



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

ALEF JAMES BRAGA FONSECA

“AOS BOHÊMIOS COMO EU”:
APONTAMENTOS PARA UMA ABORDAGEM SEMIÓTICA
DA DICÇÃO DE RAMOS COTOCO

FORTALEZA

2022

ALEF JAMES BRAGA FONSECA

“AOS BOHÊMIOS COMO EU”:
APONTAMENTOS PARA UMA ABORDAGEM SEMIÓTICA
DA DICÇÃO DE RAMOS COTOCO

Dissertação apresentada à coordenação do Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal do Ceará como requisito para a obtenção do título de Mestre em Linguística. Área de concentração: Práticas discursivas e estratégias de textualização.

Orientador: Prof. Dr. José Américo Bezerra Saraiva.

FORTALEZA

2022

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)

F742" Fonseca, Alef James.
"Aos boêmios como eu" : apontamentos para uma abordagem semiótica da dicção de Ramos Cotoco /
Alef James Fonseca. – 2022.
174 f.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-
Graduação em Linguística, Fortaleza, 2022.
Orientação: Prof. Dr. José Américo Bezerra Saraiva.

1. Semiótica. 2. Canção. 3. Ramos Cotoco. 4. Identidade. 5. Dicção. I. Título.

CDD 410

ALEF JAMES BRAGA FONSECA

“AOS BOHÊMIOS COMO EU”:
APONTAMENTOS PARA UMA ABORDAGEM SEMIÓTICA
DA DICÇÃO DE RAMOS COTOCO

Dissertação apresentada à coordenação do Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal do Ceará como requisito para a obtenção do título de Mestre em Linguística. Área de concentração: Práticas discursivas e estratégias de textualização.

Aprovada em: 08/07/2022.

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

AGRADECIMENTOS

A Orlando e Zeneide, pelo amor de sempre, que me acompanha todos os dias pelas veredas no grande sertão da vida.

A Noyma, Radija e Brenno, a James, Christopher, Jamilly, Miguel, Déborah e Samantha, por serem.

À Ianarah Braga, que começou, em 2020, por via das Letras, o percurso da inquietude do espírito investigativo, da dúvida produtiva, da procura incansável, incontornável e irreversível por si mesma.

Ao professor Américo Saraiva, o humano orientador desta pesquisa, deste percurso, desta e de outras empreitadas. Acerta em tudo.

Ao professor Ricardo Leite, pelas sempre harmoniosas contribuições a esta e outras aventuras em minha formação semiótica.

Ao professor Ivã Carlos Lopes, pelas sempre gentis e atravessantes palavras que não pecam.

Ao professor José Leite Jr, que estava lá quando tudo começou, pelas imensas contribuições que deu a esta pesquisa, pelas dúvidas sanadas mesmo antes que fosse necessário perguntar; por saber encorajar, e porque segue sendo inspiração.

Ao professor Luiz Tatit, quem primeiro me falou dos autores de Semiótica e Linguística que ajudariam a compreender a Semiótica da Canção, e assim iluminou também o caminho da pós-graduação.

A todos os professores, colegas, amigos do Semioce, meu primeiro e (e)terno abrigo semiótico.

A toda a equipe da Revista Estudos Semióticos (USP), com quem compartilho aprendizagens muito mais que semióticas desde 2020.

À amiga Luciana Gifoni, pela amizade gentil, pelas agradáveis experiências acadêmicas e musicais, e mais especialmente por me apresentar à obra de Ramos Cotoco.

Ao professor Ewelter Rocha, por ter sido o primeiro a me ajudar a transformar ideias em palavras sem que as palavras traíam as ideias.

Ao Nirez, pela gentileza com que atendeu às minhas demandas a respeito dos discos de Mário Pinheiro e dos fatos históricos atrelados à figura de Ramos Cotoco.

À professora Solange Canuto, amiga e grande incentivadora, por me permitir fazer as avaliações de Língua Portuguesa mesmo quando sabíamos que eu já estaria reprovado por faltas Ensino Fundamental. E foi isso: a escola, por óbvio, me reprovou quatro vezes, ela jamais.

Ao professor Leoneudo, que nos idos de 2010 me pediu um pequeno texto para publicar no jornal da escola. A memória já não alcança o fino das linhas, mas tenho aqui o espírito: “quem esquece um/a professor/a, esquece metade do que aprendeu”.

Ao professor José Nogueira, que me apresentou à literatura. Os primeiros títulos foram *O mundo de Sofia*, de Jostein Gaarder, e *O homem que calculava*, de Júlio Cesar de Mello e Sousa (Malba Tahan) – nesta ordem – e passei a gostar mais da biblioteca.

Ao professor Aristonio Almeida, que me pedia textos para os saraus da escola. Conselheiro exemplar, matemático admirável, poeta primoroso, nordestino apaixonado.

Aos amigos Ébano Justino e Lucas Barreto, pelo generoso auxílio com as transcrições harmônicas das musicografias que acompanham as análises.

A Paulo Maurício Jr, Bianca Caminha, Mirela Filgueiras e Madelu, pelo meu primeiro quadrado semiótico traçado em guardanapo numa mesa de bar.

Aos amigos, colegas e alunos do Projeto Aprender para Crescer, de Caucaia (Lions Clube & Ultragaz sustentável), onde sou um professor que muito aprende.

À amiga musicista e educadora Sarah Catrib, por me induzir à Semiótica, graças a quem me tornei “o músico” para os amigos semioticistas e “o semioticista” para os amigos músicos.

Aos amigos Rafael Alves, Susy Almeida, Karen Viana, Gabi Zaupa, Paulo Bocão, Ana Cherllany pela amizade e parceria nesta caminhada sem previsão de final pelos vastos bosques da Semiótica, e pelas presenças em discurso que afastaram a solidão nas ausências dos dias de isolamento.

A Rayane Dias, pelo apoio, pelo carinho, e porque não houve mais solidão.

À Capes, pela bolsa de estudos que ajudou um jovem milhãense a realizar uma pós-graduação e aguentar o tranco na capital.

Obrigado.

Escrevi-a com a pena da galhofa e a tinta da melancolia, e não é difícil antever o que poderá sair desse conúbio (ASSIS, [1881] 2014, p. 23).

RESUMO

O texto que aqui se apresenta consiste em um encaminhamento teórico e analítico na direção do reconhecimento dos traços peculiares à identidade cancional de Ramos Cotoco (1871-1916), também tratada nos termos de uma *dicção* desse sujeito, isto é, de um conjunto de procedimentos discursivos e textuais que dão conta das características identitárias de um sujeito semiótico inscrito em uma totalidade discursiva, notadamente sua obra literomusical encerrada nos *Cantares Bohêmios* ([1906] 2006). Fundamentando-se nos pressupostos teóricos da semiótica discursiva de origem francesa, ou simplesmente *Semiótica Discursiva*, valendo-nos especialmente das contribuições de Greimas e Courtés (2013), Landowski (2012), Fontanille e Zilberberg (2001), Zilberberg (2011), e toda a bibliografia concernente às formulações de Luiz Tatit sobre a denominada *Semiótica da Canção*, além de contribuições de teóricos da música, como Schoenberg (2011), Caplin (2013) e Koellreutter (2018), oferecemos neste trabalho algumas reflexões teóricas sobre os modos de construção identitária nos textos cancionais, e também alguns apontamentos analíticos sobre a canção “Não faz mal”, de Ramos Cotoco, tomando em exame letra e musicografia originais, e duas versões cantadas, quais sejam, a gravação de Mário Pinheiro (1908) e a gravação do grupo fortalezense ao qual nos referimos como Grupo Cantares, no álbum “Cantares Bohêmios: Ramos Cotôco” (2006). Como resultado, acreditamos, com base no que apontamos em análise (da letra, da musicografia e das versões) que é possível assumir que, nesta canção, Ramos Cotoco manifesta como identidade discursiva uma imagem-fim de sujeito crítico dos comportamentos sociais, e que carrega nesse éthos o tom humorístico, especialmente marcado pela construção de engenhosos processos de ironia. Trata-se, na verdade, de um primeiro esforço descritivo com o intuito de oferecer aos pesquisadores interessados no assunto um olhar sobre os modos de construção do sentido em um objeto-canção da autoria de Ramos Cotoco para assim contribuir, com o auxílio de teorias da linguagem, com as investigações sobre a identidade cancional do compositor, que até então vem sendo modestamente abordada nos textos acadêmicos, para que se possa ampliar o justo reconhecimento da inventividade composicional de um legítimo artista cearense.

Palavras-chave: semiótica; canção; Ramos Cotoco; identidade; dicção.

ABSTRACT

The text presented here consists of a theoretical and analytical approach towards the recognition of the peculiar traits of Ramos Cotoco's song identity, also treated in terms of a diction of this subject, a set of procedures discursive and textual that account for the identity characteristics of a semiotic subject inscribed in a discursive totality, notably his literary-musical work in *Cantares Bohêmios* ([1906] 2006). Based on the theoretical assumptions of discursive semiotics of French origin, or simply Semiotics, making special use of the contributions of Greimas and Courtés (2013), Landowski (2012), Fontanille and Zilberberg (2001), Zilberberg (2011), and the bibliography concerning Luiz Tatit's formulations about the Semiotics of Song, in addition to contributions from music theorists such as Schoenberg (2011), Caplin (2013) and Koellreutter (2018), we offer in this work some theoretical reflections on the modes of identity construction in the song texts, and also some analytical notes on the song “Não faz mal”, by Ramos Cotoco, about the original lyrics and musicography, and two sung versions, namely, the recording by Mário Pinheiro (1908) and the recording of the group from Fortaleza, which we refer to as Grupo Cantares, on the album “Cantares Bohêmios: Ramos Cotôco” (2006). As a result, we believe, based on what we pointed out in the analysis (of the lyrics, the musicography and the versions) that it is possible to assume that, in this song, Ramos Cotoco manifests as a discursive identity a self-image of a critical subject of social behaviors, and which carries in this ethos the humorous tone, especially marked by the construction of very ingenious processes of irony. It is a first descriptive effort in order to offer researchers interested in the subject a look at the ways in which meaning is constructed in an object-song by Ramos Cotoco in order to contribute, with the help of theories of language, with investigations into the songwriter's identity, which until then has been modestly addressed in academic texts, in order to expand the fair recognition of the compositional inventiveness of a legitimate artist from Ceará.

Keywords: semiotics; song; Ramos Cotoco; identity; diction.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: esquematização da dinâmica das grandezas no campo perceptivo.....	30
Figura 2: conjunção gráfica de letra e melodia no trecho inicial de “Engomadeira” a partir dos <i>Cantares Bohêmios</i>	31
Figura 3: instâncias de projeção das relações enunciativas no discurso.	36
Figura 4: os actantes constitutivos da instância de enunciação.....	38
Figura 5: quadrado semiótico da oposição identidade vs. alteridade.	41
Figura 6: quadrado semiótico das operações de configuração identitária.....	41
Figura 7: a tensividade em suas duas dimensões.	44
Figura 8: gráfico tensivo dos valores de absoluto e de universo.....	46
Figura 9: gráfico tensivo das gradações por aumentos e diminuições das triagens e misturas.....	49
Figura 10: quadrado da constituição identitária do sujeito semiótico.....	50
Figura 11: análise melódico-harmônica de “Wave”, de Tom Jobim.	66
Figura 12: estrutura básica das funções harmônicas no discurso tonal.....	67
Figura 13: quadrado semiótico das funções harmônicas no discurso tonal.	67
Figura 14: o devir circular no discurso tonal.....	68
Figura 15: distribuição das alturas sonoras dentro de um pentagrama musical.	71
Figura 16: acento analítico da atuação artística na perspectiva dos valores de absoluto.	96
Figura 17: distribuição gráfica do texto de "Não faz mal".....	102
Figura 18: quadrado das estruturas modais da manipulação.....	108
Figura 19: quadro sintático-semântico da especulação axiológica na letra de “Não faz mal”.	109
Figura 20: estado juntivo dos atores com relação ao objeto descritivo “casamento”.	112
Figura 21: articulação das modalidades veridictórias.	114
Figura 22: quadro sintático-semântico da especulação axiológica sobre as “beatas”.....	116
Figura 23: Desenho melódico em “Não faz mal”.	118
Figura 24: reiteração do motivo melódico principal em "Não faz mal".	119
Figura 25: construção da primeira sequência melódica.	119
Figura 26: resposta melódica da segunda sequência, com encerramento na tônica.....	120
Figura 27: o reaproveitamento de movimentos melódicos na estrofe.....	121
Figura 28: junção de letra e melodia de todas as estrofes.	122
Figura 29: recortes linguísticos vs. contorno melódico em trechos estróficos.....	123

Figura 30: recorte linguístico vs. contorno melódico: posições das sílabas tônicas no trecho da E _{IV} (compassos 5 e 6).....	124
Figura 31: as compatibilidades na junção de letra e melodia das estrofes – exposição.	126
Figura 32: as compatibilidades na junção de letra e melodia: fechamento das estrofes.	127
Figura 33: exploração da tessitura nos finais estróficos de "Não faz mal".	128
Figura 34: início de cada variação do refrão.	128
Figura 35: células de abertura do trecho inicial da estrofe e do trecho final do refrão.	129
Figura 36: a trajetória descendente que fecha o refrão.....	130
Figura 37: partes da letra presentes na versão de Mário Pinheiro.....	132
Figura 38: de Mário Pinheiro: R _I – versos 5 e 6.....	134
Figura 39: de Mário Pinheiro: R _I – v. 5 e 6 (letra com musicografia) vs. de Ramos Cotoco, mesmo trecho.	137
Figura 40: de Mário Pinheiro: R _{III} – v. 5 e 6 (letra com musicografia) vs. Ramos Cotoco, mesmo trecho.	137
Figura 41: de Mário Pinheiro: R _{III} – versos 5 e 6.....	137
Figura 42: gráfico tensivo de correlação inversa da oposição integridade vs. transgressão sob a perspectiva da coerção e da flexibilização.	140
Figura 43: do Grupo Cantares: E _{III} - versos 1 ao 4.....	144
Figura 44: configurações modais do poder regendo o fazer.	146
Figura 45: entoação do Grupo Cantares em R _{III}	150
Figura 46: gráfico tensivo da oposição avaliativa construída na estrofe e no refrão.	151
Figura 47: finalizações das frases no refrão - R _{III}	152
Figura 48: R _{III} - versos 7 e 8.....	153
Figura 49: variações na palavra "natural" na versão do Grupo Cantares.....	154
Figura 50: oitava sequência da musicografia original de Ramos Cotoco.	155
Figura 51: ajustes expressivos na versão do grupo Cantares - R _{III}	156
Figura 52: níveis de fidelidade vs. intervenção nas interpretações.	159

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: organização das forças em tensão nas canções.	57
Tabela 2 :organização do devir circular basilar no sistema tonal.	69
Tabela 3: Relação das canções conhecidas de R. Ramos.....	73
Tabela 4: Canções gravadas por Mário Pinheiro pela Édison-Odeon.....	75
Tabela 5: canções de Ramos Cotoco presentes no CD do Grupo Cantares.	81
Tabela 6: relação dos títulos que atendem aos critérios de primeira ordem.	85
Tabela 7: lista dos títulos que atendem aos critérios de segunda ordem.....	86
Tabela 8: fechamento do <i>corpus</i>	86
Tabela 9: organização em blocos das estrofes e refrãos em "Não faz mal".....	101
Tabela 10: estratégias breantes no discurso de "Não faz mal".....	103
Tabela 11: aparecimento das duas linhas isotópicas principais em "Não faz mal".....	104
Tabela 12: formas realizadas e formas latentes.....	143
Tabela 13: hierarquia modal constitutiva da existência do sujeito.....	147
Tabela 14: configurações modais subjacentes ao exercício da sexualidade segundo princípios da moralidade em “Não faz mal”.	148
Tabela 15: momentos de maior tensão na letra.	149
Tabela 16: graus de força entoativa vs força musical nos intérpretes.....	158

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	14
2	UM CANCIONISTA CEARENSE	20
2.1	O percurso que justifica a investigação	24
2.2	A mesa de trabalho: o estatuto semiótico dos <i>Cantares Bohêmios</i>	27
3	A IDENTIDADE NA PERSPECTIVA DA SEMIÓTICA DISCURSIVA.....	34
3.1	Uma semiótica do discurso.....	35
3.2	Identidade semiótica.....	38
3.3	A complexidade identitária.....	40
4	O TRATAMENTO SEMIÓTICO DA CANÇÃO POPULAR	52
4.1	A dicção do cancionista	52
4.2	As compatibilidades linguísticas e musicais na Semiótica da Canção	55
4.3	Algumas considerações sobre registro e forma das canções.....	60
5	CONSTITUIÇÃO DO <i>CORPUS</i>	72
5.1	Os principais registros sonoros conhecidos	73
5.1.1	<i>Mário Pinheiro</i>	74
5.1.2	<i>Grupo Cantares</i>	81
5.2	Fechamento do <i>corpus</i>	85
6	DAS ANÁLISES	88
6.1	Visão geral dos <i>Cantares Bohêmios</i> : primeiras leituras	88
6.2	“Não faz mal”	100
6.2.1	<i>Da letra</i>	101
6.2.2	<i>Projeções entoativas: a conjugação gráfica do verbal e do musical</i>	117
6.2.3	<i>A interpretação de Mário Pinheiro</i>	131
6.2.4	<i>A interpretação do Grupo Cantares</i>	144
6.3	Uma síntese.....	157
7	CONCLUSÃO.....	161
	REFERÊNCIAS.....	165
	ANEXO A – “NÃO FAZ MAL” - LETRA COM MUSICOGRAFIA.....	170
	ANEXO B – “ENGOMADEIRA” - LETRA COM MUSICOGRAFIA.....	171
	ANEXO C – RAMOS COTOCO	172
	ANEXO D – CAPA DOS <i>CANTARES BOHÊMIOS</i>	173
	ANEXO E – MÁRIO PINHEIRO	174

1 INTRODUÇÃO

Este não é um trabalho biográfico. Dizemos isso à luz de Greimas (1974), que já alertava para os riscos de esquecer os ensinamentos de Ferdinand de Saussure ([1916] 2006), o que equivale a saber e deixar claro que o que está ao nosso alcance é a descrição semiótica dos textos. Se renunciarmos a isso para nos ocuparmos “das ações reais, dos comportamentos humanos”¹, estaríamos assumindo que abandonamos de vez o princípio da imanência e a escola de Genebra, e resolvemos tratar de coisas que não são linguísticas com meios linguísticos. Por outro lado, não reconhecer no objeto a vocação de, por sua própria existência, remeter a uma instância que lhe é anterior e que dela pode prestar contas de alguma maneira, seria, talvez, insinuar que à Semiótica não cabe o conceito de *Enunciação*.

O que queremos dizer com isso é que, para nós, o sujeito de um discurso está no próprio discurso, não antes dele, e interessa-nos neste estudo menos o *Eu* ontológico (“Ramos Cotoco”) que a *imagem-fim* por ele construída discursivamente em textos de sua autoria, os quais tomamos como objeto. Com efeito, não é de um perfil biográfico ou psicológico do compositor cearense que nos ocupamos, mas sim dos elementos que são peculiares de sua *identidade semiótica*, de seu *estilo* impresso nos textos. E ainda mais especificamente, queremos oferecer ao leitor e aos futuros pesquisadores um modo de acessar os traços fundamentais de uma possível *dicção*, isto é, uma maneira de dizer/entoar uma canção, que parece ter sido projetada ainda na publicação dos *Cantares Bohêmios* (1906), anterior a qualquer registro sonoro.

Pretendemos que qualquer outro estudo que se interesse pela produção cancional de Ramos Cotoco possa encontrar aqui uma abordagem comprometida, antes de tudo, com a *significação*: o que seu texto diz em si mesmo e o que há nele explícito/implícito de seu enunciador-compositor. Suas inscrições no livro original instauram um corpo sensível nomeado que não é somente uma posição actancial esvaziada de sentido: é o ator de uma totalidade discursiva que emerge dos textos como a identidade do enunciador, um corpo próprio, como um estilo que responde por um modo de ser no mundo (DISCINI, 2004; 2015).

Em pesquisa bibliográfica sobre o objeto, verificamos que Ramos Cotoco parece figurar em poucas obras disponíveis no âmbito acadêmico, e estas são especialmente de caráter historiográfico. Não encontramos menções ao compositor em estudos de Semiótica ou de

¹ “Quand Van Djik parle du récit, il parle des actions, il parle des humains, et des chiens, etc... On ne sait pas alors s’il parle du texte, c’est-à-dire, des humains décrits, des actions d’écrits, des chiens d’écrits, ou bien s’il parle des actions réelles, des comportements humains. Il faut savoir de quoi on parle”. (GREIMAS, 1974, p. 11). Esta fala foi proferida por Greimas em vista ao Brasil no início dos anos 1970, quando a semiótica precisava dar conta do conceito de enunciação, acomodá-lo na teoria sem abalar a formalização de sua estrutura epistemológica começava a se consolidar. Em tradução de Maria Lúcia Diniz, assim fica: “quando Van Djik fala da narrativa, fala de ações, de humanos e de cães etc... Não sabemos, porém, se ele fala do texto, isto é, dos humanos descritos, das ações descritas, dos cães descritos, ou se fala de ações reais, de comportamentos humanos. É preciso saber do que falamos”.

Linguística Aplicada. Os principais autores que mencionam ou dedicam verbetes e/ou capítulos ao compositor são Guilherme Studart (1980)², Otacílio de Azevedo (1992), Edigar de Alencar (1967; 1984), Raimundo Girão (2000), o Dicionário Cravo Albin de Música Brasileira³, a dissertação e posteriormente o livro de Weber dos Anjos (2011), além de um tópico no terceiro capítulo da dissertação de Luiza Rios (2012). Não encontramos referência às suas obras em publicações de outros historiadores musicais de renome nacional, como Tinhorão (2010, 2013a, 2013b, 2014) ou Severiano e Mello (2015), e Severiano (2017).

Nesse conjunto de obras, o trabalho que mais se destaca pela exaustividade descritiva e interesse de caráter discursivo, sem se ater exclusivamente a anedotas biográficas, é o de Weber dos Anjos (2011), para quem a maior relevância na obra de Ramos Cotoco é a “parcela memorial que ela encerra” (2011, p. 34), com destaque ao aspecto “cronista” do artista. Por conta disso, Anjos parece ser o único que demonstra interesse mais acentuado pelo exame dos sentidos veiculados nos textos de Cotoco, não se limitando à simples compilação de obras.

Mas o autor se detém naquilo que para a semiótica é compreendido como o estrato de superfície do plano do conteúdo, que descreveríamos como o acompanhamento, nas letras, das isotopias temático figurativas em torno de um personagem (Ramos Cotoco) instalado como observador que experiencia e descreve situações num lugar (Fortaleza e suas ruas e avenidas) e num tempo (virada do XIX para o XX). Excetuando o ligeiro trabalho de reescrita das musicografias de Cotoco – sem, no entanto, analisá-las – e menções às gravações então disponíveis, não há maior interesse demonstrado pelo autor à manifestação sincrética desses textos (as gravações propriamente ditas, objeto que divide nosso interesse junto com os escritos).

Para esse autor, e concordamos, é especialmente na segunda parte do livro – os “bohêmios”, dedicada às canções nascidas no coração da boemia fortalezense, nos bares e encontros da recém-surgida Padaria Espiritual – que estão encerrados os registros legítimos do cotidiano fortalezense, das expressões típicas do vocabulário coloquial do período. E algumas até constituem, segundo nos conta, verdadeiras crônicas de eventos históricos de uma Fortaleza em desenvolvimento, nos costumes, nas transformações sociais e urbanas. São, nas palavras de Fernando Weyne dirigidas a Ramos Cotoco na quinta página do prefácio à obra, “versos que representam inspiração bebida em meio do povo, que te compreende e te aplaude como mereces” (sic) (RAMOS, [1906] 2006)⁴.

Essas características, como vimos, já fazem que seja possível depreender uma série de informações preciosas do componente linguístico de sua obra poética e/ou cancional. No entanto, nosso interesse maior reside no objeto-canção, e, portanto, cumpre a orientação de que as

² Também conhecido pela alcunha “Barão de Studart”.

³ Disponível on-line em: <https://dicionariompb.com.br/ramos-cotoco>. Não há data de publicação.

⁴ As páginas do prefácio são enumeradas em algarismos romanos.

possibilidades de um exame semiótico consequente não se encerram no componente verbal ou no musical, podemos ir além.

No âmbito da Semiótica Discursiva, uma canção é classificada como objeto semiótico cuja concepção se dá na relação melodia e letra (TATIT, 1997), e o sujeito semiótico (enunciador-compositor) responsável direto pelo discurso cancional só pode ser alcançado – por pressuposição – quando da textualização sincrética do objeto-canção, visto que a semiótica, como ensina José Américo Saraiva (2013, p. 136), “por coerência teórica, não vai buscar o sujeito num além-texto, mas identifica-o como instância pressuposta pela própria existência do enunciado, à qual só se tem acesso via discurso manifestado em texto”.

Em um de seus principais estudos no campo da semiótica brasileira, Luiz Tatit já reconhecia, no final dos anos 1990, que “[...] depois de muita dedicação às ‘letras’, o modelo semiótico vem reclamando a presença da porção musical necessária a qualquer reflexão consequente sobre a construção do sentido” (1997, p. 7). E para preencher essa demanda no interior da “pesquisa de método” (GREIMAS, 1966), o semioticista paulistano desenvolveu um quadro teórico que se insere como uma vertente brasileira robusta e original no arcabouço metodológico da semiótica do discurso.

Erigido principalmente à luz dos estudos da tensividade de C. Zilberberg (2001; 2011; 2012) e do projeto hjelmsleviano de isomorfismo entre expressão e conteúdo (HJELMSLEV, [1961] 2003), o modelo de Tatit concentra todas as atenções aos procedimentos enunciativos de construção do sentido na canção popular brasileira, objeto semiótico manifestado em texto sincrético, musical e verbal, estabelecido pela relação de compatibilidade entre esses dois elementos, e irreduzível, portanto, a análises em separado de tais componentes se o objetivo do analista é acessar integralmente a constituição do texto cancional.

Para o músico e semioticista, são as oscilações tensivas por trás dos malabarismos enunciativos do *cancionista*⁵ envolvendo letra e melodia que dão origem às configurações de *passionalização*, *tematização* e *figurativização*. Elementos que, em última instância, regulam o envolvimento do ouvinte através do gesto cancional. Um gesto que reúne os investimentos melódicos que naturalmente tendem à continuidade sonora e os revestimentos essencialmente descontínuos da linguagem verbal.

Com esse gesto, o enunciador manobra as relações entre enunciação e enunciado, contrabalanceando o conteúdo linguístico com os perfis melódicos de ascendência, descendência e suspensão do plano de expressão musical. Com isso obtêm-se verdadeiras figuras enunciativas que concorrem para o convencimento do ouvinte, que pode ou não tomar o discurso do cancionista por

⁵ Termo cunhado pelo autor para se referir aos compositores de canções, e sua maior difusão se deu principalmente após a publicação de “O cancionista: composição da canções no Brasil” (TATIT, 2012 [1994]).

verdadeiro. Todo esse esforço, centrado na projeção refinada de maneiras de dizer (entoar) típicas da fala cotidiana nos torneios melódicos, resulta na criação de uma *dicção*, de um *estilo* próprio do cancionista, que o singulariza no universo da canção popular brasileira (TATIT, 2012).

Resta-nos observar como outros estudos semióticos mobilizam conceitos caros às teorias da linguagem, em especial à semiótica discursiva de linha francesa (GREIMAS; COURTÉS, 2013), e se relacionam com o modelo teórico da canção, o que os torna relevantes para o exame das dicções nos estudos que buscam desvendar os mecanismos de construção do sentido no âmbito da canção popular. Buscamos principalmente os trabalhos mais recentes que se aproximam do tema por nós proposto e sua delimitação.

O estudo realizado por Saraiva (2013) é pioneiro no cenário das produções semióticas sobre obras literomusicais de compositores cearenses e fornece ricas reflexões teóricas sobre a conceptualização da identidade discursiva no âmbito da canção popular. No trabalho, o autor analisa as características dos principais nomes e canções do movimento conhecido como “Pessoal do Ceará”, surgido na década de 1970, em suas idas e vindas no eixo Nordeste/Sudeste. Acompanha os traços do percurso migrante na enunciação de Belchior, Ednardo e Fagner, em busca de elementos invariantes para determinar a constituição de uma identidade discursiva, ou *imagem-fim*, própria do movimento como um todo.

Glenda Moura (2014), por sua vez, em dissertação de mestrado, versa sobre o papel do intérprete no processo de construção dos sentidos em obras cancionais. A autora se interessa por diferentes versões da canção “A Palo Seco”, do compositor cearense Belchior, e mostra como cada intérprete dessa canção se comporta como garantidor ou desconstrutor dos efeitos de sentido suscitados pelo enunciador-compositor⁶. Sua pesquisa se aproxima da proposta que ora encaminhamos, na medida em que se interessa pelas inegáveis contribuições de diferentes enunciadore-intérpretes para a construção do sentido. Mas os estudos de Américo Saraiva e Glenda Moura não exploram, em razão de seus respectivos escopos, um aspecto crucial que, ao nosso ver, qualifica como desafiadora a problemática de nossa dissertação: o que acontece quando há registro gráfico mas *não há realização sonora* (uma voz que sincretiza melodia e letra) original que, nesse quesito, seria o principal marco referencial para o (re)intérprete, não sendo este o compositor?

Luiz Tatit também já sugeriu que o núcleo identitário da canção é, por excelência, um elemento próprio da manifestação sincrética, já que é “[...] o componente melódico conduzido pela voz do intérprete que, juntamente com o componente linguístico, dão identidade à canção” (1997, p. 23), e podemos deduzir que a ausência desse sincretismo vocal impossibilita a legítima e imediata

⁶ Algumas dessas reflexões, aliás, já foram suscitadas por Tatit (1986; 1997; 2008; 2016) ao tratar da importância das reinterpretações, gestos que evidenciam nos objetos-canção efeitos de sentido que não haviam sido anteriormente explicitados: “talvez seja a própria razão de ser de uma reinterpretação. Afinal, as canções já trazem, em seu bojo, as possibilidades interpretativas. Basta detectá-las” (TATIT, 1986, p. 62).

apreensão do objeto-canção no campo de presença do sujeito/ouvinte/analista e dificulta enormemente qualquer empreitada de (re)construção interpretativa. Mas isto significa que os registros gráficos não trazem os traços dessa identidade? É o que queremos descobrir.

Tentamos, em primeiro lugar, colocar em relevo a figura de “R. Ramos” (Ramos Cotoco), tal como este se constrói discursivamente; isto é, buscamos-lo nas inscrições originais, anteriores à intervenção dos intérpretes, pois acreditamos que deixar o texto falar por si mesmo, antes de qualquer outra coisa, é o que assegura a legitimidade e a centralidade desse sujeito nos registros considerados em nosso *corpus*. Em seguida, buscamos recorrências enunciativas, invariantes textuais no cotejo entre letra e musicografia, e as gravações sonoras levadas a cabo especialmente por Mário Pinheiro (em 1908) e pelo conjunto de músicos cearenses ao qual, doravante, nos referiremos como “Grupo Cantares” (realizada em 2006).

Cinco seções principais organizam a construção desta dissertação. O segundo capítulo (primeiro após a introdução)⁷ apresenta as características que nos parecem mais relevantes do objeto, então concentramos nossas atenções em um sujeito instalado em um determinado contexto sociocultural, e falamos brevemente de sua obra e do modo como acreditamos que ela toma protagonismo em nossas investigações. O terceiro capítulo é dedicado a explicar alguns dos pontos basilares sobre o conceito de *Identidade*, e como a Semiótica pode nos ajudar a entender a maneira pela qual o sujeito se constrói em seus discursos.

O capítulo quatro apresenta algumas características fundamentais para a compreensão da canção popular enquanto gênero textual sincrético, com uma breve descrição da teoria Semiótica da Canção, de Luiz Tatit. O quinto capítulo descreve o percurso de construção do *corpus* de nossa pesquisa, trazendo ligeiras considerações teóricas e metodológicas que justificam nossas escolhas. O sexto, por fim, é onde trazemos a análise de um texto original de Ramos Cotoco e das duas versões que foram gravadas por dois dos principais intérpretes de suas canções.

Naturalmente, este é um estudo semiótico cujo objeto se constitui no elo do verbal e do musical, mas sabemos que nem todo semioticista é também músico (ou vice-versa), e por isso temos a intenção de apresentar àqueles que não possuem formação musical uma leitura que passa, primeiro, pelo filtro da metalinguagem semiótica, mas sem deixar de contemplar um enunciatário mais amplo. Então, fornecemos ilustrações variadas da musicografia do próprio compositor, com descrições de especificidades musicais, que transcrevemos sobretudo a fim de apresentar com maior fidelidade o que viemos chamando *projeções de entoação*⁸; e os diagramas cancionais (“tatituras”), tradicionalmente empregados pelos semioticistas da canção, aparecerão quando acreditarmos que

⁷ O manual de normalização da UFC recomenda o uso de enumerações a partir da Introdução.

⁸ Dado que as projeções que pretendemos encontrar decorrem necessariamente de uma investigação que é também de natureza musicológica, pois que não há registro sonoro acompanhando o livro, reconhecemos que é necessário mobilizar mais fortemente também o *saber-fazer* que é próprio de uma competência musical em nossas análises.

são suficientes para elucidar as passagens tratadas em análise que aceitem descrições menos refinadas do componente musical, e especialmente mais comprometidas com as entoações.

A leitura que apresentamos nestas páginas está longe de se pretender acabada, tampouco acreditamos que nossa interpretação dos textos seja absoluta – o que seria antissemiótico. Na verdade, constrói-se aqui um olhar descritivo ainda bastante exordial sobre uma dicção de difícil acesso e, por isso mesmo, a investigação merece continuidade. Em outras palavras, buscamos dar os primeiros passos em direção à identificação do que parece haver de representativo de uma *dicção* que, acreditamos, fora anunciada já no traço musicográfico em relação às letras correspondentes em seu único livro, e há aí muito a ser descoberto e encorajado.

Com este trabalho, cremos poder contribuir com o reconhecimento de características fundamentais do trato persuasivo de um enunciador, das suas estratégias enunciativas, quando música e palavra são colocadas um a serviço do outro, num mesmo plano textual⁹ anterior à realização sonora. O esforço de descrição aqui despendido tem, portanto, a intenção de situar um sujeito (analista) o mais próximo possível de um objeto (identidade [re]constituída), mesmo sabendo que há ainda longa estrada a se percorrer, pois, como ensina Luiz Tatit: “[...] não podendo revelar os mistérios da criação só nos resta valorizá-los, distinguindo-os cada vez mais daquilo que não tem mistério” (2012, p. 27).

⁹ Estamos nos referindo especialmente à conjunção gráfica das notações musicais com os elementos linguísticos, como pode ser verificado na seção dos Anexos.

2 UM CANCIONISTA CEARENSE

*Por que caminhos seguem,
Não os meus tristes passos,
Mas a realidade
De eu ter passos comigo?*¹⁰

O sujeito conhecido por “Ramos Cotoco” faz parte de uma geração de compositores populares surgidos nos centros urbanos em meados do fim do Segundo Reinado que intensificaram o desejo de assinar e registrar suas obras, mas nem todos possuíam meios técnicos ou o letramento (musical ou linguístico) necessário para tanto. Na verdade, foi uma geração que se destacou com expressiva atuação no conjunto de formas discursivas reunidas sob a denominação de “música popular”, com seus gêneros, subgêneros e estilos: canções, valsas, tangos, maxixes, chulas, lundus, *schottisch*, mazurcas etc. (TINHORÃO, 2014; SEVERIANO; MELLO, 2015). Todas essas formas resultaram de um lento e contínuo processo de triagens e misturas conduzido desde as gerações anteriores que se serviram: de um lado, de padrões melódicos e soluções harmônicas da música europeia; e de outro, do ritmo chão e corpóreo dos tambores africanos, que se fundiram e disseminaram largamente nas tradições brasileiras (TATIT, 2008; TINHORÃO, 2010).

Os compositores que despontavam na classe média desse período já não se confundiam com os músicos de formação das altas classes encomendando letras a poetas consagrados e vice-versa, nem com os completamente anônimos das baixas camadas: era um grupo de artistas com afinidades “para cima” e “para baixo”, a maioria sem educação artística formal, mas que começavam a descobrir o potencial das parcerias composicionais e cujo crescente entusiasmo veio ao providencial encontro do fonógrafo de Edison¹¹, que não somente contribuiu para a salvaguarda de suas produções (livrando-os da necessidade imperiosa do registro escrito em partitura) como foi também o motor de aprimoramento das formas cancionais que viriam a se consolidar como a principal atividade artística popular ao longo do século XX (TATIT, 2008). Assim escreve José Ramos Tinhorão:

Ao contrário do que acontecera até ao fim do primeiro reinado, quando as modinhas e lundus se dividiam entre os compostos por músicos de escola para edição em partitura, e os produzidos por criadores das baixas camadas (ou com elas identificados), que se espalhavam anônimas, letristas e músicos

¹⁰ Cf. Pessoa (2007). O excerto é de um poema de 1917: o número III de “episódios/a múmia”.

¹¹ Difundido no Brasil principalmente por Frederico Figner a partir de 1891, e mais tarde com a centralização das gravações pela Casa Edison, no Rio de Janeiro, o fonógrafo acabou se mostrando mais favorável ao tipo de música produzida pelos cancionistas oriundos dos cafés, dos quintais, e da boemia em geral, pela sua simplicidade de constituição textual e de sua execução (geralmente voz, violão, flauta e alguns percussivos ou somente voz e instrumento harmônico) que facilitava o registro em estúdio em razão das limitações técnicas do aparelho, inovador, mas pouco prático no período (TATIT, 2008; TINHORÃO, 2014; SEVERIANO; MELLO, 2015).

saídos da classe média urbana passaram a procurar a colaboração de tocadores anônimos com talento criador (TINHORÃO, 2010, p. 135).

Para Tinhorão, dentre os fatores que encorajaram essa mistura criativa nas práticas musicais urbanas, o principal talvez tenha sido a passagem do modelo econômico rural caracterizado pelas “monoculturas regionais para um modelo de produção diversificada, no campo, e de avanço lento mas contínuo, da industrialização nos grandes centros urbanos”, e esse processo de modernização acabaria por evidenciar “uma delimitação muito mais clara entre as classes e os grupos que as formavam” (2010, p. 218).

Foi nesse contexto histórico de modernização e misturas, que também alcançou a capital cearense, em que viveu Raimundo Ramos Filho (1871 – 1916), artista popular de grande versatilidade (AZEVEDO, 1992; STUDART, 1980). Ramos Cotoco foi, segundo Otacílio de Azevedo (1992, p. 287), “um dos mais populares artistas que o Ceará produziu”: era cantor, compositor, poeta, pintor e até cenógrafo de carnaval, sendo autor de vários exemplares do que se chamava genericamente “modinhas”, algumas em parceria com artistas locais e nacionais (muitos anônimos), e até mesmo Ernesto Nazareth (RAMOS, 2006; ANJOS, 2011)¹². Foi o responsável por pintar a tela principal da Igreja de Nossa Senhora do Carmo, em Fortaleza, no ano de 1906, e ilustrar parte do teto do *foyer* do Theatro José de Alencar, em 1910. Mas a maior parte de seus desenhos e pinturas se espalhava pelas ruas da antiga Fortaleza em anúncios e ornamentos, e no auge de sua popularidade “[...] não havia alpendre ajardinado ou sala de jantar onde o seu pincel miraculoso não desse o sinal de sua presença, valorizando ricos solares e modernos bangalôs” (AZEVEDO, 1992, p. 288). Tudo isso tendo nascido sem o antebraço direito¹³. E não era apenas sua arte que atraía a atenção, ele próprio, conforme descrito por Otacílio de Azevedo, se fazia notar sem esforço:

Reclamista único em Fortaleza, mergulhado num surradíssimo jaquetão de casemira azul, calças boca-de-sino (como se usa hoje) e que lhe serviam, ao mesmo tempo, de colete, chapéu chaleira de palhinha, nariz de águia, olhos de amêndoas, largos bigodes onde se escondia metade do queixo, gravata de manta e negras madeixas de cabelo sobre a testa pequena e sonhadora – eis, sem tirar nem pôr, a caricatura fidelíssima do Raminhos que eu sempre vi e, que Deus me perdoe, toda a vida invejei... (sic) (1992, p. 288-9)

¹² O músico mais frequentemente encontrado em sua companhia era o violonista Abel Canuto, de quem só se conhece o nome, embora seja mais provável que a parceria entre os dois se deva mais à deficiência do outro, que o impedia de tocar um instrumento harmônico, pois Ramos Cotoco não assina com ele nenhuma de suas modinhas. O que leva a crer que a Canuto caberia apenas a função de acompanhar ao violão, e não de tomar parte na criação propriamente dita (AZEVEDO, 1992; ALENCAR, 1984, RAMOS, 2006).

¹³ Daí o apelidarem de “Cotoco”.

Oriundo do que se chamaria a “classe média” nos dias atuais, tinha boas relações com representantes da comunidade intelectual da época, como Juvenal Galeno¹⁴ e Fernando Weyne¹⁵, mas era profundamente atraído, como deixa transparecer em sua obra, pelas camadas mais pobres da sociedade fortalezense. Era, em suma, um desses artistas populares que, conforme conta Edigar de Alencar (1984), se correspondia com os doutores, mas gostava mesmo era de se reunir com amigos, mulheres, nas periferias, pequenos subúrbios, cantando em bares, cozinhas e quintais com a “criadagem” da capital cearense.

Apesar da amplitude de sua atuação artística e do advento do gramofone que ganhava força com a produção de discos da Casa Edison, a maior parte das modinhas de Ramos Cotoco – talvez por estar demasiado longe do Rio de Janeiro – foi transmitida apenas por tradição oral, se espalhando por algumas regiões do Brasil em completo anonimato. Daí que mesmo sendo descrito por Edigar de Alencar (1967, p. 111) como cantor de “[...] bela voz e rei de serenatas”, essa afirmação não possui respaldo auditivo conhecido, pois não há informações de qualquer registro sonoro do próprio autor interpretando suas canções, nem jamais alcançou em vida o privilégio de um disco autoral devidamente atribuído (ANJOS, 2011), seja porque ele próprio não teve um microfone diante da voz ou talvez por confusões de nomenclatura¹⁶.

Não obstante, provavelmente encorajado pelos amigos, publicou um livro intitulado *Cantares Bohêmios* em 1906, pela “Empreza Typ. Lithographica Fortaleza”, que reúne poemas e letras de canções que datam de 1888 a 1906. Com prefácio de Fernando Weyne, o livro se divide em duas partes principais: a primeira contendo a maioria de seus poemas, objeto de crítica áspera de Weyne; e a segunda com a maioria das letras de suas modinhas, tidas como a obra-prima do compositor cearense pela habilidade com que cria, segundo Weber dos Anjos, um “panorama da sociedade fortalezense na virada para o século XX” (2011, p. 34). Ao final, são inseridas musicografias que correspondem a aproximadamente 25 títulos dos “cantares” e dos “bohêmios”. As palavras do pesquisador Edigar de Alencar melhor descrevem o caráter geral da obra:

O livro (...) reflete o seu espírito boêmio, descuidado. Sua poética não é trabalhada. Mas é uma crônica viva de um passado que vai se acinzentando. Ramos Cotôco é legítimo poeta do povo. E em “*Cantares Bohêmios*”,

¹⁴ Juvenal Galeno da Costa e Silva (1838 – 1931), poeta, intelectual e crítico de literatura, estudou no Rio de Janeiro, mas fez carreira em Fortaleza, onde fixou residência até sua morte. Ocupou a cadeira 23 da Academia Cearense de Letras.

¹⁵ Fernando da Costa Weyne (1868 – 1906), poeta, contista e jornalista paraguaio radicado brasileiro, tendo residido boa parte de sua vida em Fortaleza - CE.

¹⁶ Há divergências em torno do nome do autor. Às vezes aparece como “Raimundo de Paula Ramos Filho”, outras como “Raimundo Ramos Filho”, e ele próprio assinava suas obras somente como R. Ramos. Mas na tradição popular cearense e nos trabalhos historiográficos prevalece o apelido “Ramos Cotoco” (RAMOS, 2006 [1906]; ALENCAR, 1967; ANJOS, 2011). Difícil dizer que esse fato realmente tenha atrapalhado na atribuição autoral, que dentro ou fora da capital cearense tenha sido mais difícil ligar o nome ao sujeito, de modo que, por ora, não tomaremos posição a esse respeito sem maiores fontes documentais. Mas de saída vê-se que “R. Ramos” e “Ramos Cotoco”, um na assinatura, o outro nos percursos informais da história, sem maiores descrições, bem poderiam passar por pessoas diferentes.

notadamente na segunda parte, a sua temática imerge, profunda e conscientemente, nas camadas populares. Não se humilhou (...) em cantar através de versos por vêzes de expressivo lirismo, tecelonas, cozinheiras, engomadeiras, serranas, varandistas, caboclas, mulatas, camponesas, pescadores, seringueiros, prisioneiros, velhuscas, matutos etc. etc. Tôda a Fortaleza do fim do século e do começo dêste reponta nas páginas vivíssimas de “Cantares Bohêmios” (sic) (ALENCAR, 1967, p. 112)

A realidade é que o ímpeto criativo de cancionistas como Ramos Cotoco, conforme já foi enfaticamente sustentado por Fernando Weyne – e no que é respaldado no âmbito da semiótica brasileira pelos estudiosos da canção –, advém menos de sua inventividade poética de “ornar o pensamento com palavras preciosas”, como diz Tinhorão (2010, p. 138), que de sua habilidade “natural” de entrelaçar duas tendências fundamentalmente opostas: as coerções estabilizantes da forma musical e a instabilidade sonora quase desregrada que é própria da entoação coloquial, produzindo como resultado canções nitidamente mais próximas da fala que do verso recitativo (TATIT, 2008).

E dessa tensão, aliás, para Tatit (1997; 2008; 2012), decorre que no terreno da canção popular o esforço de encontrar *palavras* rebuscadas é menor que o de encontrar as *unidades entoativas* adequadas aos segmentos melódicos. Daí que os assuntos tratados e as expressões usadas geralmente acabavam mais próximos do cotidiano linguístico dos cancionistas, e no caso de Ramos Cotoco, da boêmia e graça fortalezenses, como se evidencia em canções como “Engomadeira”, “Meu Gosto”, “O Diabo da Feia”, “Só Angu”.

Talvez seja esse o fato que levou críticos e historiadores da música brasileira como J. R. Tinhorão (2010) a identificar um aumento gradativo no acento “pernóstico” das produções de modinhas e lundus da segunda metade do séc. XIX em diante, principalmente as chamadas *cançonetas* e *chulas*. Mas o que corre o risco de vir a ser equivocadamente interpretado como um possível declínio de produtividade criativa é na verdade o grande traço distintivo e emancipador da atividade cancional no Brasil, cujos principais expoentes vêm deste então conquistando espaço e mostrando que pouco ou nada devem à tradição poética e musical da academia e dos conservatórios para conceber suas criações. O princípio criativo e os saberes convocados no processo são de outra ordem, muito mais intuitivos, por vezes galhofeiros, mas nada ingênuos.

O fato é que o gosto popular pelas cançonetas veio dar visibilidade a dezenas de cançonetistas no fim do séc. XIX e início do XX, como Veludo, Júlio Assunção, Gadanha e Benjamim de Oliveira (TINHORÃO, 2010, p. 230). Mas os cantores que atingiram grande sucesso na primeira década do século foram poucos, seis principais na conta de Severiano e Mello (2015, p. 20): Baiano, Cadete, Eduardo das Neves, Nozinho, Geraldo Magalhães e Mário Pinheiro. Este último, aliás, tido como “um dos melhores”, ao lado de Baiano, era parente de cearense e acabou gravando pela Casa Edison oito modinhas de Ramos Cotoco em disco 78rpm,

provavelmente no ano de 1908¹⁷, anunciadas na introdução das gravações como canções, tangos, marchas e valsas. Mas aparentemente o nome do verdadeiro compositor jamais foi devidamente mencionado ou difundido no período, e mesmo hoje não aparece com muita frequência nos principais catálogos de historiadores musicais fora do Ceará.

2.1 O percurso que justifica a investigação

A escolha deste assunto se deu quando tomamos conhecimento da existência do grupo fortalezense intitulado Trio Cantares e seu exaustivo trabalho de recriação de algumas das canções de Ramos Cotoco; trabalho que teve como ponto de partida o material linguístico e musicográfico disponível em seus *Cantares Bohêmios* (2006 [1906]), recuperados e transcritos por Edigar de Alencar em “A Modinha Cearense”, de 1967. Esse empreendimento foi realizado em 2006, em decorrência de convite feito pelo pesquisador Gilmar de Carvalho para evento comemorativo dos cem anos da primeira publicação do livro original de Ramos Cotoco.

Quatro anos antes, Luciana Gifoni tivera um primeiro contato com a obra do autor em outro evento da Padaria Espiritual, ocasião em que dispensou pouco interesse por suas canções, julgando se tratar de “[...] mais um representante daquelas modinhas de salão, ligadas ao ambiente dos saraus organizados pelas damas da elite, que acompanhavam a moda europeia para ostentar uma distinção social”¹⁸, mas esse ponto de vista mudaria radicalmente após o início das produções.

A flautista Luciana Gifoni, o violonista David Calandrine, a cantora Simone Sousa e o percussionista Neo dos Santos conduziram um processo de reconstrução e gravações que ao cabo de dois meses resultou no lançamento de um CD com catorze canções junto com uma edição fac-símile do livro original, tudo patrocinado pelo Laboratório de Estudos da Oralidade e Museu do Ceará. Algum tempo depois, com a saída de Simone e Neo, o multi-instrumentista Luizinho Duarte se juntaria à dupla restante para formarem o “Trio Cantares”¹⁹, agora com flauta e voz de Gifoni.

¹⁷ Anjos (2011) aponta um intervalo entre 1907 e 1912, sem data específica de gravações. Mas os discos do acervo de Miguel Ângelo de Azevedo (o Nirez, filho de Otacílio de Azevedo) precisam todas no ano de 1908, pela Edison-Odeon. Apenas “Engomadeira” foi reproduzida integralmente no álbum construído pelo Grupo Cantares – fato que nos parece bastante significativo – e somente “Não faz mal” foi reinterpretada. Fora isso, a maior parte da obra cancional de Ramos Cotoco se tinha por desconhecida. O nome do autor não aparece nas aberturas das gravações e nem nas capas dos discos.

¹⁸ Citação do encarte que acompanha o CD, sem páginas enumeradas.

¹⁹ O grupo formado pelos músicos fortalezenses ainda não tinha nome oficial quando deu início ao processo de gravações. Apenas mais tarde, com a saída do percussionista e da vocalista, Luciana Gifoni assumiu o microfone e passaram a se chamar “Trio Cantares”, em clara referência à obra do compositor. Como estamos considerando em nosso escopo o CD gravado pelo grupo que ainda estava sem nome, doravante nos referiremos ao primeiro conjunto de músicos como “Grupo Cantares”, para não ser apenas “Grupo”, e nem ser “Trio Cantares”, que é uma formação pós-gravações. Assim podemos, e esperamos, melhor conduzir nossa escrita e não confundir o leitor.

Na primeira apreciação de apresentação do Trio Cantares – já cientes do período em que as modinhas foram originalmente compostas –, interessava-nos descobrir que características gerais constituíam a obra de um compositor cearense de música popular do início do séc. XX, uma vez que, de modo geral, costuma ser raro encontrar registros sonoros autênticos de autores cearenses da época. Já os primeiros versos cantados por Luciana Gifoni sobre os acordes de David Calandrine e o pandeiro de Luizinho Duarte²⁰, no foyer do Theatro José de Alencar, fizeram desencadear uma série de questões primárias que viriam a ser melhor formuladas em seguida:

- i) seria possível saber se esta ou aquela maneira de cantar se aproxima ou se distancia de um estilo próprio do autor, supostamente idealizado e impresso em seu livro?
- ii) e a questão anterior leva imediatamente a indagar que elementos haveria nesses registros linguísticos e musicográficos que poderiam permitir reconstruir suas canções sem que houvesse qualquer referencial sonoro delas deixado pelo autor?
- iii) restaria então saber se o conjunto dos elementos presentes nas canções obtidas como resultado do processo de recriação realizado pelo grupo Cantares seria suficiente para determinar as características de uma identidade discursiva cancional, em outras palavras, *dicção* (voltaremos ao termo mais à frente) do cancionista Ramos Cotoco?

Algum tempo após essa primeira apreciação, descobrimos em levantamento biobibliográfico a existência das já citadas gravações de Mário Pinheiro. A princípio pareceu-nos, então, que esse fato resolveria parte da problemática por trás da suposta dicção de Ramos Cotoco, pois um intérprete que teria vivido tão próximo à sua época possivelmente apresentaria características igualmente próximas ao estilo próprio do compositor, e essa proximidade teria influenciado positivamente e justificaria muitas das escolhas enunciativas do Grupo Cantares. Nada mais ingênuo.

Uma primeira audição dos discos mandou por terra especulações dessa natureza, pois o cantar de Mário Pinheiro em quase nenhum aspecto se assemelha às interpretações do grupo de cem anos depois. Exceto uma canção, não há coincidência de repertório, e o tratamento instrumental e harmônico, e sobretudo o comportamento vocal, também não coincidem. Embora haja em ambos um princípio entoativo típico da linguagem cancional, Mário Pinheiro altera abertamente as melodias e em alguns momentos leva a tal ponto os recursos de oralização²¹ que

²⁰ Multi-instrumentista e compositor cearense.

²¹ Tratamos mais detidamente a respeito dos recursos de oralização no capítulo 4.

em canções como “Não faz mal” o que se ouve é um enunciador que literalmente *fala* acompanhado de um piano. Nada de semelhante ocorre na versão do Grupo Cantares para essa mesma canção, no CD, que prefere um tratamento mais equilibrado de força entoativa e estabilização musical, além de maior fidelidade ao desenho melódico elaborado pelo compositor²².

Não há evidências concretas de que Mário Pinheiro tenha convivido ou mesmo encontrado Ramos Cotoco em alguma ocasião. Isso poderia, num primeiro momento, levar a crer que o cantor, assim como o grupo, precisou tomar decisões de reconstrução dos enunciados-canção igualmente limitado aos registros encerrados nos *Cantares Bohêmios*, mas as melodias do intérprete carioca não se encaixam exatamente nas projeções do livro. Como, então, tomou suas decisões? Eis-nos, pois, novamente próximo ao ponto zero. A esta altura, porém, já sabemos que qualquer que seja fio condutor, estaremos sempre às voltas com os registros linguísticos e musicográficos da obra original. Mas longe de ser um empecilho, é talvez essa resistência textual a luz no caminho da investigação dos procedimentos de (re)constituição identitária operados por ambos os intérpretes: a atualização guia das realizações.

O fato de não haver gravações de Ramos Cotoco interpretando suas próprias canções e a ausência de devido reconhecimento nas gravações de Mário Pinheiro impediu durante muito tempo qualquer analista de acessar a textualização cancional desses objetos semióticos, isto é, objetos sincretizados na voz em termos de melodia e letra. Conseqüentemente, não havia meios diretos de tomar conhecimento amplo, detalhado e consistente das estratégias de construção do sentido no que concerne aos traços próprios de sua identidade semiótica de *cancionista*. Mesmo se se considerar o tardio reconhecimento de sua autoria nos discos da casa Edison, as possibilidades de análise cancional continuavam restritas às oito gravações de Mário Pinheiro, que, assumamos, não são de pouca relevância, pois constituem autênticas experiências de compatibilidade até então ignoradas, mas de baixa qualidade sonora e que respondem por apenas uma fração da inventividade do compositor, que em muitos aspectos se mostra potencialmente ampla.

