



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

GLENDAMIRANDA MOURA

**CANTAR A *PALO SECO*: O PAPEL DO INTÉRPRETE NA GERAÇÃO DO SENTIDO
NA CANÇÃO**

FORTALEZA-CE

2014

GLENDAMIRANDA MOURA

**CANTAR A *PALO SECO*: O PAPEL DO INTÉRPRETE NA GERAÇÃO DO SENTIDO
NA CANÇÃO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal do Ceará, para obtenção do título de Mestre em Linguística.

Área de concentração: Linguística.

Orientador: Prof. Dr. José Américo Bezerra Saraiva

FORTALEZA-CE

2014

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca de Ciências Humanas

M886c Moura, Glenda Miranda.
Cantar A palo seco : o papel do intérprete na geração do sentido na canção / Glenda Miranda Moura. – 2014.
75 f. : il., enc. ; 30 cm.

Dissertação(mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Departamento de Letras Vernáculas, Programa de Pós-Graduação em Linguística, Fortaleza, 2014.
Área de Concentração: Linguística.
Orientação: Prof. Dr. José Américo Bezerra Saraiva.

1.Música – Semiótica. 2.Música popular – Brasil. 3.Canções – Brasil. 4.Cantores – Brasil.
I.Título.

CDD XXX

GLENDAMIRANDA MOURA

CANTAR A PALO SECO: O PAPEL DO INTÉRPRETE NA GRERAÇÃO DO SENTIDO
NA CANÇÃO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal do Ceará, para obtenção do título de Mestre em Linguística. Área de concentração: Linguística.

Aprovada em: 29/08/2014.

BANCA EXAMINADORA

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

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

Prof. Dr. João Batista Costa Gonçalves
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

Aos meus pais, Hilber e Magaly, e à minha tia Marly.

AGRADECIMENTOS

A meus pais, Hilber e Magaly, por todo o esforço em me proporcionar a melhor educação, pelo apoio constante nesta jornada e pelos duetos ao violão que despertaram em mim, ainda muito cedo, a paixão pela canção;

A minha tia e Professora Doutora Marly Medeiros de Miranda por ter-me feito apaixonar pela licenciatura e pela carreira acadêmica e por ter-me incentivado a seguir por estes caminhos tão desgastantes, mas tão encantadores;

A minha voinha Maristela, à tia Mariely, a meu irmãozinho Huéslei e aos familiares que sempre me motivaram direta ou indiretamente a seguir em frente;

À Professora Doutora Sandra Maia Farias Vasconcelos e aos amigos Magno dos Santos Gomes, Neurielli Cardoso Sousa, Sydnei Ferreira Mesquisa, Maria Leidiane Tavares e Lorena da Silva Rodrigues por terem me aberto as portas para a pesquisa acadêmica;

À Professora Doutora Maria Claudete Lima por encantar-me com a paixão pelo que faz;

À amiga Natália Athayde por compartilhar o desespero do processo e a ansiedade do momento;

À amiga Sarah Forte Diogo por ter-me ajudado a manter o otimismo;

À Sayonara Costa pela leitura salvadora do projeto de qualificação;

À Camila Stephane Cardoso Sousa pela amizade, pelo apoio e por ter tentado me mostrar por tantas vezes que nada deve ser levado tão a sério, embora tudo deva ser valorizado;

À Cinayara Campos Cavalcante por ter-me feito lembrar o prazer da escrita, por ter-me ajudado a lançar um novo olhar sobre o que esta caminhada representa e por ter-me mostrado que os sentidos estão nos olhos de quem vê;

Ao músico e amigo Felipe Sampaio Lima pela revisão das transcrições;

Ao Professor Doutor José Américo Bezerra Saraiva, orientador desta pesquisa, e a todos os membros e amigos do grupo de pesquisa SEMIOCE;

Ao Professor Doutor Ricardo Lopes Leite pelos ensinamentos, a presença e a amizade;

Ao Programa de Pós-Graduação em Linguística e a todos, professores e funcionários, que o compõem;

À Capes, pelo fomento à pesquisa;

A todos que se tornaram presentes e atuaram como adjuvantes nesta narrativa, os meus mais sinceros agradecimentos.

Uma canção é pra acender o Sol
No coração da pessoa
Pra fazer brilhar como um farol
O som depois que ressoa

Uma canção é pra trazer calor
Deixar a vida mais quente
Pra puxar o fio da paixão
No labirinto da gente

Pra consertar
Pra defender a cidadela
Pra celebrar
Pra reunir bairro e favela

Uma canção me veio sem querer
Naquela hora difícil
Joguei-a logo nesse iê iê iê
Por profissão ou por vício

Pra clarear a escuridão
Que o mundo encerra
Pra balançar
Pra reunir o céu e a terra

Uma canção é pra fazer o Sol
Nascer de novo
Pra cantar o que nos encantou
Na companhia do povo

Pra consertar
Pra defender a cidadela
Pra celebrar
Pra reunir bairro e favela

Uma canção é pra acender o Sol
No coração da pessoa
Pra fazer brilhar como um farol
O som depois que ressoa

Pra clarear a escuridão
Que o mundo encerra
Pra balançar
Pra reunir o céu e a terra

(Skank. *Uma canção é pra isso.*)

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar o papel do intérprete na geração de sentidos da canção. Para tanto, foram analisadas quatro versões de *A palo seco* e comparadas à versão do compositor Belchior, a fim de perceber que elementos os intérpretes mobilizam para realizar os sentidos virtualizados na letra. Para o estudo e a análise da canção enquanto texto sincrético, adotamos o aporte teórico-metodológico da Semiótica da Canção, desenvolvida por Luiz Tatit (2008, 20011), e o da Semiótica Discursiva, de origem greimasiana. Apoiamo-nos igualmente nas contribuições de Dietrich (2004), Carmo Jr. (2005) e Coelho (2007) para discutir os modos de existência semiótica da canção, bem como o papel gerador de sentidos exercido pelos instrumentos musicais, e nas de Machado (2012) para a compreensão do gesto enunciativo do intérprete. Nossos resultados mostram que, do universo analisado, o intérprete que mais se aproxima de um cantar a palo seco é Oswaldo Montenegro, o que se justifica principalmente pela passionalização que o cancionista imprime na melodia da canção. Porém, é válido notar que o intérprete pode realizar os sentidos virtualizados na letra da canção de diferentes maneiras e que todos os elementos que compõem a peça cancional (da voz humana à voz dos instrumentos) atuam no processo de geração e integralização desses sentidos.

Palavras-chave: intérprete; geração de sentidos; *A palo seco*; Semiótica da Canção.

ABSTRACT

In this dissertation, we objectify to analyze the part played by the singer in the process of generating senses in the song. For that propose, we analyzed four cover versions of the song *A palo seco*, composed by Belchior, in the intend of noticing which elements are used to actualize the senses only virtualized in the lyric. To the study and analisis of songs as syncretic texts we adopted the Semiotic of Song developed by Luiz Tatit (2008, 2011) from Greimas Semiotics, as well as the further contributions of Dietrich (2004), Carmo Jr (2005), Coelho (2007) and Machado (2012). Our analysis shows that the singer can actualise the senses from different ways and all the elements that make a song (from the human voice to the instruments voice) take part in the process or generating senses, but in the universe of songs analyzed, the singer who was shown to approaches the senses in the lyrics is Oswaldo Montenegro, mainly because of the passionalization he puts in the melody.

Key-words: singer; process of generating senses; *A palo seco*; Semiotic of Song.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Representação das forças que disputam a canção (DIETRICH, 2004, pág.4).....	17
Figura 2: Representação da alternância entre identidade e desigualdade.....	19
Figura 3: Versões analisadas e seus intérpretes	30
Figura 4: Exemplo de diagrama	32
Figura 5: Fragmento 1 de Los Hermanos	35
Figura 6: Fragmento 1 de Belchior.....	35
Figura 7: Fragmento 2 de Los Hermanos	36
Figura 8: Fragmento 2 de Belchior.....	36
Figura 9: Fragmento 3 de Los Hermanos	37
Figura 10: Fragmento 3 de Belchior.....	38
Figura 11: Fragmento 4 de Los Hermanos	39
Figura 12: Fragmento 4 de Belchior.....	39
Figura 13: Fragmento 5 de Los Hermanos	40
Figura 14: Fragmento 5 de Belchior.....	40
Figura 15: Fragmento 6 de Los Hermanos	41
Figura 16: Fragmento 6 de Belchior.....	42
Figura 17: Fragmento 7 de Los Hermanos	42
Figura 18: Fragmento 7 de Belchior.....	42
Figura 19: Célula cromática	43
Figura 20: Fragmento 7' de Los Hermanos	44
Figura 21: Fragmento 1 de Oswaldo Montenegro.....	46
Figura 22: Fragmento 2 de Oswaldo Montenegro.....	47
Figura 23: Fragmento 3 de Oswaldo Montenegro.....	48
Figura 24: Fragmento 4 de Oswaldo Montenegro.....	50
Figura 25: Fragmento 5 de Oswaldo Montenegro.....	51
Figura 26: Fragmento 6 de Oswaldo Montenegro.....	52
Figura 27: Fragmento 7 de Oswaldo Montenegro.....	53
Figura 28: Fragmento 7' de Oswaldo Montenegro.....	54
Figura 29: Fragmento 1 de Fagner	56
Figura 30: Fragmento 2 de Fagner	57
Figura 31: Fragmento 3 de Fagner	57
Figura 32: Fragmento 4 de Fagner	58

Figura 33: Fragmento 5 de Fagner	59
Figura 34: Fragmento 6 de Fagner	60
Figura 35: Fragmento 7 de Fagner	60
Figura 36: Fragmento 1 de Ednardo	62
Figura 37: Fragmento 2 de Ednardo	63
Figura 38: Fragmento 3 de Ednardo	63
Figura 39: Fragmento 4 de Ednardo	64
Figura 40: Fragmento 5 de Ednardo	65
Figura 41: Fragmento 6 de Ednardo	65
Figura 42: Fragmento 7 de Ednardo	66

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 O CANTE TORTO: o texto cancional.....	14
1.1 Do conceito de texto	14
1.2 Do texto cancional	16
1.3 Da Semiótica da Canção	18
1.4 A canção e o intérprete	23
1.5 Lugar de convergência: a letra	25
2 A LÂMINA DA VOZ: um cantar a palo seco	28
2.1 Problemas e hipóteses	28
2.2 Amostragem.....	30
2.3 Técnicas.....	31
2.3.1 Elementos da análise da canção	31
3 FEITO FACA: vozes que se desafiam	33
3.1 Los Hermanos.....	34
3.2 Oswaldo Montenegro	45
3.3 Fagner.....	55
3.4 Ednardo.....	62
3.5 Vozes que se desafiam	68
4 CONCLUSÃO	69
REFERÊNCIAS	72
DISCOGRAFIA.....	74

INTRODUÇÃO

A canção desempenha um papel importante na cultura brasileira. Dividindo espaço com a literatura, o teatro e mesmo a música instrumental, a canção parece se destacar entre as outras expressões artísticas como aquela que mais intima o brasileiro e facilmente se conecta com ele. Antes transmitida apenas pelo rádio, e tendo sua evolução acompanhado o desenvolvimento tecnológico do país, ela hoje representa um fenômeno cultural, assimilado a diversos estratos da cultura, e serve ainda à publicidade, em *jingles* que ganham cada vez mais espaço nos meios de comunicação.

Quando falamos de canção, falamos de Caetano Veloso e seus experimentalismos, de Chico Buarque e sua canção-arte, mas também falamos das soluções *popmusic* de Kid Abelha, do romantismo de Paulinho Moska, da voz feminina, porém grave, de Ana Carolina e Maria Gadú, do espaço conquistado pelo *funk* de Claudinho e Anitta, e de tantos outros cancionistas que hoje formam o mosaico da cultura cancional brasileira. São tantos expoentes e representações autênticas de diferentes estilos, que parecem ter em comum apenas o fato de serem produzidos e gravados no Brasil. Olhando sob outra perspectiva, porém, vemos que a grandiosidade da canção brasileira está justo na possibilidade de ela se construir todos os dias diferente, em variados estilos, criados a partir da mistura dos que já existiam ou mesmo a partir do exercício inteiramente original.

Pensando nesse fenômeno, analisamos, em nosso trabalho, o papel do intérprete enquanto manipulador de sentidos no cenário de criação, reprodução e regravação de uma canção. Analisamos cinco versões da canção *A palo seco*, composta e originalmente gravada por Belchior (1974). Com tal investigação, buscamos perceber como o intérprete manipula esse objeto na hora de recriá-lo. Essa canção é por nós valorada positivamente, o que justifica sua escolha para composição de nosso *corpus*: em primeiro lugar, Belchior foi um cantor e compositor de grande importância para a representação cancional no Ceará e no Brasil e, muito embora sua figura tenha desaparecido do cenário cancional, suas canções continuam a ecoar em nossas rádios, seja em suas versões originais, seja em regravações nas vozes de outros cantores. Ressalte-se, pois, o lugar merecido de Belchior enquanto cancionista de grande valia para a cultura nacional. Em segundo lugar, a canção foi apontada por Saraiva (2008, p. 336) como “o núcleo passional a partir do qual o percurso do ‘Pessoal do Ceará’ parece fazer sentido”, o que nos levou a concedê-la especial atenção. A canção, ainda, recebeu duas versões distintas do próprio Belchior, uma do disco Belchior, de 1974, e outra do disco *Alucinação*, de 1976, além de versões de Ednardo e Fagner, ambos integrantes do grupo

conhecido como Pessoal do Ceará à época. Há, pois, fortes indicadores que nos fizeram escolher a canção *A palo seco* como nosso *corpus*: não só dar continuidade aos trabalhos de Saraiva (2008), como também atestar sua validade para o cancioneiro popular brasileiro.

Em nosso trabalho, partimos da hipótese de que o intérprete manipula as categorias cancionais realizando sentidos antes apenas potencializados na canção, inaugurando movimentos cancionais e dando sua parcela de contribuição para a construção do texto cancional. Ao dar um novo tratamento a uma dada canção, o intérprete aproxima-a de seu estilo próprio, mas sem comprometer substancialmente o núcleo nevrálgico de integração entre melodia e letra que garante a identidade entre a versão (ou versões) anteriormente gravada e a sua.

Nossas análises foram realizadas fazendo uso dos modelos teórico-metodológicos postos à disposição pela Semiótica Discursiva. Mais especificamente, nosso trabalho se insere em um desenvolvimento recente, no entanto forneceu várias contribuições para a área da Semiótica. Trata-se da Semiótica da Canção, teoria na qual nos apoiamos.

Desde o seu surgimento, a Semiótica Discursiva dá subsídios aos analistas para a análise e o estudo do texto. Seu principal objetivo é possibilitar a análise da construção do sentido nos diversos textos com os quais temos contato diariamente. Para isso, os teóricos que a desenvolvem estão constantemente pensando e desenvolvendo ferramentas metodológicas, com sólidas bases epistemológicas, para auxiliar o caminho do analista.

Teoria gerativa, que parte do nível mais superficial do texto até encontrar os significados basilares ali simulados, a Semiótica Discursiva se apresenta hoje como uma das principais teorias de análise de texto e discurso. Mesmo tendo passado por aprimoramentos desde seu surgimento, não chega a negar os princípios já propostos por A. J. Greimas, seu idealizador. Ao contrário, busca revalidá-los constantemente, reconhecendo a maestria do linguista lituano e trabalhando no sentido de ampliar a extensão de possibilidades de análise.

Atualmente, a Semiótica é desenvolvida no Brasil e, entre os linguistas que a estudam, um destaca-se pela originalidade e pertinência dos trabalhos desenvolvidos na área. Falamos de Luiz Tatit. O linguista, baseando-se nos estudos em Semiótica Clássica e Tensiva, cunhou o que chama de Semiótica da Canção, para analisar o texto cancional.

Neste trabalho, aplicamos a Semiótica Discursiva e a Semiótica da Canção. Baseamo-nos, pois, nos trabalhos de Luiz Tatit e também nos de seus orientandos de mestrado e doutorado, a saber, Peter Dietrich, Márcio Coelho e Carmo Jr., principalmente. Todavia, ressaltamos que, embora nos baseemos nos trabalhos citados acima, nossos esforços mantêm-se na explicação do texto cancional reconhecido como a junção entre letra e música. Embora

orientados por Tatit, os trabalhos citados têm grande preocupação com o aspecto musical da canção, tecendo comentários aprofundados sobre o arranjo instrumental. Reconhecemos a validade desses trabalhos, mas também reconhecemos e primamos pela interdependência entre letra e música, entendendo a dissociação desses elementos ou o enfoque unilateral de um deles apenas como exercício didático de explicação de algum caractere que os olhos e os ouvidos atentos do analista queiram salientar, por uma ou outra razão.

A fim de cumprir nossos objetivos satisfatoriamente, este trabalho está assim organizado:

- Discorreremos primeiramente sobre a fundamentação teórica, apresentando o enquadramento da Semiótica da Canção dentro da Semiótica Clássica, bem como as influências da vertente do estudo da tensividade, voltado para a dimensão sensível do discurso. Apresentamos a proposta inicial de Greimas e os desenvolvimentos que levaram à estruturação dos trabalhos de Tatit e às contribuições dos trabalhos desenvolvidos sob sua orientação. Isso se dá no primeiro capítulo, **O CANTE TORTO: o texto cancional**.

- Em seguida, no capítulo **A LÂMINA DA VOZ: um cantar a palo seco**, explicamos nossa filiação teórica e justificamos a escolha do objeto de estudo, bem como tecemos comentários sobre a relação entre a canção que analisamos e a cena cancional brasileira.

- No terceiro capítulo, **FEITO FACA: vozes que se desafiam**, apresentamos as análises desenvolvidas com base no modelo teórico à nossa disposição e apresentamos as conclusões no capítulo seguinte.

1. O CANTE TORTO: o texto cancional

A canção é parte importante da representação cultural brasileira. Como explica Wisnik (2004), a prática musical brasileira tem características que escapam à organização da prática musical em outros países:

[...] o uso mais forte da música no Brasil nunca foi o estético-contemplativo, ou da ‘música desinteressada’, como dizia Mário de Andrade, mas o uso ritual, mágico, o uso interessado da festa popular, o canto-de-trabalho, em suma, a música como um instrumento ambiental articulado com outras práticas sociais, a religião, o trabalho e a festa. (WISNIK, 2004, p. 177)

No palco da canção brasileira, observa-se a união do artístico, “estético-contemplativo”, como chama o autor, com o funcional. A canção é não só arte, mas também objeto de trabalho e ferramenta de ação. Constitui-se, então, uma identidade cancional em que se mesclam, de um lado, os temas simples, e as soluções rimadas, ritmadas e dançantes; e, de outro, a contemplação estética, e as soluções verbais e musicais mais elaboradas. No Brasil, as pesquisas em Semiótica da Canção mostram que a canção é um texto sincrético que une não somente linguagens verbal e musical, mas principalmente língua e cultura, estética e ação.

1.1 Do conceito de texto

Em Linguística, o conceito de texto já foi concebido, entre outras coisas, como:

- i) Conjunto de significantes cujo significado é a soma dos significados.
- ii) Conjunto de significantes que têm um significado próprio, construído a partir dos significados individuais.

Encontramos em Hjelmslev o reconhecimento do papel do texto no estudo linguístico: “A teoria da linguagem se interessa pelo texto, e seu objetivo é indicar um procedimento que permita o reconhecimento de um dado texto por meio de uma descrição não contraditória e exaustiva do mesmo.” (2003, p.19). Com essa afirmação, o linguista dinamarquês encerra o universo de significação com o qual se deve trabalhar. A preocupação não reside mais em uma descrição do sistema linguístico ou sua comparação com outros sistemas, pois que uma descrição exaustiva seria inviabilizada pela instabilidade de sistemas diversos. É preciso um universo estável, ainda que não estático, sobre o qual o linguista possa se debruçar: o texto.

Ao procurar pelo verbete “texto” no *Dicionário de Semiótica*, de Greimas e Courtés, encontramos: “L. Hjelmslev utiliza o termo texto para designar a totalidade de uma cadeia linguística, ilimitada em decorrência da produtividade do sistema.” (GREIMAS E COURTÉS, 2011, p. 503). Significa dizer que o sistema de significação está agora circunscrito ao texto e

que a produtividade desse sistema é que vai ditar os liames da significação.

Nas teorias linguísticas que se voltam para o texto, este sempre apareceu juntamente a discurso, *parole* (realização) e enunciado. Por isso, as definições de cada um desses elementos ainda se confundem. Considerando que a Semiótica não trata do estudo de um sistema autônomo de significação, não convém falar de *parole*, que se oporia a *langue*, sendo a primeira a realização das potencialidades da segunda. Não se pode negar a contribuição trazida pela distinção desses elementos, mas os estudos de Semiótica preocupam-se com outra ordem do estudo da linguagem. Dito isto, resta-nos refletir sobre os conceitos de texto, discurso e enunciado.

Por algum tempo nos estudos do texto e do discurso, o primeiro foi tomado como concreto, enquanto o segundo, como abstrato. Texto estaria para a materialidade impressa, e discurso estaria para a realidade que circundava aquele texto, considerando seu contexto de produção, bem como outros textos com os quais dialogava. Percebendo, porém, que nunca se poderia falar de contexto sem referir-se ao texto que o implicava, foi-se tornando claro que a materialidade do texto nada dizia sobre sua significação e que o discurso deveria sempre estar presente para o analista. Assim, texto e discurso passaram a ser tomados indiscriminadamente. Ao conceito de texto/discurso passou-se a opor o de contexto, o conjunto de textos que circunda o texto que interessa ao analista (FONTANILLE, 2011). Mas a definição era problemática: um texto não pode conter sua totalidade e a totalidade de textos com os quais dialoga, ao mesmo tempo em que não se pode deixar de considerar as marcas que indicam essa relação.

A fim de resolver essa polêmica, convocamos as palavras de Fontanille para quem “o *texto* é, para o especialista da linguagem – o semiótico –, aquilo que se dá a apreender, o conjunto dos fatos e dos fenômenos que ele se presta a analisar” (2011, p. 85). Para o autor, o texto resultaria de um conjunto de operações que identificariam *unidades textuais* não necessariamente pertinentes para uma interpretação semântica. Tal interpretação seria promovida no âmbito do discurso, “[...] instância de análise na qual a produção, isto é, a enunciação, não poderia ser dissociada de seu produto, o enunciado.” (FONTANILLE, 2011, p. 86). Porque as duas estruturas recobrem os mesmos fenômenos, considerar-se-á que elas designam dois pontos de vista diferentes e, assim, o autor fala em *ponto de vista do texto* e *ponto de vista do discurso*: o primeiro segue o percurso das estruturas concretas às abstratas, enquanto o segundo segue o percurso das estruturas abstratas às concretas. Nenhum dos dois desconsidera a existência, ou antes, a pertinência da presença do outro.

