Dó		
Si		
Lá	Quan	
Sol		
Fá		
Mi		
Ré		

Ré			
Dó			
Si			
Lá			
Sol			
Fá	Car - ca	Vai	Car - ca - rá
Mi			
Ré			

Ré			
Dó			
Si			
Lá			
Sol			
Fá	Co - me	in	Car - ca - rá
Mi			
Ré			

Fonte: Elaborada pela autora.

Pela dimensão tensiva da dinâmica, todos os sintagmas melódico-entoativos são pautados por cifras de acento tônico, mormente o ataque “Carcará! Pega, mata e come”. O tempo é encurtado, tempo de bote. O alentejamento é, nesse ponto, descartado. A cena da investida acontece em um embrevecido instante. A valência da inóxia é manifestada, musicalmente, pela reiteração de um único tonema no baixo contínuo, que é constituído pela nota *finalis*, o Ré (grandeza sonora terminativa). Além disso, o baixo continuado impõe, no

percurso tensivo de toda a peça, uma força centrípeta, que “empurra” a melodia para baixo, para o chão; assim como, metaforicamente, o homem do sertão profundo tem referências valenciais simbólicas inclinadas para o solo, para a terra.

4.5 Análise da canção “Bicho de sete cabeças”

“Cena nenhuma tem um sentido, nenhuma avança para um esclarecimento ou uma transformação. A cena não é nem prática ou dialética; ela é luxuosa, ociosa: tão inconsequente quanto um orgasmo perverso; ela não marca, não suja.” (BARTHES, 2001, p. 67).

“Bicho de 7 cabeças”⁵⁶ é o segundo álbum solo de Geraldo Azevedo, gravado em 1979. A canção “Bicho de sete cabeças”, que dá nome ao disco, tem como coautores Zé Ramalho e Renato Rocha.

<i>Não dá pé não tem pé nem cabeça</i> <i>Não tem ninguém que mereça</i> <i>Não tem coração que esqueça</i> <i>Não tem jeito mesmo</i> <i>Não tem dó no peito</i> <i>Não tem nem talvez</i> <i>Ter feito o que você me fez</i> <i>Desapareça, cresça e desapareça</i>	Seções [1] à [8]	Parte A
<i>Não tem dó no peito</i> <i>Não tem jeito</i> <i>Não tem coração que esqueça</i> <i>Não tem ninguém que mereça</i> <i>Não tem pé não tem cabeça</i> <i>Não dá pé não é direito</i> <i>Não foi nada eu não fiz nada disso</i> <i>E você fez um bicho de sete cabeças, bicho de sete cabeças</i>	Seções [9] à [16]	Parte B

⁵⁶ A origem da expressão “bicho de sete cabeças” está na mitologia grega, na história de Hidra de Lerna. A Hidra era uma besta metade mulher e metade serpente. O semideus Hércules recebeu a incumbência de realizar doze trabalhos para que pudesse se redimir dos crimes cometidos. O segundo desses trabalhos consistia em vencer a Hidra. Em uma luta corpo a corpo, o monstro se enroscou em torno do corpo de Hércules, que tratava de esmagar as espantosas cabeças com sua espada. Mas cada vez que lhe cortava uma cabeça, via, com assombro, que do pescoço mutilado surgia duas ou três que imediatamente substituíam a cabeça que havia sido cortada. Hércules, então, com a ajuda do seu sobrinho Iolau, incendiou o bosque vizinho, e, utilizando o fogo, queimava cada ferida do pescoço de onde as cabeças do monstro haviam sido decepadas, evitando, assim, sua regeneração. Ao fim a ao cabo, a Hidra é morta (VALDAN, 1999). No senso comum, no cotidiano, um “bicho de sete cabeças” é algo complicado, difícil de ser entendido, feito ou resolvido.

<i>Não dá pé não tem pé nem cabeça</i> <i>Não tem ninguém que mereça</i> <i>Não tem coração que esqueça</i> <i>Não tem jeito mesmo</i> <i>Não tem dó no peito</i> <i>Não tem nem talvez</i> <i>Ter feito o que você me fez</i> <i>Desapareça, bicho de sete cabeças, bicho de sete cabeças</i>	Repetição	Parte A
---	-----------	----------------

No texto, o antissujeito-performador age sobre o sujeito, ao fazer um “bicho de sete cabeças” em relação ao nada ter feito deste último. Mas tal cena-ação-encenação é considerada pelo sujeito como sendo descabida; ela não é descrita, desvelada no texto. Afinal, o que é o “bicho de sete cabeças”? Que ato do antissujeito “não tem pé nem cabeça”? O sujeito-enunciador (S) reconhece a falta de proporção, o alcance estático e estonteante do ato do antissujeito (“você”). Ele crê que, mesmo não tendo feito nada, tenha provocado a ira do antissujeito, e fez com que esse Outro “virasse bicho”.

Para o sujeito, a ab-reação⁵⁷ do Outro – reação ao seu não-ter-feito-nada –, é exagerada, puro excesso, é, por fim, só excrescência. O que o antissujeito fez contra o sujeito, aquilo que “não tem pé nem cabeça”, não tem sentido⁵⁸; o sujeito não aceita, por uma questão de justiça, os atos de retaliação do Outro (atos de fala ou de outro tipo).

No enunciado, o narrador é, ao mesmo tempo, um ator manipulado (“Não tem coração que esqueça”, “Não tem ninguém que mereça”, “Não dá pé, não é direito”) e um ator manipulador-sancionador, quando provoca: “Cresça e desapareça”. A sanção pragmática promovida pelo sujeito (performance ou desempenho) poderá atingir o antissujeito.

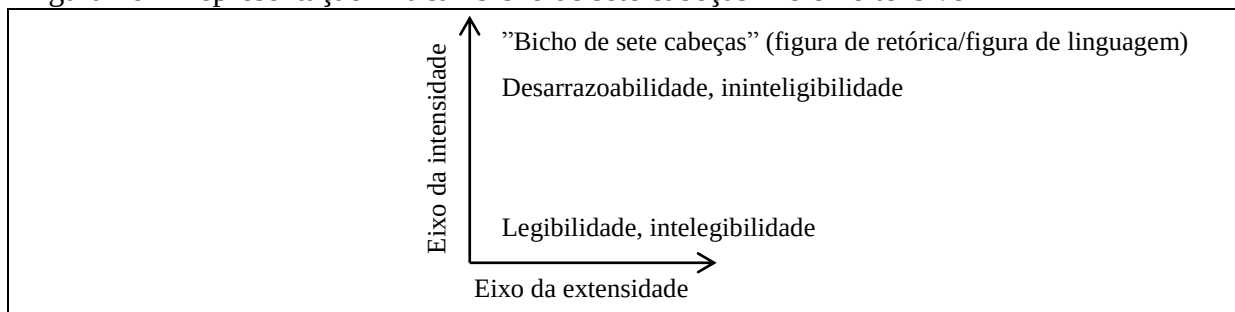
A afetividade do sujeito, estando este se sentindo injustiçado, está no auge, e a legibilidade e o entendimento em relação ao fazer do antissujeito são nulos. O amortecimento das valências afetantes não chega a evoluir. O ato ab-reativo, exagerado, por parte do Outro ao nada-ter-feito do sujeito (“Eu não fiz nada e você fez um bicho de sete cabeças”), não cessa de obnubilar, obsedar, saturar o sujeito. Tal ato, cifrado pelo excesso, não é apreendido pelo sujeito senão como algo injustificável, inaceitável, e, por isso mesmo, é algo

⁵⁷ Ab-reação: “Descarga emocional pela qual um sujeito se liberta do afeto ligado à recordação de um acontecimento traumático, permitindo assim que ele não se torne ou não continue sendo patogênico” (LAPLANCHE, 1998, p. 1).

⁵⁸ Sobre a competência receptiva do sujeito em relação aos procedimentos do Outro, na psicanálise, Greimas e Courtés (2008, p. 82) assim discorrem: “O discurso psicanalítico já evidenciou o desvio existente entre os mecanismos que garantem a apreensão da significação e os procedimentos, pouco conhecidos, que presidem à sua apropriação, à sua integral na axiologia já existente. Tudo se passa como se o sujeito receptor não pudesse entrar em plena posse do sentido, a não ser dispondo de antemão de um querer e de um poder-aceitar, ou, em outros termos, a não ser que ele possa ser definido por um certo tipo de competência receptiva”.

que o afeta e perturba. Descrevendo a grandeza “bicho de sete cabeças”, nessa narrativa, a partir de sua imersão no espaço tensivo (Figura 26), temos:

Figura 26 – Representação mítica “bicho de sete cabeças” no eixo tensivo



Fonte: Elaborada pela autora.

A ação ab-reativa do antissujeito ao nada-ter-feito do sujeito é, para este último, não compreensível, e atinge até mesmo sua integralidade psíquica, em uma semiose fulgurante. O sujeito se vê, então, demandado a responder ao excesso do antissujeito, mas, antes, estabelece parâmetros de medida, calcula, quantifica, subjetivamente, o tamanho do exagero nos feitos do antissujeito. S sofreu um ataque injusto e só lhe resta empreender um projeto de recuperação do valor (concreto ou abstrato) que lhe foi subtraído, e rejeitar a imagem de si próprio como alguém conformado com a condição de ofendido e injustiçado. A percepção do exagero no fazer do antissujeito requer a recuperação do mal provocado em S por esta desmedida.

As excrescências do antissujeito produzem estados passionais no sujeito, e indica a necessidade deste interromper as ações descabidas daquele. O excesso provoca em S o ímpeto de parar a continuidade que exorbita; ele percebe como desequilibrada a atuação do antissujeito, na qual impera um recrudescimento irrefreável. Enfim, S sofre pela hiperbolização fórico-tensiva dos atos do Outro. O antissujeito ultrapassa a medida subjetiva do sujeito, sem dúvida; e S clama por um “menos mais”, quer seja, por uma atenuação.

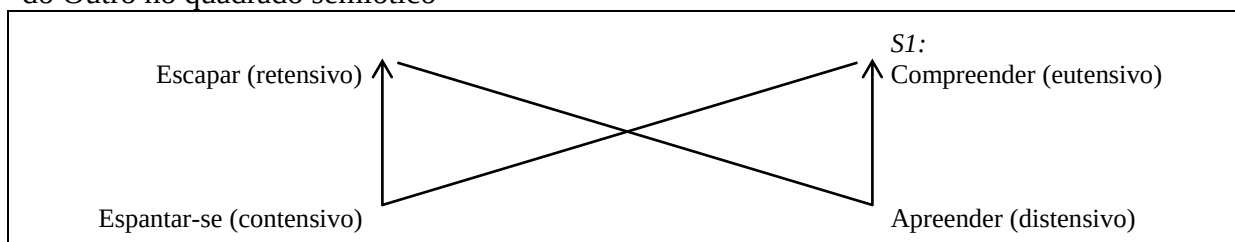
É o enunciador-avaliador-julgador que identifica a ação inadmissível do antagonista, e não suporta os efeitos do excesso deste. O sujeito que reage diz ao Outro: “cresça e desapareça”. O sujeito, ao rejeitar o excesso, precisa reestabelecer seu campo de ação e, no limite, sua própria identidade. A saturação já está instalada de acordo com o julgamento do sujeito; só resta a ele dispensar o excedente instaurado pelo Outro.

O antissujeito causa desagregação, o que leva o sujeito a buscar uma forma de recomposição da sua própria identidade subjetiva, a partir da restauração de sua competência e do confronto direto contra o responsável pela sua perplexidade. O sujeito é um actante

perplexo, pois que se sente aviltado. Para tanto, ele recorre ao imperativo “cresça e desapareça”, lutando para recuperar seus próprios recursos actanciais.

O sujeito não sabe o que desencadeou o fazer inaceitável do antissujeito. Isso pode ser cifrado no quadrado semiótico das estruturas cognitivas demonstrado na Figura 27:

Figura 27 – Estruturas cognitivas do sujeito de “Bicho de sete cabeças” em relação ao fazer do Outro no quadrado semiótico



Fonte: Adaptada de Zilberberg (2011, p. 162).

O sujeito incompreende o fazer exagerado do Outro. A heterotopia figural “bicho de sete cabeças” (figura mítico-metafórica) é convertida em fechamento, oclusão do objeto sobre si mesmo, fechamento que vai lhe permitir aparecer como portador de um segredo. As qualidades excessivas do objeto-figura “bicho de sete cabeças” são inimigas do sujeito: ele não as entende, as sofre.⁵⁹

“Bicho de sete cabeças” tem a forma A-B-A (forma sonata): a narrativa tem oito seções em cada parte. A Parte A é reiterada tanto na grandeza narrativa quanto na musical. A Parte B repete o mesmo projeto melódico da Parte A, e, pela análise imanente do seu plano narrativo, aprendemos que este difere da Parte A. É o que está cifrado no Quadro 7.

⁵⁹ O tema da identificação do sujeito nos “excessos”, nos “demais”, faz parte do texto “Pensamentos”, do filósofo francês Pascal (1979, p. 52): “[...] as coisas extremas são para nós como se não existissem, não estamos dentro de suas proporções: escapam-nos ou lhe escapamos”. Ainda segundo esse pensador, as exorbitâncias contêm infinitos, para mais ou para menos, inacessíveis, que não fazem outra coisa a não ser reiterar a insignificância de nossa apreensão e compreensão perante o “tudo” e o “nada”, além de nos restringir a uma faixa limitadíssima de considerações quantitativas. E é justamente nessa faixa que residem as imprecisões e as inseguranças com as quais temos de conviver. Nadamos em meio-termo, sempre incertos e oscilantes, levados de um lado para outro. Com efeito, em nossas avaliações cotidianas rejeitamos os extremos, como se os processos de significação funcionassem melhor nas fases medianas, comedidas, da quantificação e da qualificação. A respeito disso, escreve Tatit (2016) que aprendemos a confiar em nossas medidas subjetivas, e as utilizamos em nossos julgamentos, procurando escolher direções e seus pontos estratégicos, estimados a partir da distância que mantém dos limites máximo e mínimo.

Quadro 7 – Forma de “Bicho de sete cabeças”

Forma A - B (forma binária)

Parte A	Parte B
Plano verbal Parte A: Seções [1] à [6]	Parte B: Seções [7] à [12]
Plano musical Parte <i>a</i>	Parte <i>a</i> : repetição

Fonte: Elaborado pela autora.

De início, os sintagmas entoativos já se manifestam com algum grau de tensividade. Ainda assim, pelo direcionamento da peça, em uma evidente rota progressiva, a ascendência recrudescer (“mais mais” ou “aumento de mais”), convertendo-se em uma espécie de saturação, que torna urgente, ou inevitável, a diminuição dos elementos considerados excessivos.

Em “Bicho de sete cabeças”, é marcante a atenuação, que é um dos analisadores da minimização da descendência tensiva. A série simples de semitons descendentes (direção descendente) promove a atenuação da tonicidade: a descida sintagmática dessa melodia supõe a adição de um menos (a atenuação é o correlato *a quo* da minimização).

Vejamos como se dá o percurso gerativo de sentido no mapeamento letra/melodia da canção em análise na Figura 28:

Figura 28 – Mapeamento dos contornos letra/melodia de “Bicho de sete cabeças”

Fá		
Mi		
Ré		
Dó		
Si	Não não tem ca	be Não tem nin que me (Dó#)
Lá		guém
Sol		
Fá		
Mi	dá pé pé nem ça	ça (Fá#)

Fá		
Mi		
Ré	Não tem co	que
Dó	ra	es
Si	ção	
Lá		
Sol		ça
Fá		
Mi		

Fá		
Mi		
Ré		
Dó		
Si		
Lá		
Sol		
Fá		
Mi		

Fá		
Mi		
Ré	Não tem co	que
Dó	ra	es
Si	ção	
Lá		
Sol		ça
Fá		
Mi		

Fá		
Mi		
Ré		
Dó		
Si		
Lá		
Sol		
Fá		
Mi		

Fá		
Mi		
Ré	Não tem co	que
Dó	ra	es
Si	ção	
Lá		
Sol		ça
Fá		
Mi		

Fá		
Mi		
Ré		
Dó		
Si		
Lá		
Sol		
Fá		
Mi		

Fá		
Mi		
Ré	Não tem co	que
Dó	ra	es
Si	ção	
Lá		
Sol		ça
Fá		
Mi		

Fá		
Mi		
Ré		
Dó		
Si		
Lá		
Sol		
Fá		
Mi		

Fá		
Mi		
Ré	Não tem co	que
Dó	ra	es
Si	ção	
Lá		
Sol		ça
Fá		
Mi		

Fá		
Mi		
Ré		
Dó		
Si		
Lá		
Sol		
Fá		
Mi		

Fá		
Mi		
Ré	Não tem co	que
Dó	ra	es
Si	ção	
Lá		
Sol		ça
Fá		
Mi		

Fá		
Mi		
Ré		
Dó		
Si		
Lá		
Sol		
Fá		
Mi		

Fá		
Mi		
Ré	Não tem co	que
Dó	ra	es
Si	ção	
Lá		
Sol		ça
Fá		
Mi		

Fá		
Mi		
Ré		
Dó		
Si		
Lá		
Sol		
Fá		
Mi		

Fá		
Mi		
Ré	Não tem co	que
Dó	ra	es
Si	ção	
Lá		
Sol		ça
Fá		
Mi		

Fá		
Mi		
Ré		
Dó		
Si		
Lá		
Sol		
Fá		
Mi		

Fá		
Mi		
Ré	Não tem co	que
Dó	ra	es
Si	ção	
Lá		
Sol		ça
Fá		
Mi		

Fá		
Mi		
Ré		
Dó		
Si		
Lá		
Sol		
Fá		
Mi		

Fá		
Mi		
Ré	Não tem co	que
Dó	ra	es
Si	ção	
Lá		
Sol		ça
Fá		
Mi		

Fá		
Mi		
Ré		
Dó		
Si		
Lá		
Sol		
Fá		
Mi		

Fá		
Mi		
Ré	Não tem co	que
Dó	ra	es
Si	ção	
Lá		
Sol		ça
Fá		
Mi		

Fá		
Mi		
Ré		
Dó		
Si		
Lá		
Sol		
Fá		
Mi		

Fá		
Mi		
Ré	Não tem co	que
Dó	ra	es
Si	ção	
Lá		
Sol		ça
Fá		
Mi		

Fá		
Mi		
Ré		
Dó		
Si		
Lá		
Sol		
Fá		
Mi		

Fá		
Mi		
Ré	Não tem co	que
Dó	ra	es
Si	ção	
Lá		
Sol		ça
Fá		
Mi		

Fá		
Mi		
Ré		
Dó		
Si		
Lá		
Sol		
Fá		
Mi		

Fá		
Mi		
Ré	Não tem co	que
Dó	ra	es
Si	ção	
Lá		
Sol		ça
Fá		
Mi		

Fá		
Mi		
Ré		
Dó		
Si		
Lá		
Sol		
Fá		
Mi		

Fá		
Mi		
Ré	Não tem co	que
Dó	ra	es
Si	ção	
Lá		
Sol		ça
Fá		
Mi		

Fá		
Mi		
Ré		
Dó		
Si		
Lá		
Sol		
Fá		
Mi		

Fá		
Mi		
Ré	Não tem co	que
Dó	ra	es
Si	ção	
Lá		
Sol		ça
Fá		
Mi		

Fá		
Mi		
Ré		
Dó		
Si		
Lá		
Sol		
Fá		
Mi		

Fá		
Mi		
Ré	Não tem co	que
Dó	ra	es
Si	ção	
Lá		
Sol		ça
Fá		
Mi		

Fá		
Mi		
Ré		
Dó		
Si		
Lá		
Sol		
Fá		
Mi		

Fá		
Mi		
Ré	Não tem co	que
Dó	ra	es
Si	ção	
Lá		
Sol		ça
Fá		
Mi		

Fá		
Mi		
Ré		
Dó		
Si		
Lá		
Sol		
Fá		
Mi		

Fá		
Mi		
Ré	Não tem co	que
Dó	ra	es
Si	ção	
Lá		
Sol		ça
Fá		
Mi		

Fá		
Mi		
Ré		
Dó		
Si		
Lá		
Sol		
Fá		
Mi		

Fá		
Mi		
Ré	Não tem co	que
Dó	ra	es
Si	ção	
Lá		
Sol		ça
Fá		
Mi		

Fá		
Mi		
Ré		
Dó		
Si		
Lá		
Sol		
Fá		
Mi		

Fá		
Mi		
Ré	Não tem co	que
Dó	ra	es
Si	ção	
Lá		
Sol		ça
Fá		
Mi		

Fá		
Mi		
Ré		
Dó		
Si		
Lá		
Sol		
Fá		
Mi		

Fá		
Mi		
Ré	Não tem co	que
Dó	ra	es
Si	ção	
Lá		
Sol		ça
Fá		
Mi		

Fá		
Mi		
Ré		
Dó		
Si		
Lá		
Sol		
Fá		
Mi		

Fá		
Mi		
Ré	Não tem co	que
Dó	ra	es
Si	ção	
Lá		
Sol		ça
Fá		
Mi		

Fá		
Mi		
Ré		
Dó		
Si		
Lá		
Sol		
Fá		
Mi		

Fá		
Mi		
Ré	Não tem co	que
Dó	ra	es
Si	ção	
Lá		
Sol		ça
Fá		
Mi		

Fá		
Mi		
Ré		
Dó		
Si		
Lá		
Sol		
Fá		
Mi		

Fá		
Mi		
Ré	Não tem co	que
Dó	ra	es
Si	ção	
Lá		
Sol		ça
Fá		
Mi		

Fá		
Mi		
Ré		
Dó		
Si		
Lá		
Sol		
Fá		
Mi		

Fá		
Mi		
Ré	Não tem co	que
Dó	ra	es
Si	ção	
Lá		
Sol		ça
Fá		
Mi		

Fá		
Mi		
Ré		
Dó		
Si		
Lá		
Sol		
Fá		
Mi		

Fá		
Mi		
Ré	Não tem co	que
Dó	ra	es
Si	ção	
Lá		
Sol		ça
Fá		
Mi		

Fá		
Mi		
Ré		
Dó		
Si		
Lá		
Sol		
Fá		
Mi		

Fá		
Mi		
Ré	Não tem co	que
Dó	ra	es
Si	ção	
Lá		
Sol		ça
Fá		
Mi		

Fá		
Mi		
Ré		
Dó		
Si		
Lá		
Sol		
Fá		
Mi		

Fá		
Mi		
Ré	Não tem co	que
Dó	ra	es
Si	ção	
Lá		
Sol		ça
Fá		
Mi		

Fá		
Mi		
Ré		
Dó		
Si		
Lá		
Sol		
Fá		
Mi		

||
||
||

Fá		
Mi	Não	no pei
Ré		tem nem
Dó		
Si		
Lá	tem dó	to
Sol		
Fá		
Mi		

Fá	vo - cê (Fá#)	cres
Mi	Ter fei o que me	ça
Ré	to (Ré#)	fez (Ré#)
Dó		e
Si		De sa de sa
Lá		pa pa
Sol		re re
Fá		ça (Fá#) ça (Fá#)
Mi		

Fonte: Elaborada pela autora.

O serpenteamento dessa melodia degressiva se dá pela descida sistemática dos graus tonemáticos cromáticos (a escala cromática se constitui de doze semitons sucessivos, ou seja, de sintagmas intervalares de 2ª menor, em sequência). Pela audição da peça e pela leitura do mapeamento, podemos constatar que o movimento sintagmático cromático descendente é reiterado dezesseis vezes, e é também modulado. Tais entidades entoativas degressivas são repetitivas e denotam asseveração, firmeza na afirmação do sujeito-enunciador. Em uma dimensão retórico-entoativa, esse procedimento cria um efeito de dizer verdadeiro, efeito de veridicção.

Além do mais, a ordem sintagmática teleológica descendente, no caso, não busca a explicação discursiva do “acontecimento” (o “bicho-de-sete-cabeças”) e não intenciona a “resolução” tensiva desse “acontecimento”. Antes, descreve o antiprograma narrativo no formato da recusa da manipulação: o sujeito-narrador não se permite deixar manipular pelo Outro (“você”), este que é descrito como um sem-dó-no-peito, um fazedor de bichos-de-sete-cabeças contra ele (sujeito), logo contra ele, um inocente que nada fez.

Nessa canção, pelas instâncias mais profundas do processo gerativo do sentido, apreendemos que seu plano melódico tem como matriz a forma lógico-semântica frígia, cujo intervalo característico é o de 2ª menor. Em “Bicho de sete cabeças”, as sequências musicais cromáticas, com vetores para baixo, podem ser interpretadas como tendo o efeito de sentido de sinuosidade, ininteligibilidade, tortuosidade e falta de clareza.

4.6 Análise da canção “No frigir dos olhos”

“Se você olha pra mim
E me dá atenção
Eu me derreto suave
Neve no vulcão” (CÉSAR; FERNANDES; DE BIASI, 2002).

O texto “No frigir dos olhos”⁶⁰ foi composto pelos cancionistas Francisco José Alves de Aragão, Ronald de Carvalho Correia Lima e Érica Barroso, no ano de 2014. A peça foi (re)arranjada pela autora desta pesquisa, sendo gravada, em estúdio, por Thiago Almeida⁶¹, e publicada, via formato mp3, em 2018.

<i>No frigir dos meus olhos</i> <i>Tem um olhar a mais</i> <i>No frigir dos teus olhos</i> <i>Frigidos, crípticos, crimófilos, o não</i>	Seções [1] à [4]	Parte A
<i>Os meus olhos então cegaram</i> <i>No breu do teu olhar</i> <i>Mas tem a poesia</i> <i>Pra os iluminar</i>	Seções [5] à [8]	Parte B

REPETIÇÃO

A narrativa dessa canção é construída a partir do objeto-valor “olhar”. O olhar é metafísico e também metafórico, a começar pelo próprio título: “No frigir dos olhos”. O texto pode ser categorizado como da ordem do ex-cêntrico, isto é, como sendo daquilo que se situa fora do que é dito (“frigir dos olhos”, “olhar a mais”), mas que incide na cadeia significante, marcando uma determinada ordem no enunciado. Tais grandezas excêntricas, pré-construídas, irrompem no enunciado como se tivessem sido pensadas antes, em outro lugar, independentemente, em uma “relação de constelação” (Figura 1), rompendo com a estrutura linear do enunciado. O texto possui, pois, como característica, a imprevisibilidade, o distanciamento daquilo que é esperado.

O sujeito lírico (enunciador) aproveita a canção para falar com o Outro (enunciatário), a maneira de um recado. Para isso, ele reveste as figuras da narrativa de

⁶⁰ Letra original da canção “No frigir dos olhos”: “As cores da natureza são imaginação / São fagulhas de beleza que tocam o coração / A luz do coração é quando a tua mão / Acende a poesia na escuridão”.

⁶¹ Thiago Almeida Sousa: Pianista e compositor cearense, integrante do grupo Marimbanda, ganhador do concurso nacional de novos talentos do festival CopaFest (RJ), em 2012. Em 2014, gravou o disco “Feliz de Ser”; e em 2015, “Unuração vital”. Em 2016, iniciou seu trabalho “Piano solo adubo e florestas”, que tem a improvisação e o diálogo com a obra literária de Manoel de Barros como mote para suas performances.

investimentos particularizantes, tornando-as suscetíveis de produzir ilusões referenciais especiais: olhos frígidos, frígidos, crípticos, crimófilos, olhar a mais.