Com a gravação do CD pelo grupo Cantares em 2006, porém, o *corpus* do objeto considerado pode se ampliar e vem desde então pedindo uma investigação, tão exaustiva quanto possível, dos mecanismos de construção do sentido nesses textos – dos originais e das respectivas versões do cantor carioca e do grupo fortalezense – que ainda não consta ter sido empreendida. As iniciativas dos dois enunciadores transcendem o valor meramente linguístico ou musicológico dessas produções, o que não só contribuiu para o resgate histórico, como deu existência discursiva cancional propriamente dita a várias peças da obra de Ramos Cotoco que até então só existiam textualizadas graficamente, sem qualquer registro sonoro.

²² Consultar anexo I.

Com efeito, ambos os intérpretes recriaram objetos semióticos sincréticos passíveis de análise integral dos procedimentos enunciativos envolvidos na elaboração do sentido, o que possibilita alargar as explicações sobre o assunto e dar mais um passo em direção ao justo reconhecimento dos principais aspectos da produtividade cancional de um compositor que, apesar de representativo da cultura popular cearense do entresséculos XIX e XX, permaneceu por muito tempo ignorado ou pouco visível no meio acadêmico e cultural brasileiro. Consideremos a problemática por trás desse estado de coisas em uma perspectiva metodológica e semioticamente orientada.

2.2 A mesa de trabalho: o estatuto semiótico dos *Cantares Bohêmios*

A primeira consequência de não haver registro sonoro do autor é depreender que, em assim sendo, não há voz mensurável, avaliável, considerável, de Ramos Cotoco. Mas cabe questionar se isso equivaleria, de fato, a um pronto reconhecimento da impossibilidade de se ter acesso à sua dicção, ou *identidade cancional*. Essa impossibilidade pode parecer incontornável quando falamos da obra literomusical da maioria dos compositores cearenses do período em questão se não houver algum intérprete vivo que conheça suas canções e que possa cantá-las diante do analista, porque em geral estamos presos à dimensão da letra, e se vamos ao plano da expressão nesses casos, o que temos sobre a mesa para submeter a exame é, quando muito, a poeticidade e demais recursos expressivos envolvidos na materialidade linguística. Do ponto de vista musical, no entanto, não há, *a priori*, o que *ouvir* se não existem gravações.

Mas Ramos Cotoco, num primeiro gesto de ruptura frente aos costumes da época, operou o que foi classificado como “milagre” por Alencar (1967) quando decidiu registrar suas composições em livro, incluindo, além das datas, as musicografias. Diz a historiadora Luiza Rios que “[...] a maioria dos boêmios deixaram as suas músicas completamente esquecidas no tempo, mas Ramos Cotoco fez a diferença por trazer essas músicas pra posteridade fazendo seu escrito *Cantares Bohêmios*” (sic)²³. Essa é, de fato, uma prática rara entre os compositores de modinhas – os “boêmios” – no Ceará do final do século XIX, e prova disso é a escassez de obras do gênero para rivalizar com o livro de Ramos Cotoco no período. Mesmo o exaustivo levantamento de Edigar de Alencar, que conta com títulos assinados por Alberto Nepomuceno, Juvenal Galeno e Fernando Weyne, foram, em sua maioria, coletados por audição de execuções presenciais de canções memorizadas por transmissão em tradição oral:

Convém não esquecer que no Ceará, como em todo o Brasil, muitas eram as modinhas que surgiam, o povo as aprendia, mas jamais se

²³ Fala da historiadora cearense Luiza Rios no documentário “Perfil – Ramos Cotoco: pela porta detraz” (2016). A produção está disponível para consulta no *YouTube*, em: https://www.youtube.com/watch?v=D-7ssuNo4hY&ab_channel=TVAssembleiaCeara. Acesso em: 18 nov. 2021.

imprimiam. As aqui referidas foram colhidas na tradição oral, com exceção da maioria das de Ramos Cotôco, incluídas no único livro que deixou.

Os autores de modinhas, quase sempre também os seus intérpretes e divulgadores principais, ao violão, nas serenatas, festas e patuscadas, viviam na boêmia e *jamais se preocuparam em guardar-lhes a perpetuidade. Do contrário não seriam os boêmios que foram.*

Curioso é assinalar que *apenas Ramos Cotôco, talvez o mais excêntrico de todos, paradoxalmente nos deixasse um livro hoje raríssimo, onde figuram não somente as letras, mas também a pauta musical das suas modinhas e o ano de feitura de tôdas as suas poesias! Foi um milagre, porque se trata de grande nome no gênero. É ele para o Ceará o que foi Catulo para o Brasil (sic).* (p. 29, com grifos nossos)

Acreditamos que a existência de tais registros oferece meios de detectar os traços primeiros de uma *dicção*, isto é, de um modo particular de enunciação cancional, antes mesmo de sua realização sonora, porque as letras em conjunção com as partituras já constituem uma realização nos moldes de um *projeto* diccional. Isso porque, ainda que uma análise que considere a conciliação gráfica dos registros linguísticos e musicais permaneça sem resultar em objeto propriamente sonoro que nos pudesse ser dado a conhecer no ato, há a diferença fundamental de que essas partituras já permitem lidar com virtualidades cancionais atualizadas, e é por isso que, mesmo limitados, podemos falar em *projeções de entoação* que poderiam ter sua compatibilidade verificada nas gravações realizadas pelos intérpretes conhecidos. Expliquemos.

Ao tratar dos modos de existência semiótica *virtual/actual* a partir da oposição saussuriana *língua vs. fala*, que coloca o primeiro termo como sendo da ordem das categorias gerais (*in absentia*) e o segundo como instalação daquelas no eixo sintagmático (*in praesentia*), Greimas já reconhecia a necessidade de um terceiro termo para dar conta da solidez própria da dimensão textualizante, pois a atualização em discurso das virtualidades do sistema acrescenta um nível bem menos abstrato em direção à superfície, mas ainda tem pouca concretude material (GREIMAS; COURTÉS, 2013, p. 46-47). Na perspectiva narratológica de Greimas, a inclusão do termo *realizado* veio preencher as condições semióticas de organização das relações entre sujeito e objeto a partir das categorias juntivas, uma vez que esses actantes, “[...] anteriormente à sua junção, estão em posição virtual; sua atualização e sua realização se efetuam tendo em vista os dois tipos característicos da função: a disjunção atualiza sujeitos e objetos, a conjunção os realiza” (GREIMAS; COURTÉS, 2013, p. 46).

Essa ampliação da dicotomia saussuriana veio sem dúvida acrescentar um grau de consistência necessário às estruturas narrativas num momento em que as relações entre os actantes na espinha dorsal do edifício teórico da semiótica pediam maiores explicações. Mas para os autores de *Tensão e significação* (2001), mesmo esse avanço teórico insistia numa linearidade que não explicava os desdobramentos para os feitos e as conquistas do sujeito realizado. Faltava

observar os efeitos dessa conjunção no sentido contrário à geração canônica do modelo: o caminho de volta às profundidades do sistema semiótico.

Fontanille e Zilberberg (2001) acreditam que um movimento de retorno se faz necessário para organizar os modos de circulação das grandezas semióticas e das formas discursivas no interior de qualquer cultura nos termos de uma *práxis enunciativa*. A noção de *profundidade*, própria de um campo de percepção em cujo centro se instala um corpo sensível, oferece as condições para um olhar tensivo sobre essa espessura das relações juntivas, na medida em que as grandezas estão sempre disputando presença num espaço tensivo, e essa dinâmica exige a inserção da noção de “potencialização” homologável no processo como etapa posterior à realização, como possibilidade de regresso às virtualidades ou, quando não, de uma flutuação em torno de novas realizações (novos usos):

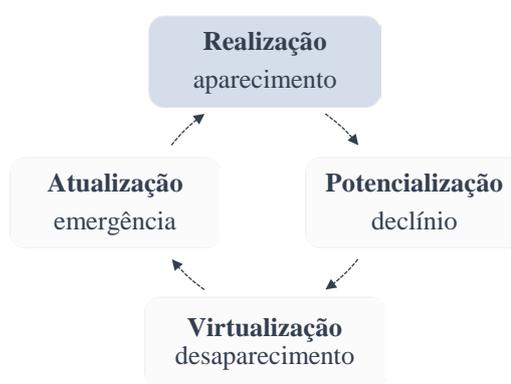
A todo momento da evolução de uma cultura e dos discursos que a constituem, em todo ponto de sua difusão, convivem ao menos dois tipos de grandezas: as engendradas a partir do sistema e as fixadas pelo uso. De tal forma que, como todo discurso dispõe, *hic et nunc*, desses dois tipos de grandezas, a exigência mínima de coerência impôs, e certo modo, o conceito de *práxis enunciativa*, para explicar sua co-presença discursiva (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 174)

Com essa formulação, os autores reconhecem a *práxis enunciativa* como um conjunto de procedimentos que regulam o trânsito das formas realizadas ao sistema e vice-versa. Não sendo adeptos das operações de asserção e negação, a proposta de uma co-presença lhes parece mais adequada ao modelo tensivo na medida em que explica as densidades de presença como disputa das grandezas no campo perceptivo. É assim que “[...] as *modalizações existenciais* – o virtualizado, o atualizado, o potencializado e o realizado – convertem, de certa forma, a co-presença em espessura discursiva, e projetam distensões modais nessa profundidade” (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 174). Com isso, obtém-se a seguinte configuração formal em termos de profundidade: (i) virtualizado, nível das estruturas e categorias mais abstratas que abrigam as coerções do sistema linguístico; (ii) atualizado, o nível de convocação das grandezas virtuais para serem postas em relação no discurso; (iii) potencializado, nível que regula a passagem dos praxemas próprios da forma manifestada de volta ao plano das virtualidades ou a permanência delas na memória pelo uso; e (iv) o realizado, nível das ocorrências em discurso, a enunciação propriamente dita e pressuposta pelo discurso manifestado:

Esse remanejamento pareceu-nos necessário na medida em que (i) a acepção linguística mais corrente da atualização é a de “subida” das estruturas virtuais em direção à manifestação e, por conseguinte, em direção à realização, e (ii) a potencialização, principalmente pelo efeito de *práxis enunciativa*, conduz a um retorno das formas do uso para o sistema ou, pelo menos, a uma memória esquemática que fica em seu lugar (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 58).

Com efeito, as orientações de ascendência e descendência quando incidem sobre a dupla constituição dimensional do modelo tensivo, *intensidade* e *extensidade*, configuram diferentes comportamentos: no eixo da intensidade, a ascensão produz a seguinte esquematização: a passagem do virtual ao atual representa a *emergência* das formas; e a passagem da atualizado ao realizado constitui o *aparecimento*. Da mesma maneira, o movimento contrário produz uma tipologia da decadência: do real ao potencial, o resultado é um *declínio* das formas; a passagem do potencial ao virtual descreve o *desaparecimento*. De modo geral, essa organização intensiva produz o seguinte desenho:

Figura 1: esquematização da dinâmica das grandezas no campo perceptivo.



Fonte: elaboração nossa a partir de Fontanille e Zilberberg (2001, p. 186)

A organização extensiva desses mesmos direcionamentos descreve a circulação das formas em termos de quantificação e extensão, e, para os autores, “referem-se tanto à percepção dos estados de coisas (unitários, parciais, holísticos), quanto à enunciação, pois que a debreagem é, em si própria, pluralizante, e a embreagem, homogeneizante” (2001, p. 187). Essa dimensão possui também uma organização sintáxica de distribuição das formas com a seguinte tipologia: na ascensão, o rumo tomado configura 1. nulidade à unidade: emergência; 2. unidade à dualidade: partição, 3. pluralidade à totalidade: integração; e 4. pluralidade à universalidade: homogeneização. As operações em direção contrária configuram o seguinte percurso: 1. pluralidade à dualidade: polarização; 2. pluralidade à unidade: singularização (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 188).

Não é nosso intuito fazer aqui uma descrição pormenorizada das combinações tensivas que se desdobram a partir do conjunto dessas tipologias primárias em ambas as dimensões, mas temos o propósito de reconhecer o livro de Ramos Cotoco como objeto que carrega um /saber-fazer/²⁴, e para isso é preciso demonstrar seu estatuto de discurso atualizante, então cabe aqui fazer um encaminhamento de aplicabilidade da sintaxe intensiva desse modelo

²⁴ Falaremos novamente, e mais detidamente, desse estatuto no capítulo 5.

sobre o objeto para ilustrar um raciocínio que aqui já vem se desenhando como uma hipótese de trabalho. Vejamos.

Essas dinâmicas enunciativas podem ser vistas de maneiras diferentes a depender da direção em que se observa. Na perspectiva ascendente, entendemos que as virtualidades são o estrato generalizante para Greimas (2014), e sabemos que Zilberberg (2006) acredita haver por trás dessas generalizações uma profundidade em que se dão as oscilações tensivo-fóricas primordiais, que respondem pelos desdobramentos modais e aspectuais do modelo gerativo, onde ocorre a seleção primeira dos valores *missivos* que motivam, por exemplo, a negação da falta ou do excesso na busca pela manutenção da própria identidade do sujeito. Essas estruturas profundas compreendem o nível das pré-condições de existência do sujeito e de seu objeto, e são uma síntese da organização do microuniverso semântico que se desdobra nos níveis posteriores.

No nível seguinte, as virtualidades são atualizadas para estabelecer as relações entre sujeitos e os valores inscritos nos objetos. Trata-se de um estado de disjunção, como dizem Greimas e Courtés (2013), que coloca o sujeito na direção de um objeto-valor que ainda não possui. Nos termos de uma práxis cancional, o projeto entoativo de uma canção poderia constituir a *emergência* dos valores missivos pela enunciação do cancionista, já que esse projeto (aqui compreendido como a união de uma letra e uma melodia) não permanece no mesmo nível de abstração que o anterior na perspectiva de uma profundidade discursiva, e, segundo entendemos, incide sobre operações atualizantes que “mobilizam” o sujeito-intérprete em alguma medida, que na tipologia proposta por de Fontanille e Zilberberg é descrito como “sujeito atualizado” (2001, p. 142-143) e o objeto que se quer alcançar é a canção propriamente dita.

Essa atualização foi operada por Ramos Cotoco no discurso dos *Cantares Bohêmios* e oferece os meios de reconstrução de sua própria dicção, e ainda que nessa etapa não esteja devidamente evidenciada, já foi projetada e pode ser encontrada em cada uma das canções que recebem musicografias em seu livro. Se propusermos uma conjunção visual das letras com as musicografias, temos um resultado instrucional imediato que já sugere todas as posições e direções melódicas propostas pelo compositor:

Figura 2: conjunção gráfica de letra e melodia no trecho inicial de “Engomadeira” a partir dos *Cantares Bohêmios*.

Os meus a - mo - res a - tu - al - men - te, são ver - da - dei - ros pos - so a - fir
 Jun - to com o di - a eu me le - van - to e cor - ro em bus - ca do meu a -
 Ja - mais me en - con tram com o fa - to su - jo e a - mar - ro - ta - do; e os meus a -

Fonte: elaboração própria a partir de Ramos ([1906] 2006)²⁵.

²⁵ O registro completo da canção pode ser visto no anexo II.

Se a textualização sincrética de um dos enunciadores (Grupo Cantares ou Mário Pinheiro) parte dessa organização discursiva atualizada para manifestar com relativo grau de fidelidade o sincretismo cancional, o efeito resultante disso seria o *aparecimento* dessa dicção e, assim, de da própria identidade do objeto-canção. Se, no entanto, um dos enunciadores decide ignorar aspectos desse projeto entoativo atualizado e manifesta uma forma diferente, talvez possamos considerar que essa interpretação constitui uma realização conflitante com o percurso ascendente iniciado por Ramos Cotoco e isso produziria uma *distorção* semiótica ocultando/alterando características dessa identidade (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 186). Assim, enquanto um deles agiria como garantidor dessa dicção do autor, o outro atuaria como um desconstrutor.

Do ponto de vista existencial, a partir da primeira gravação, a de Mário Pinheiro, de 1908, essa realização teria potencializado praxemas que ficariam disponíveis para o uso de novos enunciadores, e um de nossos desafios é deduzir o grau de tonicidade dessa potencialização para o grupo de 2006, e se eles aproveitam ou rejeitam tais praxemas na reconstrução, já que a potencialização, como afirma Tatit (2021, p. 46-47), “significa incutir maior potência em algo, de tal maneira que a intensidade do encontro, da realização, transforma-se em diferença significativa no espaço subjetivo e favorece, assim, novas atualizações”. Essa segunda realização, por sua vez, virtualiza²⁶ a primeira como possibilidade, fruto de uma tensão de coexistência no campo de presença do sujeito-ouvinte, e o procedimento se repetiria com uma terceira realização, e assim sucessivamente.

Assim, toda a problemática por trás das reinterpretações de uma canção, então, giraria em torno da dinâmica enunciativa das operações de virtualização, atualização, realização e potencialização. Nesses termos, somente a análise exaustiva poderá fornecer explicações detalhadas para esses fenômenos no objeto em estudo. Não pretendemos fazer juízo de valor de qualquer um dos intérpretes, e deixaremos que a objetividade descritiva viabilizada pela semiótica guie nosso exame, mas sempre tendo em mente que o propósito das reinterpretações é precisamente, na perspectiva tatitiana, detectar o teor das profundezas e evidenciá-lo sem perder de vista a densidade das seleções já operadas pelo compositor, o que equivale a não apagar por completo a relação de melodia e letra conhecidas, mas transformá-la, reforçá-la, enfraquecê-la, enfim, expressá-la de outras maneiras.

Mas antes de verificarmos as especificidades de compatibilidade nas reconstruções operadas pelos intérpretes selecionados, é preciso adentrarmos um pouco mais na obra literomusical de Ramos Cotoco para uma descrição geral de suas características identitárias com

²⁶ Cabe aqui uma distinção entre o que é *virtual* e o que é *virtualizado*: o primeiro já é forma estabilizada, “pressuposto sistêmico do discurso”, uma “memória da coletividade”; o segundo é um desprendimento da práxis, uma “memória das operações do discurso”, conforme Fontanille e Zilberberg (2001, p. 175).

o auxílio do corpo conceitual da Semiótica Discursiva. Afinal, as interpretações são textos complementares que não têm para nós outra razão de ser que a de contribuir com as leituras sobre uma possível dicção de Ramos Cotoco, e queremos encontrá-la no cotejo de todos os textos disponíveis, mas devemos começar por aqueles fornecidos pelo autor em primeira mão.

Ainda mais especificamente, é preciso, na verdade, demonstrar a relevância de um estudo sobre essa dicção partindo do conjunto de sua obra, e é o mesmo que reivindicar a centralidade das letras e das melodias de Ramos Cotoco em nossa pesquisa. Em primeiro lugar, porque de acordo com o quadro teórico que orienta as nossas observações analíticas, só podemos falar em *dicção* quando temos em mãos as particularidades textuais da relação *melodia e letra*²⁷, e estas se encontram em títulos distribuídos entre os “cantares” e os “bohêmios” juntamente com os apêndices melódicos. Em segundo lugar, porque a escrita desta dissertação está profundamente vinculada à hipótese corrente, compartilhada pelos críticos de Ramos Cotoco, de que os discursos produzidos especialmente na seção “bohêmios” constituem o primado composicional de um enunciador que é marcado pelas rupturas, pela negação de um modo de composição vigente que apostava na exacerbação do melancólico, do passional, e, mesmo assim, essa característica jamais se ausente de sua própria obra, nos “cantares”.

Nasce daí a necessidade de descrever as características gerais desse enunciador para conhecer, por dentro, as razões do destaque que é dado à seção dos “bohêmios”, começando por desvendar o modo como ele próprio marca suas posições em ambas as seções. Com esse propósito, daqui em diante, teceremos reflexões sobre o conceito de *identidade* para que, mais adiante, possamos esclarecer alguns pontos menos iluminados de seus escritos.

²⁷ A descrição do conceito de *dicção* aparece no capítulo quatro.

3 A IDENTIDADE NA PERSPECTIVA DA SEMIÓTICA DISCURSIVA

*Et qui n'est, chaque fois, ni tout à fait la même
Ni tout à fait une autre, et m'aime et me comprend*²⁸

A principal pergunta que orienta a escrita deste estudo é “quem é o cancionista Ramos Cotoco?” Mas não é de nosso interesse buscar respostas além daquilo está textualizado, por isso nos concentraremos nos escritos que permanecem e, por isso, reconstituem o *agora* de *então*, no presente eternamente refazível dos enunciados. Interessa-nos, então, o sujeito semiótico que tem sua identidade inscrita:

- 1) nos posicionamentos que constrói discursivamente no confronto com outros sujeitos também por ele discursivizados em seus próprios textos;
- 2) nos discursos produzidos a seu respeito e a respeito das práticas de seu tempo, e assim ajudam a compor os traços gerais de um contexto sócio-histórico que poderemos aqui tratar como um texto englobante no qual estão inseridas as suas composições²⁹; e
- 3) por fim, no conjunto significante que compreende as gravações cancionais que em alguns momentos parecem confundir o enunciatário-ouvinte³⁰ mas também prestam informações preciosas sobre a compatibilidade melódica e verbal a partir de comparações com as instruções do livro de 1906.

Mas a questão da identidade em si mesma também é bastante ampla, e por adequação aos propósitos desta pesquisa, restringiremos nosso interesse à definição desse conceito no âmbito da Semiótica Discursiva francesa e alguns de seus desdobramentos.

²⁸ Trecho do poema *Mon rêve familial*, de Paul Verlaine. Disponível em: <https://www.poetica.fr/poeme-186/paul-verlaine-mon-reve-familier/>. Acesso em: 11 dez. 2021. Em tradução livre (e pouco representativa da poeticidade envolvida): “E que não é, a cada vez, exatamente a mesma nem completamente uma outra, e me ama e me entende”. Conhecemos a interessante tradução de Guilherme de Almeida ([1944] 2010), que traz um bom arranjo da ideia original, mas não nos ajudaria muito na captura do espírito menos figurativo.

²⁹ Isso porque, segundo Paulo Jefferson Barreto (2018), “o contexto do texto são os demais textos (política, história, economia etc.) com os quais ele dialoga. Isso preserva tanto a noção de imanência, porque tudo só é apreendido via linguagem, quanto a ideia de que o que nós temos acesso são textos” (p. 22).

³⁰ Especialmente de autoria e de procedimentos de reconstrução. As principais confusões incidem sobre as gravações de Mário Pinheiro, conforme veremos no capítulo 5 desta dissertação, quando da elaboração do *corpus*.

3.1 Uma semiótica do discurso

Buscando desvendar os mistérios do sentido sem perder de vista o projeto semiótico com ambições científicas iniciado nos anos 1960, Greimas (1975; 2014) propôs um simulacro metodológico como encaminhamento para a formalização da própria teoria ao mesmo tempo em que oferece condições para compreensão e descrição dos processos de significação em todas as linguagens (humanas e animais, como está claro em seu entusiasmo com o verbete “Zoosemiótica”, no Dicionário, 2013). Trata-se de um modelo estratificado que descreve a construção do sentido nos textos verbais, não-verbais e sincréticos como um percurso gerativo da significação que vai se adensando por meio de operações de conversão de um nível a outro (BARROS, 2005; FIORIN, 2016).

Há nesse modelo três níveis, cada um deles com uma sintaxe e uma semântica próprias: i) o nível das estruturas profundas, o mais abstrato, lugar das generalidades categóricas; ii) o nível das estruturas narrativas, menos abstrato, é domínio dos valores inscritos nos objetos que circulam entre sujeitos; e iii) o nível superficial, terreno das singularidades, em que, no processo de conversões, sujeitos e objetos são revestidos de figuras e constroem os mais variados percursos temáticos a partir das generalidades observadas no nível fundamental. É nesse nível que o discurso ganha maior concretude na dimensão da *imanência* (FIORIN, 2016, p. 31). O nível da manifestação, que já sofre as coerções do plano da expressão, é onde se encontram os recursos materiais de que se vale o enunciador para realizar o texto como “conjunto significante” e fazer chegar o discurso ao enunciatário (FIORIN, 2018, p. 51-52).

A conversão das generalidades do nível fundamental em singularidades no nível de superfície é, para Greimas, um procedimento próprio da *enunciação*, que, em outras palavras, constitui “[...] a competência semiótica do sujeito da enunciação” (GREIMAS; COURTÉS, 2013, p. 167). Mas a teoria greimasiana postula que o modo de existência da enunciação é ser somente “o pressuposto lógico do enunciado” (2013, p. 167). Nessa relação, a enunciação é, como descreve Benveniste (1976, p. 288), um “colocar em funcionamento” por meio de “ato individual” que permite passar das virtualidades do sistema à atualização em formas que estruturam a superfície discursiva.

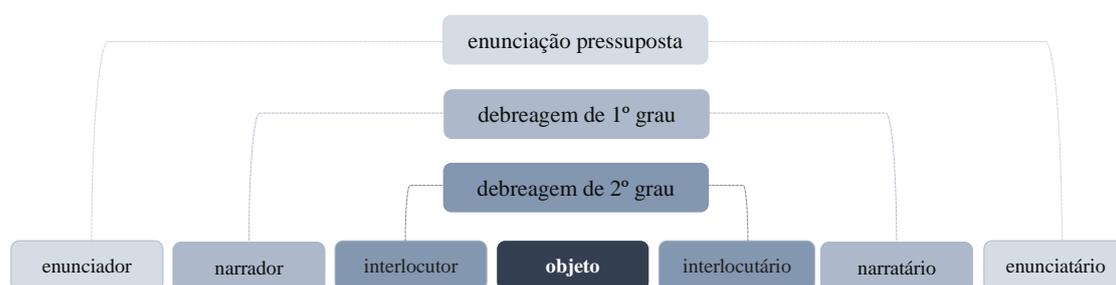
A postura epistemológica por trás da conceptualização da enunciação nesse corpo teórico (GREIMAS, 1974) não permite que esse “ato individual” seja alcançado pelo método semiótico. Ele é apenas deduzido, inferido no exame de seu produto, pois segundo Fiorin (2016), somente o enunciado se coloca à disposição do analista, de modo que o sujeito da enunciação é apenas *simulado* no interior do discurso, e, por isso mesmo, não pode ser encontrado diretamente, tampouco ser convocado à análise senão pelas marcas que deixa no objeto-enunciado por meio de “[...] pronomes pessoais, demonstrativos, possessivos, adjetivos e advérbios apreciativos, dêiticos espaciais e temporais” (2016, p. 31).

Nesse sentido, não se pode falar do sujeito enunciante sem falar da enunciação, e não se pode falar desta sem falar do enunciado. Tudo ocorre num processo gradual de pressuposições lógicas em que se busca alcançar as instâncias anteriores, pressupostas, tão somente pela instância observada, pressuponente. Mas é preciso reconhecer no enunciado algo maior e mais complexo do que um puro e simples objeto da comunicação. Trata-se de objeto constitutivo da relação entre sujeitos, uma vez que enunciar projeta, a um só tempo, enunciador e enunciatário como opositores interdefiníveis (BARROS, 2005), que, numa perspectiva narratológica, perfazem todo o percurso de persuasão, manipulação e interpretação, como diz Saraiva (2013, p. 53):

A enunciação, examinada sob o prisma da narratividade, tem, no programa de persuasão-manipulação-interpretação intersubjetiva, próprio do processo comunicativo, a construção de simulacros como um dos 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.

Um engenhoso mecanismo teórico proposto por Jakobson para descrever o funcionamento do que Benveniste chamou aparelho formal da enunciação foi incorporado pela semiótica de Greimas para explicar essa conversão discursiva em dois procedimentos fundamentais: a *debreagem* e a *embreagem* (FIORIN, 2016). Em termos gerais, com esses procedimentos, a instância enunciativa coloca em relação as categorias dêíticas (de pessoa, tempo e espaço) no discurso e cria diferentes projeções da enunciação, simulacros de interação, no interior do enunciado. A figura a seguir, elaborada por Diana Barros (2001) ilustra essas projeções:

Figura 3: instâncias de projeção das relações enunciativas no discurso.



Fonte: adaptado de Barros (2001, p. 75)

A *debreagem* é o que faz o sujeito da enunciação afastar-se do discurso enunciado. É, como já dissemos em outra oportunidade nesta dissertação, uma operação de disjunção que o afasta de si mesmo, que separa o *eu* que enuncia do *eu* enunciado. É um ato de linguagem que dá existência ao enunciado sem deixar que este se confunda com a pessoa, o tempo e o espaço da instância enunciante (GREIMAS; COURTÉS, 2013, p. 111), em outras palavras, apenas simula

a instância de enunciação no interior do discurso enunciado. Como explica Fiorin, esse procedimento consiste, a princípio, em “projetar no enunciado um *não eu*, um *não aqui* e um *não agora*” (2016, p. 37, os itálicos são do autor), operando uma cisão entre a dimensão linguageira e a realidade do enunciador.

Essa operação se biparte em outras duas: debreagem enunciativa e debreagem enunciva. A primeira consiste na projeção de elementos da dimensão enunciante na dimensão do enunciado, criando com isso uma forma de “enunciação enunciada”. É quando, por exemplo, aparecem as marcas “eu/tu” no discurso simulando a interação própria da instância pressuposta, atribuindo ao dito algum grau de subjetividade. A ausência dessa simulação de interação constitui uma operação de apagamento das marcas subjetivas para garantir um “efeito de verdade” pela objetividade dos fatos narrados; quando se projetam no enunciado, por exemplo, sujeitos, lugares e tempos outros que não o *eu*, o *aqui* e o *agora* demarcados. Essa é a forma característica do “enunciado” (GREIMAS; COURTÉS, 2013, p. 112).

A embreagem, por sua vez, destina-se a tentar produzir no interior do enunciado, de acordo com Greimas e Courtés, um “efeito de retorno à enunciação” com estratégias de neutralização das categorias dêiticas, o que se caracteriza pela “denegação da instância do enunciado” (2013, p. 160). Essa operação vem sempre acompanhada de uma debreagem anterior que é constitutiva do enunciado, mas que se quer imediatamente negar por procedimentos de religamento à instância enunciante. A neutralização de termos da categoria de pessoa, *tu/ele*, por exemplo, quando um interlocutor se dirige ao interlocutário que está diante de si empregando a terceira pessoa em lugar da segunda, esse *ele* (debreado enuncivamente) não é *ele*, mas um *tu* polidamente camuflado em sinal de respeito; é como se estivesse colocando o outro em um nível mais elevado que o seu próprio, e a forma resultante é uma embreagem, pois neutraliza a oposição em função da terceira pessoa, num engenhoso processo de ilusão referencial (GREIMAS; COURTÉS, 2013, p. 159-162).

Na verdade, já vimos que a construção dos simulacros referenciais está no centro das preocupações da semiótica desde que a teoria precisou explicar sua posição a respeito do conceito de enunciação. Mas então, como exatamente a teoria pensa sobre a ideia de *identidade*? As reflexões geralmente remetem aos elementos peculiares a uma dada idiossincrasia, ao modo como busca se individualizar, e compreender esses mecanismos de individuação que acompanham a construção do sentido nos textos e nos discursos parece ser um dos principais desafios de qualquer teoria da linguagem. Passemos a esse conceito.

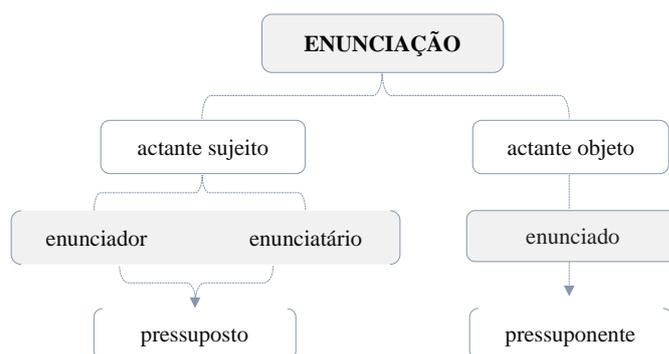
3.2 Identidade semiótica

A Semiótica Discursiva, em especial, entende que a identidade, de acordo com uma das acepções do conceito presentes no *Dicionário de semiótica*, pode ser descrita como “princípio de permanência que permite ao indivíduo continuar ‘o mesmo’, ‘persistir no seu ser’, ao longo de sua existência narrativa” (GREIMAS; COURTÉS, 2013, p. 252), ou seja, o indivíduo é identificável pelos traços que permanecem apesar das mudanças, como se as transformações que fazem progredir o curso narrativo não pudessem alterar a constituição – a face reconhecível, por assim dizer – do sujeito individualizado como tal, de modo que este se mantém relativamente intacto, estável, apesar das modificações em redor e/ou em função dele.

Mas para uma tal compreensão ser possível, que toma o sujeito como “existência narrativa”, essa teoria propõe uma orientação metodológica de grande potencial analítico que começa por estabelecer uma distinção operacional entre o sujeito enunciante, o “real”, e o produto de linguagem por ele manifestado; esse produto é o que recompõe discursivamente o enunciador como *ator* da enunciação.

Assim, do ponto de vista da produção do discurso, no momento em que se enuncia, surge a instância enunciativa onde se constituem mutuamente o actante sujeito da enunciação (que sincretiza as funções de enunciador e enunciatário) e o actante objeto enunciado, mas trata-se de uma relação de pressuposição lógica em que só se tem acesso ao primeiro por meio do segundo: um pressuposto, o outro pressuponente (GREIMAS, 1974, 1975; BARROS, 2005; FIORIN, 2016), conforme ilustra a figura a seguir:

Figura 4: os actantes constitutivos da instância de enunciação.



Fonte: elaboração própria.

De acordo com esse quadro, poderíamos depreender que, no olhar sobre o discurso geral dos *Cantares Bohêmios*, e também quando voltamos nossas atenções para o interior dos poemas e das letras de canções (enunciados, pressuponentes) individualmente considerados, seria possível verificar se há uma constância enunciativa que perpassa todos esses objetos, englobante e englobados, que responderia pela construção de uma identidade semiótica, de um estilo. Já que

o que buscamos é apontar os modos de acesso a esse “estilo Ramos Cotoco”, e há um único livro publicado pelo autor, é nessa obra que se concentram as suas principais composições literomusicais, que devem ser tomadas como uma organicidade discursiva que engendra esse estilo, como ensina Norma Discini:

Essa orientação analítica procura apreender a ‘marcha’ ou o desenvolvimento de experiências sensíveis e de julgamentos morais que fundam o ator segundo um esquema – um esquema corporal, que corrobora a possibilidade de contemplação das partes sem que se perca o todo. Do interior de uma totalidade, vem à tona o princípio unificador que respalda um estilo (2015, p. 18).

Nessa perspectiva, identificam-se as particularidades de individuação não somente porque todos os títulos estão sob a égide de um nome (R. Ramos)³¹, mas porque as recorrências no modo de organizar os microuniversos semânticos, de tratar os temas, de construir as figuras, de assumir posições ideológicas, de traçar linhas isotópicas no interior desses enunciados constituem as estratégias próprias desse enunciatador (pressuposto). São, portanto, seus discursos que nos contam de sua existência e de seu estilo enunciativo. Aliás, ainda que um enunciatador intervenha com outros textos e metatextos para nos falar, em primeira pessoa, de sua própria obra, esta é que continuará prevalecendo como a principal fonte de verificação dos traços do *éthos* por ele construído.

Ocorre que, como diz Eric Landowski, “toda atividade produtora de significação, e mais especificamente toda enunciação, é disjunção” (2017, p. 126). Isto equivale ao entendimento de que enunciar é operar uma cisão *debreante*, um desligamento entre aquilo que foi dito e aquele que o disse, pois “mal acabamos de nos ‘expressar’ e já não nos pertencem mais as formas” (p. 126). O que significa que o discurso manifestado adquire relativa autonomia de significação, em si mesmo e no diálogo com outros discursos – e pode mesmo continuar a existir como objeto semiótico ainda que o enunciatador real, pressuposto, não mais exista –, já que “ao enunciar, o sujeito falante se separa senão de si mesmo, pelo menos do seu ‘produto’ – da sua própria fala” (p. 126). E não é para menos que, no capítulo sobre *o homem e seus duplos*, Michel Foucault tenha declarado a certeza inabalável dessa separação no campo das ciências humanas ocidentais:

A única coisa que, por ora, sabemos com toda a certeza é que jamais, na cultura ocidental, o ser do homem e o ser da linguagem puderam coexistir e se articular um com o outro. Sua incompatibilidade foi um dos traços fundamentais do nosso pensamento (FOUCAULT, 2000, p. 468).

³¹ Há uma problemática secundária em torno dos nomes que adota o sujeito Ramos Cotoco. Considerações são feitas a esse respeito no capítulo 5, dedicado à constituição do *corpus*.

É, então, somente por meio do produto enunciado que o analista toma conhecimento da existência do enunciador, de outro modo inalcançável por meios semióticos, já que, para Discini, “é a semelhança de procedimentos na construção do sentido que, por sua vez, constrói o ator da enunciação, efeito de individuação de uma totalidade” (2004, p. 66). É com uma descrição exaustiva dos procedimentos enunciativos presentes no texto manifestado que se busca depreender a identidade projetada no discurso como *efeito de sentido* por esse enunciador pressuposto: uma identidade discursiva, ou a “imagem”, como diz Fiorin, “construída pelo texto” (2016, p. 55); uma *imagem-fim* que o enunciador constrói para si mesmo, que é, como aponta Saraiva (2013), “passível de reconstituição a partir das recorrências de um modo de dizer, que, por sua vez, remetem a um modo específico de ser no mundo, isto é, remetem a um sujeito na qualidade de efeito de sentido” (p. 33-34). E assim cremos ser possível falar de uma identidade semiótica de Ramos Cotoco pelo modo como este constrói o discurso dos *Cantares Bohêmios*.

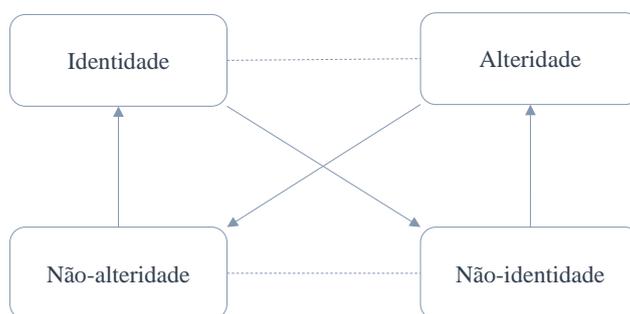
3.3 A complexidade identitária

As preocupações com a definição da identidade do sujeito semiótico vão além das observações sobre suas marcas de fixação em si mesmas, e contemplam também o modo como esse sujeito constrói em seus discursos aquilo que lhe é tido como *diferença*, como *alteridade*, porque, como diz Landowski, “a emergência do sentimento de identidade parece passar necessariamente pela intermediação de uma alteridade a ser construída” (2012, p. 4). Essa estrutura baseada em termos que são opostos, que é uma herança da linguística saussuriana³², está presente, como vimos, desde a constituição das instâncias da enunciação e do enunciado, e organiza também o modo como o sentido se articula no interior dos discursos e das práticas sociais, como significação.

Assim, para uma melhor compreensão do valor diferencial do conceito que vimos apresentando até aqui, é preciso a inserção da identidade num quadro categórico fundamental, opositivo, de maneira que a afinidade de traços ou a permanência constitutiva (o que é) está condicionada à instalação da alteridade (o que não é) como contrariedade numa relação de interdependência, uma vez que ambos, indefiníveis em si mesmos, não podem existir senão um pelo outro (GREIMAS; COURTÉS, 2013, p. 252). Assim fica o quadro básico:

³² Para a tradição linguística saussuriana, da qual faz parte a semiótica do discurso, na língua tudo se organiza segundo um princípio diferencial, como diz Ferdinand de Saussure ([1916] 2006, p. 139): “na língua só existem diferenças. E mais ainda: uma diferença supõe em geral termos positivos entre os quais ela se estabelece; mas na língua há apenas diferenças sem termos positivos”. Assim, um termo define-se pela relação de oposição que contrai com outro termo, de modo que as definições dos conceitos e das grandezas linguísticas encontram sua razão de ser numa lógica negativa e não positiva.

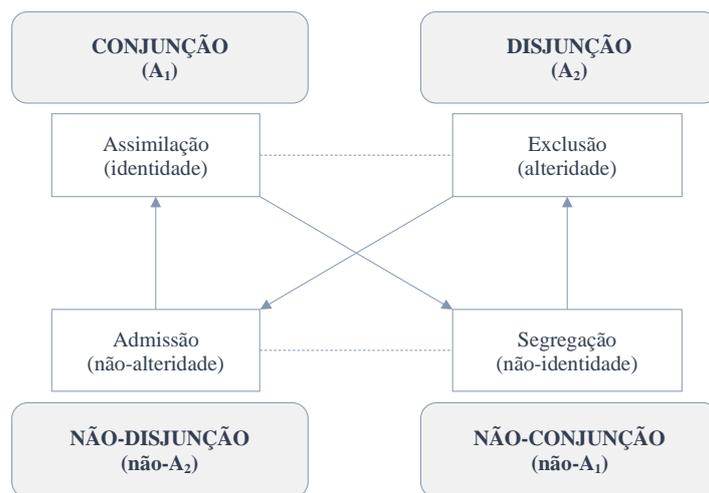
Figura 5: quadrado semiótico da oposição identidade vs. alteridade.



Fonte: elaboração própria.

Ao propor um quadrado lógico semiótico com uma tipologia para as articulações identitárias recorrendo às categorias juntivas, Landowski (2012) descreve diferentes perfis de posicionamento dos sujeitos em suas interações sociais. Mas essa tipologia deve ser lida numa flexibilidade relativa que se justifica pela constante tensão entre quatro termos cujas atualizações em discurso respondem às exigências de configuração narrativa que levam o sujeito a adotar um posicionamento específico em função de suas pretensões, suas condições modais, e de como ele define a si mesmo diante do outro, e vice-versa, ambos acentuando suas afinidades e diferenças: *i*) a “assimilação” aparece como operação de conjunção, *ii*) a “exclusão” como disjunção, *iii*) a “admissão” como atitude não-disjuntiva, e *iv*) a “segregação”, que é não-conjuntiva:

Figura 6: quadrado semiótico das operações de configuração identitária.



Fonte: adaptado de Landowski (2012, p. 15).

Do ponto de vista das interações (numa sociossemiótica, como preconiza Landowski)³³, a assimilação (A₁) pode ser tomada como a atitude do sujeito (individual ou coletivo) que visa à incorporação do *outro*, ou de suas práticas e de seus valores, nos próprios espaços e práticas discursivas, e isso envolve a descoberta de uma identificação, isto é, de uma afinidade de ideais, de uma comunhão das visões de mundo do enunciador com os valores, ideais e visões de mundo daqueles com os quais interage, posicionando-se contrariamente àqueles que extrapolam as fronteiras do “nós”, tudo em benefício da manutenção da própria identidade. E quando se pensa em termos de círculos ou classes sociais, o sentimento que vigora em seus discursos é o de pertencimento.

Daí somos levados à lógica da exclusão (A₂), prática que é contrária à assimilação. Se, no primeiro caso, parece haver um princípio de inteligibilidade no discurso que assimila, na medida em que se propõe a transcender racionalmente as diferenças em nome da preservação de um estado de coisas mais próximo da boa convivência, pautada pela razoabilidade mas que também preza pela uniformização de seus comportamentos e características – ou seja, enaltecimento das semelhanças; no outro caso, o discurso excludente, no entanto, de acordo com Landowski, parece tender fortemente ao lado passional dos sujeitos, e é, a princípio, de fácil definição: não há diferença possível de assimilação, não há como aceitá-las, porque suas características valorativas (culturais, morais, estéticas, étnicas) são de tal modo incompatíveis que não sobrevivem a qualquer racionalização, e só resta a impossibilidade das práticas da alteridade serem assimiladas, porque “o discurso de exclusão procede de um gesto explicitamente passional que tende à negação do outro enquanto tal” (p. 9).

Os procedimentos no eixo dos subcontrários (não-A₁ e não-A₂), de segregação e admissão (respectivamente), marcam, por sua vez, um modo de conceber as configurações identitárias tomando-as também pelas intermediações nesses percursos dos contrários (A₁ e A₂); são orientados segundo o princípio de contraditoriedade inerente às operações de negação do termo anterior, e essa organização atribui ao quadrado a estabilidade estrutural que uma categoria, enquanto conceptualização paradigmática, precisa garantir para daí começar a desvendar os intercursos sintáxicos, ou dinâmicos, que subjazem a todas as articulações do quadro, em qualquer direção fórica³⁴ assumida pelo sujeito em seu discurso.

A segregação (não-conjunção) estaria associada a uma atitude do sujeito que traz consigo uma indecisão prevista pelo modelo mas cujas explicações cabem mais detalhadamente

³³ Não é nossa intenção adentrar muito além desta reflexão nas formulações sociossemióticas de Landowski. Não obstante, esse raciocínio construído pelo autor, que se assenta em categorias gerais da Semiótica Discursiva, muito nos auxilia na compreensão de particularidades do objeto em tela, e por isso nos permitimos convocá-lo sem receio.

³⁴ A ideia de *foria* que assumimos neste ponto está de acordo com o emprego que tem o termo no interior da categoria *tímica*, articulando-se em euforia vs. disforia. Para Greimas e Courtés, essa categoria “[...] desempenha um papel fundamental na transformação dos microuniversos em axiologias: conotando como eufórica uma dêixis do quadrado e como disfórica a dêixis oposta” (2013, p. 504).

ao discurso; é quase sempre o resultado de modalizações que tornam o sujeito dividido, inteligível e afetadamente, entre “a impossibilidade de assimilar e a recusa de excluir” (LANDOWSKI, 2012, p. 17). Essa atitude parece ter uma direção facilmente reconhecida: começa pela negação de uma conjunção que se tornou de algum modo insustentável e daí nasce um distanciamento (cognitivo e/ou pragmático) que, em última instância, levaria à ruptura (disjunção), mas tudo indica que no âmbito dos discursos sócio-identitários isso dificilmente se consolida, e a segregação parece se alojar no seio das práticas sociais como instabilidade, uma disforia envergonhada em seu caminho: sem haver solução definitiva para o destino da alteridade no horizonte, ela permanece languidamente empurrada em trajeto disjuntivo, sem, no entanto, disjuntar-se: “o que os discursos e as práticas da segregação manifestam, ou mesmo nos contam, é precisamente esta conjunção que *está se desfazendo*” (2012, p. 18).

A admissão guarda relação de contrariedade, e, a princípio, parece ter também certa simetria nesse arranjo semiológico, com a segregação: esta encontra sua razão primeira na reminiscência de uma suposta conjunção que começa a se desatar, mas não é ainda uma cisão; o outro procedimento parece trazer consigo o mesmo sentimento reminescente, mas de uma separação (disjunção) anterior que se mostra agora, com circunstâncias a descobrir em cada caso, pouco razoável que se mantenha, e os motivos para uma conjunção se mostram cada vez mais intensos, e estamos operando, então, com a *não-disjunção*. Mas, tal como no caso anterior, embora a admissão promova um encaminhamento eufórico, de ordem conjuntiva, prezando, no fundo, por uma harmonia entre as identidades e diferenças (toleráveis), esse espírito preserva receios, cautelas que são “uma resistência aos efeitos derradeiros desse movimento” e ainda não é de todo viável a “laminagem das diferenças” (p. 21).

Claude Zilberberg (2011), em sua semiótica tensiva, também reconhece na dinâmica sensível/inteligível das relações um conjunto de tensões provocadas por posições identitárias coexistindo, disputando presença, e que podem ser descritas em termos de *intensidade* e *extensidade*. O autor acredita (ou pelo menos demonstra) ser possível simular metodologicamente uma descontinuidade articulada e relativamente equilibrada do componente sensível para análise de seus efeitos de sentido dos discursos.

Esse autor adota um esquema bidimensional com segmentações à guisa de gradiente tensivo – a exemplo do que se convencionando chamar *quantificações subjetivas* – que explicam as constantes avaliações que fazemos dos discursos e das grandezas que os permeiam. Essas considerações avaliativas sobre o sentido podem ser entendidas como aumento e diminuição de tonicidade e de velocidade, e como concentrações e expansões de espaço e tempo. Eric Landowski (2012, p. 17, o primeiro conjunto de itálicos é nosso), reconhecendo a seu modo essas possibilidades de gradação, diz, por exemplo, a respeito da segregação (o que também vale para seu contrário), que:

Embora haja modos e modos de separar ou de “segregar” e uns possam parecer-nos mais inofensivos, outros francamente bárbaros (*pois todos os graus são possíveis [...]*), *todos eles manifestam, em profundidade, aquela mesma ambivalência* que tentamos caracterizar entre *impossibilidade de assimilar* – e, portanto, de tratar o Outro “como todo mundo” e *recusa de excluir* (no sentido estrito).

E diz ainda que esse problema juntivo (que aqui já podemos chamar também *tensivo*) dos casos de ambivalência em busca de soluções (“possíveis, necessárias ou prováveis”) no interior do quadrado nasce de uma tensão que não poderia ser explicada na simples categorização bem demarcada, num comportamento estático, pois “menos que de um estado, [a segregação] trata-se então de um processo: processo de desintegração ou de fissão” (2012, p. 18). Mas é em nota de rodapé da página 21 que temos uma confirmação tão literal daquilo que vinha se construindo nas páginas precedentes que dispensaremos qualquer grifo de nossa parte:

O “quadrado semiótico” introduzido acima não é uma grade paradigmática congelada. Seu principal interesse é, ao contrário, indicar, entre posições definidas que servem de pontos de referência, a presença de zonas de tensão e de vias de passagem que induzem a transformações possíveis, vias necessárias ou prováveis; em outras palavras, esse modelo dá uma representação esquemática de uma sintagmática e de uma “dinâmica” da mudança (LANDOWSKI, 2012, p. 21).

Não foram razões estranhas a esse raciocínio as que levaram Fontanille e Zilberberg (2001) a fornecerem bases para um esquematismo *tensivo* em semiótica. Para esses autores, o sujeito se constrói na instância enunciativa como centro sensível a partir do qual percebe e avalia a circulação de objetos e outros sujeitos em seu campo de presença. Essa organização conceitual tem como principal característica o estabelecimento de um modo de conceber a significação nessas duas dimensões mencionadas: a da *intensidade* (da ordem do sensível, dos afetos) e a da *extensidade* (do inteligível, do número), e cada uma dessas dimensões possui operadores próprios que modulam suas subdimensões *valenciais*. Essas dimensões e subdimensões se relacionam umas com as outras a partir do instante em que o discurso se impõe como campo de presença onde as grandezas afetam o espaço *tensivo* do sujeito (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001; ZILBERBERG, 2011). A figura a seguir mostra a composição básica dessa estrutura:

Figura 7: a *tensividade* em suas duas dimensões.



Fonte: adaptado de Zilberberg (2011, p 66).

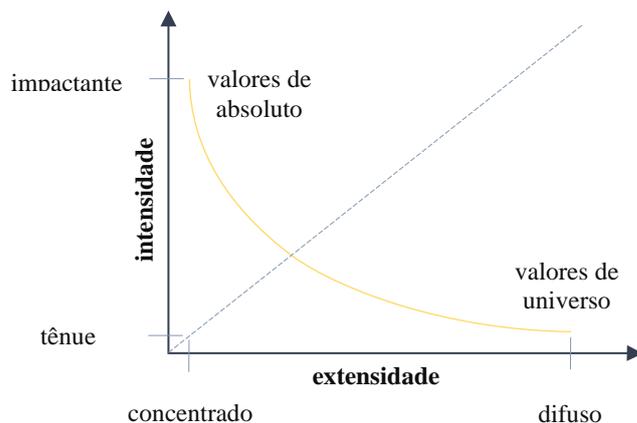
Nessa leitura, o valor tensivo dos objetos é dado por meio de correlações entre essas duas dimensões, já que “a constituição do sentido estaria situada na junção entre uma *medida* intensiva e um *número* extensivo” (ZILBERBERG, 2004, p. 2), de modo que é preciso sempre haver uma valência intensiva e outra extensiva para que ele seja determinado no discurso: a relação é *conversa* quando o aumento ou a diminuição de uma valência de intensidade tem como consequência o mesmo efeito na extensidade (quanto mais... mais... ou quanto menos... menos...); e *inversa* quando o aumento de uma resulta na diminuição da outra (quanto mais intensidade, menos extensidade, e vice-versa).

A dimensão da intensidade compreende o *andamento* e a *tonicidade*; a da extensidade divide-se em *temporalidade* e *espacialidade*. Conforme ilustra a figura acima (6), a primeira dimensão, para Zilberberg, rege o funcionamento da segunda, já que “a extensidade diz respeito à extensão do campo controlado pela intensidade” (p. 69) e, nos discursos, a percepção do tempo e do espaço (extensos) pelo sujeito depende sempre das variações de andamento (celeridade) e tonicidade (impacto) com que as grandezas penetram e se comportam em seu campo de presença.

Aliás, essa movimentação dos valores que “tomam forma e circulam nos discursos” (FIORIN, 2017, p. 161) respondem pelo caráter qualitativo/quantitativo dos regimes de *exclusão* e *participação*, termos emprestados da antropologia por Fontanille e Zilberberg (2001), e cujos operadores de base são a *triagem* e a *mistura*, respectivamente. Então, a variabilidade avaliativa dessas operações se dá segundo a tonicidade observada, já que, segundo Fiorin, “há triagens mais ou menos drásticas e misturas mais ou menos homogêneas” (2017, p. 161), mas tanto umas como outras obedecem ao princípio em vigor que busca: ora os valores associados à universalidade, ora os valores que tendem à unidade ou à nulidade.

Os valores de *universo* são alcançados pela preponderância do regime de mistura, cuja vocação é a participação dos elementos, especialmente quando, por correlação inversa, a tonicidade perde força e tem como resultado o “nivelamento dos conteúdos desacentuados” (TATIT, 2019, p. 81) que se expandem (ou se difundem) no eixo da extensidade; os de *absoluto* dependem sempre da extração de grandezas e da “eliminação dos elementos indesejáveis” (2019, p. 9), que é inerente ao procedimento de triagem, cujo efeito é um aumento da tonicidade e da rapidez em detrimento da extensão do espaço e do tempo, com redução ou concentração de elementos no campo de presença. O gráfico a seguir ilustra essa organização geral:

Figura 8: gráfico tensivo dos valores de absoluto e de universo.



Fonte: adaptado de Zilberberg (2011, p. 69)

Os dois eixos de quantificações valenciais (intenso e extenso) concorrem, ao mesmo passo, para a constituição da tensividade como valor em sua bidimensionalidade organizadora dessa “escuta dos discursos” (p. 90), que nada mais é que a análise do constante embate entre o foco e a apreensão próprio das relações do sujeito com o mundo, e, de acordo com Zilberberg (2011, p. 91), há sempre uma perspectiva a ser considerada em função dos valores selecionados no discurso:

- (i) na perspectiva dos valores de universo, sensíveis às valências extensivas, os valores de absoluto são, certamente, intensos, *mas* apresentam o grave defeito de serem concentrados. Os valores de universo, por sua vez, são tênues, *mas* têm a vantagem, a seus olhos mais significativa, de serem difusos;
- (ii) na perspectiva dos valores de absoluto, sensíveis principalmente às valências intensivas, os valores de universo são difusos, *mas* tênues; os valores de absoluto, por seu turno, são por certo concentrados, *mas* seu impacto compensa amplamente esse defeito.

