



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

ESCOLA DE MÚSICA – ESMUFG

Kristoff Silva

**Contribuições do arranjo para a construção de sentido na  
canção brasileira:**

**análise de três canções de Milton Nascimento**

Belo Horizonte

Escola de Música da UFMG

2011

S586c

Silva, Kristoff.

Contribuições do arranjo para a construção de sentido na canção brasileira: análise de três canções de Milton Nascimento [manuscrito] / Kristoff Silva. – 2011.

142 f., enc.

Orientador: Sérgio Freire Garcia.

Linha de pesquisa: Estudo das práticas musicais.

Dissertação (mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia: p. 137-141.

1. Música – crítica e interpretação. 2. Semiótica da canção. 3. Nascimento, Milton, 1942- . 4. Música popular – Brasil. I. Garcia, Sérgio Freire. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 780.981



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

ESCOLA DE MÚSICA – ESMUFG

Kristoff Silva

**Contribuições do arranjo para a construção de sentido na  
canção brasileira:**

**análise de três canções de Milton Nascimento**

Dissertação apresentada ao Programa de  
Pós-Graduação em Música da Escola de  
Música da Universidade Federal de Minas  
Gerais, como requisito parcial para obtenção do  
título de Mestre em Música

Linha de Pesquisa: Estudo Das Práticas Musicais

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Freire Garcia

Co-Orientador: Prof. Dr. Luiz Augusto de Moraes Tatit

Belo Horizonte

Escola de Música da UFMG

2011

Aos cancionistas que reinventam o Brasil a cada verso cantado.

Ao Luiz Tatit, pela pedra de toque por ele lançada ao mundo.

## **Agradecimentos**

Agradeço à minha família, em especial minha mãe, força motriz nessa jornada .

À minha filha Nara e sua alegria ao meu redor.

Aos Profs. Sérgio Freire e Luiz Tatit, pela confiança e orientação .

Aos professores Oilliam Lana e Ana Cristina Fricke Matte, da banca examinadora.

Ao Alan e Geralda, da secretaria de pós-graduação, por toda a atenção e carinho com que fazem seu trabalho.

À Vanessa e D. Zane pelo apoio constante.

À Camila e José Cesar, pelas ajudas na formatação.

Aos músicos com quem compartilho minhas próprias investigações sobre arranjo, Antonio Loureiro, Pedro Santana, Pedro Durães e Rafael Martini.

A todos os compositores e arranjadores que nos instigam a empreender novas buscas nessa mesma senda.

## Resumo

A pesquisa aqui empreendida tem como principal instrumento a teoria erigida por Luiz Tatit, conhecida por Semiótica da Canção, cujo modelo para análise de canções tem sido freqüentemente adotado no contexto acadêmico. Nossa intenção foi a de investigar por quais recursos o pensamento musical atua na configuração e ampliação do sentido cancional, observando os deslizamentos de sentido que o arranjo provoca numa composição, ao acentuar um ou outro dos diversos aspectos envolvidos na relação letra/melodia. Em suma, nosso principal objetivo foi aplicar os mesmos conceitos que estão na base da Semiótica da Canção ao estudo dos elementos do arranjo.

Para tanto foram escolhidas três canções, “Cais”, “Um gosto de sol” e “Que bom, amigo”, todas de autoria de Milton Nascimento (as duas primeiras compostas em parceria com Ronaldo Bastos). São canções que apresentam no arranjo a mesma passagem melódico/harmônica, interpretada com instrumentações diferentes e de diferentes maneiras, integrando a estrutura da canção.

**Palavras-chave: semiótica da canção, música, instrumentação, harmonia, letra, arranjo.**

## **Abstract**

The present research focuses the theory developed by Luiz Tatit - named *Semiótica da Canção*, whose model for analysing song writing has been widely adopted in the academic environment. Our goal was to investigate through which tools the musical thought has its influence in the configuration and enlargement of song interpretation, observing the misunderstandings of significance that the arrangement may cause in a composition, by pointing out specific aspects regarding the dialogue between lyrics and melody. Therefore, the main purpose was the application of the same concepts of the *Semiótica da Canção* to the analysis of the elements found in the structure of the arrangement.

Three songs by Milton Nascimento were chosen: “Cais”, “Um gosto de sol” and “Que bom, amigo”, the two first ones written in collaboration with Ronaldo Bastos. These songs present in their form the repetition of various melodic-harmonic passages, performed each time in a different instrumental setting and also with contrasting interpretation.

**Key-words:** music, instrumentation, harmony, lyrics, arrangement.

# SUMÁRIO

<b>1. Introdução.....</b>	<b>1</b>
1.1 O fio histórico.....	2
1.2 Entrelace de espaço e tempo.....	6
<b>2. Os modelos da Semiótica da Canção e sua base conceitual.....</b>	<b>15</b>
<b>3. Seleção de conceitos aplicados nas análises do arranjo</b>	
3.1 A configuração de gêneros.....	23
3.2 A presença de ostinatos.....	27
3.3 A conservação do significante .....	30
3.4 A participação da harmonia.....	33
<b>4. Análise de três canções do Clube da Esquina</b>	
Estudo da compatibilidade entre conceitos da semiótica da canção (voltados para o núcleo melodia/letra) e as concepções de arranjo das canções escolhidas	
4.1 Cais .....	49
4.2 Um gosto de sol .....	85
4.3 Que bom, amigo .....	105
<b>4. Conclusão .....</b>	<b>127</b>
<b>6. BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>132</b>

# 1. Introdução

O tema da canção urbana no Brasil ganha relevância e investimentos cada vez maiores no contexto dos estudos acadêmicos. De fato, a composição de canções no Brasil tornou-se um traço marcante da nossa cultura, contribuindo para sua distinção e reconhecimento em âmbito internacional.

Nas décadas mais recentes, a análise de canções no Brasil recebeu do semioticista Luiz Tatit uma proposta metodológica capaz de analisar o texto cancional segundo sua natureza híbrida, na qual interagem uma componente linguística e outra musical. Trata-se da Semiótica da Canção. Até então, boa parte dos estudos dedicados ao assunto selecionava e priorizava uma dessas duas componentes, geralmente a letra, postergando assim o exame dos laços que as unem para produzir significado. Sem invalidar qualquer uma das abordagens já utilizadas por outros estudiosos e amantes do assunto, há que se reconhecer a falta, até então, de (ao menos) uma teoria que se dedicasse à investigação do modo como uma música e uma letra se adequam uma à outra.

No entanto, é preciso dizer que os modelos propostos por Tatit concentram-se naquilo que ele mesmo denomina “núcleo de identidade da canção, formado pelo encontro da melodia da voz do cantor/intérprete e a letra. Com menções esporádicas a um ou outro aspecto da participação dos instrumentos musicais, os textos de Tatit, no tocante à parte musical das canções, abordam, normalmente, aquilo que é expresso pela voz do cantor.

Acreditamos porém que há um modo de se produzir (pensar, criar, interpretar, gravar) canções em que a participação instrumental é fundamental e indispensável ao entendimento dessas mesmas canções. A demanda de uma investigação acerca do modo como os instrumentos participam da construção de sentido no interior do texto cancional é a motivação principal do presente trabalho. Orientados pela Semiótica da Canção, buscamos verificar a aplicabilidade de seus pressupostos teóricos a outros aspectos da canção, contidos no arranjo. Sendo um assunto pouco explorado pela própria Semiótica da Canção, nossa investigação precisou ser dirigida às origens da teoria, a fim de que de lá trouxéssemos as ferramentas mais adequadas aos nossos interesses.

## 1.1 O fio histórico

A Semiótica da Canção, erigida por Luiz Tatit e principal referencial teórico do presente trabalho, filia-se à Semiótica Tensiva, que tem na figura de Claude Zilberberg<sup>1</sup> um de seus pilares mais importantes. A Semiótica Tensiva, por sua vez, propõe aprimoramentos epistemológicos à Semiótica Francesa (também chamada Escola de Paris<sup>2</sup>), de Algirdas Julien Greimas, que, diferente da Semiótica de Pierce, permite investigar os primórdios da comunicação, por ser uma semiótica da linguagem. Os aprimoramentos propostos por Zilberberg à Semiótica de Greimas inverteram a posição da tensividade, antes compreendida como a etapa mais superficial, resultante do percurso gerativo do sentido, reposicionando-a nos estratos mais abstratos e profundos, concebendo-a como primeira instância de sentido acessada pelo enunciador. Como resultado dessa inversão, conceitos de natureza contínua, próprios para a análise das paixões, mas também muito apropriados ao tratamento de questões musicais, foram habilitados. Vimos assim uma aproximação entre música e semiótica, até então apenas anunciada pelos últimos trabalhos de

---

<sup>1</sup> Claude Zilberberg é um dos mais eminentes semioticistas em atividade. Podem ser mencionadas, entre suas muitas publicações, as seguintes obras: *Essai sur les modalités tensives* (John Benjamins, 1981), *L'essor du poème. Information rythmique* (Phoriques, 1985), *Semiótica tensiva y formas de vida* (Universidad Autónoma de Puebla, 1999), *Ensayos sobre semiótica tensiva* (Universidad de Lima/FCE, 2000), *Tensão e Significação* (co-autoria com J. Fontanille, Discurso Editorial/Humanitas, 2001), *Sémiotique et esthétique* (org., com F. Parouty-David, PULIM, 2003), *Razão e Poética do Sentido* (EDUSP, 2006), *Semiótica tensiva* (Universidad de Lima, 2006), *Éléments de grammaire tensive* (PULIM, 2006).