O olhar dá existência e perceptibilidade ao olhar do Outro, e é, por isso mesmo, objeto privilegiado nas relações eróticas. O olhar faz brilhar tudo o que desperta interesse no campo de presença do sujeito erotizado e enamorado. O sujeito projeta geometricamente seu olhar reificado para fora do corpo. Seu olhar é puro querer, é faísca, fulgor, é o brilho de uma joia eternizando o desejo.

O enunciado constativo “No frigidar dos teus olhos frígidos, crimófilos, o não” diz do entendimento (apreensão impressiva), por parte do sujeito, de que ele próprio não é amado. Essa impressão se dá sem que o Outro nada diga; é, então, uma interpretação puramente visual.

O estado de espírito que caracteriza o sujeito enamorado de “No frigidar dos olhos” é comparável àquele que corresponde, em francês, ao lexema *regret*. Ele se depara com a dor, chamada *regret*. Esta dor, todavia, se situa na instância cognitiva (é um estado de consciência); ela não é exatamente causada pela perda de um objeto – valor, mas, modalmente, pelo saber sobre a perda que virá.

O sujeito-enunciador dessa canção é regido pela pulsão escópica⁶². O “a mais” de seu olhar – o seu “mais-de-olhar”⁶³ – é tão inapreensível quanto presente e excessivo. O sujeito está rejeitado, menosprezado pelo olhar do Outro. O objeto-olhar, aqui, é o instituidor da lógica conjunta sujeito/Outro. Aquele lança o “olhar a mais” sobre este, que responde com indiferença, apatia, com olhar desprovido de desejo, com olhar-de-não.

O texto mostra, sem dificuldades, que os elementos “olhos frígidos”, “olhos crípticos” e “olhos crimófilos” são, por excelência, representações figurativas disfóricas do

⁶² Pulsão: “Processo dinâmico que consiste numa pressão ou força (carga energética, fator de motricidade) que faz o organismo tender para um objetivo. Segundo Freud, uma pulsão tem a sua fonte numa excitação corporal (*estado de tensão*); o seu objetivo ou meta é suprimir o *estado de tensão* que reina na fonte pulsional; é no objeto ou graças a ele que a pulsão pode atingir a sua meta” (LAPLANCHE, 1998, p. 394, grifo nosso). A fonte da pulsão é sempre corporal; procede da excitação de um órgão que pode ser qualquer um. Seu objetivo é se satisfazer, isto é, alcançar uma descarga energética, levando a tensão ao seu ponto mais baixo. Quanto ao objeto, é qualquer coisa que possibilite a satisfação pulsional. No verbete “pulsão” do “Dicionário de psicanálise”, Chemama (1995, p. 179, grifo nosso) escreve: “[...] são inúmeros os objetos pulsionais, e o objetivo da pulsão só pode ser atingido provisoriamente; nunca será completa a satisfação, pois logo renasce a *tensão*, e, afinal de contas, o objeto é sempre, em parte, inadequado, jamais sendo definitivamente preenchida sua função. Lacan (1998) acrescenta às pulsões originais freudianas (pulsões orais, anais e fálicas) as pulsões escópicas (objeto olhar) e invocantes (objeto voz). Sobre a pulsão invocante, atesta o autor: “[...] é a mais próxima da experiência do inconsciente” (LACAN, 1998, p. 102). Jorge (2002) sugere que seja acrescentada a pulsão olfativa (ou pulsão osfresiológica, ou, ainda, pulsão dos cheiros) à história da libido de Freud.

⁶³ Na psicanálise, o “mais-de-olhar” é expressão da lavra de Quinet (2002). Esse termo acentua o caráter de valor do objeto olhar. O psicanalista explica que o termo “valor” aqui, é derivado da “mais-valia”, de Marx (1989).

conteúdo “não-amor”. O olhar gélido do Outro provoca angústia⁶⁴ no sujeito, causa nele até mesmo sintoma de cegueira (fenômeno psicossomático), o que exige medidas urgentes de socorro; mas ele tem, como recurso, a poesia, objeto iluminador, redentor, que lhe faz existir a visão e os visíveis.

Na sequência sintagmática canônica da peça, os cenários tensivos são três:

- a) O sujeito sente que não é amado pelo Outro, pela iconização do olhar: “No frigir dos teus olhos frígidos, crípticos, crimófilos, o não”. Está configurado o drama.
- b) O drama do sujeito é “amplificado” (FONTANILLE, 2008, p. 117). Pelo processo de somatização, sobrevém ao sujeito o sintoma de cegueira: “Os meus olhos então cegaram no breu do teu olhar”.
- c) O drama do sujeito é “atenuado” (FONTANILLE, 2008, p. 117). O objeto-valor “poesia” torna propícia a fuga do sujeito do campo de presença saturado pelo olhar gélido do Outro: “Mas tem a poesia pra os iluminar”. Ao fim, o sujeito tem a faculdade de olhar recomposta, por causa da poesia. A poesia aqui é mais um ícone de lamento e sofrimento do que uma manifestação de um fazer.

Os cancionistas de “No frigir dos olhos” adotam o gênero “valsa”, quer seja, o fazer cancional cronopoético ternário – compasso 3/4 (Figuras 29, 30 e 31):

⁶⁴ Na modalização da paixão “angústia” está o não querer perder, ou o não saber perder, ou o não poder perder o objeto-valor.

Figura 29 – Notação pentagramática original da canção “No frígir dos olhos” (fac-símile)

Handwritten musical notation for the song "No frígir dos olhos". The notation is on a single staff with a treble clef and a 3/4 time signature. The melody is written in a simple, folk-like style. Chords are indicated by letters above the notes: Em, Am, Dm, C, Dm, Em, Am, Dm, C, Dm, Em, Am, F, G, Am, G, F, Em, Am, F, G, Am, G, F, Em. The title "NO FRÍGIR DOS OLHOS" is written at the top.

Fonte: Elaborada por Zezé e Ronald de Carvalho.

Figura 30 – Notação pentagramática da canção “No frígir dos olhos” (fac-símile) com letra e arranjo de Érica Barroso

Handwritten musical notation for the song "No frígir dos olhos" with lyrics. The notation is on a single staff with a treble clef and a 3/4 time signature. The melody is written in a simple, folk-like style. The lyrics are written below the notes. The title "NO FRÍGIR DOS OLHOS" is written at the top. The lyrics are: "No frígir (ir) dos meus o- lhos tem um o- lhar a mais", "No frígir (ir) dos teus o- lhos frígir- dos cup- ti", "cos cri- m- fi- los o não os me- l- lhos en-", "tão ce- ga- ram No bre- do teu o- lhar Mas tem a", "pe- e- ri- a pra os i- le- mi- nar".

Fonte: Elaborada pela autora.

Figura 31 – Notação pentagramática da canção “No frigir dos olhos” (fac-símile) com cifra harmônica de Érica Barroso

"NO FRIGIR DOS OLHOS"

Fonte: Elaborada pela autora.

A seguir, temos a notação da forma da canção “No frigir dos olhos” (Quadro 8):

Quadro 8 – Forma de “No frigir dos olhos”

Forma A - B (forma binária)

Parte A	Parte B
Plano verbal Seções [1] à [4]	Seções [5] à [8]
Plano musical Partes a', a'', a' (repetição) e a'''	Parte b, b', b'', b'''

Fonte: Elaborado pela autora.

No arranjo de Érica Barroso:

- as alturas das notas dos sintagmas melódicos foram transpostas para uma oitava abaixo. Isso foi feito com o propósito de facilitar a execução do canto;
- foram efetuadas correções na organização (distribuição) das unidades, dos valores de tempo nos seguintes compassos: 2, 4, 7 e 9 (Parte A); e 6, 7, 14 e 15 (Parte B); na notação original, são pautados compassos compostos: 6/8 (♩♩);
- no arranjo atualizado é grafado o compasso ternário simples, ou seja, o compasso de valsa: 3/4 (♩♩♩);

- a forma original da peça é binária: A – A' – B – B'. No arranjo atualizado, a forma continua a ser binária: A – A (repetição) – B.

É importante ressaltar que tais ajustes não provocam mudanças na aspectualidade tensivo-modal do projeto entoativo-musical da canção, cuja base melódica continua a ser frígia. O mapeamento letra/melodia de “No frir dos olhos” está anotado na Figura 32.

Figura 32 – Mapeamento dos contornos letra/melodia de “No frir dos olhos”

Parte A

Fá		Tem	o	lhar	mais
Mi		um			
Ré					
Dó					a
Si					
Lá					
Sol	fri		meus		
Fá					
Mi	No				

Fá		Fri	gi	críp	ti	mó	fi	los
Mi								
Ré								
Dó								
Si								
Lá								
Sol	fri		teus					o
Fá								
Mi	No							não

Parte B

Fá		o - lhos		breu	
Mi	Os meus		en	No	do
Ré			tão		teu
Dó					lhar
Si			ce		
Lá			ga - ram		
Sol					
Fá					
Mi					

Fá					
Mi					
Ré					
Dó		tem		os	
Si	Mas	a		Pra	i
Lá		po			lu
Sol			e		mi
Fá			si - a		
Mi					nar

Fonte: Elaborada pela autora.

O tonema terminativo Mi tem função de *finalis* em A e A', nos compassos 4 e 11 (Parte A), respectivamente, assim como no último compasso de B' (Parte B).

A sequência tonemática da melodia de “No frígir dos olhos” se enquadra no modo escalar frígio. O modo frígio se encarrega da demarcação terminativa da peça: a nota *finalis* é o Mi, o que lhe confere caráter suspensivo.

Pelos “modelos universais da entoação” (TATIT, 2007b), o tonema Mi provoca, nessa peça frígia, efeito de suspensão, incompletude, imperfectibilidade; o Mi demanda, pois, alguma continuidade⁶⁵.

No eixo tensivo, o derradeiro tonema Mi (compasso 18, Parte B), diferentemente dos anteriores, mesmo apelando por uma continuidade entoativo-melódica, expressa certo apaziguamento, alguma distensão. Pela hipótese tensiva, isso se deve, em primeiro lugar, ao fato de o último Mi ter sido “descido” e cifrado em uma 8ª (oitava) abaixo (registro de altura sonora mais grave). O segundo motivo para a tendência à terminatividade, à finalização, nesse projeto entoativo-cancional, seria o enunciado de valência distensiva e alentadora nas últimas seções da Parte B: “Mas tem a poesia / Pra os iluminar”.

Nessa canção, reconhecemos uma ótima adequação vertical⁶⁶ entre as grandezas semióticas narrativas e melódicas.

O sintagma escalar frígio (modo menor) imprime, no plano expressivo da canção, a marca da obscuridade, do enigma.

⁶⁵ Na execução de Thiago Almeida, o Mi, tonema terminativo, é cambiado pelo Lá. Essa troca altera a aspectualidade modal da peça? Se a *finalis* é Mi, o modo regente do projeto entoativo é o frígio; caso a nota *finalis* entoada for o Lá, a semiopercção do ouvinte tende a dar um sentido mais eólico à canção.

⁶⁶ Adequação vertical: “1. Entende-se por adequação a conformidade que se pode reconhecer entre duas grandezas semióticas. A adequação será diferentemente concebida conforme o modo pelo qual se encare a relação entre essas grandezas. 2. Falar-se-á de adequação vertical ao se postular ou exigir conformidade entre dois diferentes níveis de linguagem: entre a semiótica-objeto e sua metalinguagem de descrição, entre a teoria conceitualizada e a linguagem formal que a axiomatiza, entre as estruturas profundas e as estruturas de superfície (o termo equivalência é mais apropriado neste caso). 3. Reservar-se-á o nome adequação horizontal à conformidade a ser estabelecida entre o projeto e a sua realização, ou seja, entre a teoria e sua aplicação. Com efeito, sendo qualquer teoria arbitrária (não dependendo ela dos dados da experiência), a exigência da adequação só se coloca para ela no momento da aplicação. Por outro lado, a construção de uma teoria só pode visar a sua aplicação: deve submeter-se, em consequência, a certos postulados (o princípio do empirismo, para L. Hjelmslev) que garantam antecipadamente as condições de sua adequação” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 23).

4.7 Análise da canção “Trilhos urbanos”

“Antes a gente falava: faz de conta que este sapo é pedra.
 E o sapo eras.
 Faz de conta que o menino é um tatu.
 E o menino eras um tatu.
 A gente agora parou de fazer comunhão de pessoas com bicho, de entes com coisas.
 A gente hoje faz imagens.
 Tipo assim:
 Encostado na Porta da Tarde estava um caramujo.
 Estavas um caramujo – disse o menino.
 Porque a Tarde é oca e não pode ter porta.
 A porta eras.
 Então é tudo faz de conta como antes?” (BARROS, 2001a, p. 14).

“Fazíamos meninagem com as priminhas à
 Sombra das bananeiras, debaixo dos laranjais
 Só de homenagem ao nosso Casimiro de Abreu.” (BARROS, 2001b, p. 39).

Essa canção figura no *long play* intitulado “Cinema transcendental”, lançado por Caetano Veloso em 1979.

<i>O melhor o tempo esconde</i>	}	Seção [1]	} Parte A
<i>Longe, muito longe</i>			
<i>Mas bem dentro aqui</i>	}	Seção [2]	
<i>Quando o bonde dava a volta ali</i>			
<i>No cais de Araújo Pinho</i>	}	Seção [3]	
<i>Tamarindeirinho</i>			
<i>Nunca me esqueci</i>	}	Seção [4]	
<i>Onde o imperador fez xixi</i>			
<i>Cana doce, Santo Amaro</i>	}		
<i>Gosto muito raro</i>			
<i>Trago em mim por ti</i>	}		
<i>E uma estrela sempre a luzir</i>			
<i>Bonde da Trilhos Urbanos</i>	}		
<i>Vão passando os anos</i>			
<i>E eu não te perdi</i>	}		
<i>Meu trabalho é te traduzir</i>			
CODA			

<i>Rua da Matriz ao Conde</i>	}	Seção [5]	} Parte B
<i>No trole ou no bonde</i>			
<i>Tudo é bom de ver</i>			
<i>Seu Popó do Maculelê</i>	}	Seção [6]	
<i>Mas aquela curva aberta</i>			
<i>Aquela coisa certa</i>			
<i>Não dá pra entender</i>	}	Seção [7]	
<i>O Apolo e o rio Subaé</i>			
<i>Pena de Pavão de Krishna</i>			
<i>Maravilha, vixe Maria Mãe de Deus</i>	}	Seção [8]	
<i>Será que esses olhos são meus?</i>			
<i>Cinema transcendental</i>			
<i>Trilhos Urbanos</i>	}		
<i>Gal cantando o Balancê</i>			
<i>Como eu sei lembrar de você</i>			

CODA

Nesse texto, a nostalgia⁶⁷ tem estatuto especial: ela refaz as experiências vividas pelo sujeito enunciador, completando-as e lhes oferecendo um acabamento que as tornam excepcionais. Por outras palavras, em sua reconstituição as vivências são aperfeiçoadas.

Pelo processo de figurativização, o destinador delega ao seu próprio olhar o papel ativo de avançar ou recuar diante do objeto-valor, Santo Amaro da Purificação. É como se sujeito e objeto tendessem um ao outro. A figuratividade exposta no texto passa a ser uma pista para se encontrar as instâncias de plenitude que subjazem ao ressaibo da imperfeição própria da realidade. Os instantes selecionados pelo destinador contêm sensações refinadas que reconstroem suas experiências vividas como acontecimentos efêmeros, mas grandiosos, por revelarem a perfeição estética. Tal dimensão estética do vivido aparece, no texto, como resultado de uma reconstrução posterior. A apreensão estética compreende um lapso de tempo e uma cristalização do espaço.⁶⁸

A princípio, o destinador, nostálgico, estabelece a experiência estética na dimensão dêitica espaço-temporal: “O melhor o tempo esconde / Longe muito longe / Mas bem dentro aqui / Quando o bonde dava a volta ali”. Em seguida, é engatada uma isotopia gustativa (“Cana doce Santo Amaro / Gosto muito raro trago em mim por ti”). Saborear, aí, representa uma exploração mais completa da cidade; isso significa atingir a forma figurativa sensório-metafórica do desejo do sujeito de conjunção total com o objeto. O destinador

⁶⁷ Pela semiótica de Zilberberg (2011), a nostalgia foca, com estilo livre e transigente (lógica concessiva), o antes; enquanto que, na lembrança, a apreensão do antes segue a lógica implicativa.

⁶⁸ Esclarece Zilberberg (2011) que, pela gramática tensiva, a espacialidade não incide sobre o espaço em si, certamente tarefa das geometrias, mas sobre o espaço do sentido. Portanto, o espaço que consideramos aqui é aquele em que se dá a circulação dos valores semióticos.

avança o olhar, degusta, avança o olhar novamente e depois recua, como se precisasse de uma distância mínima para proceder ao seu trabalho de traduzir o objeto sensível, Santo Amaro. Refletindo sobre suas experiências passadas, o destinador reelabora sensório e cognitivamente o vivido na forma da recordação nostálgica.

Em “Trilhos urbanos”, Santo Amaro apresenta estatuto tensivo de um exercício fórico⁶⁹. Nas vivências epifânicas, as figuras compostas pelo cancionista descrevem, com precisão, a dominância de valores emissivos. O sujeito está exposto e vulnerável aos encantos do objeto. As funções actanciais se tornam oscilantes e o sujeito chega a figurar como presa do magnetismo exercido por algumas imagens (“Pena de pavão de Krishna / Maravilha, vixe Maria mãe de Deus / Será que esses olhos são meus?”). O enunciador se encontra em estado de (quase) plenitude, caracterizado por sua fusão (ilusória) com o objeto; é como se, temporariamente, ambos os actantes (sujeito-destinador e objeto-cidade) pudessem constituir um ser integral. Nessa cena, não aparece a função do antissujeito, própria dos programas narrativos diários, e, portanto, não cabe separação entre sujeito e objeto; a perfeição sugerida pela sensação de completude e verdades extraordinárias é um caso de concessão do mundo cotidiano e imperfeito.

Contudo, a semiótica reconhece que os valores tensivos convivem em permanente oscilação. Mesmo quando a escolha dos valores emissivos é nitidamente dominante, como no projeto narrativo agora em análise, pode ser que alguns valores remissivos também sejam manifestados pelo mesmo sujeito enunciador; só que a presença destes é recessiva ou até mesmo residual (“Mas aquela curva aberta / Aquela coisa certa / Não dá para entender”).

A narrativa desfaz a cronologia e, com ela, as demarcações da proxêmica temporal (começo, meio e fim). Esses dêiticos de tempo dão lugar a uma duração profunda, passado / presente, na condição de simultaneidade.

Atesta Saraiva (2016), no texto “Acontecimento e exercício: as cidades de Santo Amaro da Purificação, São Paulo e Londres na obra de Caetano Veloso”, que em uma estratégia discursiva propícia à exploração da memória afetiva, o enunciador-narrador dessa peça situa a cidade descrita no campo de presença em função da profundidade que ela ocupa nele, ou seja, referindo-se a ela como um objeto que, paradoxalmente, está próximo e distante: distante em termos de extensidade (“O melhor o tempo esconde / Longe muito longe”), mas próximo, em termos de intensidade (“Mas bem dentro aqui”, “Gosto muito raro” e “E uma estrela sempre a luzir”). Ainda segundo o semioticista, o complexo próximo-distante que

⁶⁹ *Exercício* está empregado, nesse caso, nos termos da semiótica tensiva, como contraponto ao *acontecimento*.

modula a presença do objeto-cidade no campo desse sujeito-narrador, e que lhe confere profundidade espaço-temporal, ressurgem em diferentes pontos do texto; então, a cidade pode ser organizada em função do grau de seus investimentos breantes (Quadro 9).

Quadro 9 – Graus dos investimentos breantes em “Trilhos urbanos”

Distanciamento		Aproximação
volta ali	x	bem dentro aqui
aquela curva aberta	x	bem dentro aqui
aquela coisa certa	x	bem dentro aqui
tempo esconde	x	nunca me esqueci
vão passando os anos	x	não te perdi
vão passando os anos	x	estrela sempre a luzir

Fonte: Saraiva (2016, p. 96).

E continua o autor a considerar que Santo Amaro surge com uma tensividade afetiva alternada pela mediação da extensidade temporal (“Longe, muito longe” e “Vão passando os anos”) e espacial (“Longe, muito longe”, “Cais de Araújo Pinho”, “Rua da Matriz” etc.). São convocadas lembranças exclusivamente eufóricas (“Tudo é bom de ver”) para compor um lugar afetivo *troppo dolce*, idealizado, um *locus amoenus*; e o destinador se declara ainda carente de certo saber (“Mas aquela curva aberta / Aquela coisa certa / Não dá pra entender”).

Todavia, explica Saraiva (2016), essa relação com a instância cidade é, no presente da enunciação enunciada, uma relação tão serena, tão sem perturbações ameaçadoras da existência modal do sujeito, que ele próprio, embora não entenda a perfeição de que se reveste Santo Amaro (“coisa certa”), se pergunta, em uma clara atitude crítica, quanto daquela intensidade afetiva (“maravilha”) não decorre de uma perspectivação idealizante do objeto, anterior ao processo de sua atenuação promovido pela interferência do cognitivo. Filtrado e protegido pela memória de um sujeito que já não é o mesmo das vivências do passado (“Será que esses olhos são meus?”), a instância da enunciação espacial é, em “Trilhos urbanos”, produto de uma projeção real e ficcional ao mesmo tempo (“Meu trabalho é te traduzir” e “cinema transcendental”). O sujeito-enunciador, então, se declara competente no trabalho de traduzir a cidade via lembrança seletiva (“Como eu sei lembrar de você”).

Ainda segundo o referido semioticista, a eufórica relação afetiva daquele sujeito com Santo Amaro é atravessada pela dimensão cognitiva e, por isso, não atinge ápices de intensidade em momento algum, insinuando um acontecimento, mesmo que atenuado. Então, “[...] em *Trilhos urbanos*, a presença da cidade no campo discursivo do sujeito revela-se

quase completamente ‘domesticada’, ‘resolvida’, e este passa a vivê-la como exercício afetivo” (SARAIVA, 2016, p. 98, grifo do autor).

Tatit (2012) declara que a dicção⁷⁰ de Caetano Veloso manifesta a disforia da cristalização e a euforia da singularidade. É como se o cancionista baiano compreendesse todas as dicções da canção popular brasileira – suas produções estariam miscigenadas e fortalecidas por várias delas –, e que tivesse construído uma dicção única, a sua própria. Com efeito, o gesto cancional do artista é amplo, e está fora de padrões nacionais, provincianos ou internacionais. Enfim, o compositor-cancionista seria refratário a qualquer enquadramento descritivo.

A amplitude de gestos artísticos de Caetano, por vezes, cruza o campo da experimentação, atingindo um *ethos* de características distintas fundamentais, como é o caso de “Trilhos urbanos”. A singularidade dessa canção toma o viés da iconização⁷¹, da composição sensível do texto (na expressão e no conteúdo). A canção se transforma, ela mesma, em experiência viva. A iconicidade, nessa peça, é como se se opusesse à narrativa. Diz Tatit (2012, p. 266): “Caetano lapida o ícone deixando que a paixão apenas ronde as metáforas, tornando-as essenciais”. Nesse texto, apesar do inegável predomínio da visualidade (“Cais de Araújo Pinho”, “Estrela sempre a luzir”, “Rua da Matriz ao Conde”, “Aquela curva aberta”, “Pena de pavão de Krishna”, “Será que esses olhos são meus?”), há, também, ícones auditivos (“Gal cantando o Balancê”) e ícones gustativos (“Cana doce Santo Amaro / Gosto muito raro / Trago em mim por ti”).

A *Gestalt* (macroestrutura) de “Trilhos urbanos” é assim apresentada (Quadro 10):

⁷⁰ A dicção, na semiótica de Tatit, trata da maneira como o cancionista diz o que diz, sua maneira de cantar, de musicar, mas, sobretudo, sua maneira de compor.

⁷¹ Greimas e Courtés (2008, p. 250-251), no verbete “iconicidade”, escrevem “[...] o termo iconização para designar, no interior do percurso gerativo dos textos, a última etapa da figuratização do discursivo em que distinguimos duas fases: a figuratização propriamente dita, que responde pela conversão dos temas em figuras, e a iconização que, tomando as figuras já constituídas, as dota de investimentos particularizantes, suscetíveis de produzir a ilusão referencial”. A concepção de ícone, como aqui empregada, é muito abrangente, e está em acorde com a seguinte concepção de Tatit (2012, p. 267): “[...] as formas icônicas são unidades de sentido indecomponíveis que reclamam uma capturação em bloco pelos órgãos sensoriais”.

Lá		
Sol	Nun - ca me	
Fá#	es	
Mi	que	
Ré		
Dó	ci	On - de o im
Si		pe ra
Lá		dor xi - xi
		fez

Dó		
Sib	Ca - na do - ce	A - ma ro
Lá	San	Gos - to ra ro
Sol	to	mui to
Fá		
Mib		
Ré		
Dó		

Dó		
Sib	Tra - go em	
Lá	mim	
Sol	por	
Fá		
Mib	ti	E uma es
Ré		tre la
Dó		sem lu zir
		pre a

Lá		
Sol	Bon - de da Tri	ba nos
Fá	lhos	Vão pas
Mi	Ur	san do os
Ré		a nos
Dó		
Si		
Lá		

Lá		
Sol	E eu não	
Fá	te	
Mi	per	
Ré		
Dó	di	Meu tra
Si		ba lho é
Lá		te du - zir ...
		tra

Fonte: Elaborada pela autora.

Pelos princípios universais da entoação, o movimento intervalar descendente está ligado à noção de finalização ou de terminatividade. Porém, isso não se confirma na obra (Figura 33), já que a descendência dos últimos tonemas tem a atitude entoativa de suspensão, de continuidade. As grandezas tonemáticas descendentes Fá → Dó# formam um trítano que, apesar de promoverem uma inflexão descendente, aumentam o *quantum* de

tensividade. Em outros termos, o intervalo de trítono desempenha, aí, a função de uma grandeza suspensiva/continuativa, mesmo sendo ele descendente.

Caetano Veloso, na melodia de “Trilhos urbanos”, adota os modos escalares lídio (Fá) e jônico (Dó). No sistema de composição melódica bimodal da canção em estudo, há uma espécie de acoplagem de duas modalidades distintas: nos episódios Parte A e Parte B predomina o trítono – sintagma intervalar característico do modo lídio –, e somente na(s) coda(s) o jônico prevalece. Basicamente, um dos elementos que respondem pela identidade tensiva desse texto é o contorno melódico em que o trítono é uma entidade que assume papel de destaque frente ao plano entoativo. Nessa canção, os tonemas que compõem os trítonos recaem sobre a região mais sensível da curva entoativa, que é sua terminação suspensiva/continuativa. Na Parte A dessa peça, pela dimensão sintagmática frasal, o trabalho entoativo faz com que os trítonos, por quatro vezes, “caiam” (incidam) justamente no momento em que o enunciado promove operações de debreagem actancial enunciativa. Isso pode ser confirmado nos seguintes trechos da canção (Quadro 10).

Nesse caso, o componente musical dissonante – o trítono – promove um certo grau de passionalização; essa informação musical matiza os versos proferidos na canção. O efeito de sentido dos versos não teria o mesmo acento, caso o projeto melódico da canção não tivesse sido estruturado no modo lídio. Por tudo isso, os trítonos são essenciais para o *quantum* de passionalização dos tonemas analisados; essa ocorrência é importante no processo tensivo-entoativo de todo esse texto cancional.