Mas as preocupações da semiótica tensiva, a partir da introdução das valências em ambas as dimensões calculadas por sua gradação e fundando os valores nos discursos, passam necessariamente pela ideia de co-presença (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001), que não admite o princípio de contraditoriedade extrema, ou melhor, a remoção do termo anterior, como acontece no quadrado semiótico. Qualquer posicionamentos tomado isoladamente para uma tentativa de definição do sujeito pareceria se sustentar numa lógica da negação total do outro, e esse radicalismo teria pouco que ver com a tensividade subjacente que se quer demonstrar, que reconhece essa co-presença menos como apagamento e mais como contraste, pois as tensões provocadas por uma coexistência tomada em sua bidimensionalidade, como reciprocidade, é que dão origem a uma complexidade interdefinida:

a tensividade não é propriamente uma categoria terceira, inédita, à espera de sua inserção, mas um espaço intermediário entre as estruturas da intensidade e da extensidade; em outras palavras, é o exercício de uma reciprocidade criadora, condição *sine qua non* da interdefinição (ZILBERBERG, 2011, p. 37)

Era preferível, então, imaginar quantificações ascendentes e descendentes, e desvendar os dispositivos que aumentam ou diminuem a presença das grandezas no discurso. Ocorre que, como lembra Saraiva (2017, p. 84), “todo ponto de negação, gerador do contraditório, deve ser evitado para que se possa pensar o complexo a partir da presença dos contrários [...]” no gráfico tensivo.

Então, numa reorganização tensiva que faz dos termos do quadrado semiótico, baseado em Greimas e em Sapir, Zilberberg adota a nomenclatura dos sobrecontrários como [S_1 e S_4], reconhecendo-os como extremos da intensidade e da extensidade, respectivamente, e os subcontrários como [S_2 e S_3], que passam a ser entendidos não mais como apagamento dos termos anteriores, mas como segmentações intermediárias nesses percursos baseadas no aumento e na diminuição, “[...] de tal sorte que o intervalo [$s_2 - s_3$] ‘fica contido’ dentro do intervalo [$s_1 - s_4$]” (2004, p. 5)³⁵:

na descendência, S_1 a S_2 (atenuação) e S_3 a S_4 (minimização);

na ascendência, S_4 a S_3 (restabelecimento) e S_2 a S_1 (recrudescimento).

Numa aproximação mais direta desses raciocínios teóricos apresentados até aqui, de Landowski (2012) e Zilberberg (2011), seria possível projetar a terminologia, ou pelo menos a reflexão, do primeiro autor no interior do gráfico tensivo proposto pelo segundo, da seguinte maneira:

- 1) se os valores intensivos estão associados ao componente sensível dos discursos, e reconhecemos a exclusão como uma atitude menos inteligível, que já foi caracterizada como um gesto “explicitamente passional” dos sujeitos (LANDOWSKI, 2012, p. 9), poderíamos situá-la na posição de maior intensidade e menor extensidade, por seu caráter excludente que decorre da triagem mais acentuada. O resultado desse mesmo procedimento já foi assinalado por Zilberberg, em *Condições semióticas da mestiçagem* (2004), como “separação”, cifrada como (*sem*), que é a disjunção por excelência;

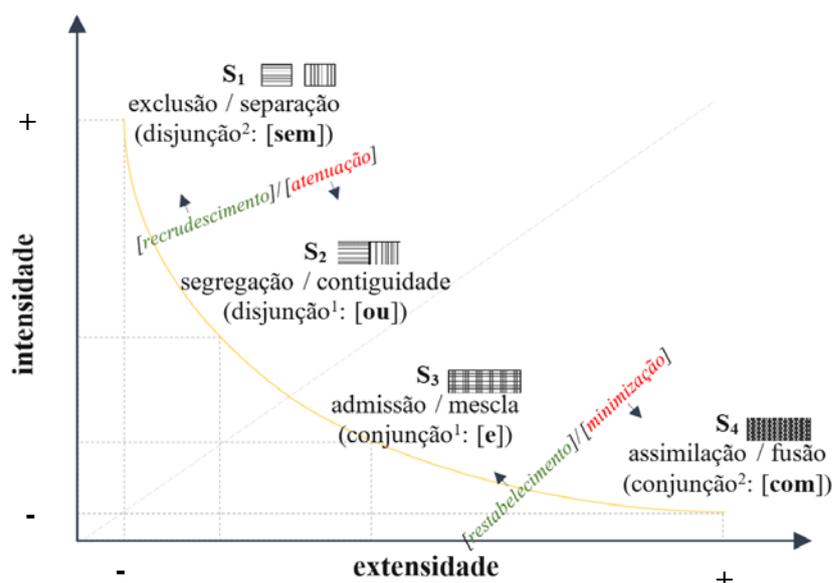
³⁵ O arquivo a que tivemos acesso não contém páginas enumeradas. As indicações que fazemos correspondem à ordem de páginas do documento.

- 2) a assimilação, que é baseada, segundo Landowski, na *inteligibilidade*, muito menos passional, estaria na posição de maior extensidade e menor intensidade, o que para Zilberberg seria a “fusão”, (cifra *com*), ou a mistura homogênea e ténue (inteiramente conjuntiva) dos elementos;
- 3) os termos intermediários, segregação e admissão, poderiam figurar como diferentes quantificações de misturas de triagens e triagens de misturas. Para Tatit (2019), o modelo tensivo prevê que triagens e misturas “sofrem aumentos e diminuições em direções opostas”, de modo que é possível proceder com “[mais triagem / menos mistura] ou [mais mistura / menos triagem]” (p. 82). Diante dessa possibilidade, a segregação se enquadraria na ideia de “contiguidade” (cifra *ou*) por estar ela sob a égide do regime de triagem, mantendo o espírito do cotejo entre o igual e o desigual sem chegar a ser uma separação completa; e a admissão com a “mescla” (cifra *e*), porque, apesar de observar algum grau de “contrariedade dos idênticos”, mantém atualizado o regime de mistura.

Nessa proposta, a substituição da simples contraditoriedade (“não-[con/dis]junção”) por diferentes graus de segmentações de conjunção e disjunção, para *mais* ou para *menos*, em relação aos dois termos principais do gráfico (intenso e extenso) parece resolver o problema do apagamento dos elementos sem abdicar da reflexão, e mantendo a ideia de co-presença. Quando se pensa, por exemplo, nos graus de *diferenciação (ou exclusividade)* dos elementos – tomando a disjunção como termo máximo da intensidade em correlação inversa –, uma atenuação da exclusão que os separa poderia levá-los à contiguidade; uma minimização das diferenças sobre elementos mesclados os colocaria na condição de elementos fundidos. Por sua vez, um restabelecimento dessa força de diferenciação faria elementos fundidos tornarem-se mesclados, e se ela recrudescer sobre elementos segregados acabaria tornando-os separados etc., etc.

Assim fica o esboço de um gráfico que conjuga os dois pontos de vista teóricos para descrição dos textos com base nos procedimentos de triagem e mistura, aumento e diminuição descritos acima:

Figura 9: gráfico tensivo das gradações por aumentos e diminuições das triagens e misturas.



Fonte: elaboração nossa a partir de Zilberberg (2004) e Landowski (2012).

Naturalmente, seria também possível imaginar uma organização na direção contrária, tendo a conjunção como termo decorrente da condensação dos elementos (termo mais intenso e concentrado), tornando-os cada vez mais próximos dos valores de absoluto, ao passo que os elementos mais dispersos e átonos compreenderiam a disjunção, pela separação que é própria do distanciamento criterioso das grandezas.

Todas essas posições e movimentos são cálculos realizados segundo a medida de intensidade e de extensidade observada, e uns podem se contrapor aos outros a depender da perspectiva adotada pelo sujeito no discurso. Essa leitura parece plausível na medida em que os discursos sociais, conforme já vimos discutindo neste capítulo, são atravessados pela lógica das triagens e misturas, e, para Zilberberg (2004, p. 3), “as classificações operam decretando ora a identidade dos contrários, ora a contrariedade dos idênticos”. O autor (2011, p. 68) é quem explica:

é preciso avaliar, a partir das triagens e misturas toleradas ou interditas, o grau de entrelaçamento ou de exclusividade que a grandeza admite: constituiria ela, por si só, uma classe, ou participaria “amigavelmente” de outras classes? Lembremos que a problemática social, ou societal, como se costuma designá-la hoje em dia, é de ordem extensiva: a partir do momento em que o sujeito procede mediante triagens e misturas interligadas, ele se vê obrigado, queira ou não, ora a incluir excluídos, ora a excluir incluídos.

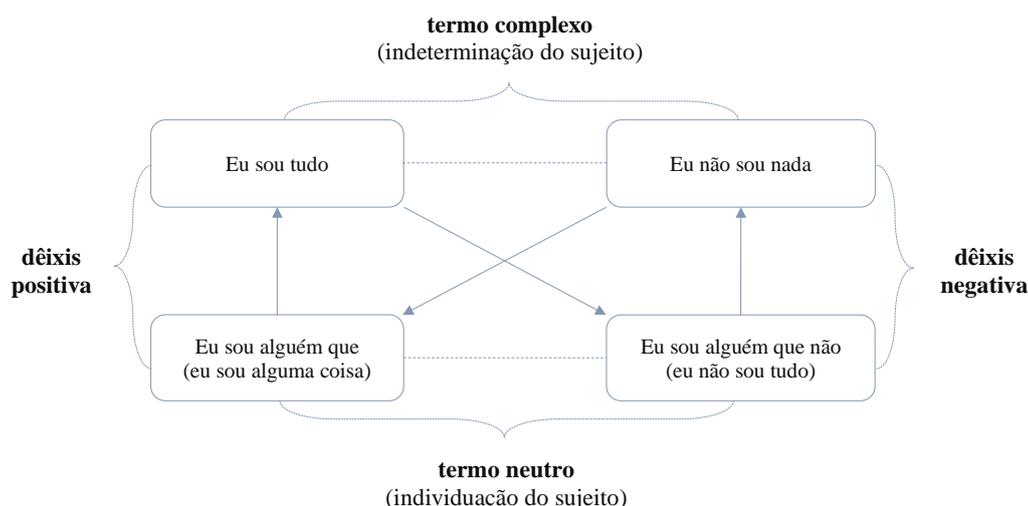
No fim das contas, tudo é uma questão de definir-se a si próprio no contato (e no confronto) com *o outro* e com suas práticas, e o sujeito acaba, inevitavelmente, tendo que excluir e incluir ao mesmo tempo, dividir e somar, pois, como diz Zilberberg (2011, p. 68, itálico do

autor), à luz de G. Simmel, “a condição social de cada um revela-se como uma oscilação sutil, necessariamente *concessiva*, entre a rejeição e a integração, entre a integração e a discriminação”.

Nessa mesma perspectiva descritiva, tomando por objeto os procedimentos de construção da individuação do sujeito no mundo, José Américo Saraiva (2013) oferece também uma conciliação coerente de diferentes pensamentos sintetizando-os em um quadro analítico que mostra o princípio tensivo que subsiste nas categorias juntivas, que, em outras palavras, é a relação entre sujeitos como presenças em tensão com base nos procedimentos de conjunção e disjunção (“e...e...” e “ou...ou...”)³⁶.

O autor, inspirado nas formulações de Coquet (1985), Fontanille e Zilberberg (2001), e Landowski (2012)³⁷, mostra como, ao não abdicar completamente de toda e qualquer relação por meio de uma triagem extrema (alcançando valor de absoluto, separação total ou mesmo a nulidade) nem tampouco permitir-se uma dissolução no mundo por excesso de mistura (valor de universo, fusão com o mundo), a identidade do sujeito semiótico se engendra numa coexistência com o seu contrário, num intervalo de reciprocidade, com o agenciamento dinâmico das operações juntivas em busca de uma postura que evita os extremos no interior do termo neutro do quadrado, em que ele assume uma posição duplamente constituída, como abnegação da universalidade (em que seria tudo) e da nulidade (em que não seria nada): “sendo o sujeito, para Coquet, aquele que assume e não apenas predica, é na conjunção do *eu sou alguém que* e do *eu sou alguém que não* que a identidade do sujeito se forja” (SARAIVA, 2013, p. 104, itálicos do autor). Veja-se nossa adaptação de seu quadro logo abaixo:

Figura 10: quadrado da constituição identitária do sujeito semiótico.



Fonte: adaptado de Saraiva (2013, p. 104).

³⁶ As fórmulas “e...e...” e “ou...ou...” são uma leitura de Hjelmslev ([1961] 2003) das relações paradigmáticas (*ou* um *ou* outro) e sintagmáticas (*e* um *e* outro) introduzidas na Linguística moderna por Ferdinand Saussure ([1916] 2006). A semiótica tensiva se vale desse raciocínio para explicar as tensões entre grandezas analisadas em intensidade e em extensão. Cf. Fontanille e Zilberberg (2001).

³⁷ A edição citada por Saraiva é a de 2002, e aqui usamos a de 2012, mas não há alterações conflitantes.

Nesses termos, uma identidade, como pretensão de individuação do sujeito, não poderia projetar-se como *nula* (nada quer, pode ou sabe) nem como *universal* (tudo quer, pode ou sabe), isso significa que precisa: a) *ser alguma coisa* e, ao mesmo tempo, b) *não ser tudo*.

No mundo das canções, temos visto que para alcançar notoriedade é quase sempre preciso ter uma medida de originalidade a ser verificada no confronto com outros discursos (estilo próprio *vs.* estilo de época, por exemplo), que em termos cancionais vai além da criatividade musical ou verbal, e é preciso construir uma *dicção* convincente com esses dois componentes. Mas isso significa que também é necessário moldar o próprio estilo para não ser tão exclusivo que alcance a nulidade, sem que exista identificação com mais nada (intensidade máxima, extensidade nula), e também não reproduzir exaustivamente fórmulas tão gastas que não haja qualquer “novidade” (extensidade máxima, intensidade nula) e cada composição se torne *apenas mais uma* contribuição num movimento de dissolução que tem cada vez menos tonicidade. É como se o lugar idealizado do compositor fosse qualquer coisa pelos meios.

4 O TRATAMENTO SEMIÓTICO DA CANÇÃO POPULAR

*Só que as sílabas se embalam
Como sons que se rebelam*³⁸

Para Luiz Tatit, “depois de muita dedicação às ‘letras’, o modelo semiótico vem reclamando a presença da porção musical necessária a qualquer reflexão consequente sobre a construção do sentido” (1997, p. 7), e quem fornece o quadro teórico para preencher essa lacuna semiótica é o próprio autor. O modelo denominado *Semiótica da Canção* proposto por Tatit surge no Brasil como um dos desdobramentos da Semiótica Discursiva de linha francesa fundada por A. J. Greimas (1975; 2014), à luz, principalmente, do projeto teórico de isomorfia dos planos de expressão e conteúdo de L. Hjelmslev ([1961] 2003) e da Semiótica Tensiva de C. Zilberberg (2001; 2006; 2011).

A proposta de Luiz Tatit se concentra nas operações próprias das estratégias enunciativas que visam à construção de sentido na canção popular brasileira, homologada na teoria do discurso como objeto semiótico manifestado em texto sincrético, cujo estabelecimento se dá pela relação de compatibilidade entre melodia e letra, irreduzível, pois, a análises em separado de seus componentes linguísticos e/ou musicais se o objetivo do analista é acessar integralmente a totalidade de sentidos construídos nesses objetos. Passemos às considerações gerais e particulares em torno desse modelo teórico.

4.1 A dicção do cancionista

A semiótica de hoje reconhece que “o caráter particular de cada texto”, como diz Diana Barros, “é recuperado pela abordagem das questões do plano da expressão, no nível propriamente textual, e das relações entre expressão e conteúdo” (2021, p. 14). Ocorre que a enunciação tomada como ato criador é também, por isso mesmo, o gesto que mobiliza o componente expressivo para integrar, juntamente com abstração do conteúdo, a textualização enquanto conjunto significativo. De acordo com Tatit, “a enunciação, ou seu sujeito, se dilui em modalidades disseminadas pelo texto linguístico e pelo texto melódico ocasionando relações de compatibilidade entre os dois componentes” (1987, p. 2). Conforme explica o autor, a enunciação é que opera a atualização das etapas de geração do sentido, para além do conteúdo:

regendo seus enunciados gerais, a enunciação atualiza todas as etapas do percurso gerativo, desde as estruturas sêmió-narrativas e as estruturas discursivas (onde as operações narrativas são processualizadas no tempo e no espaço) até as estruturas textuais (onde, em contato com o plano de expressão,

³⁸ “As sílabas”, de Luiz Tatit. A canção completa pode ser vista no seu canal oficial no *YouTube*, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=2hWfC3jDo4I&ab_channel=LuizTatit. Acesso em: 21 abril de 2022.

os discursos tomam uma configuração substancial: linearidade, planaridade, bidimensionalidade (TATIT, 1997, p. 76).

É sintomático disso que a canção popular produza esse efeito de ilusão referencial pela participação obrigatória da voz que sincretiza melodia e letra pela enunciação. De fato, é a presença da voz do cantor no texto cancional que convoca a expressão do dizer ao dito, corporificando um enunciador não apenas como ator do discurso mas como “sujeito sensível”, ali presente (TATIT, 2016, p. 130), que realmente “diz” o que tem a dizer num *hic et nunc*, de modo que impede a si mesmo de se debrear por completo daquilo que é enunciado, mesmo nos casos de debreagem enunciativa, já que, para Tatit, “tudo o que a letra desconecta da enunciação, a melodia se encarrega de reconectar” (2016, p. 129)³⁹.

Sem o reconhecimento de uma voz que fala na voz que canta e vice-versa, não se tem acesso à totalidade de significação de uma canção popular. Ora, a ausência da voz (em forma de melodia) ou da letra (linguagem verbal) retira da canção o próprio estatuto de texto sincretico; sem isso, estamos diante de uma linguagem-objeto incompleta, recortada ou mesmo de outro objeto⁴⁰. Isso equivale a reconhecer que a melodia do texto cancional carrega uma “maneira de dizer” original que jamais pode ser alcançada⁴¹ pelo exame exclusivo do plano do conteúdo, por mais complexa que seja sua organização e arguta a análise, desde as estruturas profundas, passando pela narratividade, às instalações dêiticas e isotopias temático figurativas que recobrem sujeitos e objetos nas estruturas de superfície.

É imperativo, como lembra Fiorin (2018, p. 44-52), ir além, ao nível da manifestação, e convocar para a análise o componente expressivo desse conjunto significante, pois “é preciso sempre mostrar a função do recurso da manifestação na economia geral de produção do sentido de um texto” (2018, p. 52). O que se busca compreender aqui é o “dizer” que trata-se, na realidade, de um dado discursivo (do conteúdo) atrelado na origem a um contorno melódico (da expressão) compondo juntos a semiose que já nasce com o propósito, nos termos de uma narratividade *lato sensu*, de “convencer” o ouvinte de que aquilo que foi dito só poderia ser dito daquela maneira; eis o traço basilar de originalidade que, para Tatit (2012), singulariza cada cancionista em nosso universo de discurso, numa palavra: sua dicção.

³⁹ Não obstante, mesmo com esse efeito ilusório de corporificação, embreante, que simula uma religação do enunciado à instância enunciante, jamais se deve confundir esse procedimento com o alcance do sujeito fora e anterior à atividade linguageira, que, como já dissemos, dela se desprende pela própria enunciação (GREIMAS, 1975; TATIT, 1997; FIORIN, 2016).

⁴⁰ Naturalmente, do ponto de vista metodológico, é possível operar tais recortes e se deter em um ou outro componente, como fazem Diana Barros em *Teoria semiótica do texto* (2005) ao analisar a letra de “História de uma gata”, canção do Chico Buarque; e o próprio Luiz Tatit em *Análise semiótica através das letras* (2002), com o livro inteiro dedicado exclusivamente ao plano do conteúdo das letras de canções.

⁴¹ Embora qualquer analista sempre seja capaz de *supor* que o que foi dito possa ser dito (entoado) de uma determinada maneira, não manifestada, seguindo por esse caminho, em se tratando do discurso cancional, entraríamos provavelmente no domínio da transcendência especulativa e, por consequência disso, fora do texto e da semiótica, ferindo o princípio da imanência. Evitamos desvios dessa natureza.

Para Tatit, o tratamento especial que é dado à conjugação dos dois planos na linguagem cancional produz compatibilizações tensivas estrategicamente equilibradas dentro de um projeto enunciativo original, que quando é realizado por um intérprete revela a originalidade das forças musicais e linguísticas convergindo para a formação do sentido. Nessa perspectiva, somente quando ocorre o feliz encontro de uma voz que canta com uma voz que fala⁴² no enunciado-canção é que se evidenciam os elementos cuja recorrência denuncia o estilo próprio de cada compositor.

Nesse sentido, acreditamos, na linha do que propõe Tatit (em toda a sua obra sobre o assunto), que é esse trato especial do dizer (expressão musical) no dito (conteúdo linguístico), próprio do texto cancional, que constrói a contento a significação nessa linguagem e que, portanto, fornece os elementos para (re)constituição identitária do compositor do texto cancional, patente nos contornos do projeto enunciativo/entoativo de cada canção, que só se depreende quando da realização (interpretação, gravação) de uma totalidade discursiva, pois “o enunciado-canção jamais prescinde da enunciação do cantor” (TATIT, 2016, p. 128). Neste ponto Saraiva (2013, p. 70) é enfático ao dizer que

o actante da enunciação, sincretismo de enunciador e enunciatário, só pode ser reconstituído com base no objeto-enunciado. Os indícios para a reconstrução do sujeito de uma totalidade de discurso devem ser buscados nas recorrências do dizer no dito.

Para a semiótica da canção, são as oscilações tensivas por trás dos malabarismos enunciativos do cancionista no interior das relações compatibilizadas de melodia e letra os elementos responsáveis por dar origem às configurações de *passionalização*, *tematização* e *figurativização*⁴³, categorias semióticas propostas como modelos de integração dos componentes musicais e linguísticos na canção popular, que, em última instância, regulam o envolvimento do ouvinte através da oralidade do gesto cancional, “ao mesmo tempo contínua, articulada, tensa e natural, que exige um permanente equilíbrio entre os elementos melódicos, linguísticos, os parâmetros musicais e a entoação coloquial” (TATIT, 2012, p. 9). Essas categorias respondem pelo tratamento singular realizado pelos cancionistas que simula a espontaneidade das entoações típicas das línguas naturais nas curvas melódicas estabilizadas por parâmetros musicais.

⁴² Tatit (2012), inspirado no “grão da voz” de Roland Barthes (2004), mostra como toda melodia de canção é também uma projeção de uma entoação própria da oralidade. Na verdade, chega mesmo a afirmar que praticamente toda melodia do repertório musical instrumental brasileiro carrega em si uma entoação esperando para ser descoberta e recoberta por um conteúdo linguístico (TATIT, 2016).

⁴³ Em manifestações mais recentes, Tatit vem preferindo substituir o termo figurativização por *oralização*. O sentido segue intacto, e a razão disso é simplesmente porque facilita a compreensão do papel dessa categoria cancional nas relações que contrai com as outras duas ao mesmo tempo em que evita confusões terminológicas com o conceito de *figura* ou *figuração* do discurso. Seguiremos os novos rumos do mestre, e se lançarmos mão do primeiro termo será com a intenção de contextualizar o leitor acerca de especificidades pontuais das análises.

É com as forças musicais e orais convergindo numa só gestualidade dentro de um projeto enunciativo original, as primeiras com seus investimentos melódicos que naturalmente tendem à continuidade sonora e as segundas com os revestimentos essencialmente descontínuos da linguagem verbal (TATIT, 2011), que o cancionista manobra a presença da enunciação no enunciado, reforçando no plano da expressão, com os perfis melódicos e suas ascendências, descendências e suspensões (tonemas), aquilo que é tratado no plano do conteúdo, criando verdadeiras *figuras enunciativas* que são imediatamente reconhecidas como maneiras de se dizer o conteúdo. Tudo isso concorre para o convencimento do ouvinte, que poderá ou não aceitar um contrato fiduciário e tomar por verdadeiro o discurso do cancionista. Esse empenho, centrado na projeção refinada das entoações da fala cotidiana nos torneios melódicos, resulta na criação dessa dicção própria do cancionista. Tatit completa esse argumento:

Compor uma canção é procurar uma dicção convincente. É eliminar a fronteira entre o falar e o cantar. É fazer da continuidade e da articulação um só projeto de sentido. Compor é, ainda, decompor e compor ao mesmo tempo. O cancionista decompõe a melodia com o texto, mas recompõe o texto com a entoação. Ele recorta e cobre em seguida. Compatibiliza as tendências contrárias com seu gesto oral (TATIT, 2012, p. 11).

Para o autor, “a presença da tematização, da passionalização e da figurativização no mesmo campo sonoro e o revezamento das dominâncias de um processo sobre o outro constituem o projeto geral de *dicção* do cancionista” (1997, p. 103, o grifo é do autor). Na realidade, a identidade do enunciator-compositor, como dicção proposta, já está impressa no e pelo objeto-canção desde o momento de sua criação, e cabe ao enunciator-intérprete a tarefa de revelar ao público os traços dessa identidade pelo fazer enunciativo: “a composição em si *já propõe uma dicção* que pode ser transformada ou aprimorada pela interpretação do cantor, pelo arranjo e pela gravação” (TATIT, 1997, p. 103, itálico nosso).

4.2 As compatibilidades linguísticas e musicais na Semiótica da Canção

Tatit parte da postulação zilberberguiana de que há um nível *missivo* cuja influência atravessa o percurso gerativo da significação e instaura uma aspectualidade comum a expressão e conteúdo, o que explica em termos de *sintaxe* e *ritmo* a compatibilidade que se produz nos discursos cancionais entre os dois planos da linguagem. Para Zilberberg (2006), os valores selecionados nesse nível ecoam em forma de modalizações e ajudam a compreender as estratégias do sujeito em seus percursos de relacionamento com os objetos.

Segundo Tatit (1997), “o fazer enunciativo, a partir da introdução do nível missivo, é necessariamente uma prática rítmica que alterna concentração e expansão em suas múltiplas formas de manifestação nos dois planos da linguagem” (p. 134). Tudo isso é engendrado pela

instância da enunciação, com o próprio sujeito instalado no centro tensivo organizando todo o discurso; é instalado “[...] como poder de configuração complexo, oscilante, regulador, rítmico, criador de tempo quando o fazer remissivo sobrevém, concentra, nominaliza e modaliza; criador de espaço quando o fazer emissivo advém, difunde, verbaliza e ‘narrativiza’” (ZILBERBERG, 2006, p. 137).

Inspirado também no pensamento de Paul Valéry (1991), para quem a medida de eficácia da linguagem verbal no cotidiano se verifica pela rapidez com que se descarta o “invólucro sonoro” que recobre a abstração linguística, Tatit (1996; 1997; 2012) mostrou como o inverso desse procedimento fez surgir e consolidar a prática cancional no Brasil. O desafio de todo compositor de canção é precisamente reciclar essa materialidade interina não apenas como garantidor de transmissão da mensagem abstrata mas também como elemento estético, dobrando-o cuidadosamente segundo leis linguísticas e musicais para agregar corpo e sensibilidade à economia geral de sentidos do discurso cancional. Nessa perspectiva, se poderia dizer que a perícia do cancionista consiste em simular o passageiro no perene ao eternizar o descartável, e é possível ver nesse gesto a ilustração de um pensamento já ensaiado por Gisèle Brelet, para quem toda a dinâmica rítmica e sintática do discurso musical – e cremos que também o cancional – representa um esforço de descontinuar o contínuo e continuar o descontínuo, um pelo outro. A respeito da melodia, a autora diz:

Ela [a melodia] é uma síntese de contínuo e descontínuo, triunfa sobre a continuidade amorfa de uma continuidade *formal* que a transpõe e nos liberta, e só pode ser dita autêntica; porque só ela restaura o elã do tempo, esse elã que, como o de nossa liberdade, apoia-se no descontínuo ou mesmo o produz (1949, p. 124)⁴⁴.

Do ponto de vista da produção da canção, o recorte linguístico age como elemento intenso que marca os pontos de descontinuidade ao longo da extensão sonora e infletem sobre o contínuo melódico gerando, a um só tempo, os liames de fechamento e abertura que tendem ora para a concentração, ora para a expansão sonora. Com essa dinâmica, as forças musicais e linguísticas vão se equilibrando para construir no texto cancional aquilo que Tatit (1997; 2012; 2016) classifica como *figurativização*, *tematização* e *passionalização*.

A primeira, é o efeito resultante da homologação de um dizer e um dito específicos que a enunciação do cantor manifesta sem prejuízo de sentido como *unidade entoativa* dentro de um segmento melódico, e que carrega, por isso mesmo, os traços próprios do comportamento oral

⁴⁴ « Elle est synthèse de continu et de discontinu, triomphe sur la continuité amorphe d’une continuité *formelle* qui la transpose et nous en liberté, et seule peut être dite authentique; car seule elle restaure l’élan du temps, cet élan qui, comme celui de notre liberté, s’appuie sur le discontinu ou même le suscite ». A tradução que fornecemos é uma junção de nossa interpretação do original com a tradução feita por Luiz Tatit (2019).

dos falantes, com suas inflexões de altura e intensidade, no interior dessas unidades. Em outras palavras, projetam-se como “figuras” entoativas da fala cotidiana.

Junto com esse procedimento basilar, as outras duas categorias atuam em coexistência para salientar no discurso os estados mais íntimos do sujeito. Elas surgem pela influência direta do *andamento*, categoria tensiva que organiza a celeridade (aceleração vs. desaceleração) e da *tonicidade*, que organiza o acento (tônico vs. átono), são os parâmetros que medem, na dimensão *intensa*, o grau de afetividade evidenciado em ambos os planos da linguagem cancional. Essa dimensão faz par com a *extensidade*, cujas categorias espaciais e temporais organizam a distribuição das grandezas no campo de presença do sujeito. Essas duas dimensões emergem de um centro sensível instalado pela enunciação no enunciado, como um corpo que percebe, sente e se relaciona com objetos e outros sujeitos, organizando, avaliando, triando e agindo e sofrendo (ZILBERBERG, 2011). E tudo isso pode ser verificado pela relação orgânica de expressão e conteúdo na canção popular.

O que se quer dizer é que os temas, as figuras e suas isotopias, os embates, as rupturas e os resgates no plano do conteúdo (os "assuntos" da letra) motivam ideias melódicas que os manifestam segundo os estados: (i) de alma quando apontam para as questões internas dos sujeitos; e (ii) de coisa quando remetem aos objetos de que tratam. A prevalência nos discursos das relações conjuntivas ou disjuntivas naturalmente impelem os compositores à exploração dos recursos expressivos já associados pela práxis enunciativa à identidade ou a alteridade nas culturas. Essas tendências comumente ocorrem por meio de variações de celeridade, por progresso melódico gradativo ou longos saltos intervalares, por refrãos, por desdobramentos em segunda e terceira parte, por sustentação ou sucessão ligeira das notas etc. Todas essas forças disputam espaço no discurso cancional, gerando predominâncias de uma e de outra, sem jamais apagar por completo a presença das demais. O quadro a seguir ilustra a interação desses elementos:

Tabela 1: organização das forças em tensão nas canções.

CONCENTRAÇÃO (aceleração de base)		
identidade	central tematização refrão	complementar desdobramento outras partes
	gradação graus imediatos complementar	transposição salto intervalar central
	EXPANSÃO (desaceleração de base)	
	designalidade	

Fonte: elaborado a partir de Tatit e Lopes (2008, p. 26)

É comum, por exemplo, que os discursos de exaltação de uma personagem ou de um objeto geralmente sejam construídos com a enumeração de suas qualidades, e isso implica em afirmações, assertivas e reiteraões eufóricas acerca do valor dessas pessoas e/ou objetos no plano do conteúdo. O plano da expressão musical responde a essas estratégias de exaltação com a predominância da rapidez e com movimentos rítmicos e melódicos que imediatamente se afixam às figuras e delas se tornam motivos. Esses motivos, localizados num segmento melódico, carregam a memória do ouvinte e quando são resgatados pela reiteração em outros momentos da melodia se transformam em temas musicais indissociáveis do conteúdo abordado na letra. Daí a caracterização desse recurso estratégico como *tematização*.

Quando, porém, o plano de expressão traz a predominância de exploração na tessitura vocal, avolumando-se na extensão com longos espaçamentos das vogais, muitas que desaparecem sem interrupção consonantal, perdendo-se no contínuo sonoro sem o amparo de qualquer elemento descontínuo, tudo isso costuma denunciar um sujeito em desalento no plano do conteúdo, profundamente afetado por rupturas passadas ou ainda em curso, fruto de embates com antissujeitos. É quando as notas quase se desligam das adjacentes, na distância intervalar e nas durações, e desprovidas de impulsos somáticos pela celeridade reduzida, dificultam a apreensão dos elementos de identidade no eixo sintáxico, revelando aí a vigência da alteridade, dos efeitos predominantemente *passionalizantes*; é a expressão respondendo às afetações emocionais do sujeito no plano do conteúdo. Nos casos em que está em curso a duração de uma falta, por exemplo, o sujeito precisa corrigir essa perda para reconstituição da própria identidade, já que, para Tatit, “não se trata apenas do desaparecimento de um objeto externo, mas de um desfalque no próprio ser do sujeito: sua identidade depende justamente do preenchimento do vazio imposto pelo antissujeito” (1997, p. 25).

Mas, embora apareça frequentemente associada à tristeza ou à falta dimensão sensível dos sujeitos, não nos parece que haja, do ponto de vista epistemológico, um compromisso formal da desaceleração com as rupturas amorosas. Zilberberg (2001) já chamou atenção para o fato de que a lentidão pode tomar posição descritiva como detentora dos efeitos positivos no discurso. Vista quase sempre como negativa pela “falha” de ser desprovida de velocidade, a lentidão pode, na verdade, providenciar exatamente o andamento necessário às contemplações das questões aspectuais da distensão do espírito, como se sua ativação também fosse um modo de reduzir os eventuais efeitos intempestivos da rapidez.

Por um lado, na maioria das vezes, essa valorização das durações é, de fato, recurso artificial dos desvalidos para resgatar, ainda que por via das lembranças, os vínculos com o objeto ausente, e é o que predomina nos assuntos das canções passionais, porque “[...] investir no intervalo é reter o tempo mas é também criá-lo em termos de memória ou espera, ambas previstas pelo fazer missivo” (TATIT, 1997, p. 155), e esse comportamento tem como consequência a

permanência da parada, e daí a inclinação natural dessas letras para os assuntos de insatisfação, de penúria, desalento etc.

Por outro lado, o que todo sujeito deseja, em última instância, é a permanência do contínuo (mais especificamente, de aspectualizar a vida nos termos da *continuação da continuação*), e encontrar meios de fazer o tempo passar “mais devagar” parece ser uma maneira relativamente eficaz de expressar esse desejo. Isso explica a razão por que há poucas – mas não raras – canções decididamente passionais mas que tratam de um momento aspectual distensivo (parada da parada) que podem bem se confundir com as canções de ruptura (parada da continuação), porque também concorrem para penetrar no /ser/ do sujeito. Nessas, presenciemos uma desaceleração que vem em virtude do melhor aproveitamento de uma conjunção finalmente alcançada. Isso porque “[...] o que importa é retardar a passagem do tempo para viver o processo, a continuidade despreendida da urgência de seus limites (TATIT, 1997, p. 155). A segunda estrofe de “De Volta pro Meu Aconchego”, de Dominginhos e Nando Cordel, é um bom exemplo de desaceleração que descreve e exprime a forte “emoção positiva” de reaver um objeto perdido, ou mesmo “*Happy Xmas, war is over*”, de John Lennon, que traz do começo ao fim uma passionalização convivendo em bons termos com a tematização, tudo para ser coerente com o discurso da alegre confraternização dos justos fins com a prospecção emotiva dos recomeços.

Do mesmo modo, a tematização não poderia ser também associada aprioristicamente aos assuntos “mais felizes”, por assim dizer. Sua tendência eufórica nos discursos responde, segundo Luiz Tatit, à modalização pelo /fazer/ que desperta impulsos somáticos na melodia e é muito difícil não associar essa característica aos movimentos de conjunção nos assuntos tratados nos textos. Mas há casos como o de Luz do Sol, de Caetano Veloso, como mostram Saraiva e Leite (2017), em que o surgimento de uma tematização tem sua razão de ser na denúncia dos efeitos disfóricos da presença de um antissujeito assaz inconveniente. Nesse caso, os recursos temáticos ajudam a construir no texto a figura desse antissujeito (“homem”) ao mesmo tempo em que descrevem as consequências descontinuizantes de sua marcha massacrante sobre os domínios da natureza. Ocorre como se, ao associar os valores identitários à sensação de calma suscitada pela desaceleração de base – vendo nisso o mesmo princípio que levou Zilberberg (2011) a reivindicar um protagonismo positivo para a lentidão –, a aceleração passasse a funcionar, então, como elemento interruptor de uma duração contemplativa que estava em curso, e não tem como, a partir daí, não ver associada à rapidez uma disforia que faz dela alteridade no discurso. É, pois, uma tematização disfórica (negativa do ponto de vista tímico).

Em qualquer que seja o caso, na verdade, cabe ao sujeito não permitir a exacerbação de qualquer desses efeitos, e sempre que um se sobrepõe aos demais, é necessário atualizar atenuantes visando o equilíbrio das forças. Do contrário, a extinção de um deles pode resultar na desconstrução do próprio texto cancional. Em suma, é assim que “a presença da tematização, da

passionalização e da figurativização no mesmo campo sonoro e o revezamento das dominâncias de um processo sobre o outro constituem o projeto geral de dicção do cancionista” (1997, p. 103). A descrição dessas particularidades do sentido só pode ser devidamente conduzida quando se toma a especificidade interpretativa de cada canção, e essa é uma análise que só encontra lastro na observação do modo particular de conjugação de expressão e conteúdo, com a instância enunciante agenciando as modulações no conteúdo e suas equivalentes aspectuais no plano de expressão, procedimento que inscreve em cada nova realização (ou reinterpretação) da canção, no nosso entender, uma porção de elementos estilísticos (identitários) que são próprios da dicção de cada enunciadador-intérprete, que se misturam aos elementos virtualizados pelo compositor.

4.3 Algumas considerações sobre registro e forma das canções

A possibilidade de gravação dos fatos sonoros sobreveio ao universo dos cancionistas brasileiros como um acontecimento que mudou a regra do jogo: desde então, compor canção, na prática, passou a ter o significado de compor *para gravar*. Com efeito, a própria forma das canções mudou, e isso afetou diretamente também a prática dos analistas. Senão, vejamos.

Pelo menos três séculos antes que os gramofones desenvolvidos por Thomas Edison (1847-1931) assombrassem os brasileiros com a inesperada viabilidade do registro sonoro pelas mãos de Eduardo Perris, e mais tarde por Frederico Figner, em fins do século XIX⁴⁵, François Rabelais (1494-1553) já estava imaginando, nos romances de Gargântua e Pantagruel, a preservação de vozes humanas e de sons musicais, ainda que por meios muito menos relacionados com engenhosidades tecnológicas e mais atrelados a fenômenos naturais inescrutáveis. No livro IV, que conta aventuras de Pantagruel, há uma cena em que alguns personagens viajam por um mar gelado e se deparam com estranhas vozes no ar, sem que se pudesse ver sua origem:

Pantagruel levantou-se e ficou de pé para explorar os arredores. Então nos disse: Companheiros, vocês ouviram alguma coisa? Parece-me que há algumas pessoas falando no ar; mas eu não vejo ninguém. Escutem. (RABELAIS, 1861, p. 429)⁴⁶.

Após o grande susto, a explicação: no ano anterior, uma batalha fora travada naquele mesmo mar, e os gritos dos homens e das mulheres foram capturados pelo frio extremo antes que pudessem alcançar os ouvidos mais distantes, e o derretimento das pedras de gelo não fez mais que libertar os sons para que terminassem de soar, seguindo seu caminho pelos ares. Ocorre que, para Michel Chion (2010), os relatos de Panurge e Pantagruel não guardariam correspondência

⁴⁵ Cf. Tinhorão (2014).

⁴⁶ Tradução livre (com transcrição que respeita a ortografia original) de: « Pantagruel se leva et tint en piedz pour discouvrir a l'environ. Puy nous dist : Compaignons, oyez vous rien ? Me semble que ie oy quelques gens parlans en l'aer ; ie n'y voy toutesfoys personne. Ecoutez » (sic).

exata com a definição de vozes *gravadas*, por assim dizer – como se poderia pensar das gravações intencionais, como o recurso para obtenção de “discursos colecionáveis” (BYRNE, 2012, p. 75), conforme previsão do *The New York Times* sobre os prodigiosos inventos de Edison⁴⁷. Na verdade, o famoso caso das palavras congeladas de Rabelais trata menos de registro que de retardo, como sons em atraso pela interrupção de seu percurso. O interessante do raciocínio de Chion é que ele desemboca em considerações sobre os modos de apreensão e apreciação dos objetos musicais, e servem para nos ajudar a refletir sobre a própria atividade do analista quando diante de uma obra musical (ou, em nosso caso, cancional):

Talvez haja um valor muito mais antigo e mais geral, dizendo-nos que o som está sempre "atrasado" ou que nós estamos sempre atrás dele, que ouvir algo é sempre uma reflexão tardia (CHION, 2010, p. 45-46)⁴⁸.

Esse é um pensamento que se aproxima muito das considerações do professor e músico brasileiro Paulo Costa Lima, para quem – com nosso ajuste à metalinguagem semiótica – a percepção e a análise musical são gestos indissociáveis e inevitavelmente marcados pela convivência do sensível (ouvir) e do inteligível (pensar) nas experiências musicais. Tudo se passa como se o texto musical se apresentasse ao mesmo tempo como produto e como processo, em que o sentidos se articulam como significação no trânsito entre enunciador e enunciatário⁴⁹, e a atividade analítica passa também pelo constante recurso à memória, como exercício de resgate por via da linguagem:

É pensando música que se ouve música. Pensar/ouvir e “pensar sobre” – isto é, trazer a música à memória, evocá-la, escarafunchá-la – são atividades correlatas, são fases igualmente legítimas de um mesmo processo, ou, se quiserem, dimensões da vida auditiva e especulativa que nos caracteriza como espécie e como culturas (2005, p. 40).

Mas especialmente quando se trata das gravações, isto é, de uma nova textualização, essa é uma atividade que não mais alcança o fenômeno sonoro em sua originalidade, ao fato “no mundo real” – e nem a semiótica entenderia que o fosse. Ao tratar dessa distinção operatória, diz Jacques Aumont que “estar diante de uma imagem não é como estar diante da realidade”, pois

⁴⁷ Extraído de: “Edison never suggested that they be used to record music. Rather, they were thought of as dictation machines, something that could, for example, preserve the great speeches of the day. The New York Times predicted that we might collect speeches” (BYRNE, 2012, p. 75). Em tradução livre, seria algo como: “Edison nunca sugeriu que eles [seus aparelhos de gravação] fossem usados para gravar música. Em vez disso, eles foram pensados como máquinas de ditado, algo que pudesse, por exemplo, preservar os grandes discursos da época. O *New York Times* previu que talvez pudéssemos colecionar discursos”.

⁴⁸ Tradução nossa de: « Il a peut-être une valeur beaucoup plus ancienne et générale, nous disant que le son est toujours « en retard » ou que nous sommes toujours en retard sur lui, que toujours dans l’audition quelque chose est après coup ».

⁴⁹ Como, aliás, já definem Greimas e Courtés: “significação é suscetível de designar ora o fazer (a significação como processo), ora o estado (aquilo que é significado), e revela, assim uma concepção dinâmica ou estática da teoria subjacente. Desse ponto de vista, significação pode ser parafraseada quer como ‘produção do sentido’, quer como ‘sentido produzido’” (2013, p. 459).

trata-se, na verdade, de “uma experiência perceptiva particular”⁵⁰ (AUMONT, 2016, p. 17). A particularidade dessa experiência de que fala Aumont talvez possa ser entendida como uma espécie de imersão numa realidade outra que não é a do mundo, mas a da linguagem. Isso porque, mais do que o simples jogo de aprisionamento e libertação da voz como nos prenúncios de Rabelais, compor, gravar e executar uma canção não é dar a conhecer a realidade objetiva do mundo anterior e fora da atividade linguageira; é, na verdade, um dos modos de criação de realidade, uma realidade que é discursiva, dada na dimensão textual, e cujo propósito é *significar*, e assim dar acesso às identidades como estilos de habitar o mundo, pois, como afirma Discini:

O fato de estilo, portanto, se permanecesse apenas coincidente com a própria natureza, não significaria, não seria uma realidade signíca. Ultrapassa, portanto, a si mesmo, porque reflete e refrata a “realidade”, construindo outra “realidade”, no interior do próprio discurso (DISCINI, 2004, p. 67).

David Byrne já classificou o registro sonoro como uma simulação do real – *pretends to be like* –, e diz mesmo que “a gravação está longe de ser um espelho acústico objetivo, mas ela simula [ou finge] ser como mágica – uma representação perfeitamente fiel e imparcial do ato sonoro ocorrido no mundo [real]”⁵¹ (BYRNE, 2012, p. 74, tradução nossa). Essa é uma consideração pertinente à preservação dos objetos musicais em sua dimensão textual, porque a linguagem, qualquer que seja, do ponto de vista do discurso, não tem obrigação de refletir o que está fora, remeter a seres e coisas que lhe são externos, mas pode criá-los internamente, e significar em si mesma, porque o conceito de simulacro, como aponta Discini, “requer um referente, que não será dado *a priori*, mas que se constitui no discurso, como ilusão referencial” (2004, p. 71), e é somente a partir daí que passa a manter relações, diálogos com outros discursos, outros textos e outras linguagens (FIORIN, 2016).

Reconhecer esse poder criador, esse “ser como mágica”, equivale a admitir que há algo de mítico no processo de gravação; é como se, ao imprimir a voz em texto sonoro (musical) em um suporte material, o cantor quisesse fazer ecoar no ouvinte uma fração do assombro de Pantagruel, tornando possível a simulação do resgate da enunciação em ato para recuperar as ilusões próprias do fazer enunciativo, reconstituído no discurso como campo de presença de cujo centro emerge essa voz – esse corpo *discursivo* sensível – para convencer e encantar o ouvinte com seu canto “magicamente” preservado; ainda que ele próprio, enquanto corpo físico, passe a ser prescindível, sua voz, como sonoridade, não o é.

⁵⁰ Tradução livre de: « Cette relation ne signifie pas que nous sommes devant l’image comme devant la réalité ; voir une image de film n’est pas un double de la perception naturelle, mais une expérience perceptive particulière (Zernik, 2010), qui demande un apprentissage (désormais accompli dans la petite enfance, en même temps que celui du langage)» (AUMONT, 2016, p. 17).

⁵¹ “Recording is far from an objective acoustic mirror, but it pretends to be like magic — a perfectly faithful and unbiased representation of the sonic act that occurred out there in the world” (BYRNE, 2012, p. 75).

E não é difícil reconhecer a eficácia sensível, o valor de “acontecimento” da sonoridade, como grandeza portadora de sentidos a descobrir, e cujo impacto, em termos de potencialidade de significação, não se esgota em razão da possibilidade de repetição que costuma ser inerente às gravações, e essa é uma lição que já foi dada por Michel Chion, que assim nos diz: “mas não é porque podemos gravá-lo e repeti-lo que o som perde completamente sua qualidade de acontecimento que rasga o silêncio, de emergência” (2012, p. 47)⁵².

Ocorre que, antes do gramofone, os compositores populares precisavam encontrar meios tanto mais eficazes de fácil memorização (TATIT, 2008), o que equivale a ter que desenvolver melhores estratégias de manipulação, isto é, saber-fazer o enunciatário se familiarizar, se envolver subjetivamente com a canção a ponto de guardá-la na memória⁵³; e essa é, aliás, uma característica típica do bom manipulador temático: simplicidade atrelada à repetição.

Repetir uma informação na execução do texto cancional obriga o enunciatário a ter um novo contato com ela, uma, duas, três ou várias vezes. Isso cria pontos de apoio, como a dar ao ouvinte condições de se localizar em torno de algo que ele possa reconhecer (localmente) e mesmo esperar que (à distância) retorne, e disso resulta a centralidade identitária criada pelo *refrão* opondo-se à alteridade melódica das estrofes. Aliás, o recurso às repetições nasce também de uma coerção da própria matéria de que se vale a linguagem musical, já que o *som*, por sua natureza acústica, inscreve-se no *tempo* e deste não pode prescindir para existir (ou *durar*), e ouvir uma canção (ou uma música) é se submeter⁵⁴ às suas durações (expressivas e conteudísticas). Como nos lembra Michel Chion:

contrariamente ao texto escrito que podemos percorrer na velocidade que nos convier (...), o texto sonoro, notadamente verbal ou musical, nos impõe sua duração, e a consequência disso é que há séculos oferecemos frequentemente ao ouvido uma segunda oportunidade, se quisermos que a mensagem perdida na primeira vez tenha uma nova chance de passar, esta segunda chance, em música, se chama refrão, *ritornello* ou *reprise* (2010, p. 52, tradução nossa)⁵⁵.

⁵² “mais ce n’est pas parce qu’on peut l’enregistrer et le répéter que le son perd complètement sa qualité d’événement déchirant le silence, de surgissement” (tradução livre).

⁵³ Mesmo após o início das experiências de registro sonoro no Brasil, que começou com a música popular, ainda levou algum tempo até que os compositores e o público se adaptassem às modernizações e a estabilidade do núcleo identitário das composições populares fosse aos poucos sendo assegurada pelo registro em disco: Luiz Tatit, em nota de fim de página, lembra, citando Almirante (1977), que “o primeiro samba oficialmente gravado, ‘Pelo Telefone’, apesar do registro, ainda levou pelo menos três versões diferentes” (TATIT, 2008, p. 35).

⁵⁴ Mas jamais passivamente, uma vez que o sentido se constrói na relação complexa de duas performances: o fazer-persuasivo (do enunciador) e o fazer-interpretativo (do enunciatário). Entendemos que a “submissão” à forma da expressão e do conteúdo é exigida pela construção do texto enquanto objeto significante em sua materialidade coercitiva.

⁵⁵ Do original: « contrairement à la communication écrite que nous pouvons parcourir à la vitesse qui nous convient (...), la communication sonore, notamment verbale ou musicale, nous impose sa durée, a pour conséquence depuis des siècles qu’on offre souvent à l’oreille une seconde chance, si l’on veut que le message raté la première fois ait une chance de passer. Cette seconde chance, en musique, s’appelle le refrain, la ritournelle ou la reprise ».

Não precisamos ir muito longe para demonstrar que as gravações mudaram a forma das canções, e no centro dessa mudança está o modo como as identidades se constroem no sincretismo próprio da linguagem cancional. O sujeito-objeto de nosso estudo, Ramos Cotoco, esteve em atividade como compositor de canções (genericamente tratadas como “modinhas”) no período anterior ao registro sonoro, e mesmo tendo alcançado o início da popularização das gravações, ele próprio nunca teve acesso a esse recurso tecnológico, como já dissemos – e, a propósito, esta é a razão primeira de nossa investigação. Disso decorre o fato de que suas canções possuem, em geral, uma estrutura formal ainda muito atrelada aos modos de composição baseados na exacerbação da repetição, do retorno aos pontos de apoio, e, do ponto de vista global, possuem certa simplicidade formal⁵⁶; e essa é, aliás, outra estratégia do bom manipulador temático: simplicidade atrelada à repetição.

Isso não quer dizer que não seja mais necessário, nos dias atuais, investir na centralidade do refrão ou nas repetições; essa centralidade permanece como uma das garantias de identidade dos elementos no interior das canções, o que a gravação fez foi tornar possível a ampliação o campo de exploração dos elementos musicais para os compositores: surgem as segundas partes, os desdobramentos, as variações sobre os motivos melódicos, o contraste de material e de andamento (rapidez vs. lentidão), etc. (TATIT, 2008).

Com o auxílio do disco e do rádio, o ouvinte passou a ter oportunidade de ouvir e reouvir quantas vezes quiser, sem que o próprio cantor esteja por perto, e essa é uma conquista sofisticada que, de certo ponto de vista, adiciona um novo recurso de repetição que não vem necessariamente de dentro, mas de fora dos limites da canção em si mesma, e mesmo assim afeta profundamente os modos de consumo e de análise dos textos cancionais.

Com efeito, um olhar mais atento às especificidades de constituição, produção e apreciação desses objetos mostra que: depois do gramofone (e seus desdobramentos tecnológicos), o cantor e os músicos não precisam mais estar “de corpo presente” para oferecer ao público-ouvinte as suas criações. E a autonomia do objeto, de que tratamos em outro capítulo, tornou-se ainda mais “visível” em uma proporção que nunca tinha sido experienciada pelos compositores e ouvintes anteriores ao século XX. Com o registro da voz, o cancionista não precisa mais da execução *in loco*, e, de certo modo, a pressuposição do ato enunciativo também ganhou mais notabilidade, como David Byrne, em outras palavras, muito apropriadamente observa:

Assim como a fotografia mudou a maneira como vemos as coisas, a tecnologia de gravação mudou a maneira como as ouvimos. Antes da música gravada se popularizar, a música era, para a maioria das pessoas, algo que se *fazia*⁵⁷.

⁵⁶ Simples, mas não simplórias.

⁵⁷ Do original: “Just as photography changed the way we see, recording technology changed the way we hear. Before recorded music became ubiquitous, music was, for most people, something *we did*. Many people had pianos in their homes, sang at religious services, or experienced music as part of a live audience. All those experiences were

Muitas pessoas tinham pianos em suas casas, cantavam em cultos religiosos ou experienciavam música como parte de uma plateia ao vivo. Todas essas experiências eram efêmeras – nada permanecia, nada restava exceto em sua memória (ou na memória de seus amigos) do que você ouvia e sentia. (2012, p. 74, tradução nossa, o grifo é do autor)

Antes dessa conquista mecânica, era preciso certa moderação na composição das canções para facilitar a memorização, pois era difícil saber quando o público teria outra oportunidade de ouvir alguém cantá-las. Essa característica, na verdade, dificultava muito a sobrevivência das canções justamente pela incerteza de sua fixação. As letras eram esquecidas, muitas vezes apenas o refrão ficava na memória, e as estrofes geralmente ficavam sujeitas a toda sorte de letras e melodias inventadas no calor do devir. E ainda levou algum tempo até que os compositores e o público se adaptassem às modernizações e a estabilidade do núcleo identitário das composições populares fosse aos poucos sendo assegurada pelo registro em disco⁵⁸.

Decorre daí que a forma da expressão musical nas canções de Ramos Cotoco respeita fielmente a gramática do sistema tonal como garantidor das identidades e diferenças no material melódico, e economiza nos recursos de progressão das melodias e das harmônicas (na verdade, não há cifragem harmônica, as funções básicas são apreendidas do material melódico). Há poucas "aventuras" nessa direção mas também interessantes soluções rítmicas, e cremos que estas são especialmente resultantes das projeções suscitadas pelo componente verbal, embora o registro musicográfico não seja capaz de ilustrar a engenhosidade de muitas das unidades entoativas, e fica a cargo do intérprete tomar decisões enunciativas nesse sentido. Tais engenhosidades só entram em evidência quando manifestadas na voz dos intérpretes. Sem isso, um leitor que se ocupa apenas do componente verbal – não tendo ouvido as canções – e não se esforce por fazer corresponder as projeções de entoação, dificilmente tomaria conhecimento da variedade de unidades entoativas desenhadas nos planejamentos do compositor.