Segundo essa perspectiva, temos que o ponto de vista do texto exige que sejam

trazidos elementos contextuais para completar a compreensão, diferente do ponto de vista do discurso, que assume, de antemão, que todos os elementos necessários à significação já pertencem a um *conjunto significante*, o que neutraliza a diferença entre texto e contexto (FONTANILLE, 2011). O contexto seria então um elemento dispensável, se adotado o ponto de vista do discurso, uma vez que, se necessário à significação e, portanto, constitutivo de um conjunto significante, é também texto.

1.2 Da Semiótica da Canção

A Semiótica da Canção foi desenvolvida pelo linguista Luiz Tatit, que percebeu que a canção é composta por duas linguagens, uma verbal e outra musical, e que se esmera na elaboração de um mecanismo capaz de analisar as duas de maneira integrada. A melodia confere estabilização sonora à prosódia da fala e, por isso, defende Tatit, a canção existe no imaginário do povo, “senão como mensagem final ao menos como maneira de dizer” (2011, p. 89). Como bem explica Saraiva, “é na tensão entre a melodia e a letra, entre a linearidade contínua daquela e a linearidade articulada desta, que o projeto enunciativo do cancionista se perfaz.” (2008, p. 96), pois o percurso do cancionista enquanto sujeito do fazer consiste justamente em dissimular essa tensão, compatibilizando melodia e letra.

A canção é concebida como um texto sincrético que une linguagem verbal – a língua, sistema semiótico por excelência – e linguagem musical. Pelo estatuto de linguagem estética conferido à canção, porém, a união entre as duas linguagens se dá, por vezes, em um semissimbolismo, sendo os motivos enunciados verbalmente ressignificados pelos caracteres musicais recorrentes em cada canção. Pietroforte explica:

Em muitos textos o plano da expressão funciona apenas para a veiculação do conteúdo, como na conversação, por exemplo. No entanto, em muitos outros, ele passa a ‘fazer sentido’. Quando isso acontece, uma forma da expressão é articulada com uma forma do conteúdo, e essa relação é chamada semissimbólica. (PIETROFORTE, 2012, p. 21)

A concepção da canção como sistema semissimbólico pode levar a incorrer no pensamento de que a linguagem verbal corresponderia ao plano do conteúdo, enquanto a linguagem musical corresponderia ao plano da expressão. Esse pensamento seria um erro, porque na canção duas vozes devem coexistir, uma que fala e outra que canta. Significa dizer que importa não apenas os conteúdos inteligíveis, mas também os conteúdos sensíveis. Um deve se sobrepôr ao outro, ambos devem atuar simultaneamente e com a mesma ordem de importância.

Das diferentes articulações dessas duas vozes, Tatit (2011) percebeu, a partir das

noções já conhecidas do percurso gerativo do sentido, que três forças disputam a canção: a tematização, a passionalização e a figurativização. Teremos tematização quando houver um investimento no andamento acelerado e nos ataques consonantais, reservando às vogais a tarefa de marcar os acentos entoacionais. A passionalização existirá quando, ao contrário da primeira, houver um investimento no andamento lento e nas durações das vogais, o que valoriza a tessitura tonal. Na tematização, o percurso da melodia é principalmente horizontal, e o foco se volta para o /fazer/ do sujeito enunciador; diferentemente, na passionalização, o percurso é principalmente vertical, e o foco se volta para o /ser/ do sujeito enunciador. Na primeira, as passagens bruscas de um a outro estado são valorizadas pelo andamento acelerado. Já na segunda, é valorizada a disjunção entre sujeito e objeto-valor, e a variação vertical da curva entoacional representa a própria busca daquele. Tanto tematização quanto passionalização contêm melodia e letra homologadas, isto é, possuem a presença fortemente marcada das duas vozes que disputam a canção atribuindo-lhe uma identidade condizente com o programa enunciativo esboçado pelo cancionista.

Porém, há ainda uma terceira força que atua na canção, que atrai a melodia para a fala. A figurativização adensa a presença da fala na canção, ao investir na prosódia característica da fala cotidiana. É o que acontece quando parece quase não haver preocupação com a dimensão melódica, e a voz que fala se sobrepõe à voz que canta. As composições de Jorge Benjor e o movimento musical do *rap* são bons exemplos da atuação dessa força, como explica Tatit (2011).

Para uma visualização plana da atuação dessas forças sobre a canção, Dietrich (2004, p. 4) organiza-as no quadrado semiótico que reproduzimos a seguir:

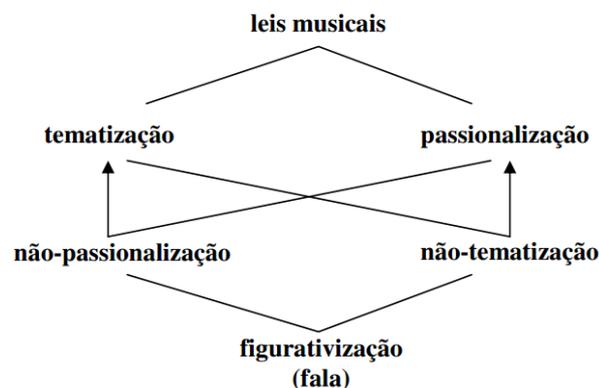


Figura 1: Representação das forças que disputam a canção (DIETRICH, 2004, pág.4)

Como se vê, tematização e passionalização mantêm entre si uma relação de

contrariedade, possuindo como termo complexo as leis musicais. Cada uma possui ainda um elemento contraditório, respectivamente, a não-tematização e a não-passionalização. O termo neutro que se encontra no vértice entre os dois contraditórios seria justamente a figurativização, por ser o oposto das leis musicais e a negação de tematização e passionalização.

A tematização, como dissemos, investe no andamento acelerado e é formada por uma sobreposição de descontinuidades que criam a expectativa de um movimento de desaceleração, isto é, reclamam, em alguma medida, a instauração da passionalização. Do mesmo modo, o andamento desacelerado da passionalização é um investimento constante na continuidade, que precisa, em algum momento, ser cessada. Tanto tematização quanto passionalização estabilizam os conteúdos sensíveis por meio da apreensão estética da canção, mas é preciso a instalação da diferença, de um movimento contrário que desestabilize aquele movimento pontual e equilibre a canção do ponto de vista extenso. Esses movimentos de aceleração e desaceleração do andamento criam os regimes de concentração e expansão melódica: a primeira constitui-se de um investimento tematizante, que irá valorizar as descontinuidades consonantais e o andamento acelerado; a segunda, um investimento passionalizante, que irá valorizar as continuidades vocálicas e o andamento desacelerado.

O regime da expansão é composto pela valorização da desaceleração do andamento. A manutenção da desaceleração requer a adoção de um regime oposto ao de aceleração, que irá instaurar desdobramentos e outras partes da canção, além de saltos intervalares. A presença desses desdobramentos desestabiliza a desaceleração e cria um regime de desigualdade, posto que representam movimentos imprevisíveis de exploração do eixo da variação tonal. O regime da concentração, por outro lado, funciona com a manutenção de identidades, uma vez que a aceleração do andamento força a repetição de intervalos tonais e movimentos de ataque. Diz-se, pois, que a passionalização caracteriza-se, do ponto de vista intenso, pela valorização do eixo vertical, pelo alongamento das vogais e, do ponto de vista extenso, pela construção de uma segunda parte (ou outras partes) na canção. Já a tematização, em suma, investe, do ponto de vista intenso, na reiteração de motivos melódicos e, do ponto de vista extenso, na construção dos refrões.

Este esquema é representado em quadro de Tatit e Lopes (2008, p.26):

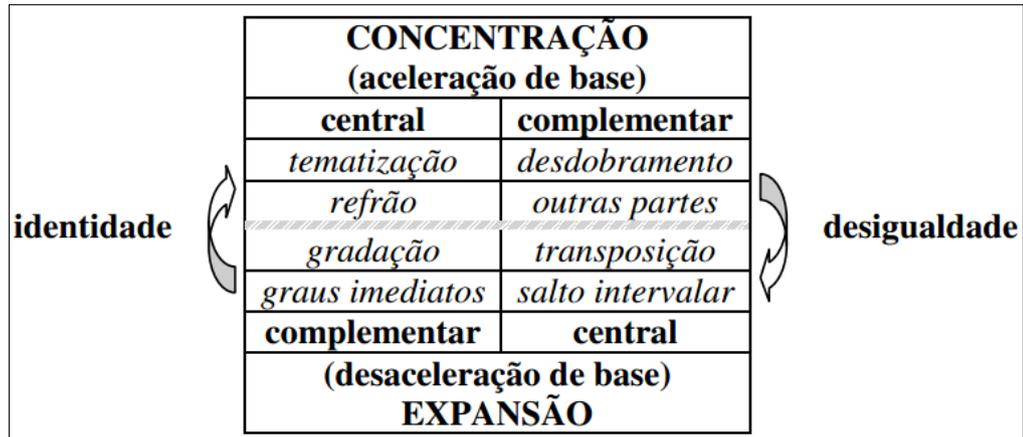


Figura 2: Representação da alternância entre identidade e desigualdade (TATIT e LOPES, 2008, pág. 26)

Seguindo a linha teórica de Tatit e sob sua orientação, muitos são os semioticistas que se dedicaram ao estudo e à análise da canção. Para citar apenas alguns, que em nossos levantamentos bibliográficos se destacaram, falaremos um pouco dos esforços desenvolvidos por cada um.

Primeiramente, no ano de 2007, dois trabalhos desenvolvidos sob a orientação de Luiz Tatit foram publicados. O primeiro deles, de autoria de José Roberto do Carmo Jr., era intitulado *Melodia e Prosódia: um modelo para a interface música-fala com base no estudo comparado do aparelho fonador e dos instrumentos musicais reais e virtuais*. Neste trabalho, o semioticista compara, como antecipa o título, o aparelho fonador ao sistema musical e observa semelhanças genéticas entre os dois mecanismos. Apoiado pela teoria semiótica, pela Glossemática de Hjelmslev e pelos estudos em prosódia, o trabalho foi o primeiro a que tivemos acesso em nosso levantamento bibliográfico, por conta de um interesse inicial pelo estudo da prosódia. A proposta de Carmo Jr. é inovadora e importante para o terreno do estudo da canção, mas ainda cedo se mostrou insuficiente para o que nos afligia: procurávamos uma descrição da canção aliando intrinsecamente letra e melodia, e o linguista descrevia e analisava com demasiado detalhamento o papel dos instrumentos musicais para poder empenhar-se em tal tarefa, que constituiria um outro trabalho acadêmico. Não é possível, todavia, negar a validade da discussão teórica que o semioticista traz, a clara, embora complexa, descrição e análise dos objetos para os quais se volta e, por tudo isso, a representatividade que ganha o trabalho no campo da ciência Semiótica.

Do mesmo modo, a pesquisa de Márcio Luiz Gusmão Coelho, de 2007, pôde também contribuir no delimitar ainda mais o campo sobre o qual desejávamos lançar nosso olhar. Este trabalho de tese intitula-se *O arranjo como elemento orgânico ligado à canção*

popular brasileira: uma proposta de análise semiótica, e debruça-se sobre a análise do papel do arranjo de diversos instrumentos musicais enquanto vozes que disputam a canção com o cancionista. Uma discussão particularmente interessante que Coelho faz resulta no esclarecimento sobre os modos de existência semióticos da canção popular brasileira. A partir dessa discussão, foi possível, em nossa pesquisa, identificar a que momento da composição da canção corresponde o trabalho do intérprete, um lugar similar, a nosso ver, ao do arranjador tal como mostrado por Coelho.

Já em 2008, na Universidade Federal do Ceará, o linguista José Américo Bezerra Saraiva defendia e publicava sua tese intitulada *Pessoal do Ceará*: a identidade de um percurso e o percurso de uma identidade. Saraiva (2008) aplica os modos de descrição da canção às canções do grupo que reúne cancionistas cearenses e que ficou conhecido como Pessoal do Ceará. Em sua tese, o semioticista analisa o percurso identitário do grupo por meio da análise de dez canções de três dos principais expoentes do grupo, a saber, Belchior, Ednardo e Fagner. Ao fim da análise, o semioticista encontra na canção *A palo seco*, composta por Belchior e interpretada pelos três cancionistas por ele analisados, o elo identitário desse enunciador Pessoal do Ceará. A pesquisa de Saraiva foi a principal influência de nosso trabalho. Baseados nos achados do semioticista, empenhamo-nos em analisar as diversas interpretações da cação *A palo seco*, e aqui está a diferença de nossa pesquisa em relação à de Saraiva: embora reconheça a importância da canção para a construção identitária do enunciador que analisa, Saraiva não se preocupa com a análise das diferentes interpretações de cada um dos cancionistas, mas com o fato de os três terem-na valorado euforicamente. Foi Saraiva quem trouxe os estudos em Semiótica Discursiva para a Universidade Federal do Ceará (doravante UFC), inaugurando, com a publicação de sua tese de doutoramento, não apenas a caminhada de nossa Universidade pelos caminhos da Semiótica Discursiva, como também pelos rumos da Semiótica da Canção. Em detrimento disso, seu trabalho está listado na Biblioteca da UFC na estante de Análise do Discurso, pois não existia, à época, uma linha de pesquisa em Semiótica Discursiva no Programa de Pós-Graduação em Linguística. Não escapa aos olhos de um leitor atento, porém, o cunho semiótico da pesquisa.

Um último trabalho que nos chamou especial atenção foi também orientado por Tatit e publicado em 2012. O trabalho é de autoria de Regina Machado e segue a linha que a autora iniciou em sua pesquisa durante o curso de mestrado, voltando-se para a análise do papel do intérprete, similar ao que pretendíamos alcançar, e tem como título *Da intenção ao gesto interpretativo*: análise semiótica do canto popular brasileiro. O que mais nos atraiu na pesquisa de Machado foi a transposição que a semioticista fez das forças que disputam a

canção cunhadas por Tatit (a saber, tematização, figurativização e passionalização) para descrever o que ela chama de *qualidade emotiva*, uma identidade vocal. A transposição realizada pela autora permitiu-lhe forjar categorias de análises da voz, tais como passional, passional tematizada, passional figurativizada, tematizada, tematizada passional e tematizada figurativizada, que lhe proporcionaram, por sua vez, indicar como a presença dos estados fóricos e juntivos manifestava-se através da voz. O trabalho de Machado foi o que mais se aproximou de nossos objetivos e, portanto, foi aquele que mais nos orientou em termos de referências bibliográficas. A principal diferença de nosso trabalho encontra-se, porém, em nossos objetivos: descrevendo diversas interpretações de uma mesma canção, buscamos não apenas observar como o intérprete atua enquanto enunciador da canção, mas também se é possível identificar aquela versão que mais se aproxime ou que mais se distancie dos sentidos da letra. Ao passo que Machado (2012) se ateve a duas interpretações de cada canção a fim de descrever o gesto interpretativo, dando reconhecimento ao papel do intérprete. Vemos nossa pesquisa, pois, não como um esforço contrário ou idêntico ao da semiótica, mas como um trabalho afim e daquele dependente, que busca elementos mais específicos do trabalho do intérprete enquanto sujeito também detentor de um percurso no percurso gerativo dos sentidos de uma canção.

1.3 Do texto cancional

A canção constitui-se um texto sincrético. Segundo Greimas e Courtés, “[...] serão consideradas como sincréticas as semióticas que – como a ópera ou o cinema – acionam várias linguagens de manifestação” (2011, p.467). Na canção, temos, de um lado, a linguagem verbal e, de outro, a linguagem musical. Falemos mais detalhadamente sobre o papel que cada uma desempenha no objeto que aqui delimitamos.

Quando nos comunicamos oralmente, interessa a mensagem, a integridade das informações que são trocadas entre falantes e ouvintes. Inevitavelmente, pronunciamos palavras e frases obedecendo a padrões de organização entoacional próprios de nossa língua¹ e utilizamos a entoação linguística como caractere subsidiário ao texto verbal, pontuando aspectos que interferem diretamente na inteligibilidade, mas que não identificamos como processo autônomo (TATIT, 2011). Queremos dizer que a entonação de uma frase

¹ Cabe aqui uma observação: a teoria que ora adotamos foi desenvolvida para os padrões da Língua Portuguesa, sendo comprovada sua aplicação para o universo de canções produzidas sob o braço da cultura brasileira. A Língua Portuguesa caracteriza-se como uma língua acentual, portanto faz oposição a línguas tonais (como o mandarim) e diferencia-se de outras línguas acentuais, como o Inglês e o Francês, por possuir padrões próprios de organização entoacional. Em caso de interesse nessa área, convém buscar trabalhos em prosódia. Sugerimos: MASSINI-CAGLIARI, 1992.

interrogativa é diferente da entonação de uma frase afirmativa, e ainda, diferentes da indicação de uma ordem ou a expressão de um desejo. Enquanto falantes nativos, somos capazes de identificar e produzir essas diferenças nas mais variadas situações comunicativas que vivenciamos. Porém, na comunicação oral cotidiana, a entoação é um elemento prescindível. Sendo assim, caso projetássemos a linguagem verbal oral na oposição apresentada por Saussure e desenvolvida por Hjelmslev entre forma e substância, *grosso modo*, a entoação mais serve aos sentidos que o linguístico evoca, correspondendo à substância, do que defende um lugar próprio de geração de sentidos, o que corresponderia à forma. Sem entoação, ou com uma entoação inadequada, a integridade da mensagem verbal seria preservada². Esse elemento é, portanto, instável. Diremos, pois, que a instabilidade do elemento sonoro é o que caracteriza a linguagem verbal, conferindo-lhe um caráter *interino* (TATIT, 2011), ou seja, provisório, pois o mesmo conteúdo pode ser expresso por um material sonoro diverso, o que não ocorre com a canção.

Além da interinidade do elemento fônico da linguagem oral, a canção conta ainda com a perenidade estética da expressão musical. Acontece que a instabilidade da matéria sonora da fala é insuficiente para estabilizar o componente melódico da canção (TATIT, 2011). A memória é peça importante na estabilização do componente melódico, e o desenvolvimento da canção no Brasil em muito deve à tecnologia que tornou possível a gravação e reprodução de soluções musicais. Somos capazes de lembrar as letras de uma canção tendo acesso apenas à sua melodia, mas o contrário parece ser mais difícil de realizar, como se as palavras que lemos ou recitamos pudessem compor qualquer peça cancional, mas a melodia fosse única. Isso advém de algo que é próprio da produção cultural em nosso país, como bem explica Wisnik (2004), a coexistência, no palco cancional, entre a música-arte e a música-ferramenta de trabalho. Concluímos, então, que a própria concepção de canção inaugura já a tensão primeira que guiará sua análise: o equilíbrio sobre a linha tênue que separa perenidade estética e interinidade oral.

O esforço de compatibilização das duas linguagens cria uma temporalidade interna à canção em termos de identidade e alteridades que serão expressas em estruturas melódicas.

A canção é, então, formada por duas linguagens: verbal e melódica. E é importante que se note: ambas expressas pelo mesmo instrumento: a voz. Assim nos explica Carmo Jr.:

A matéria-prima do trabalho de criação do cancionista é a substância da voz

² Um exercício interessante é observar o desenvolvimento das mensagens automáticas de prestadoras de serviço *telemarketing*. Atualmente, muitas têm já gravações de frases completas, mas algumas ainda utilizam o serviço de construção de frases a partir de palavras pré-gravadas. Nesse caso, a entoação linguística da frase é recordada, mas a mensagem pode ainda ser compreendida.

humana. Muito da eficácia de seu trabalho reside nos efeitos de sentido decorrentes de suas escolhas e triagens. Por essa razão, a semiótica da canção é, em última análise, uma teoria das *conotações* melódico-vocais criadas pelos cancionistas ao manipular as invariantes, variedades e variações da expressão oral-melódica. (CARMO JR., 2005, p.84)

Por *conotação*, o autor refere-se ao elemento cunhado por Hjelmslev para indicar os significados relacionados à substância (da oposição forma x substância) dos signos linguísticos. Carmo Jr. adiante explica que “A conotação reflete-se nos diferentes tons do dizer, na escolha do vocabulário e nas ilimitadas variedades possíveis de entoação [...], que inevitavelmente acompanham um signo verbal ou não-verbal” (2005, p.57). Significa dizer que cantar é preocupar-se também com o *como* dizer, que o trabalho do cancionista reside não apenas na transmissão de conteúdos inteligíveis – que seriam resolvidos unicamente pela linguagem verbal – mas também, e com mesma importância, na transmissão de conteúdos sensíveis, emitidos pelos elementos que estão, na fala, para a substância da matéria fônica. Cantar é estabilizar as entoações da fala (TATIT, 2011), servindo-se do aspecto estético postos à disposição pela arte musical.

O trabalho do cancionista é, portanto, duplo: emitir conteúdos inteligíveis fazendo uso de uma linguagem sensível, equilibrando a interinidade da expressão oral com a perenidade da matéria estética, na busca de uma justa medida entre melodia e letra.

1.4 A canção e o intérprete

A canção, já dissemos, é texto sincrético composto de melodia e letra. Nela, o conteúdo está intimamente ligado à mensagem verbal, e cabe ao componente melódico a atualização desses conteúdos. Ressaltamos aqui o vocábulo: atualização. A relação entre melodia e letra é, indica Tatit (2011), uma medida de eficácia em que as duas linguagens se harmonizam na estabilização de conteúdos. Não há um modelo a seguir ou um molde a manter, mas antes um ponto de equilíbrio entre o esforço entoacional e os conteúdos que a letra manifesta. Sendo assim, acreditamos que não há canção que tenha, em uma versão, todos os seus sentidos explorados, e a atualização de conteúdos outros se sustenta na realização de um novo movimento entoacional.

Enquanto sujeito que fala, o intérprete, numa regravação, enuncia uma canção antes já enunciada. Esmera-se, pois, num *fazer-criar*, na busca da sanção positiva de sua performance por parte do ouvinte. Em todo caso, o cancionista será sempre sancionado pelo ouvinte. O que é destacável no que tange ao intérprete é que seu *fazer* será sancionado em termos de fidelidade/infidelidade em relação aos efeitos de sentido da primeira gravação.

Em discussão sobre os modos de existência da canção popular brasileira, Coelho (2007) defende que o intérprete é o último sujeito a manusear a canção, responsável pelo último modo de existência desta, a realização dos conteúdos.³ Explica:

Ao criar o núcleo de identidade virtual de uma canção o enunciador-compositor investe determinados valores na obra. O arranjo prepara esse núcleo de identidade para ser manifestado e, no momento em que é executada (ou interpretada), a canção manifesta aqueles valores inscritos em seu núcleo de identidade virtual pela atividade da composição. (COELHO, 2007, p.78-79)

Os valores investidos pelo compositor podem não ser – e acreditamos, assim como Coelho (2005), que não são – realizados em sua totalidade por uma interpretação. Passa-se, então, ao que o autor vai chamar de “rearranjo”, ou seja, um processo virtualizante de desconstrução da canção, mais propriamente do arranjo, para que ela possa ser realizada novamente com investimento em outros conteúdos. Mais do que simplesmente cantar, ou regravar, o intérprete realiza valores, até então, virtualidades, em um processo de desconstrução e reconstrução da peça cancional. Mobiliza, para tanto, elementos da letra, da melodia e do arranjo, e consegue encontrar, dentre as possibilidades, certa medida de eficácia que diferencia seu fazer do fazer do outro, ao mesmo tempo em que cria certa identidade que não nega o núcleo identitário da canção.