Pontualmente, na Parte A, os trazer para si das aplicações debreantes enunciativas (“Mas bem dentro aqui”, “Nunca me esqueci”, “Trago em mim por ti”, “E eu não te perdi”) provocam um certo desconforto, sugerem algum mal-estar; sendo que tais moções de estranhamento não chegam a ser da ordem do sobrevir, do impactante, da somação, do abrupto, do acontecimento tenso, mas é apenas uma dissonância pianinha, um ligeiro descompasso entre o presente do passado (a memória) e o presente do presente (o olhar) do sujeito-enunciador de “Trilhos urbanos”.

4.8 Análise da canção “Acrilírico”

“Cézane, Debussy, Joyce estão repletos de traços que Ingres, Berlioz e Flaubert teriam declarado impertinentes – e assim por diante. Ninguém sabe dos limites das ‘possibilidades’ teóricas ou reais do que quer que seja.” (GENETTE, 1983, p. 87, tradução nossa).

“na cara
dos caeretas
cae cae
caetano
como leite bom.” (SARAIVA, 2017)

A obra “Acrilírico”, de Caetano Veloso e Rogério Duprat, faz parte do álbum “Caetano Veloso”, lançado em 1969, pela Philips Records.

Introdução instrumental	Segmento 1 Orquestra de cordas
<i>Olhar colírico Lírios plásticos do campo e do contracampo Telástico cinemascope teu sorriso tudo isso Tudo ido e lido e lindo e vindo do vivido Na minha adolescência Idade de pedra e paz</i>	Segmento 2 Sons concretos e eletrônicos
<i>Teu sorriso quieto no meu canto Ainda canto o ido o tido o dito O dado o consumido O consumado Ato Do amor morto motor da saudade</i>	Segmento 3 Duo polifônico de flauta e fagote Récita polifônica vocal
<i>Diluído na grandiciedade Idade de pedra ainda Canto quieto o que conheço Quero o que não mereço O começo Quero canto de vinda</i>	Segmento 4 Sons concretos e eletrônicos Orquestra de cordas
<i>Divindade do duro totem futuro total Tal qual quero canto Por enquanto apenas mino o campo ver-te Acre e lírico o sorvete Acrilírico Santo Amargo da Putrificação</i>	Segmento 5 Orquestra de cordas: <i>tutti</i> final Motivos melódicos líricos

“Acrilírico” é uma poesia recitada. No seu plano narrativo, cada grandeza está unida as outras por mais de um liame, por diferentes espécies de ligação, em trocas mútuas e

modificações recíprocas. Uma ordem de realidade própria se impõe e gera múltiplas operações de sentidos e valores que efetuamos no ato da escuta.

O projeto musical (instrumental) se integra à poesia de Caetano de tal maneira que se torna parte integrante da obra. Sua identidade é dada pelo todo, aproximando a canção popular do conceito da canção erudita de vanguarda⁷².

Nessa peça, são utilizadas técnicas de composição cancional que associam a poesia concreta à música de vanguarda. O não-servilismo ao código apriorístico é o critério básico de sua confecção. O diálogo das estruturas formais tradicionais com a música de vanguarda, que proporciona o cruzamento de signos até então desconectados, faz de “Acrilírico” uma síntese da criação e da estética tropicalista. “Acrilírico” é um objeto comprometido com a ruptura e a dessacralização dos padrões de construção (sistemas de composição, estruturas, formas, timbragens) das canções populares brasileiras. Este texto faz parte de um projeto batizado de “*Panis et circencis*” ou “Tropicália”, que

[...] decorreu de um *insight* de época, motivado por uma forte sintonia com os fenômenos da movimentada década de 60 (as rebeliões, o padrão tecnológico, a explosão das mídias, a pujança dos Beatles em *Sgt. Pepper's*, o sonho *hippie* etc.) quando, diante das transformações irreversíveis do novo mundo, os valores definidos pela MPB “Oficial” só vinham revelar o atraso e o descompasso do Brasil em relação ao que acontecia naquele período. A saída pelo *Panis et Circencis* tinha um sentido de desestabilizar as linhas de atuação prefixadas pelos grupos musicais engajados na política ou na tradição. Daí a explícita tomada de posição estética, dando origem às composições que faziam da mistura de gêneros, épocas e instrumentos musicais uma nova síntese, propensa a conduzir temas incomuns e completamente “desengajados”. (TATIT, 2012, p. 275).

A percepção do sujeito lírico dessa canção compõe esboços: os valores do sensível se atêm ao estado de revelação abreviada, diminuta, incompleta, fragmentada e imperfectiva. O baixo *quantum* tensivo do enunciado não é instaurado de uma só vez; neste, a distensão (possível) deve exercer incessantemente seu controle sobre as sensações, sobre as figuras e as situações evocadas. A gramática tensiva, nesse caso, recorre a um conjunto de procedimentos semânticos e formais em que é desligado o vibrar das sensações, e que exprime um estado quase neutro, ou neutralizado, um estado de curta distensão. A densidade sêmica não é elevada, mas atenuada; os sememas não se deixam afetar pela marca da intensidade. Restam figuras de pouca intensidade, valências do sensível, puras qualidades do sensível. Entretanto, essa pretensa neutralidade é estratégica: ela é um lugar não-determinado, não-específico, lugar onde há uma presença contida (no plano da visada

⁷² Essa associação entre poesia concreta e música de vanguarda já havia sido realizada por compositores que formariam o grupo “Música viva”. Faziam parte desse grupo o compositor e filósofo da música Koellreutter, Pignatari, Augusto de Campos e Haroldo de Campos, e o próprio Duprat (NEVES, 1981).

expressão) e genérica (no plano da apreensão). Nesse lugar de baixa tensão, em que nada está atualizado de antemão, tudo é possível: a dimensão da neutralidade é a zona virtual por excelência, e nela podem emergir novas formas semióticas.

Alguns novos significantes são criados (neologia da forma⁷³): “acrilílico”, “telástico”, “cinemascope”, “adolescência”, “grandiciedade” e “putrificação”. Trata-se de figuras locais e acidentais e sem capacidade de desdobramento textual. O sujeito enunciante elude novas formas, grandezas não consumadas, não calcificadas pelo uso, objetos nunca vistos, mas interpretáveis. Nos termos de Hjelmslev (1975), trata-se da instauração de novas funções sígnicas em que um dos funtivos, o plano da expressão, é já uma função sígnica.

No nível figurativo da leitura da letra dessa canção, temos a significação que se forma e se atualiza na passagem de uma figura a outra, e não em cada uma delas interpretada individualmente. Há trechos do discurso que são simples concatenações sígnicas, e, assim, o sentido que veicula é devido somente a encadeamentos mais ou menos ocasionais, que ultrapassam a competência linguística. Mas, então, percebemos que o texto constitui um todo de significação coeso e coerente, um ato de linguagem com sentido, que comporta sua própria significação, estando seu caráter mais ou menos figurativo ou abstrato, ligado a investimentos semânticos cada vez mais precisos e a articulações semânticas cada vez mais finas.

Ao descobrirmos as estruturas imanentes nas formas desse texto cancional (tanto nas formas do plano narrativo quanto nas do plano melódico, assim como nas formas que resultaram na síncrese desses dois planos), dotamo-nos de meios para reconhecer que convenções semióticas pré-estabelecidas, construídas com regras implícitas e/ou explícitas, não foram seguidas; tais convenções que, em geral, moldam as expectativas do ouvinte, e asseguram, para além de quaisquer sistemas (linguísticos ou musicais), a previsibilidade do conteúdo textual, as hipóteses e as inferências da escuta foram rompidas. As escolhas sêmicas usuais, comuns, a fraseologia já pronta, as expressões fixas, os estereótipos e os blocos pré-moldados são rejeitados em “Acrílico”. Sua forma irregular é inédita, nova. Percebemos, na escrita, a singularidade do enunciado. Em outros termos, a peça rompe com as formas institucionalizadas e com as regularidades das esquematizações semióticas.

Os autores de “Acrílico” superam o que se chama de “monotonia” semiótica; essa canção escapa às coerções semióticas quanto à estrutura formal, à dependência entre as grandezas; à direção (os destinos possíveis da forma motivam a direção) e ao valor (pensado

⁷³ “Tradicionalmente, a neologia divide-se em neologia do sentido e neologia da forma. Na primeira, um significante existente se vê portador de um novo sentido pelo *tropo* (metáfora, metonímia, catacrese...). Na neologia da forma, um novo significante é criado” (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2008, p. 347).

em relação ao afeto). O poder da linguagem cancional de “Acrilórico” não está no perverso da inteligência, nem na mítica de onde essa linguagem proviria: sua força semiótica está no fato de ela conseguir ordenar palavras de modo a as fazer dizer mais do que jamais disseram, e compor grandezas sonoras de maneira a as fazer soar como nunca soaram.

A percepção de “Santo Amargo da Putrificação” assimila a co-presença das coisas, integra e causa a consequência, lembra, arremete e retroage. “Santo Amargo da Purificação” é a isotopia regente mais profunda, que dominará o texto. A escolha de tal isotopia é responsável pela interpretação que o analista proporá *in fine*, e é ela que irá lhe fundar a coerência.

No Quadro 11, está a forma de “Acrilórico” com a discretização musical de cada segmento:

Quadro 11 – Forma de “Acrilórico”

Forma livre

Segmento 1 Introdução instrumental: orquestra de cordas
Segmento 2 Série de intervenções de sons concretos e eletrônicos
Segmento 3 - Récita de tessitura polifônica. Polifonia vocal: estratégia composicional de vozes defasadas (polifonia do tipo cânon ⁷⁴); - Duo contrapontístico atonal entre flauta e fagote.
Segmento 4 Orquestra de cordas
Segmento 5 - Orquestra de cordas: <i>tutti</i> final; - Nos compassos 14 a 17, flauta e violinos executam motivos melódicos em intervalos de terças paralelas (notas duplas) no modo lídio.

Fonte: Elaborado pela autora.

Nessa peça, o efeito de desiconização impede a leitura referencial, e nos convida a reconhecer uma outra significação, mais profunda. Cada patamar de sua narrativa constitui em si mesmo um motivo⁷⁵ que sustenta, pelo jogo de suas figuras, uma micronarrativa psicológica e cultural subjacente. A leitura é feita em um nível de apreensão mais abstrato

⁷⁴ Cânon, ou cânone: “1. mús. tipo de composição polifônica, em que uma melodia é contrapontada a si mesma. 2. mús. peça de canto coral em que as várias partes repetem a parte inicial, em tempos diferentes [...]” (HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 388).

⁷⁵ “O motivo surge como uma unidade de tipo figurativo, que possui, portanto, um sentido independente de sua significação funcional em relação ao conjunto da narrativa em que se encontra. Se a estrutura da narrativa – com seus percursos narrativos – é considerada como uma invariante, os motivos se apresentam, então, como variáveis e vice-versa: daí a possibilidade de estudá-los em si mesmos, considerando-os como um nível estrutural autônomo e paralelo às articulações narrativas. Nessa perspectiva, podem-se assimilar os motivos às configurações discursivas, tanto no que se refere à sua organização interna própria (no plano semântico e também no sintático), quanto no que concerne à sua integração em uma unidade discursiva maior” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 323).

(temático), em direção ao reconhecimento das funções e das relações recíprocas entre os motivos. Esses novos investimentos de significação formam redes de referencialização internas ao texto, que o fixam como objeto, e que são capazes de fundar seu valor.

O que rege o afeto do sujeito-enunciador de “Acrilírico” é o querer continuar a ser o que era, ainda que não possa mais sê-lo; o sujeito continua a querer ter o que tinha, ainda que não possa mais tê-lo; ele “continua a ...”, “apesar de ...”. O enunciado evidencia o excedente modal das paixões do sujeito: não poder mais ser o que era, não poder mais ter o que tinha (“Quero o que não mereço / O começo”). É expressa, aí, a presença do estado continuativo do querer ser aquele que foi, e do querer ter aquilo que tinha.

Nesta poesia recitada, Duprat, livre de uma estrutura melódica, harmônica e contrapontística, aprisionadora nos sentidos estéticos e funcionais, introduz uma série de intervenções musicais.

O poeta Caetano Veloso canta a “adolescência” do sujeito lírico (Segmento 2); esse neologismo associa a adolescência do enunciador (“idade de pedra e paz”) à cidade de Santo Amaro. Nesse segmento, os cancionistas introduzem intervenções instrumentais de sons concretos e, mais leves, líricos, em uma tessitura polifônico-contrapontística de diálogo entre flauta e fagote. Já a “grandiciedade” (Segmento 4), a cidade grande, metrópole “de pedra ainda” – mas sem paz –, é dispersão, desintegração, e evoca sons densos de buzinas, com acordes dissonantes.

Duprat utiliza uma orquestra da câmara: quinteto de cordas (violinos I e II, viola, violoncelo e contrabaixo), flauta e fagote, além de uma série de sons concretos (sons de gelo batendo dentro do copo, ruídos do trânsito, “pum”) e eletrônicos (ondas dente de serra, utilização de *reverb*). Esses vetores sonoros funcionam como fúntivos catalisados a partir da oralização da poesia do texto de Caetano Veloso.

De fato, a aceleração da peça, que ativa os inícios e os encerramentos, não dá tempo às grandezas de passagem: as etapas se sucedem sem estágio, sem parada, sem interrupção. Tudo isso resulta, em relação à aspectualização temporal dessa peça, em um andamento rápido, célere, precipitado. O estilo tensivo é o da subtaneidade (em oposição à progressividade). Os autores-cancionistas não pervêm, não chegam gradativamente às grandezas sonoras, mas estas lhes provêm.

No Segmento 2, desaparecem, como base da composição, os sistemas modais ou tonais, passando a prevalecer, em sua estrutura, um outro sistema composicional: o sistema de

timbres⁷⁶. Tal sintagma sonoro se guia pelo afrouxamento das coerções entre os fúntivos sonoros: grandezas timbrísticas fortuitas e assimétricas têm relações elásticas do tipo “constelação” (ZILBERBERG, 2011, p. 97). O universo do discurso não é mais dirigido pela implicação (interdependência ou determinação). As entidades não se pressupõem mutuamente, e podem, não obstante, figurar juntas; tal concessão permite que os cancionistas de “Acrilírico” façam uma espécie de triagem, alterando misturas estabelecidas e justificadas; e que elaborem, também, misturas, perturbando quaisquer triagens motivadas.

As estruturas formais tradicionais (temas, variações, retrogradações e desenvolvimento temáticos, repetições etc.) dialogam com programações temporais não formais, não lineares, não cíclicas.

O processo de estabilização sintáctica da peça, em termos de depuração de uma gramática entoativa, é particular: em um limite perigosamente próximo da desestabilização, tudo ocorre e acontece como se os graus de flexibilidade dos sistemas e das técnicas de composição estivessem sendo testados. O texto se encontra imerso no *nonsense*, no incomensurável, no irracional; elementos surgem como infinitamente arbitrários.

Os cancionistas trabalham sobre um objeto cancional popular e de vanguarda, através de uma rede precisa de nuances em múltiplos níveis (entoativos, timbrísticos, rítmicos, harmônico-contrapontístico, vocais e instrumentais), e, sobretudo, nas alterações nas dimensões dos sistemas modais e tonais, nosso maior interesse agora.

Em linhas gerais, o plano musical do texto em questão apresenta: harmonia tonal modulante com tessitura homofônica; tessitura polifônica vocal do tipo cânon; tessitura contrapontística nos duetos atonais de flauta e fagote; trechos melódicos no modo pentatônico (construídos sobre a escala de cinco tons inteiros) e grandezas modais lídicas. Nos compassos 14 a 17 (Figura 34), é executada uma melodia com intervalos de terças paralelas, no modo de Fá, modo lídio⁷⁷, cuja *finalis* é o tonema Fá. A canção é modal (modo lídio), tonal, atonal, polifônica e homofônica, informação e redundância, acústica/concreta e eletrônica, em uma nova forma de expressão cancional.

Conforme discretizados no subtópico 2.2, “Dos modos escalares”, o sintagma escalar lídico tem como intervalo mais saliente o trítono, no seu primeiro tetracorde: Fá → Si (4ª Aumentada).

⁷⁶ Barthes (1990, p. 273), no texto “O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III”, capítulo “O corpo da música”, discorre sobre a “timbragem”: “A ‘timbralidade’ (a rede das cores do timbre) permite ao corpo toda a riqueza de suas pulsações (tilintar, deslizar, vibrar, brilhar, dispersar etc.)”.

⁷⁷ É de salientar que o modo lídio é, segundo Paz (2002) e Siqueira (1981), um dois modos “reais” presentes na canção nordestina (o outro modo é o mixolídio, ou modo de Sol).

No Segmento 5, em uma justa adequação vertical (letra/música), é quando o *representamen* “Santo Amargo da Putrificação” é evocado que emerge, no plano melódico, o intervalo de três tons (Figura 34).

Figura 34 – Escrita pentagramática do Segmento 5 da canção “Acrilórico”

The musical score for Segment 5 of the song "Acrilórico" is presented in three systems of staves. The instruments are Flauta, Fagote, Violinos I, Violino II, Viola, Violoncelo, and Contrabaixo. The score includes measures 1 through 20. The first system (measures 1-4) is marked "1 con anima (cuore)" and "2". The second system (measures 5-11) is marked "5", "6", "7", "8 VIVO", "9", "10", and "11". The third system (measures 12-20) is marked "12", "13", "14", "15", "16", "17", "18", "19", and "20". The score features various musical notations including dynamics (f, p, pp, p sub, solti), articulation (pizz), and performance instructions (con anima (cuore), VIVO, (exageradamente) muito longa). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4.

Fonte: Marconi (2012, p. 96).

“Santo Amargo da Putrificação”, com entoação tritônica, é, além de amara, putrefeita; ela é pura sensação de irrealidade, é sonho. Contando com astúcia enunciativa, ao “tritonzarem” esse segmento do texto, os cancionistas aumentam a amargidão da cidade “acrilírica”. O efeito de sentido do trítone, então, é tornar ainda mais amarga e impura a cidade de Santo Amaro da Purificação; esta, agora, sem purificação.

4.9 Análise da canção “Béradêro”

“A coisa mais avançada que eu li até hoje como poesia, não foram os irmãos Campos, não foi James Joyce, não foi Maiakóvski, não foi Camus. Foi Zé Limeira! Não é a toa que ele é chamado ‘O poeta do absurdo’. Um cara totalmente surrealista e, ao mesmo tempo, com base no real da caatinga, do sertão.” (CÉSAR, 2013, p. 33).

“Quando cheguei a São Paulo, um rapaz que estudava na PUC, semiótica e tal, escutou uma fita de demonstração minha que tinha ‘Béradêro’ e outras coisas. Ele falou, ‘De quem é essa letra?’. ‘Minha.’ ‘Mas, não sei, tem uma coisa joyceana aqui.’ ‘Pô, bicho, sei quem é, sei que existe, mas nunca li James Joyce’, naquela época eu nunca tinha lido. Somente depois o procurei. ‘Não, mas é porque aqui tem... desconstrução.’” (CÉSAR, 2013, p. 33).

“De onde venho há silêncio, pra preencher esse tipo de abismo os homens abóiam e as mulheres cantam benditos.” (CÉSAR, 2010).

“O que são os aboiões senão uma assimilação das *zambas* e dos *hudas* cantados pelos tropeiros árabes?” (MELLO, 1908, p. 97).

A peça literomusical “Béradêro”⁷⁸ é a primeira faixa do álbum “Aos vivos” (1995), do cancionista, compositor, cantor, poeta e jornalista Chico César. Essa obra pertence ao gênero canção-aboio⁷⁹. Considerando-se que nenhuma teoria se sustenta sem uma práxis e que o universo da significação seja mais uma prática do que um amontoado estável e cristalizado de teorias, fazemos agora uma escansão semiótica de uma canção modal que adota o modo mixolídio.

⁷⁸ Béradêro: corruptela de “beiradeiro” (etimologicamente: beira+eiro). “1. roceiro. 2. homem interiorano, rústico, que habita nas mediações dos núcleos de moradias sertanejos. 3. habitante de beira de estrada de ferro; pequeno comerciante das margens das estradas de ferro. 4. habitantes das margens dos rios, esp. do Rio São Francisco [...]” (HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 273).

⁷⁹ Aboio: “[...] um canto dolente e monótono, geralmente sem palavras, com que os vaqueiros guiam as boiadas ou chamam as reses [...]. 1. conduzir o gado entoando canto plangente ou soltando brados fortes e compassados. 2. cantar monotonamente para acalmar alguém.” (HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 12).

<i>Os olhos tristes da fita</i>	}	[1.1]	}	Seção [1]
<i>Rodando no gravador</i>		[1.2]		
<i>Uma moça cosendo roupa</i>		[1.3]		
<i>Com a linha do Equador</i>	}		}	Seção [2]
<i>E a voz da Santa dizendo</i>				
<i>O que é que eu tô fazendo</i>				
<i>Cá em cima desse andor</i>	}		}	Seção [3]
<i>A tinta pinta o asfalto</i>				
<i>Enfeita a alma motorista</i>				
<i>É a cor na cor da cidade</i>	}		}	Seção [4]
<i>Batom no lábio nortista</i>				
<i>O olhar vê tons tão sudestes</i>				
<i>E o beijo que vós me nordestes</i>	}		}	Seção [5]
<i>Arranha céu da boca paulista</i>				
<i>Cadeiras elétricas da baiana</i>				
<i>Sentença que o turista cheire</i>	}		}	Seção [6]
<i>E os sem amor, os sem teto</i>				
<i>Os sem paixão sem alqueire</i>				
<i>No peito dos sem peito uma seta</i>	}		}	Seção [7]
<i>E a cigana analfabeta</i>				
<i>Lendo a mão de Paulo Freire</i>				
<i>A contenteza do triste</i>	}		}	Seção [8]
<i>Tristezura do contente</i>				
<i>Vozes de faca cortando</i>				
<i>Como o riso da serpente</i>	}		}	Seção [9]
<i>São sons de sins, não contudo</i>				
<i>Pé quebrado verso mudo</i>				
<i>Grito no hospital da gente</i>	}		}	Seção [10]
<i>Iê iê iê, iê iê iê</i>				
<i>Iê iê Iê, iê iê iê</i>				
<i>Catolé do Rocha</i>	}		}	Seção [11]
<i>Praça de guerra</i>				
<i>Catolé do Rocha</i>				
<i>Onde o homem bode berra</i>	}		}	Seção [12]
<i>Bari bari bari</i>				
<i>Tem uma bala no meu corpo</i>				
<i>Bari bari bari</i>	}		}	Seção [13]
<i>E não é bala de coco</i>				
<i>São sons, são sons de sins</i>				
<i>São sons, são sons de sins</i>	}		}	Seção [14]
<i>São sons, são sons de sins</i>				
<i>Não contudo</i>				
<i>Pé quebrado, verso mudo</i>	}		}	Seção [15]
<i>Grito no hospital da gente</i>				

Em suas produções há diversificação, multiplicidade de estilos, gêneros e formas. O artista não se deixa rotular com quaisquer epítetos-significantes, como *pop*, *cult*, trovador-caatingueiro, erudito, forrozeiro, experimental, baladeiro. Ele é tudo isso, e não só.

A melopoética de Chico César parece estar parcial e permanentemente envolvida por uma outra lógica, indiferente aos preceitos dos discursos verbais e musicais formais. Some-se a isso sua relação lúdica com a palavra e com o som, o gosto pelo malabarismo linguístico-musical. O poeta quer a metáfora, o excelente linguístico. Ele desafia com ousadia o discurso letrado, e, ao mesmo tempo, consegue romper com a sisudez desse discurso.

Os significantes sonoros e verbais, nessa composição, causam alumbramento, inebriamento; são significantes especialmente afetantes. Por isso mesmo, o texto cancional “Béradêro”, um *cas remarquable* do uso do modo mixolídio se presta perfeitamente a uma análise de cunho tensivo.

Em seus poemas e letras de música, Chico César faz jogos semânticos com vocábulos: estes são transpostos, deslocados, condensados, desdobrados, redefinidos, sofrem, por fim, um sofisticado processo de transformação.

A linguagem em função estética, que caracteriza a letra de “Béradêro”⁸⁰, apresenta os seguintes traços: relevância do plano da expressão, criação de conotações, desautomatização, plurissignificação. O modo de dizer é tão (ou mais) importante quanto o que se diz.

No que tange ao plano do conteúdo, o poeta lança mão de uma estratégia de construção de sentido: a pluriisotopia. O letrista singra uma rota através de várias isotopias díspares. Para exemplificar: “Os olhos tristes da fita / Rodando no gravador / Uma moça cosendo roupa / Com a linha do Equador”. Outro exemplo: “A tinta pinta o asfalto / Enfeita a alma motorista / É a cor na cor da cidade / Batom no lábio nortista”.

⁸⁰ “Béradêro”, na parte principal, ou Parte A, apresenta quatro estrofes, cada estrofe de sete versos (septilhas), e cada verso com sete sílabas métricas (redondilhas maiores). Segue a parte B, composta por um refrão. São duas estrofes que têm cinco sílabas métricas (redondilhas menores). Eis, em suma, o esquema: a – b – c – b – d – d – b. O filólogo Celso Cunha (1985), em uma pequena recensão histórica, situa os versos pentassilábicos e heptassilábicos já na época trovadoresca. O verso de sete sílabas foi sempre o verso popular, por excelência, das literaturas de língua portuguesa e espanhola. Verso básico da poesia popular, desde os trovadores medievais aos modernos cancioneiros do Nordeste brasileiro, o heptassílabo nunca foi desprezado pelos poetas considerados eruditos. Mesclando características das estéticas medievais-renascentistas (na literatura, música, moda, nos ritos religiosos etc.) com as estéticas do Nordeste do Brasil, o teatrólogo paraibano Ariano Suassuna decidiu propor, com originalidade, que toda a arte que se deixa envolver pelo imaginário sertanejo seria uma arte “armorial”. Esclarece Costa (2007), que com o propósito de explorar a embricação entre a cultura popular e a cultura erudita, o “Movimento Armorial” se posiciona no sentido de ir buscar a primeira na cena nordestina típica (estereotipada), e a segunda naquela situada na cena medievo-renascentista europeia. Num exercício de contextualização, somos levados a considerar que a canção-aboio “Béradêro” seja plasmada pela estética do “Movimento Armorial”.

O sintagma elementar da sintaxe narrativa é complexo, ou seja, constituído por vários programas não-hierarquizados. Nesse caso, não se diferenciam programas narrativos principais (ou de base) dos programas secundários (ou de uso). Por outras palavras, o texto não organiza os acontecimentos e os actantes de forma que garanta o arco dramático, isto é, de sorte que as várias partes da narrativa (início, meio, fim) sejam formalmente reconhecíveis. Não há suspense, golpes de cena, final feliz ou infeliz. Dessa maneira, a peça desconstrói a sequência narrativa canônica greimasiana que define o sentido do andamento da ação: virtualização, atualização e realização.

A peça em análise concorre para a construção daquilo que a semiótica chama de desiconização: nela o poeta não assenta sobre a denegação de um universo figurativo referencial, mas, com engenho e apuro, promove uma desrealização desse universo. Catolé do Rocha (sertão da Paraíba), cidade natal do autor e o *Leitmotiv* da obra, é uma tela figurativa. Catolé é uma “tela do parecer” (GREIMAS, 2002) percebida e descrita pelo destinador por meio de um *ethos* contemplativo. Esta tela repleta de dados sensíveis é inconsistente do ponto de vista referencial por conta da articulação de incompatibilidades figurativas (são os “olhos” da fita que rodam no gravador, é a moça que cose roupa com a linha do Equador). Tais incongruências não se deixam resolver na dimensão temática, pois não há sema isotopante. Por isso, estes arranjos sintagmáticos inusitados findam por conferir ao texto uma espécie de *nonsense* figurativo, a mesma falta de sentido já verificada no nível narrativo.