Toda a construção do material melódico baseada nas repetições e na centralidade do refrão explica também a preponderância (permanência e mesmo necessidade) do sistema tonal nas canções de Ramos Cotoco, variando apenas em modo (maior ou menor). Na verdade, as aventuras para além do tonalismo no universo das canções só começam a figurar no Brasil entre uns poucos compositores na segunda metade do século XX, como é possível ver nas experimentações seriais de Arrigo Barnabé, que esbanjam criatividade, mas nunca chegaram a cair no gosto das massas acostumadas (familiarizadas) a um tipo de canção de consumo voltada para a construção de elementos de identidade e alteridade (essa complexidade costuma ser

ephemeral — nothing lingered, nothing remained except for your memory (or your friends' memories) of what you heard and felt." (BYRNE, 2012, p. 74).

⁵⁸ Luiz Tatit (2008, p. 35), em nota de fim de página, lembra, citando Almirante (1977), que "o primeiro samba oficialmente gravado, 'Pelo Telefone', apesar do registro, ainda levou pelo menos três versões diferentes".

frequente) mais facilmente localizáveis pelo ouvido graças às dinâmicas que criam os apoios de dissonâncias e consonâncias no discurso tonal.

Mesmo as experiências mais sofisticadas dos bossanovistas, cuja maior expressividade está nas harmonias de Tom Jobim, na verdade, como mostra Paulo Costa Lima (2010), escondem por trás das dominantes secundárias, dissonâncias e cromatismos uma organização das progressões que já estava presente desde a era do baixo cifrado e que se canonizou no tratado de harmonia de Jean-Pierre Rameau (GROUT; PALISCA, 2001). Vejamos a análise de Lima (2010):

Figura 11: análise melódico-harmônica de “Wave”, de Tom Jobim.

1. 2. 3. 4. 5.

D7M(9) Bbo Am7 D7(b9) G7M Gm6 F#7(13) F#m7 B7(b9) E7(9) Bb7(9) A7(b13) Dm7(9)

I ii V I ii V I I IV (vii) III iii VI II bVI V i/I

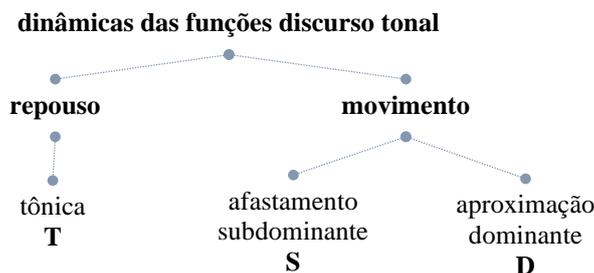
Fonte: Paulo Costa Lima (2010, p. 11).

Deixemos o próprio autor explicar:

O gráfico acima mostra as duas seqüências internas para Sol e Si (ii V I). E, na última linha, mostra que apesar de toda essa complexidade harmônica há uma seqüência de base, que é a mais tradicional de todas – a progressão fundamental. Ou seja, sustentando toda a pseudo-anarquia harmônica o que temos é a tradicional rota de baixos fundamentais visualizada por Rameau em 1726 (LIMA, 2010, p. 12-13).

Isso nos ajuda a entender as razões por que as estratégias de construção da identidade melódica nas canções de Ramos Cotoco passam também pelo reconhecimento e reprodução da gramática tonal, que é um dos modos de organização das estruturas virtuais do sistema semiótico musical que prepondera, na realidade, na música popular ocidental. De alguma maneira, ainda por precisar, os compositores de canção aprenderam a fazer os conteúdos de suas letras corresponderem aos modos de construção desses elementos identitários das melodias (ou mesmo o contrário), muitos deles sem possuírem qualquer educação musical formal. Para compreender melhor a estrutura das funções harmônicas no tonalismo e as possibilidades de conciliação descritiva, vejamos uma ilustração básica logo abaixo, originalmente pensada por Koellreutter (2018), e, em seguida, consultemos a semiótica a esse respeito.

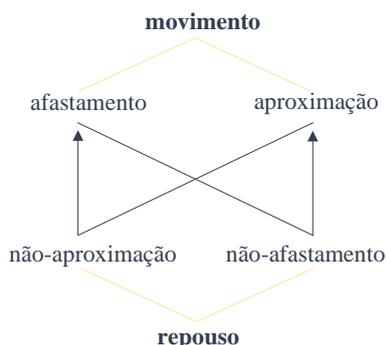
Figura 12: estrutura básica das funções harmônicas no discurso tonal.



Fonte: adaptado por nós de Koellreutter (2018, p. 24).

Se pudermos partir dessa formulação para propor, com fins ilustrativos, a elaboração de um quadrado lógico-semiótico, parece plausível supor que a constituição básica da estrutura funcional de Koellreutter teria a seguinte organização sintático-semântica no microuniverso considerado:

Figura 13: quadrado semiótico das funções harmônicas no discurso tonal.



Fonte: elaboração nossa a partir de Koellreutter (2018, p. 24).

Nessa leitura, o movimento se funda como termo complexo subsumindo as noções de *afastamento* e de *aproximação*; o *repouso*, por seu turno, é o resultado da conjunção dos contraditórios, como recusa de qualquer movimentação sonora. Esses deslocamentos não devem ser entendidos apenas pela aspectualidade temporal e espacial que têm no plano da expressão musical, são também uma descrição conteudística das impressões auditivas que as relações sonoras provocam no ouvinte, que estão comumente associadas às noções de *tensão* e *relaxamento*.

Uma distribuição gráfica (vertical e horizontal) das notas poderia demonstrar as razões das dissonâncias e consonâncias nas interações sonoras, mas isto não corresponde exatamente às ideias de “aproximação” e “repouso” como sensações decorrentes dessa distribuição isoladamente considerada. Há, por exemplo, acordes de tônica ou de dominante (eixo paradigmático) que mudam da posição aberta para a posição fechada sem que a proximidade ou

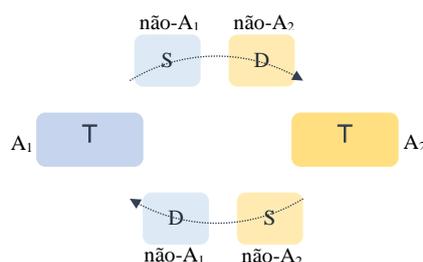
o distanciamento das notas em si mesmas altere essa função (T ou D) na progressão harmônica (eixo sintagmático). É a complexidade paradigmática e sintagmática das funções, isto é, as relações entre acordes de dominante, subdominante e de tônica, que criam as impressões de “movimentação harmônica” que interpretamos como aproximação, afastamento ou repouso sonoro nos discursos tonais.

Esse ajuste conceitual pede também mais algumas considerações em razão do campo de estudo e do objeto analisado. Se a princípio parece inadequado entender a função dominante (D) como “aproximação”, em lugar de outro termo que expresse maior distanciamento – quando surgida após a etapa do afastamento (S) –, é preciso lembrar que uma progressão assim constituída só estranharia o analista que toma esses termos num discurso com *linearidade* do devir sem levar em conta a perspectiva de chegada no termo extremo. A questão fica menos complicada se a aspectualidade da questão for examinada segundo a explicação semiótica trazida à luz por Fontanille e Zilberberg, que já chamaram a atenção para o caráter “circular” de um devir cujos termos inicial e final compartilham de uma identidade específica qualquer:

A conjugação da orientação e da sequencialização leva-nos a depreender dois tipos de devir ampliado: se os termos extremos do percurso permanecem distintos, o devir será considerado linear; se, ao contrário, os termos extremos do percurso são idênticos, o devir será circular. (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 161, grifos dos autores)

Se o analista observa que o ponto de partida é A, num discurso cujos extremos são A e B, a ativação do intermediário (não-A) inaugura um percurso em direção ao termo B, que, caso fosse segmentado, poderíamos, como ensinam os autores (2001, p. 162), proceder a uma subdivisão do tipo [não-A₁ e não-A₂], e o primeiro seria o distanciamento de A e o segundo, a aproximação de B, e a formulação dos autores de *Tensão e significação* já nos diz que um discurso nessas condições pode ser descrito como *linear*. Se, por outro lado, saímos de A (que chamaremos *repouso*), em razão da ativação de não-A (que chamaremos *movimento*), e, em seguida, chegamos de novo a A, termo idêntico ao inicial, a segmentação do tipo { não-A₁ (*afastamento* de A) + não-A₂ (*aproximação* de A) } continua a fazer sentido como devir *circular* e encontra seu lugar de fato e de direito no âmbito do sistema tonal, tal como descreve Koellreutter e ilustramos assim:

Figura 14: o devir circular no discurso tonal.



Fonte: elaboração nossa.

Nessa perspectiva, do ponto de vista funcional do discurso tonal, que aqui nos interessa, o distanciamento sonoro que começa com a subtônica já é também o responsável por introduzir o retorno possível no horizonte do percurso, pois se o devir em questão é, como vimos, circular em razão da tônica (Figura 16), espera-se que o afastamento (S) acabará por conduzir em algum momento a uma aproximação (D) do novo ponto de repouso (T). Se buscarmos correspondência dessa movimentação da expressão musical do tonalismo – que compreende sobretudo a passagem da tônica (repouso) à dominante (maior tensão) e vice-versa – com as noções de *acento* e *inacento* no plano do conteúdo, veremos que uma descrição dessa natureza estaria de acordo com o que propõe Claude Zilberberg (2011) quando aposta num gradiente tensivo bidimensional (intenso e extenso) para explicar, por exemplo, a passagem do assomo à resolução nos discursos. O quadro a seguir ilustra essa correspondência:

Tabela 2: organização do devir circular basilar no sistema tonal.

DEVIR TONAL			
estilo	sequencialização	Progressão	
		expressão	conteúdo
ascendente	<i>sequência</i> A → não-A	repouso → movimento	tensionamento
	<i>segmentação</i> A → [não-A ₁ + não-A ₂]	repouso → [afastamento + aproximação]	resolução → assomo
descendente	<i>sequência</i> não-A → A	movimento → repouso	relaxamento
	<i>segmentação</i> [não-A ₂ + não-A ₁] → A	[afastamento + aproximação] → repouso	assomo → resolução

Fonte: elaboração própria.

É preciso dizer ainda que esse caráter circular só vem confirmar que o paroxismo do acento já traz consigo a gênese do inacento, do mesmo modo que o impulso ascendente já permite prever o seu revés no horizonte, extenso. Afinal, aprendemos com Zilberberg, sobre a coexistência dos contrários, que “se, no que diz respeito ao foco, a hipérbole aumenta e amplifica, é porque ela apreende o baixo contínuo, a surdina da descendência” (2011, p. 102). Some-se a isso o fato de que Arnold Schoenberg (2011), sobre o problema da junção nos estudos da harmonia em música⁵⁹, também já disse que o emprego dos termos *consonância* e *dissonância* entendidos como antíteses, excludentes, é uma inadequação, porque é um entendimento que não traduz o real funcionamento do modo de ser das sonoridades umas em relação às outras. Na verdade, tudo seria, para o músico, uma questão de reconhecer a coexistência (semiótica) dos contrários como complexos sonoros, o que a Semiótica de hoje

⁵⁹ O autor não menciona o termo “junção”; essa é uma leitura nossa, de ordem semiótica, a partir de seus apontamentos.

conseguiria sem esforço identificar com a *profundidade discursiva* se o critério de análise for o grau de *presença* das grandezas no campo tensivo. E a prosodização do conteúdo em Semiótica já vem mostrando que o que vale para um plano pode se ajustar para a descrição do outro. Vejamos o que diz o músico austríaco:

Tudo depende, tão somente, da crescente capacidade do ouvido analisador em familiarizar-se com os harmônicos mais distantes, ampliando o conceito de “som eufônico, suscetível de fazer arte”, possibilitando, assim, que todos esses fenômenos naturais tenham um lugar no conjunto.

O que hoje é distante, amanhã pode ser próximo; é apenas uma questão de capacidade de aproximar-se. A evolução da música tem seguido esse curso: incluindo, no domínio dos recursos artísticos, um número cada vez maior de possibilidades de *complexos já existentes na constituição do som.* (SCHOENBERG, 2011, p. 59, os itálicos são nossos).

Resta-nos, esclarecer um ponto sobre o sistema de notação que usamos, tendo em vista o enunciatório mais amplo deste estudo: a dimensão rítmica das transcrições melódicas tem grande valia analítica neste trabalho, então será quase sempre necessário recorrer à notação musical tradicional em nossas ilustrações para contemplar também as durações, e não apenas as alturas como acontece nos diagramas cancionais de Luiz Tatit, mas usaremos as indicações dos nomes das notas no seguinte formato (que é padrão do *software* utilizado): **A** (lá), **B** (si), **C** (dó), **D** (ré), **E** (mi), **F** (fá), **G** (sol). Esperamos que essa alternativa ajude o leitor, especialmente o que não tem familiaridade com a escrita musical, a acompanhar melhor as descrições apresentadas.

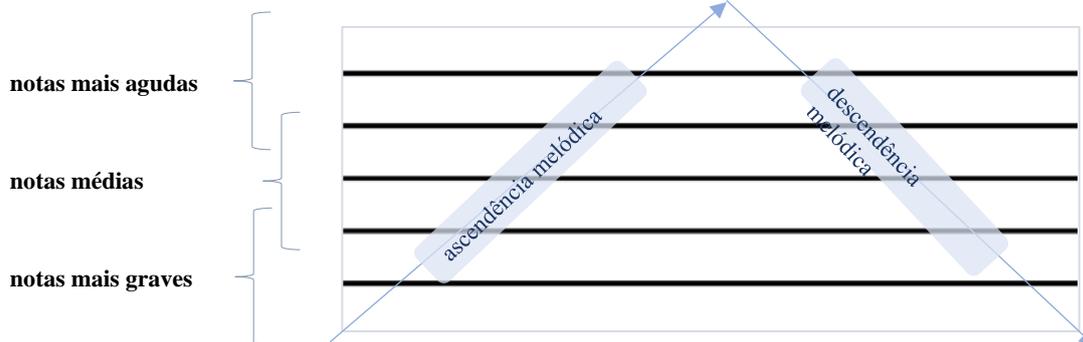
Um outro esclarecimento a respeito da leitura das ilustrações musicais que usaremos em análises: as posições das *notas* no pentagrama musical são discriminadas não pelos símbolos⁶⁰, mas pelas cinco linhas e os quatro espaços da pauta. Os símbolos de duração apenas distribuem as ocorrências. A organização visual das alturas no pentagrama (dentro e fora dessas linhas e espaços) corresponde às estabilizações das frequências de vibração sonora que reconhecemos como notas musicais (dó, ré, mi etc.), e serve também para delimitar a *tessitura* decorrente da exploração dessas notas em uma música/canção do início ao fim.

Esse alcance sonoro, em termos de altura, pode ser avaliado pelo aparecimento de figuras de valor⁶¹ em três regiões principais: a região mais baixa contém as notas mais graves; a região intermediária tem as notas médias; e a região superior traz as notas mais agudas, conforme ilustração a seguir:

⁶⁰ A exemplo de [♩], que representa uma medida de duração correspondente a 1 tempo.

⁶¹ A expressão “valor” empregada neste ponto refere-se especificamente ao “valor durativo”, isto é, o tempo em que a nota permanece soando, conforme descrito acima (nota 76).

Figura 15: distribuição das alturas sonoras dentro de um pentagrama musical.



Fonte: elaboração própria.

Foi esse o princípio de ordenação das alturas sonoras que Luiz Tatit aproveitou (ou melhor, privilegiou em detrimento do parâmetro de duração) quando precisou ilustrar os movimentos melódicos em ambas as direções (ascendência, descendência ou estaticidade). A duração de execução das notas nos diagramas conhecidos como “tatituras” em *Semiótica da Canção* geralmente é uma medida menos explorada do ponto de vista gráfico, e costuma ser discriminada em pontos específicos do diagrama com o recurso da repetição das vogais (em que [a] é mais curta e [aa] é mais longa).

Mas o que os gráficos de Tatit perdem em representação das sustentações na horizontalidade, compensam no registro de deslocamentos verticais. A possibilidade de analisar as progressões melódicas a nível de semitons permite descrições muito mais palatáveis para quem não tem letramento musicológico mas quer também ter uma impressão visual das particularidades locais e extensas do movimento sonoro no texto melódico, que de resto nem sempre são captadas com suficiência pelo ouvido mais apressado ou menos acostumado com a sintaxe da expressão musical.

Mesmo aqueles que estão mais familiarizados ao sistema de notação tradicional vão perceber que uma distribuição assim concebida respeita – até onde é possível inferir – as gradações sonoras com uma visualização de todos os degraus mínimos do sistema, para cima e para baixo, o que não acontece no pentagrama convencional, que permite grafar até cinco semitons diferentes na mesma linha ou espaço com um recurso de identificação de acidentes⁶², ocasionais ou constitutivos das tonalidades, que modificam a frequência da nota sem deslocar sua posição vertical no texto gráfico.

⁶² Os *acidentes* são alterações na frequência das notas que fazem com elas soem um pouco mais graves ou mais agudas do que a forma natural, e são identificados como sustenidos [#], que elevam a nota em meio tom; bemóis [b], que abaixam meio tom; suas respectivas duplicações [x] e [bb]; e os bequados [b], que anulam seus efeitos (KOSTKA *et al*, 2018).

5 CONSTITUIÇÃO DO CORPUS

Ramos Cotoco, até onde se sabe, publicou muito pouco conteúdo a respeito de sua vasta atuação artística e intelectual entre o fim do séc. XIX e início do séc. XX. Além das pinturas preservadas no *foyer* Theatro José de Alencar e no teto da Igreja do Carmo, e alguns poucos recortes de jornal com pequenos textos e iconografias, veio a público um único livro do autor, lançado em 1906, com o título de *Cantares Bohêmios* e edição da Empresa Typ. Lithographica Fortaleza, que encerra vários de seus poemas e letras de canções (a maioria destas acompanhadas de musicografias) que datam de 1888 a 1906. Prefaciado por Fernando Weyne, o livro se divide em duas partes principais: os “cantares”, com poemas escritos ao longo de sua vida; e os “bohêmios”, com modinhas classificadas em sua maioria como valsas, marchas, sambas e tangos.

O autor inseriu como apêndice da obra as musicografias de 25 canções⁶³, sem, no entanto, deixar instruções suficientemente detalhadas para a posterior união de melodia e letra e tampouco sugestões de acompanhamento harmônico, o que exige dos interessados por sua reconstrução certo nível de letramento musical e mesmo filológico. Algumas dessas musicografias apresentam, segundo Weber dos Anjos, “problemas de prosódia”, e os “ritmos algumas vezes não condizem com os indicados” (2011, p. 169), o que pode em alguns momentos exigir certa sagacidade e sensibilidade do intérprete no processo de realização do texto sincrético. Não obstante, em sua maioria, as melodias não trazem muita complexidade, e as unidades entoativas podem ser reconstituídas de maneira relativamente fácil a depender da experiência do intérprete.

Os registros de letra e música foram compilados por Edigar de Alencar em capítulo dedicado a Ramos Cotoco no livro *A modinha cearense*, de 1967, obra que primeiro serviu de base para o processo de reconstrução de treze canções em 2006, pelo Grupo Cantares. Na verdade, Alencar inclui até mesmo outras cinco canções ausentes do livro do compositor, com indicação de artistas envolvidos em suas composições, e todas são musicografadas por Gilberto Petronillo. Listamos na tabela abaixo as 25 canções registradas pelo próprio Ramos Cotoco e outras cinco que estão presentes com exclusividade na compilação de Alencar, respeitando, inclusive, as indicações de gênero e andamento:

⁶³ A maioria das musicografias são apresentadas como de autoria do próprio Ramos Cotoco (que assina “R. Ramos”), mas algumas aparecem com autoria desconhecida.

Tabela 3: Relação das canções conhecidas de R. Ramos.

LETRAS COM MUSICOGRAFIAS EM <i>Cantares Bohêmios</i> ([1906] 2006)				SEÇÃO			
CANTARES				BOHÊMIOS			
Nº	título	gênero	música	Nº	título	gênero	autor da música
1	Nubente	Tempo de valsa	R. Ramos	9	Matapasto	Tango	R. Ramos
2	Caboc'la	Tempo de valsa	R. Ramos	10	Perigo	-	Anônimo
3	Pensando na partida	-	R. Ramos	11	O bonde e as moças	Tempo de tango	R. Ramos
4	Antes, durante e depois	Tempo de valsa	Anônimo	13	D'está! Não s'importe não!	-	R. Ramos
5	Beijemo-nos	Tempo de valsa	R. Ramos	14	Jogo dos bichos	Moderato	R. Ramos
6	Púbere	Tempo de valsa	Anônimo	15	De menina à velha	-	R. Ramos
7	Por ti	Tempo de valsa	Anônimo	16	Cangatys	Tanto	R. Ramos
8	Jacy	Tempo de valsa	Anônimo	17	Modernismo	-	R. Ramos
12	Mulata cearense	Moderato	R. Ramos	18	Tecelona	-	Anônimo
				19	Jacy ⁶⁴	Tempo de tango	Anônimo
				20	Engomadeira	Tango	R. Ramos
				21	Porque não casei	Allegro	Anônimo
				22	Não faz mal	Tango	R. Ramos
				23	3%	Allegretto	R. Ramos
				24	Meu gosto	Tango	R. Ramos
				25	Conselho aos moços	Allegro	R. Ramos

Letras com musicografias exclusivas em *A modinha cearense* (1967).

	título	gênero	autor da música
1	Cearenses (melodia de "Margarida vai à fonte")	-	anônimo
2	Sonho de noivos	Valsa	Ramos Cotoco
3	Ingênuas	Batuque	Ramos Cotoco
4	Primeiro amor	Schottisch	Ramos Cotoco
5	Coió sem sorte	Sambinha	Ramos Cotoco

Fonte: elaborada por nós a partir de Ramos ([1906] 2006) e Alencar (1967).

5.1 Os principais registros sonoros conhecidos

Além das já citadas gravações de Mário Pinheiro, em 1908, e do grupo Cantares, de 2006, temos visto que, nos últimos anos, alguns registros da obra literomusical de Ramos Cotoco foram se tornando mais acessíveis ao público, e acreditamos que isto se deva às recentes contribuições dos estudos mencionados em levantamento bibliográfico nos capítulos iniciais desta dissertação. Mas a maioria desses registros são resultados de gravações isoladas, em ocasiões espaçadas, sendo "O bonde e as moças" a canção que pode ser mais facilmente encontrada com uma simples busca direta na internet. Apesar de ter muitas variações de letra, é provavelmente a canção mais conhecida de Ramos Cotoco, e essa foi uma difusão que começou a ganhar força, segundo Gilmar de Carvalho (RAMOS, 2006), após sua inclusão numa montagem da peça "O Casamento da Peraldiana", de Carlos Câmara (1881 - 1939), pela Comédia Cearense,

⁶⁴ Há realmente duas inscrições de "Jacy" nas musicografias de R. Ramos. As melodias são idênticas, mas são duas indicações de execução diferentes: a primeira como *valsa*, a segunda, *tango*. A ausência de outros elementos divergentes entre os dois registros leva a crer que apenas uma delas entraria no apêndice, e isso implica provável erro de impressão. Listamos ambas.

por volta dos anos 1970, mas não encontramos nenhum registro audiovisual ou mesmo sonoro desse espetáculo que pudesse ser utilizado em nossas análises.

A canção aparece também como faixa de um CD consagrado a compositores cearenses, projeto do Coral da UFC⁶⁵, no início dos anos 1980, e de outro CD gravado por estudantes do projeto Tapera das Artes, de Aquiraz – CE, resultante do espetáculo “Sons e Sonhos”⁶⁶, já nos anos 2000. Além dessas gravações, há várias ocorrências de apresentações da canção por outros grupos: ela recebeu um arranjo para violões pelo grupo cearense “30 Cordas” que gravou um videoclipe em 2016⁶⁷; a própria Luciana Gifoni fez um registro ao lado de Davi Calandrine, que está publicado em seu canal⁶⁸ do *YouTube* (mas não aparece no repertório do CD de 2006); e, mais recentemente, o “Coral da Terceira Idade, da USP”, também cantou o arranjo de Orlando Leite por ocasião do “Festival Comunicantus” 2019⁶⁹.

Nosso interesse maior precisa, por força da objetividade, assentar sobre registros sonoros que nos pareçam quantitativa e qualitativamente mais significantes no que diz respeito ao trabalho de reconstrução das canções de Ramos Cotoco, e também que haja condições de exequibilidade. “O bonde e as moças” é uma canção que recebe muitas versões, e certamente todas elas podem oferecer alguma contribuição para a reconstituição identitária de Ramos Cotoco, mas é preferível que circunscrevamos nossas análises a conjuntos textuais mais homogêneos, para que nosso próprio texto não tome proporções maiores que as pretensões da pesquisa. Destacamos entre os registros disponíveis dois intérpretes que já foram mencionados anteriormente na abertura desta dissertação, e que agora podem ter seus nomes e realizações melhor apresentados e justificados na elaboração do *corpus* desta pesquisa.

5.1.1 Mário Pinheiro

O cantor Mário Pinheiro (1880 - 1923) era, até onde se sabe, filho de uma enfermeira cearense (VASCONCELOS, 1977; RAMOS, 2006), e não é improvável que tenha esse

⁶⁵ Faixa 10 do disco “Cancioneiro do Ceará”, 1981, dirigido pela maestrina cearense D’Alva Stela, com arranjo de Orlando Leite. Disponível no canal de Luciano Hortêncio em: https://www.youtube.com/watch?v=BdXO2sQ0yY8&ab_channel=lucianohortencio. Acesso em 10 de setembro de 2020.

⁶⁶ O registro do espetáculo mencionado foi realizado por volta do ano 2000, mas o CD com as canções do repertório, incluindo “O bonde e as moças”, só foi lançado em 2003, de acordo com a linha do tempo no sítio do projeto Tapera das Artes, em: <https://www.taperadasartes.org.br/quem-somos/linha-do-tempo>. Acesso em 10 nov. 2021. A canção de Ramos Cotoco que consta no CD está disponível integralmente em: https://www.youtube.com/watch?v=dH856XRTg6o&ab_channel=VeriLuna. Acesso em 12 nov. 2021.

⁶⁷ O arranjo é o mesmo de Orlando Leite, mas foi adaptado por Eduardo Teixeira, integrante do grupo. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=JTfwIZF19S4&ab_channel=30Cordas. Acesso em 12 de outubro de 2020.

⁶⁸ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=C4WF4WFIZo8&ab_channel=LucianaGifoni. Acesso em 12 out. 2020.

⁶⁹ Há um registro audiovisual da apresentação do coral que está disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=A8SilxTMk0E&ab_channel=Comunicantus%3ALaborat%C3%B3rioCoral. Acesso em: 22 de janeiro de 2021.

parentesco viabilizado o contato do famoso intérprete carioca com a obra cancional do compositor cearense. Mário Pinheiro gravou oito canções de Ramos Cotoco em discos 78rpm pela Casa Edison-Odeon⁷⁰. Não sabemos, porém, se compositor e intérprete tiveram contato presencial ou por correspondência. Tendo Ramos falecido em 1916, e Mário sete anos depois, é provável que sim, mas não encontramos documentos que o comprovem. Essa informação não integraria os apontamentos analíticos das canções em si mesmas, mas certamente ajudaria a recompor o contexto de circulação de sua obra.

Na verdade, não há grandes informações sobre os percursos dessas canções antes e depois das tais gravações. As oito interpretações de Mário Pinheiro são as únicas conhecidas próximo à época de Ramos, mas também por isso não foram menos escorregadias, já que boa parte delas escapou às buscas de memorialistas experientes, e dificilmente poderíamos especular sobre os tratamentos e curvas por que passaram as demais canções. O próprio Edigar de Alencar faz referência apenas a “Engomadeira” em seu principal levantamento, destacando, inclusive, que “o nome de Ramos não aparece no rosto do disco” (1967, p. 113). Otacílio de Azevedo, testemunha ocular e auditiva do Ramos em pessoa, permite-se maior espontaneidade em sua crítica, e chega a afirmar que “[...] é uma pena que algumas de suas composições tenham sido gravadas em discos, mutiladas por compositores da atualidade, os quais se apropriam de músicas alheias para colocá-las adulteradas na boca de cantores desavisados” (1992, p. 288)⁷¹. A tabela a seguir contém as oito gravações de Mário Pinheiro em discos 78rpm pela Edison-Odeon:

Tabela 4: Canções gravadas por Mário Pinheiro pela Edison-Odeon.

1	A sogra e o genro - (Odeon, cat. 108.131, 1908. 78rpm)
2	A cozinheira - (Odeon, cat. 108.134, 1908. 78rpm)
3	Engomadeira - (Odeon, cat. 108.137, 1908. 78rpm)
4	Não faz mal - (Odeon, cat. 108.133, 1908. 78rpm)
5	O diabo da feia (Odeon, cat. 108.129, 1908. 78rpm)
6	Pela porta de detrás - (Odeon, cat. 108.130, 1908. 78rpm)
7	Rosa e eu - (Odeon, cat. 108.135, 1908. 78rpm)
8	Só angu - (Odeon, cat. 108.132, 1908. 78rpm)

Fonte: elaborada a partir dos discos do Acervo Nirez, da catalogação do Acervo IMMUB e do levantamento de Weber dos Anjos (2011, p. 198)⁷².

⁷⁰ Edigar de Alencar menciona apenas uma, e o pesquisador Gilmar de Carvalho relata no prefácio ao fac-símile dos *Cantares Bohêmios* que foram seis canções gravadas, mas encontramos outras duas em nossas procuras, totalizando oito.

⁷¹ Até o momento em que escrevemos esta dissertação, não encontramos gravações síncronas à época de publicação da edição primeira de *Fortaleza descalça* (entre 1975 e 1980), de modo que não podemos comentar a fundo a crítica de Otacílio de Azevedo, apenas mencioná-la a fim de apontar que supostamente existem outras gravações que para nós seguem inauditas.

⁷² Anjos (2011) aponta que o material estaria disponível no acervo do Instituto Moreira Salles, mas não encontramos esse material on-line. Há informações disponíveis no Instituto Memória Musical Brasileira (<https://immub.org/compositor/raimundo-ramos>), mas todas as obras são apontadas como gravadas no ano de 1908, em discos 78rpm da Odeon. Essa informação condiz com as capas dos discos do Acervo Nirez, mas diverge daquelas disponíveis em obras como a de Anjos, que aponta um período entre 1907 e 1912 em todas as gravações. No mais, todos os áudios desses discos podem ser encontrados no YouTube em canais independentes e no próprio acervo do

O fato é que a autoria dos discos foi, aos poucos, sendo devidamente atribuída, pelo menos nas obras historiográficas de autores cearenses e nos acervos em que os discos se encontram disponíveis atualmente, embora ainda haja informações conflitantes quanto às datas das gravações, como já apontamos. Nesse complicado cenário, o que mais uma vez ganha protagonismo para ajudar a resolver os mistérios autorais de Ramos Cotoco são os objetos-enunciados no livro de 1906, transcritos por Alencar em 1967, e que permanecem no centro de toda a trama narratológica que ora afasta, ora aproxima nomes e discursos, num intrincado jogo de *veridicção*. Acreditamos que essa primeira descrição encaminha mais objetivamente nossas investigações na direção de: 1) reconhecer a relevância textual das interpretações de Mário Pinheiro; 2) ao mesmo tempo em que dá provas do protagonismo que tem o livro publicado em 1906, ainda que nem sempre haja as devidas menções a seu nome e seu conteúdo.

Os *Cantares Bohêmios*, compostos por uma série de textos organizados em dois gêneros principais: poemas e letras de canções⁷³ são, conforme já dissemos, o único livro publicado em vida por Ramos ([1906] 2006), e, portanto, é principalmente nesse conjunto significativo que ele se constrói discursivamente recorrendo às linguagens verbal e musical⁷⁴. Há em torno desse conjunto de textos uma primeira questão identitária que precisa ser semioticamente esclarecida: a presença e a ausência de seu nome. Ocorre que autor assina a capa e todos os títulos dos poemas, das letras e musicografias de sua autoria, no livro, como “R. Ramos”, que é um modo particular de apresentação, como o primeiro gesto de individuação de um sujeito que se inscreve sumariamente como ator no discurso global uma obra literomusical. Mas os historiadores foram encontrar em relatos pessoais e críticos de seus contemporâneos a alcunha “Ramos Cotoco”⁷⁵, e esta parece se sobrepor à inscrição do próprio autor nos escritos anedóticos a seu respeito e nas vias informais de transmissão de suas composições.

Eles, os relatantes e os historiadores, parecem se valer não somente de uma característica física – como, aliás, já sabemos que não é raro acontecer com as alcunhas⁷⁶ –, mas de uma leitura mais ampla, que a engloba e permite à figuratividade do lexema “Cotoco” nascer em seus discursos com uma flutuação de interpretação que é própria das ambiguidades, que, para Greimas e Courtés, “apresentam, simultaneamente, várias leituras ou interpretações possíveis”

Arquivo Nirez (Rua Prof. Joao Bosco 560, Fortaleza, CE, 60430-690). Em todas as gravações, um apresentador anuncia título, gênero, intérprete, estúdio e a cidade das gravações. Não anuncia o nome do compositor, nem este aparece nas capas dos discos.

⁷³ Seguimos com o pressuposto de que poesia e letra de canção não são equivalentes textuais, e isso faz dos *Cantares Bohêmios* mais do que uma obra poética. No que diz respeito às musicografias, embora possuam sua relevância semiótica, elas aparecem como apêndices, elementos complementares para a construção de outros objetos (cancionais), daí considerarmos os anteriores, poemas e letras, como o principal conteúdo do livro.

⁷⁴ Ficaremos nesse conjunto significativo em respeito a nosso escopo, mas poderíamos estender a observação desse comportamento à totalidade de sua obra artística, que inclui os desenhos, ilustrações, ornamentações etc.

⁷⁵ Cf. Alencar (1967), Azevedo (1992) e Anjos (2011).

⁷⁶ Aurélio Buarque oferece a seguinte definição para o verbete: “apelido, alusivo a peculiaridade física, profissão etc.; apodo”. (2019, p. 31)

(2013, p. 28), e nesse caso em especial, a ambiguidade responde pelo cruzamento de isotopias⁷⁷ provocando duas orientações principais de leitura:

- a. uma isotopia relacionada à anatomia, ou seja, à ausência do antebraço direito do autor, no lugar do qual tinha apenas um “coto”⁷⁸, que é frequentemente convocada juntamente com observações de caráter concessivo⁷⁹ nos discursos, sobretudo os que tratam de sua obra pictórica, a exemplo de uma sextilha publicada por volta de 1908 no jornal “O Garôto”⁸⁰:

*Eis aqui caro leitor
O Ramos, o tal pintor
Que a mão direita não mete
no bôlso do paletó,
Mas com a outra, esquerda, só
Pinta a manta e pinta o sete. (sic);*

- b. e uma isotopia referente à galhofa, que tem respaldo: na própria obra poética e cancional do autor, que a inscreve sutil ou escancaradamente aqui e ali, especialmente na seção de seu livro dedicada aos “bohêmios”, como em “Não faz mal” e “Pela porta de detrás”, que trazem a temática da sexualidade com teor jocoso, e leituras dessa natureza acabam levando a uma aproximação figurativa com a gestualidade obscena de mostrar o dedo do meio, em função do que Weber dos Anjos dedicou (de maneira nem tão ambígua) o título de um dos tópicos do primeiro capítulo de seu livro sobre o compositor cearense: “um cotoco para os ricos: Ramos Cotoco e a sua relação com a sociedade” (2011, p. 53-64).

⁷⁷ A ideia de isotopia, em Semiótica, está associada a uma espécie de pregnância do sentido que permite manter temas e figuras do discurso dentro de um viés de leitura relativamente estável (LEITE, 2013); GREIMAS; COURTÉS, 2013).

⁷⁸ O fato já foi descrito anteriormente neste trabalho. Sobre a expressão “cotoco”, a definição que fornecemos é de Antonio Houaiss: “parte restante de membro do corpo (esp. braço ou perna), tb. cauda etc. decepados; coto”. Disponível para consulta em: https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v6-0/html/index.php#1. Há na isotopia anatômica uma outra característica figurativa que possivelmente concorre com as demais para a construção do apelido: o tamanho (estatura corporal) de R. Ramos. A definição de Houaiss a incorpora como termo pejorativo para “indivíduo muito baixo”, e há fotografias do compositor cearense ao lado de amigos em que seria possível estipular sua altura média em torno de 1,60cm, talvez menos. Essa conjectura não vai integrar nossa análise pelo simples fato de ser desnecessária. Mas vai a nota a título de curiosidade anedótica para composição da figura de Ramos Cotoco.

⁷⁹ Por oposição à ideia de implicação (“por causa de”), que é própria da organização de uma estrutura de significação que se funda no conceito de espera, isto é, de uma previsibilidade de programação, a concessão (“apesar de”) aparece como abertura provocada pelo processo. Para Zilberberg (2011), a concessão só pode ocorrer no *discurso*, como ruptura daquilo que seria esperado num determinado contexto sintagmático, se passando de modo adverso: “as relações concessivas se distinguem das relações implicativas por sua extensão discursiva. Não há relações concessivas a não ser em discurso” (p. 99). Assim, Ramos Cotoco, *embora não tivesse um antebraço, era pintor extraordinário*.

⁸⁰ Tanto a sextilha como a data são recuperações de Edigar de Alencar (1967, p. 114), de quem reproduzimos na íntegra por não havermos encontrado outra cópia do exemplar original.

A problemática por trás desses dois nomes estabelece uma variação identitária que coloca frente a frente dois modos de actorialização nos discursos abordados, e ela pode ser medida, a princípio, pela repercussão que acaba tendo, do ponto de vista axiológico, até mesmo na apreensão estética e ideológica de suas obras: “R. Ramos” visto como inscrição oficial do próprio autor, que se pretende um semierudito, que se sobressai nos “cantares”, que chama para si uma poética e um lirismo próprios daqueles que desejam e se permitem certa vaidade e elegância composicional; e “Ramos Cotoco” como uma face galhofeira que parece caminhar no contraponto, na informalidade, ruidística, que é quase um heterônimo reconhecido não no requinte formal e melancólico dos poemas da primeira seção, mas sim na liberdade áspera, gaiata e crítica que prepondera nos “boêmios”.

Mas essas primeiras considerações só são possíveis quando já há conexão estabelecida entre um enunciador e um conjunto de discursos a ele atribuído, e o caso da obra literomusical do sujeito histórico Ramos Cotoco passa pela trama veridictória de uma designação autoral que ainda nos dias atuais parece gerar confusão:

- (i) em primeiro lugar, porque sabemos que o próprio autor jamais gravou suas canções em disco, ainda que fosse descrito como excelente cantor;
- (ii) em segundo lugar, porque há uma suposta sobrevivência de algumas canções pela tradição oral, que segue sendo a mais imprecisa e imprevisível das vias de transmissão dessas obras – e que em tese ajudou a sustentar o anonimato –, e disso não há muito o que dizer aqui pela simples razão de não termos em mãos qualquer registro, apenas a informação do fato⁸¹;
- (iii) em terceiro lugar, porque outro nome figura nos textos mais longínquos e parece ter contribuído para enuviar o anterior (em suas duas variações principais) às vistas do público ouvinte: Mário Pinheiro, o principal intérprete conhecido a gravar canções de Ramos Cotoco, o que, como já dissemos, aconteceu sem que houvesse menção a “R. Ramos” na capa ou no registro sonoro.

Não sabemos exatamente a razão da ausência de seu nome nesses oito discos, só o que sabemos é que essa não era uma prática incomum no período. Diz José Ramos Tinhorão, tratando da modinha “Quem sou eu?...” gravada por Baiano, provavelmente no ano de 1915, que:

Foram esses fonogramas com modinhas e lundus cantados por Cadete e pelo Baiano, e músicas gravadas pela recém-criada banda do Corpo de Bombeiros (formada pelo maestro e compositor Anacleto de Medeiros em 1896), os primeiros a espalhar pelo Brasil *centenas de*

⁸¹ Cf. Alencar (1967) e Anjos (2011).

composições de autores quase sempre anônimos, e que muitas vezes voltavam à sua região de origem já em versão carioca, contribuindo para um curioso e até hoje não estudado processo de interação cultural no campo da música urbana (2014, p. 25-26, itálico nosso).

Essas afirmações encontram lastro nas críticas feitas por Otacílio de Azevedo (1992) e por Edigar de Alencar (1967) sobre composições de autores cearenses deliberadamente alteradas por arranjadores e intérpretes cariocas sem os devidos créditos. E uma vez que a dúvida era lançada, dificilmente se resolvia. Alencar, por exemplo, nos conta em nota de rodapé sobre o caso da chula “Coió sem sorte”, atribuída a Ramos Cotoco por Pedro Veríssimo, mas diz que canções com o mesmo título foram gravadas por Cadete e Baiano, e não havia informações precisas sobre a verdadeira autoria: “seria original a composição de Ramos Cotoco, ou simples imitação, o que era habitual à época?” (1967, p. 112)⁸². O autor segue:

Não consegui apurar rigorosamente a autoria dessa chula. Pedro Veríssimo afirma ser de Ramos. Mas é bom lembrar que em 1902 o cantor Cadete (Manuel Evêncio da Costa Moreira) já cantava uma cançoneta ou chula com o mesmo título. Esse cantor, que o gramofone popularizaria, em 1906 esteve em Fortaleza. A mesma composição (pelo menos o mesmo título) foi gravada igualmente pelo Baiano (Manuel Pedro dos Santos), em disco 10018 da Casa Edison.

Mas podemos também adotar para este ponto uma leitura segundo a qual esse fato (ausência do nome) parece se dar de modo um tanto inesperado no interior dos próprios discos, já que há em todos eles um apresentador que enumera os “metadados” das obras, e em uma dessas ocasiões introduz o título, o intérprete, o gênero, a cidade, o estúdio... e chega mesmo a anunciar o maestro Artur Camilo como autor da melodia⁸³ da canção “Rosa e eu”. Eis a fala:

“A rosa e eu, canção, pelo Mário.
Música do maestro Artur Camilo,
para a Casa Édison, Rio de Janeiro”⁸⁴

Mesmo diante de tantas informações deliberadamente fornecidas, não há nome para o autor das letras. Apenas uns poucos pesquisadores que tomaram conhecimento da existência dos *Cantares Bohêmios*, e mais especialmente após a publicação de *A modinha cearense* (ALENCAR, 1967) e outras modestas obras afins, puderam entrar em conjunção com um /saber/ mais consistente sobre os textos de Ramos Cotoco e os acontecimentos que os envolvem, e algumas dessas pessoas vêm, desde então, cuidando para corrigir em seus discursos os prejuízos

⁸² A chula “Coió sem sorte” aparece somente no levantamento de Alencar, não está nos *Cantares Bohêmios*.

⁸³ O apresentador usa a expressão “música”. A substituição que fazemos é tão somente para não gerar confusão terminológica como ocorre quando se toma “canção” por “música” no uso corrente. Em semiótica da canção, já dissemos que não são termos equivalentes.

⁸⁴ O registro da canção está disponível para consulta no canal de Luciano Hortêncio, no endereço: https://www.youtube.com/watch?v=PZmLsF84Td0&list=PLqKsVaEbxlkiSRPtPyorjjx0Vfl4ykSW&index=8&ab_channel=m%C3%BAsicaemodernidade. Acesso em: 21 dez. 2020.

intelectuais desse equívoco histórico⁸⁵. Mas como realizar essa verificação autoral? Já que não há menção ao autor nos discos, e o sujeito “R. Ramos” jamais se refere a si mesmo como “Ramos Cotoco” em nenhuma página no interior dos *Cantares Bohêmios*⁸⁶.

De fato, *A modinha cearense* tem papel fundamental nesse processo, pois foi a primeira grande publicação historiográfica a reunir um conjunto de informações que se propõe a mostrar, a um só tempo: 1) que Mário Pinheiro gravou “Engomadeira” sem dar a atribuição autoral⁸⁷; 2) que R. Ramos é o verdadeiro autor; e 2) que R. Ramos e Ramos Cotoco são a mesma pessoa. Mas isso não é decorrente da simples designação nominal.

Com efeito, segundo Greimas e Courtés, “a individualidade de um ator marca-se frequentemente pela atribuição de um nome próprio, *sem que tal coisa constitua, em si mesma, a condição sine qua non da sua existência*” (2013, p. 44-5, itálico nosso), e, por isso, para além de como se apresenta e de como o chamam (R. Ramos ou Ramos Cotoco), o nome é apenas um dos elementos que ajudam a compor a identidade do sujeito semiótico, pois, como ressalta Zilberberg, “o nome próprio, marca da individuação, não é reservado aos indivíduos” (2006, p. 166), porque é da ordem do “singular-coletivo”, do regime de participação, e o que assegura de modo mais consistente a constituição de uma identidade, de um *éthos*, é, na verdade, ao lado de um nome de referência, a impressão de um estilo invariante na totalidade de sua obra (DISCINI, 2004).

Ainda que não houvesse os argumentos contextuais e históricos de Edigar de Alencar, a estabilidade textual dos enunciados presentes nos *Cantares Bohêmios* (que inclui as datas de escrita e de publicação com o mínimo de dois anos de antecedência aos discos da Casa Edison: o livro em 1906, os discos em 1908), permite encontrar as semelhanças que levam a concluir, no cotejo com as canções gravadas, que R. Ramos tem muito mais probabilidade de ser o verdadeiro compositor dessas canções do que Mário Pinheiro⁸⁸.

⁸⁵ Os principais responsáveis pela salvaguarda de seu nome em livros historiográficos são Edigar de Alencar (1967) e Otacílio de Azevedo ([1975] 1992), este último teve contato direto com Ramos Cotoco, e “era como uma sombra do pintor boêmio”, segundo depoimento coletado por Rubens de Azevedo (2004, p. 2). Os trabalhos mais recentes e relevantes são a edição fac-símile dos *Cantares Bohêmios* publicada junto com CD em 2006, sob o comando de Gilmar de Carvalho, e um livro publicado em 2011 a partir da dissertação de mestrado de Weber dos Anjos. A maioria dos trabalhos são de pesquisadores cearenses, conforme dito no levantamento bibliográfico no tópico anterior, onde também podem ser encontrados os demais autores e obras consultadas. Sabemos que o próprio Ramos Cotoco não poderá jamais desfrutar do prestígio de ter sua obra reconhecida, mas ter seu nome figurando cada vez mais na bibliografia (acadêmica e literária) é um modo de reivindicar a memória de um nome e uma obra para a cultura e a história cearense e brasileira.

⁸⁶ Mas ainda segundo Anjos (2011, p. 153), é atribuído a ele um soneto intitulado “Quando eu morrer” que teria sido publicado em jornal de 1913, que no trecho inicial se lê: “Sabem quem hontem á noute falleceu? Foi o Ramos Cotoco, o esbodegado. Isto dirá algum amigo meu num rasgo de bondade illimitado!” (sic). O autor assina agora como “Osmar”, que é um anagrama de “Ramos”. Como está fora dos domínios mais objetivos dos *Cantares Bohêmios*, não comentaremos a respeito de mais essa variação do nome nesta dissertação. Mas, com ela, já contamos seis: 1) R. Ramos, 2) Raymundo Ramos, 3) Raimundo Ramos Filho, 4) Raimundo Ramos de Paula Filho 5) Ramos Cotoco, e 6) Osmar.

⁸⁷ Cf. Alencar (1967, p. 113).

⁸⁸ Mas é preciso ressaltar que as melodias de Mário Pinheiro, como veremos um caso mais detalhadamente em análise no capítulo 6, foram alteradas em comparação com as projeções musicográficas do livro, como, aliás, foi previamente

Isso dito, resta-nos o questionamento sobre qual é, então, o impacto (após a autoria reconhecida) das gravações de Mário Pinheiro sobre a obra cancional de Ramos Cotoco? Sabemos que este último deixou apenas registros por escrito, mas são registros autênticos que permanecem, conforme vimos, como a principal fonte de consulta daqueles que pretendem desvendar os mistérios de sua inventividade, e, mais que isso, de sua identidade semiótica. Nesse sentido, parece-nos oportuna uma investigação para além do simples jogo de nomes, indo ao nível do detalhe da manifestação sincrética para descobrir se teria Mário Pinheiro, ao gravar essas oito canções listadas, contribuído de alguma maneira para estreitar (ou alargar) a distância entre um sujeito (o enunciador-compositor) e sua obra literomusical aos olhos/ouvidos do público ouvinte. A insistência desses questionamentos nos obriga a incluir as gravações de Mário Pinheiro no *corpus* para submeter a análise.

5.1.2 Grupo Cantares

O álbum gravado em 2006 pelo grupo Cantares foi, como já dito, um pedido do pesquisador Gilmar de Carvalho para evento comemorativo dos cem anos da primeira publicação do livro de Ramos Cotoco. Catorze canções integram o álbum, além de um pequeno encarte com apresentação dos integrantes do grupo e breve descrição das etapas e motivações do projeto que culminou com o lançamento do CD junto com a versão fac-símile do livro de Ramos. A tabela a seguir mostra a relação das canções presentes no álbum, tal como lá estão nomeadas:

Tabela 5: canções de Ramos Cotoco presentes no CD do Grupo Cantares.

1	Primeiro amor	8	Conselho aos moços
2	Caboc'la	9	Matapasto
3	Jogo dos bichos	10	Cangatys
4	Meu gosto	11	Dest' á! Não s'importe não!
5	Não faz mal	12	Mulata cearense
6	De menina a velha	13	Sonho de noivos
7	Modernismo	14	Engomadeira ⁸⁹

Fonte: elaborada a partir do álbum *Cantares Bohêmios* (2006).

São os acontecimentos que envolvem a construção desse álbum que mais objetivamente influenciaram o início das nossas investigações sobre a obra de Ramos Cotoco. Primeiro, conhecemos o “Trio Cantares” em apresentação ao vivo, e nessa mesma ocasião descobrimos a existência dos *Cantares Bohêmios*. Graças aos relatos no encarte que acompanham o CD gravado pelo grupo, sabemos que as decisões de reconstrução dessas canções teriam sido tomadas tendo como referência direta os escritos de R. Ramos – o que não sabemos se também

denunciado por Otacílio de Azevedo ([1975] 1992), e verificaremos quais as consequências dessas alterações na construção do sentido e na suposta dicção de Ramos Cotoco.

⁸⁹ A canção “Engomadeira” consta no álbum do Grupo, mas apenas repete a gravação de 1908..

aconteceu com Mário Pinheiro. Esse caso parece pedir breves considerações de ordem narratológica sobre o percurso traçado pelo Grupo Cantares para a reconstrução das canções de Ramos Cotoco a partir dos registros linguísticos e musicais de seu livro, aqui compreendidos, conforme antecipamos rapidamente no item 2.3 desta dissertação, como pertencentes a uma “subclasse de discursos” que possibilitam a obtenção de objetos de valor específicos, conforme proposto pelo criador da semiótica discursiva (GREIMAS, 2014).

Se retomarmos aqui a questão da instância da enunciação, mas substituímos, com propósitos descritivos, o par dessa instância (enunciador *vs.* enunciatário) pelo par narrativo destinador *vs.* destinatário, veremos que compor uma canção e apresentá-la ao público representa muito mais do que simplesmente comunicar: pode, com efeito, ser compreendido como um processo dinâmico de circulação de objetos e alterações de estados, em que um actante faz desencadear a atividade do outro e nos permite descobrir, explícita ou implicitamente, pormenores sobre etapas do percurso canônico já largamente estudado pela semiótica (TATIT, 1997, 2016). Nesses termos, o compositor assume o papel actancial de destinador-manipulador, e é ele o principal encarregado de fazer corresponder a contento o sincretismo primordial de expressão e conteúdo num só projeto de significação para que o que ele tem a dizer soe de maneira convincente para o destinatário-manipulado.

Mas nem sempre é o próprio compositor que se encarrega de cantar suas obras. Muitas vezes, como no objeto que ora analisamos, essa função é delegada a um outro enunciador, o intérprete, que empresta sua voz ao projeto entoativo de um autor. E para que isso seja possível, é preciso que esse intérprete tenha a competência necessária. Trata-se, para Greimas e Courtés, de uma *competência semiótica*: “um saber-fazer, é esse ‘algo’ que torna possível o fazer” (2013, p. 75). Na verdade, é, antes de tudo, uma competência modal: uma hierarquia de modalidades observada pela regência de um /querer/ ou /dever/ sobre o /saber/ e o /poder/ (p. 176). Esse nível modal que atualiza o sujeito em relação aos objetos é, em geral, apenas pressuposto, subjacente às realizações “nos comportamentos cotidianos”, como afirma Greimas (2014, p. 170), mas, às vezes, em casos especiais, se manifesta quando alguns tipos de discurso são construídos com o objetivo de incutir no outro a competência exigida para um /fazer/ específico dentro de um programa narrativo estabelecido. Vejamos.

Em *Sobre o sentido II* (2014 [1980]), Greimas coloca as partituras musicais no mesmo lugar teórico das receitas de culinária, atribuindo a esses tipos de produção textual o estatuto de “manifestações de competência atualizada” que visam à construção de objetos. Para o autor, as partituras, as plantas de arquitetura e as receitas de culinária não encerram em si mesmas os valores dos objetos prontos, acabados, de que tratam; constituem, na verdade, uma subclasse de discursos que transmitem um /saber-fazer/ ao destinatário, um conjunto de procedimentos indicados passo a passo, ou programas de uso, que permitem construir e só então

entrar (ou fazer outro entrar) em conjunção com o objeto de valor prometido no contrato estabelecido com o idealizador de tais discursos, numa dimensão cognitiva:

Trata-se (...) de uma estrutura actancial que coloca frente a frente dois sujeitos – destinador e destinatário – ambos situados na dimensão cognitiva, pois o destinador, que normalmente é encarregado de modalizar o destinatário, pouco se preocupa em transmitir-lhe um /querer-fazer/ ou um /dever-fazer/; contenta-se em investi-lo da modalidade do /saber-fazer/ (p. 169).

Cumprido ressaltar que, como ocorre nesse tipo de discursos, as letras das canções e musicografias correspondentes no livro de Ramos Cotoco não parecem trazer em si mesmas um fazer persuasivo explícito, pelo menos não como se poderia pensar dos discursos destinados a manipular mais objetivamente o destinatário. Naturalmente há que se considerar alguns tipos de manipulações um tanto mais sutis no nível da apresentação geral da obra: a presença da sanção negativa de Fernando Weyne, que é exposta já de início, no prefácio, pelo próprio autor, leva a crer que ele apresenta razões para que o objeto nem mesmo seja lido, e por que não ver aqui uma manipulação do tipo *provocação*, como a duvidar de que o destinatário da manipulação ousasse prosseguir com a leitura? Sabemos também que é possível reconhecer no título, na ilustração da capa, nas indicações de gênero, enfim, nos elementos que compõem construção mais ampla do livro, que o autor busca chamar a atenção pela customização do objeto para torná-lo atrativo, familiar, cujo programa de base é a transferência do objeto por troca de valores (estético vs monetário ou mesmo estético vs cognitivo).

No nível da compatibilidade de letra e melodia, porém, o que há, de fato, é apenas uma promessa implícita de obtenção do objeto-canção, que poderá ser alcançado mediante execução dos versos em determinadas alturas e durações sonoras para cada unidade entoativa, e o enunciatário que se interessa por reconstruir o discurso sonoro dos *Cantares Bohêmios* é, então, sujeito previamente modalizado por: a) um /querer-fazer/ (interesse pessoal ou profissional pela obra integral do autor); ou b) um /dever-fazer/ (incumbência da tarefa de aprender a cantar suas modinhas). Isto significa que o fazer persuasivo não ocupa um lugar central na própria obra: como no caso das receitas, ele “se situa em outro nível, o do programa do autor que está preocupado em vender seu livro” (GREIMAS, 2014, p. 170), o que faz que seja preciso encaixar esse objeto-discurso na circulação de um quadro narrativo mais amplo, situando-o entre o contrato anteriormente estabelecido e a posterior realização do intérprete modalizado.