Ao propor inicialmente uma análise da canção, dentre todos os elementos que compõe a expressão musical, Tatit não empreendeu seus esforços em uma análise da peça musical, mas sim de um elemento ainda linguístico: a entoação. Porém, muitos são os estudiosos, dentre eles os que aqui citamos (Carmo Jr., Dietrich, Coelho), que, sob sua orientação, dedicaram seu trabalho de pós-graduação ao papel do arranjo na canção popular. É preciso evidenciar que seus esforços permitiram o percurso que ora traçamos.

Na história da música popular brasileira, vários são os exemplos de cancionistas que jogaram com esta tensão entre melodia e letra. Com mais ou menos sucesso no propósito de não comprometer o projeto inicial da canção, sempre imprimindo sua identidade em suas produções, alguns se destacam no cancioneiro popular por terem alcançado certa medida de eficácia: Elis Regina (*Como nossos pais*), Caetano Veloso (*Como dois e dois*⁴, *Sonhos*), Maria Bethânia (*Trocando em miúdos*, *Atrás da porta*, *Fera ferida*), Adriana Calcanhoto (*Do fundo do meu coração*, *Mulher sem razão*, *Naquela estação*). Interessa-nos, entre esses casos,

³ Para os propósitos deste trabalho, desconsideraremos a separação destacada pelo autor entre as figuras do intérprete e do arranjador, pois, uma vez que estamos lidando com fonogramas, o que temos é uma instância pressuposta de interpretação, que, em termos de condições de produção, pode incluir um sem-número de variáveis difícil de aquilatar. O compositor da canção, Belchior, por exemplo, é quem primeiro empresta a voz à canção *A palo seco*.

⁴ Faz-se uma ressalva em relação a essa canção, que, embora tenha sido composta por Caetano Veloso, foi lançada e popularizada inicialmente por Roberto Carlos.

aqueles em que o investimento dado pelo intérprete contraria o investimento inicial, sem, no entanto, romper o elo entre melodia e letra. Ao contrário, atualiza e realiza, por meio das novas escolhas melódicas e harmônicas, elementos que estavam potencializados na canção, mas que não foram explorados na primeira gravação. São alguns exemplos: *O último romântico*, com Caetano Veloso; *Proibida pra mim*, com Zeca Baleiro.

Parece-nos muito nítida uma liberdade de escolha por parte do intérprete a fim de realizar conteúdos ora apenas virtualizados em troca da legitimidade de seu papel criador. Alguns esforços, porém, parecem se mostrar como traidores dessa liberdade criativa, em casos de canções tão modificadas que, antes de reconhecer o esforço criador do intérprete, reconhecemos seu esforço destruidor de uma canção que já conhecíamos. Ou seja, existe uma margem de manobra à disposição do intérprete que lhe permite alterar elementos da linguagem verbal e/ou musical numa certa medida além da qual o projeto enunciativo que caracteriza uma canção como tal corre o risco de se esboroar completamente.

1.5 Lugar de convergência: a letra

A palo seco

se você vier me perguntar por onde andei
no tempo em que você sonhava
de olhos abertos lhe direi
amigo eu me desesperava
sei que assim falando pensas
que esse desespero é moda em setenta e três
eu ando mesmo descontente
desesperadamente eu grito em português
tenho vinte e cinco anos de sonho e de sangue
e de América do Sul
por força deste destino
um tango argentino me vai bem melhor que um blues
sei que assim falando pensas
que esse desespero é moda em setenta e três
eu quero é que esse canto torto feito faca
corte a carne de vocês

Nosso trabalho consiste na análise, seguindo a proposta da Semiótica da Canção, de várias versões de uma mesma canção. Numa comparação inicial, percebemos que as versões têm muitos elementos divergentes, sendo a letra o ponto central que lhes confere a mesma identidade.

Segundo Costa, “O título dessa canção já anuncia sua natureza metadiscursiva. ‘A palo seco’, ou ‘cante puro’, é uma expressão espanhola que significa ‘cantar sem o acompanhamento de instrumentos’”. (2012, p. 7). O mesmo sentido é explorado no poema homônimo de João Cabral de Melo Neto, em que o poeta diz:

1.3.

O cante a palo seco/ é um cante desarmado:/ só a lâmina da voz/ sem a arma do braço:// que o cante a palo seco/ sem tempero ou ajuda/ tem de abrir o silêncio/ com sua chama nua./ [...]

4.4

Eis uns poucos exemplos / de ser a palo seco, dos quais se retirar higiene ou conselho: // não de aceitar o seco / por resignadamente, / mas de empregar o seco / porque é mais contundente (trecho, MELO NETO, 1986, p. 160)

Saraiva (2008), em consonância com Costa (2012), identifica, pois, *A palo seco* como uma metacanção, isto é, “canção que fala de canção e de um jeito específico de cantar” (p. 114), hipótese fortalecida pelo poema em que um tipo de canto é defendido. Quando o cancionista diz “eu ando mesmo descontente/ desesperadamente eu grito em português”, dialoga com o poeta que fala “não de aceitar o seco/ por resignadamente,/ mas de empregar o seco/ porque é mais contundente”. Vê-se o caráter prescritivo salientado: *a palo seco* é a melhor performance para romper o estado disfórico de desespero.

Vemos, ao longo dessa letra, a simulação de um embate interlocutivo imaginado exclusivamente na instância do *eu-narrador*. O sujeito “eu” enuncia e, como que pressupondo o que o outro dirá, constrói seu discurso. Temos, com isso, a projeção da enunciação no enunciado, isto é, uma debreagem enunciativa actancial marcada pela presença dos pronomes “eu”, “me”, “você” e, no último verso, “vocês”. O condicional “se” e o tempo dos verbos nos deixam entrever que, como dissemos, essa interlocução é hipotética, suposta pelo enunciador, que acaba por criar dois universos de existência, o dele e o do outro, respectivamente, o da realidade e o do sonho.

O cantar é a “lâmina da voz” que rasga as amarras do silêncio, canta, a despeito da situação, e quebra um contrato (pré)estabelecido. Seguindo o modelo clássico da análise semiótica, vemos que no nível narrativo, esse sujeito que canta é modalizado pelo *querer-ser*, mas também, de maneira oposta, pelo *saber-não-ser* e ainda pelo *não-poder-ser*, decorrente de uma narrativa a que não temos acesso. Expliquemos: esse arranjo modal instaura o estado de desespero a partir do qual o cantar *a palo seco* se caracteriza como um objeto-modal, isto é, um objeto que se constitui a própria competência do sujeito. Ou seja, o cantar a palo seco é o “canto torto” que, “feito faca”, permitirá o corte da carne. Nas palavras de Saraiva (2008, p. 122), “como sujeito que sofre uma paixão, [o sujeito em desespero] está modalizado por um *querer-ser* intenso que orienta o seu desejo no sentido da execução de um programa narrativo, inviabilizado, muitas vezes, pela realização de um outro programa narrativo, ou antiprograma”. Como saída, o enunciador prescreve um fazer necessário, que é cantar a palo seco, como condição indispensável para ferir o ouvinte. Nestes termos, o canto passa a

funcionar como um *poder-fazer*, isto é, como objeto modal que capacita o sujeito a provocar o ouvinte para retirá-lo do estado de letargia onírica.

Na análise de Saraiva (2008), o núcleo gerador de sentidos desta canção é o sentimento de desespero explorado pelo enunciador. Baseando-se no estudo semiótico que descreve as paixões em termos de arranjos modais, o autor afirma que o desespero é, como ensaiamos dizer anteriormente, o estado de um sujeito que *quer-ser*, mas que *não-pode*. O único programa que o sujeito pode cumprir e cumpre é o de *dizer*, e daí decorre a força da metacanção: o sujeito responde ao programa narrativo que instaurou o desespero com um programa do dizer por meio do qual procura *fazer-saber*. Cunha, então, o objeto-modal, o cante a palo seco, com o qual busca transformar seu estado.

Esses aspectos que identificamos na letra podem ou não ser adensados conforme o efeito de sentido geral criado quando da interseção entre melodia e letra na canção, como nos explica Saraiva (2008). A debreagem enunciativa criada pela presença do sujeito “eu” sincretiza enunciador, destinador e interlocutor, ao mesmo tempo em que sincretiza enunciatário, destinatário e interlocutário: ao cantar “você” e “vocês”, o cantor parece falar diretamente ao ouvinte. Segundo Tatit (2011), a presença física da voz na canção estabelece um efeito de realidade para o ouvinte, uma sensação de que o cantor de fato vivenciou os sentimentos que está cantando. Isto é, a canção é uma enunciação, e o cancionista, o enunciador, o sujeito irradiador de sentidos.

A canção, desse modo, é, ao mesmo tempo, processo e objeto: processo porque sintetiza os elementos que o cancionista pode e deve manipular para criar sua versão, realizando os sentidos virtualizados na letra; objeto porque é o que o sujeito busca alcançar enquanto cancionista, enquanto desencadeador de sentidos, e o que ele oferece, em última instância, como fruto de sua performance para a sanção do ouvinte. Se aceitarmos essa premissa de que a canção sincretiza objeto – que o cancionista cria e o que nos propomos a analisar – e ato, será toda canção uma metacanção, na medida em que, ao criá-la ou simplesmente gravá-la, o cancionista reflete sobre seu fazer e o fazer cancional como um todo.

Tendo isso em mente, compreendemos a importância da manutenção desses significados na canção que buscamos analisar, e é exatamente aí que se enquadra nosso trabalho: lançamo-nos o desafio de encontrar que interpretação melhor estabiliza esses significados através da compatibilização entre melodia e letra.

2. A LÂMINA DA VOZ: um cantar a palo seco

Tendo explicitado o suporte teórico que serviu de bases para a realização desta pesquisa, esclareçamos os problemas que nos lançamos a resolver, os objetivos da pesquisa e os métodos que usamos para alcançá-los.

As primeiras discussões sobre Semiótica remontam aos estudos de semântica estrutural, quando Greimas preocupava-se com as questões da significação, ainda hoje nebulosa para os cientistas das Ciências Humanas em geral. Para ele, a Linguística encontrava-se em lugar privilegiado, devendo ser o grande catalisador metodológico do estudo de uma semântica que seria a própria justificativa dos estudos em ciências humanas (GREIMAS, 1973). A Linguística, porém, guiada em seu início por uma formalização exacerbada, além da dificuldade de delimitação do objeto de estudo da Semântica, acaba por deixar de lado esse estudo, concentrando suas preocupações nos estudos em Fonética e mesmo em Teoria Linguística.

O esforço do linguista lituano transformou-se em uma teoria cuja proposta central é a análise de todo. Hénault explica que:

A noção de ‘teoria’ assume para Greimas um valor eminentemente descritivo, caracteriza-se por sua aptidão a realizar análises concretas, em rigorosa coerência com a base epistemológica. Portanto, no contexto greimasiano, a teoria não se opõe à prática, a teoria propriamente dita é uma metodologia axiomatizada que tem de ser validada pela prática, ao passo que o nível epistemológico da teoria é o que funda intelectualmente o método. (HÉNAULT, 2006, p. 131)

Greimas (1973) não apenas lançou as bases epistemológicas para a análise de textos como publicou ele mesmo análise de textos que permitiram a evolução da teoria até o desenvolvimento da Semiótica da Canção, que aqui aplicamos.

2.1 Problemas e hipóteses

Respeitando os objetivos propostos pela Semiótica, nossas análises voltam-se para a canção enquanto objeto semiótico, mais especificamente, para a produção de diferentes versões de uma mesma canção e a afiliação, ou não, a um projeto enunciativo que possa ser identificado. Há, acreditamos, uma proposta enunciativa a qual se lança um compositor ao criar uma canção. Perguntamo-nos se é possível afirmar que essa proposta é, de alguma maneira, desvirtuada pelo intérprete que reconstrói uma canção, ou se, ao contrário, podemos falar na construção de uma nova proposta a cada versão.

Precisamos, a fim de responder a esses questionamentos, assumir que o intérprete tem um papel ativo na criação de sentidos na canção. É necessário que partamos do

pressuposto de que o intérprete é um sujeito ativo do percurso de interpretação de uma canção já conhecida do cancioneiro popular. Disso, partem outros questionamentos: enquanto sujeito do percurso de interpretação, que elementos estão à disposição do intérprete para a realização de seu fazer?, estando à mercer das mãos habilidosas de um novo intérprete, a canção pode ter seu projeto enunciativo inicial de alguma maneira contrariado ou mesmo descaracterizado?, se o projeto inicial é alterado, poderíamos falar que uma nova canção surge a cada nova interpretação?

Algumas de nossas questões parecem ser respondidas pelos próprios cancionistas: a canção por nós analisada foi gravada em disco duas vezes, em álbuns diferentes, por Belchior. As duas versões são distintas no que tange ao andamento, mas as maiores diferenças podem ser observadas na curva melódica e no arranjo. E uma alteração particular é encontrada na letra: na versão do disco *Alucinação* (1976), no terceiro fragmento, o cantor diz “Sei que assim falando pensas que esse desespero é moda em **76**”, ou seja, ele altera, na letra da canção, o ano, fazendo redefinição ao ano de lançamento do álbum. Concordamos com Saraiva (2008), que compreende essa alteração como a manutenção do elo entre enunciado e enunciação, a reafirmação do caráter atual da canção e uma maneira de reforçar o contrato fiduciário entre enunciador e enunciatário, tão importante no processo de produção e recepção da canção. Agora, perguntamos: estaria Belchior criando uma nova canção ou, do contrário, buscando maneiras de ressignificá-la por meio de um mecanismo de afiliação do ouvinte? Somos favoráveis à segunda alternativa, acreditando que na canção, assim como na semiótica do mundo natural, nada se perde ou se cria, mas se transforma⁵.

Frente ao exposto, partimos das hipóteses de que o intérprete tem a sua disposição todos os elementos que constituem a canção e manipula-os guiado pelo desejo de ressignificá-la, seja imprimindo nela a sua marca estilística, seja vestindo-se dos sentidos discursivamente embricados na canção, peça anterior à interpretação. Não falaremos em comprometimento do projeto enunciativo por acreditarmos na sua manipulação em favorecimento de uma certa medida de eficácia, uma vez que parece mais justo e acurado que ao intérprete seja permitido negar, de alguma maneira, o esforço de outro cancionista, em vez de manter-se fiel a um texto virtual e comprometer uma característica própria da canção que é a capacidade de ressignificação. Diríamos, ainda, que, se analisarmos o percurso gerativo de sentido, veremos que o nível discursivo, superficial e mais complexo, permite uma ampliação de leituras sobre o

⁵ Tomamos a liberdade de alterar a famosa frase atribuída ao cientista francês do século XVIII Antoine Laurent Lavoisier, que, segundo fontes históricas, seria originalmente “Na natureza, nada se cria, nada se perde, tudo se transforma.”.

fazer interpretativo.

A fim de cumprir nossos objetivos, investigaremos os esforços de quatro intérpretes, a fim de examinar e apontar que processos cunharam as diferentes e valiosas peças cancionais em cada uma de suas interpretações.

2.2 Amostragem

Uma vez que nos propomos a analisar o papel do intérprete na geração de sentidos na canção, partiremos da interpretação de Belchior da composição *A palo seco* e analisaremos as interpretações de diferentes cancionistas comparativamente.

Após o primeiro levantamento, encontramos um total de nove interpretações da canção, sendo duas de intérpretes não conhecidos na cena musical nacional. Optamos, então, por retirar essas duas interpretações, ficando com as interpretações dos seis cancionistas listados a seguir: Fagner, Ednardo, Cidade Negra, Los Hermanos, Oswaldo Montenegro e Elba Ramalho. Esse conjunto nos dá um total de sete interpretações, quais sejam: duas de Los Hermanos, sendo uma em versão acústica e ao vivo, de 2003, e uma em parceria com Belchior em programa televisivo; e uma de cada um dos outros intérpretes. Como a versão de Los Hermanos em parceria com Belchior é registrada apenas em vídeo disponível *online*, o que dificulta sua reprodução por nós, além de não haver registro de quando a versão foi produzida. As versões de Cidade Negra e Elba Ramalho foram retiradas após a aprovação do projeto na fase de qualificação, uma vez que a banca acreditava termos um *corpus* suficientemente representativo.

Ficamos, então, para construção do trabalho final, com um total de quatro versões, as quais dispomos no quadro a seguir.

Intérpretes	Álbum/Ano
Ednardo	<i>O romance do pavão misterioso/1974</i>
Fagner	<i>Ave noturna/1975</i>
Oswaldo Montenegro	<i>Um barzinho, um violão – vol.2/2002</i>
Los Hermanos	<i>Acústico ao vivo/2003</i>

Figura 3: Versões analisadas e seus intérpretes

Essas versões foram analisadas em comparação com a versão de Belchior do disco

Belchior (1974). Todas as interpretações foram reproduzidas por nós em mídia que acompanha este trabalho.

2.3 Técnicas

O primeiro momento da pesquisa consistiu na coleta do *corpus*. Coletamos os fonogramas de cada uma das interpretações selecionadas. Em seguida, a partir da escuta de cada um dos fonogramas, iniciamos a categorização e a análise do *corpus* comparativamente. Orientam nossas análises aquelas já desenvolvidas por Saraiva (2008), nas quais o linguista examina letra e melodia da canção *A palo seco* em um universo de canções do Pessoal do Ceará. Aplicando as ferramentas de análise elaboradas pela Semiótica da Canção, utilizamos o diagrama proposto por Tatit, de maneira a discretizar:

- a) que trecho de cada interpretação recebe o tratamento mais diferenciado do projeto de Belchior;
- b) quais os elementos alterados nas diferentes interpretações;
- c) quais os sentidos atualizados por essas alterações.

2.3.1 Elementos da análise da canção

Nossa principal metodologia de trabalho será a Semiótica da Canção, que conta com as categorias selecionadas por Tatit (2011), que são:

a) andamento: diz respeito à aceleração, ou celeridade da canção, e recai sobre a maneira como a letra é cantada.

b) tessitura: diz respeito ao eixo vertical da canção, que permite identificar em semitons a variação tonal dada à voz. Tatit desenvolveu uma notação para a marcação da tessitura que permite uma disposição visual da melodia. Trata-se de um diagrama composto de linhas que correspondem, cada uma, a um intervalo de semitom⁶. Nas linhas, são dispostas as sílabas tais como cantadas na canção, e a extensão vertical do diagrama (número de intervalos) é determinada pelo número de semitons explorados em cada canção que se analisa, sendo diferente para cada canção.

A análise do diagrama não impõe ao analista conhecimento musical, porém a disposição da letra no diagrama é feita com a ajuda de um instrumento musical a fim de que se possa identificar cada um dos semitons. Utilizamos um violão de seis cordas afinado segundo padrão brasileiro. Como o processo de transcrição da canção para o diagrama exige

⁶ Embora não nos interesse enveredar pela teoria musical, é preciso compreender que a soma de dois semitons constitui um tom.

ouvidos treinados, solicitamos a um músico que revisasse nossas transcrições a fim de torná-las mais próximas das melodias efetivamente realizadas.

Reproduzimos abaixo, a fim de ilustração, o diagrama que corresponde ao primeiro fragmento da versão de Belchior (1974), que usaremos como base para as análises neste trabalho.

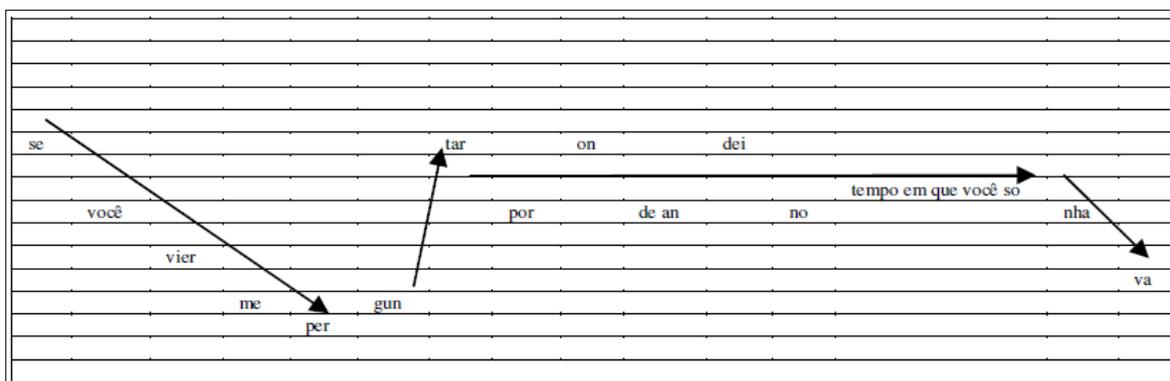


Figura 4: Exemplo de diagrama.

Como se pode ver, as duas categorias de andamento e tessitura estão intimamente ligadas, de maneira que um andamento acelerado impede ou dificulta a valorização das vogais e, por isso mesmo, a exploração do eixo vertical. Diz-se, nesse caso, que age sobre a canção a força da tematização. Do lado oposto, encontramos o andamento desacelerado e a vasta exploração do eixo vertical da canção, quanto o intérprete consegue executar uma grande variação entre notas. Esse movimento corresponde à passionalização.

Há ainda um terceiro movimento em que andamento e tessitura aparecem em graus mínimos, reforçando o papel da interinidade oral na construção da canção. Desse movimento, resulta a figurativização.

Além desses elementos, faremos uso ainda dos relacionados por Carmo Jr. (2007), quais sejam:

- c) tonema: elemento mínimo da dimensão da altura tonal;
- d) dinamema: elemento mínimo da dimensão da intensidade (*forte vs fraco*);
- e) cronema: elemento mínimo da dimensão do andamento (*longo vs curto*).

Partamos, pois, às análises.

3 FEITO FAÇA: vozes que se desafiam

O campo da produção cancional no Brasil é bastante diversificado, com diferentes estilos e projetos cancionais. Por conta da presença constante da mídia, que atua não só na divulgação, mas, muitas vezes, na produção do que é lançado nesse mercado, reconhecemos diferentes motivações na regravação de canções cujos compositores não pertencem mais à cena da música contemporânea. Desconsideramos esses critérios para fins de análise e focamos nas escolhas que cada cancionista fez em sua interpretação. Não estamos, pois, interessados nos motivos que possam tê-los levado a gravar esta, entre tantas peças do cancionário popular.

O que estamos fazendo é delimitar nosso foco, evitando tratar de algo que constitui, por si só, outro texto, a saber, as relações entre cancionistas na cena cancional brasileira. Descobrimos, também, o fato de os cancionistas pertencerem a momentos e estilos diferentes, compreendendo que todos têm seu lugar de merecimento na cultura do nosso país.

O que nos importa aqui é a canção enquanto processo e objeto da atividade cancional. Por isso, colocamo-nos, e também ao leitor, no papel de sujeitos sancionadores dessa disputa.