O estatuto do destinador da canção é transcendente, em oposição ao estatuto imanente do sujeito narrativo. O destinador transcendente não interpreta, não controla, não se investe do poder de persuasão, não manipula nem julga, parece até estar apartado das modalidades do querer e do poder. Tanto é assim que somente na seção [2.3], “E o beijo que vós me nordestes arranha céu da boca paulista”, o pronome reflexivo “me”, em tom passivo, promove uma debreagem enunciativa, enquanto todo o restante do texto opera com a debreagem enunciva.

Do ponto de vista temporal (dêixis temporal), acontecimentos eufóricos (portadores de valores emissivos) evoluem em concomitância com valores remissivos. Uns com os outros se misturam, se combinam. Todavia, pelo percurso gerativo do sentido, o sujeito enuncia, com prevalência, estado de disjunção em relação ao seu objeto-valor: $S \cup O_{(o \text{ sertão: Catolé do Rocha})}$. O beijo até arranha o céu da boca. Falta amor, paixão, teto e alqueire. Há “tristeza” no contente. Catolé do Rocha é uma praça de guerra. Os sons são de

“sins”, mas o corpo está baleado, o pé quebrado, o verso é mudo⁸¹ e soam gritos no “hospital da gente”.

A peça tem grande potencial imagético. Como nas narrativas pré-modernas medievais, representações de animais que se comportam como humanos (“riso da serpente”), e seres híbridos, metade homem metade animal (a imagem do “homem-bode”⁸²) é gerada pelo encontro de duas isotopias figurativas que se distinguem. Em geral, o espaço em que habitam tais seres híbridos é diferente do território do homem comum civilizado. É como se eles só pudessem existir em outro reino: um pântano, uma gruta, um lago, o inferno, ou a região agreste, rude, quase anecúmena, do Nordeste brasileiro.

A narrativa cesariana, em “Béradêro”, evoca figuras do imaginário do sertão nordestino antigo (“santa”, “andor”, etc.) e também do sertão contemporâneo (“gravador”, “asfalto”, etc.). O texto discorre sobre o mundo dos afazeres usuais, rotineiros. São pequenas ações do cotidiano, atividades prosaicas que traduzem a estereotipada “sensaboria” da vida no sertão “catolaico” – termo cunhado pelo poeta-letrista na canção “A prosa impúrpura do Caicó” (1995), que nos remete a significantes como Catolé (do Rocha), católico e laico. Porém, qualquer acontecimento, por mais trivial que seja, constitui um bom motivo para o fusionamento do real com o fantástico, do sonho com a realidade, do sacro com o profano. Interessa à narrativa o domínio do surreal, do irreal, do onírico. O poeta vai e vem entre os mundos natural e sobrenatural. Ele termina por negar a materialidade da noção de espaço (dêixis espacial). Na letra da canção inexiste o tempo linear. A dêixis actancial se apresenta misturada. O efeito de sentido é o mundo contado pelo avesso.

De fato, os três procedimentos constitutivos da sintaxe discursiva (actorialização, espacialização e temporalização) são arranjados no texto “Béradêro” de maneira fora do comum: nele se misturam acontecimentos ordinários e extraordinários. O destinador, entregando-se a essa espécie de apreensão estética especial, participa, simultaneamente, de dois percursos narrativos, o mundo epifânico e outro, o cotidiano. O tratamento isotópico de toda a narrativa é farto de coordenadas visuais que oscilam entre figuras que não podem ser (ou acontecimentos que não podem ocorrer) até as imagens mais mezinhas. Não há, portanto, oposições paradigmáticas (ou...ou) entre os acontecimentos desses dois domínios. O autor epifaniza acontecimentos mundanos com figuras de linguagem; o texto é repleto de

⁸¹ Por extensão e deslocamento, o verso é também quebrado. Verso de pé quebrado “[...] é aquele em que a métrica e/ou o ritmo não são perfeitos, faltando ou sobrando sílabas, ou com a sílaba tônica fora do lugar [...]” (HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 1938).

⁸² Bode: “1. o macho da cabra; 2. cabrão; 3. indivíduo feio, repugnante; 4. homem libidinoso, lascivo [...]” (HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 304).

metáforas e metonímias ousadas, impactantes, criativas e nada convencionais. Com isso, acontecimentos diários ganham a mesma cifra tensiva de acontecimentos que não se coadunam com a realidade e vice-versa. Num processo de equalização, os acontecimentos recebem o mesmo *quantum* tensivo, o que dá existência a uma espécie de tônus tensivo básico que perfaz toda a extensão da narrativa; todos os acontecimentos parecem ter a mesma densidade tensiva, mesma densidade simbólica no universo semântico criado pelo poeta.

Podemos pensar que as figuras da narrativa se enquadram no que Tatit (2010, p. 113) propõe chamar de práticas desvairadas,

[...] aquelas que conservam a autonomia das figuras parciais, até mesmo valorizando-as para que jamais se esvaziem de seus sentidos localizados nem se alinham na constituição de um projeto geral [...]. Cada imagem traz sua própria carga semântica e não se dirige nem se integra a um sentido mais amplo, o que elimina também a possibilidade de servir de âncora poética às articulações externas do conteúdo.

Nas práticas desvairadas da letra de “Béradêro”, o que está em jogo é: embora seja impossível que isso aconteça, desta vez está acontecendo. O impossível se hipertrofia, não cessa de aumentar seu coeficiente tônico, é que o texto não tem mesmo qualquer compromisso inarredável com o aspecto da modalidade veridictória.

Ainda para Tatit (2010), o pensamento concessivo, ou estilo concessivo, está na base da adesão do destinador a crer no inacreditável. O destinador, nessa peça, crê naquilo que o encanta, mesmo que inacreditável, já que promove a conciliação do mundo englobado (absurdo, inverossímil) com o mundo englobante (ordinário, habitual, comum).

Em “Béradêro”, não há indícios de logicidade nas estruturas elementares da significação⁸³, pois que o autor não recua dos contrários e das contradições. Além disso, os elementos, não são, necessariamente, complementares. Nesse sentido, as operações da significação não são, aqui, encaradas como lugar de “enformação” (ou *mise en forme*) dos conteúdos: os conteúdos da semântica (*stricto sensu*), se projetados sobre o quadrado semiótico, não são articuláveis em posições previsíveis, nem constituíveis em categorias. O poeta, dessa maneira, amplia as possibilidades que a “enformação” semântico-linguística instrumentalizada não pode antecipar, ou seja, ele abre amplamente o portão às artes do significado.

⁸³ No *corpus* teórico da semântica, que “[...] o conceito de estrutura elementar só pode tornar-se operatório se submetido a uma interpretação e a uma formulação lógicas. É a tipologia das relações elementares (contradição, contrariedade, complementaridade) que abre caminho para novas gerações de termos interdefinidos” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 85).

O autor investe na abertura de várias redes relacionais. As redes são múltiplas e se enleiam sem que nenhuma tenha prevalência sobre as outras. As figuras estão sempre prontas para absorverem novos significados e sentidos e se apresentam como intrigantes, embaraçosas e sedutoras pelo que elas próprias são e pelas cadeias em que podem ser inseridas.

O cancionista monta um processo de significação que não tem em mira qualquer ponto de objetivação final em forma reificada, funcionando, ao invés disso, de maneira livre e desabrida, através de muitas veredas. E continua incompleto e aberto... O significado só existe no instante mesmo da semiotização do texto e morre completamente com ela.

As ligações entre as isotopias sugerem estar a serviço de uma simultaneidade entre as diferentes linhas temático-figurativas. Trabalhamos com a hipótese de que o autor, compondo um estado de coisa correlato a um estado de alma, cria uma espessura semântica em que todos os planos isotópicos, em conjunto, orquestrados, encadeiam o efeito de sentido final da letra da canção: tocar a carne viva do sertão profundo contemporâneo.

A base morfológica de “Béradêro” é a repetição com variações; tais repetições das frases melódicas ocorrem com sutis modificações intervalares. Para confirmar essas afirmativas, apresentamos o mapeamento da letra/melodia (Figura 35) dessa canção:

Figura 35 – Mapeamento dos contornos letra/melodia de “Béradêro”

Sol		
Fá		
Mi		
Ré	o - lhos	fi
Dó		dan do
Si	Os tris tes da ta	Ro no gra va dor
Lá		
Sol		
Fá		
Mi		

Sol		
Fá		
Mi		
Ré		
Dó		
Si	co	dor
Lá	sen do rou	qua
Sol	Uma mo - ça	Com a li - nha do E
Fá		
Mi		pa

“Béradêro” é composta para ser executada monofonicamente⁸⁴, à capela, “a palo seco”⁸⁵. Sua melodia é tecida finamente com sons ordenados, depurados pelo autor.

A canção investe tensivamente no próprio contorno melódico, ampliando seu campo de tessitura, ampliando, também, as durações vocálicas (exemplo: “andor-(ô)”) e fazendo pequenas pausas entre as frases melódicas (tempo da cesura ou pausa). Assim, há tendência para amplos saltos intervalares e para a exploração da região aguda, onde as cordas vocais manifestam fisicamente a intensidade.

Na peça, o prolongamento das durações faz desacelerar o andamento, amplia o espaço de articulação das alturas melódicas rumo à região aguda da tessitura, atenua a pulsação rítmica e dilui a marcação do tempo forte.

No desenho melódico, o polo de tensividade das ascendências e das suspensões indica a continuidade do discurso, em oposição à terminatividade das descendências tonemáticas.

A Parte A da canção expressa grande investimento tensivo-emotivo. A valência “andamento” anuncia a opção por movimentos lentos, desapressados (mas nem tanto), e privilegia os alongamentos das vogais. É atuante aí, portanto, a figurativização passional.

Na Parte B, o andamento é mais avexado. Nela predomina o processo temático e a conjunção com o estado somático, em contraponto com a Parte A da canção.

Enquanto a canção tonal avança, a canção modal faz girar. Pará a semiótica, perceber esta característica determinante da essência do modalismo e do tonalismo é a pedra de toque que introduz um outro sentido tensivo das músicas e das canções⁸⁶. “Béradêro”, assim como outras canções que adotam o sistema escalar modal (mixolídio), soa reiterativa, repetitiva, circulando em torno da nota *finalis*. Esta permanece constante enquanto a melodia

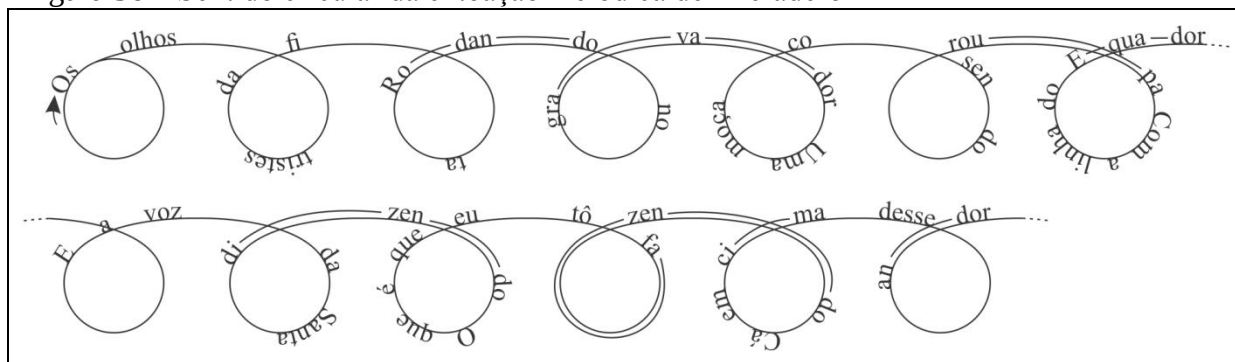
⁸⁴ De forma esquemática, existem, basicamente, três maneiras de se “tecer” uma música: tessitura monofônica: constituída por uma única linha melodia, destituída de qualquer espécie de harmonia; tessitura polifônica: duas ou mais linhas melódicas entretecidas ao mesmo tempo (às vezes, também chamada de tessitura contrapontística); e tessitura homofônica: uma única melodia é ouvida contra um acompanhamento de acordes. Diferentemente, porém. Tatit (1997) emprega o termo “tessitura” para indicar a amplitude que os intervalos melódicos alcançam na notação do diagrama letra/melodia.

⁸⁵ “Se diz a paio seco / o cante sem guitarra; o cante sem o cante; o cante sem mais nada; // Se diz a paio seco / a esse cante despido: / ao cante que se canta / sob o silêncio a pino. // O cante a paio seco / é o cante mais só: / é cantar num deserto / devassado de sol; / é o mesmo que cantar / num deserto sem sombra / em que só a voz dispõe / do que ela mesma ponha. / [...] O cante a pulo seco / não é um cante a esmo; / exige ser cantado / com todo o ser aberto; // é um cante que exige / o ser-se ao meio-dia / que é quando a sombra foge / e não medra a magia” (MELO NETO, 1994, p. 247-248).

⁸⁶ Wisnik (1989), no ensaio “O som e o sentido: uma outra história das músicas”, discorre, com originalidade e pertinência, sobre tal traço diferenciador da música modal em relação à tonal (tudo a sugerir que Wisnik, instigado pelo título e pelo conteúdo do livro Seis lições sobre o som e o sentido do linguista russo Roman Jakobson (1977), intitulou o seu aludido ensaio).

gira. A canção-aboio em análise, por ter movimento no sentido giratório, não tem clímax, ápice. Assim seria a representação gráfica de seu sentido melódico (Figura 36):

Figura 36 – Sentido circular da entoação melódica de “Béradêro”



Fonte: Elaborada pela autora.

Em “Béradêro”, a sensação do tempo alentecido é dada pela afinação espiritual e corporal. Os acentos organizam o tempo, mas não o articulam. O metro é ordem, mas não medida; é que o tempo desta canção não é um conceito de quantidade, mas um fator de qualidade, relativo à disposição subjetiva do sujeito e isento de mediação racional por relógio ou metrônomo (tempo cronológico). Não há métrica⁸⁷ definida, portanto não existe regularidade na pulsação. Não seria possível determinarmos o compasso⁸⁸ da obra: ele é binário (2/4), ternário (3/4), quaternário (4/4)?

Isso significa a impossibilidade de se anotar com precisão, em partitura (enunciado), muitas indicações de entoação. Exemplo bem claro de que a competência do cancionista-intérprete é uma competência irreduzível à simples execução (enunciação) do que está registrado por escrito pelo compositor.

O efeito de sentido da melodia mixolídia desse cântico profano, composta em torno de uma *finalis* fixa, constante, é uma espécie de “estaticidade movente” (WISNIK, 1989, p, 105). No plano verbal, é promovido o mesmo efeito de circularidade, de “estaticidade em movimento” constatado em sua melodia. “Béradêro” é um presente perpétuo; todo ele é perpassado por verbos no gerúndio, tudo nele está sendo feito e acontecendo presentemente. Afinal, este cante é a boca cantando antes que seja interrompido, cortado, interditado, plastificado por regras das estruturas elementares da significação.

⁸⁷ Métrica: “É a teoria do compasso e do ritmo. Ela trata da estruturação do ritmo e da melodia” (MED, 1996, p. 128).

⁸⁸ Compasso, fórmula de: “sinal ou sinais colocados no início de uma composição, após a armadura de clave, ou no decorrer de uma composição, para indicar a métrica do trecho musical que se segue. No uso moderno, costuma se indicar dois números, um sobre o outro: o de baixo indica a unidade de medida em relação à semibreve; o de cima indica o número dessas unidades em cada compasso” (SADIE, 1994, p. 209-210).

O texto aponta para a inerente polifonia do significado. Chico César, tecelão das palavras, traz para o espaço aberto o perene inacabamento dos significados e, assim, a essencial inexauribilidade do reino do possível. O texto figurativo dessa cantiga (trata-se de um texto preponderantemente descritivo e não narrativo), ao sintagmatizar figuras, articulando-as predicativamente, concorre para a desestabilização, o desarranjo do universo figurativo do senso comum, e cria a atmosfera de surrealidade.

No liame verbo/melodia transitam forças tensivas e formas que se ajustam. Em uma dimensão isotópica (união das isotopias verbais e melódicas), não há amplitude nem grandes planos que configurem o sentido geral da peça. Esse sentido, considerado em todo seu eixo extensivo, é dado pela forma A-B-A (Quadro 12). Em “Béradêro”, ocorrem, isto sim, pequenas consumações isotópicas que, intermitentemente, começam e terminam, em movimento circular, em um *perpetuum mobile*.

Concluindo, a letra desta cantata não-sacra contemporânea rompe com pressupostos e expectativas das estruturas da significação que dão a ela seu caráter determinante, rígido. Mas, ao mesmo tempo, sem paradoxo, a obra é calcada em estruturas bem definidas e tradicionais, tanto no âmbito da versificação (cf. nota de rodapé 80) quanto no sistema de composição musical (modo escalar mixolídio).

“Béradêro” é um canto caatingueiro que remete ao cantochão medieval. E, por ser assim, o “canto do chão catolaico”, ou “cantochão franciscano”, se deixa envolver pelo cantochão gregoriano católico. Ou o contrário. Nessa ode com modulações elegíacas, o cancionista Chico César, como porta-voz da sedução do imaginário, colore com sons e palavras a sua Catolé do Rocha.

4.10 Análise da canção “Baioque”

“Há em toda mudança algo de infame e de agradável ao mesmo tempo, algo da infidelidade e da troca de casa.” (BAUDELAIRE, 2009, p. 44).

Chico Buarque de Holanda, ao compor e ao intitular a canção “Baioque”, aglutina dois gêneros músico-cancionais: o baião e o roque. Esse texto foi lançado em 1972 como trilha sonora do filme “Quando o carnaval chegar”, de Cacá Diegues. A presente análise foi feita a partir da escuta da versão/arranjo de Edson Cordeiro e Miguel Briamonte, no teatro “Deutsche Oper Berlin”, Alemanha, em 29 de dezembro de 2009.

<i>Quando eu canto, que se cuide quem não for meu irmão</i>	Seção [1]	Parte A
<i>O meu canto, punhalada, não conhece o perdão</i>		
<i>Quando eu rio</i>		
<i>Quando eu rio, rio seco como é seco o sertão</i>	Seção [2]	
<i>Meu sorriso é uma fenda escavada no chão</i>		
<i>Quando eu choro</i>		
<i>Quando eu choro é uma enchente surpreendendo o verão</i>	Seção [3]	Parte B
<i>É o inverno, de repente, inundando o sertão</i>		
<i>Quando eu amo</i>		
<i>Quando eu amo, eu devoro todo meu coração</i>	Seção [4]	
<i>Eu odeio, eu adoro, numa mesma oração, quando eu canto</i>		
<i>Mamy, não quero seguir definhando sol a sol</i>	Seção [5]	Parte B
<i>Me leva daqui, eu quero partir requebrando rock'n roll</i>		
<i>Nem quero saber como se dança o baião</i>	Seção [6]	
<i>Eu quero ligar, eu quero um lugar</i>		
<i>Ao sol de Ipanema, cinema e televisão</i>		
CODA		

Logo no início do projeto narrativo de “Baioque”, um enunciado intimidatório, uma manipulação categórica: “Quando eu canto, que se cuide quem não for meu irmão / O meu canto, punhalada, não conhece o perdão”. Essa é a manifestação do zero absoluto do *quantum* de alteridade. O imperdoável⁸⁹ é sempre tônico, impactante, implacável; na perspectiva morfológica, é acentual no plano da expressão e assomante no plano do conteúdo, segundo a convenção terminológica sugerida por Zilberberg (2011).

⁸⁹ Colocado no espaço tensivo zilberbergiano (ZILBERBERG, 2011, p. 65), o motivo do perdão segue a partilha das valências tônicas: perdoar o “perdoável” é átono; e perdoar o “imperdoável” é tônico.

A radical falta de concessão dramatiza o enunciado desse texto, em uma viva afronta ao enunciatário. Não é difícil catalisar, a partir desse enunciado intimidador e lapidar, uma estrutura implicativa (estrutura não-concessiva) exclamativa: “Quando eu canto, que se cuide quem não for meu irmão”.

O canto do sujeito-enunciador apunhala, e não é dado a perdoar. Pensemos no motivo ético do perdão: nessa narrativa, a posição do enunciador de não perdoar é não-sublime (o sublime, aqui, como o perdão para o imperdoável), e é, também, não-mediocre (a mediocridade enquanto o perdão para o perdoável).

“Baioque” é um texto de valências intransitivas e paroxísticas. O sujeito é cifrado por referências autóctones; ele está enredado nas valências sertanejas, sendo tais valências regidas por leis draconianas. Pela aspectualidade tensiva, nada de brandura. O forema direção diz que não há minimização (“cada vez menos”), nem extenuação (“acréscimo de mais um menos”); ao contrário, no dispositivo global dessa canção, ocorre o recrudescimento diretivo (“cada vez mais mais”) e a ampliação até a saturação da partição. Pela dimensão modal, o sujeito não quer mais as formas de vida do sertão⁹⁰, vida de feições brutas. A arquiforma da vida do agreste – forma de vida significativa – é regida pelo excesso. O discurso do sujeito tem a marca do exagero, é vinculado à hipérbole e evoca o superlativo.

Zilberberg (2011, p. 74) esquematiza o cruzamento semiótico dos três foremas – direção, posição e elã – com as quatro categorias aspectuais elementares – andamento, tonicidade, temporalidade e espacialidade.

Com relação a tal cruzamento, em “Baioque”, resta evidente a análise expressa no Quadro 13:

Quadro 13 – Análise do cruzamento foremas/categorias aspectuais elementares em “Baioque”

Dimensões		Intensidade regente		Extensidade regida	
Foremas	Subdimensões	Andamento	Tonicidade	Temporalidade	Espacialidade
	Direção	Aceleração	Avultação	Antecipação	Escancaramento
	Posição	Adiantamento	Excessividade	Imortalidade	Intimidade
	Elã	Vivacidade	Golpe	Eternidade	Ubiquidade

Fonte: Adaptado de Zilberberg (2011, p. 74).

⁹⁰ Greimas (1993, p. 32), ao substituir a expressão “estilo de vida” por “forma de vida”, despsicologiza o léxico estilo. “[...] a forma de vida não é jamais natural, mas uma construção cultural individual e coletiva que se encarrega do sentido da vida” (NASCIMENTO, 2013, p. 158). A semiótica diferencia as formas de vida e os estilos de superfície que, tais como os concebem a filosofia, a psicologia, a sociologia e a antropologia, estariam mais próximos dos estereótipos.

O espaço volitivo “direção”⁹¹ do sujeito é de abertura. O espaço fórico “elã” é de movimento de mudança. O sujeito, aqui, busca a dilatação espacial, a ubiquidade (superlativo da abertura, em oposição à localização); ele busca o “em todo lugar” (cosmopolitismo), em oposição ao “aqui mesmo” (regionalismo ou bairrismo).

No que se refere à valência da ubiquidade, que tomamos como um superlativo da abertura, trata-se de uma configuração cujo desdobramento e extensão são valorizados pelo espírito do sujeito-enunciador, atento à mudança, à novidade, à modernidade e à globalização.

Na subdimensão da espacialidade extensiva, a tensão diretiva do plano verbal dessa canção é: “aqui mesmo” (sertão distópico) → “em todo lugar” (metrópole utópica).

O enunciador-querente não se poupa do “demais”, e quer se desenredar das formas de vida em que prevalecem os arranjos das valências da aridez estabilizadas do sertão. Ainda do ponto de vista valencial, esse actante não tolera mais os valores arcaicos, conservadores, ortodóxicos, opressores e limitadores do sertão mítico.

Pelos princípios de Zilberberg (2011), no texto “Baioque”, a dimensão dêitica de espaço se divide, basicamente, em dêixis fechada, oclusa do sertão, e a dêixis aberta da cidade metropolitana fluminense. É nesse ponto de báscula que circulam, virtualmente, as valências espaciais do sujeito: o modo semiótico potencializado da vida que se mostra novo e extraordinário para o sujeito é a vida na *urbis*, na megalópole; em oposição, o modo existencial da vida que é atualizado em relação ao sujeito é a vida no agreste, previsível, dura e ordinária. O sujeito dessa narrativa busca uma outra gravidade tensivo-espacial em que possa compor uma nova forma de vida.

Como espacialidade figural, há tensão entre os valores de absoluto, concentrados e exclusivos (no caso, o objeto-sertão), e os valores de universo, difusos e liberais (objeto-metrópole), sendo esses últimos acessíveis a todos, por direito, enquanto o permitir a ilusão democrática.

Essa narrativa tem o poder mágico de virtualizar os estereótipos que acompanham as formas de vida do sertão do Nordeste brasileiro. Para o sujeito, tais formas de vida estão desgastadas (“*Mamy*, não quero seguir definhando sol a sol / Me leva daqui, eu quero partir requebrando *rock’n roll* / Nem quero saber como se dança o baião”).

No texto agora em análise, temos a representação do sertão como “forma de vida fechada” (WÖLFFLIN, 1989, p. 135) que, valendo-se de recursos tectônicos apresenta a imagem de semiárido nordestino como uma realidade limitada em si mesma, que, em todos os

⁹¹ Nossa análise não incide sobre o espaço geográfico, que é, certamente, tarefa das geografias, mas sobre o espaço do sentido semiótico.

pontos, se volta para si mesma; realidade movida por uma força centrípeta. Ao contrário, a “forma de vida aberta” da *urbis* extrapola a si mesma em todos os sentidos (força centrífuga), e parece ser regida pela valência da não-limitação.

O sujeito de “Baioque” quer reconfigurar o campo de presença espacial que lhe era familiar⁹² ao se projetar em um mundo novo, a imensa cidade carioca. Em outras palavras, ele não quer mais sustentar a continuidade das valências de referências autóctones enredadas pelo sertão. O sujeito quer partir, quer se livrar do peso da vida estagnada do sertão. Trata-se de um enunciado que marca uma ruptura de concordâncias valenciais. O sujeito se torna um ponto perdido no insustentável, no insuportável, no intragável.

O sujeito se quer autônomo, autodeterminado; e quer, obstinadamente, um novo mundo para si, reinventado, pessoal e assumido. O enunciador teatraliza as formas de vida sertaneja; ele enuncia um espetáculo subjetivo que muito se assemelha aquele das sequências passionais. O sertão, contundente, incisivo e opressor, possui cifra tensiva de alta densidade. Os valores do sertão, com seus coeficientes sintáxicos, oferecem formas de vida pesadas, fortemente arraigadas a crenças e costumes, portanto marcadas pela ortodoxia.

Para o enunciador, a superação da “parada” – dêixis espacial oclusa, fechada –, consubstanciada nas formas de vida sertaneja, é eufórica. A vida urbana, em contraponto ao arcaísmo do sertão, é a “parada da parada”.

O sujeito busca os efeitos da abertura e expansão da paisagem local do semiárido, o que é, para ele, um valor psicológico legítimo. O sertão, antes familiar, se tornou agora, para ele mesmo, um antissujeito. E a “*Mamy*” passou a representar uma potencial força de contenção da almejada trajetória de mudança por parte do sujeito. Ele precisa da sanção positiva da mãe, por isso argumenta: “*Mamy*, não quero seguir definhando sol a sol / Me leva daqui, eu quero partir requebrando *rock’n roll*”. Assim, o sujeito até expõe argumentos, tentando fazer com que a mãe o ajude (modalidade do fazer-fazer) em sua missão dinâmica de mudança, que é prosseguir na busca de viver seus valores de formas de vida eufóricos, emissivos.