<sup>2</sup> Também conhecida por Semiótica Francesa, a semiótica da Escola de Paris é uma das teorias mais abrangentes dentre as "semióticas" contemporâneas. Elaborada por A. J. Greimas e uma equipe de pesquisadores, durante três décadas (1960-80), encontra-se, nos dias de hoje, em constante expansão. Fundamentada nos conceitos de F. Saussure e L. Hjelmslev, a semiótica preocupou-se, a princípio, com a organização interna do texto verbal (no mesmo sentido dos trabalhos de V. Propp e C. Lévi-Strauss). Em seguida, interessou-se por outros discursos e cada vez mais se preocupa pela enunciação e a pragmática e, hoje, tenta associar a análise objetiva (anterior) a uma abordagem mais recente, subjetiva, que coloca em jogo duas instâncias (individuais e/ou sociais): o enunciador (emissor ou autor) e o enunciatário (receptor ou leitor).

Greimas, como em *Semiótica das Paixões*, escrito a quatro mãos com J. Fontanille.<sup>3</sup> Com efeito, a canção popular, nosso objeto de estudo, apresenta-se como território especialmente profícuo para o desenvolvimento da teoria, posto que, como ciência, a Semiótica está em constante revisão e aprimoramento de seus conceitos. De acordo com Luiz Tatit:

A experiência direta com canção popular, para um ouvinte atento, pode dar indícios de uma inversão de valores que, coincidentemente, também caracterizou um longo período da semiótica. Estamos nos referindo à abordagem da aspectualização, das modulações tensivas e das referências espaço-temporais que sempre esteve associada às variações ocorridas na superfície do discurso. Nesta fase recente da semiótica, dedicada às paixões e às axiologias epistêmicas, éticas e estéticas, em que o plano da expressão volta a ser estudado como face complementar indispensável, a própria noção de sintaxe, cuja versão sumária desencadeava a formação do sentido em nível profundo, já está sendo tratada – e esse avanço é patente em Claude Zilberberg – como decorrência dedutiva de valores tensivos ou, mais diretamente, valores temporais. (TATIT, 1997, p.23)

Esta contextualização nos ajuda a entender porque Tatit sugere que a Semiótica Tensiva poderia ser denominada Semiótica Musical, não (somente) por encontrar na música um campo fecundo para a dinamização da teoria, mas também porque os próprios conceitos (e até mesmo alguns termos) empregados comumente nas análises tensivas levam em consideração questões como andamento, intensidade e densidade, comuns ao domínio musical. No entanto, Tatit pondera que o uso da denominação “Semiótica Musical” em realidade não seria prático, por gerar uma interpretação equivocada de que tal semiótica aplicar-se-ia somente à música.

Decorrente dessa aproximação conceitual entre a Semiótica e o pensamento musical, a Semiótica da Canção se nos apresentou como a mais adequada para o tratamento de um texto sincrético em que suas componentes, lingüística e musical, se entrelaçam para produzir sentido ou para serem sentidas e compreendidas de modo indissociável. Tal teoria se propõe a oferecer instrumentos para a abordagem dos planos lingüístico e musical em atuação conjunta no texto

---

<sup>3</sup> GREIMAS, Algirdas Julien & FONTANILLE, Jacques. *Semiótica das Paixões*, São Paulo, Ática, 1993

cancional, ainda que possa, em determinados estágios da análise, tratar em separado um ou outro trecho da letra ou da música.

Mas, além da aproximação com a Música, a Semiótica Tensiva tem dialogado, desde suas origens, com outros campos de estudo, dentre os quais se destacam a fenomenologia de Merleau-Ponty e Husserl e a antropologia de Cassirer. Tatit dedica um capítulo inteiro de seu *Musitando a Semiótica* (TATIT, 1997, p. 29) a essa aproximação conceitual. À parte as diferenças epistemológicas entre tais ramos do conhecimento, o capítulo mostra em que ponto eles se assemelham, especialmente se são consideradas as noções específicas de “corpo” e “tempo” (fluxo temporal, foria), e noções correlatas como continuidade e descontinuidade, expansão e concentração, e ainda várias outras, como veremos adiante. Estas noções induzem a uma consideração da importância do homem como ser sensível e responsável por significar sua realidade. A recuperação do tempo no corpus teórico da Semiótica possibilitou os estudos atuais acerca da percepção do sujeito (e do que, em seu texto, Tatit denomina “modo de aderência entre este e o objeto”).

A noção de perceber, na semiótica, recobre uma região teórica onde se processam as flutuações tensivas alternando saliências e “passâncias”. Pressupõe, portanto, a noção de sentir que, pertencendo aos domínios da foria, define tanto a predominância dos estados de retenção (disforia) como a predominância dos estados de distensão (euforia). Ora, quando, de um lado, falamos em saliências, retenções ou disforia, e de outro, em passâncias, distensões ou euforia, estamos articulando em descontinuidade e continuidade, respectivamente, um sincretismo categorial correspondente ao que a semiótica chama de tensividade fórica. (TATIT, 1997, p.31)

Desta forma, nascem conceitos fundamentais para as análises tensivas, ligados às noções de perceber e de sentir. Resultantes dessa articulação espaço-temporal, tais conceitos relacionam profundamente noções ligadas ao tempo e ao corpo. Este último é um dos núcleos conceituais que catalisam os pensamentos semiótico (especialmente a partir de *Semiótica das Paixões*) e filosófico (mais especificamente as elaborações de Merleau-Ponty). Se, para o filósofo francês, “corpo” é um conceito que integra o ser e o mundo, prefigurando uma unidade

primordial da qual participam sujeito e objeto, esta mesma unidade aparece como tensividade fórica, conceito originalmente proposto por Greimas.<sup>4</sup>

Quando sobre esta unidade primordial incide uma cisão (descontinuidade), desagregando seus elementos constituintes, instaura-se imediatamente um processo de restabelecimento da mesma unidade, dando início à narratividade que, segundo Greimas, está presente em qualquer discurso. Então, o início de algo (como, por exemplo, um discurso, um som, uma área de determinada cor) é, num nível profundo, uma cisão que ao mesmo tempo interrompe uma continuidade instaurada e inaugura nova continuidade.<sup>5</sup> Assim, o início é cisão, fronteira, descontinuidade. A descontinuidade se liga à inteligibilidade, que permite descrever e estabelecer fronteiras nítidas entre diferentes conceitos. Por sua vez, a continuidade está ligada à sensibilidade, daí o fato de conceitos próprios para a análise das paixões serem de natureza contínua, como processos graduais que operam por aumento e diminuição (ou aumento da pequenez).

Ao passarmos para o domínio musical, por exemplo, em uma abordagem de questões relativas à harmonia, as mesmas noções de descontinuidade e continuidade estarão ligadas, respectivamente, às de tensão e repouso. No plano narrativo, podemos dizer que a descontinuidade define a noção de anti-sujeito, uma vez que a função deste é “descontinuar” as ações do sujeito, impondo-lhe barreiras e cerceando a continuidade de seu programa.

Neste trabalho procedemos às análises que utilizam amplamente os conceitos advindos dessa relação entre espaço e tempo, dentro do âmbito musical, relacionando-os a diversos aspectos do texto cancional, com ênfase na participação dos instrumentos. Portanto, antes de passarmos aos modelos da Semiótica da

---

<sup>4</sup> Os conceitos de corpo e foria serão tratados adiante, em 1.2.

<sup>5</sup> A tensividade fórica pode ser entendida como “uma orientação pressuposta que neutraliza as oposições e tensões próprias da relação sujeito/objeto” (TATIT, 1997, pg.32). Nos dizeres de Paul Valéry (cujo pensamento poético participa significativamente das reflexões do semioticista Claude Zilberberg), “tudo começa por uma interrupção”, ou seja, para que seja percebido o início de algo, é preciso reconhecer a descontinuidade de algo que antecede esse início. É o que Zilberberg denomina “parada”, que quando incide sobre si mesma (parada da parada) restabelece uma (outra) continuidade.

Canção, desenvolveremos um pouco mais o que ora denominamos “entrelace de espaço e tempo”.

## 1.2 Entrelace de espaço e tempo

Os conceitos de corpo e foria estão implicados, como visto acima, nesse entrelace de espaço e tempo proposto pela Semiótica tensiva. Se *corpo* é um conceito que funciona bem como representação espacial de um contínuo que integra sujeito e objeto (ou o ser e o mundo), a idéia de *foria* atende pela dimensão temporal dessa mesma integração.

A foria “deve ser concebida como um fluxo temporal que só se desagrega a partir da primeira interrupção<sup>6</sup>” ou corte, como acima mencionado. À primeira idéia merleau-pontiana de “unidade primordial” agrega-se o sentido de uma “tensividade fórica original”, que representa o elo temporal entre sujeito e objeto.<sup>7</sup> Note-se que o elemento “jectal”<sup>8</sup> subsume a ambos os termos (sub-jeito e ob-jeto), como que confirmando que constituem originalmente uma unidade, denominada por Greimas de “tensividade fórica original”, que, quando desagregada, converte-se (espacialmente) em elo à distância e (temporalmente) em elo temporal.

Historicamente, o advento de *Semiótica das Paixões* (de Greimas e Fontanille) é um marco no desenvolvimento da Semiótica Francesa, e nele essa aproximação com a fenomenologia é patente (especialmente pela convergência da noção de corpo como “um corpo que percebe, sente”). Mas os avanços teóricos advindos do pensamento de Claude Zilberberg aproximam ainda mais estes dois ramos do conhecimento.<sup>9</sup> As questões relativas ao tempo e ao sentido, tal como tratadas por Zilberberg, encontram forte correspondência em Fenomenologia da Percepção, em que o filósofo francês lança luzes sobre o aspecto da transitoriedade, do fluir e da direção desse fluxo, em suma, concebe o mundo que não seja feito de

---

<sup>6</sup> Cf. Musicando a Semiótica, p. 14.