Iniciaremos apresentando a análise da versão de Los Hermanos (2003) por possuir os contornos mais distintos do original e por ter sido a versão cujas análises preliminares motivaram a realização desta pesquisa. E, em seguida, apresentaremos as análises respectivas das versões de Oswaldo Montenegro (2002), Fagner (1975) e Ednardo (1974), obedecendo à ordem cronológica inversa de gravação das emissões.

3.1 Los Hermanos

A alteração que primeiro nos salta aos ouvidos aqui é o andamento acelerado em comparação à interpretação de Belchior (1974). Mesmo sem analisarmos em *beats* por minuto as duas canções, é fácil perceber que a versão de Los Hermanos é mais acelerada. Com isso, o cancionista tem menos espaço para pronunciar cada sílaba, pois não consegue alongar as vogais, tendo rapidamente que pronunciar a próxima sílaba, a fim de manter o ritmo da peça cancional. Em consequência disso, o investimento passionalizante extensional é bem reduzido, se comparado à versão de Belchior.

Vimos em Tatit que “a opção pela melodia veloz ocasiona maior proximidade dos elementos musicais, colocando em evidência os contrastes e as similaridades.” (2011, p. 97). Observa-se, pois, o emprego dos ataques consonantais e a demarcação dos acentos vocálicos, além da repetição de motivos melódicos, criando o sentido de descontinuidade e, conseqüentemente, aceleração. Compatíveis com esse tipo de melodia são as letras em que se focaliza não o percurso do sujeito, uma vez que a passagem de um para outro estado ocorre rapidamente, mas a apresentação de um objeto e de estados de junção decorrentes de buscas pressupostas, às quais é dada pouca atenção.

No caso da versão de Los Hermanos, os ataques consonantais são reforçados na voz do cantor, principalmente pela reduzida duração das vogais. Em termos de suprasegmentos, estamos falando de *cronemas*. Os cronemas constituem uma das dimensões em que se articulam as unidades mínimas da análise sintagmática da canção. Se segmentarmos a canção em elementos cada vez menores, chegaremos à nota musical, o elemento a partir do qual não se pode mais distinguir elementos sintagmáticos. Porém, do ponto de vista da análise paradigmática, as notas musicais são articuladas em dimensões de duração, intensidade e altura. O cronema corresponde à dimensão da duração. Às dimensões de intensidade e altura correspondem, respectivamente, os elementos dinamema e tonema (CARMO JR., 2007).

Além dos ataques consonantais, um fator, inicialmente subsidiário em nossa pesquisa, ganha destaque no reforço da tematização na emissão de Los Hermanos: o papel desempenhado pelos instrumentos, em especial, pelo baixo. Ao longo da emissão, o instrumento marca o tempo da produção de cada sílaba, chegando a competir com a voz humana por ser produzido com grande intensidade. Vê-se então que, embora a letra da canção seja a mesma que a das outras versões, o intérprete encontrou mais de uma maneira de tematizá-la, sendo uma delas a convocação de uma *voz* suplementar.

Falemos, pois, um pouco dos aspectos pontuais desta versão.

Como é característico na tematização, a extensão vertical da variação tonal da

emissão é reduzida: em Belchior (1974), a extensão da variação vertical é de dezesseis semitons; em Los Hermanos (2002), é de treze semitons. Muito embora o desenho da curva entoacional pareça similar nas duas versões, os saltos tonais que inscrevem investimentos passionalizantes pontuais na melodia são amenizados, de modo a diminuir o campo de tessitura tonal da canção. Os saltos intervalares, comuns na canção passionalizada, dão lugar aos motivos melódicos constantemente reiterados, comuns na canção tematizada.

Observemos abaixo a representação do primeiro trecho da canção, sendo, o primeiro diagrama, da versão de Belchior⁷ e, o segundo, da versão de Los Hermanos.

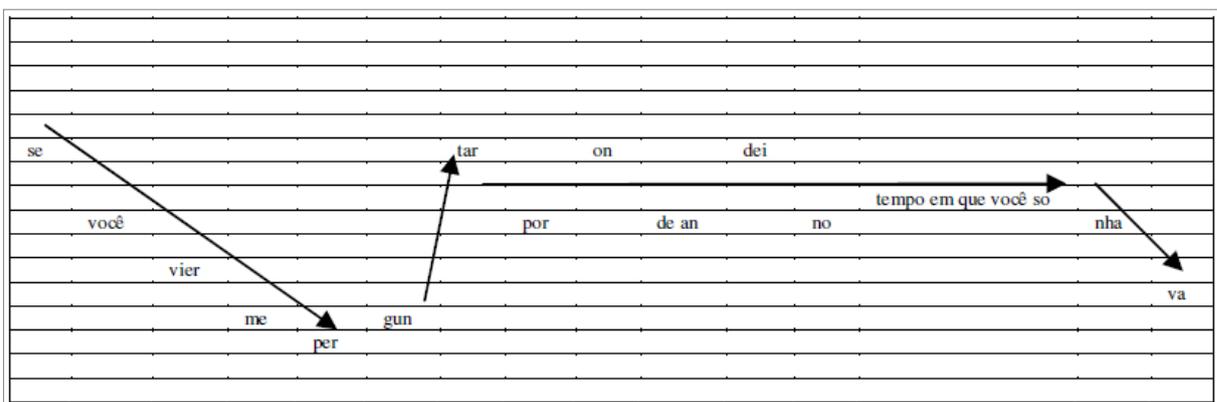


Figura 5: Fragmento 1 de Belchior.

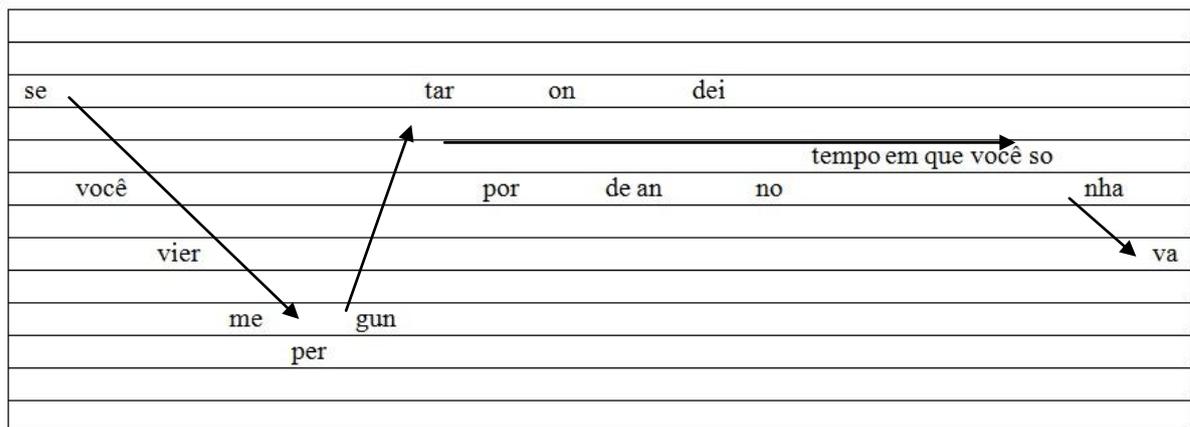


Figura 6: Fragmento 1 de Los Hermanos

Notamos a similaridade das curvas entoacionais nos dois diagramas, que iniciam com um movimento extenso no sentido grave até “per”. Depois da subida ao agudo de um semitom, na segunda sílaba da palavra “perguntar”, que ocorre nas duas versões, vemos a subida repentina ao agudo na sílaba tônica “tar”. Em seguida, os dois intérpretes mantêm um

⁷ Os diagramas da versão de Belchior utilizados neste trabalho são recuperados de Saraiva (2008).

esforço binário com uma variação de três semitons entre as sílabas, para findar com a descida na última sílaba de “sonhava”.

A similaridade se mantém no segundo segmento da canção, cujos diagramas apresentamos abaixo, seguindo a ordem de exposição anterior: (primeiro o diagrama Belchior (1974), depois o diagrama Los Hermanos (2002)).

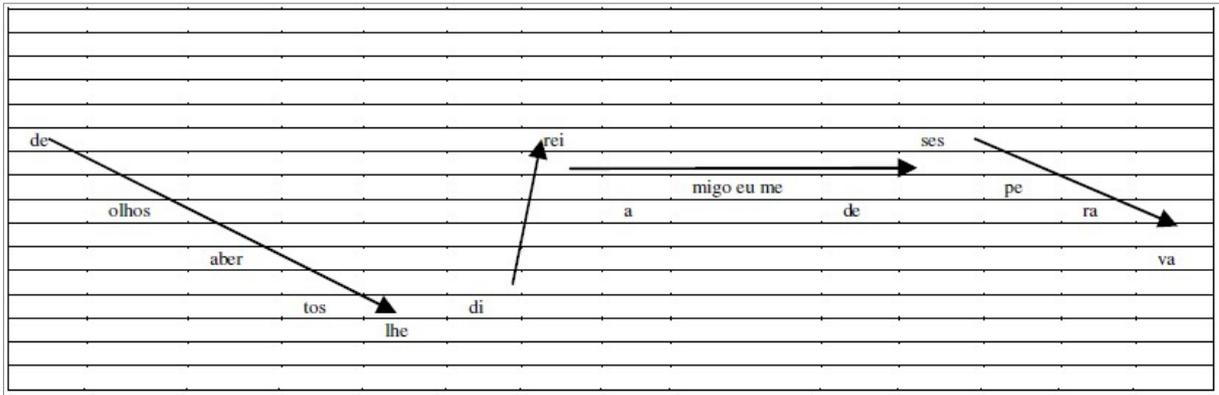


Figura 7: Fragmento 2 de Belchior

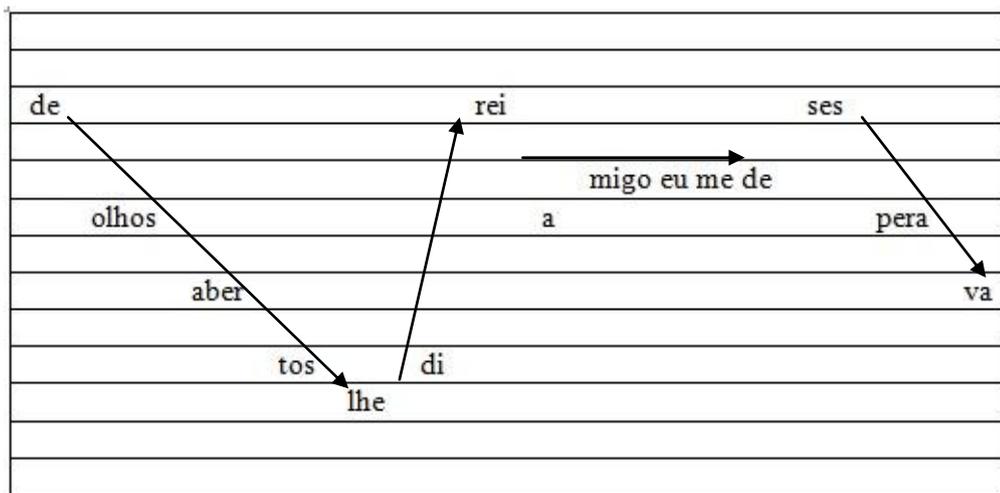


Figura 8: Fragmento 2 de Los Hermanos

A diferença melódica aqui reside no final do verso, em que Los Hermanos desce três semitons para o grave, da sílaba “ses” para a sílaba “pera”, e, em seguida, mais dois semitons para a última sílaba da palavra. Na versão de Belchior, diferentemente, a descida para o grave é feita de maneira gradual, uma vez que os intervalos saltados entre sílabas são menores.

Sobre esses dois versos, convocamos a palavra de Saraiva (2008, p.130):

Em síntese, estes dois segmentos criam, pela melodia entoativa, um efeito de figurativização da fala, reforçando assim o conteúdo da letra, em que se simula um diálogo possível entre interlocutor e interlocutário. Um desvio desta pauta melódico-entoativa, no entanto, se depreende. Trata-se do salto intervalar de sete semitons, presente nos dois segmentos, que destacam as sílabas tônicas de “perguntar” e de

“darei”. Tal desvio é, porém, perfeitamente explicável como a intromissão da descontinuidade na continuidade, intromissão esta que coincide com o investimento passional do enunciador, que, inquirido, responde. (SARAIVA, 2008, p.130)

Como Saraiva esclarece, nesse trecho, é clara a relação de intimidade entre melodia e letra. A similaridade da curva melódica do verso com a curva entoacional de uma situação de fala, cria a figurativização da fala. Parece-nos, porém, que, por aumentar os intervalos entre uma e outra sílaba ao final do segundo fragmento, o aspecto passionalizante que Saraiva percebeu se dissipa na versão de Los Hermanos. Expliquemos: embora a teoria aponte para a passionalização quando os saltos intervalares são expressivos, o intérprete Los Hermanos parece forjar uma passionalização que já não existe, por causa da melodia tematizada. Lembremos que, embora estejamos analisando aspectos pontuais, não podemos perder de vista a canção como um todo. Ressaltamos ainda que o movimento em direção ao grave implica o afrouxamento das cordas vocais, por definição, o relaxamento da tensão. Surge então na melodia um salto que transporta a canção para a faixa aguda, marcado pelo próprio esforço criado pela tensão das cordas vocais na produção de um tom de frequência mais alta. Os tons graves direcionam a melodia para o campo de atuação da figurativização, sugerindo proximidade entre intérprete e ouvinte, corroborando o conteúdo da letra em que uma interlocução é estabelecida. Isso é reforçado pelos tonemas descendentes asseverativos que aparecem no final dos versos.

Quanto aos saltos intervalares, concordamos com o que diz Saraiva (2008) em relação ao seu papel na convocação de esforços passionalizantes pontuais, mesmo na versão de Los Hermanos, que é tematizada extensionalmente.

Segue abaixo o terceiro verso.

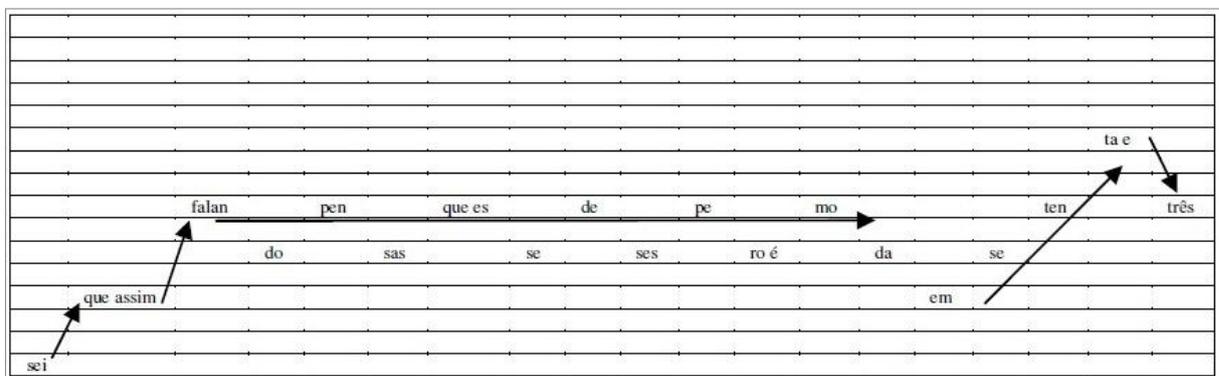


Figura 9: Fragmento 3 de Belchior.

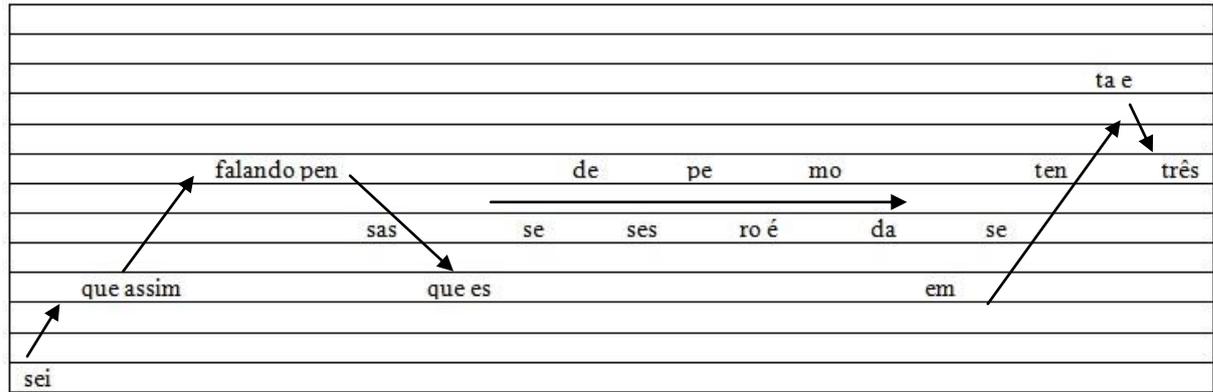


Figura 10: Fragmento 3 de Los Hermanos.

No verso acima, percebemos ainda alguma similaridade entre as duas versões no que tange às variações intervalares. Nos dois casos, o ponto mais grave da melodia recai sobre a palavra “*sei*”, que implica a modalidade do *saber*. O tempo e a conjugação da forma verbal criam o efeito de adensamento do simulacro de interlocução iniciado no primeiro verso da canção. O verbo afirma o aqui/agora, ratificando a debreagem enunciativa introduzida no primeiro verso pelos pronomes, como nos explicara Saraiva. Por conta da tematização, a palavra é, no entanto, pronunciada de maneira mais *breve* na versão de Los Hermanos, isto é, se reduzirmos a descrição das duas melodias a uma organização dos termos primitivos de formação da nota musical (cronemas e dinamemas), temos, na oposição cronemêmica *breve vs longo*, a opção pelo *breve* em Los Hermanos. Essa oposição parece convocar de imediato a dinamêmica *fraco vs forte*. A consoante fricativa e as vogais fechadas auxiliam na caracterização desse processo. Mas sem instrumentos digitais de medição dessas grandezas, que possibilitariam sua exata definição em valores numéricos, torna-se difícil identificar com clareza se tanto cronemas quanto dinamemas participam da distinção entre as duas versões nesse ponto específico da melodia. Claro é, todavia, que a intensidade das vogais sofre redução em toda a emissão de Los Hermanos, dando espaço aos ataques consonantais.

Quanto ao ponto mais agudo do verso, observamos que recai sobre um ataque oclusivo, a sílaba “*ta*” da palavra “*setenta*”, que marca a ancoragem temporal da enunciação.

Observamos ainda que, quando Belchior alcança o ponto mais agudo nesse verso, há ainda cinco intervalos mais agudos que serão explorados nos versos seguintes. No caso de Los Hermanos, há apenas dois intervalos mais agudos restantes. Ao mesmo tempo, ao passo que a melodia de Belchior explora, nos três versos apresentados, os intervalos graves, criando uma expectativa pela exploração dos intervalos agudos, a melodia de Los Hermanos já explorou quase toda a extensão tonal (o que é fácil observar pela representação visual do

diagrama), deixando pouco espaço para a exploração dos conteúdos melódicos passionalizantes que Belchior traz a seguir.

Falamos aqui de expectativa porque os estudos nos apontam que um movimento, seja qual for, tende sempre ao seu contrário. Isto é, quando há uma excessiva exploração do campo grave no eixo tonal, a tendência é que a melodia busque o campo agudo em seguida. O mesmo vale para o andamento e as forças que disputam a canção: se há um investimento na aceleração, tende-se a buscar a desaceleração; se há, por outro lado, um investimento passionalizante, tende-se a buscar a tematização.

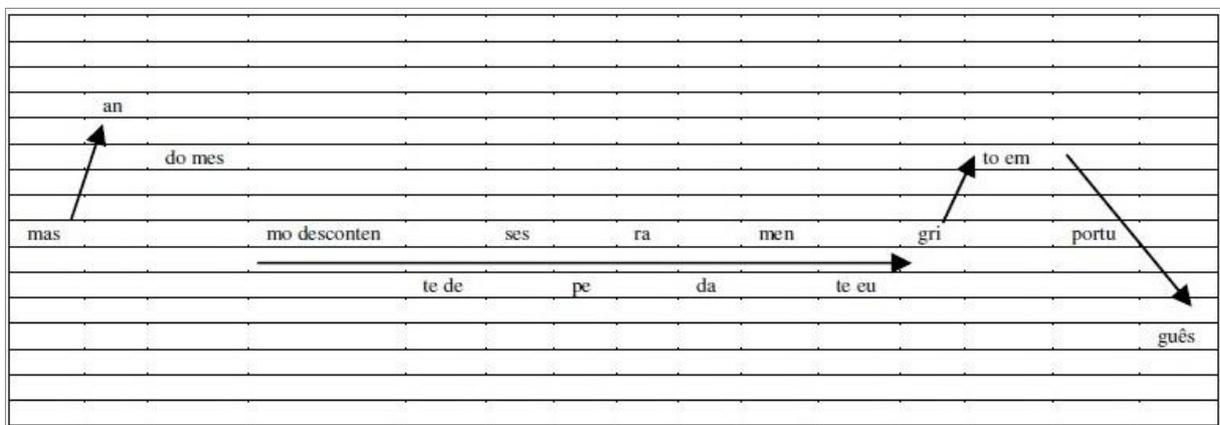


Figura 11: Fragmento 4 de Belchior.

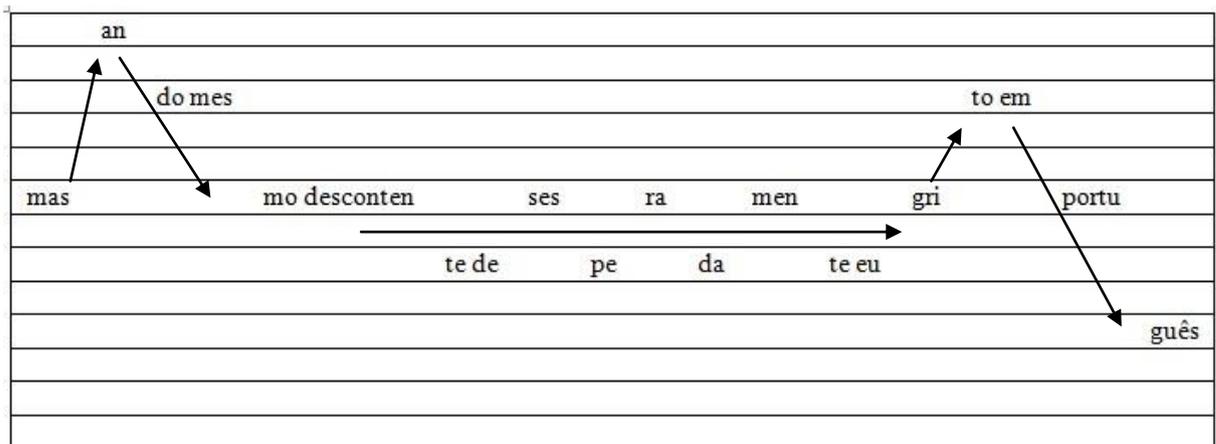


Figura 12: Fragmento 4 de Los Hermanos.