Na verdade, quando o sujeito do fazer Grupo Cantares (S₁) decide reconstituir na voz o encontro de melodia e letra das modinhas de Ramos Cotoco, a aceitação de um contrato (no domínio cognitivo) com o autor dos “bohêmios” – subjacente à transmissão de competência que se inicia com a leitura/estudo da obra – está subordinada a um programa narrativo englobante do próprio S₁ que, modalizado com um /dever-fazer/ pelo destinador Gilmar de Carvalho, é incumbido da missão (ou programa) de fazer o público ouvinte (S₂) entrar em conjunção com as

canções (objeto-valor) do compositor cearense, e, em consequência disso, com a própria dicção desse sujeito. Como ensina Greimas, “é o aceite implícito desse contrato que desencadeia o fazer (...) e permite situar a passagem do cognitivo ao pragmático, da competência à performance” (2014, p. 170). Torna-se, nas palavras de Fontanille e Zilberberg, “sujeito mobilizado” (2001, p. 143). Mas é preciso reforçar que na etapa anterior, contratual, ainda não há saber consistente do objeto, e o sujeito então virtualizado encontra-se num estado de “desligamento”, ainda incapaz de qualquer apropriação (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 142-143).

De fato, conforme relatado por Luciana Gifoni em encarte que acompanha o CD, desde o primeiro contato do Grupo com a obra de Ramos Cotoco por ocasião do centenário da Padaria Espiritual até a gravação e publicação do álbum *Cantares Bohêmios*, fica demonstrada uma sobreposição modal: (i) o dever-fazer decorrente de contrato com o destinador Gilmar de Carvalho, que os incumbiu da reconstrução das modinhas; (ii) a convocação de /saber-fazer/ e de /poder-fazer/, de outra ordem, previamente adquiridos pelo sujeito, que envolve conhecimentos do próprio sistema linguístico e conhecimentos musicais; e (iii) um /saber-fazer/ específico atualizado pela transmissão do autor dos *Cantares Bohêmios*, qual seja, as letras originais com indicação musicográfica de como “ler cantando”, isto é, como sincretizar na voz melodia e letra das canções. Esse raciocínio foi textualizado com as palavras de Gifoni:

Ciente da responsabilidade de lidar com um tema ainda pouco vivenciado em nossa memória musical, o convite-desafio lançado por Gilmar de Carvalho foi aceito e, ao longo de quase dois meses (entre janeiro e fevereiro de 2006), a produção deste disco foi amadurecendo e tomando forma, buscando acertar a medida tênue de um resultado eu soasse de espontâneo e coletivo na interação dos músicos envolvidos no projeto, e ao mesmo tempo mantivesse a pragmática necessária de quem tem um objetivo a cumprir (GIFONI *et al.*, 2006)⁹⁰.

Essas declarações deliberadamente feitas por uma das representantes do grupo no prefácio do próprio objeto oferecem interessantes informações preliminares, sobretudo a que apontam a influência direta das instruções de R. Ramos na reconstrução de suas modinhas. Acreditamos que essa informação merece ser verificada em análise pelo simples fato de que o gesto desse grupo de intérpretes segue sendo o mais largo e concreto passo na direção de apresentar ao público versões sonoras de um bom número de canções que são, de saída, reconhecidamente da autoria de R. Ramos. Isso supostamente coloca suas gravações na posição de principais manifestantes de uma dicção que não houvera sido, até então, firmemente evidenciada⁹¹, e não podem deixar de integrar o *corpus*.

⁹⁰ Não há páginas numeradas no encarte.

⁹¹ Tendo em vista as confusões e dúvidas que cercam as gravações de Mário Pinheiro.

5.2 Fechamento do *corpus*

Considerando as principais gravações conhecidas, e agora já realizando uma primeira triagem que deixa apenas os registros de Mário Pinheiro e do Grupo Cantares em nossa mesa de trabalho, temos um total de 21 canções, sendo 8 pelo cantor carioca e 13 pelo grupo cearense. É preciso, então, realizar nova série de triagens para selecionar aquelas que melhor convenham ao escopo deste estudo. Sabemos que mesmo com um exame exaustivo de todas essas gravações, muitas nuances de sentido das composições deixariam de ser contempladas, pois as possibilidades de leitura escapam ao alcance de um único modelo, e de um único trabalho, mais robustos que estes sejam, e é também por isso que nossa intenção é apenas apontar as possibilidades de correlação desses textos (verbais e musicais) afim demonstrar que seria viável o acesso a uma dicção em estado de projeto, que talvez possa vir a ser melhor revelada em estudos posteriores. Diante disso, devemos imaginar alguns níveis de organização que nos ajudem a selecionar um conjunto de textos que possa atender às exigências metodológicas e se adequar às expectativas formais do gênero acadêmico que aqui se constrói. Após exame preliminar do material disponível, alguns critérios de seleção foram distribuídos em dois níveis organizacionais e parecem suficientes para dar conta de nosso interesse descritivo. São eles:

CRITÉRIOS DE PRIMEIRA ORDEM

Organização do material textual gráfico disponível, que compreende principalmente o livro de R. Ramos e o levantamento de Edigar de Alencar: 1) títulos fornecidos em primeira mão por R. Ramos; 2) títulos que recebem pelo menos uma musicografia correspondente; 3) títulos com letra e melodia originais de R. Ramos.

Tabela 6: relação dos títulos que atendem aos critérios de primeira ordem.

SEÇÃO							
“CANTARES”				“BOHÊMIOS”			
Letra e melodia de Ramos Cotoco							
Nº ⁹²	título	gênero	música	Nº	título	gênero	música
1	Nubente	Tempo de valsa	R. Ramos	9	Matapasto	Tango	R. Ramos
2	Caboc’la	Tempo de valsa	R. Ramos	11	O bonde e as moças	Tempo de tango	R. Ramos
3	Pensando na partida		R. Ramos	13	D’está! Não s’importe não!		R. Ramos
5	Beijemo-nos	Tempo de valsa	R. Ramos	14	Jogo dos bichos	Moderato	R. Ramos
12	Mulata cearense	Moderato	R. Ramos	15	De menina à velha		R. Ramos
				16	Cangatys	Tanto	R. Ramos
				17	Modernismo		R. Ramos
				20	Engomadeira	Tango	R. Ramos
				22	Não faz mal	Tango	R. Ramos
				23	3%	Allegretto	R. Ramos
				24	Meu gosto	Tango	R. Ramos
				25	Conselho aos moços	Allegro	R. Ramos

⁹² Mantemos a indicação da ordem em que as musicografias aparecem no livro de R. Ramos, para facilitar eventuais consultas do leitor a partir desta dissertação.

Fonte: elaboração do nossa.

CRITÉRIOS DE SEGUNDA ORDEM

Organização das realizações sonoras disponíveis: 1) canções gravadas a partir do conjunto que atende aos critérios de primeira ordem; 2) canções gravadas por mais de um intérprete, que possibilite comparações, especialmente entre os intérpretes de maior destaque.

Tabela 7: lista dos títulos que atendem aos critérios de segunda ordem.

Nº	Título	Ano de gravação	Seção de origem
MÁRIO PINHEIRO			
20	Engomadeira	1908	<i>Bohêmios</i>
22	Não faz mal	1908	<i>Bohêmios</i>
GRUPO CANTARES			
2	Caboc'la	2006	<i>Cantares</i>
9	Matapasto	2006	<i>Bohêmios</i>
12	Mulata cearense	2006	<i>Cantares</i>
13	D'está! Não s'importe não!	2006	<i>Bohêmios</i>
14	Jogo dos bichos	2006	<i>Bohêmios</i>
15	De menina à velha	2006	<i>Bohêmios</i>
16	Cangatys	2006	<i>Bohêmios</i>
17	Modernismo	2006	<i>Bohêmios</i>
22	Não faz mal	2006	<i>Bohêmios</i>
24	Meu gosto	2006	<i>Bohêmios</i>
25	Conselho aos moços	2006	<i>Bohêmios</i>

Fonte: elaboração do nossa.

Por fim, acreditamos que estes critérios oferecem um bom caminho para a triagem das canções no sentido de desvendar as características gerais e particulares dos procedimentos de inscrição identitária do próprio autor e da reconstrução dos textos pelos dois intérpretes principais. Em nosso entendimento, uma canção se constitui como a mais representativa de todo o processo que envolve a problemática das canções de Ramos Cotoco no conjunto das gravações disponíveis, pois é a única que permite comparações entre os principais nomes envolvidos em nosso estudo. Como resultado, chegamos finalmente à seguinte tabela:

Tabela 8: fechamento do corpus.

REGISTRO ESCRITO					
Título	Letra e melodia	Composto em	Publicado em	Seção de Origem	Nº
"Não faz mal"	Ramos Cotoco	1901	1906	<i>Bohêmios</i>	22
GRAVAÇÕES					
Título	Intérprete	Álbum	Ano de Gravação	Depósito	
"Não faz mal"	Mário Pinheiro	Não consta	1908	YouTube ⁹³ / Acervo Nirez	
"Não faz mal"	Grupo Cantares	" <i>Cantares Bohêmios: Ramos Cotôco</i> "	2006	YouTube ⁹⁴ / CD	

Fonte: elaboração do nossa.

⁹³ Disponível em: <https://youtu.be/7bZvnmD0HiA>. Acesso em: 22 de junho de 2022.

⁹⁴ Disponível em: <https://youtu.be/j8WxnCUmVuM>. Acesso em: 22 de junho de 2022.

Sabemos que muitas lacunas permanecerão ao cabo deste estudo em razão da contemplação de uma única canção entre dezenas reconhecidamente são da autoria de Ramos Cotoco, pois significa reduzir ao mínimo a quantidade de textos analisados, mas acreditamos que é possível encontrar, como lembra Discini (2004), o todo em suas partes, se nos dedicarmos exaustivamente aos pormenores de cada registro selecionado, e mais especialmente se estes textos forem, como acreditamos, representativos do conjunto de uma obra (GREIMAS, 1966).

Além disso, somos forçados a adotar essa moderação de número em razão das proporções que começaram a tomar as descrições, pois os primeiros rascunhos já beiravam as três dezenas de páginas sem que tivéssemos saído das considerações sobre o plano do conteúdo de uma letra e suas relações com o plano de expressão gráfico, que criam as já mencionadas projeções entoativas. Assim, acabamos considerando essas três configurações textuais de “Não faz mal” em nosso exame, sendo: a) as inscrições linguísticas e musicais do próprio autor, extraídas diretamente de seu livro; b) a versão gravada por Mário Pinheiro (1908); e a versão do Grupo Cantares (2006).

6 DAS ANÁLISES

6.1 Visão geral dos *Cantares Bohêmios*: primeiras leituras

O caso de Ramos Cotoco chama atenção por ser ele um representante de experiências variadas dentro do intervalo entre a exclusividade e a dissolução com seus *Cantares Bohêmios*, e estas são avaliações de alto risco em nosso universo de discurso, mas que têm sua razão de ser. Para começar, a divisão entre “cantares” e “bohêmios” é muito menos ingênua do que possa aparentar. A classificação que se faz não é dada para distinguir, a princípio, poemas e letras de canção⁹⁵, já que, ainda que a maioria das musicografias correspondam aos títulos da segunda seção, pelo menos nove da primeira seção também recebem musicografias. Essa é uma triagem (letra ou poesia) que acaba, de fato, ocorrendo, mas num outro nível de análise, que não é meramente o da distribuição espacial interna do livro. As principais distinções que são feitas de uma seção para outra estão, na verdade, diretamente relacionadas às estratégias discursivas, aos temas abordados, às posições sócio-identitárias, e, por fim, ao grau de poeticidade observado.

Os “cantares” manifestam com maior frequência uma preponderância de melancolia, com raras exceções de euforia, que é distribuída sobre temáticas muito restritas: impasses e frustrações amorosos, feminilidade. O compromisso maior desta seção, na perspectiva do plano de expressão, é com o tratamento poético, com a sonoridade dos versos, com o cuidado métrico; é um tipo de escrita muito apropriada para leituras declamadas nos salões da alta sociedade, onde se poderia explorar essa “cantabilidade” mais expressiva do verso recitativo, sem chegar a ter um compromisso verdadeiramente cancional.

Parece-nos, a esse propósito, haver frequentes gestos de assimilação dos modos de escrita poética das elites da época, como se tivesse intenção, aqui deduzida como estratégia enunciativa, de mirar em alguns textos esse perfil de enunciatário para construir, ele próprio, um *éthos* de intelectual, e assim ter maiores chances de circulação de seu livro, ou pelo menos de sua obra poética⁹⁶. É sintomático disso que haja convidado um intelectual de renome da época para escrever o prefácio do livro.

⁹⁵ Especialmente porque essa é uma distinção que vem se tornando mais nítida apenas recentemente, por estudiosos da canção que começam a revelar as (nem sempre tão) sutis diferenças entre esses gêneros.

⁹⁶ O fato de o livro ter sido classificado, alguns anos mais tarde, como “raridade” e ter recebido uma edição fac-símile somente cem anos depois da primeira publicação, mostra que essa estratégia teve pouca efetividade e pouca receptividade entre o público leitor, e Ramos Cotoco é até hoje mais conhecido por suas modinhas e pinturas do que por sua obra essencialmente poética (ALENCAR, 1967; AZEVEDO, 1992, ANJOS, 2011).

Aliás, em termos de repercussão, no modo como seus principais críticos avaliam sua produção poética e literomusical, ele aparece, por exemplo, segundo a sanção resultante do fazer-interpretativo do destinador-julgador Fernando Weyne⁹⁷, como um autor complexo, sendo ao mesmo tempo: a) impactante e concentrado quando o assunto é modinha/canção, especialmente nos “bohêmios”, em virtude de uma originalidade que encontra pouquíssimos pares em seu tempo; e b) difuso e tênue nos “cantares”, onde apenas reproduz, com raras exceções, formas discursivas amplamente difundidas entre os poetas e boêmios do período, e nisso não há quase nenhuma novidade, apenas imitação. Diz o crítico sobre a obra:

Teu livro não é impecável, disse; mas há nele, e principalmente na segunda parte, uma certa originalidade, uma boêmia, por assim dizer, nada comum entre a caterva de poetas que, ainda no albor da existência, choramingam pieguices à laia de madrigais e esbofam-se por se tornar dignos da piedade da *virgem dos seus sonhos*, maldizendo a vida, blasfemando contra a natureza, praguejando sandices contra o destino que os traz – Prometheus grotescos – *acorrentados ao Cáucaso de uma eterna magoa dolorosa...*

Dos Cantares, conquanto não hajas fugido completamente a rotina dos novos... Prometheus (!) soubeste fazer um elegante ramalhete de modestas flores campestres, no qual – é pena! – por descuido, talvez, entrelastaste uma ou outra folha... de urtiga (RAMOS, [1906] 2006, p. III, itálicos do autor)

Não é difícil encontrar as razões dessa avaliação. De fato, o que suas afeições, suas inclinações tímicas construídas em seus textos parecem revelar é exatamente a existência de um estilo flexível, que habita a interseção de dois tipos de práticas composicionais contrastantes, mas parece haver estratégias e justificativas estéticas e sociais para isso. Do contrário estamos diante de um enunciador cuja bússola fórica apontaria indiscriminadamente para toda e qualquer direção. Não nos parece que seja o caso.

Em várias de suas *letras*, o enunciador se destaca por assimilar práticas tradicionalmente associadas aos modos de vida dos mais pobres, identificando-se e relacionando-se com personagens típicos da classe trabalhadora, e demonstra se sentir, por conta disso, excluído pelos mais ricos. Mas ele próprio também rejeita (exclui, separa) os espaços e as predileções de moda, culinária, costumes etc., da elite em seus discursos. A imagem-fim de um sujeito bastante consciente dessa incompatibilidade de gostos, mas muito satisfeito com ela, aparece com frequência nos “bohêmios”, e especialmente em “Meu gosto”⁹⁸, vemos afirmações como:

⁹⁷ Essa é uma avaliação que não poderia deixar de ter relevância nesta dissertação pelo fato de ter sido ela incorporada como prefácio dos *Cantares Bohêmios* pelo próprio Ramos Cotoco.

⁹⁸ Cf. Ramos ([1906] 2006, p. 157-158), data de 1902.

“enquanto os ricos namoram / com senhoras ilustradas /
eu satisfaço meu gosto / vou namorando as criadas”

Ao manifestar a satisfação do seu gosto (conjuntar-se amorosamente com as “criadas”), o /eu/ coloca-se em posição contrária àqueles que preferem a conjunção com “senhoras ilustradas”, que estão no mesmo patamar social dos “ricos” com os quais namoram. Na verdade, ao discriminar aquilo que gosta (o /querer/, que o atrai), o sujeito virtualiza no termo contrário aquilo que não gosta (o /não-querer/, o que repele), e estabelece um universo tímico bem circunscrito. Assim, a oposição figurativa “senhoras ilustradas vs. criadas” revela uma preferência do sujeito pelas características “naturais” daquelas que são desprovidas de todos os ornamentos lustrosos, os quais considera disfóricos porque fazem prevalecer o /parecer/ em detrimento do /ser/, daquilo que é a “beleza natural” do objeto. Aliás, essa mesma exaltação da naturalidade do corpo feminino aparece nas considerações de um observador crítico em “Modernismo”, e ainda mais explicitamente, em primeira pessoa, no texto de “Caboc’la”⁹⁹:

“não invejo os requintes da moda /
fantasias que o instante desfaz /
é bastante a beleza / dos meus gestos naturais”

De volta a “Meu gosto”, é interessante notar que o enunciador não vê possibilidade de entrelaçamento social, do ponto de vista patêmico, situação em que poderia se relacionar amorosamente com pessoas de uma classe diferente da sua. O que a temporalidade marcada pela concomitância no aspecto durativo indica, na verdade, é que não há alternância ou comércio entre sujeitos e objetos (“*enquanto* os ricos namoram [de um lado] / vou namorando as criadas [de outro]”), isto é, cada um deles em sua esfera social interage, ao mesmo tempo, com objetos distintos. Não há relação realmente polêmica, porque o valor (amor) é buscado em objetos diferentes que não despertam o interesse comum de sujeitos socialmente opostos; cada um deles “satisfaz o seu gosto” em seus próprios espaços de convivência, relacionando-se com outros indivíduos da mesma classe. Não há, porém, e até talvez por isso, sentimento de inferioridade desse ponto de vista, já que os amores que gozam os ricos são supostamente tão bons quanto os que gozam os pobres:

⁹⁹ Cf. Ramos ([1906] 2006). “Caboc’la” (p. 60) é um caso duvidoso, assim como “Mulata Cearense” (p. 65). Ambas aparecem na seção dos “Cantares”, mas recebem não seguem o mesmo estilo enunciativo das obras da primeira seção, e recebem musicografias ao final. Embora construídas com leve acento grau de lirismo, elas estão, na verdade, muito mais alinhadas ao estilo da segunda. As duas canções aparecem como faixas no disco de 2006.

“também tal como eles / eu gozo um bocado /
em noites de belo / luar sem rival /
eles lá na sala / eu cá no quintal”

E em outros trechos, ao tratar da distribuição actancial e espacial no discurso, quando sujeitos de ambas as classes se aproximam uns dos outros, tendo como centro de referência os cômodos de uma residência, fica evidente que o caso passa a ser, então, de segregação ou contiguidade. O enunciador está mostrando que apesar de não haver separação completa (quando estão na mesma casa), ambos não chegam realmente a se misturar, prova de que essa triagem se dá também geograficamente, pois aqueles que lhe representam alteridade (que já foram nomeados “os ricos”) costumam ter suas atividades ligadas ao luxo da sala de visita e dos salões de festa, conquanto é permitido aos empregados (e quem com eles se associa) alguma espontaneidade somente nos limites do quintal, entre objetos menos lustrosos, onde já estão praticamente fora do espaço interno da casa, e somente aí parece possível exercer seus caprichos amorosos, mas sempre com uma espécie de liberdade contida e receosa, sem que as pessoas confraternizem, sem que suas práticas coincidam:

“na sala há cadeiras / ornamentação /
no quintal canecos, barricas, caixão”

e

“nos salões conversam / com voz natural /
nós cá cochichamos / pois alto faz mal”

Assim, é possível ver que nesses textos, representativos da segunda seção, o autor se posiciona de modo muito mais objetivo com um forte sentimento de pertencimento junto às camadas mais baixas da sociedade, e é nesse círculo social que Ramos Cotoco parece encontrar as condições ideais de assimilação (de assimilar e ser assimilado). Nos “bohêmios”, é um autêntico cancionista, até certo ponto livre do compromisso superior com a poeticidade disforicamente coercitiva; antes, com a linguagem coloquial, e mais, com a *fala*, mais próxima de seus interlocutores da plebe – “sua poética não é trabalhada”, disse Alencar, mas é “[...] legítimo poeta do povo” (1967, p. 112) . E é, por isso mesmo, experimentado nas palavras e decidido a usá-las em função da crítica social, do enaltecimento da mulher (cearense, antes de tudo) em seu “estado natural”, da exaltação da culinária nordestina, enfim, das práticas associadas à cultura do povo pobre e menos abastado.

Na primeira seção, a sua posição sócio-identitária não fica tão evidente, e o modo de enunciar parece muito menos espontâneo. A falta de originalidade não passa despercebida, e apenas uma sextilha dos “cantares” é destacada para elogio por Fernando Weyne, “A mulata cearense”:

“Vou desfrutando esta mocidade
Sendo querida, querendo bem!
Ser cearense – é felicidade,
Quanta alegria minh’ alma tem!”¹⁰⁰

Trata-se de um /eu/ que exalta as próprias qualidades demonstrando dominância de euforia nas três dimensões sintático-semânticas do nível discursivo (temporal, actancial e espacial): desde o pleno regozijo de uma característica positiva sobre a *temporalidade* que incide sobre as fases da vida, e mais especialmente sobre a qualidade, o predicativo de ser jovem (“desfrutando esta mocidade”); passando pela euforia do ponto de vista *actancial*, a respeito das interações bem-sucedidas com outros sujeitos (“sendo querida, querendo bem”); à associação imediata do lugar de nascimento (“Ceará”), e no qual vive, a um estado de conjugação com a felicidade, logo, é também um enaltecimento de um objeto espacial (terra natal). É, então, discurso inteiramente eufórico, de afirmação de uma identidade e de seu pertencimento, de puro aproveitamento conjuntivo dos objetos descritos. Há pouquíssimos discursos com essas características na seção dos “cantares”, e não estranha que tenha chamado a atenção de Fernando Weyne, que se interessou mais pelos “bohêmios”.

Mas, em geral, nos “cantares”, o enunciador não tem o mesmo comportamento discursivo de afirmações identitárias que tem nos “bohêmios”. Na verdade, tudo a esse respeito é menos explícito e mais implícito nos textos dessa seção, mas os posicionamentos estéticos e ideológicos estão lá. Embora não declare abertamente um sentimento de pertencimento de classe em seus poemas, a maneira de enunciar denuncia uma espécie de admissão das práticas dos ricos, dos mais letrados, recorrendo, por exemplo, a expressões linguísticas, organizações sintáticas, regência verbal e figuras retóricas muito pouco familiares ao vocabulário da plebe quando escreve poesias de maior lirismo, como “Trovas”:

“Quero ver-te na sala ostentando
Essa pura beleza só tua,
Que tu vives debalde ocultando
Como as nuvens os raios da lua”¹⁰¹

¹⁰⁰ Cf. Ramos ([1906] 2006, p. 65), escrito em 1900.

¹⁰¹ Poema “Trovas”, de 1903, em Ramos (2006 [1906], p. 13).

É imperioso notar, além disso, que nesse trecho do poema o /eu/ fala para um /tu/ manifestando um desejo de conjunção “na sala”, e apesar de não manifestar abertamente qualquer oposição espacial/actancial que tome a “sala” como termo positivo em detrimento de outros locais, o simples fato de eleger um espaço já exclui todos os outros, e virtualiza pelo menos um (“o quintal”). Parece ser aí uma inclinação desse actante de frequentar, nos “cantares”, um espaço explicitamente recusado por outro actante nos “bohêmios”, e então vemos dois personagens tomados como projeções do *eu* de um mesmo enunciador em posições virtualmente opostas; é um outro tipo de contraste, que se dá sutilmente no nível tímico, se estabelecendo de uma seção para a outra. Não obstante, permanece, o que não é surpreendente, o mesmo apego estético às feições naturais da mulher, e a metaforização não poderia denunciar melhor: “essa pura beleza só tua / que tu vives debalde ocultando / como as nuvens os raios da lua”.

No mais, é mesmo possível imaginar que um leitor desavisado poderia tomá-los por enunciadores distintos. Há claros movimentos de conjunção ou disjunção que podem ser vistos na segunda seção, com misturas e triagens mais ou menos acentuadas de determinadas práticas e características figurativas associadas à plebe ou à elite, mas que ficam muito menos visíveis na primeira seção. Há casos, por exemplo:

- a) de muito mais liberdade linguística e ideológica no dizer, com uso de expressões vulgares, que só aparecem nos “bohêmios”, como em “O diabo da feia”¹⁰², em que, no conteúdo, o enunciador não parece ser muito criterioso na escolha dos objetos, e o acento de seletividade sobre a extensidade reduz a tal ponto que deparar-se com “qualquer lambisgoia” na rua é suficiente para despertar-lhe o desejo:

“às vezes me encontro tão bom, de tal veia /
que ao ver ir passando qualquer lambisgoia /
eu acho bonita o diabo da feia!”

- b) ou de muito mais esmero no dizer, caprichando na seleção lexical e carregando nas inversões de ordem sintática dos elementos em nível frasal, o que geralmente ocorre nos “cantares”. No poema “Só tu” – que escolhemos arbitrariamente, mas muito a propósito – diferentemente do caso anterior, o acento de seletividade eleva-se tanto que tem como consequência a exaltação da incomparabilidade, da exclusividade, na beleza de “Maria”, elencando

¹⁰² Cf. Ramos ([1906] 2006, p. 89). Data de 1898.

uma série de figuras do mundo natural (“rosa”, “estrela”, “juriti”) que são notórias pelos adjetivos eufóricos a elas associados (“beleza”, “fulgor”, “pureza”), mas não são capazes de se igualar a esses mesmos atributos observados na mulher amada (“não tem mais”, “não tem maior”):

“Não tem a rubra rosa mais beleza,
 Não tem a linda estrela mais fulgor,
 Não tem a juriti maior pureza
 Quando geme, à tardinha, o seu amor”¹⁰³

O texto do primeiro caso certamente poderia ser cantado nas festividades mais descontraídas junto aos amigos, em ambiente informal, em ocasiões de muita boêmia, nos quintais e praças por onde transitam os mais pobres; dificilmente seria cantado nos salões luxuosos da alta sociedade. O segundo texto, porém, inverte essa lógica, e é mais fácil supor que se destine a enunciatários mais letrados, mais “ricos e distintos” da sociedade.

Isso nos leva a questionamentos sobre qual seria de fato o lugar sócio-identitário de Ramos Cotoco, já que teria vínculos profundos com a plebe (especialmente evidente nas letras de canções), mas também escrevia para um tipo de enunciatário que mais se aproxima do público letrado das elites, da “alta cultura” da sociedade fortalezense (nos poemas da primeira seção), como aponta Gilmar de Carvalho:

O *Cantares Bohêmios* é um livro muito curioso, né? É um livro partido ao meio... Então, os “cantares”, eles seguem uma dicção tradicional, um tipo de poesia que se fazia à época, digamos, uma poesia muito empolada, uma poesia mais dos salões; uma poesia muito... para ser lida, para ser dita, assim, em situações, digamos, de muito conforto, de muito luxo... de muito do que a cidade tinha de melhor naquele período (sic) (PERFIL, 2016)¹⁰⁴.

Parece-nos, diante desse fato, que nos poemas há um investimento na direção de ser “mais um”, projetando-se como difuso, na extensidade, e tênue, na intensidade, como uma espécie de sacrifício para ser aceito (admitido) pelo público mais conservador das práticas poéticas da época. Mas, ao mesmo tempo ele aposta, com as canções, numa ruptura dessas mesmas práticas para marcar posição como alguém disposto a sustentar sua identificação com as camadas mais pobres com certo grau de orgulho. Tudo se passa como se quisesse demonstrar que é capaz de compor “como todo mundo” mas desejasse também reivindicar um “modo próprio” que rejeita as formas correntes para afirmar sua originalidade.

¹⁰³ Transcrição do poema de 1903. Cf. Ramos ([1906] 2006, p. 35).

¹⁰⁴ Trecho do documentário “Perfil – Ramos Cotoco: pela porta detraz”, de 2016.

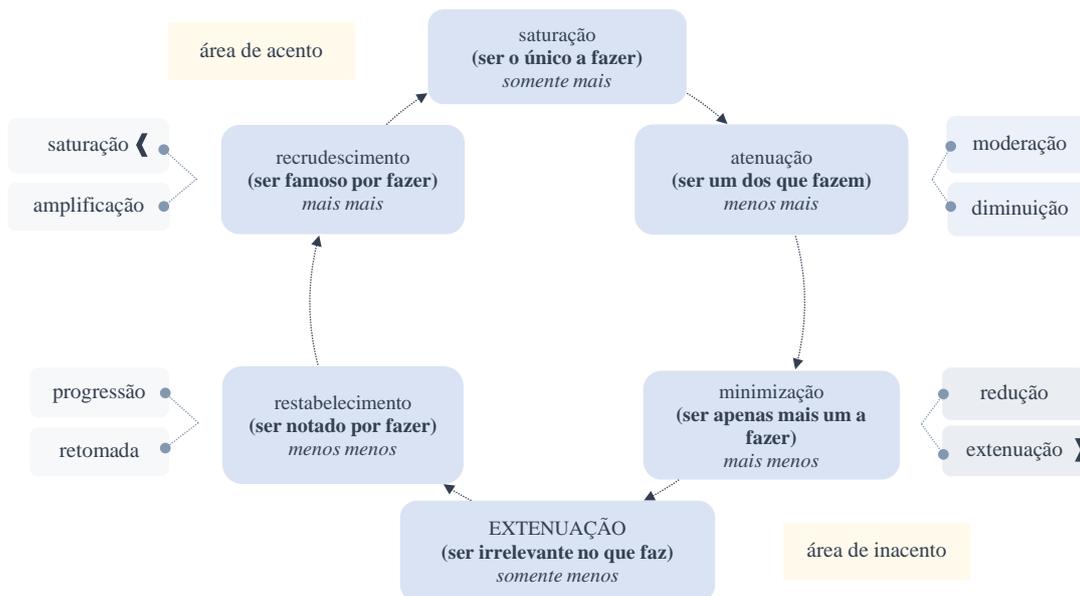
De fato, como “modinheiro”, Ramos Cotoco parece ter reunido requisitos suficientes para ocupar um lugar de destaque entre os compositores no início do século XX, não é para menos que foi gravado por Mário Pinheiro, um dos seis grandes nomes do disco na época (SEVERIANO; MELLO, 2015) – e é difícil achar uma resposta satisfatória sobre as razões pelas quais permanece com relativo anonimato a nível nacional por tanto tempo, sobretudo quando se pensa na existência de uma leitura segundo a qual ele foi “[...] para o Ceará o que Catulo foi para o Brasil” (ALENCAR, 1967, p. 29).

Segundo a leitura de Edigar de Alencar, os cancionistas da época prezavam pelo excesso de passionalização, insistindo em um tom melancólico que começava a ganhar atingindo uma saturação desagradável. A atração pela tristeza atravessava até mesmo as canções que traziam no conteúdo aquilo que hoje se poderia dizer das canções temáticas: “mesmo quando a modinha é de exaltação ou descritiva, a melancolia é presente. Comunhão da Serra, de Quintino Cunha e João Quintino, reflete certa tristeza nos versos panteístas e na melodia” (1967, p. 37). É justamente nesse momento em que as canções mais passionais começavam a ganhar sanções negativas do público que surge um compositor interessado em apostar no sentido contrário e investir na tematização: “apenas Ramos Cotôco com as suas chulas, paródias e cançonetes quebra o padrão romântico” (p. 37).

Se recorrermos a um gráfico proposto por Luiz Tatit (2016; 2021), poderíamos ilustrar melhor essas avaliações. Trata-se de um gráfico que reproduz as fórmulas tensivas denominadas por Claude Zilberberg como *incrementos* (“mais” e “menos”), que representam as diferentes gradações no que chamou “acento analítico”, com origem nos movimentos de implosão e explosão do modelo silábico descrito por Ferdinand de Saussure. Em seu projeto de “prosodização da semiótica”, Zilberberg amplia esses movimentos para considerá-los instrumento de descrição dos aumentos e diminuições de tonicidade também no plano do conteúdo, prevendo áreas de acento e de inaccento.

Podemos convocar novamente as perspectivas dos valores de universo e de absoluto para examinar as diferenças entre um ponto de vista e outro tomando como objeto a obra composicional de Ramos Cotoco. A começar pelos de absoluto:

Figura 16: acento analítico da atuação artística na perspectiva dos valores de absoluto.



Fonte: elaboração nossa a partir do gráfico de Tatit (2021, p. 9).

Do ponto de vista dos valores de absoluto, quando se é *o único a fazer*, tem-se a vantagem de poder determinar sem muita influência externa os modos de construção formal dos objetos, e, portanto, de estabelecer as características ideais do produto resultante de seu fazer e de alçá-lo à condição de principal parâmetro qualitativo no assunto, ainda que ninguém (pelo menos por algum tempo) seja capaz de fazer igual. A desvantagem, porém, é que se o objeto não é reproduzido por ninguém, sua sobrevida, em termos de consumo, também se restringe (se concentra).

Essa observação se estende ao ponto de vista da exequibilidade do objeto que se quer reproduzir (como quando existem partituras); nos dias atuais, isso talvez não seja tão relevante, mas na época de Ramos Cotoco, em que ainda não havia meios práticos de registro sonoro ou os sintetizadores, e as duas únicas maneiras de se apreciar e fazer sobreviver as canções eram: ter o próprio autor cantando; ou alguém, além dele, que soubesse cantar, e desse modo não era tão interessante para os compositores criar canções complicadas demais, especialmente porque precisavam ser guardadas na memória.

Daí que, no mundo das canções, para o sujeito que deseja ter sua obra conhecida (difundida) sem que isso signifique tornar seus objetos, de um lado, irrelevantes, ou, de outro, incompreensíveis/inexequíveis, é muito mais proveitoso encontrar um modo de equilibrar as dosagens em ambas as direções, e desenvolver estratégias enunciativas para evitar os extremos.

Não é de estranhar que para alguns autores houve grande virtude no posicionamento de Ramos Cotoco, pelo menos nos “bohêmios”, marcado pela negação de compor como os demais artistas da época em benefício de seu próprio estilo de composição que “feriu os temas simples e ingênuos” (p. 112) e já parecia intuir em seu tempo o advento de novas formas discursivas no gênero canção. Essa característica justifica o tom hiperbólico dos que o descrevem, que parece nascer da identificação de um comportamento concessivo eufórico em sua prática composicional, que o distinguia dos demais em sua época.

Mas é também notável a ambivalência de fato no discurso de Edigar de Alencar (1967) que traz: a) de um lado, a exclusividade (valores de absoluto) como o ideal tão ambicionado que apenas ter chegado perto disso, “quebrando os padrões”, já é um feito “glorioso”; e b) de outro, o reconhecimento dessa mistura mínima como atenuação para conter um possível excesso de triagem, sendo, então, “quase único”. Para o autor, Ramos Cotoco tinha

[...] a glória de *haver quebrado na sua terra o padrão* da modinha chorona. *Embora autor de composições sentimentais*, algumas de muita beleza, como *Sonho de Noivos e Serenata*, *foi quase único* na chula, na cançoneta, no então chamado tango, que *já trazia* na estruturação melódica o espírito do samba que haveria de suceder em definitivo à modinha (p. 113, com grifos nossos).

Isso nos remete a considerar também a perspectiva dos valores de universo, que leva em consideração o número, a quantidade de canções e os tipos de gênero que compunha, e como isso ajudava a construir sua imagem no confronto com outros compositores. É possível contrapor, por exemplo, a amplitude (extensidade) de sua atuação artística, composicional, à sua perícia (intensidade) nesse mesmo quesito. Imaginando as duas possibilidades de avaliação, poderíamos inferir que: do ponto de vista dos valores de universo, diz-se que fazia *muita coisa* (muitos tipos de modinhas), e, do ponto de vista dos valores de absoluto, era “quase único” em alguns desses tipos, isto é, *famoso por fazer* daquela maneira específica. Assim dizem Fernando Weyne e Edigar de Alencar, cada um a seu modo, mas ambos obedecendo os mesmos princípios tensivos em profundidade:

No que concerne à modinha, Ramos Cotoco é, sem favor, o nome mais destacado. Pelo número, pela agudeza de observação com que feriu os temas simples e ingênuos, mas de maior vivência na sua época, e ainda talvez principalmente pela alegria bem cearense das suas canções (ALENCAR, 1967, p. 112).

Em se tratando dos gêneros cancionais que supostamente dominava, Ramos Cotoco poderia ser considerado um compositor de grande versatilidade. Mas há considerações a fazer a esse respeito: os *Cantares Bohêmios* trazem indicações de gênero e andamento nas musicografias, mas são sugestões relativamente vagas que dizem pouco sobre os modos de execução, já que não há comentários do autor. Segundo o músico e historiador Weber dos Anjos, há musicografias que possuem características rítmicas divergentes do que seria habitual nos gêneros sugeridos: “algumas das músicas apresentadas constam com indicação dos seus respectivos gêneros musicais. São valsas, tangos, sambas e schottisch cujos ritmos algumas vezes não condizem com os indicados” (2011, p. 169).

É preciso enfatizar, no entanto, que as sugestões de “sambinha”, “batuque” e “schottisch” aparecem somente nas transcrições de Edigar de Alencar, não nos *Cantares Bohêmios*. São, de fato, atribuídas ao mesmo autor, mas a assinatura é “Ramos Cotoco”, não mais “R. Ramos”, como aparecia no livro original. Diante disso, não há como saber se foram realmente sugestões diretamente fornecidas por ele, ou se são decisões interpretativas de outras pessoas. No livro, há indicações de alguns “tangos”, “valsas”, e nas demais são sugestões de andamento, como “allegro”, “allegretto”, “moderato”. Estas últimas é que mais se aproximam das células rítmicas características do samba e do schottisch. Isso nos leva a crer que:

a) de um lado, no fim das contas, são os intérpretes que acabam decidindo o gênero que melhor se encaixa, e de que maneira irão executar as canções. Com efeito, Gifoni, faz considerações musicológicas nessa direção – aliás, o faz demonstrando a mesma sagacidade analítica que é própria dos semioticistas da canção, associando o teor passionnal da letra à desaceleração do andamento, ainda que não haja qualquer sugestão dessa natureza na musicografia original:

Ele indica tratar-se de um schottisch, que, a princípio, remete-nos a um tipo de dança de salão que ficou conhecida nacionalmente como xote. Mas, pela expressividade contida na linha melódica e nos versos sentimentais, interpretamos como a acepção do gênero seguida pelos chorões de fins do século XIX, que passaram a colocar letra nas melodias daquela dança, tornando sua interpretação mais lenta, transformando o schottisch num tipo de modinha que poderíamos denominar simplesmente de canção (ou schottisch-canção), fundamental elemento das noites de serenata (GIFONI *et al*, 2006, s/p).

b) de outo, é inegável que essas decisões tiveram embasamento nos próprios traços musicográficos do autor (o que se evidencia no trecho “pela expressividade contida na linha melódica e nos versos sentimentais”), o que mostra que já havia elementos verbais e melódicos respaldando tais decisões, e não há ingenuidade em seguir considerando a versatilidade e originalidade do compositor – ainda que ele próprio pareça ter dificuldade para classificar aquilo que produzia.

Algumas dessas afirmações de caráter mais geral podem ser verificadas sem grande esforço a partir de suas letras, mas restaria dizer se há no contato com o plano melódico elementos que reforçam esses pontos de vista sobre a obra de Ramos Cotoco. Nossa hipótese geral é de que pode haver nas gravações mencionadas características que venham preencher lacunas de sentido, espaços deixados em aberto por não ter sido dado ao público ouvinte maiores oportunidades de conjugação com suas canções.

Então, daqui em diante, nossas atenções se voltarão especialmente para a letra de “Não faz mal” em contato com a musicografia para tentar flagrar nessas *projeções de entoação* um gérmen de sua dicção cancional, que, em tendo sido respeitadas pelas interpretações gravadas, fazem emergir nesses textos os traços mais consistentes de uma identidade de cancionista. Em seguida, analisaremos as duas versões propostas: na gravação de Mário Pinheiro e na do Grupo Cantares.

6.2 “Não faz mal”

Dizem que as moças namoram
Com todo e qualquer rapaz,
Tanto na porta da rua
Como na porta de atrás!

Não acredito! é mentira!
As moças não fazem tal;
Se alguma dá seus passeios,
Isto é cousa natural,
E se acaso tem amores
Isto á moça não faz mal.

Dizem também que ellas pitam-se
E uzam quartos com babados,
Para ficarem bem feitas,
De corpos bem torneados.

Não acredito! é mentira!
As moças não fazem tal;
Se ás vezes uzam rebique,
Isto é coisa natural;
Quartos, espartilho, meias
E enchimentos? não faz mal.

Contam que algumas casadas
Têm namoros escondidos;
E outras que fazem promessas
P’ra que morram seus maridos

Não acredito! é mentira!
Juro que não fazem tal;
Se alguma em casa se damna,
Isto é coisa natural;
Brigam, depois ficam bem:
São casadas – não faz mal.

Falam que algumas viúvas
Que cansaram de chorar,
Vão correndo p’ra janela
Olhar o bonde passar.

Não acredito! é mentira!
Juro que não fazem tal;
Se alguma chega ao postigo,
Isto é coisa natural;
Se acaso pensa em casório,
É viúva – não faz mal.

Contaram-me que as beatas
Quando vão p’ras orações,
Com mil requebros de gatas
Vão e levam beliscões.

Não acredito! é mentira!
Juro que não fazem tal;
Se alguma palestra á esquina,
Isto é coisa natural;
Mesmo que ellas façam tudo,
Já são santas! – não faz mal.

Se considerarmos desde já a reunião de letra e melodia que virão mais adiante, a partir das notações do autor (ainda que somente na disposição gráfica), precisamos fazer nossas descrições que seguem corresponderem às ocorrências locais e extensas nas projeções entoativas, e isso nos leva a precisar com os numerais ordinais a disposição das estrofes e os respectivos segmentos destacados. Assim, em razão das correspondências com os diferentes revestimentos linguísticos da letra em tela, podemos classificar os dois agrupamentos melódicos principais, que são reconvocados segundo a ordem de aparecimento das informações na letra, da seguinte maneira: (1) **E**, que representa as estrofes, enumeradas na

ordem em que aparecerem na análise (E_I , E_{II} , etc.); e (2) **R**, à guisa de refrão ou estribilho, também com enumeração indicada quando há variação (R_I , R_{II}).

Assim, obtemos a seguinte distribuição dos versos, em cinco grandes blocos, que guardam semelhança métrica:

Tabela 9: organização em blocos das estrofes e refrãos em "Não faz mal".

Bloco 1		Bloco 2		Bloco 3				
E_I	1	Dizem que as moças namoram	1	Dizem também que ellas pitam-se	1	Contam que algumas casadas		
	2	Com todo e qualquer rapaz,	2	E uzam quartos com babados,	2	Têm namoros escondidos;		
	3	Tanto na porta da rua	E_{II}	3	Para ficarem bem feitas,	E_{III}	3	E outras que fazem promessas
	4	Como na porta de atrás!		4	De corpos bem torneados.		4	P'ra que morram seus maridos
R_I	5	Não acredito! é mentira!	5	Não acredito! é mentira!	5	Não acredito! é mentira!		
	6	As moças não fazem tal;	6	As moças não fazem tal;	6	Juro que não fazem tal;		
	7	Se alguma dá seus passeios,	R_{II}	7	Se ás vezes uzam rebique,	R_{III}	7	Se alguma em casa se damna,
	8	Isto é cousa natural,		8	Isto é coisa natural;		8	Isto é coisa natural;
	9	E se acaso tem amores	9	Quartos, espartilho, meias	9	Brigam, depois ficam bem:		
	10	Isto á moça não faz mal.	10	E enchimentos? não faz mal.	10	São casadas – não faz mal.		
Bloco 4		Bloco 5						
E_{IV}	1	Falam que algumas viúvas	1	Contaram-me que as beatas				
	2	Que cansaram de chorar,	2	Quando vão p'ras orações,				
	3	Vão correndo p'ra janela	E_V	3	Com mil requebros de gatas			
	4	Olhar o bonde passar.		4	Vão e levam beliscões.			
R_{IV}	5	Não acredito! é mentira!	5	Não acredito! é mentira!				
	6	Juro que não fazem tal;	6	Juro que não fazem tal;				
	7	Se alguma chega ao postigo,	R_V	7	Se alguma palestra á esquina,			
	8	Isto é coisa natural;		8	Isto é coisa natural;			
	9	Se acaso pensa em casório,	9	Mesmo que ellas façam tudo,				
	10	É viúva – não faz mal.	10	Já são santas! – não faz mal.				

Fonte: elaboração nossa a partir da letra original em Ramos ([1906] 2006).

6.2.1 Da letra

A disposição gráfica no plano visual desta letra, conforme construída pelo próprio autor em seu livro, recorre a um artifício que já foi empregado pelo compositor em outras letras para determinar, na organização escrita do texto verbal, os limites e alternâncias das estrofes e dos refrãos (chamados pelo autor de *estribilhos*). O deslocamento discrimina, na manifestação verbal, o lugar de cada um deles: à esquerda a estrofe, à direita o refrão. Vejamos a ilustração, que retiramos do livro:

Figura 17: distribuição gráfica do texto de "Não faz mal".

Dizem que as moças namoram
Com todo e qualquer rapaz,
Tanto na porta da rua
Como na porta de atrás!

Não acredito! é mentira!
As moças não fazem tal:
Se alguma dá seus passeios,
Isto é coisa natural,
E se acaso tem amores,
Isto á moça não faz mal.

Dizem também que ellas pintam-se
E uzam quartos com babados,
Para ficarem bem feitas,
De corpos bem torneados.

Fonte: Ramos ([1906] 2006).

Mas é preciso dizer que, nesse caso, a razão de ser dessas demarcações parece ultrapassar a simples oposição estrofe vs. refrão. Elas vêm repercutir as oposições que se constroem também no plano do conteúdo, e fazem parte das estratégias de significação que atravessam todo o percurso gerativo numa espécie de compatibilidade semissimbólica, no primeiro momento, e que, veremos adiante, vão muito além disso quando buscamos as correspondências de expressividade que também parecem existir no plano melódico. Mas, por enquanto, permaneçamos na dimensão da letra.

Estamos diante de um enunciador que assume a função de narrador, que expõe objetivamente ao narratário, destacando a terceira pessoa, os boatos (situações de enunciação reportadas) que já trazem nos enunciados estróficos uma sanção negativa sutilmente construída sobre as personagens às quais se referem. Mas essa sanção não é a única, pois sempre aparece um outro actante (no refrão) que assume a voz, em primeira pessoa, disposto a refutar prontamente, numa perspectiva muito mais subjetivante, todas as proposições anteriormente narradas. A distinção entre essas duas estratégias de construção da veridicção no discurso se dá principalmente por dois tipos de *debreagens* que se alternam também ao sabor do trânsito entre estrofe e refrão: uma *debreagem enunciva* (predominante nas estrofes) e uma *debreagem enunciativa* (em todos os refrãos).

Com relação à sintaxe discursiva, o recurso à *debreagem enunciva* reveste de aparente objetividade os enunciados das estrofes à medida que cria uma distância entre o enunciador e a responsabilidade, senão pela veiculação, ao menos pela origem dos enunciados, pois é notório que todos eles carregam um tom acusatório com contações

sexuais, e este é um tipo de discurso que raramente vem acompanhado com a identificação de seus principiadores.

Após a exposição construída enuncivamente nas estrofes, todas as especulações são imediatamente negadas, e até justificadas, pelo próprio enunciador em cada refrão; os estribilhos voltam sempre reafirmando a imaculação das mulheres citadas, cujos valores, em sua opinião, seguem sem qualquer nódoa moral malgrado os boatos que circulam indiscriminadamente.

Nesse jogo discursivo, a debreagem enunciativa instala o narrador que pretende afastar o enunciado da situação de enunciação, mas acreditamos que tal efeito não chega a se consolidar, porque o verbo inicial (“dizem”) denuncia a presença discreta da enunciação que retira do enunciado a força de objetividade do que é narrado, e o resultado parece ser uma embreagem. De todo modo, pelo que é manifestado, fica assim caracterizada a estratégia primeira do enunciador nas estrofes: é um /eu/ que fala, mas insiste em não marcar a subjetividade naquilo que enuncia, e com isso pretende certa isenção, como mero reprodutor de assuntos que tratam do comportamento das mulheres e que supostamente são de conhecimento público:

Tabela 10: estratégias breantes no discurso de "Não faz mal".

ESTRATÉGIAS DO ENUNCIADOR	
na estrofe	no refrão
debreagem enunciativa exposição das supostas transgressões sustentação do anonimato posição especulativa/acusatória	debreagem enunciativa negação das transgressões assunção da primeira pessoa posição defensiva/relativista

Fonte: elaboração própria.

Ao sair enumerando esses boatos nas estrofes, o enunciador elege o que, no texto, é representativo de uma *transgressão* de contratos sociais assentados sobre princípios da moralidade, porque envolvem atos de corrosão da *integridade* por parte dos sujeitos, isto é, de desobediência a certa orientação axiológica moral que organiza, nas estruturas profundas do conteúdo, essa oposição semântica.

No discurso, os atos transgressores são praticados pelas principais personagens-assunto abordadas na letra, em terceira pessoa, e são todas mulheres: “moças”, “casadas”,

“viúvas” e “beatas”. Essas personagens estão a serviço de inclinações fóricas entre os termos fundamentais que vão se adensando semanticamente para aparecer em superfície envoltos pelas linhas temáticas da *sexualidade* e da *religiosidade*, que se manifestam em diferentes figurativizações a cada estrofe, conforme a distribuição nos relatos do narrador, a exemplo:

Tabela 11: aparecimento das duas linhas isotópicas principais em "Não faz mal".

Ator	Manifestações temático-figurativas segundo a isotopia	
	Religiosa	Sexual
“moças”	ser “moça” (virgem, que ainda não realizou o matrimônio em ritual religioso)	pintar-se
		corpos bem torneados (com uso de rebiques, espartilhos, enchimentos)
		porta da rua/porta de trás
“casadas”	ser “casada”	namoros escondidos
	fazer promessas (p.ex.: para santos, na igreja ou em casa, em capelinhas)	
“viúvas”	ser “viúva”	olhar o bonde
	“pensa em casório”	
“beatas”	ser beata (“já são santas”)	requebrar feito gata
	ir às orações	levar beliscões

Fonte: elaboração própria.

O Houaiss oferece algumas definições que nos ajudam a explicar a distribuição dos termos no quadro. Para “moça”¹⁰⁵, diz:

- a) “mulher virgem; donzela”; e
- b) “mulher que tem caso amoroso sem ser casada; amante”.

Interessante o uso da sinonímia com “donzela”, já que, com essa definição, as coisas ficam mais alinhadas a propósito de duas outras acepções:

- i) “jovem solteira que *ainda não teve relações sexuais* p.pos. a dona ('mulher iniciada no sexo')”; e
- ii) “título que recebiam as filhas de reis e de fidalgos *antes de se casarem*” (itálicos nossos).

¹⁰⁵ Disponível em: https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v6-0/html/index.php#1. Acesso em: 26 de abril de 2022.

Percebemos nesse conjunto de definições uma classificação em função da existência semiótica do sujeito, que é avaliada pelo grau juntivo em relação ao casamento. Negam-se, por princípio, as práticas sexuais em favor da manutenção do *status* social de quem está ainda se preparando para a iniciação no assunto, que deverá ocorrer *somente após se casar*, e vemos no substantivo a dominância semântica dos valores religiosos sobre os sexuais.

Há ainda na primeira estrofe um curioso processo de metaforização criando ambiguidade entre uma isotopia que se refere a uma “casa” e outra que aponta para o “corpo feminino”: subjaz às figurativizações da “porta” (da rua [convencional] e dos fundos [alternativa]), uma associação indireta com os orifícios usados no ato sexual, que tomam o corpo da mulher como referente figurativo, em que “porta da rua” e “porta de trás” são representações das relações sexuais convencionais e das “pouco ortodoxas”, respectivamente. São, como diz Weber dos Anjos, “indícios de práticas sexuais consideradas sodomia pela moral cristã dominante na época” (ANJOS, 2011, p. 128).

Para as “casadas”, Houaiss fornece: “que se acha em estado de matrimônio”. Por extensão: “cerimônia religiosa e sacramento da Igreja católica”¹⁰⁶. A organização sintático-semântica que constrói, nas estrofes, a imagem de uma mulher com algum grau de envolvimento matrimonial ao lado de outros rituais (p.ex.: “as casadas” com suas “promessas”, e suas relações com os “maridos”) insere obrigatoriamente uma parcela de sentidos do texto no campo semântico do discurso religioso, que neste ponto compreende a sacralização do ato conjuntivo entre homem e mulher segundo o cristianismo.

Na verdade, como já antecipamos, a centralidade e a pregnância do “casamento” como motivo-mor da gradação etária e civil de todas as mulheres do discurso faz com que tomemos os substantivos mínimos de sua apresentação no texto (“casada”, “viúva” etc.) como manifestações da religiosidade no discurso. Note-se que os termos são também empregados no discurso jurídico que compreende as mesmas relações juntivas consideradas, sem, no entanto, trazerem consigo os mesmos valores do discurso religioso.

Do ponto de vista narratológico, embora esta canção não traga explicitamente grandes desenvolvimentos narrativos, ela não deixa de construir um curioso processo de sincretismo de papéis actanciais nesse nível, além de pressupor intrincadas configurações modais que decorrem necessariamente das inclinações fóricas em profundidade, em que

¹⁰⁶ Ambas as definições também estão disponíveis para consulta no sítio do Dicionário Houaiss, na UOL, em: https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v6-0/html/index.php#7. Acesso em 26 de abril de 2022.

alguns dos actantes envolvidos apresentam (e se posicionam em favor de) um alinhamento com os valores da integridade, e outros agiriam em contrariedade a esses mesmos valores. Os segundos são objeto das sanções dos primeiros.

Na realidade, a letra dá um destaque especial a uma das etapas do percurso narrativo¹⁰⁷, a da *sanção*, que consiste em eleger um destinador-julgador que avalia – ou julga – dois tipos de performances: (i) as falas de S₁, que é quem faz circular objetos modais cognitivos (ele *faz-saber*) por meio de relatos de origem anônima que tratam de supostos enunciados de /fazer/ atribuídos a S₂ (mulheres); e (ii) os ditos atos em si mesmos, que teriam sido realizados por S₂, que é um actante de pouco adensamento semântico no texto, aparecendo nos cinco blocos da canção, no nível de superfície, variando entre quatro figurativizações de perfis femininos genéricos que se distinguem uns dos outros em função da faixa etária e do estado civil (“moças”, “casadas”, “viúvas”, “beatas”). Sobre essas personagens, pouca informação nos é dada além das práticas a elas atribuídas, a respeito das quais são construídos os julgamentos, especialmente de cunho moral.

Na letra, o enunciator-narrador (actante S₁) vem manifestar em cada estrofe um /saber/ sobre práticas insólitas dessas mulheres, que lhe foi previamente transmitido por um destinador que jamais é claramente apontado no texto (os verbos “dizem”, “contam”, “falam” e “contaram-me”, na terceira pessoa do plural, sem que se tenha marcado nominalmente o sujeito da oração¹⁰⁸, acusa essa indeterminação da fonte), e ele mesmo é quem comenta a respeito logo em seguida, em cada refrão¹⁰⁹.