<sup>7</sup> Ibid, p. 14..

<sup>8</sup> Em francês “jéter:lançar, jogar”.

<sup>9</sup> “Esse encontro com os pressupostos temporais do sentido assinala, talvez, o maior ponto de convergência entre a fenomenologia merleau-pontiana e a semiótica dos últimos anos”. (TATIT, 1997, p. 32).

coisas, mas de puras transições.<sup>10</sup> No limite, em Merleau-Ponty o ser que percebe pode entrar em fusão com o próprio tempo, na medida em que “uma análise do tempo... faz o sujeito e o objeto aparecerem como dois momentos abstratos de uma estrutura única que é a presença”.<sup>11</sup>

Dessa presença simultânea (ou unidade) de sujeito e objeto origina-se aquela primeira seleção de valores que faz com que, quando cindida essa unidade, o sujeito parta em busca do objeto, ou, em última instância, em busca de si mesmo em estado de plenitude, reconstituindo a continuidade com o objeto. Considerando que, no fundo, o que esta cisão fragmenta é o corpo (na acepção já descrita), o valor restabelecimento da continuidade (como restabelecimento do elemento uno) é o que orienta a busca, ou noutras palavras, é o que dá sentido à existência do sujeito de busca. Essa continuidade primordial pode ser considerada o valor dos valores, o valor que está na base de quaisquer outros valores.

Abrimos aqui um parêntese: a reconstrução do sentido por meio de uma análise semiótica constitui-se na tentativa de chegar à enunciação por meio do enunciado ou, em termos menos técnicos, saber como o texto faz para dizer o que diz. É, portanto, uma busca de chegar ao valor dos valores, à conjunção primordial que é anterior ao ato da enunciação, ainda que esta se apresente como meta inatingível. Já que todo ato em que se produz linguagem pode ser considerado uma enunciação, e toda enunciação implica em uma ruptura (daquela mesma continuidade supracitada), buscar o sentido é reconstituir o elemento uno, que no ato da enunciação se desintegrou. Esse é o propósito da análise semiótica, refazer os elos (nem que seja com a própria enunciação), por meio do próprio enunciado, numa espécie de religação via texto: este é o ponto de partida e somente por meio dele (ou de outros textos que com ele dialoguem) almeja-se a reconstituição da enunciação e do sentido que a origina. Quando se trata de textos estéticos, a conservação do significante tem papel decisivo nessa reconstituição. Diferentemente dos textos utilitários, em que há uma ruptura entre significante e significado, o que permite descartar o significante uma vez que se compreenda o significado, nas linguagens artísticas a conservação do significante é o próprio elo com a

---

<sup>10</sup> “Merleau-Ponty, Fenomenologia da percepção, São Paulo, Martins Fontes, 1994, p.370-1, citado em *Musicando a Semiótica* (TATIT, 1997, p. 33).

<sup>11</sup> A co-existência de coisas só é possível pela simultaneidade da presença (em relação àquele que percebe), ou seja, ela se dá no tempo, antes mesmo de ser apreendida espacialmente.

enunciação, por preservar o vínculo com o valor que origina o ato de enunciação. Por esta razão, pode-se dizer que a conservação do significante, nos textos estéticos, equivale a remontar a enunciação dentro do enunciado, possibilitando assim a reconstrução de uma união direta com a obra e com o sentido e o valor dessa obra.<sup>12</sup>

Retomando, a compreensão do mecanismo rítmico de recusa e adoção de valores é o modo pelo qual o tempo entra no escopo da Semiótica de Zilberberg. O autor propõe uma compreensão sintáctica dessa participação do tempo na construção de sentido, sob a forma do andamento e dos regimes que dele decorrem. Os modelos da Semiótica da Canção, a serem estudados adiante, se nutrem dessa distinção básica entre os regimes acelerado e desacelerado, ou seja, tais modelos têm como um de seus fundamentos a questão do andamento escolhido pelo enunciador.

Este mecanismo rítmico de que falamos é decorrência de uma revisão dos primeiros estudos de Saussure relativos à Silabação.<sup>13</sup> Resumidamente, num percurso que se inicia com o importante linguísta suíço, passa pelo dinamarquês Hjelmslev e deságua em Zilberberg, tais estudos vieram se desenvolvendo no sentido de compreender a silabação como modelo abstrato e dinâmico, sem deixar de ser também estrutural. Este desenvolvimento não trata a sílaba em sua acepção fonológica, mas sim a toma por categoria que se desenvolve numa proposição sintáctica, compreendendo espacialização e ritmo.

A silabação oferece uma idéia muito precisa do controle que o ritmo exerce sobre a expansão do tempo cronológico. Não há sinal de abertura sonora que não aponte para o seu fechamento iminente e vice-versa. A partir desse modo inevitável de articulação das soantes com as consoantes, Saussure define as leis do movimento seqüencial como uma constante atração pelo termo ausente. O destino inexorável da implosão é o de se converter em explosão e vice-versa, a menos que se interrompa o discurso. Uma soante

---

<sup>12</sup> No caso da canção, os recursos que se tem para a recuperação dos elos são a gradação (sobretudo em canções desaceleradas), e a tematização (que têm por base um regime acelerado). Na gradação se elimina a descontinuidade, estabelecendo-se um elo à distância entre sujeito e objeto, ou entre o ponto inicial e o final do desenvolvimento de uma melodia, por exemplo. Na tematização o que temos é uma espécie de luta contra a novidade, para que se preserve a relação com um mesmo material musical. Estas idéias serão desenvolvidas adiante e orientarão nossas análises.

<sup>13</sup> Para um aprofundamento nesses estudos, ver o capítulo II "Silabação", em *Semiótica da Canção*. (TATIT, 1994, p.59).

será sempre delimitada por uma consoante que, por sua vez, anunciará a formação de nova soante e assim sucessivamente. Esse ritmo dá origem, em Saussure, aos conceitos de fronteira silábica e ponto vocálico, o primeiro representando as demarcações e os limites e o segundo as segmentações e a as extensões. (TATIT, 1997, p.19)

Em Saussure, os estudos sobre Silabação concentravam-se nos processos de abertura ou fechamento da sonoridade como categorias espaciais obedecendo a uma lei rítmica, a da alternância. Hjelmslev, por homologar categorias do plano de expressão e do plano de conteúdo,<sup>14</sup> “adota apenas o sentido categorial atribuído à sílaba (classe munida de função) e trata de expandi-lo não apenas no interior do plano da expressão como por todo o plano de conteúdo, sem deixar de sugerir sua transferência, como noção operacional, a outros sistemas semióticos” (TATIT,1994, p.63). Assim, a silabação, esvaziada de seus aspectos fonético e lexicológico, torna-se modelo para a compreensão de uma temporalidade rítmica, que ultrapassa os domínios da língua. Já Zilberberg avança no sentido de inserir o conceito de silabação dentro de uma investigação maior sobre o tempo: de Saussure retira a idéia da silabação como modelo rítmico; de Hjelmslev, a equivalência entre ritmo e sintaxe, explorando-a nos diversos níveis do percurso gerativo do sentido.

“Dentro de sua ótica, a silabação é uma poïétique da qual se depreende uma função por excelência: a expansão. Esta, conseqüentemente, articula-se em dois fúntivos responsáveis pelo progresso sintagmático: abertura crescente/vs/abertura decrescente (extensão/vs/concentração)...” (TATIT, 1994, p.69).

As formulações de Zilberberg abordam questões dentre as quais, para os fins a que se destina a presente pesquisa, destacam-se:

---

<sup>14</sup> Hjelmslev cria as expressões “plano do conteúdo” e “plano da expressão” (que não são sinônimos perfeitos dos vocábulos significado e significante) e considera que cada plano possui duas instâncias de análise: existindo uma forma e uma substância do conteúdo, do mesmo modo que há uma forma e uma substância da expressão. Devemos entender, portanto, substância da expressão, como sendo o som; e substância do conteúdo, os conceitos. Hjelmslev formula o princípio da isomorfia dos dois planos: eles podem ser descritos de modo inteiramente análogo, de modo a prever, nos dois planos, categorias definidas de modo idêntico. Para Hjelmslev só se pode abordar o conteúdo em relação com a expressão, pois para compreender cada um dos planos é preciso levar em conta o outro. O estudo da expressão e o do conteúdo é o estudo da relação entre eles. FIORIN, 2003.p.16.

- A noção de ritmo como lei que regula a expansão do tempo cronológico (atenuando sua inexorável sucessão), bem como a atuação também atenuadora da memória (tempo mnésico).<sup>15</sup> Ambos, ritmo e memória, interferem na percepção da sucessão de ocorrências no tempo, contribuindo para o reconhecimento de identidades, diferenças, recorrências, variações, etc.

- O papel do andamento (tempo cinemático) como determinante da seleção primordial de valores, alterando as relações espaciais e temporais entre sujeito e objeto. Entre os extremos espaço/temporais do ponto/instante até o infinito/eternidade, todas as relações e combinatórias possíveis são alteráveis pelo andamento: a aceleração encurta as distâncias e durações, a desaceleração as estende. Com isto pode-se dizer que o andamento está profundamente ligado às oscilações tensivas e ao modo de perceber as continuidades e discontinuidades.