Nas duas versões, encontramos nesse verso o maior agudo explorado até então. É importante notar que o agudo recai sobre o verbo na primeira pessoa do singular, o qual simula uma debreagem enunciativa e reforça mais uma vez a interlocução. Em Los Hermanos, o agudo não só é o maior produzido até então, como também o limite agudo da canção, ao passo que a melodia, em Belchior, pode ainda subir três semitons. Compreendemos esse

movimento de subida repentina, isto é, o salto intervalar de cinco semitons nas duas versões, como uma nova quebra na continuação da tematização, o que corresponde à *parada da continuação*, numa tentativa de estabelecer o equilíbrio entre aceleração e desaceleração.

Como reforço a esse movimento passionalizante, parece haver um investimento na intensidade de produção da vogal. Acreditamos que, uma vez que a tematização impossibilita o alongamento das vogais, para enfatizar o movimento passionalizante, o intérprete investe na produção intensa, trazendo à tona, mais uma vez, a oposição *forte vs fraco*. Se o que supomos de fato acontece, temos que o esforço passionalizante é marcado por uma maior intensidade na produção das vogais sobre as quais recaem os saltos intervalares, isto é, as vogais agudas são marcadas pelo aspecto *forte*. Está claro que, nesse caso, a passionalização é forjada não na melodia, mas na relação melodia-letra, e ainda em caracteres supramelódicos.

A canção segue:

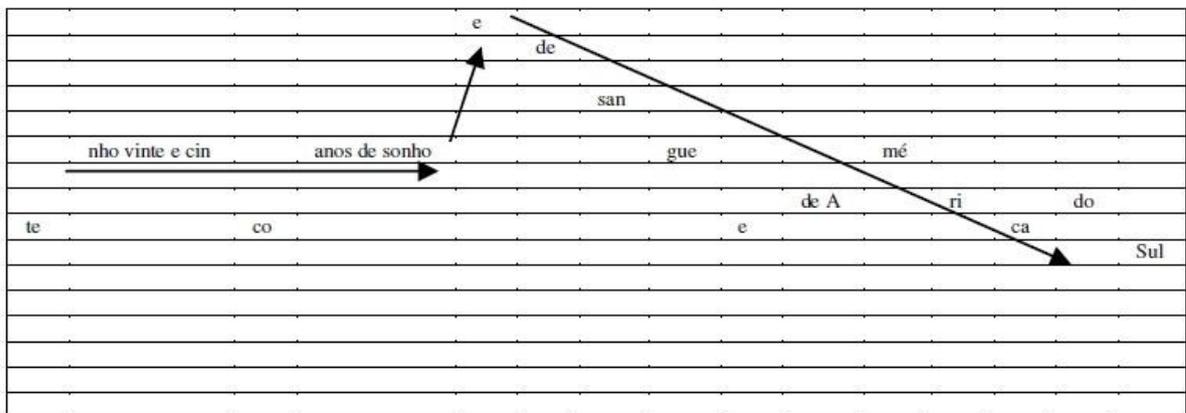


Figura 13: Fragmento 5 de Belchior.

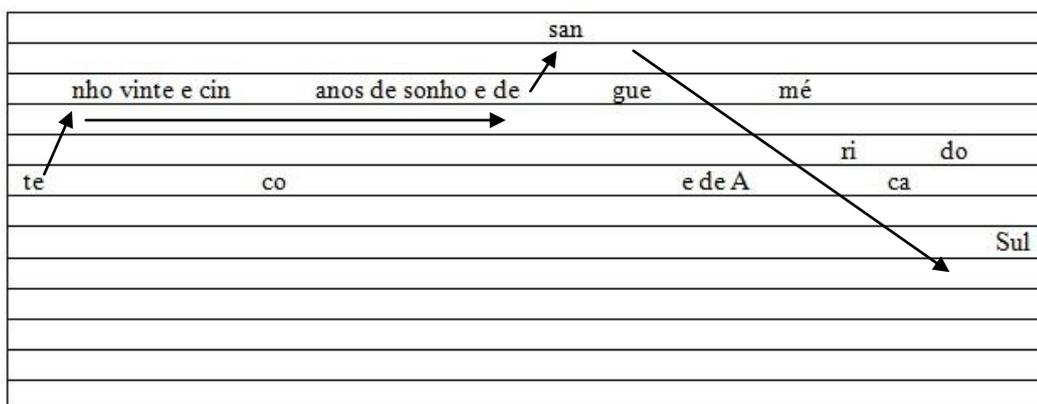


Figura 14: Fragmento 5 de Los Hermanos.

Nesse verso, Belchior explora o campo agudo do diagrama. Ele inicia com um salto de três semitons e mantém-se no mesmo tom até “sonho”, dando um salto de cinco semitons e

descendo em seguida nove intervalos. Los Hermanos inicia o verso de maneira similar, estabelecendo a mudança na sílaba do salto intervalar: ele sobe ao agudo mais alto do diagrama na sílaba inicial de “sangue” para, em seguida, descer sete semitons, explorando o ponto mais alto do diagrama pela terceira vez, em oposição a Belchior, que reservara aquele espaço para a conjunção aditiva “e”, e não mais o explora. Segundo Saraiva (2008, p. 132)

Trata-se mais uma vez de descontinuidade na continuidade e de um investimento passional numa parte do texto em que o enunciador se define, discriminando alguns objetos que lhe são eufóricos, em oposição aos objetos de um outro sujeito, com quem parece manter uma relação polêmica (seria mais uma vez o sujeito tropicalista?). (SARAIVA, 2008, p. 132)

No caso de Los Hermanos, compreendemos que o intérprete se empenha no sentido de forjar a passionalização e, por isso, intensifica a palavra “sangue”, repleta de significados figurativos, uma vez que não conseguiria repetir o movimento passionalizante de Belchior, impossibilidade criada pela tematização extensional. Percebe-se que, diferentemente do que faz no verso anterior quando lança mão do dinamema, o intérprete agora alonga a vogal investindo no cronema *longo*, em oposição ao *curto*. Observando o papel dos instrumentos novamente, acreditamos que isso é reforçado pela presença de um teclado de sopro, que, nesse verso, desenvolve uma breve melodia em comparação aos sons produzidos pelo resto da banda.

Continuemos.

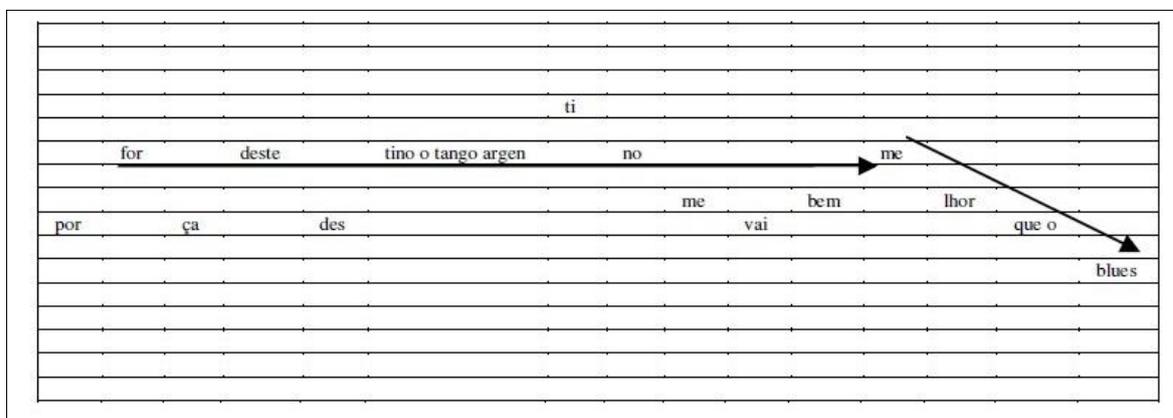


Figura 15: Fragmento 6 de Belchior.

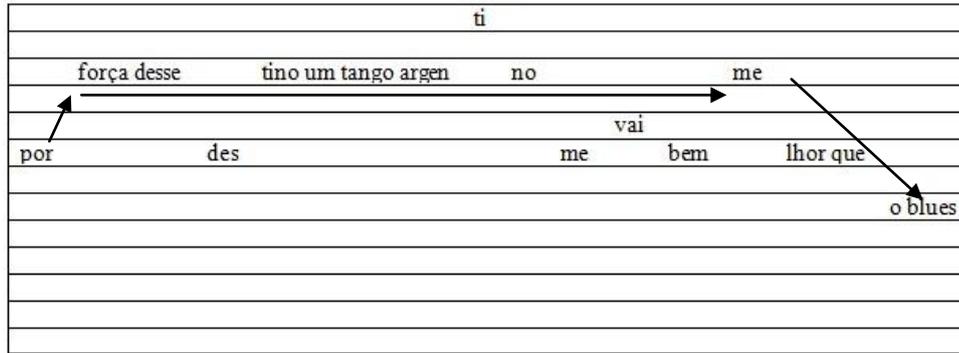


Figura 16: Fragmento 6 de Los Hermanos.

Nesse verso, vemos uma clara transposição da curva entoacional, sendo realizado um movimento similar nas duas versões. Vale ressaltar que o ponto mais agudo do verso na versão de Los Hermanos recai, mais uma vez, sobre o ponto mais agudo do diagrama. No último verso, ocorrerá algo parecido. Vejamos:

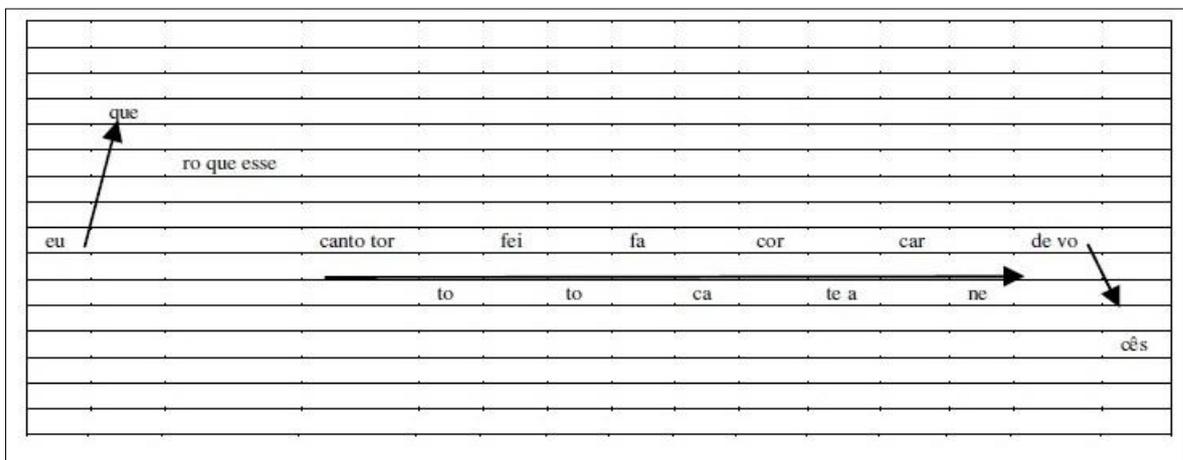


Figura 17: Fragmento 7 de Belchior.

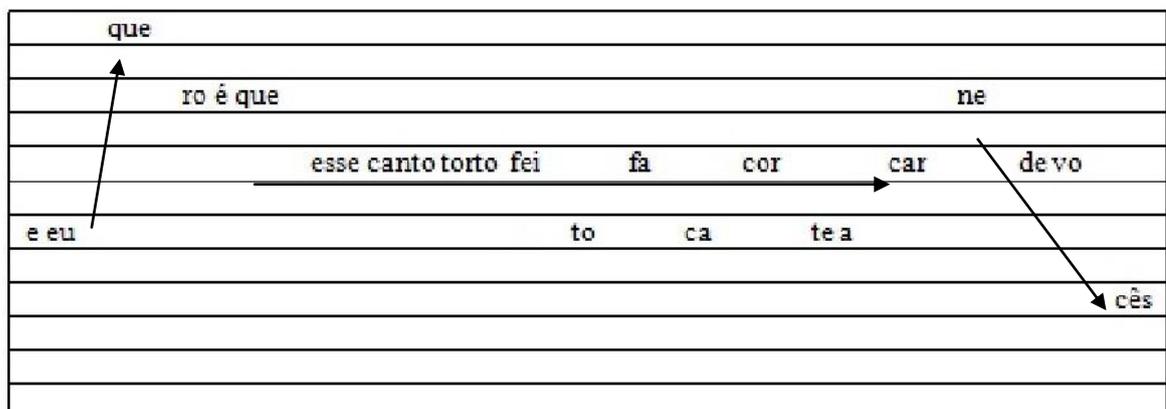


Figura 18: Fragmento 7 de Los Hermanos.

Aqui, o salto intervalar do início, seguido da descida ao tom inicial, além do

movimento binário tematizante na versão de Belchior, são repetidos por Los Hermanos. Porém, Los Hermanos realiza mais um salto intervalar, ainda que pequeno, com a sílaba “ne” de “carne”, o que intensifica a descida no sentido grave que vem em seguida, tornando-a mais acentuada.

Nesse verso, Belchior investe nos cronemas e alonga bastante as sílabas tônicas das paroxítonas “torto”, “feito”, “faca”, “corte”, “carne” e da oxítona “vocês”. O alongamento reforça a passionalização da emissão. Los Hermanos reproduz esse movimento, porém o alongamento não é tão grande, por conta do andamento acelerado. Ainda assim, percebemos o surgimento de um padrão, uma célula cronemática que, representada apenas pelos padrões *longo vs lento*, apresenta-se assim:

tor	to	fei	to	fa	ca	cor	te	a	car	ne	de	vo	cês
+	-	+	-	+	-	+	-	+	-	+	-	+	-

Figura 19: Célula cronemática.

Como falamos, o alongamento das vogais é menos acentuado na versão de Los Hermanos, por conta do andamento acelerado. O que mais nos chama atenção, entretanto, é o efeito de sentido que esse alongamento forja. Na versão de Belchior, extensionalmente passionalizante, o alongamento mantém a coerência da peça cancional como um movimento comum a esse tipo de canção. Na emissão de Los Hermanos, entretanto, o andamento tematizante é constantemente entrecortado por movimentos passionalizantes pontuais. Por isso, dizemos que há, ao longo de toda a emissão, movimentos de descontinuidade, que quebram os padrões tematizantes e inserem a passionalização. O que se percebe, porém, é que, embora tais movimentos pontuais não sejam suficientemente significativos para passionalizar a canção como um todo, do ponto de vista extensional, algo se perde. Ao ouvirmos as duas peças por completo, percebendo-as como textos-canção, notamos, na versão de Belchior, certa gravidade sobre os conteúdos verbais. Este cancionista parece estar tão intimamente conectado com os conteúdos que canta, que parece de fato que sofre, que sente o que emite. Esse efeito de *veridicção*, Tatit (2011) chama *impressão enunciativa* e explica que consiste na maneira envolvida de cantar. A *impressão enunciativa* é decorrente do contrato fiduciário que estabelece no ouvinte a confiança de que o cantor é um sujeito que *pode e sabe fazer*. Na versão de Los Hermanos, a gravidade sobre o que é dito se perde, e isso fica mais claro no último verso, por conta do alongamento da vogal que o intérprete elabora. Nessa emissão, a relação entre o sujeito, figurativizado pelo intérprete, e o objeto, figurativizado

pelo conteúdo verbal da canção, parece estar em estado de *relaxamento*, e não de *retensão*, como acontece em Belchior. Quer dizer que, diferentemente do que acontece em Belchior, em que o movimento passionalizante *alongamento das vogais* reforça a intensidade da relação sujeito-objeto, isto é, a intensidade da relação entre o conteúdo da letra, passional, e o modo como ela é cantada, apaixonado, em Los Hermanos, esse movimento, ao contrário, atenua a tensão, chegando a um relaxamento quase que total.

Vale dizer ainda que, na versão de Los Hermanos, esse verso é repetido depois de um refrão instrumental e é produzido de maneira diferente. Trazemos abaixo sua representação no diagrama:

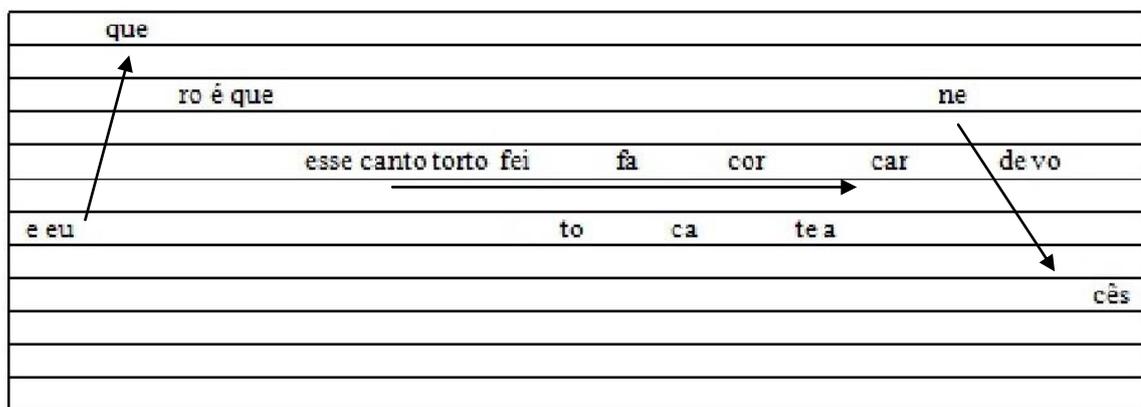


Figura 20: Fragmento 7b de Los Hermanos.

Nota-se que, na repetição, o verso inicia um semitom mais grave, fazendo com que o salto intervalar que vem em seguida seja maior, bem como o esforço passionalizante. Nesse trecho, o teclado de sopro reaparece, o que, para nós, constitui um reforço no movimento passionalizante.

Vejam agora outra versão, a de Oswaldo Montenegro.

3.2 Oswaldo Montenegro

O que primeiramente se percebe na versão de Oswaldo Montenegro é que, nesta emissão, há apenas a voz do cantor e dois violões, diferentemente das outras versões que discutimos, nas quais a banda tem forte participação. Em nosso trabalho, o papel do arranjo é subsidiário, principalmente porque não dispomos das ferramentas necessárias para sua devida descrição e análise. Mas não podemos deixar de notar a atuação dos instrumentos nas peças cancionais que analisamos.

No que tange a esta versão, percebemos que, ao eliminar outros possíveis instrumentos, o intérprete não só dá destaque ao instrumento escolhido, como também à sua voz. Porém, em comparação à versão de Belchior, em que o sax parece concorrer com a voz em intensidade, a voz de Oswaldo Montenegro parece estar em perfeita harmonia com as “vozes” dos instrumentos. Quanto à versão de Los Hermanos, o teclado de sopro parece ser o instrumento melódico que mais tem participação nos movimentos passionalizantes forjados, e compete com o baixo, que, por sua vez, auxilia constantemente na manutenção da tematização.

Ao optar por excluir outros instrumentos, o intérprete assume uma responsabilidade redobrada: uma vez que há outras vozes que afirmam a tematização ou a passionalização nas outras versões, auxiliando na manutenção dessas forças, Oswaldo Montenegro dispõe apenas da sua própria voz somada à dos violões. Em nossa opinião, a escolha contribui para passionalizar a canção ainda mais do que Belchior, uma vez que direciona a atenção do ouvinte à voz humana. É válido ressaltar que os violões aparecem com grande intensidade na emissão, mas reiteramos que as três vozes estão em harmonia, como se cada uma desenvolvesse um papel diferente, mas complementar, na canção que realizam.

Vejamos então a melodia.

Percebe-se a princípio que o andamento dessa versão é ainda mais lento do que o de Belchior. Temos, pois, que a canção é passionalizada em seu modo extenso. O andamento desacelerado permite o alongamento das vogais, e a introdução instrumental, que estabelece o andamento desacelerado, faz-nos esperar, logo de início, o investimento no aspecto *longo* da dimensão cronemática. Nossa expectativa, porém, não é correspondida, pois o intérprete realiza o trecho inicial no mesmo semitom e pronuncia com brevidade todas as vogais. Apenas a vogal final da palavra “vier” é alongada, marcada pela consoante aspirada. Em seguida, o intérprete continua no mesmo semitom até a penúltima sílaba da palavra “perguntar”, quando realiza um salto intervalar de sete semitons. No tom inaugurado, o intérprete mantém-se até a palavra “andei”. (Os dois trechos estão destacados no diagrama por

contornos de traços incompletos).

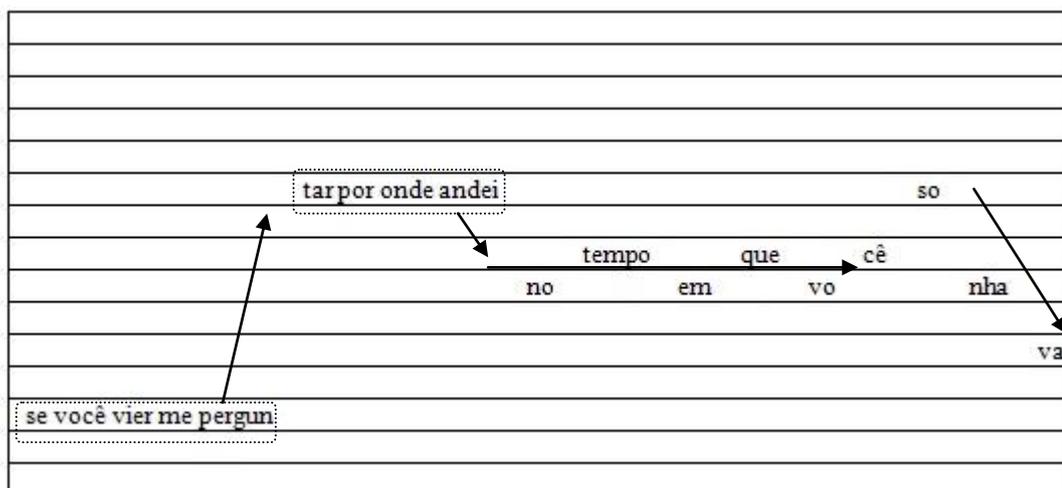


Figura 21: Fragmento 1 de Oswaldo Montenegro.

Compreendemos que o intérprete insere inicialmente um movimento de *contenção* da passionalização que vinha sendo construída pela introdução instrumental. Queremos dizer que, ao cantar pronunciando de maneira breve as vogais, o intérprete introduz uma quebra na expectativa do ouvinte, o que constitui uma *parada da continuação* passionalizante que vinha sendo desenvolvida pelas vozes dos violões.