Nos dois primeiros blocos, S₁ expõe aquilo que ficou sabendo a respeito de comportamentos das “moças” (S₂), o primeiro de quatro perfis femininos que aparecem no texto:

<p>B1: E_I</p> <p>1 Dizem que as moças namoram</p> <p>2 Com todo e qualquer rapaz,</p> <p>3 Tanto na porta da rua</p> <p>4 Como na porta de atrás!¹¹⁰</p>	<p>B2: E_{II}</p> <p>1 Dizem também que ellas pitam-se</p> <p>2 E uzam quartos com babados,</p> <p>3 Para ficarem bem feitas,</p> <p>4 De corpos bem torneados.</p>
--	---

¹⁰⁷ Aqui compreendido em sua forma canônica básica: manipulação > competência > performance > [sanção].

¹⁰⁸ Excepcionalmente neste ponto, trata-se do *sujeito* sintático que tem pertinência na análise frasal (sujeito + verbo + predicado) do excerto destacado, que não corresponde exatamente ao nosso *actante sujeito* do enunciado analisado.

¹⁰⁹ Exceto se se tomar o trânsito entre estrofes e refrãos, na manifestação, como representação gráfica da instância do par interlocutor *vs.* interlocutário, no nível discursivo, em que o *eu* da estrofe fala para o *tu* no refrão e vice-versa. Não adotaremos esse viés, mas reconhecemos sua possibilidade.

¹¹⁰ Nesta etapa de nossa análise, reproduziremos a ortografia do texto conforme consta no livro.

Até o final do primeiro verso ($E_I - 1$), não há nada que se estranhar no ato (“namoram”) realizado por S_2 , que em si mesmo não mereceria muita atenção, pois esta é uma faixa etária em que é compreensível, dentro do nosso universo de discurso, que se iniciem as interações amorosas. A partir do segundo verso ($E_I - 2$), porém, a denúncia do desprezo pelo rigor no critério de seleção dos parceiros (“com todo e qualquer rapaz”) e dos locais de encontro (“tanto na porta da rua/como na porta de atrás [trás]”) encaminha o discurso na direção de uma avaliação moralizante que começa pela suspeita de que as “moças” depreciam a si mesmas opondo-se às boas práticas sociais (representativas do termo “bem” que é virtualizado euforicamente já no título em contrariedade ao “mal”) em duas perspectivas possíveis:

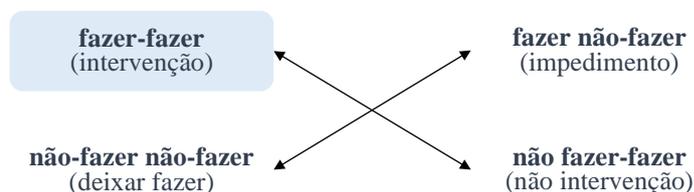
- i) ao assumirem o papel actancial de sujeito que realiza performances moralmente questionáveis que têm como pressuposição o confronto entre as estruturas modais da categoria *deôntica* (/dever-fazer/) e da categoria *volitiva* (/querer-fazer/), em que, tendo esta prevalecido sobre aquela, S_2 teria cometido uma violação dos valores morais; e
- ii) conseqüentemente, integra a sanção a insinuação de que elas se colocam na condição (narrativa) de objetos-valor (amoroso) facilmente transferíveis de um sujeito (“rapaz”) para o outro sem nenhuma concorrência ou cerimônia (“todo e qualquer”).

Além disso, na segunda estrofe, fica claro que tudo é feito com premeditação, com elaboração de programas de uso que envolvem o aperfeiçoamento das condições estéticas do próprio corpo enquanto objeto da manipulação (“[...] pintam-se” / “e uzam quartos com babados”) com a finalidade de atrair os possíveis parceiros amorosos. Trata-se, então, de aprimoramento da competência modal do destinador-manipulador, que é capaz de exercer um fazer persuasivo valendo-se da oferta (explícita ou não) de um objeto-valor que se enquadra nos ideais de beleza (valores estéticos) segundo o imaginário cultural de então (“para ficarem bem feitas / de corpos bem torneados”).

O manipulador recorre a um procedimento já descrito pela semiótica como uma *tentação*, que é um [/poder-fazer/ o outro /fazer/]; em outras palavras, é um fazer persuasivo baseado na oferta de objetos positivos. Dessa maneira, segundo S_1 em sua denúncia, S_2 estaria agindo direta e deliberadamente sobre as vontades, os desejos daqueles que são manipulados

(“rapazes”) levando-os a /querer-fazer/ (“namorar”). Daí a caracterização da manipulação como um /fazer-fazer/, cuja categoria se articula segundo a ilustração abaixo:

Figura 18: quadrado das estruturas modais da manipulação.



Fonte: adaptado de Greimas e Courtés (2013, p. 301).

Após a exposição dos boatos correntes, o próprio S_1 é quem retorna nos refrãos (até o final da letra), porém sincretizado no papel actancial de destinador-julgador para avaliar a veridicção dos enunciados que ele mesmo trouxe a público nas estrofes e, em seguida, sancionar (emitir juízo de valor sobre) as mulheres implicitamente acusadas de negligenciar preceitos morais, realizando práticas que seriam pouco recomendáveis para cada um dos perfis sociais. Tudo se passa como se, no primeiro momento de cada bloco textual, o enunciador apenas expusesse aquilo que é de conhecimento comum, e, no segundo momento, entendesse que o enunciatário merece tomar conhecimento de sua opinião sobre cada assunto, ainda que não pareça ter sido convocado a assim proceder no texto¹¹¹.

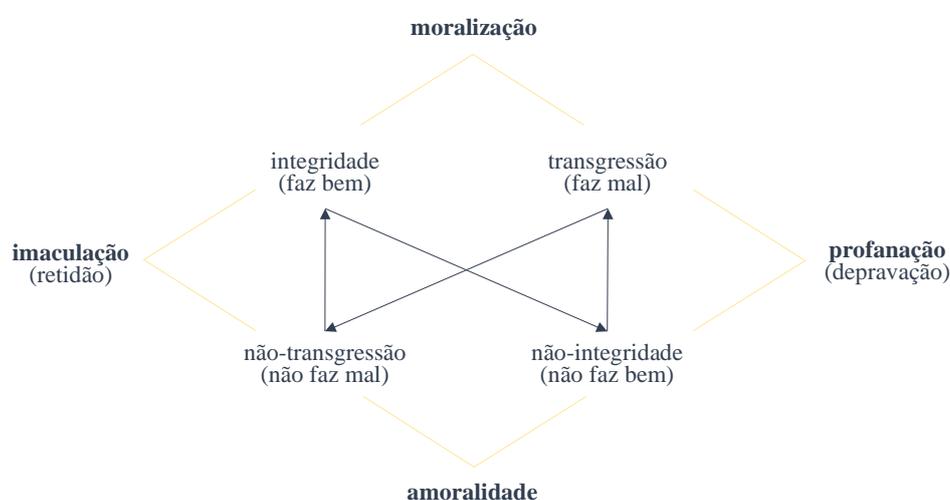
É nesses momentos, pois, que ele reage e se coloca em defesa de S_2 . Nos dois primeiros refrãos, constrói uma sanção veridictória negativa para os atos atribuídos às moças: “[...] é mentira! / as moças não fazem tal!”) e depois modula a gravidade das acusações com uma sanção moral positiva:

B1: R_I	B2: R_{II}
5 Não acredito! é mentira!	5 Não acredito! é mentira!
6 As moças não fazem tal;	6 As moças não fazem tal;
7 Se alguma dá seus passeios,	7 Se ás vezes uzam rebique,
8 Isto é cousa natural,	8 Isto é coisa natural;
9 E se acaso tem amores	9 Quartos, espartilho, meias
10 Isto á moça não faz mal.	10 E enchimentos? não faz mal.

¹¹¹ A letra não nos dá acesso a acontecimentos precedentes que expliquem determinadas características de sua construção narrativa. Encontramos o texto e seu sujeito já em vias de ingressar na etapa da sanção, e tudo antes disso só pode ser deduzido, por pressuposição.

Trata-se, conforme já antecipamos, de uma sanção que responde pela conversão dos valores selecionados nas estruturas profundas, que podem ser descritos como a oposição abstrata entre a *integridade* (termo eufórico, que acomoda o sujeito que “faz bem”, ou seja, reconhece no estrato narrativo a conjunção com o bom comportamento social, sujeito íntegro) e a *transgressão* (termo disfórico, que é uma qualificação reservada ao sujeito que “faz mal”, isto é, disjunção com o bom comportamento). Segundo essa leitura, assim ficam distribuídos os termos no quadrado semiótico das estruturas fundamentais em “Não faz mal”:

Figura 19: quadro sintático-semântico da especulação axiológica na letra de “Não faz mal”.



Fonte: elaboração nossa.

Para cada ato, o destinador-julgador releva, pondera, redireciona o movimento nas posições axiológicas do arranjo semântico que, em profundidade, tomava por “más” (disfóricas) as práticas das “moças”, e explica que se trata de uma negação da transgressão, isto é, argumenta em favor da não-transgressão, já que, em sua opinião, tais práticas não constituem maldade, e essa contraditoriedade é explicitamente apontada na lexicalização de sua conclusão no verso 10 (“isto a moça não faz mal”) – na verdade, todos os refrãos encerram com essa negação.

Nos blocos 3 e 4, as estrofes trazem outros dois perfis femininos que também estão em estágios distintos de um processo junctivo semelhante baseado nas relações matrimoniais entre dois sujeitos. No B3: E_{III}, o papel actancial de S₂ é assumido por mulheres “casadas”, isto é, sujeito em conjunção com o objeto cognitivo “casamento” cujo valor social e cultural é assegurado pela existência de uma relação contratual com o “marido”. No entanto, sugere o enunciado que uma parcela dessas mulheres transgridem os valores culturais da

sociedade monogâmica da qual fazem parte, rompendo em surdina o contrato fiduciário que as une a seus “maridos” (“têm namoros escondidos”). E outra parcela dessas mulheres se encontram na etapa de virtualização de um programa disjuntivo, encaminhando negociações (ainda que imaginárias) com entidades transcendentais à espera de que estas intervenham como anti-sujeitos (e mesmo anti-objetos) para alterar o estado conjuntivo disfórico vigente: “[...] fazem promessas / p’ra que morram seus maridos”.

B3: E_{III}

- 1 Contam que algumas casadas
- 2 Têm namoros escondidos;
- 3 E outras que fazem promessas
- 4 P’ra que morram seus maridos

Na estrofe seguinte, S₂ (“viúvas”) já está em estado de disjunção com esses mesmos valores matrimoniais em razão da perda do objeto (seus maridos já morreram). Ocorre que as tais “viúvas”, de acordo com o relato, comportam-se como se também já estivessem analisando novas possibilidades de relações amorosas aderindo a uma prática que no discurso em tela está associada, por metonímia, ao flerte (“olhar o bonde passar”), pois não é exatamente o “bonde” que lhes desperta o interesse, mas os passageiros, mais especificamente os *homens* que nele estão de passagem. Nesses termos, as “viúvas” estariam abandonando precocemente o luto, o que se constitui como um novo programa conjuntivo virtualizado (“cansaram de chorar”), com uma avidez própria dos impacientes (“vão correndo p’ra janela”), e fica implícito no ato o desrespeito à memória dos maridos mortos:

B4: E_{IV}

- 1 Falam que algumas viúvas
- 2 Que cansaram de chorar,
- 3 Vão correndo p’ra janela
- 4 Olhar o bonde passar.

Nesses dois casos, tanto o programa *disjuntivo* das “casadas” (“que morram os maridos”) quanto o programa *conjuntivo* das “viúvas” (“cansaram de chorar”/ “olhar o bonde passar”) parecem constituir graves violações morais do contrato matrimonial: as primeiras porque traem os cônjuges e/ou tramam sua eliminação; as segundas porque não obedecem ao ritual das lamentações por tempo suficiente.

Retorna, porém, mais uma vez o destinador-julgador (em B3: R_{III} e B4: R_{IV}) para desagrarar S₂ (“casadas” e “viúvas”) restituindo-lhes os valores da integridade e a honradez com as explicações que prezam pela razoabilidade (até flexibilidade) na análise dos fatos enunciados:

B3: R _{III}	B4: R _{IV}
5 Não acredito! é mentira!	5 Não acredito! é mentira!
6 Juro que não fazem tal;	6 Juro que não fazem tal;
7 Se alguma em casa se damna,	7 Se alguma chega ao postigo,
8 Isto é coisa natural;	8 Isto é coisa natural;
9 Brigam, depois ficam bem:	9 Se acaso pensa em casório,
10 São casadas – não faz mal.	10 É viuva – não faz mal.

Em sua opinião, não há qualquer sinal de anormalidade nos supostos deslizes cometidos pelas “casadas”, em B3: E_{III}, já que suas “dاناções” estão acobertadas pelo mesmo espírito de recorrência que, por força do exercício, aos poucos vai agregando “naturalidade” aos acontecimentos aparentemente insólitos, como se já fosse de se esperar – isto é, tornou-se comum – que os casais se desentendam uma vez ou outra, sem que isto fique caracterizado como desvio irreparável de conduta (“se alguma em casa se damna [dana] / isto é coisa natural”). E isso inclui as eventuais contendas domésticas, perfeitamente compreensíveis e cuja resolução não tarda a chegar, e a paz pode ser, “depois”, restaurada: “brigam, depois ficam bem / são casadas – não faz mal”.

Em B4: E_{IV}, o destinador-julgador observa nas “viúvas” a mesma naturalidade defendida nos casos anteriores, e não vê qualquer “maldade” nos flertes esporádicos, também colocados implicitamente por metonímia (“chega ao postigo” [para olhar o bonde {os homens}]), pois está em seu direito de conceber novas virtualizações de compromisso amoroso, já que a validade do contrato anterior se esgotou com a morte do marido, e este não poderia mais ser moralmente prejudicado: “se acaso pensa em casório / é viúva – não faz mal”.

No quinto e último bloco, S₂ aparece como abstração narrativa do derradeiro perfil feminino da letra:

- B5: E_V
- 1 Contaram-me que as beatas
 - 2 Quando vão p’ras orações,
 - 3 Com mil requebros de gatas
 - 4 Vão e levam beliscões.

Trata-se de uma denúncia sobre malfeitos das “beatas”, que, no universo de discurso contemplado, são mulheres que fazem parte de um patamar sócio-etário que tradicionalmente é mais fortemente associado às práticas religiosas¹¹² e, como aparentassem

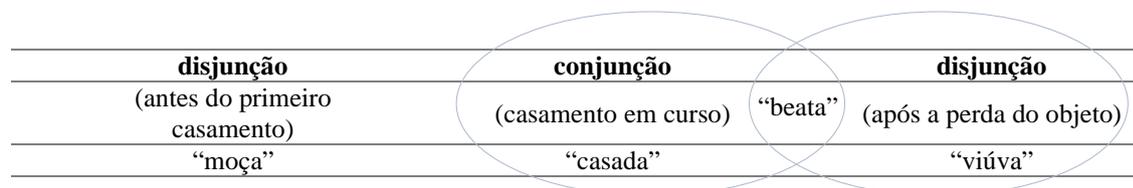
¹¹² Para Grande Dicionário Houaiss, o substantivo “beata” tem duas acepções que podem nos interessar: (i) “mulher extremamente dedicada às práticas religiosas”; (ii) “mulher que afeta religiosidade por um

viver exclusivamente para a retidão espiritual, qualquer eventual busca por novas conjunções no plano amoroso pareceria inadequada. Disso decorre a gravidade das acusações; é justamente nas ocasiões destinadas ao exercício de religiosidade (“quando vão p’ras orações”) que supostamente aderem às sutis manifestações da libertinagem (“vão e levam beliscões”).

Ao contrário dos outros três substantivos que apontam para os atores das quatro estrofes iniciais, não consta que seja exigida uma condição civil específica para que uma pessoa possa, de acordo com o senso comum, ser considerada uma “beata”. Isso nos leva a depreender que a essa personagem se encontra em uma situação conjuntiva indeterminada na letra de “Não faz mal” com relação ao objeto descritivo “casamento”. Não sabemos se ela é solteira, casada ou viúva; as únicas duas condições que podem ser depreendidas são: i) a de maior presença dos valores religiosos em torno dessa figura; e ii) a idade mais elevada, consequência da gradação semântica nessa direção que se constrói desde o início da letra: [jovem] > [adulta] > [meia-idade] > [idosas].

Ela, então, parece ocupar uma posição que aqui exibiremos como interseccional entre a conjunção e a disjunção com o “casamento”, conforme demonstração abaixo, e pode assumir uma condição ou outra a depender do ponto de vista da análise, guardados os devidos procedimentos descritivos, sem que a coerência interna do discurso seja comprometida. De todo modo, em qualquer destes cenários, essa personagem também sofre, como as demais, as coerções dos discursos moralizantes e está igualmente sujeita às sanções sociais. Numa perspectiva tensiva, diríamos que “casamento” é o termo extenso que conecta todos os perfis femininos da letra, que são articuladas no discurso em razão de sua posição aspectual e conjuntiva:

Figura 20: estado conjuntivo dos atores com relação ao objeto descritivo “casamento”.



Fonte: elaboração própria.

Conforme havíamos antecipado, são as condições juntivas que determinam a existência semiótica do sujeito em cada uma das estrofes, de acordo com o programa narrativo universal (se casar) encaminhado pelo destinador (sociedade moralizadora) para todas as mulheres na perspectiva da integridade, do pacto fiduciário que tem por base os valores morais/religiosos. Assim:

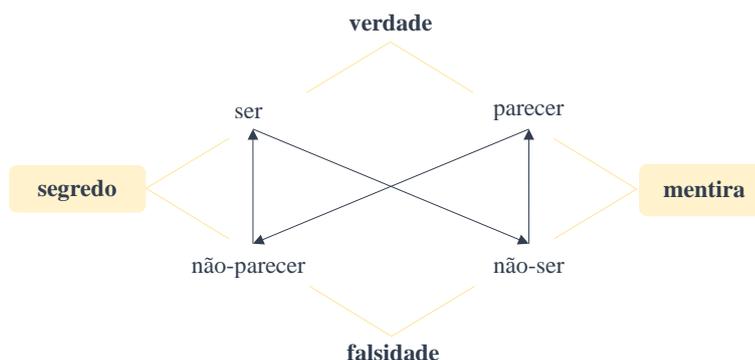
- 1) as “moças”, por estarem na fase púbere – se concordarmos com as definições do Houaiss e do Aurélio¹¹³ –, já estão em posse de objeto modal (poder-fazer) que as qualifica para a performance *se casar*. Como, porém, ainda não são casadas, sua existência semiótica é de sujeito atualizado, isto é, competente para o exercício do enunciado de fazer, mas que ainda se encontra em estado de disjunção com o objeto descritivo visado (GREIMAS; COURTÉS, 2013).
- 2) a existência semiótica das “casadas”, por sua vez, é a de sujeito realizado, que já está em conjunção com o objeto.
- 3) as “viúvas” apresentam configuração um pouco mais complexa, e até ambígua, e pedem uma dupla observação: esses sujeitos são virtualizados em relação ao marido já falecido em razão da perda do objeto no campo de presença, mas isto também as coloca novamente em estado de não-disjunção com um objeto da mesma natureza, que acomodaria os mesmos valores descritivos, ou seja, elas sabem e podem se casar novamente, com outro homem, se assim desejarem.
- 4) as “beatas”, conforme dissemos, pela insuficiência de informações no texto, não estão diretamente associadas a um desses modos de existência específico. A recorrência dessa figura em nosso universo de discurso e a gradação etária da letra nos leva a crer que se trata de pessoa de idade mais avançada, mas não nos diz nada sobre seu estado juntivo (realizado, atualizado ou potencial) com relação a casamento. O que sabemos, porém, é que a dominância da dimensão religiosa força a virtualização da possibilidade do casamento. Mas em última análise, sabemos também que esse sujeito poderia contrair matrimônio, mas deve? A questão é nebulosa.

¹¹³ No Aurélio: “mulher púbere” (FERREIRA, 2010, p. 511). Houaiss é mais explícito: “menina que entra na puberdade e que já menstrua”. Disponível em: https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v6-0/html/index.php#1. Acesso em 19 de abril de 2022.

Essa estrofe (B5: Ev), por trazer a última das personagens, é fundamental para a compreensão de como se dá a construção de simulacros actanciais nas estruturas narrativas que, no fundo, preservam praticamente as mesmas características enunciativas do início ao fim da letra: sujeito cujas práticas estão sob suspeita de constituírem depravação (termos da dêixis negativa na perspectiva dos valores da integridade). Isso porque, para S₁ (nas estrofes), haveria um jogo de veridicção subjacente às práticas de S₂ em que as aparências não conseguem realmente esconder do olhar crítico do destinador – esse actante coletivo que possui e faz circular anonimamente o /saber/ [“dizem”, “falam”, “contam”] – a suposta “verdade” que é mantida em segredo sobre os comportamentos femininos.

No quadrado semiótico da veridicção – ao qual recorreremos anteriormente para tratar da autoria de R. Ramos – são construídas as articulações modais que têm como base a oposição entre o /ser/ (a imanência) e o /parecer/ (a manifestação) que podem nos ajudar a compreender a significação no discurso analisado. Esse quadro aparece com frequência na etapa de sanção das performances realizadas pelos sujeitos nos discursos, e um texto que prioriza o discurso moralizador, que avalia sujeitos e seus comportamentos dificilmente deixaria de explorar algumas dessas articulações na construção de seus sentidos. Eis o quadro:

Figura 21: articulação das modalidades veridictórias.



Fonte: elaboração nossa a partir de Greimas e Courtés (2013).

Nesses termos, o enunciador-narrador afirma que os malfeitos de S₂ ocorrem sempre em *segredo*, ou seja, que *não parece mas é* um sujeito que age contrariamente aos princípios morais estabelecidos na axiologia do microuniverso semântico fundamental. Ocorre como se, ao realizar práticas da integridade (“vão p’ras orações”), S₂ ativasse uma estratégia que o faz /não-parecer/ um transgressor. Mas elas não escapam ao julgo daqueles que estão sempre vigilantes e alcançam-nas mesmo na intimidade, no interior das próprias

casas, dos quartos, e penetram sua subjetividade, desvendando o que, a princípio, sequer parece ter sido manifestado, mas que deixam, de algum modo, transparecer: (“fazem promessas / p’ra que morram seus maridos”).

É aí que, em surdina, o /ser/ é revelado, quando, por exemplo, as “beatras” são flagradas em uma postura própria da manipulação por *tentação* (“com mil requebros de gatas”) associada a um outro tipo de manipulação, que é da ordem do “não fazer não fazer” (deixar fazer), isto é, atitude passiva que permite que outros sujeitos a toquem com gestos que denotam obscenidade (“levam beliscões”). Daí a caracterização veridictória como *segredo* pela conjunção dos termos na dêixis positiva (/não-parecer/ + /ser/).

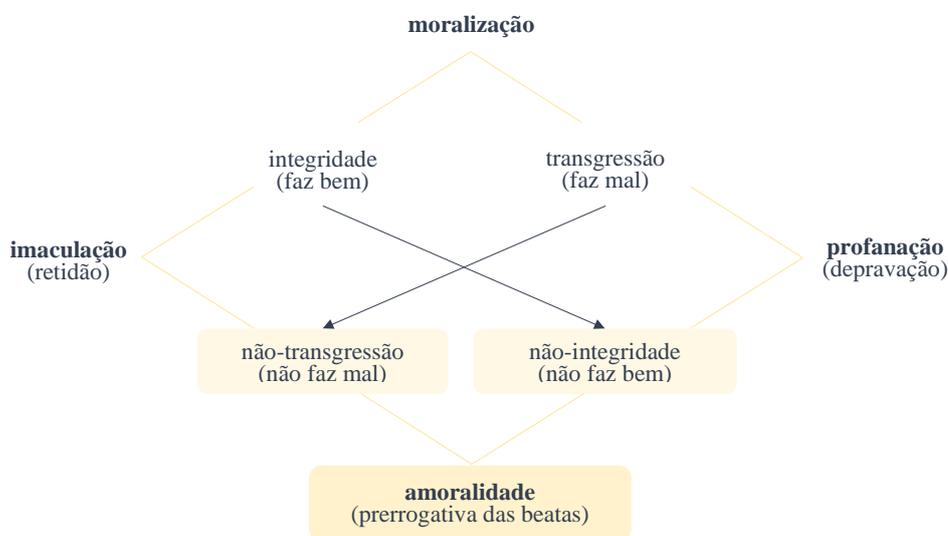
Mas assim como em todas as situações anteriores, o destinador-julgador reaparece para esclarecer a questão: na realidade, segundo ele, o próprio enunciado já caracteriza, em si mesmo, uma *mentira* (isto é, a conjunção do /parecer/ e do /não-ser/).

B5: R_v

- 1 Não acredito! é mentira!
- 2 Juro que não fazem tal;
- 3 Se alguma palestra á esquina,
- 4 Isto é coisa natural;
- 5 Mesmo que ellas façam tudo,
- 6 Já são santas! – não faz mal.

Acontece que, mais uma vez, faz ele parecer que os feitos narrados não convencem (“não acredito! é mentira!”) e o que as “beatras” estariam fazendo nos intervalos das orações não seria nada além de conversar, o que é prática que nada tem de incomum (“se alguma palestra á esquina / isto é coisa natural”). E em último caso, se tais violações vierem a se confirmar, nada disso abalaria o estatuto de pureza que as torna isentas de moralização graças à conjunção dos subcontrários no interior do termo neutro do quadrado: “mesmo que ellas façam tudo [não-integridade] / já são santas, não faz mal [não-transgressão]”. Assim, é como se estivesse reservada às beatras a condição de *amoralidade*:

Figura 22: quadro sintático-semântico da especulação axiológica sobre as “beatas”.



Fonte: elaboração própria.

Mas o que essas avaliações do destinador-julgador revelam, no final das contas, é que há no texto uma engenhosidade discursiva que torna todas as suas sanções um tanto controversas. Ocorre que quando o enunciador avalia como "mentira" os enunciados estróficos, mas oferecendo argumentos tão frágeis quanto imediatos, suas falas adquirem o tom livre e debochado de quem sabe estar em posse de explicações pouco sustentáveis. Assim, o que se faz efetivamente ouvir é a opinião da doxa (que se manifesta especialmente em “elas não fazem tal”), a qual ironiza, como se construísse uma pequena encenação na qual simula não reconhecer que todas as figurativizações de S₂ (da “moça” à “beata”), no fundo, realmente fazem o que fazem. Então, sua crítica é implicitamente direcionada a uma espécie de “hipocrisia burguesa”¹¹⁴, que preza pelo estado de coisas mais razoável, em que aqueles identificados com essa parcela da sociedade estão sempre em conjunção com o “fazer bem”, e são, portanto, dignos de confiança, pelo menos no âmbito do *parecer*...

Mas nem sempre o olhar ligeiro à letra isoladamente considerada permite alcançar plenamente essa interpretação. Queremos crer que tudo fica muito mais facilmente depreensível quando colocamos num mesmo conjunto significativo os acontecimentos do conteúdo e as projeções de entoação que podem ser encontradas nos registros musicográficos do autor, e depois nas regravações.

¹¹⁴ A expressão é de Weber dos Anjos (2011).

Nesse primeiro esforço de descrição, em que demos especial atenção às características um pouco mais abstratas da letra, cremos ter flagrado alguns dos traços essenciais que compõem um enunciador determinado a adotar posicionamentos discursivo-ideológicos profundamente marcados pela preocupação com as práticas do *Outro*. Como vimos, o particular interesse pela construção daquilo que lhe é representativo da alteridade no texto vem acompanhado por uma espécie de rítmica enunciativa que envolve pelo menos duas avaliações conflitantes que se sobrepõem uma à outra na estrofe e no refrão. Essas disputas de sanções, que envolvem constantes juízos e revisões, parecem estar por trás dos perfis melódicos que o autor propôs que viessem acompanhando a enunciação global da canção. É tempo de verificarmos essas características, e aprofundarmos essas considerações.

6.2.2 Projeções entoativas: a conjugação gráfica do verbal e do musical

Dissemos que Ramos Cotoco esteve em atividade como compositor de canções (também tratadas como “modinhas”) no período anterior ao registro sonoro, e mesmo tendo alcançado o início da popularização das gravações, ele próprio nunca teve acesso a esse recurso tecnológico – e, afinal, essa é a razão primeira de nossa investigação – e por isso não usufruiu das garantias adicionais de estabilidade proporcionadas pelo disco. Decorre daí o fato de que suas canções, do ponto de vista da expressão musical, possuem uma estrutura formal modesta e relativamente invariável¹¹⁵, e ainda muito atrelada aos modos de composição baseados na exploração da repetição, do constante retorno aos pontos de apoio, e, do ponto de vista global, possuem certa simplicidade formal¹¹⁶.

Com efeito, essa característica é fartamente explorada nas canções de Ramos Cotoco. Na musicografia proposta para “Não faz mal”, há uma estrutura que compreende dois agrupamentos melódicos principais que, na verdade, poderiam ser descritos simplesmente como uma única parte, A, subsumindo uma estrofe e um refrão que só se repetem ao sabor das variações construídas dentro do assunto de que trata o texto verbal. Vejamos as particularidades desse registro musical para, em seguida, conhecermos as possibilidades de sincretismo. Mas ressaltemos, de saída, que nosso interesse pelos procedimentos próprios da linguagem musical ganha relevo na análise que segue, especialmente pela natureza do objeto em exame, cuja constituição essencialmente gráfica

¹¹⁵ Essa informação pode ser consultada nos documentos anexos, que mostram a mesma organização básica de suas composições.

¹¹⁶ Simples, mas não simplórias.

(lembramos que ainda não temos em mãos o registro sonoro/vocal) pede um olhar mais cuidadoso sobre os recursos dessa linguagem que são mobilizados para construção das projeções descritas.

A figura a seguir mostra como estão distribuídas as frases melódicas a serem conjugadas com cada trecho da letra, na estrofe e no refrão:

Figura 23: Desenho melódico em “Não faz mal”.

ESTROFE

<p>1ª sequência</p> 	<p>2ª sequência</p> 
<p>3ª sequência</p> 	<p>4ª sequência</p> 

REFRÃO

<p>5ª sequência</p> 	<p>6ª sequência</p> 
<p>7ª sequência</p> 	<p>8ª sequência</p> 
<p>9ª sequência</p> 	<p>10ª sequência</p> 

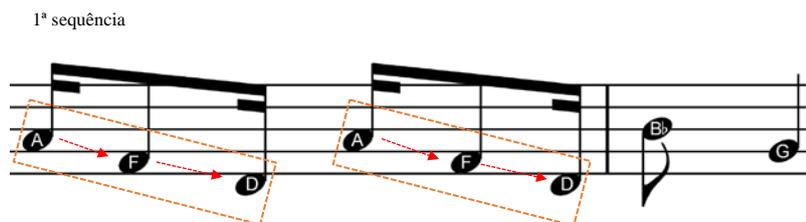
Fonte: elaboração nossa a partir de Ramos ([1906] 2006).

Conforme antecipamos, todas essas dez sequências são sugeridas, no registro escrito, como revestimento sonoro a ser aproveitado sem alterações radicais para todas as estrofes e refrões da letra: da primeira à quarta sequência, circunscreve-se o modelo melódico das estrofes; da quinta à décima, o dos refrões.

A primeira sequência é também a que inaugura um motivo melódico ao mesmo tempo em que anuncia o caráter reiterativo dos elementos sonoros. A partir daí, a exploração dessas estruturas mínimas do material musical revelam, na extensidade, a predominância de

uma tendência tematizante¹¹⁷ em todo o texto. A ilustração abaixo mostra como dois pequenos movimentos descendentes, um arpejo que configura o acorde de Ré menor (Dm), se constituem como motivo cuja imediata repetição apresenta a tonalidade e dita a orientação temática que guiará a construção global da canção:

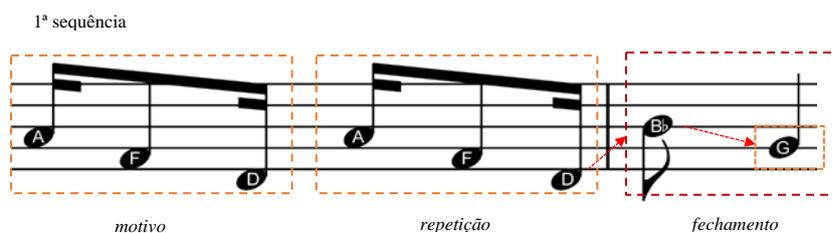
Figura 24: reiteração do motivo melódico principal em "Não faz mal".



Fonte: elaboração própria.

Em seguida, um novo gesto melódico aparece para encher o trecho com uma pequena elevação da tessitura, alcançando a nota Si₃ por salto de sexta menor a partir de Ré₃ (distância de 8 semitons)¹¹⁸, e concluindo com pequena ampliação de duração na nota final (Sol), no que parece ser um arpejo sobre acorde de Sol menor (Gm), o iv¹¹⁹ da tonalidade:

Figura 25: construção da primeira sequência melódica.



Fonte: elaboração própria.

¹¹⁷ Aqui estamos nos referindo à noção própria da Semiótica da Canção, um tipo específico de compatibilidade, dentre as categorias cancionais (tematização, passionalização, oralização), que apresenta as características que vêm sendo descritas. Há outras compreensões de “tema” nos estudos musicais – a propósito, nem sempre consensuais – e o leitor já familiarizado pode supor que uma delas em particular, a de Caplin (2013), que já citamos neste trabalho, poderia facilmente ser convocada aqui para nos auxiliar nas descrições, no que estaria indubitavelmente certo. Mas evitaremos o emprego de termos aproximados demais no léxico e um tanto afastados conceitualmente, embora sem serem realmente conflituosos, simplesmente para não gerar muitas confusões terminológicas.

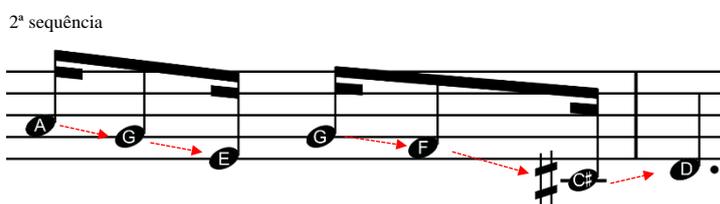
¹¹⁸ Nas indicações de notação por extenso, como “Ré₃”, o numeral subscrito representa a oitava em que se insere a nota. Com base no Dó central (Dó₃), a ocorrência dessa mesma nota na oitava seguinte será denominada Dó₄, e a anterior, Dó₂, etc. Nas indicações harmônicas (por cifra popular [C, D, E, F...] ou por algarismo romano [I, II, III...]), o numeral sobrescrito (geralmente “7”) representa as extensões sonoras além da tríade básica (1ª [fundamental], 3ª e 5ª).

¹¹⁹ Quarto grau menor. A numeração romana é geralmente usada na análise das funções harmônicas dos textos musicais, e a marcação de caixa alta (“I”) e caixa baixa (“i”) distingue os acordes maiores e menores, respectivamente.

A combinação dessas organizações motivico-melódicas mínimas resulta na construção de um primeiro segmento de frase que poderíamos descrever como *ideia básica*¹²⁰ que se funda nos dois primeiros compassos, e, de acordo com a distribuição das notas, expressa um deslocamento da região da tônica para a da subdominante, e o caráter ligeiramente terminativo, mas não conclusivo¹²¹, do segundo compasso dá a impressão de ser aqui uma *prótase*, isto é, uma pequena antecedência sonora que cria a expectativa do aparecimento de elementos complementares ou responsivos.

De fato, a complementação vem com o surgimento dos dois compassos seguintes. A sensação de “pergunta” do encadeamento sonoro nos dois primeiros compassos tinha deixado um pedido de continuidade no ar, especialmente pela ligeira elevação na exploração das alturas – a nota mais aguda no primeiro compasso era um lá₃, o segundo compasso apresenta um sib₃, meio tom acima, associada a uma desaceleração sutil –, e agora é “respondida” com a construção melódica na segunda sequência, que encaminha a melodia de volta à região da tônica, e aparece com a sensação de *apódose*, isto é, de conclusão:

Figura 26: resposta melódica da segunda sequência, com encerramento na tônica.



Fonte: elaboração própria.

O mesmo princípio de organização da primeira sequência aparece neste segundo trecho, com semelhanças no padrão de movimentos iniciais (duas pequenas descendências que se repetem, ainda que não exatamente com as mesmas notas), porém com terminação

¹²⁰ A expressão é de William Caplin (2013), que figura como um dos mais importantes autores especializados na análise da forma clássica da música ocidental. É interessante como o tratamento analítico de Caplin oferece meios para examinar as mais variadas manifestações musicais no tonalismo que respeitam uma organização formal relativamente estável, e que parece ter sido aproveitada por vários dos compositores populares também, muito provavelmente pela forte influência europeia a que os músicos brasileiros sempre estiveram sujeitos desde o período colonial. No Ceará, essa influência parece ter começado a ganhar maior notabilidade na música de salão, e entre os modinheiros populares (ALENCAR, 1967), especialmente durante a fase “da *Belle Époque* fortalezense”, que Ramos Cotoco presenciou (ANJOS, 2011).

¹²¹ Para Caplin (2013) e Kostka (2018), a ideia de “cadência conclusiva” diz respeito ao caráter de “autenticidade” e “perfeição” de uma cadência que é especialmente construída na progressão [V⁷ – I], ambos em posição fundamental, sem inversões do baixo. Outros tipos de cadência podem ocorrer na música tonal, como a *meia-cadência*, que se constrói numa terminação de frase ou período sobre o [V⁷], o que pede uma continuidade no discurso tonal. Ramos Cotoco incorpora elementos dessa gramática em todas as suas canções.

seguramente conclusiva no compasso final do trecho. Esses dois agrupamentos melódicos são os responsáveis (1) por nos apresentar com mais segurança a tonalidade (parece ser, de fato, Ré menor), graças à cadência levada a cabo no quarto compasso, que acreditamos ser uma progressão do tipo ($[V^7 - i]$: dominante - tônica), que é considerada a *cadência autêntica* pelas teorias musicais, que costuma estabelecer os centros tonais (CAPLIN, 2013; KOSTKA, 2018); e (2) por confirmar que estamos diante de uma construção melódica comprometida com a tematização, a ser verificada, do ponto de vista cancional, no contato com o verbal.

O aproveitamento das características rítmicas e dos movimentos melódicos que abrem a música aparece nos compassos 3 e 4, e isso torna patente que o compositor permanece sempre em torno de elementos sonoros que se concentram em regiões preferenciais, a depender do ponto considerado. Esses elementos se reiteram constantemente, caminhando para cima ou para baixo em arpejos, evitando largas trajetórias sinuosas, e preferindo se deslocar por meio de pequenos avanços em blocos melódicos, o que se consolida como a característica mais facilmente reconhecível desse texto musical, mesmo no olhar sobre o plano gráfico, antes da execução sonora. A figura abaixo ilustra esse procedimento:

Figura 27: o reaproveitamento de movimentos melódicos na estrofe.

The image displays a musical staff with four distinct melodic sequences, each enclosed in an orange dashed box. The sequences are labeled as follows:

- 1ª sequência:** Encompasses measures 1 and 2, featuring notes A, F, and D.
- 2ª sequência:** Encompasses measures 3 and 4, featuring notes A, G, E, and F.
- 3ª sequência:** Encompasses measures 5 and 6, featuring notes D, A, and F.
- 4ª sequência:** Encompasses measures 7 and 8, featuring notes E, D, and C.

 The staff includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, with measure numbers 1 through 8 indicated above the staff.

Fonte: elaboração própria.

Mas é preciso observar que, apesar das reiterações de movimentação do material melódico basilar, nenhum desses pares de agrupamentos sonoros de cada compasso é idêntico aos demais. Isto se deve a um princípio tensivo que induz a melodia a explorar pouco a pouco o espectro das alturas, e especialmente na segunda e terceira sequências vemos a ascendência alcançar a região mais aguda de toda a música, que não por acaso é também a região da

dominante (V⁷)¹²², momento de maior tensão sonora, no qual o compositor encerra o primeiro grande bloco sonoro que se constitui como a estrofe. Neste ponto, a melodia suscita uma *meia-cadência* (progressão [iv - V7]), que, ao contrário de uma cadência conclusiva, é o momento em que a melodia pede mais fortemente uma resolução.

Quando juntamos a musicografia de “Não faz mal” com as estrofes de cada um dos blocos da letra (conforme transcrita na Tabela 8), conseguimos ter uma ideia visual mais consistente de como o compositor sugere que as correspondências sejam construídas em cada um desses trechos na canção:

Figura 28: junção de letra e melodia de todas as estrofes.



Di-zem que as mo - ças na - mo - ram com to - do e qual-quer ra - paz,
 Di-zem tam-bém que e-las pin-tam se e u-sam quar-tos com ba-bados,
 Con-tam que al-gu - mas ca - sa - das têm na - mo - ros es - con-didos;
 Fa-lam que al-gu - mas vi - ú - vas que can - sa - ram de cho - rar,
 Con - ta - ram - me que as be - a - tas quan-do vão p'ras o - ra - ções

tan - to na por - ta da ru - a co - mo na por - ta de a - trás!__
 pa - ra fi - ca - rem bem fei - tas, de cor-pos bem tor - ne - a - dos.
 e ou tras que fa - zem pro - mes - sas p'ra que mor - ram seus ma - ri - dos.
 vão cor - ren - do pra ja - ne - la o - lhar o bon - de pas - sar.__
 com mil re - que - bros de ga - tas vão e le - vam be - lis - cões.__

Fonte: elaboração nossa a partir de Ramos ([1906] 2006).

Antes de descrevermos mais detalhadamente como esses dois componentes se relacionam para a construção de sentidos no projeto entoativo do compositor, cumpre que observemos um pequeno detalhe de transcrição que chama atenção pela ausência de correspondência métrica na relação sílaba/nota. É comum, sabemos disso e veremos mais adiante, que ocorram desencontros pontuais entre o recorte linguístico e o desenho melódico

¹²² Na tonalidade em questão, a inscrição do V⁷ representa o acorde de “A⁷” (Lá com sétima). Ainda que o autor não tenha fornecido as inscrições harmônicas, é possível depreender por implicação no decorrer da melodia que neste ponto é construída uma função de dominante. Cabe, portanto, ao arranjador/intérprete respeitar ou não essa característica do texto.

virtual nos casos em que um mesmo trecho de melodia é reaproveitado em momentos diferentes da canção com novos tratamentos verbais.

Em “Não faz mal”, porém, conforme ilustrado na figura a seguir, há uma nota (Lá₃), no quarto compasso, que sobraria como excedente sonoro quando se busca as correspondências de todas as unidades entoativas sugeridas pela letra. Esse segmento melódico é aproveitado sem alterações de alturas ou ritmo em todas as estrofes no registro gráfico, e não parece que essa irregularidade em especial seja reflexo de qualquer uma das modificações do conteúdo linguístico, já que nenhuma sílaba se encaixa:

Figura 29: recortes linguísticos vs. contorno melódico em trechos estróficos.

Na E_I — ra - paz, (?) tan - to na por - ta da ru - a
 Na E_{II} — ba-bados, (?) pa - ra fi - ca - rem bem fei - tas,
 Na E_{III} — con-didos; (?) eou tras que fa - zem pro - mes - sas
 Na E_{IV} — cho - rar, (?) vão cor - ren - do pra ja - ne - la
 Na E_V — ra - ções (?) com mil re - que - bros de ga - tas

Fonte: elaboração própria a partir de Ramos (2006 [1906]) e Alencar (1967).

Tudo arranjado desta maneira, o (Lá₃) figura como dispensável em todas as estrofes e faz crer que sua presença no registro musicográfico não é outra coisa que não deslize de notação, descuido do compositor ou do editor¹²³, pois a única maneira de considerá-lo notação válida nesse jogo de correspondências é tratando-o como prolongamento sonoro da sílaba anterior de cada trecho ou impulso ascendente para o tempo forte seguinte, como *vocalise*. Mas não parece realmente que seja o caso – e podemos adiantar que, com efeito, a nota desaparece das versões gravadas.

No mais, exceto por duas pequenas adaptações – (i) um ligamento expressivo entre as vogais *e*, *o* e *u* (“**e_ou**-tras”) para fazer caber ambas na nota (Ré₄) da estrofe 3; e (ii) um deslocamento acentual na palavra “correndo”, quarta estrofe, com a sílaba átona *-do* no início do segundo tempo do terceiro compasso deste excerto (onde, a manter o padrão das estrofes anteriores, seria esperada aí uma sílaba tônica) –, todos as demais unidades

¹²³ O mesmo fato acontece na notação desta melodia que aparece em *A modinha cearense*, de Edigar de Alencar (1967). No livro, as notações são atribuídas a Gilberto Petronillo. Como Alencar apenas repete as grafias originais do seu (raríssimo) exemplar dos *Cantares Bohêmios*, é provável que o autor não tenha encontrado nenhuma outra versão, escrita ou oral, que justifique a presença dessa nota no trecho.

entoativas mantêm certa uniformidade no tipo de compatibilização sugerida e não parece haver nenhum outro reparo de adequação do verbal ao musical ou vice-versa, neste trecho.

Note-se que, no segundo ponto (sobre a palavra “correndo”), há algo de inesperado nesse deslocamento acentual, que logo conduz a um ajuste de rota no fluxo verbal para retomar, no compasso seguinte, o modelo que é visto nos demais recortes desse mesmo contorno. Essa célula rítmica (semicolcheia + colcheia + semicolcheia) fartamente empregada pelo compositor nesta melodia – e, diga-se, na música brasileira em geral – é naturalmente sincopada, e parece ocorrer com frequência mas melodias que nascem como entoações na música brasileira. Mas, às vezes, provavelmente com o intento de manter certa conformidade métrica da melodia, o editor não especifica no registro gráfico que há um ajuste a ser feito pelo intérprete.

Dizemos isso porque o afastamento da colcheia para a posição do segundo quarto da unidade de tempo considerada¹²⁴ (semínima) divide o peso acentual com a semicolcheia anterior, esta por estar na cabeça do tempo, aquela pela duração redobrada, e a impressão visual e auditiva é que se esperaria (implicativamente) fazer corresponder à semicolcheia tética (Ré₄, em verde) ou à subsequente colcheia deslocada (Lá₃) uma sílaba tônica, mas não à semicolcheia (Fá₃, em amarelo) que fecha a célula. No entanto (daí a concessão), é justamente isso que vemos no trecho:

Figura 30: recorte linguístico vs. contorno melódico: posições das sílabas tônicas no trecho da E_{IV} (compassos 5 e 6).

Vão cor - ren - do p'ra ja - ne - la

Fonte: elaboração nossa.

¹²⁴ Uma “semínima” (♩) é a unidade de duração musical que comumente corresponde a 1, e, quando dividida por duas partes iguais, estas são denominadas “colcheias” (♪, com valor de 1/2 cada); e, dividida por quatro, gera quatro “semicolcheias” (♫, com valor de 1/4 de tempo cada). O que estamos chamando de “deslocar a colcheia” equivale a construir a seguinte célula rítmica no interior da unidade de tempo: 1/4 + 1/2 + 1/4 = 1 (♩̣).

O destaque em amarelo na letra mostra o segmento de cinco sílabas/notas que apresentam certa anomalia prosódica (talvez uma das que fala Anjos, 2011)¹²⁵, mas é tudo o que podemos dizer nesta fase meramente especulativa das projeções de correspondência entre melodia e letra, e se o fazemos é porque não há para esse trecho melódico o mesmo comportamento exibido nos demais recortes linguísticos, nas outras estrofes, e o exercício das ocorrências (na extensidade) nos faz deduzir a implicação (sílabas tônicas = tempo forte). Há outras pequenas ocorrências ao longo dessa mesma letra. De todo modo, não há comprometimento drástico de inteligibilidade, ainda que do ponto de vista prosódico careça de exatidão, o encaixe sintático com as palavras adjacentes ajuda a recuperar o sentido – como, aliás, ocorre por exemplo com a palavra “monólito” em “Drão”, de Gilberto Gil¹²⁶.

Há algo concessivo nisso, quando se avalia a questão do ponto de vista prosódico e morfológico, mas é fato que tal fenômeno advém das variações de entoação presentes na letra, que prestam contas aos dois planos. Na verdade, é apenas mais uma evidência de que em algumas situações da relação de letra e melodia vemos as forças musicais e linguísticas disputando maior presença de modo explícito, e a preponderância de uma ou de outra será decidida, no fim das contas, pela enunciação do cantor – veremos mais adiante quais decisões os intérpretes da canção em tela tomaram em face dessa peculiaridade.

De volta ao olhar mais amplo sobre as estrofes, é interessante notar como o compositor mostra que há, de fato, em seu projeto enunciativo, uma profundidade comum que funda expressão e conteúdo a partir dos mesmos valores, e não é nenhuma surpresa quando nos deparamos com compatibilidades que já se desenham nesse texto mesmo enquanto projeto de entoação cancional.

Todas essas frases iniciais apresentam na letra os atores do discurso e introduzem as respectivas predicções, e assim discriminam as circunstâncias a partir das quais essas personagens serão identificadas e pelo que serão julgadas (sancionadas). Neste primeiro momento, começam a ser construídas as personagens de cada contexto, e embora não apareçam ainda os fatos mais relevantes a respeito de suas práticas, já há elementos suficientes para dar a conhecer o teor crítico dos enunciados. Vejamos mais uma vez as correspondências gráficas e expliquemos o raciocínio:

¹²⁵ Anjos menciona inadequações rítmicas, assim como Gifoni (2006), mas os autores não chegaram a exibir análises dessas características melódicas nas musicografias de R. Ramos, de modo que não temos certeza sobre a que inadequações eles se referem exatamente.

¹²⁶ A palavra “monólito”, em português, é proparoxítona, mas Gilberto Gil a pronuncia como paroxítona em proveito da rima na letra da canção “Drão”: “estende-se infinito / imenso monólito”. Disponível em: <https://music.youtube.com/watch?v=LAsAYoZ0aKs&feature=share>. Acesso em 04 de maio de 2022.

Figura 31: as compatibilidades na junção de letra e melodia das estrofes – exposição.

Di-zem que as mo-ças na-mo-ram com to-do e qual-quer ra-paz,
 Di-zem tam-bém que e-las pin-tam se e u-sam quar-tos com ba-bados,
 Con-tam que al-gu-mas ca-sa-das têm na-mo-ros es-con-didos;
 Fa-lam que al-gu-mas vi-ú-vas que can-sa-ram de cho-rar,
 Con-ta-ram-me que as be-a-tas quan-do vão p'ras o-ra-ções

Fonte: elaboração nossa a partir de Ramos ([1906] 2006).

Nas primeiras frases das cinco estrofes, a melodia se mantém numa região médio-grave com arpejos sobre a tônica (Dm), subdominante (Gm), dominante (A⁷) e depois retorna à tônica. Esses pequenos saltos sobre Dm (com as notas Lá₃, Fá₃, Ré₃) nos apresentam o caráter iterativo já mencionado, e a partir da segunda estrofe fica claro para o leitor/ouvinte que as ocasiões de sua aparição no texto estão a serviço da construção de um ambiente característico de reintrodução dos assuntos. Esse é um ambiente que vai se tornando cada vez mais familiar, em cujas voltas o enunciador fornece sempre novas conformações figurativas que vão se desdobrar dentro uma mesma orientação temática pautada pela crítica dos comportamentos femininos nos diferentes contextos sócio-etários.

Diferente do que ocorre no trecho melódico dos quatro compassos iniciais, os desenvolvimentos dos compassos 5 ao 8 se destacam pela transposição de região, avançando para as linhas superiores, mais agudas, já com a primeira nota desse trecho iniciando em Ré₄, uma quarta justa (cinco semitons) acima da nota que iniciara a música, que era um Lá₃; e uma oitava (12 semitons) acima da última nota do quarto compasso (que era um Ré₃)¹²⁷.

Também o intervalo de 7 semitons sobre “ru-a” no sexto compasso denuncia um enunciador que queima novamente uma das etapas no padrão arpejado, mas desta vez mantendo apenas as notas extremas do acorde (Gm), não mais a mediana. Essa alternância direta de uma região à outra parece criar uma preparação rítmico-melódica, como para construir um ponto de apoio que intensifica a sensação de distanciamento que se segue com a transposição drástica de região, indo para o Mi₄, no sétimo compasso, que é 9 semitons acima do último Sol₃, e tudo começa a se tornar muito mais tenso a partir daí, sem retorno às notas médias e graves. Além disso, a alteração do Fá₃ para Fá₃[#] transforma o arpejo de Ré

¹²⁷ Considerando, conforme ilustramos anteriormente, que o Lá₃ mencionado é nota perdida no registro, a última nota válida do compasso passa a ser o Ré₃.

menor em Ré maior (D), e ele agora assume ares de dominante secundária (V^7/iv) do Gm, e isso significa que está se construindo no plano musical um distanciamento cada vez maior dos centros de referência e isso implica em aumento de tensão, conforme ilustramos abaixo:

Figura 32: as compatibilidades na junção de letra e melodia: fechamento das estrofes.

região média-aguda

região mais aguda

sensível da tonalidade

transformação do Ré menor em V^7/iv

7 semitons

9 semitons

tan - to na por - ta da ru - a
 pa - ra fi - ca - rem bem fei - tas,
 e ou tras que fa - zem pro - mes - sas
 vão cor - ren - do pra ja - ne - la
 com mil re - que - bros de ga - tas

co - mo na por - ta de a - trás!__
 de cor - pos bem tor - ne - a - dos.
 p'ra que mor - ram seus ma - ri - dos.
 o - lhar o bon - de pas - sar.__
 vão e le - vam be - lis - cões.__

momento de maior tensão em ambos os planos

Fonte: elaboração nossa a partir de Ramos ([1906] 2006).

Com efeito, os compassos 7 e 8 confirmam essa tendência, e a melodia atinge as notas mais agudas de toda a tessitura (nas estrofes, o cume é no Mi_4) com presença do acorde dominante (A^7). O encerramento da estrofe dá ênfase na última nota ($Dó\#_4$), que é a *sensível* da escala¹²⁸, e entramos na zona de maior tensão até agora.

Não por acaso, essa tensão melódica parece encontrar correspondência na letra, pois é precisamente o ponto em que o compositor inscreve os maiores acentos de sentido no plano do conteúdo: 1) as “moças”: “na porta de **atrás**” e “bem torne**ados**”; 2) as “casadas”: “que morram os **maridos**”; 3) as “viúvas”: “olhar o bonde **passar**”; e 4) as “beatas” que “levam **beliscões**”. Cada uma dessas ênfases responde pelo que há de mais crítico nos enunciados estróficos sobre as personagens da letra, e todas coincidem com o acento de sentido que também ocorre no plano melódico/harmônico.

O compositor da canção parece sugerir que o plano melódico reaja a esse espírito acusatório elevando a intensidade das frequências sonoras para produzir um efeito de sentido de indignação que em poucos compassos cresce a ponto de já não ter mais sequer o padrão arpejado em tríade, e recusa-se a projetar nas palavras finais notas que estejam muito abaixo da região mais aguda, como ainda se admitia na frase anterior. Vejamos a comparação:

¹²⁸ O sétimo grau maior de uma escala é também chamado de sensível pela proximidade que ela tem com a tônica no percurso gradativo que vai da primeira à oitava nota. Sua aparição na música tonal está quase sempre associada a um retorno iminente ao ponto de partida das tonalidades (KOSTKA, 2018).