Como já mencionado na introdução deste trabalho, as investidas para se chegar a uma sintaxe que transcenda os limites da língua ou do discurso verbal têm por base a inversão do posicionamento da tensividade nas análises semióticas. Isto significa que atualmente a Semiótica denominada Tensiva reconhece, no nível profundo (num lugar anterior à escolha de uma forma de expressão específica, incluindo os textos estéticos, verbais, não verbais ou sincréticos), as oscilações tensivas que se relacionam e geram os elementos próprios de cada nível do discurso. A passagem de um nível a outro, ou seja, a conversão dos valores de nível profundo aos níveis narrativo e discursivo, foi pouco explorada na Semiótica dita standard, que preferia trabalhar o sentido como descontínuo, portanto mais passível de receber um recorte de categorias discretas de análise. A Semiótica Tensiva, por sua vez, considera a continuidade do sentido, desde os valores primordiais selecionados pelo enunciador (e “deduzidos da aspectualidade”, segundo Zilberberg ou, poderíamos mesmo dizer, da tensividade), até as instâncias superficiais do discurso, onde se formam as figuras, os temas e as isotopias. Portanto não nega o percurso gerativo estudado pela Semiótica “standard”, mas sim propõe aprimoramentos ao modelo de conversão dos valores de um nível (do discurso) a

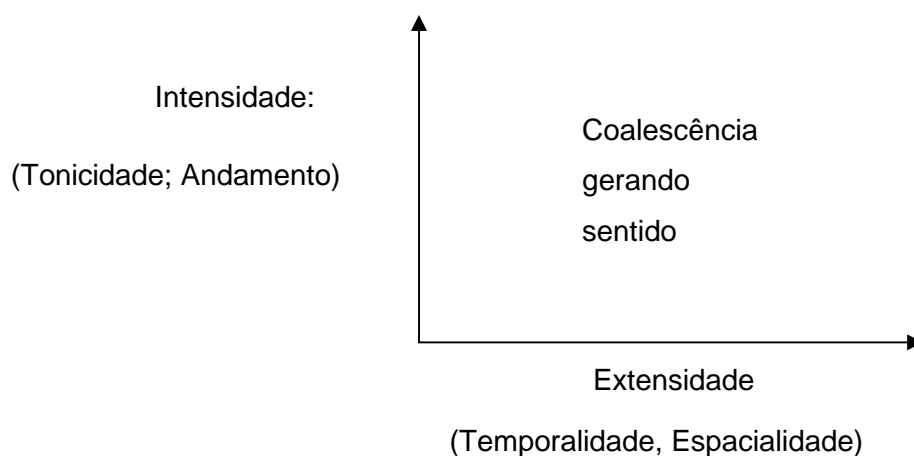
---

<sup>15</sup> Em *Relativité du rythme*, Zilberberg abandona a conceito de tempo como algo compacto e propõe a distinção de quatro dimensões temporais: tempo cronológico (correspondente a sucessão inexorável que transforma o presente em passado); tempo rítmico (neutraliza essa sucessão pela instauração de uma lei de alternâncias e conservação baseada na reiteração); tempo mnésico (relativo à memória) e o tempo cinemático (relativo às oscilações de andamento que ora destacam os limites, contrastes e demarcações, ora as intervalos e a continuidade).

outro, mostrando que entre tais níveis existe um espaço tensivo. Sua contribuição está em demonstrar como tais valores, enquanto oscilações tensivas, respondem pelo sentido de unidade de um determinado texto, verbal ou não verbal ou, como no caso da canção, sincrético, porque o atravessam desde a gênese da enunciação até a forma discursiva.

Assim, a semiótica tensiva é um modelo que analisa as gradações do sentido, uma forma de medir a tensão do discurso, que pressupõe a ambivalência do objeto e a instabilidade do sujeito. Trata o sentido não apenas como representação, mas no espaço-tempo mais ou menos tenso e extenso de uma presença, que é um pré-sentido, ou seja, a relação ambivalente entre sujeito e mundo natural (...). No campo da tensividade operam as modulações tensivas (ligadas à percepção) e instabilidades passionais e fóricas (ligadas aos sentimentos), apreensões anteriores que se converterão, posteriormente, em semas, modalidades, temas e figuras do percurso gerativo. (DINIZ, 2006, p.3)

Estas oscilações tensivas podem ser articuladas em um plano ou um sistema de coordenadas em que o eixo vertical representa a valência da (in)tensividade, e o horizontal, a da (ex)tensividade, conforme proposto por Fontanille e Zilberberg. O sentido, para esta abordagem, nasce da coalescência dessas duas valências. A tensividade, portanto, pode ser compreendida como a interface tempo/espaço, lugar imaginário anterior ao discurso, que permite infinitas combinações de intensidade e extensividade.



Cada uma dessas valências é, na verdade, um gradiente: Intensidade (“fraco” ⇔ “forte”), e Extensidade (“concentrado” ⇔ “difuso”), sendo que cada uma pode dividir-se em sub-dimensões, também concebidas como gradientes. Deste modo, a Intensidade articula-se em Tonicidade (“átono” ⇔ “tônico”), e Andamento (“rápido” ⇔ “lento”); já a Extensidade articula-se em temporalidade (“breve” ⇔ “longo”) e espacialidade (“fechado” ⇔ “aberto”). É possível acrescentar ainda, enriquecendo a compreensão do modo como operam tais valências, que as dimensões e sub-dimensões são interdependentes, ou seja, substituindo o “e” que interliga Andamento e Tonicidade por um “por”, conforme Zilberberg elucida.

Tal transposição, legítima na medida em que substitui um sentido vago por um sentido preciso, permite substituir o conceito de soma pelo de produto: a intensidade não seria a soma de andamento e tonicidade, e sim seu produto. Assim também a extensidade não seria a soma da temporalidade e da espacialidade, mas igualmente seu produto. A relação passa da composição às interdependências (ZILBERBERG, 2010, p. 2).<sup>16</sup>

Para a semiótica de hoje, a oposição se faz entre elementos sensíveis, emotivos, do lado da intensidade, e elementos calculáveis quanto à amplitude e extensão, do lado da extensidade. Fontanille foi o primeiro a propor a associação da valência da intensidade à dimensão sensível do sujeito (sua afetividade) enquanto a da extensidade estaria ligada à sua dimensão intelectual (sua percepção do mundo).

Com efeito, a intensidade estaria ligada aos estados de alma e a extensidade aos estados de coisas. Estas mudanças levam ao entendimento de que as emoções (ou as paixões, o “sensível” ou afetivo), regem o intelectual, e, como consequência, regem as demais fases narrativas.<sup>17</sup>

Nas palavras de Tatit “os sentimentos regeriam o campo de abrangência pertinente a determinado texto. O grau de tonicidade afetiva traria relevância a

---

<sup>16</sup> Zilberberg, Claude. Observações sobre a base tensiva do ritmo. Tradução de Lucia Teixeira e Ivã Carlos Lopes. Estudos Semióticos.[on-line] Disponível em: . <http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es>. Editores Responsáveis: Francisco E. S. Merçon e Mariana Luz P. de Barros. Volume 6, Número 2, São Paulo, novembro de 2010, p. 1–13. Acesso em 14/04/2011.

<sup>17</sup> Na apostila do curso “Semiótica Tensiva – Princípios Básicos” de Dílson Ferreira da Crua Jr. (São Paulo, 2008), encontra-se uma elucidativa explanação de como a intensidade sobredetermina a extensidade, em sintonia com a visão estruturalista que busca compreender como as partes ou elementos de um mecanismo interagem.

alguns conteúdos em detrimento de outros”.<sup>18</sup> Portanto, a valência da Intensidade (e as sub-valências da tonicidade e do andamento) altera a percepção da Extensidade (temporalidade e espacialidade).

Fazendo uma transposição para o domínio musical, isto se relaciona diretamente aos nossos interesses, especialmente quando levadas em conta as duas sub-valências temporais, o andamento, no eixo vertical, e a temporalidade (ou tempo cronológico) no eixo horizontal. A incidência do andamento sobre a temporalidade pode abreviar ou alongar a temporalidade cronológica. Dito de outro modo: é o andamento, mais rápido ou mais lento, que determina o modo como percebemos as durações, breves ou longas. Quando, numa partitura, estão dispostos valores de duração como semínimas, colcheias, etc., é o andamento que determina a duração desses valores. Esta determinação do andamento sobre a temporalidade é válida para qualquer tipo de texto, mas, para nossos objetivos, torna-se um recurso de análise bastante apropriado para compreender a força determinante da escolha do andamento e suas conseqüências na composição, arranjo e interpretação. Isto fornecerá um bom impulso em nossa busca de compreender a construção de sentido no interior das canções analisadas. No caso específico destas, veremos como o andamento de base desacelerado leva ao emprego de alongamentos vocálicos (temporalidade), ocupação da tessitura e, em muitos casos, desenvolvimento harmônico (espacialidade).

Tendo em mente a definição de estrutura dada por Hjelmslev : “estrutura é uma entidade autônoma de dependências internas”. (apud Cruz Jr., Dílson F., São Paulo, 2008) é correto afirmar a natureza estruturalista da Semiótica Tensiva. A ela cabe reconhecer a interação dos constituintes dessa estrutura, o que também remonta ao pensamento saussuriano de que os objetos são resultado de relações de interdependência em seu interior. A dinamização do modelo de análise (incorporação do tempo no interior da teoria) resulta de um processo gradual de aprimoramento do instrumental teórico. Tal como pudemos examinar nos textos a que tivemos acesso, chegar a uma compreensão das relações (contínuas e mutuamente determinantes) entre os elementos da estrutura ao mesmo tempo nega e reafirma as origens dessa abordagem, reconhecendo o que nelas já havia de embrionário para o tratamento dado hoje ao sentido.

---

<sup>18</sup> Anotação de aula ministrada por LT na FFLCH-USP, segundo semestre de 2009.