É interessante perceber, nesse fragmento inicial, que o intérprete investe na oposição dinâmica *forte vs fraco*, ao estabilizar os tonemas e os cronemas, fazendo com que o ouvinte distinga as sílabas pela ênfase aplicada na produção das consoantes. Acreditamos que a redução máxima (ou o mais próxima disso possível) das dimensões dos tonemas e cronemas cria o efeito que Tatit (2011) nomeia de figurativização. A figurativização é a força que aproxima a canção da fala, valorizando o aspecto verbal do texto cancional. Como explica Dietrich (2004, p. 21), essa força “promove um retorno à instabilidade do discurso oral”, atraindo a canção para o campo neutro em que não se vê nem tematização nem passionalização. No entanto, o movimento passionalizante de saltar sete semitons ganha certo destaque na versão de Oswaldo Montenegro, maior até, diríamos, que nas de Belchior e de Los Hermanos, na medida em que este salto intervalar, ao colocar em evidência a sílaba tônica de “perguntar” ganha agora mais saliência por conta da condução monotonal das sílabas anteriores. Expliquemos.

Naquelas versões, o segmento “se você vier me pergun-” descreve um percurso tonal gradualizante do agudo para o grave, o que coloca um espectro frequencial passível de nova

serem explorados. De maneira similar aos outros dois intérpretes, Oswaldo Montenegro inicia com uma descida ao grave de sete intervalos e depois retoma com um salto intervalar na segunda sílaba de “darei”. O trecho que se segue é marcado por um movimento binário tematizante e finaliza com uma descida de dois semitons. Saraiva (2008) explica, baseado em Tatit (2011), que, quando aparecem ao final dos fragmentos, os tonemas descendentes delineiam o movimento comum das sentenças assertivas da fala. Nesse aspecto, os três intérpretes com que trabalhamos até agora fazem o mesmo, repetem esse movimento, convocando a figurativização.

Nesse trecho, fica ainda claro que o intérprete desestabiliza a dimensão cronemática, reduzindo o tempo de produção das vogais em pontos específicos. Se mantivermo-nos atentos à emissão, perceberemos que ele acelera todas as vogais em “amigo”. Não encontramos, na bibliografia pesquisada, nada que explicasse o fenômeno específico da redução da duração das vogais em momentos pontuais da melodia. Acreditamos, porém, que esse esforço nesse trecho se justifica pela relação entre melodia e letra: ao reduzir a duração das vogais em “amigo”, o intérprete enfatiza um vocativo e, com isso, esforça-se em adensar o efeito criado pela interlocução preestabelecida. O fenômeno, então, valida, na enunciação, o contrato fiduciário estabelecido entre enuncador e enunciatário e forja, na melodia, um efeito de figurativização.

Continuemos:

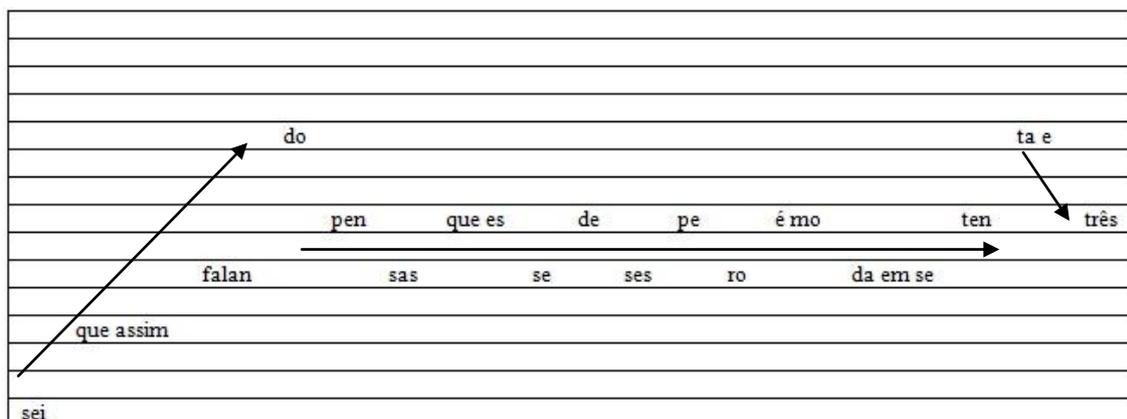


Figura 23: Fragmento 3 de Oswaldo Montenegro.

Aqui, mais uma vez, encontramos similaridade entre as versões. O intérprete inicia no tom mais grave da emissão, o que, Saraiva (2008) nos explica, ratifica a modalidade do *saber*. Então, o intérprete sobe gradualmente a um intervalo bastante agudo, em seguida, insere um esforço tematizante, sobe ao agudo novamente na penúltima sílaba e finda com um

tonema descendente. O que mais se destaca nesse trecho é que Oswaldo Montenegro explora o eixo vertical mais do que Belchior e Los Hermanos, realizando uma subida maior. Isso é importante porque, em Belchior e Los Hermanos, o fragmento que se segue transportará a melodia para o campo agudo, porém, em Oswaldo Montenegro, o campo agudo já foi explorado. Nessa terceira versão, o campo agudo não é de todo inédito quando é inserido o quarto fragmento, e o uso que o intérprete faz dos tons agudos parece aumentar a tensão existente entre sujeito e objeto, reforçando os conteúdos passionais contidos na letra. Cumpre lembrar aqui que o tratamento passionalizante da canção vem se adensando paulatinamente, desde a introdução instrumental, passando pelo salto intervalar para o agudo que sucede um trecho monotonal e pelos alongamentos vocálicos das sílabas tônicas de “você” e “sonhava”.

Tatit (2011) explica que, nas canções com motivos melódicos passionalizantes, focaliza-se a busca do sujeito pelo objeto. Na versão de Montenegro, o intérprete parece não só atrair o foco para a busca, mas também enfatizar o recurso *disfórico* da falta. Para tanto, ele usa de aspectos pontuais, como os que acabamos de descrever, mas que, na extensão melódica da canção, ganham grande intensidade. Fica claro que a tensão existente entre sujeito e objeto no percurso do texto verbal é ampliada, o que cria no ouvinte uma sensação de quase aflição, deixando-nos à espera do que virá a seguir na narrativa. A intensidade de que falamos, que se perde na versão de Los Hermanos, é aqui recrudescida.

Saraiva (2008) explica que o movimento final do fragmento não possui forte caráter asseverativo, o que atenua o aspecto afirmativo e cria a expectativa de que mais vai ser dito. A nosso ver, isso corrobora o que dissemos anteriormente, criando um elemento pontual na melodia que apoie o que percebemos na narrativa.

No fragmento que se segue, o intérprete continua a explorar o campo agudo, dessa vez, com um salto intervalar de 5 semitons. É interessante notar que Los Hermanos alcança o topo do diagrama nesse fragmento, em decorrência da tematização efetuada, mas Oswaldo Montenegro, como Belchior, guarda esse espaço.

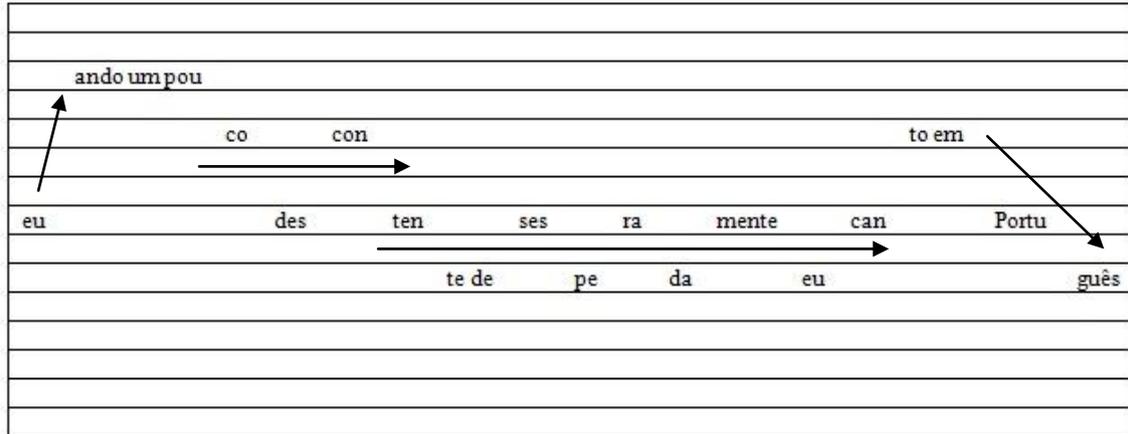


Figura 24: Fragmento 4 de Oswaldo Montenegro.

Em seguida, realiza dois movimentos tematizantes em células de tons diferentes e termina o fragmento com uma descida, marcando uma entonação afirmativa. É importante que ressaltemos o alongamento efetuado na primeira sílaba da palavra “ando”, que cria uma clara oposição com a brevidade na pronúncia de “desesperadamente”. O intérprete usa de elementos contrários no mesmo fragmento, deixando clara a exploração da dimensão cronemática, e mais uma vez forjando a figurativização.

Chamamos atenção para o fato de que o intérprete aqui faz algumas alterações na letra: ele substitui a conjunção “mas” pelo pronome “eu” no início do verso; substitui o advérbio “mesmo” por “um pouco”; e, por fim, troca o verbo “grito” por “canto”. Na letra original, este fragmento traz uma resposta ao anterior, em que o enunciador põe à prova sua própria fala. Da maneira cantada por Oswaldo Montenegro, embora a locução seja reestabelecida, o intérprete tira de si a responsabilidade da resposta. Este enunciador não sente a necessidade de reafirmar seu descontentamento, mas de mostrá-lo. Enquanto o percurso do sujeito em Belchior volta-se a um *dizer* (*fazer-dizer*) o desespero, e o percurso do sujeito em Los Hermanos volta-se para um *parecer-dizer*, o percurso do sujeito em Oswaldo Montenegro volta-se para o *ser*, o que, para nós, justifica a substituição de “grito” por “canto”, ou seja, na versão de Oswaldo Montenegro, o ser do cancionista-intérprete é o daquele que canta e que vive com intensidade o conteúdo cantado no momento do próprio canto.

A substituição de “mesmo” por “um pouco” também é realizada por Fagner, como veremos a seguir. Ambos os advérbios intensificam o sentido da oração, mas o fazem de maneiras distintas: “mesmo” recai sobre toda a oração, intensificando todo o predicado nominal, ao passo que “um pouco” recai apenas sobre “descontente”. Isso pode ser comprovado com a alteração da ordem dos advérbios nas orações: no primeiro caso, não há grandes perdas de sentido, diferentemente do segundo. Vejamos:

- a) ando mesmo descontente / ando descontente mesmo
 b) ando um pouco descontente / ando descontente um pouco

O uso de “mesmo” se justifica pela oposição criada entre este e o enunciado no fragmento anterior. Nas versões que mantêm a letra original (Belchior, Los Hermanos e Ednardo), o sujeito reafirma o sentimento de desespero frente à opinião do interlocutor (“sei que assim falando pensa que esse desespero é moda em setenta e três”), o que é corroborado pelo uso da conjunção adversativa “mas”. Já o uso de “um pouco” juntamente com a retirada da conjunção não opõe os enunciados, criando o efeito de sentido de que o sujeito afirma seu sentimento de desespero independentemente do que o enunciatário pensa.

Vejamos o trecho que segue:

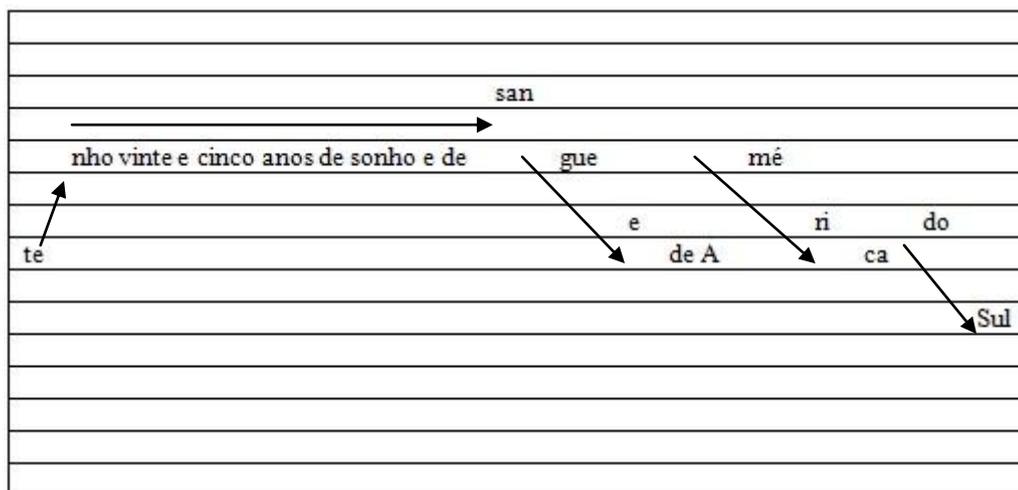


Figura 25: Fragmento 5 de Oswaldo Montenegro.

Nesse trecho, Saraiva (2008) atenta para o salto intervalar de cinco semitons efetuado por Belchior “numa parte do texto em que o enunciatador se define, discriminando alguns objetos que lhe são eufóricos, em oposição aos objetos de um outro sujeito, com quem parece manter uma relação polêmica” (SARAIVA, 2008, p. 132). É válido perceber que Oswaldo Montenegro, como Los Hermanos, reserva o ponto mais agudo do diagrama nesse fragmento para a sílaba inicial de “sangue”, ao passo que, Belchior reserva esse espaço para o clítico. Ao mesmo tempo, cumpre notar que o intérprete analisado anteriormente, tal como Belchior, alcança nesse fragmento o ponto mais alto do diagrama, o que não acontece aqui. Notamos ainda o alongamento da vogal inicial em “anos”, deixando claro um esforço passionalizante de alongamento da vogal.

O que mais se destaca nesse fragmento, entretanto, é o uso que o intérprete faz do mecanismo de *drive* na voz quando canta a vogal inicial de “América”. O *drive* é um efeito

popularmente chamado de “voz rasgada” ou “suja”, criado quando o cantor executa uma nota e efetua um fonema vibrante com a língua no palato mole. É uma técnica comumente utilizada no *rock*, principalmente *metal*, e cria a impressão de que o cantor realiza grande esforço para cantar. Acreditamos que o uso desse mecanismo se justifica pela oposição criada com a voz melódica que o intérprete mantém na maior parte da emissão. O *drive* não é apontado por Tatit como um recurso disponível quando da criação do efeito de passionalização, mas, em nossa opinião, o recurso funciona como fator intensificador dessa força enquanto efeito de sentido gerado na emissão.

No fragmento que segue, o intérprete realiza novamente movimento similar aos dois intérpretes anteriores e repete as terminações assertivas presentes no fragmento que acabamos de descrever. Vejamos:

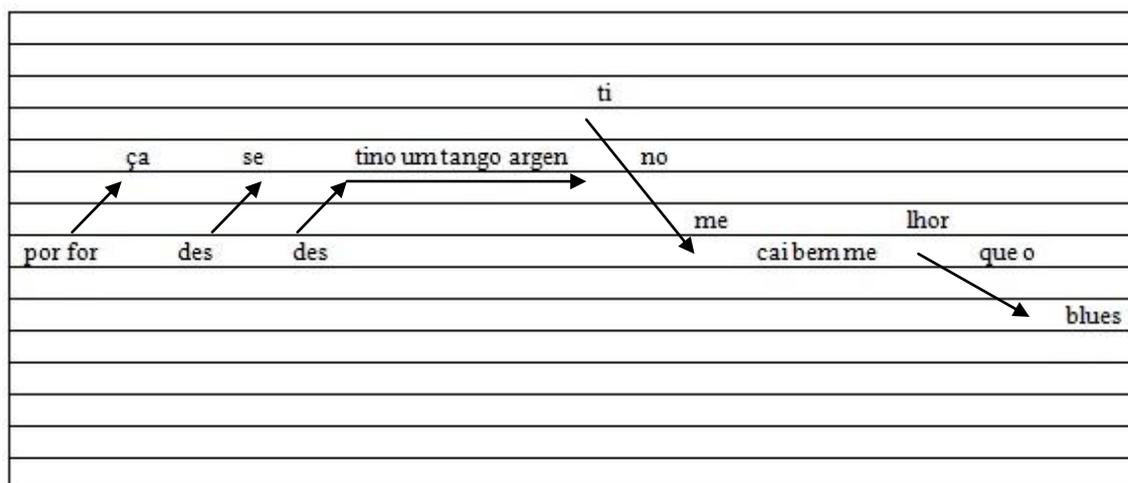


Figura 26: Fragmento 6 de Oswaldo Montenegro.

Há a repetição do terceiro fragmento e, no fragmento que segue, o contorno melódico é mais uma vez similar ao dos outros dois intérpretes. Os pontos a serem destacados nesse trecho não alteram a melodia. O intérprete alonga bastante a primeira vogal de “quero”. O alongamento reforça o investimento passionalizante do salto intervalar de cinco semitons. A vogal da primeira sílaba de “torto” também é alongada, mas sobre essa palavra não incide salto intervalar digno de destaque. A palavra, porém, possui, no texto verbal, significados figurativos relevantes: nesse fragmento, Saraiva (2008) explica que há o sincretismo total entre os sujeitos da narrativa e da enunciação, respectivamente interlocutor e interlocutário e destinador-cantor e destinatário-ouvinte. Acreditamos que o sincretismo é reforçado pelo “canto torto”, o próprio enunciado, a figura no plano discursivo da ferramenta usada pelo sujeito no plano narrativo. O que queremos dizer é que o alongamento da sílaba inicial da

palavra “torto” visa reforçar os significados figurativos da palavra, e mais, da expressão “canto torto”, adensando a relação entre enunciado e enunciação, aqui figurativizados por canção e cantar. Voltaremos a isso adiante.

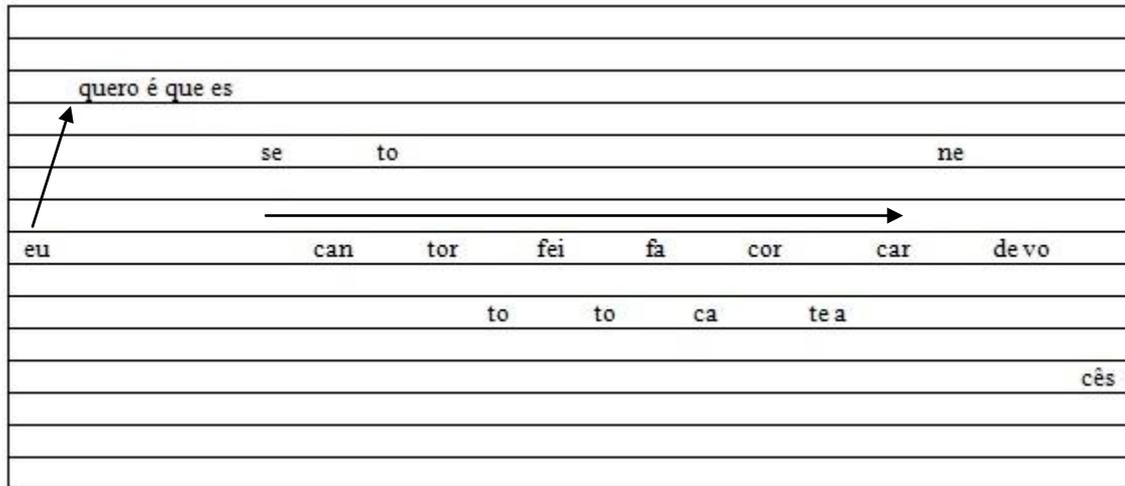


Figura 27: Fragmento 7 de Oswaldo Montenegro.

Outro elemento que merece atenção nesse trecho é o *drive* novamente utilizado, dessa vez na palavra “faca”. Aqui, percebe-se um esforço passionalizante que forja um simbolismo entre a palavra e o efeito da voz. Esse trecho é repetido duas vezes por Oswaldo Montenegro e, nas duas, o cantor investe, ainda que pouco, no recurso cronemático das vogais da palavra “faca”. Na primeira vez em que esse trecho é cantado, a vogal da segunda sílaba é pronunciada de maneira bastante breve. Porém, nas duas vezes seguintes, o alongamento das vogais da palavra somado a um espaço antes da pronúncia da palavra seguinte reforçam o efeito criado pelo *drive*.

Nota-se que, por toda a emissão, Oswaldo Montenegro explorou o eixo vertical sem alterar muito o que fizeram Belchior e Los Hermanos. Porém, depois de ver a descrição de toda a canção, o leitor se pergunta por que há dois intervalos inexplorados no topo do diagrama da última versão. Ao repetir pela segunda vez o último fragmento, Oswaldo Montenegro aposta uma última ficha na passionalização pontual, reforçando ainda mais o efeito de intensidade na relação entre sujeito e objeto de que falamos anteriormente. O intérprete quebra por completo a expectativa do ouvinte, subindo dois tons na sílaba inicial da palavra “torto”.

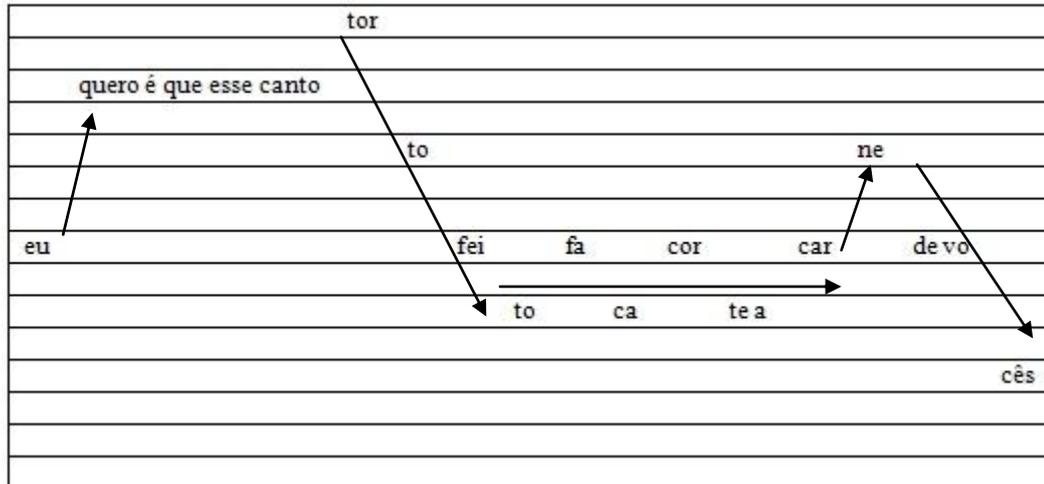


Figura 28: Fragmento 7b de Oswaldo Montenegro.

Muito embora a variação intervalar não seja grande, ela inaugura o topo do diagrama, cria o efeito de uma voz chorosa, suplicante, que desafina ao falar dos conteúdos mais sensíveis, reforça os conteúdos figurativos da expressão “canto torto” e enfatiza o *relaxamento* atingido com o final da emissão.

O intérprete repete toda a letra, depois de um trecho instrumental. Na repetição, ele mantém o contorno melódico e se utiliza de elementos das dimensões cronemática e dinamemática para intensificar o sentido de toda a letra. Realiza alongamentos que antes não fizera (dentre os quais destaca-se a segunda vogal de “força”), insere mais dois *drives* (a sílaba inicial de “carne”, “pensas”) e produz um leve vibrato em “blues”. Os elementos inseridos ajudam a criar o efeito passionalizante extenso, denunciando o envolvimento do cancionista com os conteúdos cantados e reforçando o efeito de embreagem forjado pelo apagamento das barreiras entre enunciado e enunciação.