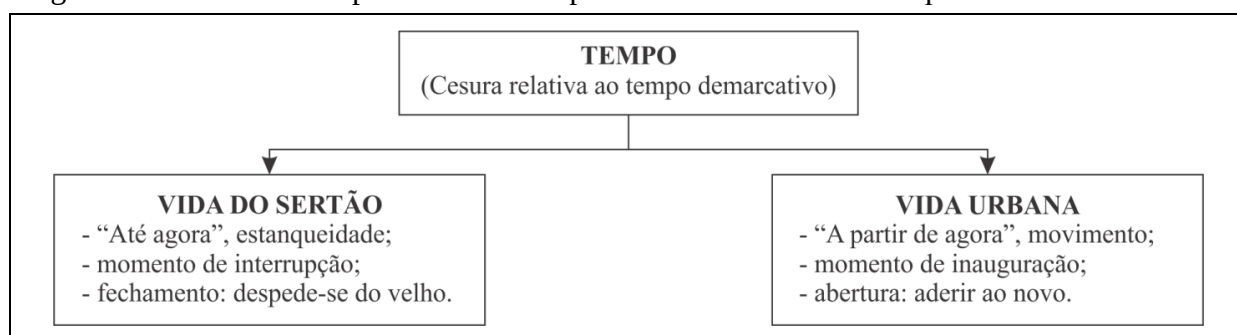
A forma de vida a que o sujeito aspira difere da que tem em vários níveis do percurso de individuação: níveis tensivos passional, estético, ético e axiológico. O sujeito não se identifica mais, modalmente, com os valores de universo do agreste nordestino: querer-ser (ele não quer mais ser aquele que definha sol a sol) e saber-fazer (ele não quer nem saber como se dança o baião). O sujeito está plasmado pelas valências estéticas e éticas da cultura

⁹² *Entfremdung*: “alheamento, afastamento” (PORTO EDITORA, 2009, p. 179), ou seja, aquilo que lhe era familiar se tornou estranho.

nordestina, porém, não referenda mais as formas de vida que regem o viver no agreste. E, então, propõe para si mesmo uma reorientação modal: o querente encara a perspectiva de instauração de abertura na sua forma de vida (mudança para a cidade grande, o Rio de Janeiro) na sequência sintagmática do fechamento (enclausulamento em uma pequena cidade sertaneja).

Quando entendemos que, para o sujeito, os valores metropolitanos se instauram depois da negação fundadora dos valores sertanejos, do ponto de vista formal, podemos dividir o tempo da narrativa em duas camadas contíguas (Figura 37):

Figura 37 – Divisão da aspectualidade temporal da narrativa de “Baioque”



Fonte: Adaptada de Zilberberg (2011).

Nessa narrativa, o sujeito gesta e descreve valores identitários próprios, cifrando e codificando a radical imanência de um outro espaço, de um *Dasein*; ele se inscreve, doravante, na perspectiva de uma nova ideologia, de uma nova *Weltsanschauung*. O sujeito nega o sistema de valores cuja valência é função dos desejos da coletividade oclusa, fechada, do sertão. O enunciador se inclui em outras formas de vida esquematizáveis, novas identidades modais, novas práticas dentro do contexto das relações humanas.

Para o embasamento estruturalista da análise de “Baioque”, estão cifrados a forma (Quadro 14) e o mapeamento letra/melodia (Figuras 38 e 39).

Quadro 14 – Forma de “Baioque”

Forma A - B (forma binária)

Introdução instrumental	Parte A	Parte B	Final: coda → grito
	Plano verbal Seções [1] à [11]	Seções [12] à [16]	
	Plano musical Partes a e b: repetição (três vezes)	Partes c, d, e e f	

Fonte: Elaborado pela autora.

Figura 38 – Mapeamento dos contornos letra/melodia de “Baioque” (Parte A)

Parte A

Seção [1] – Lá m (modo eólico)

Lá	
Sol	
Fá	
Mi	for
Ré	meu
Dó	quem não
Si	ir mão
Lá	Quan - do eu can - to que se cui - de
Sol	
Fá	
Mi	
Ré	
Dó	
Si	
Lá	

Seção [1] – Lá M (modo jônico, modelo de Dó M)

Lá		
Sol#		
Fá#		
Mi		
Ré	nhe	
Dó#	pu - nha - la - da	dão
Si	O meu can - to não co	ce o per
Lá		Quan - do eu
Sol#		
Fá#		ri o
Mi		
Ré		
Dó#		
Si		
Lá		

Seção [4] – Lá M (modo jônico, modelo de Dó M)

Lá	
Sol#	
Fá#	
Mi	meu (Mi ♮) co - ra - ção (Mi#)
Ré	
Dó#	to - do
Si	
Lá	Quan - do eu a - mo eu de - vo - ro
Sol#	
Fá#	
Mi	
Ré	
Dó#	
Si	
Lá	

Seção [4] – Lá M (modo jônico, modelo de Dó M)

Lá	
Sol#	
Fá#	
Mi	
Ré	
Dó#	
Si	
Lá	Eu o - dei - o eu a - do - ro nu - ma o - ra - ção quan - do eu
Sol#	
Fá#	mes - ma can to ...
Mi	
Ré	
Dó#	
Si	
Lá	

Fonte: Elaborada pela autora.

Na Parte A, conforme Figura 38, as seções [1], [2] e [3] possuem o mesmo perfil entoativo-melódico; a mudança está na narrativa. A seção [4], ao contrário, tem desenho entoativo-musical outro. Assim:

Figura 39 – Mapeamento dos contornos letra/melodia de “Baioque”

Parte B

Seção [5] – modulação Ré M → Ré m

Ré	Ma - my não que - ro se - guir
Dó#	sol(Dó#)
Si	a
Lá	de - fi do sol
Sol	
Fá#	nhan
Mi	
Ré	

Seção [5] – modulação Ré M → Ré m

Ré	Me leva da - qui eu que - ro par - tir
Dó#	rock(Dó#)
Si	'n
Lá	re - que do roll
Sol	
Fá#	bran
Mi	
Ré	

Seção [6] – modulação Sol natural (modo maior, modo mixolídio) → Sol m

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

que ro ber co mo
dan ça o bai ão
se

Seção [6] – modulação Sol natural (modo maior, modo mixolídio) → Sol m

Lá		
Sol		
Fá		
Mi		
Ré		
Dó	que-ro li-gar eu que-ro um lu-gar	Ao
Si		
Lá		
Sol	Eu	
Fá		
Mi		
Ré		
Dó		
Si		
Lá		
Sol		

sol de I-pa-ne-ma ci-ne-ma e le vi são
te

Fonte: Elaborada pela autora.

Em “Baioque”, a aspectualidade binária⁹³ é dominante, regente, pois:

- o sistema de composição é bimodal: modo jônico e modo mixolídio;
- a forma é binária: Partes A – B;
- a canção é composta por dois gêneros cancionais: baião e rock;
- são duas as isotopias dêiticas espaciais (grades culturais de referências contrapontísticas): a isotopia sertaneja e a isotopia metropolitana.

Em toda a peça, os sintagmas rítmicos são dotados de robusta justeza. O fato de o ritmo ser massivo sugere que as medidas intensivas e extensivas conseguem um ajustamento, sendo estas guiadas por um providencial princípio de constância.

⁹³ “[...] O binarismo é um postulado epistemológico segundo o qual a articulação ou a apreensão binária dos fenômenos é uma das características do espírito humano” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 50-51).

Na coda, o intérprete-cantor Edson Cordeiro, tendo como correpetidor Miguel Briamonte, ao piano, executa um vocalize melódico de vetor ascendente. Esse é um momento pático em que é alcançada a intensidade absoluta, que oferece aos nossos sentidos (receptores sensíveis) uma magnífica riqueza de coloração. Nesse segmento, as representações sonoras são tão acentuadas quanto aceleradas, e parecem projéteis cortantes, perfurantes.

Essa coda é composta de entidades sonoras que, no sentido extensivo, só crescem, ocupando um lugar incontido no campo de presença da percepção do fruidor. Tal sintagma, ao invadir o campo de presença do sujeito-ouvinte, torna esse sujeito passivo frente a si próprio. Parece até, também, que o mundo inteiro foi invadido por uma eivada de vibrações.

O andamento da coda é, evidentemente, rápido. Essa celeridade acarreta, no ouvinte – já siderado pela escuta da grandeza intensiva/extensiva que compõe toda a obra –, uma espécie de tempo negativo, que o expelle para fora-de-si. O “mais” que caracteriza todo o desenvolvimento do texto é substituído pelo “demais”. E o “demais”, nesse caso, é o grito-significante de efeito vocálico explosivo significando um “basta!”. Então, o grito-ápice do recrudescimento da cadeia tensiva interrompe o curso do sentido ascendente orientado, sequenciado dos “mais” que se sucedem no sintagma melódico global da peça.

No final da coda, o grito acontece como um desastre modal, como uma entidade extraparadigmática. O grito é o pico tensivo desejável, executado uma oitava acima (altura); é uma grandeza sonora intensa, solapante; é o paroxismo da intensidade, o ápice do recrudescimento tímico. A sequência codal ganha valor de desmedida, de extaticidade. Não nos é permitido compreender, mas simplesmente reconhecer seu alcance extático, estonteante. O grito é puro excedente tensivo; ele é cifrado como uma interjeição, uma unidade atômica; é a eclosão do que foi detido e retido tensivamente; é a epifania da desmesura de energia, uma retirada triunfal.

Pontualmente, há a alternância modal no processo de composição da canção: quando a isotopia do sertão se manifesta (“Nem quero saber como se dança o baião”), na instância da enunciação é projetada uma organização entoativa de matriz escalar mixolídica nordestina. Por outro lado, a isotopia urbana é jônica, não-mixolídica.

Então, a configuração aspectual-tensiva da entoação de “Baioque” deixa óbvia a importância das escolhas semióticas dos modos escalares quando da composição da canção.

4.11 Análise da canção “Patchuli”

“Perfumes há que os poros da matéria filtram
E no cristal dir-se-ia até que eles se infiltram.” (BAUDELAIRE, 1985, p. 221).

“[...] a ‘embriaguez’ dionisiaca se mostra passível de descrição como uma modulação que tem por termo *a quo* uma subjetividade reflexiva e por temo *ad quem* uma intersubjetividade fusional, modulação da mesma ordem daquela, eternamente intrigante, que vê um acontecimento, uma eclosão virtualizar – de acordo com o protocolo da correlação inversa – um estado.” (ZILBERBERG, 2011, p. 228-229).

“Patchuli” é a faixa do álbum “Do meu olhar pra fora”, de Elba Ramalho, que foi lançado em 2015, pela Coqueiro Verde Records e Acauã Produtora. O autor dessa canção é Chico César, e ele próprio faz uma participação na gravação dessa faixa contida no CD.

<i>Que cheiro bom é esse</i> <i>Que eu tô sentindo aqui?</i> <i>Patchuli patchuli patchuli patchuli</i> <i>Cheira que nem fogueira</i> <i>Que queima no Cariri</i> <i>Patchuli patchuli patchuli patchuli</i>	} Seção [1] } refrão } Seção [2]	Parte A
<i>Cheiro de mato queimado</i> <i>Que foi para no roçado</i> <i>Que há dentro de mim e ti</i> <i>Êta cheiro bom danado</i> <i>Parece um sonho acordado</i> <i>Que se sonha sem dormi</i> <i>Patchuli patchuli patchuli patchuli</i>	} Seção [3] } Seção [4]	Parte B
<i>Que cheiro bom é esse</i> <i>Que eu tô sentindo aqui?</i> <i>Patchuli patchuli patchuli patchuli</i> <i>Cheira que nem fogueira</i> <i>Que queima no Cariri</i> <i>Patchuli patchuli patchuli patchuli</i>		Parte A
<i>Nesse baile perfumado</i> <i>Desde quando tô parado</i> <i>O chão parece bulir</i> <i>Sou do ouro empariado</i> <i>Danço sem senti enfado</i> <i>Na dança do patchuli</i> <i>Patchuli patchuli patchuli patchuli</i>	} Seção [5] } Seção [6]	Parte C

*Que cheiro bom é esse
Que eu tô sentindo aqui?
Patchuli patchuli patchuli patchuli
Cheira que nem fogueira
Que queima no Cariri
Patchuli patchuli patchuli patchuli*

Parte A

FADE OUT

As canções figurativo-temáticas, como “Patchuli”, tendem a conotar o sentido de continuidade associado à conjunção entre o sujeito e o objeto. No plano do conteúdo dessa peça, não há longas trajetórias a percorrer, pois o sujeito-enunciador (S1) tem tudo o que quer, e celebra seu estado de satisfação, de euforia. A plenitude juntiva é absoluta. Trata-se, então, de um texto de regozijo.

A partir da lexia do título “Patchuli”, S1 instaura um corpo-que-sente-e-percebe. As pulsões osfresiológicas estão hipertrofiadas. O cheiro do patchuli é elemento de alta densidade de presença; tem propriedades intensas, e deixa os valores marcados por sua força de invocação. O aroma invoca o sujeito imanente (S1) a dançar, a bailar (“Nesse baile perfumado”⁹⁴ / Desde quando tô parado / O chão parece bulir [...] Danço sem senti enfado / Na dança do patchuli”), e invoca, também, reminiscências desse sujeito (“Cheiro de mato queimado [...] Cheira que nem fogueira / Que queima no Cariri”). Além disso, o cheiro invoca, no enunciator-eu-pele, um outro sentido, o tato: “Cheiro de mato queimado / Que foi para no roçado”⁹⁵ / Que há dentro de mim e ti”).

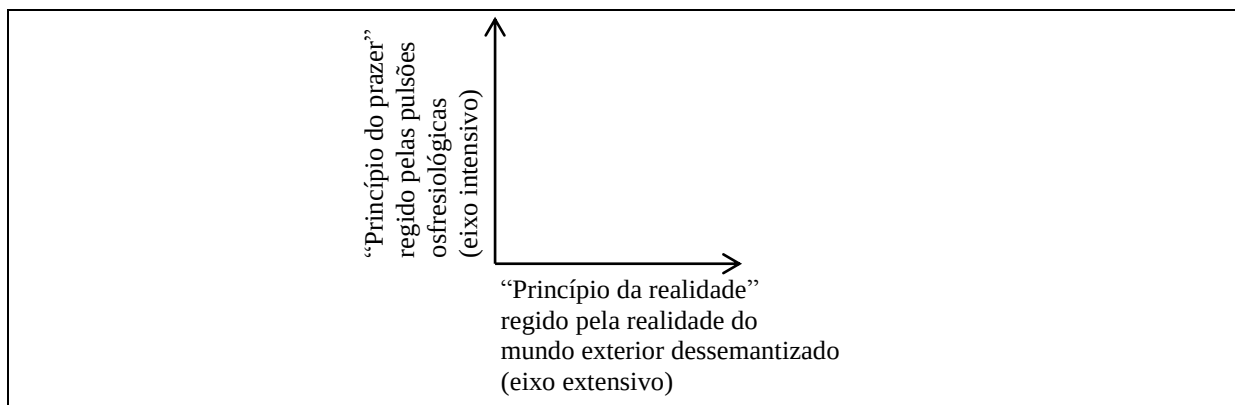
O sujeito está inebriado, entorpecido com o cheiro “bom danado” do perfume; ele está em estado (quase) onírico (“Parece um sonho acordado / Que se sonha sem dormir”). Esse é o efeito impressionante do aroma do patchuli: esse cheiro rege o sujeito, deslocando-o do princípio da realidade para o princípio do prazer⁹⁶. Em “Patchuli”, a articulação desses princípios de Freud com o eixo tensivo de Zilberberg seria cifrada assim (Figura 40):

⁹⁴ A expressão “baile perfumado”, nessa canção de Chico César, faz alusão ao filme pernambucano intitulado “Baile perfumado” (1996), com direção conjunta de Lirio Ferreira e Paulo Caldas, baseado no documentário do libanês Benjamin Abrahão, que acompanha a vida diária do cangaceiro Virgulino Ferreira, o Lampião, e do seu bando.

⁹⁵ Semanticamente, nesse caso, o lexema “roçado” é ambíguo: roçado de “roçar a pele” e roçado de “plantação”.

⁹⁶ Princípio do prazer/Princípio da realidade (alemão: *Lustprinzip/Realitätsprinzip*): O princípio do prazer “rege o funcionamento psíquico, segundo o qual a atividade psíquica tem por finalidade evitar o desprazer e buscar o prazer” (CHEMAMA, 1995, p. 164). O princípio da realidade “rege o funcionamento psíquico e corrige as consequências do princípio do prazer, em função das condições impostas pelo mundo exterior. Se, para S. Freud, o princípio de prazer traz consigo a busca de uma satisfação pelos caminhos mais curtos, mesmo que sejam alucinatórios, o princípio de realidade vai regular essa busca, engajando-a nos necessários desvios, devido às efetivas condições da vida do sujeito” (CHEMAMA, 1995, p. 184).

Figura 40 – Princípio do prazer/Princípio da realidade em “Patchuli” no eixo tensivo



Fonte: Elaborada pela autora.

Pela gramática zilberbergiana, nessa narrativa, o objeto-cheiro-bom, de fato, provoca somente tensões agradáveis. A essência perfumada emanada pelas partículas voláteis da especiaria “patchuli” roubam o sujeito, por algum tempo, da realidade do seu mundo cotidiano dessemantizado. O perfume da erva tem o poder de satisfazer a ânsia de completude; o aroma prenhe consegue preencher o vazio que mantém o sujeito afastado do seu objeto de desejo, sua parceira no baile. O cheiro da planta perfumada relaciona a concretização da estesia com a conjunção sujeito-enunciador, em uma momentânea e plena conjunção desses atores com o mundo (“Cheiro de mato queimado / Que foi para no roçado / Que há dentro de mim e de ti”). É, enfim, manifestando seu ímpeto de alcançar o estágio de suspensão dos mal-estares provenientes da realidade que, de pronto, o sujeito-enunciador se dispõe a responder sensivelmente aos breves sinais de “imperfeição” (GREIMAS, 2002).

A significação do verbo sentir, no português, se estende da sensação olfativa até a percepção geral das qualidades sensíveis do mundo. A semiótica discursiva organiza as ordens sensoriais a partir da distância que separa os actantes “sujeito” e “objeto”. Por esse enfoque, é estabelecido o grau de profundidade existente na relação entre esses dois funtivos. Segundo Tatit (1997, p. 65), “Quanto maior a distância actancial mais se manifestam as camadas superficiais do sentido”. Seguindo tal lógica argumentativa, a audição e a visualidade operariam nas camadas superficiais dos sentidos; e, nos extratos profundos, a semiótica situaria o tato e o olfato. Em “Patchuli”, o sentido da aspiração do perfume afetivo envolve o contato passional.

Para a semiótica, o olfato é uma faculdade que provoca a inversão das funções actanciais: absorvemos aromas, odores e somos, ao mesmo tempo, absorvidos por eles. Enquanto o que é da dimensão visual (semiótica figurativa) fornece uma *mise-en-scène* à representação, pela perspectiva da semiótica do olfato é criada uma

ambientação, uma atmosfera. Assim, o aroma tem o poder de evocação que ultrapassa a lembrança objetiva precisa. O cheiro, como o afeto, subsiste à ausência do objeto, tornando-se um indício, signo desse objeto ausente (*in absentia*).

A fragrância do patchuli faz parte de um contexto emocional, e constitui a chave para a recriação desse contexto. No “sonho acordado”, as impressões vagas do sujeito atuam na bruma impalpável de uma memória sensorial e afetiva. Nesse sentido, o cheiro faz ligações metonímico-metafóricas entre o sujeito e o objeto; eis a prontidão olfativa para o desejo amoroso.

Com relação à estrutura significante da canção, “Patchuli” tem a forma “rondó”: A-B-A-C-A (Quadro 15).

Quadro 15 – Forma de “Patchuli”

Forma A-B-A-C-A (forma rondó)

Parte A	Parte B	Parte A	Parte C	Parte A	FADE OUT
Plano verbal Seção [1] e refrão Seção [2] e refrão	Seções [3] e [4] e refrão	Reiteração	Seções [5] e [6] e refrão	Reiteração	
Plano musical Parte <i>a</i> e refrão Parte <i>a'</i> e refrão	Partes <i>b</i> e <i>b'</i> e refrão	Repetição	Partes <i>b</i> e <i>b'</i> e refrão	Repetição	

Fonte: Elaborado pela autora.

O campo da tessitura da melodia dessa canção é expandido; ou seja, seu projeto melódico é não-horizantalizado. Já com relação à aspectualidade temporal, mais pontualmente no que se refere à dimensão “andamento”, percebemos que o cancionista-intérprete opera uma drástica desaceleração no final de peça. E o resto é a faculdade da percepção do sujeito que evanesce, que se esvai, se arrefece. *Fade out*.

A pergunta “Que cheiro bom é esse que eu tô sentindo aqui?” é respondida com o bordão-resposta “Patchuli, patchuli, patchuli, patchuli”. Esse bordão-resposta tem o sentido de uma totalidade acabada, efeito de perfectividade. A perfectividade entoativa, nesse caso, é simples, porque se associa à reiteração da resposta, assim como à terminatividade do projeto melódico-entoativo, que se dá com o intervalo de 3ª menor (Figura 41), sendo essa grandeza intervalar própria do modo eólio.

Greimas (2002) considera que ao lado do “sabor da eternidade” está o “ressaibo da imperfeição”, por não haver, verdadeiramente, o eterno. No enunciado “Êta cheiro bom danado / Parece um sonho acordado / Que se sonha sem dormir”, está patente o ranço da imperfeição. É um cheiro que parece real, mas não é perene. Nessa canção, há a coalescência das sensações. O alargamento do domínio das pulsões olfativas concorre para a construção

daquilo que a semiótica chama de figuratividade, e, como tal, deve ser abordada pelo regime do parecer (“Êta cheiro bom danado / Parece um sonho acordado / Que se sonha sem dormir”). É por meio desse painel figurativo que podemos entrever a “nostalgia” de uma integração absoluta do sujeito com o mundo.

Em “Patchuli”, apesar de o projeto verbal se manifestar euforicamente em sua totalidade, o cancionista Chico César faz a escolha semiótica de construir o plano melódico tendo como matriz escalar um modo menor, mais pontualmente, o modo eólico (ou modo de Lá), conforme apresentado na Figura 41:

Figura 41 – Mapeamento dos contornos letra/melodia de “Patchuli”

Parte A – Lá menor (modo eólico com Sol#)

Lá	chei - ro	bom	é	
Sol#			esse	
Fá				
Mi			tô	sen
Ré			tin	
Dó			do	a
Si				qui?
Lá	Que			

Lá							
Sol#							
Fá							
Mi	Pat			pat		pat	Acorde de Lá m
Ré		li			li		
Dó		chu		chu		chu	Intervalo de 3ª m
Si						li	
Lá							

Lá	Chei - ra	que	nem	fo	
Sol#				guei	
Fá					
Mi				ra	
Ré					
Dó					
Si					
Lá					

Lá							
Sol#							
Fá							
Mi	Pat			pat		pat	Acorde de Lá m
Ré		li			li		
Dó		chu		chu		chu	Intervalo de 3ª m
Si						li	
Lá							

Parte B – Lá menor (modo eólico sem Sol#, ou modo eólico puro)

Lá		
Sol		pa - ra
Fá		no
Mi	quei	Que foi
Ré		ro
Dó	Chei	ça
Si	ro	do
Lá	de	

Lá		
Sol		na - do
Fá		da
Mi	Que há den	ti
Ré	tro de	
Dó		Ê - ta bom
Si	mim	chei - ro
Lá	e	

Lá		
Sol	re	
Fá	ce um so - nho	
Mi	Pa	Que se sem dor
Ré	cor	so
Dó	da	nha
Si	do	mi
Lá		

Lá		
Sol		
Fá		
Mi	Pat	pat
Ré	li	li
Dó	chu	chu
Si	chu	li
Lá		

Acorde de Lá m

Intervalo de 3ª m

Parte C – Lá menor (modo eólico sem Sol#, ou modo eólico puro)

Lá		Des - de quan
Sol		do
Fá		tô
Mi		pa
Ré		ra
Dó	Nes	do
Si	se	
Lá	bai	

Lá		
Sol		
Fá		a - do
Mi	O	ri
Ré	chão	pa
Dó	pa - re	Sou
Si	ce	do
Lá	bu	ou

Lá	Dan - ço sem	
Sol	sen	ti
Fá		
Mi	en	Na
Ré	fa	dan ça do
Dó		
Si		pat
Lá	do	chu - li

Lá	
Sol	
Fá	
Mi	Pat
Ré	chu li pat
Dó	chu li chu li chu li
Si	
Lá	

Acorde de Lá m

Intervalo de 3ª m

Fonte: Elaborada pela autora.

É pertinente ressaltar que o projeto melódico da Parte A é considerado eólico, já que é regido pelo intervalo de 3ª menor, porém, nessa melodia, está embutido o Sol# (VII grau elevado), o que manifesta a tendência à prática tonalizante dessa grandeza sonora. Já as partes B e C são constituídas pelo modo eólico “puro”, quer seja, têm o VII grau abaixado (Figura 41). Além disso, o VII grau do modo de Lá abaixado é próprio do mixolídio autêntico (Figura 7); isso concorre para a aspectualidade nordestina da peça.

Pela categoria “timia” – disposição afetiva fundamental –, ao articularmos o semantismo diretamente ligado à percepção corporal, é pertinente dizer que o modo eólico tem índole triste, tem aspectualidade disfórica. Contudo, para a “semiótica da imperfeição”, de Greimas (2002), em “Patchuli”, a junção do plano narrativo eufórico com o plano melódico disfórico não configura exatamente um paradoxo: é que o sujeito parece estar em uma condição quase melancólica, triste, pois, inconscientemente, ele sabe que o acontecimento da sideração, devido ao torpor dos cheiros, é efêmero. Em outras palavras, o sujeito sabe que acordará de sua quimera, que, mais cedo ou mais tarde, voltará à realidade. Ele despertará do estado d’alma de puro prazer, puro êxtase; isso não sem algum sentimento de decepção, desagrado, lamento.

4.12 Análise da canção “Brega”

“As estrelas brilhavam. Nunca mais essa felicidade voltará tal qual. A anamnésia me faz transbordar e me magoa.” (BARTHES, 2001, p. 210).

“Brega” faz parte do álbum “Compacto e Simples” (2005), do cancionista e poeta Chico César.

<i>Brega brega brega brega, me deixou</i> <i>Eu sou o fruto brega da semente brega que você plantou</i>	} refrão
<i>Olhar etíope devora seu retrato</i> <i>Braços antílopes me apertam o coração</i> <i>Amore míope, vê se enxerga o firmamento</i> <i>E lembra do juramento que foi feito com paixão</i>	} Parte A
<i>Brega brega brega brega, me deixou</i> <i>Eu sou o fruto brega da semente brega que você plantou</i>	} refrão
<i>Na Sibéria afetiva em que fui enclausurado</i> <i>Sinto gelado o beijo do desamor</i> <i>Amore míope, vê se enxerga o firmamento</i> <i>E lembra do juramento que foi feito com paixão</i>	} Parte B

O texto é monotemático. O tema é a ruptura da relação amorosa, a coita.