Assim, embora beba nas fontes antropológica e fenomenológica, a semiótica é, sim, em grande parte, estrutural e de inspiração hjelmsleviana. Não se manteve, no entanto, num puro formalismo – apreendendo o sentido via suas descontinuidades e centrando-se na análise das estruturas enunciadas, independentemente do sujeito da enunciação. Ao contrário, investiu nos campos da enunciação, das paixões, da expressão e da continuidade. Essas investidas, a nosso ver, não representam uma evolução da teoria semiótica no sentido de um pós-estruturalismo; significam, antes, que o próprio estruturalismo que a gerou já continha esses traços de modernidade que hoje lhe permitem atuar em espaços tão diferenciados, da ciência à poética. (MATTE e LARA, 2009, p.5)

Luiz Tatit, quando aplica aprimoramentos teóricos de Zilberberg ao fenômeno melódico no âmbito da canção popular, chega a uma formulação dos processos de extensão e concentração que conduzem, respectivamente, aos modelos passional e temático de compatibilização melodia/letra, no núcleo de identidade da canção. Estes modelos serão estudados adiante.

## **2. Os modelos da Semiótica da Canção e sua base conceitual**

A partir desta introdução sumária, a recuperação da linha evolutiva da semiótica desde os estudos fundadores de Saussure, passando por Hjelmslev, Greimas e Zilberberg, nos ajuda a situar a Semiótica da Canção como tributária destes estudos sobre o sentido. Com a reintrodução epistêmica do tempo no corpus teórico da semiótica, abriu-se o caminho para as análises processuais, aquelas que visam o sentido como um contínuo que se estabelece na relação entre os elementos intensos e extensos.

A Semiótica da Canção, por sua vez, investiga sistematicamente as relações de compatibilidade e interação entre melodia e letra, elementos constituintes do que a teoria chama de “núcleo de identidade” ou “núcleo mínimo de identificação” de uma canção. Mesmo sem desprezar o fato de que são muitos os elementos que participam da construção de sentido, as análises costumam privilegiar o encontro da melodia e da letra, considerando que este oferece um campo de trabalho profícuo para as investigações das relações entre pontual e global, para se chegar a uma compreensão do sentido que nasce dessa coalescência.

Veremos a seguir os modelos de relação propostos pela Semiótica da Canção e seu modo de participação e atuação recíprocas.

<b>Modelos de integração melodia e letra</b>	<b>Descrição dos modelos</b>	<b>Recursos característicos destes modelos</b>
<b>Figurativização</b>	Integração natural entre o que está sendo dito e a maneira de dizer	Enunciações entoativas
<b>Tematização</b>	Integração baseada num processo geral de celebração	Formação de motivos e temas; aceleração do andamento, redução das durações e procedimentos de reiteração
<b>Passionalização</b>	Integração baseada no restabelecimento de elos perdidos	Exploração do campo da tessitura, desaceleração do andamento, valorização das durações vocálicas, especialmente para definir a direção dos segmentos melódicos e prevalência da desigualdade temática.

1) O primeiro modelo, denominado **figurativização**, resulta da analogia que pode ser estabelecida entre o perfil da melodia e a curva entoativa da fala cotidiana. As ascensões e descensos que constituem a melodia da fala reaparecem na melodia das canções, modulados por uma elaboração estética que pode expandi-los ou contraí-los em função de uma estrutura musical global. Os efeitos de começo, meio e fim de uma idéia ou frase que se expressa por meio de uma melodia advêm dessa analogia com a fala - uma vez que esta nos é familiar. Assim, se uma frase ou segmento melódico termina em suspensão ou em ascendência, torna-se natural sua compatibilidade com trechos da letra que indiquem indagação, hesitação ou, de alguma maneira, a necessidade de continuidade e resolução na frase ou segmento seguinte. Alguns exemplos: “O que será que será?”, de Chico Buarque; “você já foi à Bahia”, de Dorival Caymmi; “Eu sou neguinha?” de Caetano Veloso; “Com que roupa?”, de Noel Rosa, dentre muitos outros. Do mesmo modo, a terminação descendente compatibiliza-se com as afirmações e asseverações, conferindo a noção de terminatividade, ainda que pontual (“mistério sempre há de pintar por aí.”, na canção “Esotérico”, de Gilberto Gil; ou “Jesus Cristo eu estou aqui”, de Roberto Carlos; “quem sabe faz a hora não espera acontecer”, em “Pra não dizer que não falei das flores”, de Geraldo Vandré). Mesmo que sejam consideradas mais de uma frase, formando um período (como em “Eu sou sua menina, viu? E ele é o meu rapaz, meu corpo é testemunha do bem que ele me faz”, trecho da canção “O meu amor”, de Chico Buarque), a ascensão e o descenso produzirão efeitos semelhantes aos que mobilizam nossas impressões das falas cotidianas acerca dos mesmos aspectos. E não somente no âmbito das alturas, mas também das durações e acentos, a entoação faz com que a melodia se adapte às necessidades de condução da componente linguística, deixando transparecer “a voz que fala por detrás da voz que canta” (as obras de autores como Jorge Benjor e a dupla João Bosco e Aldir Blanc são repletas de exemplos nesse sentido). Há sempre uma marca da entoação nas melodias das canções populares, e desse fenômeno resultam as diferentes dicções (modos como cada compositor lida com esse equilíbrio entre força entoativa e forma musical). Essa marca pode ser depreendida por meio das irregularidades rítmicas típicas da fala, pelo sentido fraseológico (ascendências e descendências) e, sobretudo, pelos tonemas: terminações que podem sugerir suspensão (incluindo interrogativa) e conclusão (asseveração). Assim, podemos dizer que qualquer

canção está sendo enunciada dentro do primeiro modelo, de modo que tanto as canções passionais quanto temáticas carregam alguma porção de figurativização.

2) O segundo modelo, **tematização**, refere-se ao modo de compatibilização entre letra e melodia baseado em relações de identidade, manifestas tanto musicalmente (semelhança dos motivos ou “temas” melódicos), quanto na letra (que ilustra um sujeito ou o próprio enunciador que se identifica com o objeto ou com os valores a ele atribuídos). Tendo por base um andamento acelerado, este modelo se compatibiliza com o enaltecimento da conjunção sujeito e objeto (ou valores deste), conferindo um sentido global de celebração. Em melodias constituídas por notas de curta duração, são enfatizados os ataques consonantais e acentos vocálicos - que, se coadunados com o ritmo de base, favorecem a configuração de um determinado gênero musical (o que pode contar também com a instrumentação característica, como será abordado mais adiante). Canções como “Só danço samba”, de A.C. Jobim e Vinícius De Moraes; “Mulata assanhada”, de Ataulfo Alves; “Lá vem a Baiana”, de Dorival Caymmi, são, dentre inúmeras outras, exemplos de canções aceleradas que evidenciam a conjunção, seja entre sujeito e objeto (que pode ser, naturalmente, um gênero musical, uma pessoa, um instrumento ou qualquer outra coisa).

Pela curta duração de seus segmentos e pela ocupação restrita da tessitura, neste modelo a melodia tende à involução, “obedecendo a uma força de concentração” (LOPES e TATIT, 2008, p. 21). É importante observar que, se na base o andamento é acelerado, há as reiteraões temático/melódicas que proporcionam um efeito desacelerador. Num âmbito global, o mesmo efeito é conseguido por meio do refrão (note-se que a própria palavra significa “refrear”). Estes são os recursos centrais das canções temáticas, procedimentos reiterativos de caráter pontual (motivos ou temas) e global (repetições do refrão).

Porém, para efeito de equilíbrio compensatório desta involução, surgem neste modelo procedimentos de caráter oposto e complementar. São as segundas partes, os desenvolvimentos ou desdobramentos melódicos evolutivos que contrastam com o caráter geral, todavia dominante, da involução. Normalmente usando um ou mais elementos de contraste, como um andamento menos acelerado (como no verso “Ah, quando o samba acaba..”, em “Eu quero um samba” de Haroldo Barbosa e Janet de Almeida), uma mudança de registro (“Um filhote de leão, raio da

manhã”, na canção “Leãozinho”, de Caetano Veloso), e até pontuais alongamentos vocálicos (“Ô, abre a cortina do passado”, verso de “Aquarela do Brasil”, de Ary Barroso), tais procedimentos servem como distanciamento passageiro que logo convida ao retorno à involução, que pode acontecer ainda no interior do trecho diferenciado (quando este também apresenta identidades internas) ou efetivamente no retorno à primeira parte ou ao refrão (ex.: “Andar com fé, de Gilberto Gil”).

3) O terceiro modelo, denominado **passionalização**, tem por base o andamento desacelerado. Como vimos na introdução deste trabalho, a desaceleração exacerba as distâncias e permite que as durações possam aumentar. Este distanciamento entre sujeito e objeto se expressa na forma de desigualdades, ou variação motívica dos desenhos melódicos. Quanto maior a distância entre sujeito e objeto, maior a diferença entre os elementos melódicos. Assim, tornam-se características do desenvolvimento melódico no modelo passional, os alongamentos vocálicos, a maior exploração da tessitura, os saltos (na dimensão pontual) e as transposições de registro (na dimensão global). Na execução dos saltos, alongamentos vocálicos e mudanças de registro, é natural relacionarmos o grau de esforço do cantor/intérprete e seu envolvimento emocional (conferir canções como “Atrás da Porta”, de Chico Buarque; “Beijo Partido”, de Toninho Horta; “Velho Piano, de Danilo Caymmi e Paulo Cesar Pinheiro; “Medo de Amar”, de Vinícius de Moraes). Vale ressaltar ainda a correspondência entre essas variações de intensidade e altura e as modulações da fala cotidiana e, com isso, confirmar a participação, ainda que recessiva do modo de compatibilização entoativa descrito no primeiro modelo.

Se a ocupação espacial se expande na medida da distância entre sujeito e objeto, como reflexo de seu estado passional, essa expansão pode, no entanto, seguir um programa mais abrupto ou gradativo, correlatos das noções, respectivamente, de surpresa e espera.