3.3 Fagner

A versão de Fagner (1975), bem como a de Ednardo (que veremos a seguir), são mais parecidas com a versão de Belchior. O trabalho que os intérpretes desenvolviam juntos sob a identidade de Pessoal do Ceará direcionava seus esforços muito mais em construir uma unidade do que individualidades. Alguns aspectos particulares, como a qualidade da voz dos intérpretes, são mais marcantes: a voz de Fagner é conhecida como metálica, enquanto Ednardo possui um timbre agudo, elementos de merecido destaque.

Voltando à emissão, percebemos que o andamento, do ponto de vista extenso, é o mesmo da versão de Belchior. Curiosamente, a versão de Belchior parece, à primeira vista, mais passionalizada, o que acontece porque Fagner explora pouco os alongamentos vocálicos. Talvez por isso também as melodias paralelas não pareçam seguir o mesmo andamento da voz, o que cria uma impressão de tematização, quer dizer, o intérprete parece investir em descontinuidades, marcadas principalmente pela sobreposição de vozes. Ainda do ponto de vista extenso, ressaltamos o papel dos instrumentos: há uma guitarra e um teclado que produzem melodias paralelas à voz do intérprete durante toda a emissão, independentes da melodia principal.

O primeiro verso, diferentemente do que faz Belchior, Fagner inicia com um movimento no sentido grave menos acentuado, de três semitons, e, em seguida, retorna à posição inicial para então realizar a descida intervalar de oito semitons. Entendemos esse movimento como um esforço figurativizante, uma tentativa de reafirmar a interlocução por meio da ênfase dada ao pronome. Em seguida, o intérprete repete o salto intervalar de sete semitons na sílaba tônica de “perguntar”. O movimento binário em “por onde andei” é também repetido. O intérprete cria então um novo movimento binário, com apenas um semitom de variação entre as sílabas. Faz um salto de três semitons na sílaba tônica de “você”, para descer cinco semitons recriando o tonema assertivo.

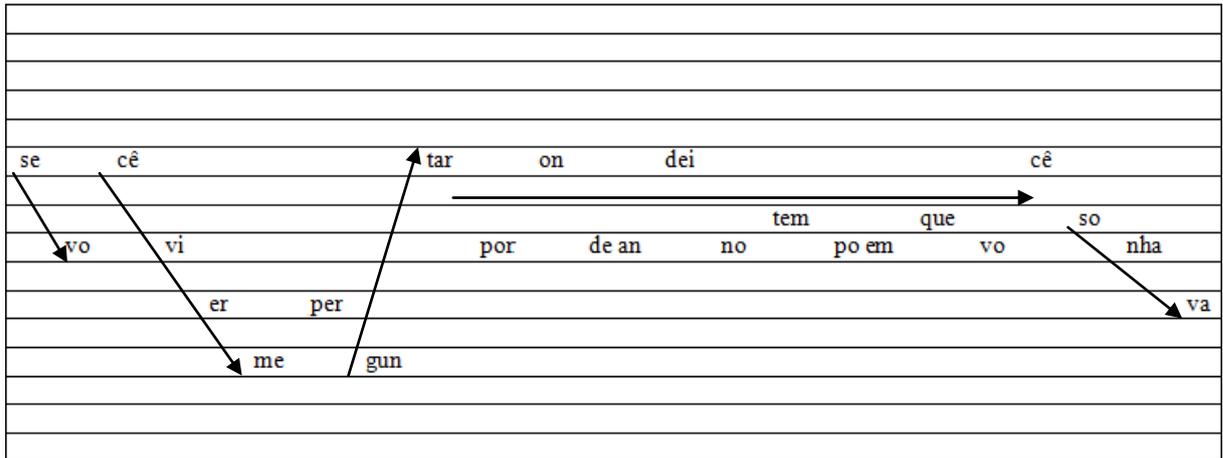


Figura 29: Fragmento 1 de Fagner.

Chama particular atenção nesse fragmento a desestabilidade criada no recurso cronêmico da produção das sílabas, mais especificamente, das vogais. Mais do que encurtar a duração das sílabas, o intérprete as produz ora *longas*, ora *curtas*. Não há como representarmos esse recurso no diagrama, mas o ouvinte atento perceberá que o cantor encurta as vogais até a palavra “*andei*”, produzindo “*no tempo em que você sonhava*” de maneira mais pausada. Veremos que esse movimento é reproduzido no segundo fragmento, quando o intérprete produz rapidamente as vogais até a palavra “*direi*”, e produz lentamente o trecho “*amigo eu me desesperava*”. Está claro que é pelo recurso cronêmico que o cantor enfatiza os aspectos da letra. Nesses dois trechos, são enfatizados os momentos em que o enunciador dirige-se ao enunciatário, ressaltando a figurativização.

No segundo fragmento, enquanto Belchior faz um movimento descendente gradual em intervalos de um, dois e três semitons até o pronome “*lhe*”, Fagner produz um pequeno salto de três semitons na direção aguda e cria, na região grave, um breve movimento binário antes do salto de sete semitons na sílaba tônica de “*direi*”. Compreendemos que, utilizando os recursos descritos até aqui, em conjunto, o intérprete minimiza a passionalização, tão marcada na versão de Belchior, afirmando a figurativização.

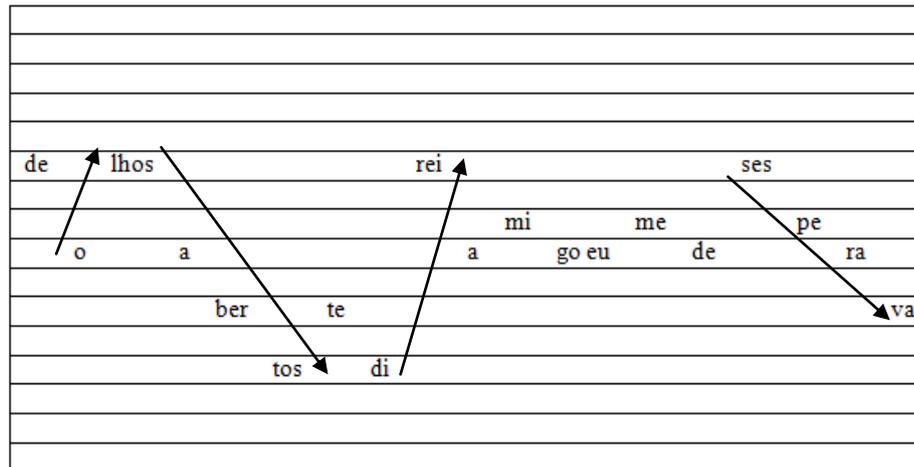


Figura 30: Fragmento 2 de Fargner.

O fragmento que segue, Fagner inicia em uma região central do diagrama e realiza uma descida ao ponto mais grave na última sílaba de “falando”. Em seguida, realiza um salto intervalar de sete semitons na primeira sílaba de “pensas” e produz um movimento binário até o final do trecho. Pelo fato de o ponto mais grave da emissão não recair sobre a palavra “sei”, como ocorre em todas as outras emissões, percebemos que o intérprete não busca realizar os sentidos virtualizados na letra da mesma maneira que os outros intérpretes. Ele tenta estabilizar ao máximo o recurso tonêmico fazendo uso do recurso cronemático, como se percebe na segunda metade do trecho, em que alonga todas as vogais, dando especial ênfase às palavras “desespero é moda”.

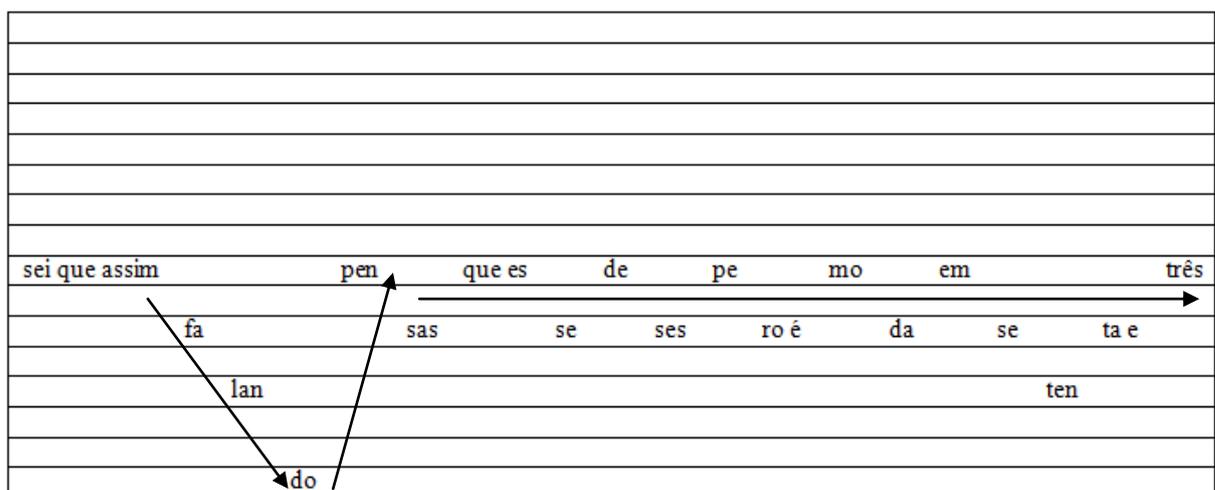


Figura 31: Fragmento 3 de Fargner.

Os movimentos pontuais da versão de Fagner apontam constantemente em direção à figurativização, mais do que à tematização e à passionalização, pela instabilidade cronêmica e estabilidade tonêmica na produção das vogais. É o que veremos se repetir no verso seguinte, quando o intérprete alonga a sílaba inicial das palavras “ando” e “desesperadamente”, das duas vezes em que as produz.

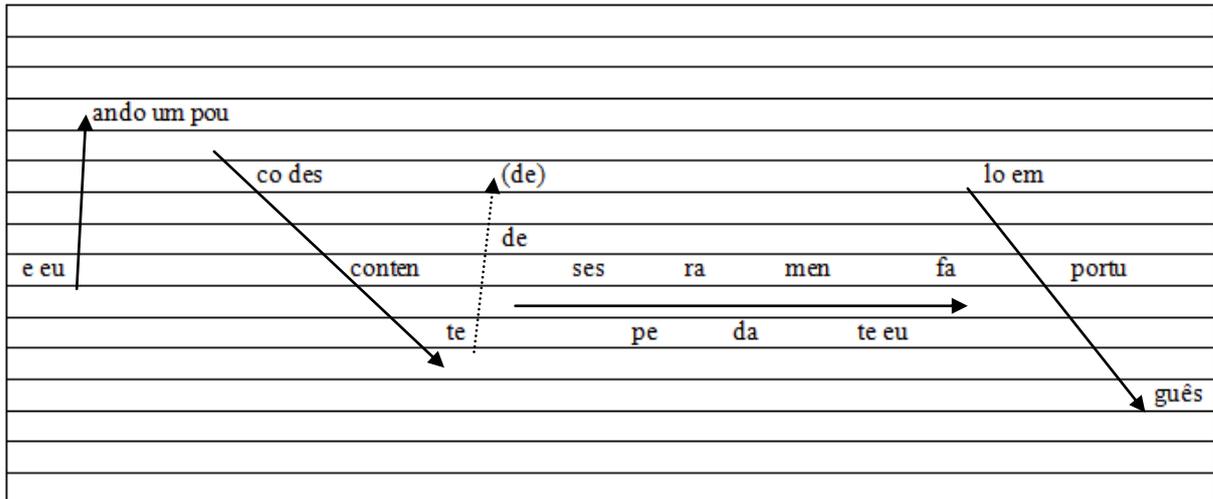


Figura 32: Fragmento 4 de Fagner.

Nesse fragmento, o intérprete realiza um salto intervalar de três semitons na sílaba inicial da palavra “desesperadamente”. Ao repetir o verso, esse salto passa a ser de cinco semitons, como representa a seta pontilhada. Essa é a principal diferença que podemos perceber entre os diagramas das duas versões. Para nós, configura-se uma tentativa de forjar a passionalização de maneira pontual.

Chamamos especial atenção para o fato de o intérprete substituir a conjunção adversativa “mas” pela aditiva “e”, e o verbo “grito” por “falo”, alterações que inauguram sentidos na letra. A diferença parece sutil, mas transforma a relação entre os sujeitos da interlocução pressuposta. Vejamos: a conjunção adversativa indica uma ideia de contrariedade entre esse fragmento e o anterior, isto é, o sujeito diz “eu sei que você pensa que é moda, mas eu estou de fato descontente”. Quer dizer que o enunciador reforça seu descontentamento frente ao descrédito que supõe do enunciatário. Por outro lado, com a conjunção aditiva, o fragmento parece desconectado do anterior, no sentido de que o sentimento do enunciador existe apesar do que o enunciatário possa pensar. Nesse caso, o enunciador diz “não importa que você pense que é moda, eu estou descontente”. Percebemos, então, que, com a conjunção adversativa, o enunciador parece justificar seu desespero ao enunciatário, ao passo que, com a aditiva, o enunciador expressa seu desespero simplesmente, desinteressado pelo que pensa o

enunciatório. A relação entre os dois sujeitos então passa a ser outra quando alterada a letra. O enunciador, no segundo caso, é muito mais seguro do que sente e do que diz.

Quanto à substituição de “grito” por “falo”, compreendemos que o uso de “falar” nessa versão se justifica pela ação constantemente reiterada da figurativização.

No verso que segue, Fagner realiza uma curva melódica diferente das dos outros intérpretes: ele mantém a canção no campo agudo, mas não realiza nenhum salto intervalar, ao contrário, mantém o trecho inicial do verso em um mesmo tonema e, ao final, realiza um breve movimento binário para findar com o tonema descendente. Vejamos:

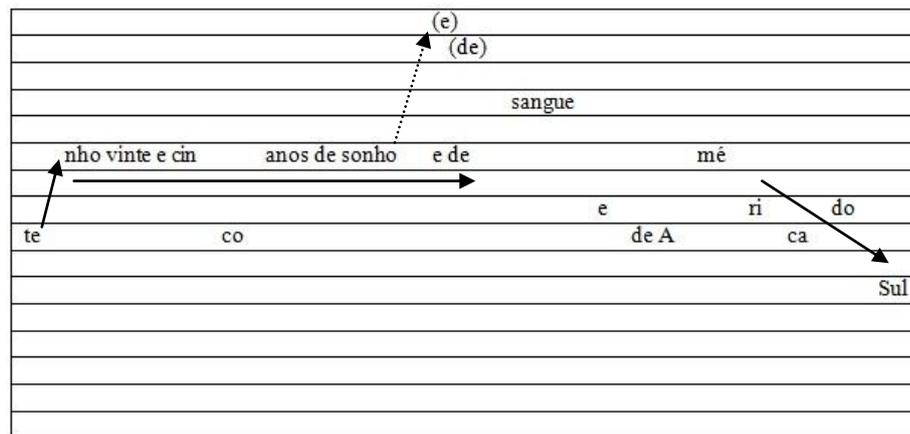


Figura 33: Fragmento 5 de Fagner.

Esse trecho nos chama atenção por o intérprete explorar o ponto mais agudo apenas na repetição do fragmento, cantada depois de toda a letra (demonstrada com a seta pontilhada). Esse verso que se delineia para todos os intérpretes como o de maior tensão na canção, em que o enunciador se descreve, criando uma identidade, tem sua tensão dissipada na voz de Fagner. Mais uma vez, a fim de pontualmente forjar a passionalização, o intérprete investe no recurso cronêmico e alonga a vogal inicial de “sangue” das duas vezes em que o verso é produzido.

A canção segue:

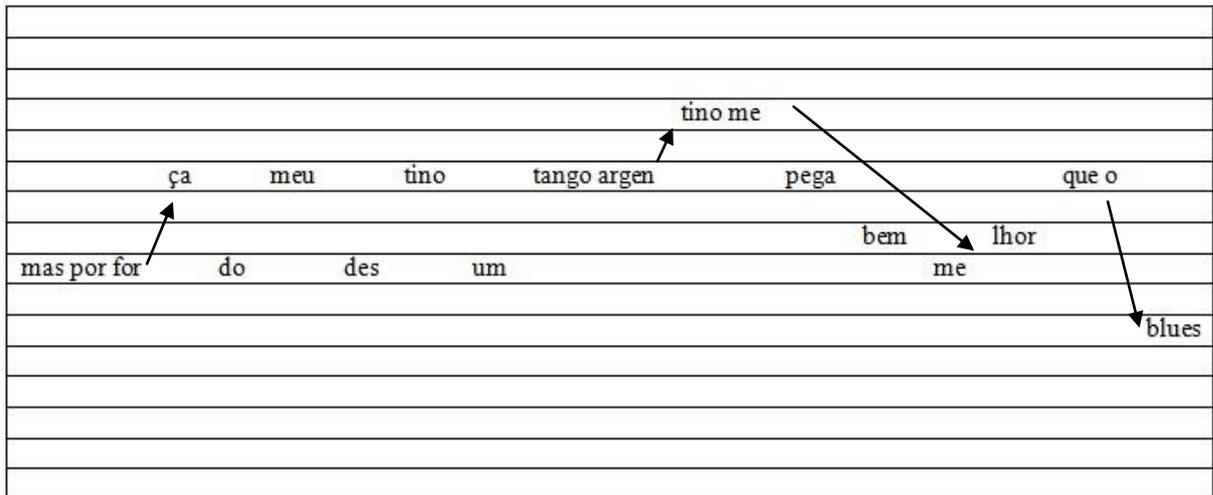


Figura 34: Fragmento 6 de Fargner.

Nesse verso, a curva entoacional é similar à de Belchior. Há que se destacar aqui, porém, que em Belchior, a descida de 5 semitons ao final do fragmento é gradual, ao passo que, em Fagner, essa descida é brusca, o que intensifica o tonema assertivo.

O verso que segue é uma reprodução em que não há alteração na curva melódica. O intérprete produz, no entanto, uma voz aspirada, ofegante. Para tal, percebemos que ele mobiliza a dimensão dinâmética, reduzindo a intensidade de sua voz e forçando uma aspiração entre as sílabas. Esse recurso será empregado uma vez mais no verso seguinte, no sintagma “feito faca”.

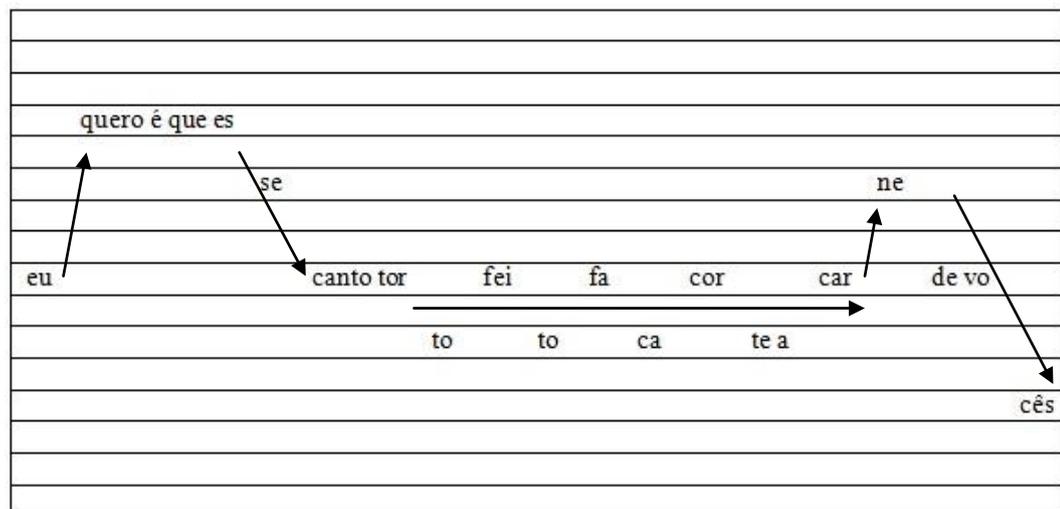


Figura 35: Fragmento 7 de Fargner.

Nesse último fragmento, chamamos atenção para a qualidade vocal do intérprete audivelmente alterada, mas que não podemos mensurar no diagrama.

O que percebemos, ao longo de toda a emissão, é que o intérprete dá bastante realce às vogais oralizadas abertas, chegando a forçar as pós-tônicas (como em “sonhava” e “desesperava”) e as nasais (como em “anos”). Sabemos pelos trabalhos de Machado (2012) que o cantor pode produzir alterações em seu timbre natural por meio do uso da técnica vocal, mas parece-nos arriscado o terreno da intenção enunciativa. Uma informação que extrapola os propósitos desta pesquisa pode-nos dar alguma luz sobre esse processo: o percurso do sujeito Fagner. Na cena cultural brasileira, este cancionista é apontado como detentor de uma voz metálica, acreditamos, porém, que essa qualidade é forjada pelo controle de dois aspectos da produção vocal: a intersecção entre as cavidades de ressonância da voz com a preferência quase exclusiva da cavidade oral, e a produção primordialmente de vogais abertas. Esse fenômeno merece um estudo mais detido, mas, para os fins desta pesquisa, claro está que a manipulação desses elementos cria o caráter de *aridez* na voz do intérprete.

De todo modo, a voz metálica, caracterizada por Costa e Mendes (2014) como “rascante melancolia”, é criada por aspectos que extrapolam a descrição que a teoria nos permite, muito embora não possamos deixar de notar e descrever.

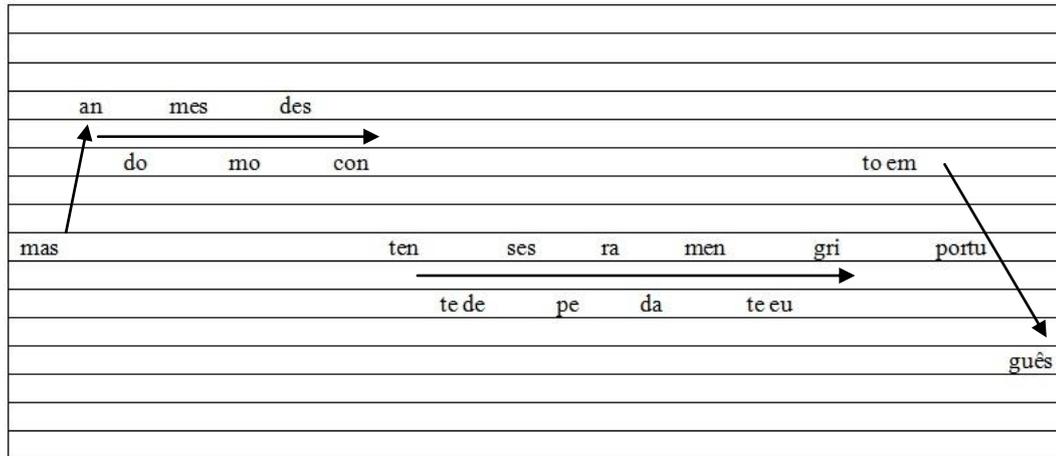


Figura 39: Fragmento 4 de Ednardo.