Para além da qualidade da criação “Brega” significa, nesse caso, inflexão passional da melodia e da letra da canção, que promove a circulação dos conteúdos afetivos do sujeito. É saliente a reiteração do item lexical “brega”. Com efeito, essa entidade é repetida 49 vezes, se contarmos com o refrão e com a ancoragem do próprio título da canção.

Na canção em pauta, o destinador enuncia estado de disjunção em relação ao seu objeto-valor, ou seja, em relação ao seu objeto-amado-ido-embora ($S \cup$ objeto-valor: objeto-amado-abandonador). Na sintaxe narrativa de “Brega”, o acontecimento do deixamento amoroso é o elemento monopolizador. O destinador, fora-de-si, sujeito do estupor, largado, abandonado, queixoso, enuncia que, por ter sido deixado (forma passiva), foi transformado, ele próprio, por um processo de transubstanciação corpórea, em um objeto, objeto abjeto, objeto brega: “Eu sou o fruto brega da semente brega que você plantou”.

O sujeito-destinador, quase docemente, mas com algum índice de ironia, provoca (manipulação) o destinatário: “Amore míope, vê se enxerga o firmamento e lembra do

juramento que foi feito com paixão”. Contudo, esse sujeito derrelito continua em estado de privação (falta não-liquidada) até o final do projeto narrativo da canção.

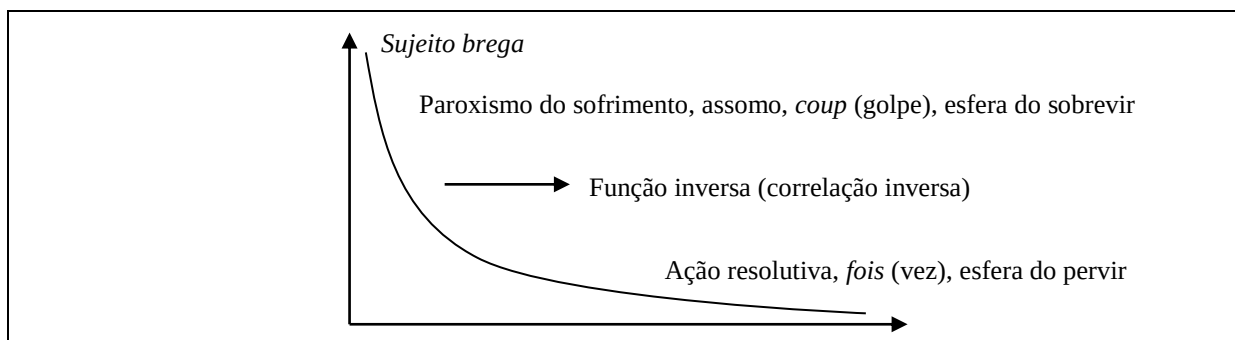
No projeto verbal dessa peça cancional, o investimento figurativo ilumina o temático; no discurso, atua, com predominância, a figurativização passional. Em um movimento dicotômico, as isotopias figurativas do calor, ou seja, as iterações sêmicas africanas (“olhar etíope”, “braços antílopes”) são seguidas pelas isotopias figurativas do frio, pelas iterações sêmicas siberianas, frígidas e crípticas (“Na Sibéria afetiva em que fui enclausurado / Sinto gelado o beijo do desamor”).

Pela semiótica das paixões, de Greimas e Fontanille (1993), o sujeito passional é o que sofre o efeito de ações anteriores que de algum modo o imobilizam. No nível narrativo, esse sujeito responde, modalmente, aos processos que o levam à perda ou à reaquisição do objeto, mas o que acaba definindo, cabalmente, suas oscilações tensivo-passionais é a construção de expectativas em relação aos outros sujeitos. O não-cumprimento dos juramentos, quer seja, a ruptura dos contratos fiduciários – que, por vezes, sequer são explícitos – estabelecidos entre os actantes, é a principal razão dos sentimentos de decepção e mágoa, que levam, não raro, a retaliações contundentes.

Em acordo com a semântica narrativa, examinemos a dimensão modal do texto “Brega” e as paixões dela decorrentes: ocorre que o destinador lírico-passional sofre uma tempestade modal. Vemos aí o sofrer suplantando o agir: o enunciador, paralisado, imobilizado pragmaticamente, constata que seu autocontrole modal (quase) se extingue. Ele, o destinador não mais rege, mas, de forma passiva (“Na Sibéria afetiva em que fui enclausurado”), é regido, pois até perde a capacidade de reagir ao sofrimento com algum contraprograma.

Do ponto de vista da semiótica tensiva, dessa maneira se apresentaria o gráfico zilbergbergiano do actante-destinador desarrazoado, sujeito do descomedimento, da desmedida, em “Brega” (Figura 42):

Figura 42 – Posição do sujeito brega em “Brega” no eixo tensivo



Fonte: Adaptada de Zilberberg (2011).

Nesse ponto, é importante, para a continuação da análise dessa obra, que sejam expostos o quadro da forma (Quadro 16) e o mapeamento dos contornos letra/melodia (Figura 43).

Quadro 16 – Forma de “Brega”

Forma A - B (forma binária)

Introdução: segmento instrumental	
Refrão (2 vezes)	
Parte A	Seção narrativa A
	Parte musical A
Refrão (2 vezes)	
Parte B	Seção narrativa B
	Parte musical A (repetição)
Refrão (2 vezes)	
Final: segmento instrumental	

Fonte: Elaborado pela autora.

Figura 43 – Mapeamento dos contornos letra/melodia de “Brega”

Parte A (refrão) – Seção [1] – Lá m (modo eólico)

Lá	
Sol#	
Fá	
Mi	
Ré	Bre bre bre bre - ga me dei
Dó	xou
Si	ô
Lá	ô
Sol#	
Fá	ga ga ga
Mi	
Ré	
Dó	
Si	
Lá	

Lá	
Sol#	
Fá	
Mi	
Ré	Eu sou o fru to bre ga da se men te
Dó	
Si	
Lá	
Sol#	bre ga que vo
Fá	
Mi	
Ré	
Dó	
Si	
Lá	

Lá	
Sol#	
Fá	
Mi	
Ré	seu
Dó	
Si	
Lá	O - lhar e / tí / o / pe de / vo / ra re / tra a / to
Sol#	
Fá	
Mi	
Ré	
Dó	
Si	
Lá	

Lá	
Sol#	
Fá	
Mi	
Ré	co
Dó	
Si	
Lá	Bra - ços an / tí / lo / pes me a / per / tam o ra / cão
Sol#	
Fá	
Mi	
Ré	
Dó	
Si	
Lá	

Lá	
Sol#	
Fá	
Mi	
Ré	xer - ga o fir / ma / men en / to
Dó	A /
Si	
Lá	mo / re
Sol#	
Fá	
Mi	mí / o / pe
Ré	vê se en
Dó	
Si	
Lá	

Lá	
Sol#	
Fá	que foi
Mi	
Ré	lem - bra
Dó	E do
Si	ju / ra - men (Lá#) - to (Lá#)
Lá	com pai / xão ...
Sol#	fei / to
Fá	
Mi	
Ré	
Dó	
Si	
Lá	

Fonte: Elaborada pela autora.

Extraímos do projeto melódico-entoativo da canção em análise os seguintes dados:

- A sintaxe melódico-passional é descendente, com predominância dos intervalos de 6ª Maior descendente e de 3ª menor (grandeza que caracteriza, aspectualmente, o modo eólico, modo escalar menor);
- Os movimentos intervalares são disjuntos. Os saltos grandes, largos e passionalizados, entre um tonema e outro, são descendentes;
- Pela direção intervalar descendente, o vetor cursivo tende à nulidade tensiva; a estesia caminha para a anestesia. A atenuação, então, é um dos analisadores da descendência tensiva, e supõe a “adição” de um “menos” (minimização).

Assim como ocorre 49 vezes a repetição da entidade lexical “brega”, no projeto verbal, é também reiterada 49 vezes a entidade sonora intervalar de 6ª Maior descendente. Esse é um dos aspectos que manifestam a perfeita compatibilidade entre letra e melodia do prisma entoativo do texto; outro é a escolha semiótica, na melodia, pela modalidade menorizada.

Pela gramática tensivo-musical, é importante salientar que o cancionista da obra em análise opta por compor a melodia com base na escala eólica, ou seja, no modo de Lá.

Há, em “Brega”, o traço da tonalização do sistema modal eólico, devido ao tonema Sol sustenizado (Sol#). Porém, *lato sensu*, é pertinente que o plano melódico dessa peça seja considerado como sendo de matriz eólica, posto que é marcado pelo intervalo de 3ª menor – intervalo que caracteriza os modos escalares menores.

O efeito de sentido do modo menor é o de tristeza, enternecimento, de fechamento e remisividade.

4.13 Análise da canção “Locriando”

“Me abandonaram sobre as pedras infinitamente nu, e meu canto. Meu canto reboja.” (BARROS, 2010, p. 169).

O texto “Locriando” foi composto pelos mesmos cancionistas de “No frigar dos olhos”, Francisco José Alves de Aragão, Ronald de Carvalho Correia Lima e Érica Barroso, no ano de 2014. A peça foi arranjada pela autora da presente pesquisa, e rearranjada e gravada por Thiago Almeida, sendo publicada, via formato mp3, em 2018.

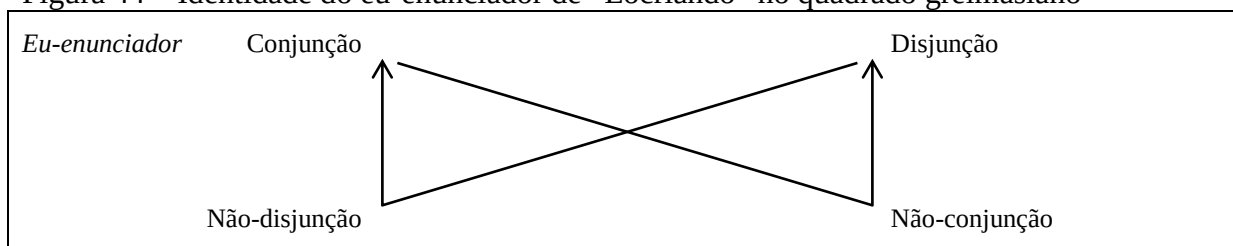
<i>No meio dos vaqueiros e violeiros</i>	} Seção [1]	} Parte A
<i>Senti as dores do sertão</i>		
<i>No lombo do cavalo vi as ribeiras</i>	} Seção [2]	} Parte A
<i>Todas queimadas pelo sol</i>		
<i>Eu vi os bichos e as gentes sobreviventes</i>	} Seção [3]	} Parte B
<i>E vi viventes locriando cânticos sertânicos</i>		
	} Seção [4]	

REPETIÇÃO

Pelos princípios da “dinâmica identitária”⁹⁷ de Landowski (2002), a dêixis “eu”, na instância narrativa de “Locriando”, se manifesta como se estivesse em estado de conjunção em relação à realidade exterior. O eu-enunciador não se inclui no grupo dos vaqueiros, dos violeiros, dos cantadores, das gentes sobreviventes e dos viventes que “locriam” cânticos sertânicos. O “eu” está “no meio” destes actantes, não é um deles. Ele, contudo, vê e sente as “dores do sertão”. Essa dinâmica pode ser cifrada no quadrado greimasiano (Figura 44) da seguinte maneira:

⁹⁷ Em “Presenças do Outro”, escreve Landowski (2002, p. 4): “Também ele condenado, aparentemente, a só poder constituir-se pela diferença, o sujeito tem necessidade de um ele – dos ‘outros’ (eles) – para chegar à existência semiótica, e isso por duas razões. Com efeito, o que dá forma à minha própria identidade não é só a maneira pela qual, reflexivamente, eu me defino (ou tento me definir) em relação à imagem que outrem me envia de mim mesmo; é também a maneira pela qual, transitivamente, objetivo a alteridade do outro atribuindo um conteúdo específico à diferença que me separa dele. Assim, quer a encaremos no plano da vivência individual ou [...] da consciência coletiva, a emergência do sentimento de ‘identidade’ parece passar necessariamente pela intermediação de uma ‘alteridade’ a ser construída”. O autor também organiza, esquematicamente, as práticas semióticas da construção da identidade e da alteridade. No quadrado semiótico greimasiano, o semioticista apresenta os quatro processos por meio dos quais uma identidade se forja no contato com os valores e com as alteridades que a atravessam, a saber: assimilação, exclusão, agregação, segregação. Aclara Landowski, no mesmo texto, que a identidade é sempre instável e que envolve a tensão entre as quatro configurações: Em assim sendo, pela teoria da identidade, não se trata dos actantes independentemente das circunstâncias do encontro de um com o outro, mas ao contrário, são dados identitários constituídos somente em situações específicas.

Figura 44 – Identidade do eu-enunciador de “Locriando” no quadrado greimasiano



Fonte: Adaptada de Greimas e Courtés (2008).

As figuras 45 a 47, a seguir, discretizam do objeto semiótico “Locriando”.

Figura 45 – Notação pentagramática original da canção “Locriando” (fac-símile)



Fonte: Arranjo original.

Figura 46 – Escrita pentagramática da canção “Locriando” (fac-símile) com arranjo e análise distribucional (macroestrutural) de Érica Barroso

“Locriando”

Parte A – parte “a” / seção [1]

Parte A – parte “a” : repetição / seção [2]

Parte B – parte “b” / seção [3]

Parte B – parte “b” com variação / seção [4]

Fonte: Elaborada pela autora.

Figura 47 – Notação pentagramática da canção “Locriando” (fac-símile) com discretização dos intervalos na melodia

“Locriando”

No mei-o dos va-queiros e vi-o - le-ros

sen-ti as do-res do ser-tão

No lom-bo do ca-va-lo vi-as ri-bei-ras

tô-das que-ma-das pe-lo sol

Eu vi es bi-chos e as gen-tes so-bre-vi-ven-tes

E vi vi-ven-tes lo-cri-an-do cân-ti-cos ser-tã-nicos

Fonte: Arranjo original.

Notação original e arranjo atualizado da autora:

- Na notação original dessa canção, está cifrada a base dos acordes (harmonia); no arranjo atualizado, no entanto, a definição da base harmônica não foi realizada, pois a análise da dimensão tensiva da harmonia das canções, em geral, nesta tese, não é considerada relevante, segundo seus objetivos;
- O quarto compasso da primeira versão da notação sofreu correção na distribuição das unidades de tempo (distribuição das semínimas e colcheias);
- No arranjo da autora, o eixo melódico foi condensado, encurtado, já que o último compasso, preenchido com o tonema Mi, com o valor de semibreve, foi excluído. Assim, a partitura, que tinha, originalmente, sete compassos, passa a ter seis compassos;
- O tempo cronológico da versão primeira é definido pela métrica do compasso quaternário (4/4). Na versão atual, o tempo é livre: a peça é um recitativo;
- O rearranjo conserva a forma germinal binária A-B: repetição. Porém, na atualização do arranjo foi inserida a seção [4]: “E vi viventes locriando cânticos sertânicos”, sendo esta de feição mixolídica, em seu aspecto musical. A partir dessa alteração, a peça, antes monomodal (modo lócrio), passa a ser bimodal (modos lócrio e mixolídio).

Os quadros 17 e 18 apresentam cifragens do objeto semiótico “Locriando”.

Quadro 17 – Forma de “Locriando”

Forma A - B (forma binária)

Parte A	Parte B	Repetição
Plano verbal Seções [1] e [2]	Seções [3] e [4]	
Plano musical Parte a: repetição	Parte b e parte b com variação ⁹⁸	

Fonte: Elaborado pela autora.

Quadro 18 – Forma da canção “Locriando” quanto à disposição dos modos no plano melódico

Parte A Modo mixolídio	Parte B Modo lócrio	Parte A Modo mixolídio
Intervalo incoativo de 7ª menor: Seção [1]; Parte A	Regência do intervalo tritônico em toda a duratividade do texto: Seções [1], [2], [3] e [4]; Partes A e B	Acorde arpejado terminativo com intervalo de 7ª menor: Seção [4]; Parte B

Fonte: Elaborado pela autora.

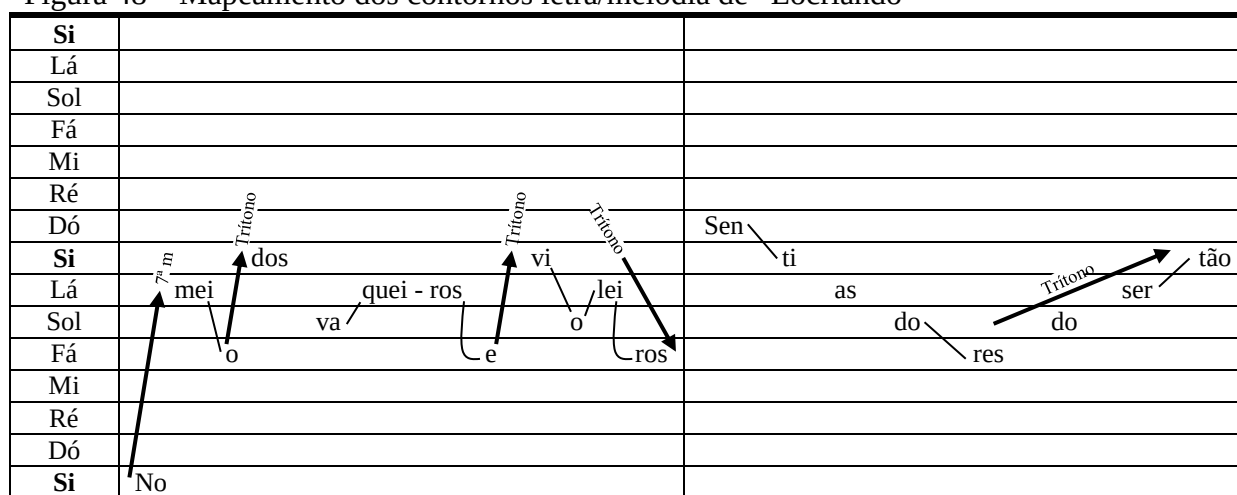
⁹⁸ O que varia no último sintagma melódico é a cifra do arpejo de 7ª menor.

Pelo crivo da semiótica da canção, entendemos que o texto em análise é discretizado como sendo uma grandeza condensada; ela tem configuração concêntrica⁹⁹. Sua cadeia sintagmática é reduzida a apenas quatro seções, que compõem duas partes. A força de involução narrativo-melódica, que se manifesta de forma intensa, corresponde à noção semiótica de tematização.

Na ordem do “e” da cadeia sintagmática narrativa (seção [4]), o que é omitido até então está marcado para surgir na etapa seguinte. E, de fato, algo surge em forma de um pequeno desenvolvimento.

Os “modelos universais da entoação” (TATIT, 2007b), nesse caso, sugerem que, no final de cada frase, os tonemas terminativos (*finalis* “Si”, nas seções [1], [2] e [3]; e *finalis* “Sol”, na seção [4]) provocam efeito tensivo de suspensão (Figura 48).

Figura 48 – Mapeamento dos contornos letra/melodia de “Locriando”



⁹⁹ Quadro das formas tensivas cancionais em relação à categoria “concentração”:

Concentração	Forma intensa	Forma extensa
Involução	Tematização	Refrão
Evolução	Desdobramento	Segunda-parte

Fonte: Tatit (2007, p. 77).

Si		
Lá		
Sol		
Fá		
Mi		
Ré		
Dó		
Si		To
Lá	lom	das
Sol	bo	quei
Fá	ca	ma
Mi	va	das
Ré	lo	pe
Dó	vi	lo
Si	as	sol
	ri	
	bei	
	ras	
Si	No	

Si		
Lá		
Sol		
Fá		
Mi		
Ré		
Dó		
Si	Eu	chos
Lá	vi	e
Sol	os	as
Fá	bi	gen
Mi		
Ré		
Dó		
Si		

Sol		
Fá		cân - ti - cos
Mi		tâ - ni - cos
Ré	E	ser
Dó	vi	do
Si	vi	an
Lá	ven	lo - cri
Sol	tes	
Fá		
Mi		
Ré		
Dó		
Si		
Lá		
Sol		

Fonte: Elaborada pela autora.

Os princípios de coerência e coesão, nesse projeto cancional, correspondem, fundamentalmente, aos seguintes fatores:

- Demarcações aspectuais bem definidas dos sistemas musicais adotados na composição melódica: modos lócrio e mixolídio;

- Elementos intervalares reiterativos¹⁰⁰, sobretudo os intervalos de três tons e de graus conjuntos;
- Modelo estrutural interno, que tem como base a repetição: as duas partes (A e B) são reiteradas;
- Adequação do plano musical ao plano verbal.

Nas inflexões ascendentes predominam os intervalos de trítono; e as cadeias tonemáticas descendentes, constituídas por graus conjuntos, são regidas também pelo intervalo de três tons. Na Parte A, a entidade intervalar incoativa é a 7ª menor, própria do mixolídio. Porém, em todo seu curto desenvolvimento predominam a aspectualidade lócrio-tritônica. Na Parte B, seção [3], o tonema incoativo é o Si, e o intervalo mais saliente, pelo extrato gerativo da hipótese tensiva, ainda é o trítono; mas a seção [4] é francamente instruída pelo intervalo de 7ª menor, própria da escala mixolídia, ou escala nordestina (Figura 47).

A Parte B é um breve desdobramento da Parte A. A seção [4] constitui o único gesto de rompimento com o tema nuclear lócrio. A segunda parte é diminuta; esse elemento novo é exposto, mas não evolui. Nesse trecho, há o propósito, deliberado ou não, de nutrir a desigualdade tensiva entre as duas partes, pelo contraste modal no eixo da intensidade fórica. O miúdo antiprograma melódico se dá pela brusca e descontínua alteração modal, ou seja, pela suspensão das leis da aspectualidade modal lócria, e pela adoção do regime tensivo-melódico com base na escala mixolídica. Em outros termos, o fluxo melódico lócrio é cortado subitamente, e, modulado, se transforma em contratema mixolídico. A partir dessa modulação, o influxo tensivo da programação sintáxico-melódica sofre um curto, porém expressivo, desvio. Em última instância, o deslocamento da rota modal lócria para o percurso mixolídico rompe com as expectativas do ouvinte-enunciário.

Um pequeno anti-programa, portador de força antagonista, é incorporado como elemento do texto integral, e é responsável pelo contraste tensivo que se dá tanto na narrativa quanto na melodia. Além disso, tal anti-programa atenua as forças concêntrica e centrípeta da periodicidade de todo o texto. A canção “Locriando” se torna uma grandeza indivisível, que recebe tratamento circular, com a finalização se abrindo ao seu reinício, ou ao infinito.

No estado de imanência desse texto, apreendemos que os elementos verbais e não-verbais estão integrados e compatibilizados, como se ambos concorressem à mesma zona

¹⁰⁰ A reiteração dos intervalos no eixo melódico e das partes estruturais das canções, via de regra, contribui diretamente para a facilitação de sua fixação mnésica. Temos, então, a reiteração como fator atuante contra o progresso do tempo cronológico; ela reflete a determinação do tempo mnésico.

de sentido. Verificamos ótima adequação vertical entre a extensionalidade de expressão (sonoridade musical e fonológica) e a extensionalidade de conteúdo (semantização investida na letra). O papel da letra é decisivo no sentido da melodia: o tema “seca do sertão” nas seções [1], [2] e [3] é revestido por uma ordenação melódica pautada pelas regras modais lócrias; e, na seção [4], pela inflexão melódica mixolídica.

Em “Locriando”, é engatada uma isotopia figurativa remissiva (“dores do sertão”, “ribeiras queimadas pelo sol”, “bichos e gentes sobreviventes”); e o intervalo tritônico é assimilado, sendo este portador de valores também remissíveis. Aqui, os contornos melódicos lócrio-tritônicos, de alta densidade fêmica, são acolhidos pelas vastas e complexas casas do sentido da semiótica da canção. Nessa peça, que tem gramática lócrio-mixolídica, é notória a espectralização saliente e estranha do elemento intervalar de três tons; e a matriz escalar mixolídica; e a matriz mixiolídica é cifrada no iontervalo de 7ª menor (Si → Lá) elemento incoativo das seções [1] e [2] -, assim como no acorde arpejado de 7ª menorizada (Sol → Si → Ré → Fá), sintagma acordal terminativo do projeto melódico, evidencia a gestualidade entoativa nordestina da peça.

Ante o exposto, é pertinente afirmar que “Locriando” apresenta uma gramática entoativo-tensiva particular, *sui generis*.

4.14 Análise da canção “Máscara”

“Raramente me perdi de vista; detestei-me; adorei-me; depois envelhecemos juntos.” (VALÉRY, 1985, p. 13).

“Máscara” é o título do primeiro *single* do álbum “Admirável chip novo”¹⁰¹, em 2003, da compositora e cantora Pitty. Trata-se do gênero canção-rock¹⁰², estilo metal alternativo.

<i>Diga quem você é, me diga</i>	}	Seção [1]	} Parte A
<i>Me fale sobre a sua estrada</i>			
<i>Me conte sobre a sua vida</i>			
<i>Tira a máscara que cobre o seu rosto</i>	}	Seção [2]	
<i>Se mostre e eu descubro se eu gosto</i>			
<i>Do seu verdadeiro jeito de ser</i>			
<i>Ninguém merece ser só mais um bonitinho</i>	}	Seção [3]	
<i>Nem transparecer, consciente, inconsequente</i>			
<i>Sem se preocupar em ser adulto ou criança</i>			
<i>O importante é ser você</i>	}	Seção [4]	
<i>Mesmo que seja estranho, seja você</i>			
<i>Mesmo que seja bizarro, bizarro, bizarro</i>			
REPETIÇÃO			
<i>O meu cabelo não é igual</i>	}	Seção [5]	} Parte B
<i>A sua roupa não é igual</i>			
<i>Ao meu tamanho, não é igual</i>			
<i>Ao seu caráter, não é igual</i>			
<i>Não é igual, não é igual, não é igual</i>			
<i>I had enough of it</i>			
<i>But I don't care</i>			
<i>Diga quem você é, me diga</i>	}	Seção [1]	} Parte A
<i>Me fale sobre a sua estrada</i>			
<i>Me conte sobre a sua vida</i>			

¹⁰¹ Trata-se de um intertexto com o romance “Admirável mundo novo”, de Huxley (1931). Esse texto tem como tema a distopia, e antecipa os desenvolvimentos em tecnologia e a manipulação psicológica pelo condicionamento do behaviorismo clássico, que se combinam para mudar profundamente as subjetividades humanas. Nesse “admirável mundo novo”, a canção, a música, a literatura, enfim, as manifestações artísticas em geral só têm a função de solidificar o espírito de conformismo dos sujeitos.

¹⁰² “O rock é a centelha que espalha, no campo das músicas dançantes, a novidade do pulso-ruído. A intensidade e o timbre hiperbolizados estouram a retícula das elementares cadências tonais de base” (WISNIK, 1989, p. 201).

<i>O importante é ser você</i> <i>Mesmo que seja estranho, seja você</i> <i>Mesmo que seja bizarro, bizarro, bizarro</i>	} Seção [4]
--	-------------

A estrutura actorial, na superfície desse texto, essencialmente, enuncia os fazeres de dois sujeitos-atores: o sujeito enunciante (S1, sujeito do fazer, sujeito ativo), e “você” (S2 ou sujeito de estado, passivo). S1 é aquele que assume e não apenas predica. S2 tem aspectualização saliente e é o centro dêitico da narrativa. S1 atualiza S2 como seu próprio contraponto, como sendo este o que adere, indiscriminadamente, às valências da sociedade, e que, para isso, usa uma máscara que cobre o rosto, tornando-se, assim, “só mais um bonitinho”. Em outros termos, S2 está em relação conjuntiva com os valores da sociedade; o objeto-valor de “você” é sua adequação na sociedade.