O salto, ascendente ou descendente, promove uma “passagem brusca no interior da escala”, enquanto a transposição de registro contrasta segmentos maiores da linha melódica. Recursos centrais do modelo passional, ambos são como “atalhos” na ocupação vertical que o caracteriza. Se o regime de base é desacelerado, quando ocorre um salto ou uma transposição de registro é como se, no plano das alturas, a ocupação vertical característica do modelo passional fosse deste modo acelerada, “queimando etapas” do percurso que terão de ser

recuperadas com movimentos graduais subseqüentes. “Canção do Amanhecer”, de Edu Lobo e Vinícius de Moraes, “Nascente” de Flávio Venturini e Murilo Antunes, são alguns exemplos de canções que empregam tais recursos. Desses saltos e transposições decorre a noção de surpresa.

Os graus conjuntos e a gradação, por outro lado, regulam essa expansão característica do desenvolvimento melódico no modelo passional. São os recursos complementares deste modelo. Por meio destes, o andamento de base é reforçado em sua desaceleração, e o grau de previsibilidade aumenta. No fundo, este grau indica a presença de uma conjunção temporal, correspondendo a uma situação intermediária entre a disjunção completa e a conjunção: ao obedecer a uma gradação, percebemos que “é uma questão de tempo” para que o sujeito “atinja” o objeto, pois existe entre eles um elo que doma as imprevisibilidades (“Chora Coração”, de Tom Jobim, “Drão”, de Gilberto Gil, e mesmo “Melodia Sentimental”, de H. Villa Lobos e Dora Vasconcelos, que concilia a presença dos saltos e a previsibilidade decorrente da gradação. Este regulação temporal corresponde, portanto, à noção de espera.

A ocupação gradativa, naturalmente mais lenta que o salto melódico e a mudança de registro, é mais afeita à desaceleração de base do modelo. Com isto, pode-se dizer que a prática dos saltos e transposições de registro são gestos cuja celeridade opõe-se ao andamento lento que caracteriza o modelo passional, evitando assim um excesso de desaceleração que poderia comprometer a prática discursiva.

Nossa vida afetiva tem necessidade de formas descontínuas para produzir transformações súbitas de estado, sobretudo se este já decorre de longa e excessiva duração. Do mesmo modo, quando em meio a mudanças desenfreadas, nosso desejo se volta para as formas contínuas e desaceleradas que nos proporcionam um tempo de convívio com o objeto. Os discursos verbais manifestam com clareza esse verdadeiro ritmo de nosso imaginário. Acelerando e desacelerando seu tempo interno, o homem “equilibra” seus afetos e os projeta em discurso. Com os mesmos procedimentos, mas alimentando mais um lado que outro, o homem “desequilibra” seus afetos e também os projeta em discurso. As artes são beneficiárias históricas dessas duas tendências. (TATIT, 1997, p.59)

Se há excesso de desaceleração, o sujeito escapa do objeto pela exacerbação da distância entre ambos. Situação oposta se dá no excesso de aceleração, que faz o objeto escapar do sujeito que não consegue apreendê-lo tal como se lhe apresenta.<sup>19</sup> Por outro lado, se os recursos mencionados acima servem para “atenuar um excesso de desaceleração”, ao mesmo tempo confirmam a tendência de ocupação expandida no eixo das alturas nas canções passionais.<sup>20</sup>

Assim, as tendências representadas por cada um dos modelos, temático e passional, são opostas entre si: enquanto a tematização está ligada à concentração melódica, em que a melodia tende à involução, ao eterno retorno ao mesmo motivo ou material, (sem desconsiderar os eventuais contrastes com as “segundas partes”), a passionalização, conforme exposto acima, está ligada à expansão.

No mais, resta dizer que os modelos representam tendências bastante recorrentes no universo da canção popular, mas não em forma pura. Raramente uma canção “real” caberia de modo exclusivo em apenas um dos modelos. Estes atuam sempre em combinações de proporção participativa, e cabe ao analista reconhecer qual modelo é dominante, qual é recessivo, e, se for pertinente, qual é residual.

Portanto, considerando os modelos da tematização (concentração) e da passionalização (expansão) vimos que cada um exige como procedimento complementar alguma porção do seu oposto: se o regime é acelerado, recursos para conter o excesso de aceleração (repetições motivicas, refrão); se desacelerado, aparecem os saltos e transposições de registro que funcionam como doses de aceleração momentânea. Ou seja, no interior de cada regime (de concentração ou de expansão) há sempre alguma parcela de participação do regime oposto. A isto Tatit denomina “atuação recíproca dos modelos”, na qual se observa o que é central em um torna-se complementar no outro. Essa atuação recíproca dos modelos é representada em um quadro no livro *Elos de Melodia & Letra*,<sup>21</sup> que abaixo reproduzimos:

---

<sup>19</sup> Cf. em *Musicando a Semiótica* (TATIT, 1997, p. 54).

<sup>20</sup> Cf. em *Elos de Melodia & Letra* (TATIT e LOPES, 2008, p. 21-22).

<sup>21</sup> Cf. *Elos de Melodia & Letra* (TATIT e LOPES, 2008, p. 26).



Cumprе frisar que mesmo se considerada a existência de complementaridade entre os modelos, estes só fazem sentido pela oposição.

Essas tendências, como vimos, são opostas sob vários aspectos. Se as canções temáticas se coadunam com o regime acelerado, com o encaminhamento horizontal e com a propensão concentrada de volta ao núcleo melódico, as canções passionais se conformam ao regime desacelerado, à exploração vertical do campo de tessitura e à expansão melódica de suas inflexões. Se aquelas primam pela continuidade e identidade de seus elementos, essas se pautam por descontinuidade e alteridade entre eles. Por isso, já é de se esperar que a ascendência dos procedimentos temáticos muitas vezes se misture com a descendência dos procedimentos passionais. (TATIT, 2010, p. 14 – 21)

### **3. Seleção de conceitos fundamentais para o tratamento semiótico do arranjo**

O objeto central de nossa pesquisa, o arranjo, será examinado à luz desses modelos, originalmente elaborados para a compreensão da gramática usada pelos cancionistas na construção do núcleo formado pela combinação melodia e letra. Nossa meta é aplicar os mesmos conceitos a elementos e procedimentos do arranjo.

Desde as primeiras publicações da Semiótica da Canção é possível encontrar referências feitas por Luiz Tatit à participação do arranjo e da harmonia na estrutura do texto cancional, embora não seja este o foco de suas abordagens. Em alguns casos, estes componentes do texto são apresentados como parte inextrincável, sem, contudo, atribuir a eles o mesmo status do núcleo melodia/letra.

Em sua análise de Sina, por exemplo, temos algumas passagens que sinalizam a atenção do semioticista a essa participação.

A retomada da atividade emissiva vem acompanhada de notável transformação. Os motivos são de tal forma fracionados e descaracterizados em relação às seções anteriores que, não fosse o reaparecimento da base instrumental assegurando a coesão musical fundada na extensão do pulso e do encadeamento harmônico – literalmente idênticos aos da primeira parte –, e teríamos a nítida sensação de dispersão melódica. (TATIT, 1994, p. 214).

#### **3.1 A configuração dos gêneros**

Reconhecemos a carência de textos que se refiram especificamente à questão do arranjo, numa abordagem semiótica. A diversidade de possibilidades de arranjo dificulta sua sistematização em modelos, de modo análogo aos que foram pensados para o encontro da melodia com a letra. Encontramos, no entanto, alguns textos que, por tratarem do assunto com o mesmo referencial teórico (o da Semiótica

da Canção), não poderiam ser ignorados. Dentre esses, destaca-se a tese de doutorado de Márcio Coelho.<sup>22</sup> Nesta, o autor dedica um capítulo ao papel determinante do “uso” na escolha da instrumentação, em que se estabelece uma rendosa analogia entre a atividade do canto (com enfoque na duração vocálica e nos recortes consonantais) e sua compatibilização com o entorno musical, ou seja, o arranjo instrumental. Partindo de uma taxonomia que organiza os instrumentos em melódicos, não melódicos, percussivos e não percussivos (compondo, portanto, um quadrado semiótico), extrai um critério chave para relacionar a escolha da instrumentação e o tipo de canção ao qual se pretende aplicar tal escolha: a capacidade que um determinado instrumento tem de fazer durar uma nota musical. Relacionando essa capacidade e a atividade do canto, observa, por um lado, o paralelo entre as durações vocálicas e uso de instrumentos melódicos, não percussivos (estes muitas vezes responsáveis por sustentar harmonicamente o canto), no caso de canções passionais. O andamento lento, característico do modelo passional, exige uma capacidade de sustentação da duração das notas, tanto por parte dos cantores (que, nas durações vocálicas, imprimem a marca do envolvimento emocional) quanto dos instrumentos, harmônicos e melódicos (que frequentemente protagonizam solos em passagens do arranjo). Por outro, no caso de canções temáticas, com seu andamento de base acelerado e notas curtas na melodia vocal, comumente é convocado outro grupo instrumental, aquele formado pelos instrumentos percussivos, não melódicos, que vêm ocupar hierarquicamente um papel mais importante que o que lhes é conferido no caso das canções passionais. Coelho lembra que falamos aqui em participações proporcionais, de acordo com a combinação (também proporcional) da atuação recíproca dos modelos. Se a canção é predominantemente passional, a probabilidade é que, do seu arranjo, participem instrumentos capazes de sustentar a harmonia e amparar o canto no seu percurso melódico e na ocupação mais verticalizada da tessitura. Se, noutro caso, predomina o modelo temático (ainda que com segundas partes contrastantes, como vimos), existe a probabilidade da participação mais significativa

---

<sup>22</sup> Márcio Coelho é doutor, formado pela FFLCH-USP 2007. Sua tese é denominada “O Arranjo Como Elemento Orgânico Ligado à Canção Brasileira: Uma Proposta de Análise Semiótica”. Seus estudos sobre o “uso” como determinante na escolha da instrumentação baseiam-se em Denis Bertrand, mais especificamente no excerto “Estrutura, uso, história” do capítulo “A Enunciação Semiótica”, do livro *Caminhos da Semiótica Literária*. Na base dos estudos de Bertrand está a tricotomia proposta por Hjelmslev: esquema/fala/uso. Coelho busca relacionar tal tricotomia aos fatores que determinam a escolha da instrumentação, no contexto dos arranjos para canção popular.

dos instrumentos percussivos e não melódicos - sem , contudo, deixar de haver também os instrumentos responsáveis por descrever a harmonia, por mais simples que esta possa ser. Deste modo, os modelos da Semiótica da Canção ganham, na tese de Coelho, um referencial que aponta para uma probabilidade de instrumentação mais compatível com cada um deles, considerando sempre a proporcionalidade com que cada um dos modelos participa de uma canção “real”.