O movimento binário na canção é normalmente uma marca pontual de tematização. Nesses casos, as durações das sílabas são estabilizadas, ocorrendo a mobilização apenas de seu aspecto tonal: as sílabas recaem alternadamente sobre notas de um ou dois semitons de variação. O que nos chama atenção neste caso é que o intérprete realiza tal movimento no campo agudo da canção, forçando a realização de tons de alta frequência, quando a outra metade do fragmento tende ao grave. Compreendemos que esse movimento reforça, ainda que de maneira bastante sutil, o sentimento de desespero por um aspecto que escapa de todo à descrição teórica: o uso da voz como um instrumento musical. Assim como um violão que precisa de maior tensão aplicada às cordas para produzir notas mais agudas, também a voz humana experimenta maior tensão para alcançar os tons mais agudos. Com isso, o intérprete quebra a expectativa do ouvinte, que aguarda uma descida ao grave, não uma nova subida ou uma sustentação do tom agudo.

A canção continua:

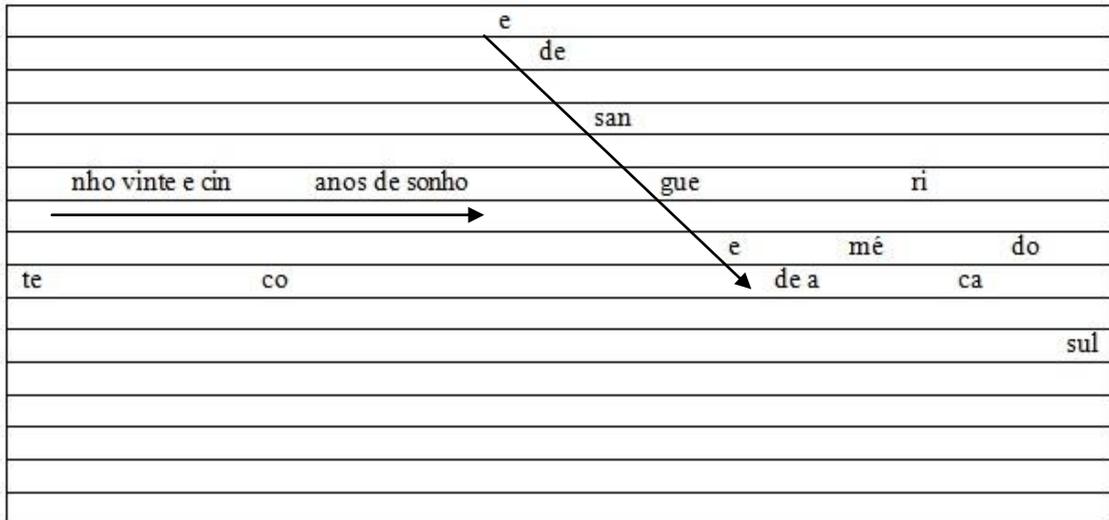


Figura 40: Fragmento 5 de Ednardo.

Nesse fragmento, os instrumentos reaparecem para acompanhar a voz do intérprete, inclusive a guitarra, que desenvolve uma melodia paralela à da voz humana, mas que não compete com esta em intensidade. No que tange à curva entoacional deste verso, a principal diferença entre as duas versões reside no encurtamento da sílaba inicial de “sangue”, o oposto do que faz Belchior.

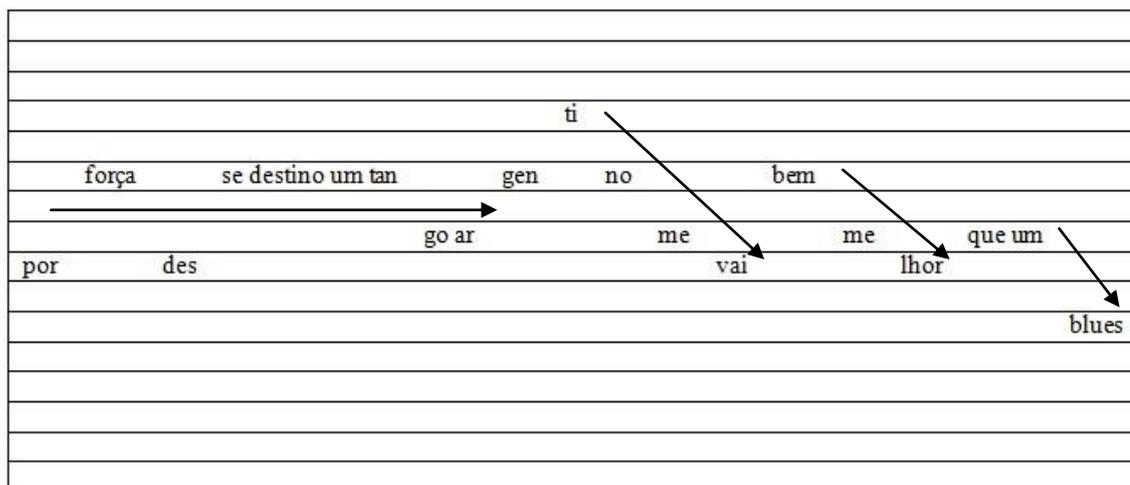


Figura 41: Fragmento 6 de Ednardo.

Neste trecho, é importante ressaltarmos o arranjo feito pela bateria quando o intérprete canta “tango argentino”. O arranjo convoca um elemento novo que quebra, mais uma vez, a expectativa do ouvinte e insere na canção algo que remete ao tango. Logo em seguida, ao comparar o tango ao *blues* na letra, ouvimos um pequeno solo da guitarra. Trata-se de uma transposição da comparação feita na letra, em que a bateria convoca o tango, e a

guitarra, o *blues*. Este trecho chama-nos atenção para o fato de a guitarra estar presente ao longo da maior parte da emissão, sendo a primeira e a última voz que aparece. Se a guitarra é, na música, a figura do blues na letra, sua participação ao longo de toda a emissão reforça a disforia do estado de conjunção com o desespero. No percurso do sujeito intérprete, a guitarra assume então papel de antagonista.

O verso que segue é uma repetição e não apresenta mudanças. O último fragmento, entretanto, apresenta aspectos valiosos para a nossa análise. Vejamos:

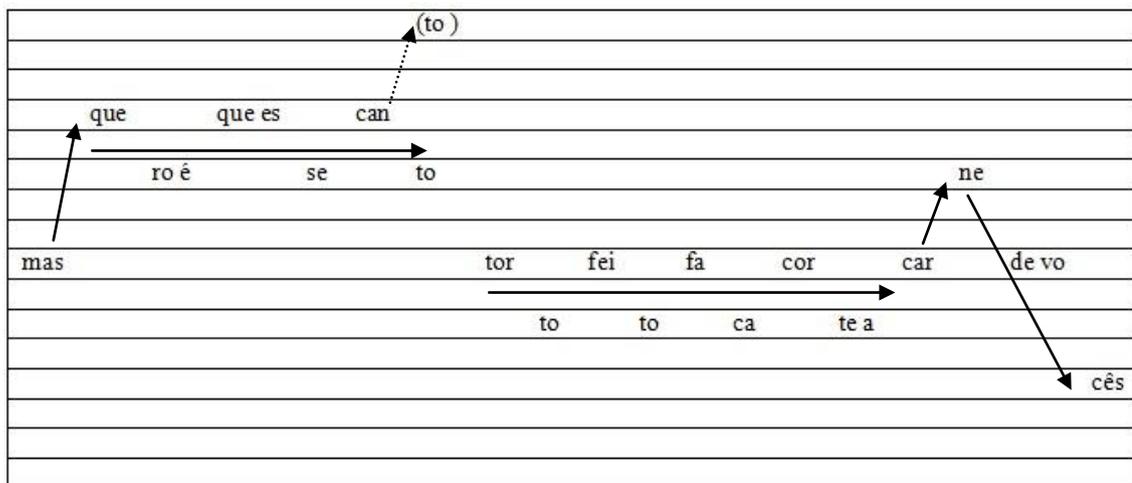


Figura 42: Fragmento 7 de Ednardo.

Primeiramente, percebemos que o intérprete realiza o mesmo salto de cinco semitons de Belchior, porém, diferente deste, mantém-se no campo agudo até “canto”. Na repetição do verso, como se vê indicado pela seta pontilhada, o intérprete realiza um salto de três semitons na segunda sílaba de “canto”. Ao descer para o campo grave, realiza o mesmo movimento que Belchior, mas difere em um salto intervalar de três semitons na segunda sílaba de “carne”.

Mantendo os tonemas agudos no início do fragmento e subindo normalmente ao final, o intérprete retoma o mesmo esforço realizado anteriormente, imprimindo na voz o sentimento de descontentamento, o que é reforçado pelo salto intervalar em “canto”. Esse salto figurativiza na melodia o “canto torto”.

Ainda neste fragmento, o intérprete investe na dimensão cronêmica alongando ligeiramente as vogais e inserindo pausas entre uma vogal e outra, especialmente no trecho “canto feito faca”. Além disso, investe na dimensão dinâmética e realça, pela intensidade, as consoantes oclusivas. Por fim, a presença da guitarra na primeira parte do fragmento,

realizando um movimento binário do agudo ao grave, figurativiza um novo elemento da letra: o canto torto. A guitarra agora tem papel de adjuvante do sujeito-intérprete.

Na repetição que o intérprete faz da letra, sua voz é acompanhada por um teclado, além da percussão. O teclado não se sobressai tanto quanto a guitarra, aparecendo com menor intensidade frente à voz humana. Entretanto, conseguimos distinguir movimentos no teclado que remontam claramente ao *blues*, reforçando, mais uma vez, o estado disfórico. A guitarra reaparece no quarto fragmento e permanece até o final da emissão.

3.5 Vozes que se desafiam

As análises mostraram que diferentes sentidos são expressos por cada versão, uma vez que cada intérprete intensifica um aspecto da construção do sentido cancional em seu projeto, utilizando, por vezes, elementos que escapam à teoria. Percebemos que Los Hermanos é aquele que mais desvincula-se dos sentidos da letra, amenizando a tensão do estado de *desespero* do sujeito com a tematização que estende por toda a peça. Num esforço contrário está a versão de Oswaldo Montenegro. O intérprete fortalece a tensão do estado de disforia da conjunção com o *desespero*, não apenas pelo uso do regime passionalizante, mas também pelo emprego pontual de elementos figurativizantes, a mobilização das dimensões dinâmica e cronêmica e o uso da técnica vocal a serviço das forças que disputam a canção. Entre as versões de Los Hermanos e Oswaldo Montenegro, tematização e passionalização, estão as de Fagner e Ednardo, que trazem elementos novos à análise da canção e inauguram, a nosso ver, ferramentas de análise. Fagner, com sua chamada voz metálica, empenha-se em criar os contornos de um cantar árido, manipulando não as categorias que propusemos analisar, mas seu próprio timbre, enquanto Ednardo cede lugar a outras vozes a fim de intensificar os sentidos da canção.

Percebemos assim que os intérpretes apostam em maneiras diferentes de criar sentidos. Em uma analogia, vemos a canção, com os valores a ela intrínsecos, sendo disputada pelos quatro intérpretes, cada um à sua maneira, tentando provar-se digno de sua reprodução. A canção, assim, constitui-se ela mesma um *objeto-valor* buscado pelo *sujeito-intérprete* em seu projeto narrativo, estando nós, ouvintes, na condição de sancionadores dessa performance.

4. CONCLUSÃO

Os trabalhos em Semiótica da Canção evoluem um pouco mais a cada dia, seja especializando a teoria ou encontrando novas respostas, por meio de sua aplicação, para a compreensão e apreciação da canção enquanto texto sincrético e objeto de apreensão estética. Em nossa busca por contribuir com uma pequena parcela para essa evolução, analisamos quatro versões de uma mesma canção, comparando-as à análise da versão do compositor, na procura por aquela que melhor realizasse os sentidos virtualizados na letra.

O ouvinte, na maioria das vezes, exterioriza sua avaliação da canção pela afiliação que estabelece ou desfaz com o cancionista, neste caso, o sujeito-intérprete. Afiliação esta resultado do contrato fiduciário estabelecido entre enunciador e enunciatário por meio do qual o enunciador prova-se sujeito de um *saber-fazer* e de um *poder-fazer*, investindo sua prática de valores com os quais o ouvinte-enunciatário queira entrar em conjunção. No caso específico da interpretação, o objeto é anterior ao projeto, a canção já existe no cancionário popular, e o intérprete deve provar-se apto a recriá-la. Visualiza-se o processo de interpretação e recepção da canção como uma manipulação de mão dupla, em que o enunciador tenta *fazer-criar* a um enunciatário pressuposto, que, de sua parte, demanda do enunciador zelo no trato com esse objeto valioso que é a canção.

Nessa medida, nunca existirá um intérprete ou uma interpretação excelente, pois sempre haverá ouvintes que são tocados por um ou outro elemento, uma vez que a canção é também objeto estético. Ao mesmo tempo, sempre haverá sentidos realizados a depender do ponto de vista lançado sobre os objetos analisados. Vê-se, pois, que nenhuma das alternativas se esgota: de um lado, os sentidos não cessam porque, de outro, não cessamos de buscá-los.

Estamos cientes, pois, de que as respostas que aqui encontramos abrem espaço para novos questionamentos sobre os elos entre melodia e letra, o papel do intérprete, o papel das vozes dos instrumentos musicais e muitos outros elementos que funcionam, em maior ou menor intensidade, na criação dos sentidos da peça cancional. Questionamentos esses que contribuirão para a constante evolução da teoria, bem como para a constante busca do semioticista por compreender e explicar a canção.

Em nossas análises, primamos pela relação entre melodia e letra, não detendo nosso foco na análise linguística ou musical da peça cancional, mas sim, investigando a medida de eficácia encontrada por cada intérprete para a criação de sentidos. Nessa medida, analisamos os diagramas das versões dos quatro cancionistas, a saber, Los Hermanos, Oswaldo Montenegro, Fagner e Ednardo, à luz da Semiótica da Canção, dando especial atenção às forças que disputam a canção. De um lado, percebemos que todos os intérpretes reafirmam a

figurativização, por meio da valorização das diferenças entre os sujeitos **eu** e **você**. Em casos mais específicos, cada intérprete encontra maneiras pontuais de estacar a relação eu-tu, seja no enunciado da letra, seja na enunciação. Fagner parece ser o que melhor faz uso da figurativização, pois desestabiliza as durações das vogais, aproximando a melodia, que é estável, da entoação, instável, chegando a criar no ouvinte, por vezes, uma situação de desconforto ao ouvir a emissão. Uma característica marcante da versão de Fagner é o timbre do intérprete, por vezes, caracterizado na literatura como melódico, que ajuda a criar o sentido de desespero. A maior disputa, porém, se encontra no campo das forças musicais, quando os intérpretes dividem-se em um esforço passionalizante (em Oswaldo Montenegro e Ednardo) e tematizante (em Los Hermanos). A melodia tematizada de Los Hermanos ameniza o sentido de desespero, fazendo com que a canção assuma um tom até jocoso e divertido. Já a passionalização de Oswaldo Montenegro e Ednardo garantem o tom grave do que é dito na letra, reforçando, inclusive, o contrato fiduciário, uma vez que permite ao enunciatário-ouvinte afiliar-se aos conteúdos da letra. A principal diferença entre esses dois intérpretes reside na delegação de vozes aos instrumentos musicais: de um lado, Oswaldo Montenegro limpa a emissão, assegurando-se do brilho de sua voz acompanhada por dois violões; do outro, Ednardo dá intensidade e volume sonoro à guitarra, que corta, feito faca, toda sua emissão, destacando-se ainda mais em momentos expressivos, como o início e o fim.

Tendo em vista essas considerações, e no que tange aos objetivos deste trabalho, pelos sentidos investidos na letra e na melodia por cada intérprete, parece-nos que aquele que mais se aproxima do cantar *a palo seco* é o intérprete que mais investe na passionalização da melodia e veste-se dos conteúdos veiculados na peça. Falamos de Oswaldo Montenegro. Surgiu-nos, ao longo das análises e da redação deste trabalho, o questionamento acerca dessa passionalização exarcebada de Oswaldo Montenegro. Não estaria o cancionista investindo um exagero interpretativo e figurativizando uma passionalização romântica do desespero? Uma resposta positiva poderia direcionar nosso olhar para a versão de Ednardo, que passionaliza a canção parecendo não ultrapassar esse limite do desespero à romantização, como estaria fazendo Oswaldo Montenegro. Acreditamos, porém, que, sendo esse o caso, a romantização é também uma valoração positiva para a construção do sentido nessa canção, ao passo que contribui para a intensificação desse sentimento de desespero reforçado ao longo de toda a emissão.

Todas as versões, no entanto, são *a palo seco* em alguma medida. Seja pela clara intenção de um *dizer-fazer* de Los Hermanos, ou pelo genuíno esforço de um *parecer* de Fagner, a disputa de vozes internas em Ednardo ou a figurativização-passionalizante de

Oswaldo Montenegro. Aprendemos que há mais de uma maneira de ser e, portanto, de cantar *a palo seco*. A graça não está, pois, na versão mais bela, mas na beleza de regravar uma canção tantas vezes e fazê-la emanar diferentes sentidos.

Enquanto um ensaio sobre o papel do intérprete na geração de sentidos na canção, esse trabalho alcança conclusões que excede os objetivos a que primeiro nos lançamos, no início do curso de mestrado. Porém, em um olhar retrospectivo, acreditamos que poderiam ser apenas estes os resultados apontados: não há uma canção que se destaque das outras em termos de medida de eficácia entre melodia e letra, se não pela preferência e afiliação pessoal de um ou outro ouvinte. Uma vez que, para o cancionista popular, é bom que as canções continuem a ser refeitas, regravadas, reinterpretadas e ressignificadas pelos mais diversos cancionistas e tendo em si impressas as mais diversas nuances estilísticas.

REFERÊNCIAS

BARROS, D. L. P. de. **Teoria do discurso: fundamentos semióticos**. São Paulo: Humanitas FFLCH/ USP. 2002.

_____. **Teoria semiótica do texto**. 4. ed. São Paulo: Ática, 2005.

CARMO JR., José Roberto do. **Da voz aos instrumentos musicais: um estudo semiótico**. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2005.

_____. A voz: entre a palavra e a melodia. In: **Glossemática: portal Hjelmslev**. [online] Disponível em: «http://glossematics.org/forum/pdfs/CARMOjr_A_voz.pdf». Acesso em: 16 Maio 2013.

COELHO, Márcio Luiz Gusmão. **O arranjo como elemento orgânico ligado à canção popular brasileira: uma proposta de análise semiótica**. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2007.

COSTA, Nelson Barros da. Cordas vocais de aço – a música cearense da década de 70. **XXIV Jornada Nacional do Grupo de Estudos Linguísticos do Nordeste (GELNE)** (anais). 2012. Disponível em: «http://www.gelne.org.br/Site/arquivostrab/1119-A_M%C3%9ASICA_CEARENSE_DA_DECADA_DE_70.pdf». Acesso em: 02 Jul. 2013.

COSTA, Nelson Barros da; MENDES, Maria das Dores Nogueira. A Bossa Nova e a música cearense dos anos 70. **Per musi** [online]. 2014, n.29, pp. 176-184. Disponível em : «<http://dx.doi.org/10.1590/S1517-75992014000100018>». Acesso em: «20/07/2014».

DIETRICH, Peter. Viola, meu bem: o arranjo na construção do sentido na canção. In: **Cadernos de Semiótica Aplicada**. vol. 2. n. 1, agosto de 2004.

FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo**. São Paulo, SP: Editora Ática, 1996.

FONTANILLE, Jacques. **Semiótica do discurso**. São Paulo: Contexto, 2011.

GREIMAS, A. J. **Semântica estrutural**. São Paulo: Cultrix, 1973.

GREIMAS, A. J; COURTÉS, J. **Dicionário de semiótica**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2011.

HÉNAULT, Anne. **História concisa da semiótica**. São Paulo: Parábola Editorial, 2006. (Na ponta da língua; v.9)

HJELMSLEV, Louis. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

HOUAISS, Instituto Antônio. **HOUAISS ELETRÔNICO**, versão 3.0 monousuário. [CD-ROM]. Produzido e distribuído por Editora Objetiva Ltda. 2009.

MACHADO, Regina. **Da intenção ao gesto interpretativo**: análise semiótica do canto popular brasileiro. 2012. 192f. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2012.

MASSINI-CAGLIARI, Gladis. **Acento e ritmo**. São Paulo: Contexto, 1992.

MATTE, A. C. F; LARA, G. M. P. Um panorama da semiótica greimasiana. **Alfa**, São Paulo, 53 (2), p. 339-350, 2009.

MELO NETO, João Cabral. Quaderna. In: **Poesias completas**. São Paulo: Editora J. Olympio, 1986.

MERÇON, F. L. S. Semi-simbolismo na canção. **Estudos Linguísticos**, XXXIV, p. 1278-1283, 2005.

PIETROFORTE, Antonio Vicente. **Semiótica visual**: percursos do olhar. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2012.

ROSA, Samuel; AMARAL, Chico. Uma canção é pra isso. In: SKANK. **Carrossel**. Sony BMG Brasil: 2006. Faixa 2.

SARAIVA, J. A. B. A seleção lexical a luz da função poética em textos de Caetano Veloso. 1998. 181f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-Graduação em Linguística, Fortaleza-CE, 1998.

SARAIVA, J. A. B. **Pessoal do Ceará**: a identidade de um percurso e o percurso de uma identidade . 2008. 356f. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-Graduação em Linguística, Fortaleza-CE, 2008.

SKANK. Uma canção é pra isso. In: SKANK, **Carrossel**. Sony BMG Brasil: 2006. 1 CD. Faixa 2.

TATIT, L. **Musicando a Semiótica**: ensaios. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2011.

TATIT, Luiz. A canção e as oscilações tensivas. **Estudos Semióticos**. [on-line] Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es> i. Editores Responsáveis: Francisco E. S. Merçon e Mariana Luz P. de Barros. Volume 6, Número 2, São Paulo, novembro de 2010, p. 14–21. Acesso em: 03 Out. de 2011.

TATIT, Luiz; LOPES, Ivan Carlos. **Elos de melodia e letra** – análise semiótica de seis canções. São Paulo: Ateliê Editora, 2008.

WISNIK, José Miguel. **Sem receita**. São Paulo: Publifolha, 2004.

DISCOGRAFIA

BELCHIOR. A palo seco. In: **Belchior** (Mote e glosa). Chantecler: 1974. 1 disco. Faixa 2.

_____. A palo seco. In: FAGNER. **Ave noturna**. Continental: 1975. 1 disco. Faixa 2.

_____. A palo seco. In: EDNARDO. **Romance do pavão misterioso**. RCA: 1974. 1 disco. Faixa 10.

_____. A palo seco. In: MONTENEGRO, Oswaldo. **Um barzinho, um violão 2**. Universal: 2001. 1 CD. Faixa 12.

_____. A palo seco. In: HERMANOS, Los. **Los Hermanos – Luau MTV**. Abril Music: 2002. 1 DVD. Faixa 10.