De fato, a problemática dos valores (ilusoriamente) estabilizados, postos em circulação pelo sujeito enunciante, está no centro da reflexão semiótica sobre qualquer narrativa, e não poderia ser diferente no caso da narrativa de “Máscara”. O contraste entre os dêiticos, “ator 1” (sujeito enunciante) e “ator 2” (sujeito “você”) é claro, espetacular mesmo: o cabelo não é igual, a roupa, o tamanho e o caráter não são iguais. Em oposição, o destinator-julgador (ator 1), nega sua própria adesão aos valores que definem o ator 2 e seus enfoques. Para o autor enunciador, o referente “você”, portanto, é revestido de valores negativos.

Para S1, “ser só mais um bonitinho”, nas representações sociais, refere-se àquele que se ajusta, se amolda, de maneira submissa, aos valores da cultura em que está inserido, a ponto de se tornar um sujeito previsível, arrumadinho, um sujeito de atitudes “pasteurizadas”, alguém “fácil de se levar”.

Em “Máscara”, temos:

a) Modalização intencional do dever-fazer (modalidade deôntica prescritiva):

- Para S1, S2 deve dizer quem é.
- Para S1, S2 deve falar sobre a sua estrada.
- Para S1, S2 deve contar sobre a sua vida.
- Para S1, S2 deve tirar a máscara que cobre o seu rosto.
- Para S1, S2 deve se mostrar.

b) Modalização existencial do dever-não-ser (modalidade deôntica contingencial):

- Para S1, S2 não deve (não deveria) ser “só mais um bonitinho” (“Ninguém merece ser só mais um bonitinho”).¹⁰³

Com relação à modalidade veridictória, S1 interpreta que S2 privilegia o eixo da aparência (parecer), em detrimento do ser verdadeiro; a aparência (mentirosa) de S1 não corresponde ao seu verdadeiro estado de ser, esconde o “seu verdadeiro jeito de ser”.

A macro-organização da peça está cifrada no Quadro 19:

Quadro 19 – Forma de “Máscara”

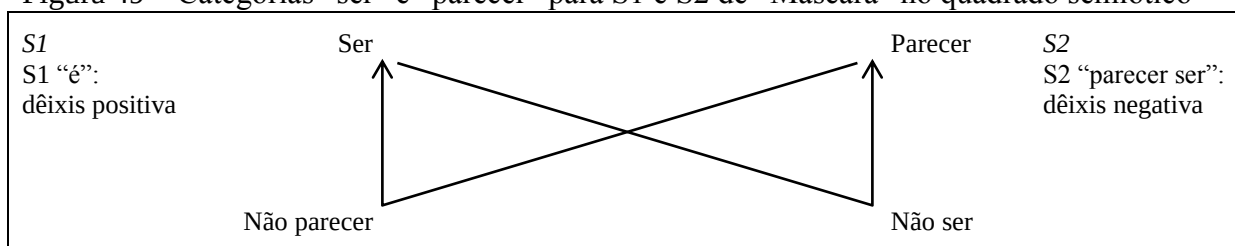
Forma A - B - A

Parte A	Parte B	Parte A'
Plano verbal Seções [1] à [4]	Seções [5] e [6]	Seções [1] à [4]
Plano musical Partes <i>a'</i> , <i>a''</i> , <i>a'''</i> e <i>a''''</i>	Partes <i>b</i> e <i>b'</i>	Partes <i>a'</i> , <i>a''</i> , <i>a'''</i> e <i>a''''</i>

Fonte: Elaborado pela autora.

Em “Máscara”, os valores subjetivos descritivo-modais (querer, poder, dever, saber fazer) são conjugados aos sujeitos pelo copulativo “ser”. As estruturas ideológicas (microssistemas hierárquicos de valores abstratos) de S1 permitem que ele assuma o seu próprio jeito de ser, o seu verdadeiro “quereres”. Em contraponto, os valores de S2 são julgados por S1: aquele, para este, parece ser “só mais um bonitinho”, em uma dimensão pejorativa, S1 entende que S2 é absolutamente adequado aos valores “amestradores” da sociedade (valores de universo), conforme a Figura 49:

Figura 49 – Categorias “ser” e “parecer” para S1 e S2 de “Máscara” no quadrado semiótico



Fonte: Adaptada de Greimas e Courtés (2008).

No projeto entoativo de “Máscara”, o sintagma lócrio-tritônico se encontra em estado de imanência, o que pode ser constatado na Figura 50, a seguir:

¹⁰³ A configuração geral do texto “Máscara” corrobora aquilo sobre o qual nos diz Greimas (2002, p. 122): “somos, incessantemente, um querer e um dever ser”.

Figura 50 – Mapeamento dos contornos letra/melodia de “Máscara”

Parte A – Seção [1]

Si		
Lá		
Sol		
Fá	Di - ga quem	Me
Mi		
Ré	me	
Dó		
Si		

Diagrama de contornos melódicos para a Parte A – Seção [1]. As notas de solfejo (Si, Lá, Sol, Fá, Mi, Ré, Dó) estão alinhadas com as sílabas da letra. As setas indicam os movimentos melódicos: vo (de Lá para Sol), (i) (de Sol para Fá), ga (de Fá para Mi), Me (de Mi para Ré), le (de Ré para Dó), so (de Dó para Ré), sua (de Ré para Mi), es (de Mi para Ré), (a) (de Ré para Mi), da (de Mi para Ré).

Si		
Lá		
Sol		
Fá	Me	sua
Mi		
Ré		
Dó		
Si		

Diagrama de contornos melódicos para a Parte A – Seção [1] (continuação). As notas de solfejo (Si, Lá, Sol, Fá, Mi, Ré, Dó) estão alinhadas com as sílabas da letra. As setas indicam os movimentos melódicos: con (de Lá para Sol), te (de Sol para Fá), so (de Fá para Mi), bre (de Mi para Ré), a (de Ré para Dó), sua (de Dó para Ré), vi (de Ré para Mi), (i) (de Mi para Ré), da ... (de Ré para Mi).

Parte A – Seção [4]

Si		
Lá		
Sol		
Fá	O im - por	Mes que
Mi		
Ré	ser	
Dó		
Si		

Diagrama de contornos melódicos para a Parte A – Seção [4]. As notas de solfejo (Si, Lá, Sol, Fá, Mi, Ré, Dó) estão alinhadas com as sílabas da letra. As setas indicam os movimentos melódicos: tan (de Lá para Sol), te (de Sol para Fá), é (de Fá para Mi), vo (de Mi para Ré), ser (de Ré para Dó), Mes (de Dó para Ré), que (de Ré para Mi), mo (de Mi para Ré), se (de Ré para Mi), ja (de Mi para Ré), tra (de Ré para Mi), nho (de Mi para Ré), se (de Ré para Mi), vo (de Ré para Mi), câ (de Mi para Ré).

Si		
Lá	Mes que	
Sol	mo	
Fá	se	
Mi	ja	
Ré	bi	
Dó		
Si		

Diagrama de contornos melódicos para a Parte A – Seção [4] (continuação). As notas de solfejo (Si, Lá, Sol, Fá, Mi, Ré, Dó) estão alinhadas com as sílabas da letra. As setas indicam os movimentos melódicos: zar (de Lá para Sol), ro (de Sol para Fá), bi (de Fá para Mi), zar (de Mi para Ré), ro (de Ré para Dó), bi (de Dó para Ré), zar (de Ré para Mi), ro (de Mi para Ré), bi (de Ré para Mi), zar (de Mi para Ré), ro (de Ré para Mi).

Parte B – Seção [5]

Si		
Lá		
Sol		
Fá		
Mi		
Ré	meu	A su
Dó	O ca	a rou
Si		

Diagrama de contornos melódicos para a Parte B – Seção [5]. As notas de solfejo (Si, Lá, Sol, Fá, Mi, Ré, Dó) estão alinhadas com as sílabas da letra. As setas indicam os movimentos melódicos: be (de Lá para Sol), não (de Sol para Fá), é (de Fá para Mi), i (de Mi para Ré), gual (de Ré para Dó), A (de Dó para Ré), su (de Ré para Mi), a (de Mi para Ré), rou (de Ré para Mi), pa (de Mi para Ré), não (de Ré para Mi), é (de Ré para Mi), i (de Ré para Mi), gual (de Mi para Ré).

Si		
Lá		
Sol		
Fá		
Mi		
Ré	Ao meu ma não é gual	Ao seu rá não é gual
Dó	ta nho i	ca ter i
Si		

Si	
Lá	
Sol	
Fá	
Mi	
Ré	Não é gual não é gual não é gual ...
Dó	i i i
Si	

Fonte: Elaborada pela autora.

Nessa peça, os valores ideológicos de não-conformidade com as demandas culturais são atualizados tanto no percurso gerativo do sentido da narrativa quanto nas instâncias do itinerário do sentido da melodia: a sintaxe melódica insiste nas cifras modais-lócrias, que funda e reforça a tensão fundamental de toda sua extensão.

5 CONCLUSÃO

O modo pelo qual construímos o sentido dos fatos cancionais brasileiros modais é o objeto de estudo desta tese. Estimamos os valores de tudo que ingressa no seu campo de presença. Fizemos medições interiorizadas, avaliações íntimas das canções que, na pesquisa, estão semiotizadas.

O que pode a semiótica enunciar sobre uma canção? O mesmo que sobre os outros objetos de arte: da obviedade mais desconcertante até enunciações que iluminam de um ângulo inesperado a percepção de quem a compõe, executa ou escuta.

A semiótica é uma teoria da relação. Os termos (unidades significantes de qualquer grandeza, elementos empiricamente isoláveis), do ponto de vista da significação, são apenas interseções de relações articuladas em diferentes níveis de análise; e as estruturas relacionais se desdobram em séries organizadas de dependências, isto é, de hierarquias. As regularidades apreendidas em tais estruturas, e reconstituídas a partir das manifestações textuais, dão lugar a construções menos ou mais formalizadas, que permitem transformá-las em modelos. Esses modelos enunciativos (no caso, os modelos escalares) são explicitamente, ou implicitamente, convocados pelo exercício concreto do texto cancional, quer se trate dos vestígios depositados na memória coletiva, quer se refira a um discurso individual, inédito e criador, formador de novos usos das linguagens.

A descendência em oposição à ascendência e em oposição à permanência do tonema constituem as diretrizes básicas para a formulação das grandezas entoativas da canção. Mas só conseguimos precisar a pertinência de uma unidade entoativa em seu contexto geral de sentido quando levamos em conta, concomitantemente, as segmentações linguísticas produzidas pela letra.

Uma unidade entoativa, no domínio da canção, não pode ser definida apenas com base na distribuição interna dos acentos musicais. Em contato com a letra, esses segmentos sonoros perdem a autonomia e passam a depender das sequências linguísticas para uma exata definição de cada unidade.

O poder tensivo-dinamogênico da canção é incomensurável. As canções são capazes de contrair e distender, de expandir e suspender, condensar e deslocar acentos que acompanham a percepção humana. Todavia, a canção comporta um plano do conteúdo objetivo, possui uma dinâmica de restrições formais. Em qualquer projeto entoativo é oferecida uma miríade de grandezas-significantes em que pressentimos certas relações e acreditamos entrever hierarquias e dependências.

Pelo processo da descrição semiótica, jamais conseguiremos abordar tudo o que o objeto cancional nos provoca: há sempre algo que escapa à análise. Nesta pesquisa, tentamos, pelo menos, identificar os principais recursos da composição entoativa utilizados pelos cancionistas, sobretudo no que tange à escolha do modo escalar na composição da melodia da canção e o efeito de sentido tensivo resultante dessa escolha.

A tensividade dos modos escalares dissemina a timia nos textos literomusicais, e é por intermédio da tensividade entoativo-melódica – portadora de valores tímicos – que o cancionista manifesta a presença dos incidentes emotivos nas canções. Assim, constatamos que a escolha do modo escalar é fator preponderante no grau de tensividade investido no contorno melódico da canção. O modo escalar a partir do qual o projeto melódico é composto (o modo é variável de canção para canção), contudo, não responde, sozinho, pela identidade da canção. Não é apenas a dose musical, mais especificamente a questão da escolha do modo da escala para a feitura da canção, na perspectiva da gramática tensiva, que define os contornos identitários de uma canção: a linha de tonemas de uma melodia, composta a partir da cadeia dos tonemas de cada sistema escalar, por si só, não detém a exclusividade do sentido tensivo cancional. A linha de tonemas da melodia (glossemas de altura) divide esse papel com outras grandezas: a sequência de glossemas, que se distinguem pelo contraste entre o forte e o piano (dinamema), e a sequência dos valores de duração (cronema) são grandezas virtuais que operam na resulta tensiva da canção. Mas, ao fim e ao cabo, é sobretudo a junção letra/melodia que é responsável pelo efeito de sentido global de uma peça cancional.

Somos levados os semioticistas da canção à constatação de que só podemos falar de universais no nível das estruturas profundas (simples e abstratas, estruturas atualizantes), ao passo que a análise das estruturas de superfície (complexas e concretas, estruturas de enunciados reais ou realizados) convida a reconhecer singularidades e especificações perceptíveis em cada canção.

No *corpus* desta pesquisa, as obras cancionais exigiram grande elasticidade dos parâmetros descritivos, por apresentarem “soluções” que não seguem sempre os princípios entoativos universais; os modelos aplicáveis em alguns casos não são exatamente os modelos-padrão. Cada canção traz traços, tratamentos e soluções específicos que requerem dos cancionistas-compositores a habilidade de adotarem procedimentos nem sempre previstos pelo modelo teórico universal (modelo primitivo, padrão). Cada cancionista-enunciador tem sua maneira de operar no momento da produção do texto cancional. Esse procedimento estilístico é reconhecível intuitivamente ou conscientemente em um determinado nível de superfície. Com efeito, além de estabelecerem elos entre melodia e letra, há momentos em que

os cancionistas conseguem produzir um sentido especial, intransferível, que torna cada canção uma obra única, um acontecimento.

A tese “Modos escalares e tensividade semiótica na canção popular brasileira” conclui que na semiótica da canção, assim como em todas as outras semióticas (sincréticas ou não), os universais visam apenas à generalização, sem poderem afirmar a universalidade deste ou daquele elemento. Então, os universais não são necessariamente absolutos, mas podem ser uma questão de grau ou tendência.

A canção tem fundamentos musicais determinantes. Vale ressaltar, algumas questões do músico (como o encadeamento melódico) não são as mesmas do cancionista. O músico não se ocupa do procedimento da entoação; ele recorre somente ao percurso gerativo de sentido do texto musical. Por seu turno, na semiótica tensivo-cancional, os sintagmas melódicos servem de pano de fundo para a canção, já que opera com as leis dos sistemas de composição musical (modal, tonal/atonal e dodecafônico), mas os grandes fatores de tensividade devem ser investigados no domínio dos próprios perfis e curvas entoativas. É, sobretudo, no liame entre o plano verbal e plano melódico que se constroem as estratégias tensivas de persuasão entoativa. É, enfim, no procedimento entoativo onde estão concentradas as variações tensivas que mais interessam aos cancionistas e, por conseguinte, aos semioticistas da canção.

Pelas leis da forma, os modelos universais da entoação só regem o texto cancional sob a condição de serem continuamente violados. A espera fórico-tensiva do ouvinte pode ser uma espera de resoluções óbvias, ou de resoluções inusitadas, de ofensas às regras que tornem mais plena a legalidade final do processo.

Depreendemos que os tonemas do fio sintagmático melódico estão a serviço do querer-dizer do sujeito da enunciação. Sua eloquência é ilimitada, pois que o sujeito-cancionista segue as coerções entoativas ou as transfigura. Nesse dizer, a submissão total à gramática da língua natural não é exigida, e perfis tonemáticos, que se perderiam na fala, são perpetuados (não é por acaso que a cadeia de tonemas é a grandeza derivada mais saliente de um eixo melódico); o projeto melódico da canção nem sempre obedece a um modelo canônico, ou seja, nem sempre segue os ditames da hierarquia melódica. Se não fosse assim, as melodias perderiam muito de sua eficácia e encanto.

O que intervém para definir nossas esperas e nossas tendências a alimentar uma gama de exigências formais não é uma adesão natural à “boa” organização das grandezas literomusicais, mas todo o conjunto de experiências precedentes dos sujeitos que fazem e que escutam canção, que direciona as escolhas das organizações perceptivas dentro de um dado

campo de presença. Isso significa que a canção não é uma linguagem universal, mas que a tendência a certas (re)soluções mais do que outras é resultado de uma cultura cancional psicológica e historicamente determinadas; eventos cancionais que são elementos de tensão para alguns sujeitos ou certas culturas podem ser, para outros indivíduos e outras culturas, exemplos de legalidade que beiram à monotonia. A percepção do todo de uma canção não é imediata nem passiva; é um fato de organização que se apreende e que se aprende. Esse exercício afetivo e intelectual não é feito de pura naturalidade, mas é trabalhado dentro de estruturas psíquicas – portanto individuais e subjetivas –, sendo que estas são, em parte, plasmadas por modelos de cultura.

É verdade que escolher uma rede de relações (no caso, relações intervalares das gamas escalares) significa sempre escolher, no interior do campo de possibilidades, certo tipo de resolução.

A canção modal tem como qualidade própria o deslocamento de pontos de tensão que caracteriza a peça tonal. No modalismo, o texto cancional não gravita sobre um polo de atração/tensão para o qual o desenvolvimento da grandeza sonora é levada a se dirigir (e que a percepção do enunciador e do enunciatório é levada a desejar), mas cada entidade sonora tem uma dignidade autônoma e se impõe à audição semiótica de relações com o resto (da canção).

A canção popular brasileira, quando abandona a lógica do sistema tonal, tende, efetivamente, a uma condição muito próxima da canção modal do medievo. No entanto, é preciso acrescentar que o ouvinte contemporâneo, não mais “virgem” como o medieval, e sim já plasmado, educado por séculos de tonalismo, pode ser que não saiba penetrar no âmago de um texto cancional modal onipolar se não for introduzido, surpreendido a cada passo por uma ruptura dos hábitos auditivos; quer seja, para que saia dos condicionamentos psicológicos e culturais, e perca o centro do universo em que se encontra, habituando-se a um universo diversos centros tensivos.

Para que os semioticistas entendam essa nova condição de composição e de audição da canção são necessários, assim, novos instrumentos que deem conta da riqueza do fenômeno enunciativo que o cancionista e o ouvinte podem entesourar diante do *coup* da multiplicidade e da assimetria de semioses tensivas inusitadas.

A semiótica estuda as petições de princípios universais da entoação, assim como as “astúcias da enunciação” (FIORIN, 2016), os artifícios e os estilemas das composições cancionais. Essa disciplina quer descobrir como certos sintagmas sonoros tendem a provocar determinadas cadeias de reações fórico-tensivas em quem as emite e em seus receptores-fruidores.

O inefável, halo de subjetividade, aparece no tecido de qualquer peça de canção submetida à análise. No entanto, o objeto-canção, como mistério indizível, ao ser submetido à análise semiótica, desaparece, e, ao desaparecer, deixa dito o que é a entidade cancional analisada e a paixão fórico-tensiva que engendra. Certo é que um dos campos onde a inefabilidade estabelece limites para quaisquer disciplinas do sentido, e surge com o ímpeto mais livre, é o da música, e, por isso, também, o do cancional.

Na canção, o estímulo tensivo verbo-musical se apresenta à atenção do ouvinte-fonidor como ambíguo, e produz uma tendência a obter distensão, satisfação. Em suma, nos projetos cancionais são instaladas crises tensivas – que são, em parte, provocadas pela escolha do modo escalar que serve de base para a melodia –, de modo que o ouvinte é levado a procurar um ponto de resolução para essa ambiguidade fórica. Nesse caso, surge a paixão, se a tendência a uma resposta distensiva é inadvertidamente, inopinadamente interrompida ou inibida; se a tendência for (parcialmente) satisfeita, não haverá disparo fórico-tensivo, não haverá a paixão intensa. Como uma grandeza cancional estruturalmente dúbia, cria propensão ao esclarecimento, todo adiamento imposto ao esclarecimento provocará um movimento tensivo-passional.

Cada texto cancional tem suas leis, que são os princípios da forma (*Gestalt*), e a dinâmica das crises (tensões) e das resoluções obedece a certas direções formativas fixas.

A canção tonal tradicional tende, definitivamente, a uma estaticidade final (parada), encorajando e celebrando aquilo que se pode chamar de (inércia psicológica). Ela cria polaridades em torno da qual a composição gira sem se afastar, senão por alguns momentos: são estes os momentos de tensão, mas a tensão é introduzida para secundar a inércia perceptiva, reconduzindo-a ao polo de tensividade.

A poética da canção modal é a favor da aspectualidade tensiva multipolar, aberta; é contra a unipolaridade tensiva da obra entendida, tradicionalmente, como tonal.

As canções populares modais brasileiras deixam o ouvinte às voltas com o mundo que não perdeu as referências tensivas tonais prefixadas; essas canções, de fato, não instauram uma ruptura radical em relação às leis tensivas instauradas pelo hábito tonal.

A experiência atualizada do modalismo na canção popular brasileira nos obriga a repensar as gramáticas tensivas cancionais como desenvolvimentos parciais – estética e historicamente comprometidos – de uma mesma base paradigmática: o tonalismo.

As canções brasileiras de hoje estão mergulhadas em um processo contínuo de interações – com fronteiras (quase) imperceptíveis entre origem melódica modal e tonal,

bem como entre linha erudita e popular –, onde não há mais espaço para implantação de gramáticas tensivas fixas e imutáveis.

A presença do modalismo nas canções populares – mesmo no conteúdo interior de obras de pequena extensão – é significativa no efeito de sentido da peça, ou seja, representa muita coisa no resultado final de suas significações particulares. Sob a égide do tonalismo, a gramática modal renasce e morre em cada obra cancional.

Em contraponto à escuta especializada da canção, a escuta não-analítica, livre de quaisquer propostas de discretização científica ou filosófica, por vezes, incide em proposições tautológicas ou em frases assindéticas, como: “Quando eu escuto Mama África é como se baixasse uma entidade afronagô em mim. Ela tem um ritmo bem ritmado”.

As canções causam reações proprioceptivas (passionais e somáticas) no escutador-destinatário, e, a partir daí, são qualificadas tanto de belas como de não-estéticas, de bem ou mal compostas, de inexpressivas ou arrebatadoras. Já os semioticistas-analistas também utilizamos tais caracterizações, mas como meras conotações de elementos das estruturas pertinentes e singulares de cada peça: na semiótica, essas distinções descrevem as grandezas estruturais que motivam tais qualificações.

As canções, nesta pesquisa, são consideradas não apenas em sua manifestação sensível, na aparência – seja ela qual for –, mas em sua imanência, nas profundezas da geração do sentido. Assim, os textos podem ser iluminados, ainda que apenas em algumas de suas múltiplas faces.

Vimos que cada obra cancional tem um sistema de organização estrutural particular, e, também, um sistema de composição específico; isso confere a cada canção uma aspectualidade tensiva própria.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Geraldo; RAMALHO, Zé; ROCHA, Renato. Bicho de sete cabeças. Intérprete: Geraldo Azevedo. In: AZEVEDO, Geraldo. **Bicho de 7 cabeças**. New York: Epic Records, 1979. 1 LP. Faixa 6.

BARROS, Manoel de. **O fazedor de amanhecer**. Rio de Janeiro: Salamandra, 2001a.

_____. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2010.

_____. **Retrato do artista quando coisa**. Rio de Janeiro: Record, 2001b.

BARROSO, Érica; ARAGÃO, Francisco José Alves de; LIMA, Ronald de Carvalho Correia. **Locriando**. Intérprete: Thiago Almeida. Fortaleza, 2018.

_____; _____. **No frigidar dos olhos**. Intérprete: Thiago Almeida. Fortaleza, 2018.

_____; FERNANDES, Willamy. **Pés no chão**. Intérprete: Thiago Almeida. Fortaleza, 2018.

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Tradução de Hortênsia dos Santos. 16. ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 2001.

_____. **O óbvio e o obtuso**: ensaios sobre fotografia, cinema, pintura, teatro e música. 2. ed. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. **Meu coração desnudado**. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

BERTRAND, Denis. **Caminhos da semiótica literária**. Tradução de Grupo Casa. Bauru, SP: EDUSC, 2003.

BIRMAN, Joel. **Psicanálise, ciência e cultura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**: lições americanas. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARMO JR., José Roberto do. **Melodia & prosódia**: um modelo para a interface música-fala com base no estudo comparado do aparelho fonador e dos instrumentos musicais reais e virtuais. 2007. 192 f. Tese (Doutorado em Linguística) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

CARMO JR., José Roberto do. O conceito de forema e sua aplicação à análise semiótica musical. In: SEMINÁRIO DO GEL, 57., 2009, Ribeirão Preto (SP). **Anais...** Ribeirão Preto (SP): GEL, 2009.

CASTELLANA, Marcelo. L'espace et les structures harmoniques. **Actes sémiotiques (Bulletin)**, Paris, n. 28, p. 36-43, 1983.

CÉSAR, Chico. Béradêro. Intérprete: Chico César. *In*: CÉSAR, Chico. **Aos vivos**. São Paulo: Velas, 1995. 1 CD. Faixa 1.

_____. Brega. Intérprete: Chico César. *In*: CÉSAR, Chico. **Compacto e simples**. São Paulo: Chita Discos, 2005. 1 CD. Faixa 2.

_____. Chico César, amor e amizade. **Cultura Brasil**, 12 fev. 2010. Disponível em: <<http://culturabrasil.cmais.com.br/programas/supertonica/arquivo/chico-cesar-amor-e-amizade>>. Acesso em: 20 mar. 2018.

_____. Chico César: canto em praça de guerra. **Gafieiras**, 2013. Entrevista concedida a Daniel Almeida. Disponível em <<http://gafieiras.com.br/wp-content/uploads/2013/06/PDF-Chico-César.pdf>>. Acesso em: 20 mar. 2018.

_____. Patchuli. Intérprete: Elba Ramalho. Participação: Chico César. *In*: RAMALHO, Elba. **Do meu olhar pra fora**. Rio de Janeiro: Coqueiro Verde Records e Acauã Produtora, 2015. 1 CD. Faixa 9.

_____. ASSUMPÇÃO, Itamar. Dúvida cruel. Intérprete: Chico César. *In*: CÉSAR, Chico. **Aos vivos**. São Paulo: Velas, 1995. 1 CD. Faixa 6.

_____. FERNANDES, Tata; DE BIASI, Milton. Templo. Intérprete: Chico César. *In*: CÉSAR, Chico. **Respeitem meus cabelos, brancos**. Rio de Janeiro: MZA Music, 2002. 1 CD. Faixa 10.

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. **Dicionário de análise do discurso**. Tradução de Fabiana Komesu. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2008.

CHEMAMA, Roland. **Dicionário de psicanálise**. Tradução de Franke Sttineri. Porto Alegre: Artes. Médicas Sul, 1995.

CORDEIRO, Edson; BRIAMONTE, Miguel. Baioque. Intérprete: Edson Cordeiro. *In*: CORDEIRO, Edson. **Edson Cordeiro**. New York: Columbia, 1992. 1 LP. Faixa 3.

COSTA, Nelson Barros da (Org.). **O charme dessa nação**: música popular, discurso e sociedade brasileira. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2007.