Mas não somente as características inerentes aos instrumentos determinam a escolha dos arranjadores. No referido capítulo, Coelho afirma que, uma vez configurado um determinado gênero musical, é o “uso”, enquanto prática sedimentada cultural e historicamente, quem passa ao papel determinante nessa escolha. No princípio, quando da configuração de um gênero musical (e gêneros musicais continuam a surgir e a se transformar, *ad infinitum*), as possibilidades ou caminhos para escolhas diversas de instrumentação estão em aberto. Neste momento, as características sonoras dos instrumentos participam diretamente e vão se atrelando ao gênero em formação. Uma vez configurado o gênero, o uso passa a determinar a instrumentação pressuposta *a priori* para atender a uma canção de gênero definido. Inicialmente uma determinada configuração instrumental mostra-se a mais apropriada, depois a recorrência do uso fecha outras possibilidades, de modo que, quando uma instrumentação heterodoxa é usada, ela se faz sentir como tal, o que apenas confirma que no fundo subjaz um padrão na escolha dos instrumentos para aquele gênero musical, ou podemos dizer, cancional.

Assim sendo, os gêneros surgem atrelados a certas instrumentações (com possíveis variações) assim como o surgimento de instrumentos ou formações instrumentais podem convocar novos gêneros musicais. A instrumentação característica do samba não é a mesma do pagode “moderno”, a MPB tampouco é a mesma depois do advento das edições, programações eletrônicas e recursos de computação. Nada impede que esse estado de coisas seja subvertido, aliás, muitas vezes esse é o papel do arranjador, mas não há como negar que a certos gêneros musicais como samba, forró, rock, sertanejo, corresponda uma instrumentação própria. Existindo tal relação, o caminho inverso também acontece. Surgem canções em que a forma pode se esgarçar, instaurando uma sensação de algo não progressivo, que não parece seguir uma narrativa linear; estas canções muitas vezes são baseadas na presença maciça da percussão (acústica, eletrônica,

híbrida), com loops sonoros entrelaçando-se a refrãos repetidos ou mesmo quase ausência de palavras, numa fronteira entre canção e música eletrônica instrumental. Nesse tipo de canção, a narrativa não desaparece por completo, mas reduz bastante seu poder de direcionamento do discurso (este frequentemente passa a se articular por elementos do arranjo). Por outro lado, há canções que dispensam quase todo e qualquer som de altura definida, mantendo apenas o apelo somático do ritmo que se manifesta em batidas cujos timbres preenchem algumas camadas do espectro sonoro, usando, por exemplo, sons percussivos sintéticos e uma voz que expressa ritmicamente todo o conteúdo da letra. As entoações da fala, presentes desde a formação da canção brasileira, como forma de garantir a força persuasiva do discurso, dificultam a categorização em gêneros específicos, destituindo de pertinência os já numerosos rótulos destinados às produções atuais.

A fala como horizonte da canção brasileira verifica-se, não apenas de um ponto de vista lógico – relação de dependência entre as funções estéticas e as funções utilitárias – , mas também de um ponto de vista cronológico, desde os processos iniciais de formação da linguagem, na primeira metade do século, até as mais recentes produções, sob os auspícios da parafernália eletrônica. (TATIT, 1994. p. 263)

Portanto a configuração de gêneros musicais está intrinsecamente relacionada a formações instrumentais e escolhas de timbres. Em sua fase de configuração, um gênero aceita influências de diversas origens, temporais e espaciais. Uma vez configurado, no entanto, algumas escolhas são consideradas próprias do gênero e outras estranhas a ele, o que não impede, naturalmente, que tal escolha seja feita. É o que ouvimos quando o arranjador escolhe uma formação instrumental típica dos grupos de rock para uma versão de algo tipicamente brasileiro, como o forró ou a seresta (vide versões de Gilberto Gil para “O Canto da Ema”, de Ayres Viana, Alventino Cavalcante e João do Vale e dos Mutantes para “Chão de estrelas” de Sílvio Caldas e Orestes Barbosa) ou o contrário, quando uma canção que se enquadra bem no gênero rock, como “Me Chama”, do roqueiro Lobão, recebe a leitura voz e violão de alguém como João Gilberto. Só é possível reconhecer a estranheza (que para alguns se converte em atração e para outros em repulsa, não importa), porque existe um consenso de que a tal gênero corresponde

uma formação consagrada pelo uso recorrente. Leva um tempo para que tal recorrência se sedimente no senso dos seus praticantes como um fator de determinação que vincula uma prática musical a uma formação instrumental específica.

Numa perspectiva global, aplicando o modelo rítmico da silabação, é como se a própria música pulsasse, ao longo da história, num movimento que alterna abertura e fechamento dessas possibilidades sonoras, abrindo-se quando um gênero está a se formar, fechando-se em torno do gênero formado e sua sonoridade característica. Esta serve de parâmetro para o reconhecimento das inúmeras outras possibilidades de escolhas de formação instrumental, mas que serão consideradas próximas ou distantes de uma formação “pressuposta” para um gênero específico, como o choro, o rock, o forró.

No entanto, muitas vezes é em situações em que a instrumentação pouco usual surpreende que a atividade de um arranjador ganha destaque. Quando não pela formação, tal atividade pode chamar atenção pelas características de alguma passagem instrumental especial que ganha relevo na percepção do ouvinte. Este é o caso das canções escolhidas para este trabalho, e que serão analisadas mais adiante. As três canções têm em comum uma mesma passagem temática, que em duas delas se apresenta como sessão instrumental (em “Cais” com piano, em “Um Gosto de Sol” com piano e cordas) e na terceira (“Que bom, amigo”) torna-se a base harmônica por sobre a qual o canto expressa o núcleo de sentido.

### **3.2 A presença dos ostinatos<sup>23</sup>**

Se você tem um barulho percutido qualquer e ele começa a se repetir e a mostrar uma certa periodicidade, abre-se um horizonte de expectativa e virtualidade de uma ordem subjacente ao pulso sonoro em suas regularidades e irregularidades. Do mesmo modo, se você está falando e de repente produz e sustenta um som de altura definida, remete a fala para um outro lugar, o paradigma das alturas contínuas, não codificado pela língua,

---

<sup>23</sup> Um padrão rítmico e ou melódico repetido obstinadamente, com ou sem variações (suficientemente tênues para permitir a identificação da repetição do padrão).

com toda a estranheza que isso implica (e pode-se saltar então do patamar da fala para o canto, ou habitar o espaço intercalar entre ambos). (WISNIK, 1989. p. 33)

O surgimento, no arranjo, de um ostinato (melódico e/ou rítmico) está intimamente ligado às leis de recorrência, imprescindíveis na perenização do texto cancional enquanto texto estético. A própria “conversa” entre som e ruído, tal como trabalhada por J.M.Wisnik em *O Som e o Sentido*, já implica na relação entre o primeiro e as noções de periodicidade, constância, ordenação, enquanto ao segundo se pode atribuir as características inversas. Se o som (e a música) pertence ao mundo ordenado, cuja cifra tensiva desacelerada o conecta com a idéia de rito, o ruído traz a cifra da celeridade.

Se a dimensão caótica do ruído pode, como imaginamos, ser tratada em termos de velocidade, estaremos próximos de uma forma semiótica pois, em contrapartida, as funções ordenadoras da música terão, por certo, algum compromisso com a desaceleração... Trata-se, no fundo, de um verdadeiro controle da escala temporal humana, que se ressentir tanto das passagens bruscas e descontínuas como dos movimentos excessivamente lentos e duradouros. No primeiro caso, o sujeito, vítima da velocidade, corre o risco de perder o objeto; no segundo, embalado por uma “duração interminável”, o sujeito pode distrair-se e perder-se no objeto. (TATIT, 1994, p. 241)

A presença do ostinato tem o efeito de ritualizar a progressão musical, assegurando a espera, no sentido que Valéry dá ao termo: “a progressão rítmica que reduz consideravelmente a possibilidade de intervenção abrupta da surpresa”.<sup>24</sup> São inúmeros os exemplos de ostinatos em peças do nosso cancionário, nem sempre destacados no arranjo (como acontece, por exemplo, em “Na Baixa do Sapateiro”, de Ary Barroso). Mais comum é a sobreposição de várias células repetidas, naquilo que usualmente se denomina “levada”.