Figura 33: exploração da tessitura nos finais estróficos de "Não faz mal".

tan - to na por - ta da ru - a
pa - ra fi - ca - rem bem fei - tas,
e ou tras que fa - zem pro - mes - sas
vão cor - ren - do pra ja - ne - la
com mil re - que - bros de ga - tas

co - mo na por - ta de a - trás!_
de cor - pos bem tor - ne - a - dos.
p'ra que mor - ram seus ma - ri - dos.
o - lhar o bon - de pas - sar._
vão e le - vam be - lis - cões._

Fonte: elaboração própria.

A partir deste ponto do texto (verbal e musicográfico) tem início um novo percurso em ambas os planos que assume direção oposta à que vinha se construindo, compasso a compasso, frase a frase, na estrofe. Para as duas sentenças que abrem o refrão, o compositor sugere um comportamento melódico que salta à vista como uma reparação imediata das elevações que se projetavam cada vez mais na direção dos agudos. Ilustramos a seguir:

Figura 34: início de cada variação do refrão.

estribilho

Não a - cre - di - to é men - ti - ra! As mo - ças não fa - zem tal;
 Não a - cre - di - to é men - ti - ra! As mo - ças não fa - zem tal;
 Não a - cre - di - to é men - ti - ra! Ju - ro que não fa - zem tal;
 Não a - cre - di - to é men - ti - ra! Ju - ro que não fa - zem tal;
 Não a - cre - di - to é men - ti - ra! Ju - ro que não fa - zem tal;

Fonte: elaboração própria.

Ocorre que é precisamente esse o momento em que o enunciador começa a deslindar os boatos narrados, e fica claro que seu objetivo não é outro além de patrocinar a atenuação dos efeitos disfóricos apresentados até ali. Simulando estar disposto a trazer o discurso para um estado de coisa mais próximo da inteligibilidade, o /eu/ assume a palavra para se contrapor a tudo que fora dito, não importando o contexto (das “moças” às “beatas”), e a melodia parece responder à presença desse destinador-julgador que se mostra compassivo e apaziguador ativando o estilo descendente no interior da tessitura como para respaldar, por

via da redução das frequências na expressão musical, o esforço de contenção dos supostos prejuízos morais trazidos a público.

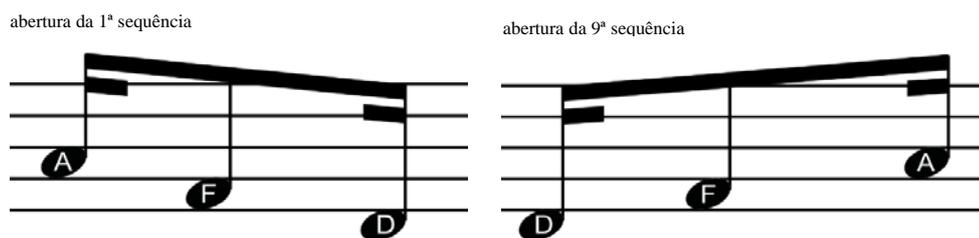
Como um freio na investida acentual ascendente, a inflexão construída nesse trecho vem para descontinuizar o progresso das insinuações difamatórias em cada uma das estrofes. No primeiro momento, abre caminho a partir do F₄ com dois saltos descendentes, de terça e quarta, e segue gradativamente, a intervalos de segunda, até o Mi₃, mais próximo possível do Ré₃ (“Não acredito! é mentira!”). No segundo momento, desenha de modo suave, mas muito assertivo, o retorno à tônica em região mais confortável na tessitura (“As moças não fazem tal”). Esse recurso funciona como uma ponte eficaz que vai se consolidando no contorno melódico como promoção visível (e audível) da distensão no plano musical.

Tendo estabelecido esse primeiro marco de assertividade no conteúdo, o enunciador prossegue em sua intervenção oferecendo, para cada ato descrito, uma justificativa correspondente, e o desfecho desse processo argumentativo virá consolidar a negação primordial que incide diretamente sobre a insinuação maior que subjaz regendo todas as estrofes (a de que as mulheres *fazem mal*): “não faz mal”.

Como não bastasse a apresentação da tríplice negação (“não acredito / não fazem tal / não faz mal”), elas vêm intercaladas por afirmações eufóricas que naturalizam cada ato, como a lhes atribuir pouca relevância (“isto é coisa natural”), e desenha-se no plano melódico um longo percurso que caminha inversamente ao que fora construído na estrofe.

Com efeito, se analisarmos atentamente os movimentos dos principais motivos de abertura e de fechamento da melodia, veremos que a primeira sequência se projeta inicialmente para baixo, pinçando a nota mais baixa da tessitura (Ré₃) somente para marcar um ponto de partida que nada mais é que prenúncio da ascendência que de fato virá nos compassos seguintes. A nona sequência, por sua vez, espelha o motivo da primeira em distribuição e em propósito.

Figura 35: células de abertura do trecho inicial da estrofe e do trecho final do refrão.



Fonte: elaboração própria.

Se a tendência de abertura da melodia era galgar as alturas, o motivo que principia a finalização do refrão, por sua vez, quer empreender a direção oposta. É assim que, se o compositor traz para a nona sequência parcas explorações da região aguda (com presença do Ré₄ e do Mi₄ nos compassos 13, 14 e 17), o faz tão somente para enfatizar que o trajeto almejado é definitivamente o da descendência, do retorno ao ponto de repouso da tonalidade, com a providencial distensão da sensível, que finalmente resolve na tônica:

Figura 36: a trajetória descendente que fecha o refrão.

E se a - ca - so tem a - mores is - to a mo - ça não faz mal.
 Quar - tos, es - par - ti - lhos, meias, e en - chi - men - tos? não faz mal.
 Bri - gam, de - pois fi - cam bem: são ca - sa - das — não faz mal.
 Se a - ca - so pen - sa em ca - sório, é vi - ú - va, não faz mal.
 Mes - mo que e - las fá - çam tudo, já são san - tas! — não faz mal.

Fonte: elaboração própria a partir de Ramos ([1906] 2006).

Como vimos, esses movimentos modulatórios parecem ter sido projetados de alguma maneira também nos contornos melódicos que se desenham nos registros musicográficos fornecidos em primeira-mão, até onde sabemos, por Ramos Cotoco. Isto se pudermos supor que as melodias ali registradas não são mais que transcrições de suas performances captadas por um músico de sua época (ou até escritas por ele mesmo) – hipótese bastante atrativa, dado o conhecimento que já se tem sobre os bastidores da composição de canções no Brasil (TATIT, 2008; 2012) – e portanto são reproduções aparentemente legítimas das unidades entoativas pensadas e executadas pelo compositor, que também era cantor, em manifestações anteriores ao registro escrito.

Embora jamais alcancemos essas realizações anteriores, um exame mais atento das particularidades desses registros musicográficos em contato com o conteúdo verbal pode revelar as possibilidades de compatibilização que seriam (ou não) consideradas na reconstrução desses textos cancionais por um intérprete. Ressalte-se que, ainda que não seja possível depreender de seus registros a totalidade dos sentidos existentes numa manifestação pela voz, é preciso reconhecer que suas notações não deixam de fazer, como esperamos ter exposto a contento, um plano da linguagem prestar contas ao outro na economia de significação para evidenciar as coincidências locais e extensas nas tensões de letra e melodia, mesmo em estado de projeto.

Passemos, agora, ao exame das versões de Mário Pinheiro e do Grupo Cantares, para verificar o grau de fidelidade aos registros do autor, e as implicações de suas decisões interpretativas na construção dos sentidos do texto de “Não faz mal”.

6.2.3 A interpretação de Mário Pinheiro

A versão do cantor Mário Pinheiro para esta canção se destaca pela dominância indiscutível dos recursos de oralização em detrimento dos procedimentos de tematização e passionalização. Em razão das decisões interpretativas do cantor, precisamos fazer observações mais atentas a respeito das construções melódicas para verificar com exatidão as modificações realizadas em comparação com a musicografia original. Mas também nesse quesito, o Mário Pinheiro reduz consideravelmente a influência das forças musicais e não economiza em força entoativa, de modo que a melodia se vê constantemente contida e orientada pelas inflexões da oralização, e o que perde em musicalidade ganha em investimento fonológico e prosódico.

Se, por um lado, esse comportamento vocal compromete a estabilização das frequências em vários trechos da canção, por outro, faz emergir o caráter interpretativo altamente carregado nos processos de oralização¹²⁹. Na realidade, a exceção das aberturas do refrão, praticamente todos os demais pontos de sua interpretação, as quantificações de tematização e passionalização estão rigorosamente a serviço da oralização.

Mário Pinheiro leva às últimas consequências a exploração da fala, a tal ponto que a única força reguladora que permanece sustentando o texto original nos limites da canção em algumas ocasiões é o caráter ritmado – que vem muito em função da métrica dos versos – e o apoio na instrumentação (piano, violão e percussivos). Em outros momentos, abandona decididamente o canto para fazer comentários pontuais sobre os assuntos da letra. Mas não significa que sua versão perca valor cancional em razão disso, na verdade, só comprova que o espectro entoativo alcança as mais tênues fronteiras entre a fala e a música,

¹²⁹ Essa liberdade entoativa adquire tamanha importância em sua versão que nossas transcrições musicográficas estarão restritas aos trechos mais estáveis, que em geral só aparecem nos refrãos, porque nos pareceu um despendimento considerável de energia, seja no exercício de percepção auditiva, ou no processo de transcrição gráfica registrar tudo. Esta é uma opção que decorre da imensa dificuldade que teríamos, diante das limitações técnicas, para encontrar a justa adequação das frequências mais irregulares provenientes do comportamento vocal falado, no diagrama cancional ou no pentagrama tradicional, porque teríamos de recorrer a constantes observações de afinação a nível microtonal, num grau de precisão analítica que escapa e muito ao alcance de nossas pretensões descritivas, que a rigor não passam pela questão acústica.

e as constantes oscilações de um e de outro componente consistem numa estratégia do intérprete de acentuar o grau humorístico que já nasce agregado à canção.

De início, convém destacar que apenas quatro blocos da letra aparecem na versão de Mário Pinheiro; permanecem os que tratam das “moças” à “viúva”, e o último, que trataria das “beatas”, é descartado:

Figura 37: partes da letra presentes na versão de Mário Pinheiro.

Bloco 1		Bloco 2		Bloco 3		Bloco 4	
E _i	1 Dizem que as moças namoram 2 Com todo e qualquer rapaz, 3 Tanto na porta da rua 4 Como na porta de trás!	E _{ii}	1 Dizem também que elas pitam-se 2 E usam quartos com babados, 3 Para ficarem bem feitas, 4 De corpos bem torneados.	E _{iii}	1 Contam que algumas casadas 2 Têm namoros escondidos; 3 E outras que fazem promessas 4 P'ra que morram seus maridos	E _{iv}	1 Falam que algumas viúvas 2 Que cansaram de chorar, 3 Vão correndo p'ra janela 4 Olhar o bonde passar.
R _i	5 Não acredito! é mentira! 6 As moças não fazem tal; 7 Se alguma dá seus passeios, 8 Isto é coisa natural, 9 E se acaso tem amores 10 Isto à moça não faz mal.	R _{ii}	5 Não acredito! é mentira! 6 As moças não fazem tal; 7 Se às vezes usam rebique, 8 Isto é coisa natural; 9 Quartos, espartilho, meias 10 E enchimentos? não faz mal.	R _{iii}	5 Não acredito! é mentira! 6 Juro que não fazem tal; 7 Se alguma em casa se dana, 8 Isto é coisa natural; 9 Brigam, depois ficam bem: 10 São casadas – não faz mal.	R _{iv}	5 Não acredito! é mentira! 6 Juro que não fazem tal; 7 Se alguma chega ao postigo, 8 Isto é coisa natural; 9 Se acaso pensa em casório, 10 E viúva – não faz mal.

Fonte: elaboração própria.

É interessante notar que se trata de uma performance vocal que atua para não permitir o estabelecimento com rigoroso dos pontos de repouso harmônico, e em todas as estrofes são retiradas as balizas musicais que sustentariam até mesmo a própria identificação tonalidade, porque estamos diante de um intérprete que passeia muito livremente pelos versos da canção. O piano e o violão é que se encarregam, na introdução e nos constantes interlúdios, de construir as indicações mínimas da orientação tonal.

Mesmo quando assume o canto regulado pelas leis musicais, vemos pouco compromisso melódico com os encadeamentos canônicos de afirmação dos centros de referência das tonalidades, e é difícil assumir um único encaminhamento isotópico¹³⁰ quando da descrição de sua ambientação harmônica. Tudo isso faz da versão de Mário Pinheiro um verdadeiro ato de rebeldia entoativa que faz prevalecer a voz sobre os instrumentos, a fala sobre a música, o descontínuo sobre o contínuo, mas sem jamais sair dos domínios do fazer cancional.

Já no primeiro dos quatro blocos de sua versão, o intérprete inicia em tom declamatório, com acompanhamento de piano¹³¹:

¹³⁰ Afinal, não é difícil entender a análise harmônica como um processo de reconhecimento de isotopias tonais, principais e secundárias, que nos dirão, em cada texto, a orientação de leitura das progressões e suas respectivas funções (sempre relacionais, figurais) em torno de um centro referencial interno ao discurso tonal.

¹³¹ Quando não pudermos transcrever os diagramas, apenas reproduziremos os versos sem a variabilidade vertical própria das gradações de altura. As análises harmônicas estarão sempre presentes, e faremos isso para melhor elucidar as relações de música e fala nas versões dos intérpretes, afinal, precisamos verificar o grau de fidelidade aos registros musicais do compositor.

Bloco 1: E_i

	D [#] /F [*]	G [#]
1	Dizem que as moças namoram	
	C [#]	F ^{#7}
2	Com todo e qualquer rapaz,	
	B	C
3	Tanto na porta da rua	
	F [#]	B
4	Como na porta de trás!	

Note-se que quando começa, falando, aos acordes do piano, o intérprete não nos dá informações precisas de sua localização do ponto de vista da gramática musical se estivéssemos considerando apenas os rumos melódicos possíveis, já que não há qualquer estabilidade. A harmonia principia, no primeiro verso, com a progressão [D[#]/F^{*} - G[#]] que nos faz crer, de saída, que são os graus V e I da tonalidade de G[#] ou I e IV de D[#]. O segundo verso descarta a fixação de pelo menos uma dessas duas possibilidades introduzindo no percurso o C[#], que segue para F^{#7}, e depois para B, no terceiro verso. A essa altura tudo dá a impressão de ser uma sucessão de percursos harmônicos secundários que conduzirão, ao fim do trajeto, àquela que deverá se estabelecer como a tonalidade principal.

O terceiro e o quarto versos trazem os acordes B - C - F[#] - B, e aqui já parece ser uma progressão [I - ^bII - V - I]. O emprego de um segundo grau alterado para baixo (Dó maior na tonalidade de Si maior) é característico do que os estudiosos da música tonal tratam como *acorde napolitano*¹³², que tem função pré-dominante, e, de fato, o encaminhamento para o F[#] e o subsequente B, corroboram essa leitura. Mas tudo isso é depreendido até aqui, recordemos, sem qualquer respaldo melódico por parte do cantor.

O intérprete segue para o refrão, agora com entoação estável. Convém destacar, já na primeira frase realmente cantada, que Mário Pinheiro adota um perfil melódico geral completamente diferente do que se via na musicografia originalmente proposta. Vejamos o diagrama:

¹³² Segundo Kostka, Payne e Almén (2018, p. 364): “the Neapolitan chord derives its name from an important group of eighteenth-century opera composers who were associated with the city of Naples. Although the composers of the “Neapolitan school” frequently used this chord in their music, they did not originate it but inherited it from earlier composers”. Em livre tradução: “o acorde napolitano tem seu nome derivado de um importante grupo de compositores de ópera do século XVIII que estavam associados à cidade de Nápoles. Embora os compositores da ‘escola napolitana’ frequentemente empregassem esse acorde em suas músicas, eles não o originaram, apenas herdaram de compositores anteriores”. É comum que o uso do acorde napolitano ocorra em tonalidades menores, mas aqui o vemos inserido em tonalidade maior. Se insistimos nessa descrição é porque, não obstante, ela nos parece plausível nesse cenário harmônico.

Figura 38: de Mário Pinheiro: R_I – versos 5 e 6¹³³.

The musical score is for a voice part (Soprano) and piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems, labeled 4 and 3 on the left. The lyrics are: "Não acredite (5) to! é men-ti-ra! As moças não fazem fa- al!". The melodic line starts on Sol#3, moves down to Sol natural, then up to Si, and continues with various intervals. The piano accompaniment consists of chords: D#7(#5) and D#7 in the first system, and G#m(#5) and G#m in the second system.

Fonte: elaboração própria.

Neste momento, percebemos que a melodia ressalta a entonação¹³⁴ incerta do enunciador, que reage de modo incisivo, mas não tão assertivo como talvez pretendesse, às exposições da primeira estrofe. Em termos aspectuais, é um momento de interrupção que incide contra a continuidade das insinuações estróficas como para reter seus avanços, e é sintomático dessa interferência que a recente estabilização melódica se sobreponha às instabilidades orais anteriores para inaugurar um novo comportamento vocal que coloca em evidência o refrão, mas fica também evidente que esses novos rumos melódicos não chegam a se definir completamente; em outras palavras, nasce um conflito que *não resolve*. E, não obstante, o retorno desse mesmo contorno na maioria dos refrãos caracteriza o alto grau tematizante dos refrãos.

Mesmo assim, a exploração temática que vem a propósito das repetições (na extensidade) não consegue apagar os efeitos passionais, intensos, e eles aparecem com a mesma proporção das forças tematizantes no olhar geral sobre a canção, ambas tributárias da oralização. Acontece que a sentença que abre essa nova etapa da canção (“não acredito, é mentira!”) começa com uma sequência de notas estáticas sobre Sol#₃, com ligeiro rebaixamento de semitom, para Sol₄ (natural), que logo retorna ao Sol#₃ para depois avançar

¹³³ Os numerais na lateral esquerda do diagrama discriminam as regiões da tessitura com base no dó central (Dó₃: 130_{Hz}). Não há sérias divergências quanto à localização exata do dó central do ponto de vista do “som real” (independente do instrumento, transpositor ou não), mas convém destacar que no piano ele aparece como a quarta oitava disponível na extensão sonora do instrumento, de modo que, se formos chamá-lo de “Dó₃” com base no piano, o dó mais grave, três oitavas abaixo, deverá ser chamado “-1”, negativo assim mesmo. Manteremos o entendimento sobre o “3” como centralidade por conveniência geral, independente da peculiaridade no piano, já que nenhuma das canções analisadas explora regiões muito mais graves que essa, e não há nenhum prejuízo descritivo nisso.

¹³⁴ Aqui nos referimos às oscilações prosódicas que são próprios da fala e anteriores à estabilização musical, ainda que, no refrão, a fixação das alturas já esteja presente. Lembremos que reconhecimento dessas oscilações na canção equivale à identificação de figuras entoativas que remetem aos comportamentos vocais cotidianos, é o seu atestado de verossimilhança entoativa: a figurativização.

mais três semitons; nesse ponto, fixa um novo patamar em Lá[#]₃, de onde prepara o próximo salto, dessa vez de seis semitons, para Mi₄, e encerra o segmento em Ré[#]₄, que fecha o segundo verso (“as moças não fazem tal!”).

Se estamos acostumados, na linguagem oral, a fazer coincidir às orações assertivas o declínio sonoro de seus fechamentos, a decisão de Mário Pinheiro apresenta características um tanto controversas a esse respeito. Ainda que adote pequenos descensos pontuais (1 semitom em cada: Si₃ para Lá[#]₃, depois Mi₄ para Ré[#]₄), o olhar extenso sobre o contorno melódico revela uma tendência na direção oposta, e os avanços para as regiões agudas ocorrem justamente com o aparecimento dessas sílabas finais (*-tira / tal*).

Também é preciso notar que essas duas unidades entoativas deslocam a melodia para uma região muito distante do centro tonal (Si maior)¹³⁵, e vemos ela buscar uma espécie de acomodação temporária no sexto grau menor em decorrência da progressão [V⁷/vi - vi], isto é, D[#]₇ e G[#]_m, porém sem que haja efeito geral minimamente conclusivo.

Esse comportamento é próprio das forças passionais, essencialmente expansionistas, que agem contra as proximidades sonoras provocando distanciamento abrupto entre as notas, e nada denunciaria melhor as afetações de um sujeito exaltado, que transmite a impressão de estar pessoalmente ofendido com o que acaba de ser dito. Além disso, a ascendência inesperada (inoportuna?) pode também ser aqui entendida como uma das formas extensas dos procedimentos de oralização, que, embora reconheça uma asseveração mínima, acaba por negar sua consolidação, e nasce aí uma “indefinição de sentido”¹³⁶, que inevitavelmente suscita e até prolonga a espera da resolução, da firmeza.

A conclusão até vem, mas apenas do ponto de vista harmônico, logo depois, e mais uma vez tão somente por via instrumental, pois o cantor abandona qualquer procedimento canônico de encerramento das frases musicais, que em geral envolvem o movimento ascendente da sensível para a tônica ou mesmo os eventuais saltos de quinta, ainda que soem menos conclusivos, mas nada disso ocorre. Quando os versos seguintes aparecem, o que se ouve é uma sequência sonora irregular de uma voz que transita entre as notas com modestas tentativas de fixação, que jamais se estabelecem:

¹³⁵ O comportamento do piano é que orienta essa interpretação. Como, porém, o cantor nunca nos dá verdadeiras garantias melódicas disso, parece ficar a cargo do ouvinte/analista seguir essa orientação ou duvidar dela, como se, na totalidade, a voz estivesse o tempo inteiro confrontando o instrumento para impedir a consolidação real dos repousos.

¹³⁶ Cf. Tatit (1997 p. 135).

Bloco 1: R_I

- F#⁹ F#
- 7 Se algumas dão seus passeios
B
- 8 Isso é cosa natural
C^o F#/C#
- 9 Se acaso tem amores
D#⁷ G# C#_m
- 10 Isso a moça não faz mal

Em seguida, repete em fala, os versos 5 e 6, aos quais ajunta o vocativo “olha”, e encerra o refrão sem que tenha sido construído qualquer efeito realmente conclusivo do ponto de vista musical, embora consiga dar a impressão ainda pouco afirmativa de assertividade em razão de leve descendência sonora na última sentença:

A#/C× B/D#
Olha, não acredito! é mentira!
F#⁷ B
As moças não fazem tal! — Tá esperando por essa?!

A presença do vocativo é sintomática da influência direta da fala, e denota intervenção embreante, como se o cantor quisesse dar a impressão de que ele próprio insurge diretamente da instância enunciante para se confundir por um instante com o sujeito do discurso. Se a interjeição não fosse o bastante para provocar esse efeito, a interpelação ao final (“tá esperando por essa?”) não deixa dúvidas de que um efeito de ilusão muito forte se estabelece, e para o ouvinte já não é um enunciador anônimo que faz circular os enunciados polêmicos da letra, é, em última análise, o Mário Pinheiro.

Toda essa organização recria o padrão de alternância primordial que orientará o ouvinte nos demais blocos (E+R) da canção, e, diga-se, essa oposição formal parece ser, para além do conteúdo abordado na letra, um dos poucos elos identitários que nos ajudam a reconhecer nesta versão a paternidade de Ramos Cotoco. Cumpre, neste ponto, demonstrarmos com maior clareza, por meio de comparação visual, as diferenças entre a musicografia que propõe o compositor e a melodia realizada por Mário Pinheiro, na ilustração abaixo:

Figura 39: de Mário Pinheiro: R_I – v. 5 e 6 (letra com musicografia) vs. de Ramos Cotoco, mesmo trecho.

Mário Pinheiro

D^{#7}(^{#5}) D^{#7} G^{#m}(^{#5}) G^{#m}

Não a - cre - di - to é men - ti - ra! As mo - ças não fa - zem tal_____

(em B): V⁷/vi - - - - vi -

Ramos Cotoco

Não a - cre - di - to é men - ti - ra! As mo - ças não fa - zem tal;

Fonte: elaboração própria.

Mesmo para o analista que não é versado em música, basta um rápido lançar de olhos sobre as respectivas musicografias para verificar que não há qualquer semelhança entre a versão de Mário Pinheiro e as indicações de Ramos Cotoco. Nem mesmo quando o intérprete carioca retorna, no R_{III}, logo após a exposição dos supostos malfeitos das “casadas”, e reconstrói o desenho melódico para assumir novo direcionamento, para todos os efeitos descendente, inexistente relação de similitude.

Vejamos novamente uma comparação, desta vez entre R_{III} de Mário Pinheiro, e a única ocorrência no registro de Cotoco:

Figura 40: de Mário Pinheiro: R_{III} – v. 5 e 6 (letra com musicografia) vs. Ramos Cotoco, mesmo trecho.

Mário Pinheiro

D^{#7}(^{#5}) D^{#7} G^{#m}(^{#5}) G^{#m}

Não a - cre - di - to é men - ti - ra! Ju - ro que não fa - zem tal_____

(em B): V⁷/vi vi

Ramos Cotoco

Não a - cre - di - to é men - ti - ra! As mo - ças não fa - zem tal;

Fonte: elaboração própria.

Figura 41: de Mário Pinheiro: R_{III} – versos 5 e 6.

Musical score for voice and piano. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are: "Não a cre di to, é men ti ra! Ju ro que não fa zem tal!". The piano part consists of a descending line of notes: G4, F#4, E4, D#4, C#4, B3, A3, G3. The lyrics are placed on a vocal line with a staff showing the pitch contour. The piano part is indicated by a dashed line and a yellow arrow pointing to the note A3. The chord symbols are D#7(#5) D#7 and G#m(#5) G#m.

Fonte: elaboração própria.

Se as duas primeiras unidades entoativas no verso 5 dão a conhecer um perfil descendente que agora, sim, faria surgir o desenho de um tonema de legítima asseveração (“não acredito, é mentira!”), o verso 6, porém, abandona toda a expectativa de segurança projetada até então quando, após um ligeiro descenso de cinco notas, três das quais em cromatismo, precipita-se para sete semitons abaixo (Lá[#]₃ – Ré[#]₃) tão somente para promover uma elevação de cinco semitons (Ré[#]₃ – Sol[#]₃). Se por um lado, o primeiro segmento tinha encontrado alguma equivalência expressiva entre a exclamação e o acorde dominante (D[#]₇ [V⁷/vi]), a manobra subsequente oferece menos um repouso que um desconforto, e a distensão prometida pelo refrão não se concretiza. O cantor prossegue:

Bloco 3: R_{III}

F^{#9} F[#]

7 Se alguma se dana
B

8 Isso é cosa natural
C^o F[#]/C[#]

9 Brigam, depois ficam bem
D^{#7} G[#] C^{#m}

10 São casadas e não faz mal

A[#]/C^x B/D[#]
Não acredito, é mentira! (trecho ininteligível)

F^{#7} B
Juro que não fazem tal.

Daí retorna o interlúdio de piano e violão, depois a estrofe 4, novamente sem fixação das frequências. Esse abandono deliberado das entoações estáveis nas estrofes e as

constantes intervenções orais genuinamente embreantes do intérprete parecem ter o intuito de trazer os enunciados para mais próximo da oralidade cotidiana, e isso tem como efeito estratégico a intensificação do valor de verdade daquilo que é dito, por incremento na carga de confiança subjetiva, que na verdade vem a propósito da palavra empenhada (“juro que não fazem tal”). Isso acontece porque a extenuação das forças estéticas que são próprias do plano da expressão musical deixa no texto apenas as condições mínimas de estabilidade sonora, ou seja, somente as que são necessárias para a veiculação do que é dito, e o enunciador obriga o ouvinte a descartar as informações da expressão o mais rápido possível para maior proveito do conteúdo inteligível dos enunciados¹³⁷.

Acreditamos que este seja um processo enunciativo que acaba por colocar em evidência efeitos de sentido que nem sempre foram tão claros na simples leitura do texto verbal, ainda que lá estivessem. Com efeito, se, por um lado, a interpretação de Mário Pinheiro negligencia deliberadamente a estabilidade das frequências, e conseqüentemente rompe, de saída, os vínculos identitários com a virtualidade melódica de Ramos Cotoco, por outro, a opção de tematizar explicitamente as sequências de início dos refrãos atestam o valor da crítica subterrânea à “hipocrisia burguesa”. Entendamos.

Lembremos que, na letra, se os valores da integridade moral estão em vigência, é a religiosidade que deveria determinar as condições de realização das interações amorosas/sexuais pelos sujeitos, relações que em geral parecem ter somente a finalidade reprodutiva entre os casais¹³⁸. Então, tudo se passa como se qualquer demonstração de interesse tão somente pela parcela de prazer que a prática proporciona estivesse incorrendo numa quebra de contrato com o destinador (divino ou social, que em alguns casos dá no mesmo, quando este se manifesta em nome daquele). Nesses termos, numa perspectiva tensiva, reduzem-se os espaços de exercício da sexualidade em razão do aumento no grau de coerção dos valores morais, que se dão segundo princípios do discurso religioso e dos acordos

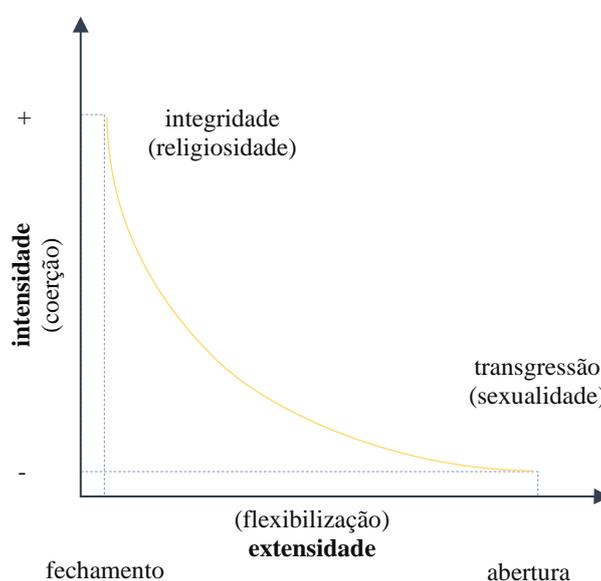
¹³⁷ Cf. Valéry (1991), Tatit (1997).

¹³⁸ Haja vista os constantes retornos ao tema do preservativo nas práticas sexuais entre fiéis católicos. Em artigo publicado na *Veja* em 2007, atualizado em 2020, o jornalista Reinaldo Azevedo comenta as falas do arcebispo Dom Odilo Scherer, que, ao ser questionado em sabatina da *Folha* sobre a proibição do preservativo pela Igreja, sustentou a posição de que “a fidelidade dos casais e a não-promiscuidade são as melhores formas de combater a difusão da Aids pelo mundo”. Diz o jornalista – também católico – que “o que vocês sabem é que considero a) que a Igreja tem o direito de dar a seus fiéis a orientação moral (e o sexo é uma escolha moral) que achar mais adequada”. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/coluna/reinaldo/os-catolicos-o-sexo-a-camisinha-a-logica/>. Acesso em 20 de março de 2022. Se os preservativos são posteriores ao tempo de Ramos Cotoco, a defesa enfática da não-promiscuidade, por outro lado, é consideravelmente anterior, e não estranha que o tema suscite debates, críticas, denúncias na sociedade, e que tudo isso repercuta na obra cancional de um verdadeiro “cronista” sua época, como já foi descrito (ANJOS, 2011).

sociais pressupostos que regem o tom da letra, e partem daí desenvolvem-se os conhecidos embates entre o ser, na intimidade, e o parecer, no que é de domínio social.

Naquilo que é tido como força de transgressão, porém, o rigor da moralidade, enquanto fechamento do espaço tensivo (eixo da extensidade), é negligenciado em benefício das vontades individuais, e disso decorre uma abertura que cada vez mais ganha em flexibilidade e, conseqüentemente, faz diminuir o grau de coerção moral (eixo da intensidade) a que as mulheres supostamente estariam submetidas. A figura abaixo exhibe essa oposição tensiva:

Figura 42: gráfico tensivo de correlação inversa da oposição integridade vs. transgressão sob a perspectiva da coerção e da flexibilização.



Fonte: elaboração própria.

Naturalmente, esta é uma leitura que se pauta pelo grau de coercitividade dos valores morais sobre a intimidade dos sujeitos descritos. Em outra perspectiva, poderíamos adotar também um critério de impacto das ações dos sujeitos no discurso, e aí tenderíamos a ver as manifestações de transgressão como mais impactantes (intensas), agindo sobre a extensidade, isto é, sobre o alcance dos valores da integridade no discurso, reduzindo seus efeitos e sua cobertura no que diz respeito à subjetividade das mulheres em cada uma das faixas etárias.

De acordo com o discurso crítico de primeira ordem, aquele que predomina nas estrofes, tudo se passa como se as “moças”, “casadas”, “viúvas” e “beatas”, cada uma a seu

turno, reavaliassem por conta própria as suas possibilidades e sentissem que não precisam estar o tempo inteiro submissas, e então resolvessem tomar atitudes, ainda que sempre às escondidas, que flexibilizam a rigidez da imposição social sobre sua própria sexualidade no âmbito mais íntimo e secreto (“têm namoros escondidos” / “cansaram de chorar”). Nessas ocasiões, a configuração axiológica se inverte e a sexualidade passa a se sobrepor, concessivamente na letra, às circunstâncias de exercício da religiosidade, como se estas funcionassem como pretexto para as incursões fora ou em detrimento do casamento (“fazem promessas / para que morram os maridos” / “quando vão p’ras orações” / “vão e levam beliscões”).

Acontece, porém, que essas aberturas, concessivas por sua natureza disruptiva, representam o que há de mais insólito para os que são adeptos aos valores profundos do *fazer-bem*. É assim que brota em seus discursos o olhar vigilante e a crítica exaltada diante dos indícios de práticas incompatíveis com a moral vigente.

Essas avaliações são trazidas ao discurso pelo enunciador, mas não aparecem na letra com seu verdadeiro intento crítico, antes serão elas mesmas criticadas... Tudo ocorre como se essas decisões interpretativas bastante peculiares contribuíssem para colocar em evidência a crítica subliminar que, nos refrãos, contraria as próprias falas manifestadas para adquirir o tom jocoso de quem aponta indiretamente fragilidades da sanção positiva defensoria em face das acusações de transgressão, estas, sim, muito mais críveis.

Some-se o fato de que os perfis melódicos dos trechos cantados, que jamais reproduzem os padrões assertivos da oralidade cotidiana, corroboram essa leitura na medida em que, nesta versão, diferentemente da musicografia de Ramos Cotoco, impulsionam a melodia para longe dos centros de referência em lugar de alcançá-los, e mesmo quando a harmonia assim o faz, a voz não acompanha. E a impressão final é de que, no conteúdo verbal, com reforço da expressão musical, o enunciador parece ter pouca segurança naquilo que enuncia nos refrãos, simulando com teor altamente humorístico a fragilidade argumentativa.

Sabemos que no nível discursivo há uma primeira debreagem enunciativa em que o /eu/ está subentendido no presente do verbo: “não acredito!”. Mas há também um segundo processo enunciativo muito mais sutil que parece associar o dito não a quem diz num *agora*, mas àqueles que sustentam, num presente gnômico, o discurso incondicionalmente defensivo (“as moças [casadas/viúvas] não fazem tal”). Embora no enunciado haja uma marcação enunciativa, a sensação é de que a oposição eu/ele é na verdade neutralizada (efeito embreante) para que o discurso do /ele/ seja convocado na forma manifestada de primeira

pessoa, e isso ocorre de modo tão eficaz que no enunciado “não acredito! é mentira!” está subentendido um jogo de pressuposições enunciativas em que efetivamente se ouve: “[eu digo que eles dizem]: ‘não acredito! é mentira!’”, e tudo isso associado a um modo sempre risonho de cantar constroem um efeito final que é, numa palavra, cômico.

A voz de Mário Pinheiro recupera a enunciação em ato para aproximar ainda mais, com sua forte presença, o enunciado e o enunciador, e o que se obtém é um reforço sem igual a esse efeito de ilusão referencial (TATIT, 2016). Se é verdade, como diz Zilberberg, que a embreagem é homogeneizante (2001, p. 187), todas essas instâncias simuladas estão sintetizadas no canto, e especialmente na versão de Mário Pinheiro, é esse complexo mecanismo que opera uma ligação *sui generis* entre o discurso manifestado e a voz do enunciador-narrador.

Todo esse vaivém enunciativo finaliza por fazer convergir na instância de enunciação um conjunto de vozes conflitantes estrategicamente colocadas para que tudo que é dito afirmativa ou negativamente revele uma tensão subjacente entre os sentidos das sentenças manifestadas e os sentidos das que lhes são imediatamente opostas. No fim das contas, não é, de fato, a voz do /eu/ da situação de enunciação que está sendo ouvida, mas o /eu/ de uma enunciação que é, para todos os efeitos, ironicamente reportada. No engenho desse procedimento, o enunciador-cantor empresta sua própria voz ao discurso da doxa¹³⁹, trazendo à tona uma outra leitura que reorganizará a construção global do texto. Na interpretação alternativa, o objeto de interesse maior não serão mais os boatos narrados nas estrofes, mas o “falso moralismo” daqueles que fingem não reconhecer a veracidade do narrado, sobrepondo-lhe um outro nível de veridicção, que, apesar disso, nasce também de opinião inteiramente subjetiva.

Mas é necessário que o ouvinte, diante dessas operações, selecione o crivo de leitura (o núcleo isotopante) que o fará depreender no ato o grau de presença dos efeitos de sentido primários e/ou os secundários no discurso. Se o que orienta a interpretação do enunciatário é a isotopia que aponta na direção, digamos, da *censura do discurso acusador*, a forma realizada é apreendida de imediato. Se, no entanto, a isotopia concorrente, qual seja, a *crítica ao discurso defensivo*, em estado latente, ganha tonicidade, em termos de presença,

¹³⁹ No Houaiss, para *doxa*: “sistema ou conjunto de juízos que uma sociedade elabora em um determinado momento histórico supondo tratar-se de uma verdade óbvia ou evidência natural, mas que para a filosofia não passa de crença ingênua, a ser superada para a obtenção do verdadeiro conhecimento”. Disponível em: https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v6-0/html/index.php#1. Acesso em 15 de maio de 2022.

e esse sentido potencial emerge para produzir no texto o conhecido efeito irônico, ressaltando o caráter controverso das assertivas:

Tabela 12: formas realizadas e formas latentes.

realizado / manifesto	potencial / latente
“não acredito! é mentira!”	“eles acreditam, sabem que é verdade”
“as moças não fazem tal”	“sim, as moças realizam tais práticas”
“não faz mal”	“não faz bem”

Fonte: elaboração própria.

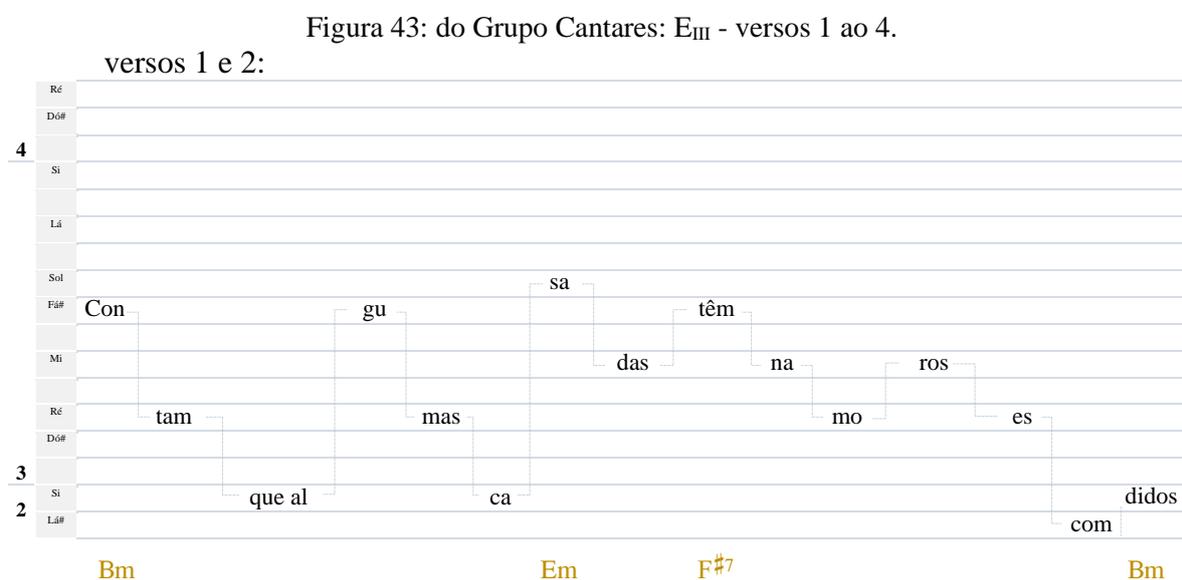
Ocorre que, como dizem Fontanille e Zilberberg (2001), na perspectiva da práxis enunciativa, as duas formas possíveis entram em tensão, mas apenas uma delas pode ser atualizada. A outra segue em estado potencial, e seus efeitos passam a ser medidos segundo a intensidade da interpretação: átona ou tônica. Se a interpretação é menos acentuada, a forma manifestada se sobressai, deslocando outras leituras (isotopias) possíveis. Se a interpretação for mais acentuada, as duas possibilidades disputam presença e, não obstante se leia no resultado do processo em ato “isso é coisa natural”, a tensividade em jogo faz reconhecer a forma potencial “não é natural” reclamando presença. Aliás, como dizem os autores de *Tensão e significação*: “mesmo potencializado, o praxema continua todavia a produzir efeitos em segundo plano, como se o discurso guardasse, em cada ponto da cadeia, a memória das operações cujo resultado final será, contudo, o único a ser exposto no plano da expressão” (p. 177).

6.2.4 A interpretação do Grupo Cantares

De saída, no olhar geral, é possível constatar que a versão do grupo de 2006 respeita a construção original de Ramos Cotoco, quer se considerem as questões melódicas ou verbais. Há, no entanto, pequenas modificações nessas duas dimensões que acreditamos se deverem mais às providenciais intervenções da voz que qualquer outro motivo. Destarte, esta versão oferece ao ouvinte características que ajudam a compreender muitos aspectos bastante rendosos do ponto de vista linguístico e também musical, e como não poderia deixar de ser, o que aqui nos interessa sobremaneira: cancional.

Retomemos alguns pontos do trajeto analítico iniciado no item 6.2 até aqui para acompanharmos as particularidades de significação nesta versão de “Não faz mal”, cuja apreciação e transcrição nos ajudem a reconhecer muitas das características que já estavam armazenadas em forma de projeto diccional nos *Cantares Bohêmios*.

Um relance pelos diagramas dos quatro primeiros versos do bloco 3, por exemplo, permitem acompanhar melhor aquela atração pelas alturas que já vinha se desenhando na musicografia original, especialmente nos versos 3 e 4, que parece também ser a regra desta e de todas as estrofes na canção:



continua...

versos 3 e 4:

The image shows a musical score for two stanzas, labeled 3 and 4. The score is written on a grand staff with treble and bass clefs. The lyrics are: "E ou fa mes pra que (#) mor ram seus ma dos tras zem pro sas (#) que". The chords B7, Em, and F#7 are indicated below the staff.

Fonte: elaboração própria.

É curioso notar que ao avanço expositivo das estrofes corresponde o aumento no acento dos valores de transgressão na letra. Em outras palavras, conforme cada relato se desenvolve, o enunciador vai colocando em evidência a presença disfórica (do seu ponto de vista) dos valores do *fazer-mal*, que se opõem à integridade dos sujeitos. Nesta versão do grupo, os caminhos melódicos não só reproduzem o projeto musicográfico do compositor como parecem tornar sua dicção mais loquaz com o acompanhamento harmônico devidamente colocado, isto é, correspondente ao esperado pela gramática tonal, que a melodia, na realidade, já demandava.

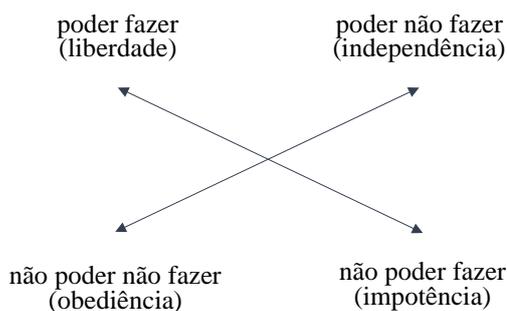
Esses movimentos na enunciação do grupo ajudam a descobrir também as razões tensivo-modais que sustentam as estruturas discursivas na letra. Percebemos, por exemplo, que a dinâmica de presença dos valores do *fazer-mal* nas estrofes encontra sua razão de ser no fato de que as figuras de “moça”, “casada”, “viúva” e “beata” são também simulacros sócio-identitários, modelos femininos culturalmente idealizados que já parecem carregar em si mesmos um conjunto de modalizações de ordem deôntica e alética como condição de sua existência e atividade social, segundo enunciados possíveis de fazer ou de estado (dever-fazer / dever não-fazer ou dever-ser / dever não-ser etc.).

Baseados na moralidade, nesses termos, esses actantes *devem* agir segundo os padrões de comportamento eleitos como eufóricos, aqueles que são representativos do *fazer-bem* no microuniverso semântico descrito na Figura 19. Em outras palavras, aos olhos do destinador (sociedade moralizadora), as mulheres em cada faixa etária/condição civil têm

uma obrigação de se comportarem em conformidade com a integridade moral, com aquilo que se espera de uma “moça/casada/viúva/beata”, e qualquer deslize de comportamento as colocaria como transgressoras da ordem vigente.

Na verdade, um conjunto considerável de configurações modais parece determinar os diferentes graus de liberdade (sexualidade/transgressão) e proibição (religiosidade/integridade) que podem ser pressupostos nessa distribuição figurativa. Para ajudar a compreender esse processo, recorramos a Greimas e Courtés, que, no Dicionário de Semiótica, ao tratar da modalidade do *poder*, deram-lhe a seguinte acepção: “conceito indefinível, ele é, contudo, suscetível de ser interdefinido em um sistema de valores modais escolhido e postulado axiomáticamente” (2013, p. 372). Assim são distribuídos os termos:

Figura 44: configurações modais do poder regendo o fazer.



Fonte: Greimas e Courtés (2013, p. 372-3)

Ao propor uma tipologia experimental para as articulações do *poder*, Greimas e Courtés observam que essa “intuição semântica” é também sugestiva de que

[...] essas denominações podem pôr em evidência as unidades que existem entre as estruturas modais do poder e as do dever. Assim, a confrontação dos quadrados semióticos de *dever-ser* e de *poder-ser* mostra que uma mesma denominação, que remete ao sistema das modalidades aléticas, subsume duas estruturas modais, as de *dever-ser* e as de *poder-ser*, estando os dois termos, a cada vez, em relação de complementaridade (isto é, um pressupondo o outro). (2013, p. 373, *itálicos dos autores*).

Acreditamos, nessa perspectiva, que o sujeito (as mulheres) dessa letra tem arquiteturas modais específicas que se espalham por sua construção no discurso, em que a modalidade do poder (atualizante) rege também a categoria volitiva (querer-fazer) e encontra

reforço – ou complementaridade – nas articulações da categoria deôntica (dever-fazer), permitindo ou impedindo, segundo a competência observada (poder ou não-poder), até mesmo o estabelecimento de novos vínculos contratuais visando à performance sexual. Afinal, como dizem Greimas e Courtés, “o querer, da mesma forma que o dever, parece constituir uma condição prévia virtual da produção de enunciados de fazer ou de estado” (2013, p. 406).

Se essas condições não estão dadas ou são reprimidas – por dentro e por fora – o sujeito não parece ter meios de encaminhar qualquer projeto divergente nessa direção. É assim que a presença disfórica (para S_2) da integridade/religiosidade impõe-se não somente contra a competência do sujeito (poder-fazer), ela o afeta num outro nível modal, sobredeterminado, em que duas estruturas se entrelaçariam, uma dominante e outra dominada, com a seguinte orientação:

Tabela 13: hierarquia modal constitutiva da existência do sujeito.

dominante	PODER (atualizante)
dominada	QUERER (virtualizante)

Fonte: elaboração nossa.

Se restringirmos nossa descrição a algumas dessas possibilidades de configurações, que respondem também pela orientação fórica (sobre o que é atrativo [aceitável] e o que é repulsivo [ou proibido]), na perspectiva dos discursos da moralidade sobre o exercício da sexualidade feminina, especialmente em relação de dependência com a religiosidade, depreendemos a seguinte organização no conteúdo de “Não faz mal”:

Tabela 14: configurações modais subjacentes ao exercício da sexualidade segundo princípios da moralidade em “Não faz mal”.

ator ↓	arranjos modais →	CIRCUNSTÂNCIA (com base em dever, querer e poder sobre enunciados de fazer)			
		de permissão		de interdição	
moça	com o marido no curso do casamento	<i>pode querer/fazer</i>	antes do casamento	<i>não-pode querer fazer</i> + <i>deve querer não-fazer</i>	
casada			fora do casamento em curso	<i>não-pode não-querer não-fazer</i> + <i>deve não-querer fazer</i>	
viúva			entre o casamento anterior e o casamento seguinte	<i>pode querer não-fazer</i> + <i>não-deve não-querer não-fazer</i>	
beata			dentro (ou fora) do (possível) casamento em curso	<i>pode não-querer fazer</i> + <i>não-deve querer fazer</i>	

Fonte: elaboração própria.

De acordo com essa orientação – ainda pouco representativa das variações e combinatórias imagináveis –, seria possível depreender uma série de modalizações envolvidas nos programas narrativos de cada uma das personagens femininas. É forçoso notar que uma tal distribuição dos termos revela um encadeamento de sobreposições modais que parece restringir a liberdade sexual em quase todos os cenários, a exceção daquele eleito como moralmente aceitável, como se ao sujeito não fosse dado o direito de poder (ou não-poder) querer (ou não-querer) – a depender da direção fórica examinada no discurso – exercer livremente a sua sexualidade. Na perspectiva dos valores da integridade, espera-se que o próprio desejo não seja encorajado se ele contraria os princípios morais envolvidos, o que encaminharia o sujeito na direção da transgressão.

Assim, no caso das “Casadas”, por exemplo, não é suficiente o [não fazer] (sexo fora do casamento), é exigido delas também um [*não-querer* fazer], para que seu comprometimento esteja visível por fora (no parecer), aos olhos do destinador (sociedade, que ganha voz por via do enunciador-narrador das estrofes), e por dentro (no ser), em sua

individualidade subjetiva. Então, o sujeito é socialmente manipulado para ter devoção total ao casamento em curso: *não pode não querer não fazer*, e, ainda, *ele deve não querer fazer*.

É assim que, conforme as práticas descritas nas estrofes vão se construindo, o enunciador precisa fazer a melodia responder a essas gradações de sentido, e uma maneira eficaz que o compositor encontrou de assim proceder foi buscar amparo na gramática tonal, o que não é nenhuma surpresa, e o grupo soube trazer à tona todas essas nuanças da canção.

Recordemos que a aparição dos fatos de maior gravidade estão em sintonia com a tensão melódica, pois, conforme dissemos anteriormente, é neste momento da letra que o compositor nos apresenta os maiores acentos de sentido no plano do conteúdo:

Tabela 15: momentos de maior tensão na letra.

ator	paroxismo do acento sobre a gravidade dos atos
“moças”	... na porta de atrás ;
	... de corpos bem torne ados ;
“casadas”	... p'ra que morram os maridos ;
“viúvas” olhar o bonde passar ;
“beatas”	... vão e levam belisc ões ;

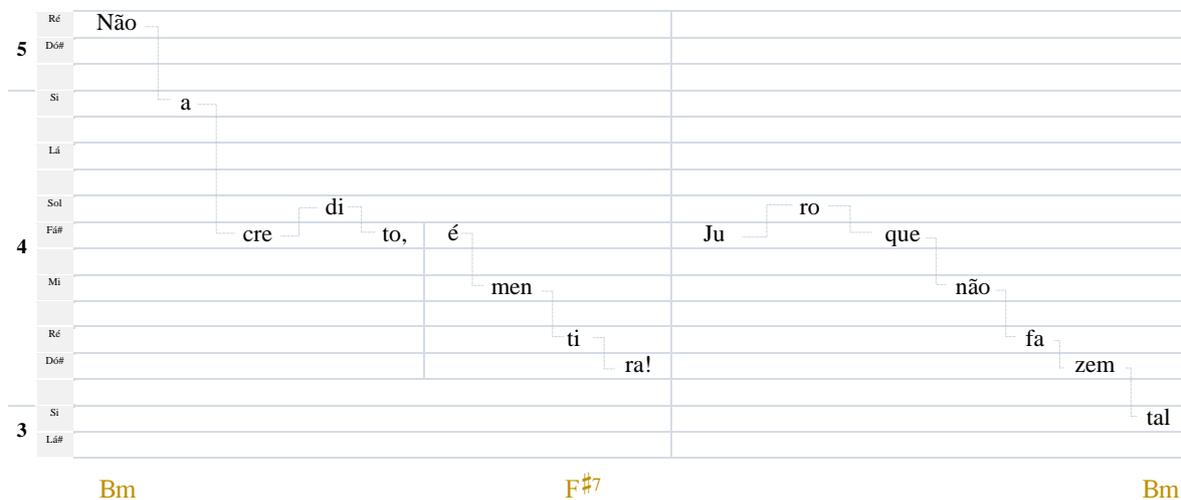
Fonte: elaboração própria.

Logo em seguida, toda a elaboração melódica do refrão é pautada pelo desenvolvimento progressivo que parte das regiões mais agudas, área de maior influência da dominante, onde se observa a maior tensão musical, e o objetivo é alcançar a tônica nas regiões mais graves. Mas essa meta não é jamais atingida diretamente, ou pelo menos seus efeitos não são imediatamente sentidos, ainda que a presença da tônica já esteja evidente na melodia desde os primeiros compassos do refrão.

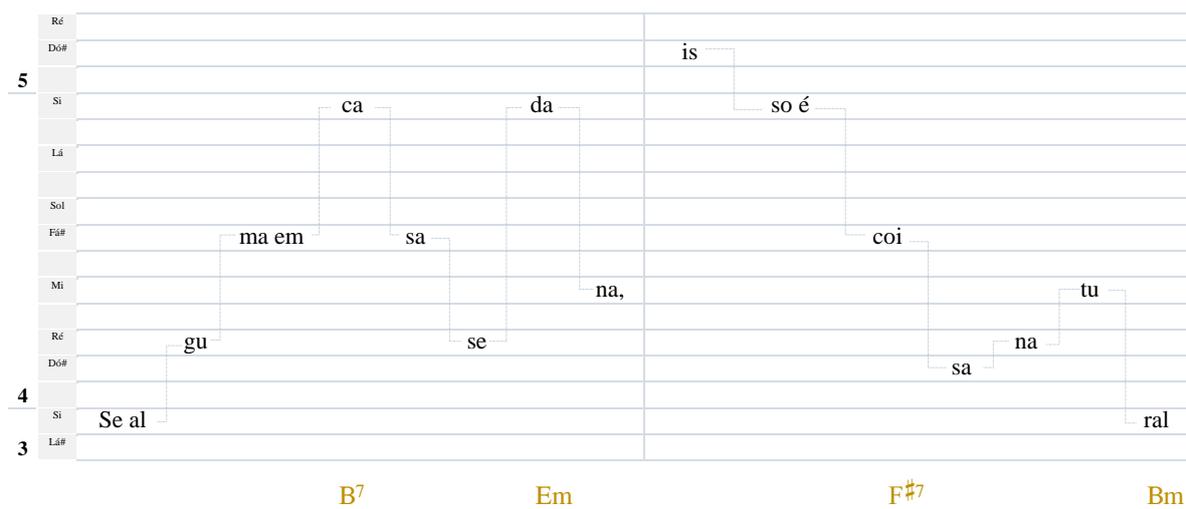
Vejamos a transcrição completa das alturas no terceiro refrão, e, em seguida, expliquemos a razão desse comportamento:

Figura 45: entoação do Grupo Cantares em R_{III}.