CUNHA, Celso. **Nova gramática do português contemporâneo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

DINIZ, Maria Lúcia Vissotto Paiva. Semiótica e mídia: a proposta de integração do GESCom. *In*: DINIZ, Maria Lúcia Vissotto Paiva; PORTELA, Jean Cristtus (Orgs.). **Semiótica e mídia**: textos, práticas, estratégias. Bauru: UNESP/FAAC, 2008. p. 9-14.

ECO, Umberto. **Obra aberta**: formas e determinação nas poéticas contemporâneas. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação**: as categorias de pessoa, espaço e tempo. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2016.

_____. O projeto hjelmsleviano e a semiótica francesa. **Galáxia**, São Paulo, n. 5, p. 19-52, abr. 2003.

FONTANILLE, Jacques. **Semiótica do discurso**. Tradução de Jean Cristtus Portela. São Paulo: Contexto, 2008.

_____; ZILBERBERG, Claude. **Tensão e significação**. Tradução de Ivã Lopes, Luis Tatit e Waldir Beividas. São Paulo: Humanitas, 2001.

FREUD, Sigmund. **Sigmund Freud**. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund de Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GENETTE, Gérard. **Nouveau discours du récit**. Paris: Seuil, 1983.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Da imperfeição**. Tradução de Ana Cláudia de Oliveira. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

_____. Le beau geste. Recherches sémiotiques. **Semiotic Inquiry**, Montreal, v. 13, p. 21-35, 1993.

_____. **Semântica estrutural**: pesquisa do método. Tradução de Haquira Osakabe. 2. ed. São Paulo Cultrix, 1976a.

_____. **Semiótica do discurso científico**. Da modalidade. Tradução de Cidmar Teodoro Pais. São Paulo: Diefel; SBPL, 1976b.

_____. **Sobre o sentido II**: ensaios semióticos. Tradução de Dilson Ferreira da Cruz. São Paulo: Nankin: Edusp, 2014.

_____. **Sobre o sentido**: ensaios semióticos. Tradução de Ana Cristina Cruz Cezar *et al.* Petrópolis: Vozes, 1975.

_____; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de semiótica**. Tradução de Alceu Dias Lima *et al.* São Paulo: Contexto, 2008.

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

HANNS, Luiz Alberto. **Dicionário comentado do alemão de Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

HJELMSLEV, Louis. **Ensaio linguísticos**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Perspectiva, 1991.

_____. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. Tradução de José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1975.

HOLST, Imagem. **ABC da música**. Coleção opus 86. Tradução de Mariana Czertok. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

JAKOBSON, Roman. **Seis lições sobre o som e o sentido**. Tradução de Luís Miguéis Cintra. Lisboa: Moraes, 1977.

JOBIM, Antônio Carlos (1969). Antônio Carlos Jobim. In: SOUZA, Tárík de. **O som do Pasquim**. Rio de Janeiro: Desiderata, 2009. p. 114-131.

JORGE, Marco Antonio Coutinho. **Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan**: as bases conceituais. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002. v. 1.

JOUNEL, Pierre. **A missa ontem e hoje**. Tradução de José de Leão Cordeiro. Coimbra: Gráfica de Coimbra, 1988.

LA BAGATELA. **Melómanos**, [s. l.], 2018. Disponível em: <<http://www.melomanos.com/la-musica/formas-musicales/la-bagatela/>>. Acesso em: 20 mar. 2018.

LACAN, Jacques. **O Seminário, Livro 11**: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Tradução de M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

LANDOWSKI, Eric. **Presenças do Outro**. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 2002.

LAPLANCHE, Jean. **Vocabulário de psicanálise**: Laplanche e Pontalis. Tradução de Pedro Tamem. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LOPES, Edward. Prefácio. In: 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: Edição UFC, 2012. p. 15-23.

LOPES, Ivã Carlos; ALMEIDA, Dayane Celestino de (Orgs.). **Semiótica da poesia**: exercícios práticos. São Paulo: Annablume, 2011.

LUIZ, Leonardo. **Música no divã**: sonoridades psicanalíticas. São Paulo: Via Lettera, 2011.

MARCONI, Rodrigo. Tradição e vanguarda na obra “Acrílico” de Caetano Veloso e Rogério Duprat. **Revista Brasileira de Música – Programa de Pós-Graduação em Música – Escola de Música da UFRJ**, Rio de Janeiro, v. 25, n. 1, p. 79-102, 2012.

MARX, Karl. **O Capital**. Tradução de Reginaldo Sant’Anna. 13. ed. São Paulo: Bertrand, 1989.

MED, Bohumil. **Teoria da música**. 4. ed. Brasília: Musimed, 1996.

MEIRELES, Cecília. **Viagem**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1967.

MELLO, Guilherme Theodoro Pereira de. **A música no Brasil**: desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República. Salvador: Typographia de São Joaquim, 1908.

MELO NETO, João Cabral de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

NASCIMENTO, Edna Maria Fernandes dos Santos. Paixão, mito e formas de vida em textos publicitários. **SIGNUM: Estud. Ling.**, Londrina, n. 16/2, p. 149-168, dez. 2013.

NEVES, José Maria. **Música contemporânea brasileira**. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

NÖTH, Winfried. **A semiótica do século XX**. São Paulo: Annablume, 1996.

PASCAL, Blaise. **Pensamentos**. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

PAZ, Ermelinda A. **O modalismo na música brasileira**. Brasília: Musimed, 2002.

PIETROFORTE, Antônio Vicente. **Tópicos de semiótica**: modelos teóricos e aplicações. São Paulo: Annablume, 2008.

PITTY. Máscara. Intérprete: PITTY. In: PITTY. **Admirável chip novo**. Rio de Janeiro: Deckdisc/Polysom, 2003. 1 CD. Faixa 3.

PORTO EDITORA. **Dicionários acadêmicos**: dicionário de alemão-português. Porto: Porto Editora, 2009.

QUINET, Antonio. **Um olhar a mais**: ver e ser visto na psicanálise. Tradução de Jairo Gerbase. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

QUINTANA, Mário. Ah! Os Relógios. In: _____. **A cor do invisível**. Rio de Janeiro: Globo, 1989. p. 23.

SADIE, Stanley (Ed.). **Dicionário Grove de música**: edição concisa. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

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: Edição UFC, 2012.

_____. Acontecimento e exercício: as cidades de Santo Amaro da Purificação, São Paulo e Londres na obra de Caetano Veloso. In: MENDES, Conrado Moreira; LARA, Gláucia Muniz Proença (Orgs.). **Em torno do acontecimento**: uma homenagem a Claude Zilberberg. Curitiba: Appris, 2016. p. 83-104.

_____. CAE CAE. **O ser do sentido**, 8 nov. 2017. Disponível em: <<http://oserdosentido.blogspot.com.br/2017/11/cae-cae.html>>. Acesso em: 20 mar. 2018.

SIQUEIRA, José. **O sistema modal na música folclórica do Brasil**. João Pessoa: Secretaria de Educação e Cultura, 1981.

TARTUCE, Fernanda. **Mediação nos conflitos civis**. São Paulo: Método, 2008.

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

_____. **Análise semiótica através das letras**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

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

_____. **Musicando a semiótica**: ensaios. São Paulo: Annablume, 1997.

_____. **O cancionista**: composição de canções no Brasil. 2. ed. São Paulo: Editora da USP, 2012.

_____. **Semiótica à luz de Guimarães Rosa**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.

_____. **Semiótica da canção**: melodia e letra. São Paulo: Editora Escuta, 2007a.

_____. **Todos entoam**: ensaios, conversas e canções. São Paulo: Publifolha, 2007b.

VALDAN, Pedro. **A Hidra de Serna**. Osasco (SP): Ícone, 1999.

VALE, João do; CÂNDIDO, José. Carcará. Intérprete: Maria Bethânia. In: BETHÂNIA, Maria. **Maria Bethânia**. New York: RCA, 1965. 1 LP. Faixa 1.

VALÉRY, Paul. **O Senhor Teste**. Tradução de Aníbal Fernandes. Lisboa: Relógio D'Água, 1985.

VELOSO, Caetano. Oração ao tempo. Intérprete: Caetano Veloso. In: VELOSO, Caetano. **Cinema transcendental**. Rio de Janeiro: Universal Music, 1979. 1 LP. Faixa 2.

_____. Trilhos urbanos. Intérprete: Caetano Veloso. In: VELOSO, Caetano. **Cinema transcendental**. Rio de Janeiro: Universal Music, 1979. 1 LP. Faixa 7.

_____; DUPRAT, Rogério. Acrilírico. Intérprete: Caetano Veloso. In: VELOSO, Caetano. **Caetano Veloso**. Rio de Janeiro: Philips Records, 1969. 1 LP. Faixa 11.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____; NESTROVSKI, Arthur. Acalanto. Intérprete: José Miguel Wisnik. In: WISNIK, José Miguel. **Indizível**. São Paulo: Alê Siqueira, 2011. 1 CD. Faixa 10.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte**: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente. Tradução de João Azenha Jr. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

XUXA, Ilariê. Intérprete: Xuxa. In: XUXA. **Xou da Xuxa 3**. Rio de Janeiro: Som Livre, 1988. 1 CD. Faixa 1.

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

_____. **Razão e poética do sentido**. Tradução de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: Editora da USP, 2006.

APÊNDICE A – Análise da canção “Pés no chão”

“Ilarilarilariê, ô ô ô
 Ilarilarilariê, ô ô ô
 Ilarilarilariê, ô ô ô” (XUXA, 1988).

“Me abismo, sucumbo...” (BARTHES, 2001, p. 23).

“Pés no chão” é uma obra de Willamy Fernandes¹⁰⁴ (letra) em parceria com Érica Barroso (música). Ela foi composta em 2012. O arranjo é de Thiago Almeida, e a publicação, via formato mp3, foi feita em 2018.

<i>Ela estava tão feliz!</i>	Seções [1] à [3]	Parte A
<i>Girava feito uma imbecil</i>		
<i>Como num conto de fada da Disney</i>		
<i>Tudo absoluto! Perfeito!</i>	Refrão	
<i>Absoluto! Perfeito! Absoluto! Perfeito!</i>		
<i>Nada importava naquele momento</i>	Seções [4] à [6]	
<i>Nem mesmo a sua cara de idiota</i>		
<i>Contorcida feito tripa</i>		
<i>Tudo absoluto! Perfeito!</i>	Refrão	
<i>Absoluto! Perfeito! Absoluto! Perfeito!</i>		
<i>Superfície dessa esfera rochosa que nos suga, que nos suga</i>	Seções [7] à [10]	Parte B
<i>De que não temos força para desgrudar</i>		
<i>Pois o chão é o limiar, é o limiar, é o limiar</i>		
<i>Tênue e dura divisão entre nós e o não, entre nós e o não</i>		

“Pés no chão” é a expressão popular para o princípio da realidade de Freud (1996). Em termos psicanalíticos, a atividade psíquica consiste, antes de mais nada, em evitar o desprazer e em buscar o prazer; é que ela visa a fugir da dor e a suprimir, assim, a tensão pulsional. O princípio do prazer é apresentado, sobretudo, como princípio de diminuição dessa tensão, mas Freud reconhecia a existência de tensões agradáveis. Por outro lado, o princípio da realidade é “[...] aquele que rege o funcionamento psíquico e corrige as consequências do princípio do prazer, em função das condições impostas pelo mundo exterior” (CHEMAMA, 1995, p. 184). Portanto, se, para Freud, o princípio do prazer traz

¹⁰⁴ Willamy Fernandes: músico cearense, graduado em Letras (Português) pela Universidade Federal do Ceará, mestrando em Letras Clássicas (Filologia Românica/Latim) na Universidade de São Paulo.

consigo a busca de uma satisfação pelos caminhos mais curtos, mesmo que sejam alucinatórios, o princípio da realidade vai regular essa busca.

A partir da leitura do título da canção “Pés no chão”, o enunciador instaura um corpo-que-sente-e-percebe, e que tem uma “visão de mundo” (*Weltanschauung*) realista, ou seja, um corpo que se encontra sob o domínio do princípio da realidade.

Nessa narrativa, o indicador “eu”, a bailarina, o dêitico “nós” e a felicidade podem ser considerados dêiticos actoriais (ator individual, ator figurativo, ator coletivo e ator não-figurativo, respectivamente). São esses os traçados teóricos que doravante nortearão nossas considerações sobre a semiótica de “Pés no chão”.

A estrutura actorial (estrutura topológica), na superfície do texto, basicamente, enuncia os fazeres plurais de três sujeitos-atores: o sujeito da enunciação, “ela” e “nós”. O sujeito da enunciação embreia os dêiticos “eu” (oculto) e “ela”, no nível inferior da instância sintagmática¹⁰⁵, para, funcionando como fúntivos constituintes, irem se sincretizar no nível superior, e, ali, constituir o macrossujeito da enunciação, o ator “nós”, que os subsume na instância paradigmática do texto linguístico. O dêitico “nós”, ou seja, o interenunciante¹⁰⁶, é a intersubjetividade do grupo cultural a que ambos (“eu” e “ela”) pertencem, é, por fim, a competência cultural que adquiriram. Destarte, a cultura é o verdadeiro interlocutor que lhes proporciona a necessária mediação cultural pela qual os actantes dêiticos “eu” e “ela” interagem.

O jogo da organização dêitico-actancial da peça em pauta é complexo, “astucioso”¹⁰⁷.

No plano da letra ocorrem instabilidades de pessoa¹⁰⁸: o uso do dêitico “nós” é ambíguo, pois não deixa claro que pessoas (atores) estão incluídas nessa dêixis. “Ela” faz parte de “nós”, ou não?

SI (sujeito enunciante) é aquele que assume e não apenas predica. “Ela”, a dançarina giradora performática, tem aspectualização saliente, e é o centro dêitico da Parte A da narrativa. SI atualiza S2 (sujeito “ela”) como antissujeito, ator nauseante,

¹⁰⁵ “No ‘nível inferior’, a atomização estrutural dos signos (mais precisamente das ‘significações’) em seus componentes semânticos, chamados de semas, produz elementos analíticos que ainda não são signos. No ‘nível superior’, a descoberta de unidades textuais produz entidades semânticas, que são mais que signos” (NÖTH, 1996, p. 147).

¹⁰⁶ “O papel do interenunciante parece poder ser resumido na construção de um ‘contexto de significação subjetiva’, que atribui sentido e forma ao ‘contexto de significação objetiva’ que enunciador e enunciatário se comunicam” (LOPES, 2012, p. 22).

¹⁰⁷ O termo “astucioso”, nesse contexto, faz alusão ao livro “As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo”, de Fiorin (2016).

¹⁰⁸ “Instável não é desorganizado, caótico, sem qualquer princípio de ordem. Isso seria não-significante. Instável é o que não é fixo, o que não é permanente e, principalmente, o que não muda de lugar” (FIORIN, 2016, p. 20).

repulsivo, e, ao mesmo tempo, se define como aquele que não adere às valências de felicidade (objeto-valor de S2). De fato, a problemática dos valores (ilusoriamente) estabilizados, postos em circulação pelo sujeito enunciante, está no centro da reflexão semiótica sobre qualquer narrativa, e não poderia ser diferente no caso de “Pés no chão”. O contraponto entre os dêiticos “ator 1” (sujeito enunciante) e “ator 2” (“ela”) é claro, espetacular mesmo. A não-adesão do sujeito da enunciação ao mundo sensível de “ela” se apoia em valores passionais-figurativos oriundos de sua percepção. O ator-enunciador transforma tal percepção em valores axiológicos, ou seja, sua reação tímica é a condição de emergência e de existência de tais valores. “Ela” é uma alegoria estereotipada da imbecilidade, da idiotia. Em oposição, o destinador-julgador (ator 1), ator individual, nega sua própria adesão aos valores que definem o ator 2 e seus enfoques. O ator-enunciador recebe visualmente a presença do referente “ela” e a reveste de valor negativo, em função de sua disposição e das categorias tímicas que a regem.

No texto em análise, compreendemos a natureza particular da função interpretativa e sua hipertrofia no discurso patêmico-figurativo: o discurso filtra e reorienta a totalidade do sentido de acordo com seus patemas. O texto é desbragadamente figurativo-passional, e tudo começa com a experiência alucinatória, “mescalíniana”, na qual o sujeito enunciante se posta perante a figura “ela” e deixa que tal figura haja. O efeito é de surrealidade ou de irreabilidade.

A narrativa encena uma função de apropriação perceptiva (o que se chama, em semiótica, de proprioceptividade¹⁰⁹). De fato, o projeto verbal desse texto é uma verdadeira fábula da proprioceptividade. O enunciador (ator 1), sensibilizado, estabelece com “ela” (o ator de sua percepção) uma relação à distância. No “acontecimento” (ZILBERBERG, 2011), que é essa miragem (ou miração) da mulher que gira, o afeto é indissociável da percepção em si mesma. Nessa encenação de valências específicas, sobrevém a cisão entre o ator 1 e o ator 2, implicada pelo “estar presente” e o “deixar agir”. Aquele descreve este, então, transformando-o em figura iconizável, mimetizada, permitindo sua identificação. “Ela”, a rodopiadora, manifesta seu estado de felicidade com movimentos corporais e invoca (ou convoca) ininterruptamente a configuração de seu estado de alma, que goza da absoluta perfeição de seu mundo vivido.

¹⁰⁹ “A semiótica integrou as categorias provenientes da psicologia da percepção, de exteroceptividade (o mundo exterior), interoceptividade (mundo interior) e a proprioceptividade (a interface entre ambas: a ressonância sensível).” (BERTRAND, 2003, p. 259).

Na Parte A, a dêixis temporal é regida pelos verbos no pretérito imperfeito (debreagem enunciativa); a situação é passageira e a isotopia da desenvoltura atua concomitantemente à da efemeridade. Na Parte B, o efeito de presentificação enunciativa se adensa, por conta do uso do presente do indicativo (debreagem enunciativa), e se dá, então, a síncrese dos actantes “eu”, “ela” e “nós”.

A passagem da Parte A para a Parte B é marcada por duas modalizações sucessivas e em separado de ordens sensoriais, que são: a visual (“Ela estava tão feliz / Girava feito uma imbecil”), e a corporal proprioceptiva tátil (“Superfície dessa esfera rochosa que nos suga”). Nessa bifurcação do enunciado ocorre a transferência das figuras isotópicas referentes à “ela” – figuras da felicidade, da leveza, da força centrífuga rotatória – para as figuras isotópicas da densidade, do peso, da força inercial coerciva. No domínio semântico do “peso”, a atração gravitacional exerce enorme força, e a pressão dessa força do mundo “real” é incontornável. “Ela” busca a felicidade e a leveza como reação ao peso do viver.

Na “tela do parecer” (GREIMAS, 2002), o ator “ela” até consegue (aparentemente) manifestar felicidade. Podemos dizer, então, que o sujeito da enunciação, no caso, define seu fazer interpretativo em um fechamento subjetivo. Ele, o sujeito da enunciação, contrapondo-se à “ela”, é um actante sugado, centrípeto.

Calvino (1990, p. 17) já versava sobre a leveza. Declarava o escritor: “[...] no mais das vezes, minha intervenção se traduziu por uma subtração do peso; esforcei-me por retirar o peso, ora às figuras humanas, ora aos corpos celestes, ora às cidades; esforcei-me sobretudo por retirar peso à estrutura da narrativa e à linguagem”.

Ao contrário de Calvino, o sujeito enunciante de “Pés no chão” não faz elogio à leveza, à felicidade. Este vivência e reconhece o peso fatal das coisas; a leveza lhe é descabida, desproposita. O enunciadador realça, negativamente, a isotopia da desenvoltura, do desembaraço, e, em seguida, a contrapõe à isotopia das zonas da profundidade. O delicado estado de felicidade lhe parece superficial, falso, artificial.

Greimas e Courtés (2008, p. 223) colocam o termo “identidade” no rol dos primitivos semióticos indefiníveis, porém, no mesmo verbete, esclarecem que “[...] a identidade serve para designar o traço ou o conjunto de traços (em semiótica, semas ou femas) que dois ou mais objetos têm em comum”. Identidade e alteridade, por esse viés, não podem subsistir uma sem a outra. A identidade do sujeito, então, não pode constituir sentido a não ser pela relação que ele mantém com a alteridade.

No projeto narrativo de “Pés no chão”, o dêitico actancial S1 define S2 de modo dinâmico¹¹⁰. S1 está em estado de não-conjunção em relação à S2; aquele não assimila, não admite os valores deste. No entanto, S1, mesmo que ainda não assimile a identidade de S2, a agrega, já que a superfície da esfera rochosa suga a ele próprio (S1) e também a “ela”; suga, em última instância, a todos nós.

“Ela” tem como equipamento modal o “ser”, o ser feliz (modalidade regente). Em contraste, é possível interpretar que as composições modais “saber-não-ser”, “saber-não-poder-ser” e “não-querer-ser” sejam referentes ao sujeito da enunciação: ele sabe que não é feliz, sabe que não pode ser feliz; até mesmo, talvez, nem queira sê-lo. E que ele sabe não ser capaz de se desgrudar do chão que o suga, isto é, ele sabe que lhe é impossível se desvencilhar da morte. A morte aqui é denotativa ou metafórica: “nós” é o ser e o “não” é o não-ser, é a morte. O ator 1 é sancionador, reativo, e chega a predicar o ator 2 como imbecil, como aquele possuidor de uma “cara de idiota, contorcida feito tripa”. Porém, com relação ao “não-ser” (à morte), ele é passivo, afinal, o destino, o “não-ser”, é inexorável. Contra a morte, essa “tênue e dura divisão entre nós e o não”, não há qualquer esboço de reação possível. S1 sabe que é preciso aceitar os sofrimentos da existência humana e seu peso fatal, e se resigna.

O poeta-letrista finda a narrativa lhe atribuindo coerência e coesão discursiva, mesmo que em um plano totalmente metafórico. A “superfície dessa esfera rochosa que nos suga” pode ser considerada pertencente ao campo semântico da morte, figura do peso opaco, do reino da existência opressora e infindável. O ator enunciante se torna, enfim, responsável pelo desfecho do discurso e pelo estado final da narrativa.

Por tudo isso, constatamos que o autor da letra da canção coloca em cena um jogo de simulacros e que parece estar cômico da dinâmica implicada no processo de edificação identitária dos actantes. No projeto narrativo da peça, por parte do sujeito enunciante, a triagem e o fechamento intervêm como operadores principais, e, na instância enunciativa, identificamos a exclusão/concentração, regidas pela triagem.

A narrativa do texto cancional em estudo mostra que categorias dêiticas apresentadas pelo sistema como absolutamente estáveis mudam de lugar, dadas certas condições (de ordem discursiva, é evidente), adquirem novos valores, geram novos significados, enfim, engendram o que aqueles que trabalham com textos chamam de novos

¹¹⁰ Não é relevante, para a semiótica, saber se os actantes são “por essência” adeptos da conjunção, da disjunção, ou de outra coisa. Isso seria próprio das psicologias. Na peça em estudo, o que conta é que em um determinado contexto e em função de ações particulares, o actante 2 pareça como tal ao Outro (actante 1).

efeitos de sentido. Em outros termos, o texto simula as pessoas, desestabilizando essas categorias dêiticas, criando novos sentidos, em uma simulação de uma vertigem actorial.

Sobre o processo de produção do projeto melódico de “Pés no chão”, discorre a compositora/cancionista Érica Barroso:

Em geral, os cancionistas gestam a letra e só depois compõem a melodia (e, às vezes, também a harmonia) das peças. Em assim sendo, não é o som que produz o sentido das canções no procedimento de composição, mas o contrário. Com relação ao sentido da entoação, a letra de “Pés no chão” estava pronta, poeticamente definida, e só depois se deu o seu construto melódico. A letra, nesse caso, muito mais me sugeriu contornos melódicos do que os restringiu. Não me foram exigidos malabarismos entoativos para encontrar um percurso melódico atraente, e também afeito à métrica e à acentuação prefixadas pelos versos. O léxico “girava” me sugestionou, de imediato, a adoção do gênero “valsa” (compasso 3/4), quer seja, o fazer cronopoiético ternário. Toda cifra tensiva investida no projeto narrativo comparece, da mesma forma, no componente melódico. Portanto, apreendemos, nessa canção, uma forte compatibilidade entoativa entre letra e melodia.

O Quadro 20 apresenta a macroestrutura da canção “Pés no chão”, ora em construção semiótica:

Quadro 20 – Forma de “Pés no chão”

Forma A - B (forma binária)

Parte A	Parte B
Plano verbal Seções [1] à [3] Refrão Seções [4] à [6] Refrão	Seções [7] à [10]
Plano musical Partes a' , a'' , a' (repetição), a'' (repetição)	Parte a'' ¹¹¹

Fonte: Elaborado pela autora.

Ao construirmos este objeto cancional, extraímos como elemento pertinente o intervalo tritônico: a escala lócrio-tritônica – instância *ab quo*, lógica e explicitável – é uma grandeza extensa implícita, elipsada, no projeto entoativo dessa peça (instância *ad quem*). É o que está cifrado na Figura 51, a seguir:

¹¹¹ O músico Thiago Almeida, no final do arranjo da peça, faz ligeira alusão à “*Bagatela für Elise*” em lá menor (para piano), de Beethoven (1808-1810, WoO 59). “O termo *bagatela* corresponde a uma peça de dimensões breves e caráter leve [...]. A forma musical usada é a do *Lied* ternário (quer dizer, forma A-B-A), com uma coda final” (LA BAGATELA..., 2018, tradução nossa). Citação original: “*El termino bagatela corresponde a una pieza de dimensiones breves y carácter ligero [...]. La forma musical utilizada es la de Lied ternario (es decir, forma A-B-A), con una coda final*”.

Figura 51 – Mapeamento dos contornos letra/melodia de “Pés no chão”

Parte A

Si		
Lá		
Sol		
Fá		
Mi	E - la es - ta	tão
Ré	(a)	va
Dó		fe
Si		liz
		Gi
		ra - va
		fei
		to
		uma
		im
		be
		cil

Si		
Lá		
Sol		
Fá		
Mi	Co - mo	num
Ré	con	to
Dó		de
Si		fa
		da
		da
		Dis - ney

Si		
Lá	Tu - do	ab - so
Sol		lu
Fá		to
Mi		
Ré		
Dó		
Si		
		per
		fei - to

Si		
Lá	Ab - so	lu
Sol		to
Fá		per
Mi		fei - to
Ré		Ab - so
Dó		lu
Si		to
		per
		fei
		(ei)
		to

Parte B

Si		
Lá		
Sol		
Fá	Su - per - fí - cie	des - sa
Mi		es
Ré		fe
Dó		ra
Si		
		ro
		cho - sa

Si		
Lá		
Sol		
Fá	que (e)	que (e)
Mi		
Ré		
Dó		
Si	su - ga	su - ga

Diagrama de movimento melódico: uma linha descendente com uma seta curva apontando para baixo, rotulada "Trítono", conectando a nota Fá à nota Si.

Si	
Lá	
Sol	pa
Fá	De que não te - mos for - ça
Mi	
Ré	
Dó	
Si	

Diagrama de movimento melódico: uma linha descendente com uma seta curva apontando para baixo, rotulada "Trítono", conectando a nota Lá à nota Si.

Si	
Lá	é o li - mi
Sol	
Fá	
Mi	Pois
Ré	o
Dó	
Si	chão

Diagrama de movimento melódico: uma linha descendente com uma seta curva apontando para baixo, rotulada "Trítono", conectando a nota Lá à nota Si.

Fonte: Elaborada pela autora.

E assim soa a “valsa” das formações de simulacros passionais e modais de “Pés no chão”.