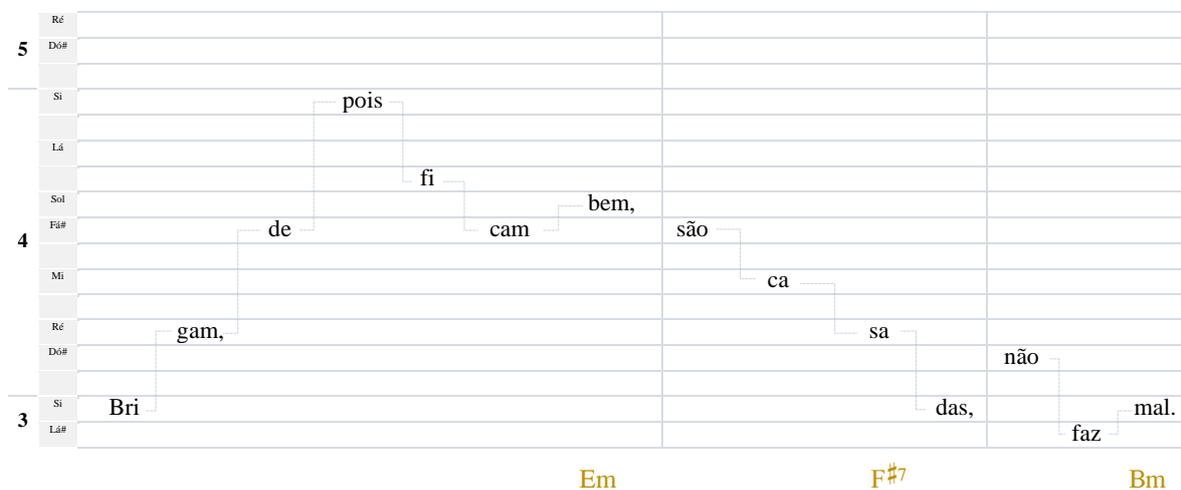
versos 5 e 6:



versos 7 e 8:



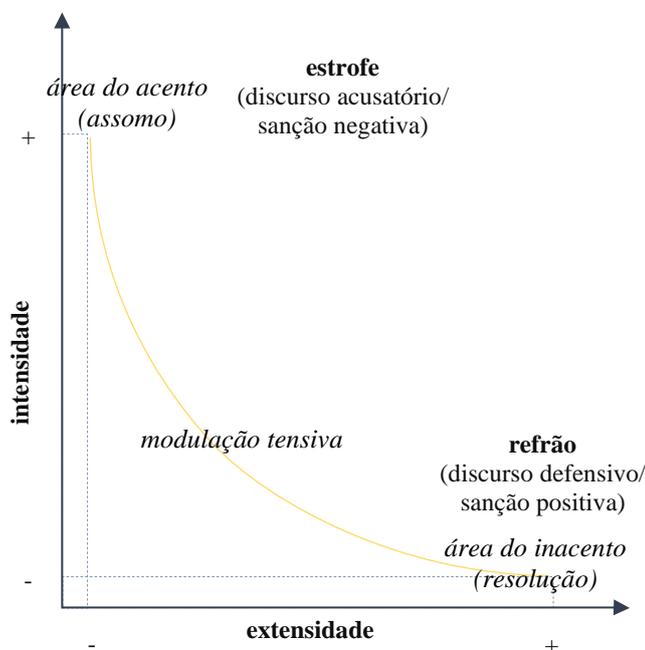
versos 9 e 10:



Fonte: elaboração própria.

Se voltarmos novamente a atenção para os dois tipos de sanção construídos no texto, é possível observar as gradações tensivas que oscilam entre a gravidade (maior impacto) das acusações estróficas e a leveza despreocupada (menor impacto) das ponderações do refrão. Essa transição decorre da modulação tensiva que opera a passagem da zona do acento à zona do inacento, diluindo o assombro das afirmações anteriores com o discurso da razoabilidade, da ponderação, que funciona como atenuação e até minimização dos efeitos disfóricos das alegações de transgressão. O gráfico a seguir exhibe essa dinâmica avaliativa de uma sanção à outra:

Figura 46: gráfico tensivo da oposição avaliativa construída na estrofe e no refrão.



Fonte: elaboração própria.

Notemos que, no plano do conteúdo, o papel dos versos 7 ao 10 é rebater as ilações das estrofes, e esse é um procedimento que, diante de tamanha gravidade, não se faz inopinadamente, mas sim num encadeamento argumentativo de três etapas que compõem seu juízo sobre os assuntos: negação (“não acredito! é mentira! / as moças não fazem tal”) > ponderação (“se alguma dá seus passeios / isso é coisa natural”) > resolução (“se acaso tem amores / isso a moça não faz mal”).

No plano da expressão musical, o propósito da melodia é abrir caminho pela tessitura partindo do cume atingido na estrofe e ir descendo sem movimentos bruscos – ainda que não consiga evitar alguns “solavancos” sonoros – para reduzir gradativamente a tensão provocada nos eventos anteriores até conhecer um novo ambiente, que agora é de pacificação.

Com efeito, esse grande percurso descendente (do verso 5 ao 10) tem o propósito de dissipar, o que não é novidade na música tonal, a tensão provocada pelas recentes explorações do enunciador na região aguda (versos 3 e 4). Mas nos termos dessa canção, os refrãos não se constroem simplesmente em função da resolução melódica, eles precisam também prestar contas às iterações moderativas que surgem em forma de respostas prolongadas para as diferentes circunstâncias nos assuntos expostos nas estrofes. Por isso a cadência conclusiva demora a chegar, como se precisasse das condições ideais de acomodação, e a razão disso está no compartilhamento de uma profundidade comum aos dois planos da linguagem e, tanto num caso como no outro, carregam os efeitos de uma dinâmica modulativa que está constantemente transitando entre o acento e o inaccento avaliativo.

É sintomático desse mecanismo tensivo que, embora a nota Si₃, que é tônica da escala, ocorra três vezes, figurando praticamente em todas as finalizações frásicas do refrão (“[...] não fazem **tal** / [...] coisa natural / [...] não faz **mal**”), e sempre acompanhada de uma progressão do tipo V⁷ → i (F^{#7} → Bm), é apenas na última ocorrência que percebemos a devida instauração do repouso sonoro, por resolução da sensível, que é próprio da cadência conclusiva dita autêntica:

Figura 47: finalizações das frases no refrão - R_{III}.

	Re				
	Dó#				
5	Si				
	Lá				
	Sol				
	Fá#		coi		
	Mi	não		tu	
	Ré	fa		na	não
4	Dó#	zem	sa	ral	mal.
	Si	tal			faz
3	Lá#				

(F^{#7}) → Bm | F^{#7} → Bm (F^{#7}) → Bm

Fonte: elaboração própria.

Tudo se passa como se a primeira aparição fosse a anunciação da tônica (por salto descendente de 2 semitons), a segunda contextualizasse sua presença (por salto descendente de 5 semitons) e a terceira fixasse o seu território (movimento ascendente de 1 semitom), na região mais grave, e menos tensa, da tessitura. Não é nenhuma surpresa para nós que essa fixação coincida com a resolução no julgamento do enunciador no plano do conteúdo; aliás, que todas essas pequenas etapas coincidam.

Também é interessante notar que o salto descendente de cinco semitons finalizando a sentença (“isso é coisa natural”) traz um poder de asseveração que até então não tinha sido explorado pela intérprete nesta versão – que vinha respeitando a ascendência do original –, e a razão disso não pode ser outra: é a enunciação (em canto) que finalmente faz descobrir as nuances de correspondência que o texto escrito, enquanto projeto, só podia atualizar como compatibilização genérica, carente de especificidades locais, que são próprias da realização vocal. Vejamos:

Figura 48: R_{III} - versos 7 e 8.

The musical score for voice and guitar is shown below. The staff is in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are: "Se al gu ma em sa da na, sa na tu ral". The chords are B7, Em, F#7, and Bm. A yellow dashed box highlights the final phrase "na tu ral".

Staff	Notes	Lyrics	Chords
5	Ré, Dó#	is	
4	Si, Lá, Sol, Fá#	ca da so é	
3	Mi, Ré, Dó#	ma em sa da na,	B7, Em
2	Si, Lá, Sol, Fá#	gu se sa na tu	F#7, Bm
1	Ré, Dó#	Se al ral	

Fonte: elaboração própria.

Ocorre que, uma vez que a combinatória é colocada à disposição da voz, o ato enunciativo dobra o contorno melódico segundo as leis sutis que governam a fala, pois é um princípio oralizador que subverte a direção idealizada neste ponto do texto, mas sem comprometer a significação global. Aliás, esse descenso (da expressão) só vem corroborar (no conteúdo) a medida de “certeza” do segmento anterior, como para fazer enunciação

prestar contas à inflexão que modula o grau de tonicidade pela defesa enfática enunciador, que se aproxima subjetivamente do enunciatário.

A verdade defendida neste ponto do discurso recebe as garantias de um sujeito que já vinha tomando para si, enunciativamente, em primeira pessoa, a responsabilidade da sanção, que é inclusive colocada sob juramento no enunciado (“[eu] juro que não fazem tal!”); não se trata mais de uma debreagem enunciativa como ocorre nas estrofes anteriores (“[elas] as moças não fazem tal”), e essa aproximação da instância de enunciação provocada pelo mecanismo breante parece que pedia o ajuste expressivo.

Outra alteração bastante significativa para as ocorrências da “natural” envolve as durações das sílabas em todos os refrãos. Há três versões de ajuste interpretativo do grupo sobre ela; do primeiro ao terceiro, além dos ajustes de direção melódica mencionados, vemos um encurtamento considerável de sua duração, em comparação com o que estava previsto por Ramos Cotoco, quarto e o quinto refrãos apenas repetem o comportamento visto na segunda e na terceira ocorrências, respectivamente. Vejamos abaixo:

Figura 49: variações na palavra "natural" na versão do Grupo Cantares.

Primeira ocorrência (E_I – v. 6 e 7):

is - so é coi - sa na - tu - ral, se a - ca - so tem a

V^7 i

Segunda ocorrência (E_{II} – v. 6 e 7):

is - so é coi - sa na - tu - ral, quar - tos, es - par - ti - lhos,

V^7 i

continua...

Terceira ocorrência (E_{III} – v. 6 e 7):

is - so é coi - sa na - tu - ral; bri - gam, de - pois fi - cam

Fonte: elaboração própria.

Se compararmos com a ocorrência original para o trecho, veremos que uma sutil aceleração do andamento se traduz pela aparição obrigatória das tercinas, e esta em especial mostra a força de concentração sobre a palavra “natural” como um todo, mas a última sílaba é a que mais sofre condensação, porque tem sua duração, que era prevista para dois tempos inteiros, reduzida a uma pequena semicolcheia no primeiro refrão do Grupo, e a uma colcheia alterada por quiáltera nas ocorrências seguintes. Vejamos a original:

Figura 50: oitava sequência da musicografia original de Ramos Cotoco.

is - to é coi - sa na - tu - ral;

Fonte: elaboração própria.

Acreditamos que essa modificação, em especial, se deva ao fato de que estender a duração desta sílaba específica talvez soe como dispêndio pouco necessário de energia na medida em que a original parece carregar um efeito passionalizante que na realidade teria pouco a contribuir para a tematização que o grupo quer destacar. Essa versão pode até perder um compasso em decorrência do acento de celeridade, mas com isso garante a salvaguarda do caráter temático do trecho, que poderia estar comprometido em razão da perda de proximidade com as notas adjacentes. Além disso, sua redução apressa o encadeamento silábico por meio das pequenas discontinuidades sonoras que, de quebra, acabam assegurando também o tributo à oralização, simulando o descarte rápido da fala cotidiana.

Na verdade, tais ajustes estão espalhados por toda a canção, e muitos deles são pistas de um *feeling* entoativo que é próprio dos intérpretes que dominam a dicção geral de um gênero, e, mais que isso, reproduzem a naturalidade simulada pelo compositor no interior dos versos, que nem sempre – ou quase nunca – são facilmente registrados em partitura. Algumas dessas ocorrências podem ser vistas logo abaixo, na transcrição que fizemos, em notação tradicional, para sermos capazes de analisar os pormenores intensos que só podiam se construir na versão cantada, domínio absoluto da voz, ou melhor, das forças de oralização:

Figura 51: ajustes expressivos na versão do grupo Cantares - RIII.

Fonte: elaboração própria.

Note-se que a antecipação da palavra “não” no início do refrão amplia sua duração coincidentemente no ponto em que o enunciador intervém contra os próprios enunciados, daí se seguem os saltos que caracterizam o aparecimento da tônica ao mesmo tempo em que assinalam a negação dos malfeitos. É aqui, a um só tempo, um investimento passionalizante que parece ter sido descoberto e impulsionado pela enunciação da cantora, e um retorno dos movimentos melódicos que também caracterizam o trecho como construção temática.

Mas é oportuno mencionar também que logo em seguida o antigo padrão sincopado da frase (semicolcheia + colcheia + semicolcheia) é nesta versão renovado por um conjunto de quiálteras em tercina¹⁴⁰ que redistribuem as pequenas durações silábicas para fazer a divisão reproduzir mais adequadamente a naturalidade, a espontaneidade do encadeamento silábico oral, e vemos aqui um excerto altamente enriquecido pela

¹⁴⁰ A quiáltera é um fenômeno rítmico que contrai ou dilata as durações sonoras para fazer encaixar um número inesperado de notas dentro de uma organização métrica padronizada qualquer. Ex.: encaixar cinco notas que deveriam ser de um tempo (5x1) em um compasso no qual, a rigor, são esperados apenas quatro tempos (4/4).

simultaneidade das três forças cancionais. Um pouco mais adiante, a antecipação que tínhamos visto no início do estribilho é agora “compensada” por um retardamento das emissões vocais, pois em “juro que não fazem tal”, a frase só começa a figurar realmente momentos após a marcação do pulso forte do compasso. No início, o aparecimento fora momentos antes.

Mas note-se que todas essas pequenas modificações ocorrem sem jamais constituir prejuízo de fidelidade ao projeto entoativo de Ramos Cotoco. Mesmo as alterações de direção ou de duração melódica são inseridas em pontos estratégicos para que um efeito localizado de sentido esteja ressaltado sem que na contemplação global se deixe de verificar a similaridade dos movimentos, a significação se articular na enunciação cancional como se absolutamente nada estivesse em falta com a combinatória virtual do compositor.

6.3 Uma síntese

Pelo que verificamos até aqui, é seguro afirmar que Mário Pinheiro abandona qualquer vínculo mais consistente com o projeto enunciativo da canção original de Ramos Cotoco, talvez para investir de alguma maneira na impressão dos traços de sua própria dicção por cima da combinatória virtual do compositor cearense. O certo é que lá estão os versos dispostos na mesma ordem, a manutenção dos temas, das figuras (em pelo menos quatro das estrofes originais), em suma, permanece o *dito*, mas não há qualquer vestígio do *dizer* cancional imaginado por Ramos Cotoco, isto é, das projeções entoativas originalmente idealizadas e registradas nos *Cantares Bohêmios*.

Se apenas a tonalidade tivesse mudado, pois desceu um tom e meio, mas preservasse a identidade virtual da canção, encontraríamos aqui o projeto entoativo de Ramos Cotoco. Ocorre, porém, que uma outra mudança muito significativa já se dá desde o início, a de modo tonal (de Ré menor para Si maior, rompendo até mesmo a lógica das tonalidades homônimas¹⁴¹), e na verdade, como vimos, todo o perfil melódico é reconstruído. Tudo isso

¹⁴¹ As tonalidades homônimas divergem em modo tonal (maior vs menor), mas usam exatamente as mesmas notas. Ocorre que seus centros de referência são deslocados um tom e meio um em relação ao outro, da seguinte maneira: uma tonalidade maior será sempre homônima a uma tonalidade menor primitiva situada um tom e meio abaixo. Ex.: Dó maior / Lá menor, ou Ré maior / Si menor. Na versão de Mário Pinheiro, a distância entre os centros tonais é a mesma dessa lógica, mas a organização de modo tonal se inverte: Ré menor / Si maior, e o resultado é um contraste muito maior entre as tonalidades. Observação: o modo menor primitivo tem a mesma distribuição intervalar do antigo modo *eólio* das tipologias gregas. Não entraremos ao detalhe por ser irrelevante para nossas descrições, mas fica aqui a nota como estímulo às posteriores consultas independentes.

faz com que a forma realizada entre em choque com aquela atualizada pelo compositor; a letra pode até ser a mesma, mas é outro objeto-canção.

Em Mário Pinheiro, toda tendência à tematização ou à passionalização obedece, antes e com maior evidência, a critérios entoativos, oralizantes, a ponto de quase perdermos de vista os liames cancionais, e a impressão é a de um enunciador que resgata, com “eficácia e encanto”, a enunciação. Não que isso também não ocorra de alguma maneira na versão de cem anos depois, mas em Mário Pinheiro se sobressai de modo singularíssimo.

No grupo Cantares, a força entoativa tem presença moderada, e coexiste em bons termos com as forças musicais. Em sua interpretação, as demarcações de estrofes e refrãos estão bem consolidadas, as repetições, os constantes retornos bem ordenados acentuam a tematização, mas nem por isso deixam de realizar, por trás desse cuidado métrico protegido pelo regime da aceleração, pequenos ajustes interpretativos que auxiliam na manutenção da oralização, sem deixar de acentuar, quando necessário, os recursos de passionalização, e essas duas categorias permanecem, uma recessiva e a outra meramente residual, mas lá estão, aliás, do modo como foi pensado pelo compositor. Vejamos uma síntese desses dois comportamentos vocais logo abaixo:

Tabela 16: graus de força entoativa vs força musical nos intérpretes.

NATUREZA DA FORÇA		INTÉRPRETE	
		Mário Pinheiro	Grupo Cantares
musical	rítmica	pouco marcada	moderada
	melódica	pouco marcada	muito marcada
entoativa	fonológica	muito marcada	moderada
	prosódica	muito marcada	moderada

Fonte: elaboração própria.

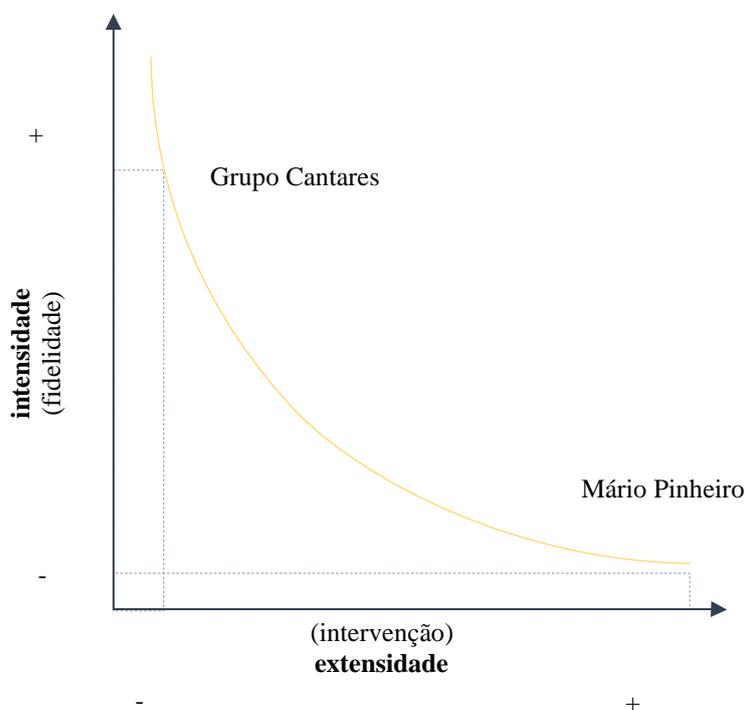
Esses diferentes níveis de musicalidade e oralização nos ajudam a compreender também o modo como cada intérprete acredita estar contribuindo para a construção do “dizer verdadeiro” da canção, que em outras palavras é sua maneira de resgatar um projeto enunciativo que, cremos, estava virtualizado desde o momento mesmo de sua composição.

Porém, em pelo menos um dos intérpretes há visíveis (e audíveis) distorções no processo enunciativo que comprometem o aparecimento de uma dicção que pudesse ser dita *legítima* de Ramos Cotoco.

Mas é preciso reforçar, no entanto, que jamais foi nossa intenção enfatizar neste estudo as pistas sobre uma dicção de Mário Pinheiro ou do Grupo Cantares, estas são secundárias e podem, quem sabe, ganhar protagonismo no futuro. Na verdade, esteve implícito no propósito das descrições aqui apresentadas que precisávamos também extrair das interpretações aquilo que não era (ou não parecia ser) próprio de uma dicção de Ramos Cotoco para enfim dizer, então, o que ela é (ou parece ser) nos resultados. A partir daí, um pequeno esforço lógico nos leva a determinar, pelos traços diferenciais dos três registros, o que não parece ter sido originalmente pensado por ele (segundo os escritos dos *Cantares Bohêmios*), e só pode então ser interferência deliberada dos intérpretes, e conhecemos uma porção dos impactos de tais decisões interpretativas na construção do sentido.

Vejam os abaixo uma ilustração que julgamos bastante aproximada dos graus de fidelidade e intervenção dos intérpretes:

Figura 52: níveis de fidelidade vs intervenção nas interpretações analisadas.



Fonte: elaboração própria.

De acordo com essa leitura, o grau de fidelidade determina necessariamente, por força da correlação inversa, o grau de intervenção que daí decorre. Sabemos que o Grupo Cantares, que por definição traz em sua própria existência uma promessa de apego à dicção de Ramos Cotoco, assumiu esse pacto fiduciário e parece-nos ter correspondido às expectativas de reconstrução de letra e melodia dos objetos tal como foram propostos, ainda que ligeiras alterações precisassem ter sido feitas, conforme apontamos. Isto significa que tem um grau de fidelidade elevado, mas houve também pequenas intervenções.

Mário Pinheiro, porém, demonstra não ter qualquer fidelidade melódica, ainda que mantenha relativamente intacto o conteúdo verbal, daí termos considerado que, deste ponto de vista, o que ele constrói é, na verdade, outra canção. Mas vimos que o cantor respeita a letra (ou maior parte dela) e junto com isso são trazidos os conhecidos procedimentos do conteúdo que constroem os efeitos de sentido de ironia, de humor acentuado, de crítica subliminar ao discurso “hipócrita”. A seu modo, essa característica ajuda a recuperar a naturalidade jocosa que é, de fato, própria de um estilo Ramos Cotoco, e não poderíamos descartar essa contribuição de Mário Pinheiro, ainda que os conflitos estéticos sejam consideravelmente maiores em razão das grandes intervenções.

7 CONCLUSÃO

Como resultado, acreditamos, com base no que apontamos em análise (da letra, da musicografia e das versões) que é possível assumir com certa segurança que, nesta canção, Ramos Cotoco manifesta como identidade discursiva uma imagem-fim de sujeito crítico dos comportamentos sociais, mas que carrega nesse éthos um acento humorístico, especialmente marcado pela construção de processos bastante engenhosos de ironia. Mas, justamente por isso, se num primeiro momento é feito parecer que sua crítica recai direta e exclusivamente sobre as mulheres em geral (já que o discurso trata de uma gama etária bastante ampla), um exame mais atento revela que, na realidade, o enunciador também calibra o discurso para que uma crítica subterrânea – e talvez muito mais relevante – emerja e alcance também aqueles que acusam, como numa espécie de cinismo, desconhecimento das práticas insólitas de que trata a letra.

Ao convocar em seu próprio texto o discurso da moralidade burguesa, Ramos Cotoco é instaurado como observador das práticas cotidianas, e isso, como dissemos, faz dele cancionista comprometido com assuntos que nem sempre se destinam aos grandes eventos de uma época; com sua sagacidade criativa, preocupa-se antes em fazer emergir da vida comezinha, da simplicidade dos fatos quase subterrâneos da Fortaleza “descalça”, uma crítica complexa que se traduz pela exposição jocosa das práticas insólitas das mulheres (os *alvos fáceis*, por assim dizer, da sociedade moralizadora) para que, junto com elas, traga à luz também os defensores de falsos costumes, os ditos de *integridade*, do *fazer-bem*, e assim o autor nos apresenta uma bússola fórica de duas agulhas, que aponta numa direção específica para nos fazer olhar também, e de modo até mais crítico, na direção oposta.

Na realidade, é possível mesmo reconhecer que uma leitura transversal de sua obra, que também fosse mais ampla do que a que apresentamos brevemente neste estudo talvez revelasse que a identidade projetada por Ramos Cotoco, em sua totalidade, é a de um sujeito que tenderia a buscar um alinhamento com as práticas dessas mulheres, não com as práticas daqueles que as denunciam. Por ora, diríamos que Ramos Cotoco, especialmente na canção analisada, finge assimilar o discurso moralizador tão somente para convencer o enunciatário de que, na verdade, o que mais preza é um distanciamento (separação, exclusão) daqueles que o veiculam, e faz isso convertendo a advocacia moral em leveza cômica. Opera-se, então, uma mistura (conjunção) de valores de verdade que na realidade é fruto de uma triagem anterior, triagem essa que o impede de assumir qualquer conjunção identitária com

os vigilantes da sexualidade feminina, isto é, de tomar por verdadeiros e legítimos os seus valores, os seus discursos.

No fim das contas, poderíamos mesmo dizer que a expressão que dá título à canção (“Não faz mal”) seria realmente defendida pelo sujeito semiótico Ramos Cotoco, mas não por via dos valores da religiosidade/integridade, em nome dos quais se nega a existência das práticas “indecorosas” de seus adeptos como estratégia de preservação de seu próprio discurso, mas sim por via dos valores de liberdade da experimentação da sexualidade, do discurso de afirmação da transgressão como termo eufórico, enfim, da vida boêmia. Não é para menos que seu único livro publicado esteja explicitamente endereçado “aos bohêmios como eu” (dedicatória que aproveitamos em nosso título para esta dissertação).

Ao compararmos estas análises com rascunhos descritivos que fizemos de outras canções de sua autoria – que por obra do tempo não entraram neste trabalho – podemos dizer que por meio desses procedimentos enunciativos singulares, Ramos Cotoco parece construir um estilo que se apresenta sob a égide da máxima de Jean-Baptiste de Santeul, *ridendo castigat mores*¹⁴², comumente associada à figura do Arlequim carnavalesco. Numa tradução aproximada para a expressão, “corrige os costumes sorrindo”, vemos que ela suscita um modo de se confrontar os desvios de rota, por assim dizer, dos comportamentos e das práticas em sociedade muito especialmente por intermédio de sua exposição cômica.

Esse recurso não é uma novidade, em sua época houve outros autores, artistas e jornalistas, especialmente nos pasquins da Fortaleza nos séculos XIX e XX, como nos conta o professor Marco Aurélio Silva (2005), que souberam se valer do tom humorístico para tratar de pautas ético-morais:

É possível examinar detidamente esta prática corretiva, reguladora e modeladora dos costumes na linguagem humorística e, muitas vezes, insultuosa e pornográfica dos pasquins que circularam em Fortaleza, a partir de meados do século XIX. O cômico/riso assumiu um caráter ético-moral, porque existe no intertexto dos seus artigos o que chamamos de “humor costumbrista” (sic)¹⁴³, que buscava, por meio do riso, corrigir, regular e modelar hábitos (p. 5-6).

O riso, nesse contexto, é instrumento de correção por ser capaz de trazer à luz os desajustes comportamentais, os desafetos e as contendas dos sujeitos (individuais ou coletivos) de uma sociedade, sem a carga de gravidade que em muitos casos impediria o acesso à crítica que, direta ou indiretamente, se quer construir nos discursos para induzir os

¹⁴² Cf. *A imprensa carnavalesca no Brasil* (TINHORÃO, 2000).

¹⁴³ O trecho em aspas é uma citação de *O carapuço: crônicas de costumes* (MELLO, 1996).

sujeitos à volta da normalidade das práticas sociais. A novidade, cremos, está no fato de que Ramos Cotoco mobiliza com originalidade o mecanismo discursivo do humor para construir uma articulação crítica muito mais ampla do que aquelas que buscavam a simples exposição das práticas ditas transgressoras da moralidade, mas também a hipocrisia dos que faziam parecer que estas não existiam em seus círculos sociais. Por tudo aquilo que expusemos em análise, Ramos Cotoco demonstra, nesta canção, possuir domínio exemplar dessa estratégia, e os intérpretes, cada um a seu modo, acabam explorando essa característica.

No mais, sabemos que muitos são os desafios do analista que tem diante de si a tarefa de resgatar os traços diccionais de um cancionista a partir do exame de registros gráficos. É necessário, conforme cremos ter demonstrado, alcançar os pormenores de correspondência que poderiam ou não se constituir como projeções de entoação, e depois verificar se essas projeções aparecem (ou não) no ato enunciativo de um intérprete. Pela exigência de competências semióticas de várias ordens (filológicas, musicológicas, históricas e estéticas), o intérprete acaba tendo que tomar decisões no processo de recriação dos objetos cancionais como o que acabamos de analisar, e todas essas decisões afetam os modos de articulação do sentido na textualização resultante.

Destarte, o intérprete não pode jamais ser descartado em processos como o que aqui apresentamos, mesmo em nome de uma descrição que se pretenda inteiramente objetivante, do ponto de vista da canção, não é o simples lançar de olhos ao conteúdo que justifica tal dissensão frente ao objeto. Se o que atesta a originalidade do texto, entre outros fatores, são suas relações com o plano da expressão (BARROS, 2021), há na canção sempre pelo menos uma impressão vocal a considerar em cada interpretação.

Se o compositor começa por marcar sua posição discursiva na elaboração de uma combinatória sintático-semântica gerativa, é a enunciação do intérprete que lhe dá realidade textual e, por seu turno, marca também uma posição, quando menos por ser a voz, o corpo próprio do enunciador. Partimos, com Saraiva, da ideia segundo a qual “o ato de gravar uma dada canção constitui, pelo menos em princípio, um investimento, *por parte daquele que a grava*, num posicionamento discursivo ou num *éthos*” (SARAIVA, 2013, p. 176, o primeiro destaque é nosso). Essa leitura do objeto em tela faz reconhecer que em cada gravação (textualização sincrética) há um modo de se conjuntar ou disjuntar em relação àquilo que estava virtualizado, e que, como no objeto em exame, havia se manifestado em estado de projeto. Isso quer dizer uma tensão, em termos de profundidade discursiva, se estabelece, e

esse processo inscreve no objeto um modo particular de recompor também o sujeito da enunciação.

Tínhamos, a princípio, a intenção de empreender uma investigação muito mais abrangente sobre o que acreditávamos, desde o início, se tratar de uma dicção que se insinuava nas letras de Ramos Cotoco em contato com as “milagrosas” musicografias originais. Se, por um lado, a soberania do tempo se impôs antes que pudessemos evidenciar nesta dissertação todos os traços de uma dicção mais firmemente depreendida da totalidade dos escritos de Ramos Cotoco, por outro, o que apontamos em análise é reconhecidamente algum progresso na direção de sua identificação, e, além disso, é também uma inegável contribuição do ponto de vista acadêmico na medida em que conseguimos, aí sim, descrever semioticamente a construção do sentido em uma canção bastante representativa do perfil composicional do compositor cearense. Acreditamos ter com isso iniciado um processo de investigação que se destaca pela abordagem de natureza semiótica, isto é, de descrições por via dos estudos da linguagem que, embora não abandone o caráter histórico, não o adota de modo estrito, como até então preponderava.

Duas razões principais nos levaram a interromper o curso investigativo no ponto em que aqui o apresentamos: em primeiro lugar, tínhamos que optar entre descrever de modo aligeirado um número maior de canções, perdendo em especificidades, ou descrever tão exaustivamente quanto possível um número menor delas. Ao decidir pela segunda opção, não tínhamos em conta que, no afã de contemplar as principais características da primeira canção escolhida, já nesta teríamos tal rendimento descritivo que consumiríamos um número exorbitante linhas antes mesmo de termos dado conta do registro original. Foi quando percebemos – na reta final dos prazos estabelecidos pela instituição – que a proceder de igual maneira nas canções seguintes, acabaríamos ultrapassando as três centenas de páginas. O senso prático nos obrigou a pararmos com o que já havia sido alcançado até ali. Sabemos que isso nos impossibilita de trazer a exame outras questões de extraordinária relevância, como as indicações de gênero que acompanham as musicografias e o seu confronto com os gêneros resultantes das gravações, que não pudemos contemplar aqui.

Mas acreditamos, em segundo lugar, que três versões de uma canção analisadas possam ajudar a demonstrar, quando menos, que uma parcela significativa da identidade discursiva de Ramos Cotoco emerge dos resultados e que isto fornece bases relevantes para descrições futuras que, segundo cremos, virão confirmar muitas das características que aqui antecipamos. No mais, este trabalho é também mais um convite aos pesquisadores, e “aos boêmios como eu”, para que busquem, que conheçam as canções, a arte, a obra do ilustre cearense Ramos Cotoco.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, Edigar de. Ramos Cotoco. *In*: ALENCAR, Edigar de. **A modinha cearense**. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1967. p. 109-191.
- ALENCAR, Edigar de. **Variações em tom menor: letras cearenses**. Fortaleza: EdUFC, 1984.
- ANJOS, Weber dos. **Ramos Cotoco e seus "Cantares Bohêmios"**. Fortaleza: Secult/CE, 2011.
- ASSIS, Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2014 [1881].
- AUMONT, Jacques *et al.* **Esthétique du film: 120 ans de théorie et de cinéma**. 4. ed. Malakoff: Armand Colin, 2016.
- AZEVEDO, Otacílio de. **Fortaleza descalça: reminiscências**. 2. ed. Fortaleza: UFC/PMF, 1992.
- AZEVEDO, Rubens de. Raimundo Ramos Filho (Ramos Cotoco). **Revista do Instituto do Ceará**, Fortaleza, 2004. p. 55-66.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria semiótica do texto**. 4. ed. São Paulo: Ática, 2005.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. Semiótica e plano de expressão: história e perspectivas. *In*: MANCINI, Renata; GOMES, Renata. **Semiótica do sensível: questões do plano de expressão**. [S.l.]: Ed. Mackenzie, 2021. p. 13-31.
- BARTHES, Roland. **O grão da voz**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BRELET, Gisèle. **Le temps musical: essai d'une esthétique nouvelle de la musique**. Paris: PUF, 1949.
- BYRNE, David. **How music works**. Edinburgh/London: Canongate, 2012.
- CHION, Michel. **Le son: traité d'acoulogie**. 2. ed. Paris: Armand Colin, 2010.
- COQUET, Jean-Claude. **Le discours et son sujet**. Tomo 1. Paris: Klincksieck, 1985.
- DISCINI, Norma. **O estilo nos textos: história em quadrinhos, mídia, literatura**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2004.
- DISCINI, Norma. **Corpo e estilo**. São Paulo: Contexto, 2015.

DISCINI, Norma. O estilo e o ator da enunciação: Greimas na contemporaneidade. **Estudos Semióticos**, vol. 14, n. 1, p. 117-132, São Paulo, 2018. Disponível em: www.revistas.usp.br/esse. Acesso em: 16 setembro 2020.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Míni Aurélio**: o dicionário da língua portuguesa. 8. ed. rev. atual. Curitiba: Positivo, 2019.

FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação**: as categorias de pessoa, espaço e tempo. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2016.

FIORIN, José Luiz. Semiótica tensiva. *In*: FIORIN, José Luiz (org.). **Novos caminhos da linguística**. São Paulo: Contexto, 2017. p. 151-170.

FIORIN, José Luiz. **Elementos de análise do discurso**. 15. ed. São Paulo: Contexto, 2018.

FONTANILLE, Jacques ; ZILBERBERG, Claude. **Tensão e significação**. Tradução de Ivã Carlos Lopes; Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: EdUSP, 2001.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução de Salma Tannus Muchail. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

GIFONI, Luciana *et al.* **Cantares Bohêmios**: Ramos Cotôco. Fortaleza: Laboratório de Estudos da Oralidade / Museu do Ceará, 2006.

GIRÃO, Raimundo. **Fortaleza e a crônica histórica**. Edição especial. Fortaleza: Casa de José de Alencar, 2000.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Semântica estrutural**. 2. ed. São Paulo: Cultrix/EdUSP, 1966.

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

GREIMAS, Algirdas Julien. **Sobre o sentido II**: ensaios semióticos. 1. ed. São Paulo: Nankin/EdUSP, 2014.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de semiótica**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2013.

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

GROUT, Donald Jay; PALISCA, Claude Victor. **História da música ocidental**. 2. ed. Lisboa: Gradiva, 2001.

HJELMSLEV, Louis. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003 [1961].

- KOELLREUTTER, Hans-Joachim. **Harmonia funcional**: introdução à teoria das funções harmônicas. São João Del Rei: EdUSJ / Fundação Koellreutter, 2018.
- LANDOWSKI, Eric. **Presenças do outro**: ensaios de sociosemiótica. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- LANDOWSKI, Eric. **Com Greimas**: interações semióticas. São Paulo: CPS, 2017.
- LEITE, Ricardo Lopes. Isotopia e metaforização textual. **Gragoatá**, n. 26, p. 121-134. Niterói, 2009. ISSN 1413-9073.
- LEITE, Ricardo Lopes; SARAIVA, José Américo. O corpo e o observador na discursivização. **Acta Semiotica et Linguística (ASEL)**, João Pessoa, v. 14, n. 1, p. 127-142, 2009.
- LIMA, Paulo Costa. **Invenção & memória**: navegação de palavras em crônicas e ensaios sobre música e adjacências. Salvador: EdUFBA, 2005.
- LIMA, Paulo Costa. **Música popular e adjacências**. Salvador: EdUFBA, 2010.
- MARTINS, Ana Luiza Rios. **Entre o piano e o violão**: a modinha e a cultura popular em Fortaleza (1888 - 1920). 244 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Estadual do Ceará, Centro de Humanidades, Fortaleza, 2012.
- MÁRQUEZ, Gabriel Garcia. **Cem anos de solidão**. Rio de Janeiro / São Paulo: Record, 1967.
- MELLO, Evaldo Cabral de. **O carapuceiro**: crônicas de costumes. São Paulo: Companhia das Letras, 1996
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- PESSOA, Fernando. **Cancioneiro**: obra poética V. [S.l.]: L&PM, 2007.
- RABELAIS, François. Pantagruel, livre IV. In: JACOB, L. **Œuvres de F. Rabelais**. Paris: Charpentier, Libraire-Éditeur, 1861. p. 315-454.
- RAMOS, Raimundo. **Cantares Bohêmios**. Empreza Typ. Lithographica Fortaleza (fac-símile). Fortaleza: Secult/CE, 2006 [1906].
- SARAIVA, José Américo Bezerra. **A identidade de um percurso e o percurso de uma identidade**: um estudo semiótico das canções do Pessoal do Ceará. Fortaleza: EdUFC, 2013.
- SARAIVA, José Américo Bezerra; LEITE, Ricardo Lopes. Efeitos metafóricos e graus de presença da enunciação no enunciado. **Alfa**, v. 57, n. 1, São Paulo, 2013. p. 37-51.
- SARAIVA, José Américo; LEITE, Ricardo Lopes. **Exercícios de semiótica discursiva**. Fortaleza: EdUFC, 2017.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. 27. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

SCHOENBERG, Arnold. **Harmonia**. Tradução de Marden Maluf. São Paulo: Editora da Unesp, 2011.

SEVERIANO, Jairo ; MELLO, Zuza Homem de. **A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras Vol. 1: 1901-1957**. 7. ed. São Paulo: 34, 2015.

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade**. 4. ed. São Paulo: 34, 2017.

SILVA, Marco Aurélio Ferreira da. "Corrige os costumes rindo": humor, riso e vergonha na cidade de Fortaleza (1850-1900). **ANPUH - ANAIS DO XXIII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA**, Londrina, 2005. Disponível em: <https://www.anpuh.org.br/index.php/documentos/anais/category-items/1-anais-simposios-anpuh/28-snh23>. Acesso em: 12 Janeiro 2022.

STUDART, Guilherme. **Dicionário bio-bibliográfico cearense**. Typ Minerva (ed. fac-símile). Fortaleza: EdUFC, v. 3, 1980 [1915].

TATIT, Luiz ; LOPES, Ivã Carlos. **Elos de melodia e letra: análise semiótica de seis canções**. Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2008.

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

TATIT, Luiz. A enunciação da canção nos limites da narratividade. **Significação**, n. 6, p. 23-28, São Paulo, 1987. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/90494>. Acesso em: 16 novembro 2020.

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

TATIT, Luiz. Valores inscritos na canção popular. **Música**, n. 1/2, p. 190-202, São Paulo, 1995. Disponível em: www.revistas.usp.br/revistamusica/article/viewFile/. Acesso em: 11 dezembro 2020.

TATIT, Luiz. **Musicando a semiótica: ensaios**. 1. ed. São Paulo: Annablume/Fapesp, 1997.

TATIT, Luiz. Da tensividade musical à tensividade entoativa. **ANPOLL**, n. 6/7, p.149-173, 1999. Disponível em: www.researchgate.net/journal/1414-7564_Revista_da_Anpoll. Acesso em: 11 dezembro 2020.

TATIT, Luiz. **Análise semiótica através das letras**. 2. ed. São Paulo: Ateliê, 2002.

TATIT, Luiz. **O século da canção**. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

TATIT, Luiz. Quantificações subjetivas: crônicas e críticas. **Cadernos de Letras da UFF**, n. 42, p.35-50, Rio de Janeiro, 2011. Disponível em:

www.cadernosdeletras.uff.br/joomla/images/stories/edicoes/42/artigo2.pdf. Acesso em: 21 setembro 2020.

TATIT, Luiz. **O cancionista**: composição de canções no Brasil. 2. ed. São Paulo: EdUSP, 2012.

TATIT, Luiz. **Todos entoam**: ensaios, conversas e lembranças. 2. ed. revista e ampliada. Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2014.

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

TATIT, Luiz. **Passos de semiótica tensiva**. Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2019.

TATIT, Luiz. O acento semiótico. *In*: MANCINI, Renata; GOMES, Renata **Semiótica do sensível**: questões do plano de expressão. Kindle Edition. [S.l.]: Ed. Mackenzie, 2021. p. 42-60.

TATIT, Luiz. O ritmo que vem das sílabas. **Estudos Semióticos**, São Paulo, v. 17, n. 3, p. 1-18, 2021.

TINHORÃO, José Ramos. **A imprensa carnavalesca no Brasil**: um panorama da linguagem cômica. São Paulo: Hedra, 2000.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. 2. ed. São Paulo: 34, 2010.

TINHORÃO, José Ramos. **Os sons que vêm da rua**. 3. ed. São Paulo: 34, 2013a.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular**: segundo seus gêneros. 7. ed. São Paulo: 34, 2013b.

TINHORÃO, José Ramos. **Música Popular**: do gramofone ao rádio e TV. 2. ed. São Paulo: 34, 2014.

VALÉRY, Paul. **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 1991.

VERLAINE, Paul. **A voz dos botequins e outros poemas**. Tradução de Guilherme de Almeida. São Paulo: Martins, 2010 [1944].

VERLAINE, Paul. Mon rêve familial. **Poetica.fr**. Disponível em: <https://www.poetica.fr/poeme-186/paul-verlaine-mon-reve-familier/>. Acesso em: 11 dezembro 2021.

ZILBERBERG, Claude. **Razão e poética do sentido**. São Paulo: EdUSP, 2006.

ZILBERBERG, Claude. **Elementos de semiótica tensiva**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

ZILBERBERG, Claude. **La structure tensiva**: suivi de notes sur la structure des paradigmes et de sur la atualité de la poétique. Liège: Presses Universitaires de Liège, 2012.

ANEXO A - "NÃO FAZ MAL" - LETRA COM MUSICOGRAFIA

Não Faz Mal

Tango

R. Ramos



Di - zem que as mo - ças na - mo - ram com to - do e qual - quer ra - paz, tan - to na por - ta da
 Di - zem tam - bém que e las pin - tam se e u - sam quar - tos com ba - bados, pa - ra fi - ca - rem bem
 Con - tam que al - gu - mas ca - sa - das têm na - mo - ros es - con didos; e ou tras que fa - zem pro
 Fa - lam que al - gu - mas vi - ú - vas que can - sa - ram de cho - rar, vão cor - ren do pra ja -
 Con - ta - ram - me que as be - a - tas quan - do vão p'ras o - ra - ções com mil re que - bros de



ru - a co - mo na por - ta de a - trás! Não a - cre - di - to é men - ti - ra! As mo - ças não fa - zem tal;
 fei - tas, de cor - pos bem tor - ne - a - dos. Não a - cre - di - to é men - ti - ra! As mo - ças não fa - zem tal;
 mes - sas p'ra que mor - ram seus ma - ri - dos. Não a - cre - di - to é men - ti - ra! Ju - ro que não fa - zem tal;
 ne - la o - lhar o bon - de pas - sar. Não a - cre - di - to é men - ti - ra! Ju - ro que não fa - zem tal;
 ga - tas vão e le - vam be - lis - cões. Não a - cre - di - to é men - ti - ra! Ju - ro que não fa - zem tal;



Se al - gu - ma dá seus pas - se - ios, is - to é coi - sa na - tu - ral;
 Se às ve - zes u - sam re - bi - que, is - to é coi - sa na - tu - ral;
 Se al - gu - ma em ca - sa se da - na, is - to é coi - sa na - tu - ral;
 Se al - gu - ma che - ga ao pros - ti - go, is - to é coi - sa na - tu - ral;
 Se al - gu - ma pa - les - tra à es - qui - na, is - to é coi - sa na - tu - ral;



E se a - ca - so tem a - mores is - to a mo - ça não faz mal.
 Quar - tos, es - par - ti - lhos, meias, e en - chi - men - tos? não faz mal.
 Bri - gam, de - pois fi - cam bem: são ca - sa - das — não faz mal.
 Se a - ca - so pen - sa em ca - sório, é vi - ú - va, não faz mal.
 Mes - mo que e - las fa - çam tudo, já são san - tas! — não faz mal.

ANEXO B - "ENGOMADEIRA" – LETRA COM MUSICOGRAFIA

Engomadeira

Tango

R. Ramos



Os meus a - mo - res a - tu - al - men - te, são ver - da - dei - ros pos - so a - fir
Jun - to com o di - a eu me le - van - to e cor - ro em bus - ca do meu a -
Ja - mais me en - con - tram com o fa - to su - jo e a - mar - ro - ta - do; e os meus a -



mar; De - les não que - ro vi - ver au - sen - te pois e - les sa - bem me ca - ti -
mor: e - la, sor - rin - do, che - ia de en - can - to, me dá bom - di - a, me cha - ma -
mo - res gra - ças à ar - te eu vi - vo lim - po, sem pre en - go - ma - do. ? _____



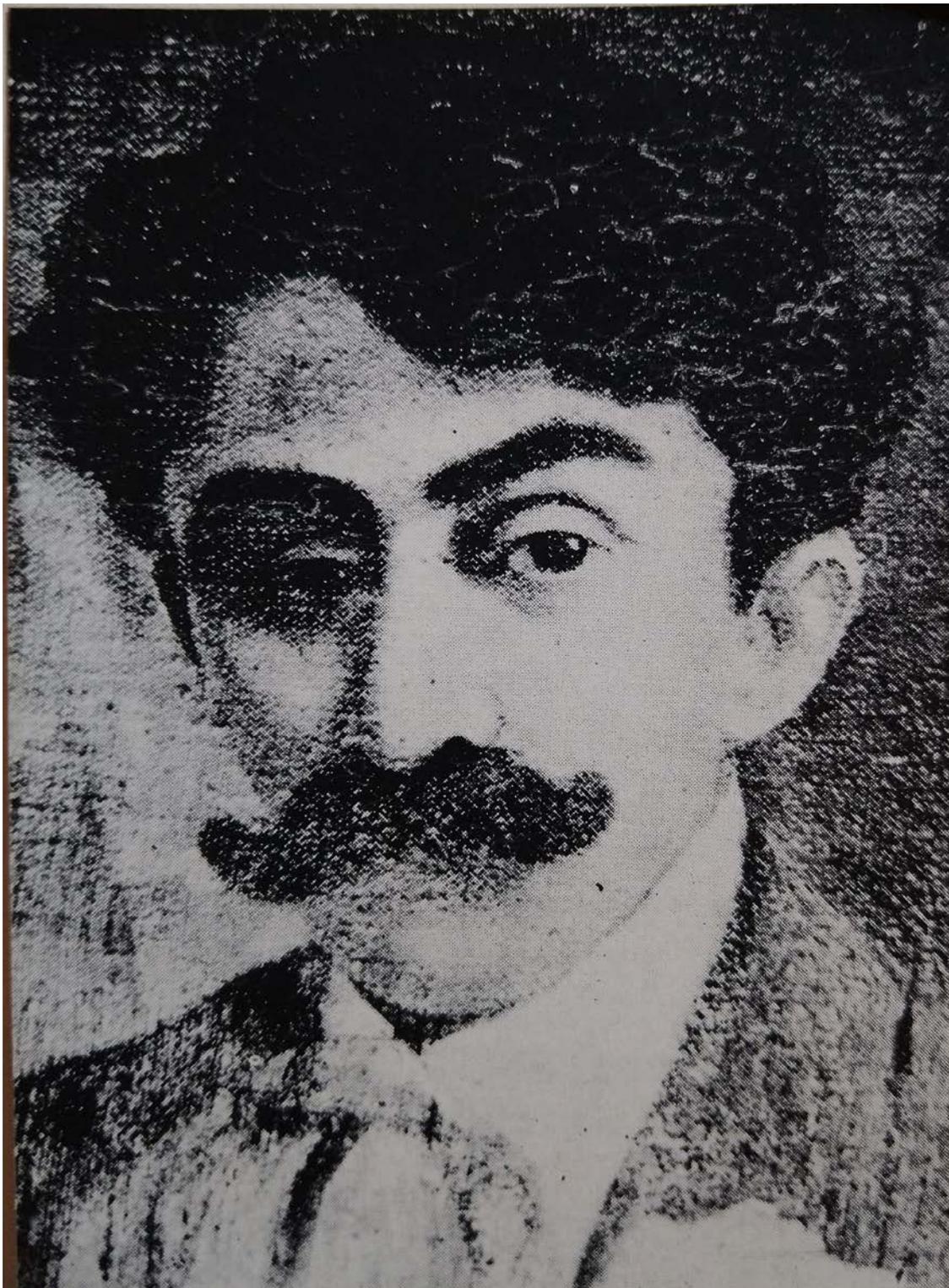
var. E - ra em co - me - ço en - go - ma - dei - ra, ho - je é noi - va mais fei - ti -
flor! Ex - ta - si - a - do, do seu sor - rir, só su - as fra - ses sei re - pe
?. Foi um ar - ran - jo ba - ia e de - cen - te, que bo - le n' al ma de mui - ta



cei - ra: pois e - la a - jei - ta com per - fei - ção a mi - nha rou - pa e o co - ra
tir... pois e - la a - jei - ta com per - fei - ção a mi - nha rou - pa e o co - ra
gen - te; pois e - la a - jei - ta com per - fei - ção a mi - nha rou - pa e o co - ra

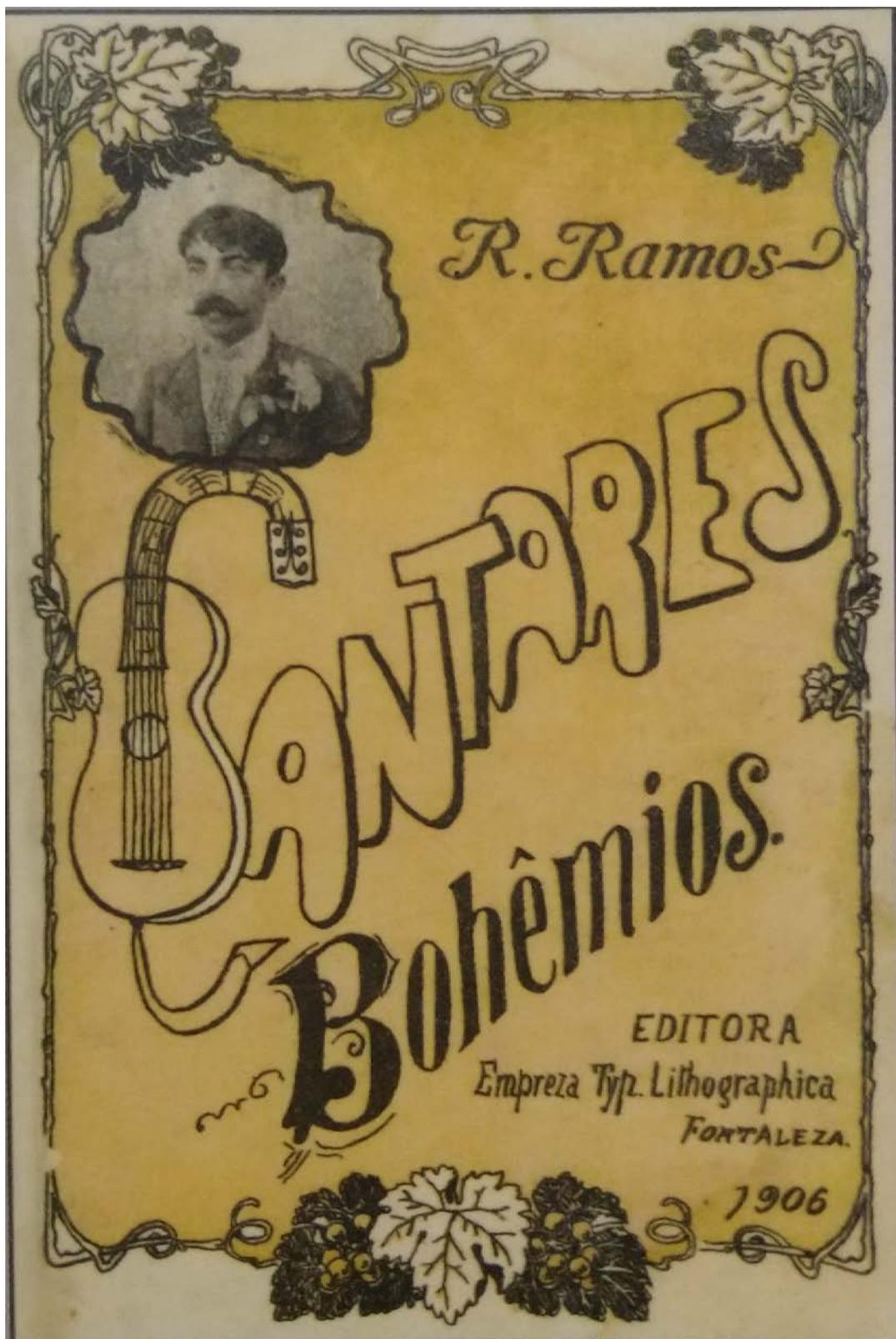


ção. Pois e - la a ção.
ção. Pois e - la a ção.
ção. Pois e - la a ção.

ANEXO C - RAMOS COTOCO

Fonte: Alencar (1967).

ANEXO D - CAPA DOS CANTARES BOHÊMIOS



Fonte: Ramos ([1906] 2006).

ANEXO E - MÁRIO PINHEIRO

Fonte: Disponível em: <https://www.marcelobonavides.com/2013/01/mario-pinheiro-o-trovador-parte2.html>. Acesso em 20 de março de 2022.