Na “levada”, conjunto das características rítmicas de um arranjo, sobrepõe-se ostinatos rítmicos (realizados por instrumentos percussivos) e/ou melódicos (em especial as linhas de baixo, os riffs de guitarra, ou ainda, o

---

<sup>24</sup> Sobre surpresa e espera valerianas, conferir Tatit (1997, p.54).

comportamento padronizado em qualquer instrumento harmônico, como o violão ou o piano). A “levada” pressupõe, portanto, um modo de controle temporal no interior da canção, baseado na regularidade e na reiteração. Ao retomarmos aqui as dimensões temporais propostas por Zilberberg, podemos inferir que, tal como o ostinato isolado, a “levada” tem o efeito de uma retomada da continuidade.

Tudo ocorre como se essas dimensões temporais reproduzissem as tensões e distensões, as discontinuidades e continuidades, enfim, as oscilações a serem selecionadas do nível fórico, num plano de reflexão ao alcance da categorização descritiva. Se o tempo cronológico representa a sucessividade descontínua, o antes e o depois em progressão infinita, o tempo rítmico, que o acompanha *pari passu*, representa a instauração da lei, das identidades, das alternâncias, numa palavra, da continuidade que neutraliza, até certo ponto, as referências do progresso (TATIT, 1997, p. 21)

Levadas, grooves, riffs, são desdobramentos dessa idéia de expansão de uma lei baseada na “repetição imediata, na iteração à distância, na gradação contínua” (TATIT, 1997, p.21) enfim, procedimentos que apontam para relações de identidade (as mesmas que orientam a tematização do núcleo melodia e letra). Nas canções com andamento de base acelerado, em que normalmente se aplicam os recursos baseados na repetição, os ostinatos detêm, em certa medida, o progresso do discurso.

Este recurso está presente em contextos os mais diversos, da música erudita européia às músicas indígenas brasileiras, passando por todos os demais territórios musicais. Pode-se dizer que, por seu aspecto de conservação da matéria sonora, o ostinato remonta ao próprio sentido de música enquanto “extração do som ordenado e periódico do meio turbulento dos ruídos”<sup>25</sup>. A reiteração (idéia inerente ao ostinato) é um processo que conta com a atuação da memória. Seja de ordem apenas rítmica, percussiva, ou envolvendo mais elementos musicais, como um ostinato melódico, realizado num violão, por exemplo, a reiteração alimenta um jogo de expectativas que se cria no transcorrer do tempo. Uma vez que se inicie, espera-se que continue. Ela expande a presença de um elemento, tanto de maneira local, pela relação de vizinhança entre uma célula de um ostinato e a sua repetição,

---

<sup>25</sup> Cf. *O Som e o Sentido*, Capítulo I, “Antropologia do ruído”, p 32-59.

quanto na relação mais ampla que se estabelece através do tempo em que perdura essa reiteração. De modo que o ostinato pode ser entendido como expressão da continuidade (ainda que articulada ritmicamente, pois que não se trata de um som que dura, mas de uma idéia que persiste).

De fato, a introdução de leis musicais altera significativamente a relação entre melodia e letra, gerando implicações importantes no plano enunciativo. Conservar a sonoridade, a partir da estabilização melódica, equivale a bloquear o mecanismo natural de transposição imediata da expressão ao conteúdo. Equivale, ainda, a uma transformação do objeto ausente em objeto presente, em relação contígua com o corpo, através da voz. (TATIT, 1994, p. 258)

### **3.3 A conservação do significante**

Sendo a estabilidade musical fator primordial na conservação do texto estético<sup>26</sup> (e isso no caso dos textos cancionais, envolve aspectos da letra e da música, incluindo interpretação e arranjo), necessitamos estender nossa análise para além dos limites do núcleo melodia e letra, uma vez que raramente uma canção nos é dada a conhecer somente pela voz sem qualquer outro acompanhamento (o que não deixaria de ser um arranjo, diga-se de passagem). Nossa intenção é examinar todos os elementos musicais presentes no texto cancional que pareçam atuar como forças estabilizadoras ou desestabilizadoras.


Além disto, estes mesmos elementos podem participar de uma relação dialógica entre o texto analisado e outros textos. Isso pode acontecer tanto no núcleo melodia e letra como no arranjo, por meio de alusões, citações e até mesmo paródias, realizadas no interior da porção exclusivamente musical da canção. Haja ou não esse tipo de diálogo entre textos, é do senso comum, mesmo dentre os não estudiosos da canção, que certos arranjos são incorporados na memória afetiva do ouvinte como parte inseparável da canção, sem que contudo deixe de existir seu

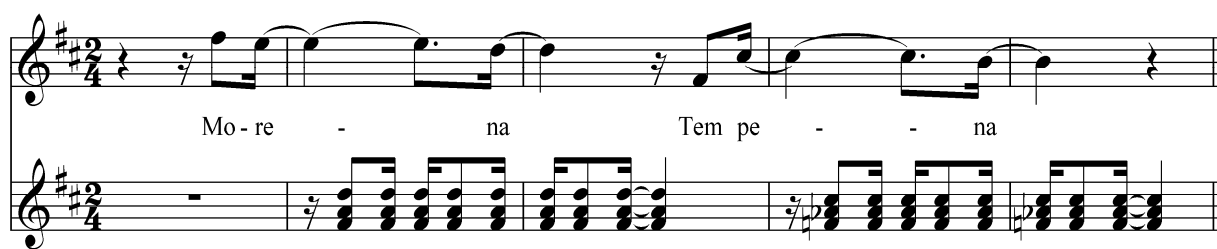
---

<sup>26</sup> Cf. *Musitando a Semiótica*, Capítulo IV: "Silêncio e luzes na apreensão estética", p 49.

núcleo de identidade, formado pela melodia e letra. Por vezes é exatamente essa referência de elementos musicais que integram um arranjo anterior que permite distinguir um novo arranjo (e fugir a esses elementos constitui por vezes a razão de ser de uma nova interpretação). Os exemplos são vários:

- As células rítmico/harmônicas entre os versos da obra de Pixinguinha e Hermínio Belo de Carvalho, “Lamentos“, cuja componente rítmica

 frequentemente reaparece mesmo que outros aspectos (instrumentação, harmonia) sejam modificados.



- O mesmo ocorre com “Aquarela do Brasil” de Ary Barroso:



- Às vezes somente o elemento percussivo, com rítmica bem determinada, como em “Kid Cavaquinho”, de João Bosco e Aldir Blanc:

The image shows two staves of musical notation. The top staff is a rhythmic staff with a 2/4 time signature, featuring a series of notes and rests that represent a percussive pattern. The bottom staff is a guitar staff in G major (one sharp) and 2/4 time, showing a melody with lyrics underneath. The lyrics are: "Ge-né - sio! A mu-lher do vi - zi - nho".

Outras vezes uma delicada melodia assoviada “Leãozinho”, “Trilhos Urbanos”, “Águas de Março”, sem falar em algumas sessões inteiras (em especial as que servem como introdução) que são incorporadas ao conjunto de elementos que identifica uma canção.<sup>27</sup> Naturalmente, tais elementos só se convertem em parte indissociável da canção por conta de um processo cumulativo de “re-audições”.<sup>28</sup>

Através destas, a canção vai sedimentando no plano afetivo do ouvinte mais que apenas seu núcleo de identidade, de modo que outros elementos são incorporados como sendo “a canção”. Assim, um pouco valor concernido ao núcleo, como elemento determinante na identificação da canção, estende-se a outros elementos integrantes do texto cancional. Isto contribui também como fator de conservação do significante, diferencial básico entre um texto estético e um texto utilitário.<sup>29</sup>

Se num texto estético aquilo que é “dito” não se converte imediatamente em informação assimilada, capaz de dissolver, “na clareza” da compreensão intelectual, tudo relativo à substância de expressão (no caso, a matéria fônica) utilizada pelo enunciador, no caso da canção isto se deve a fatores de conservação que estão presentes tanto na letra quanto na música. No domínio da letra, temos as iterações, as rimas, a métrica e tudo que estabeleça de alguma forma uma

<sup>27</sup> Por vezes basta um timbre de violão específico e imediatamente o ouvinte identifica o próprio artista por detrás daquele timbre, ou seja, são elementos que apontam para uma recuperação da instância da enunciação.

<sup>28</sup> Luiz Tatit tem um interessante texto de nome “Música para re-ouvir”, onde trata principalmente da dificuldade, nos dias atuais, que um compositor tem em se fazer ouvir mais de umas poucas vezes, dada a profusão de ofertas de música de todo tipo que inibe a construção desse tipo de relação com a escuta. Entendemos que isso não impede que ainda hoje os ouvintes possam estar construindo vínculos como o que apontamos acima, mas é natural que isso muitas vezes se restrinja apenas aos artistas de predileção, pois somente estes contariam com a “re-escuta” para fundamentar tal processo.

<sup>29</sup> Convém lembrar termos (texto estético e texto utilitário) são tomadas aqui por sua acepção teórica, pois todo texto apresenta, em alguma medida, uma componente estética.

ordenação da matéria fônica à qual o enunciatório recorre. Na música temos desde as recorrências de pequenos motivos temáticos da melodia até as repetições de partes inteiras ou do refrão, além dos inúmeros recursos de arranjo que apresentam, intensa ou extensamente, algum índice de reiteração, como ostinatos, motivos, temas ou frases instrumentais, o groove (ou a “levada”) e a harmonia que, comumente, constitui-se de um percurso cíclico, variável em tamanho mas normalmente reiterativo. Sem tais fatores, a inexorável sucessão de informações que integra uma enunciação tenderia a dispersar-se ou desaparecer completamente.

### **3.4 A participação da harmonia**

Os modelos da Semiótica da Canção são, como vimos, tendências opostas, uma em direção à concentração (modelo temático) e outra à expansão (modelo passional).

Se o regime acelerado, característico nas canções temáticas, está na base de escolhas como a de um índice maior de reiteração motivica (tendência involutiva), e pouca exploração da tessitura, é natural que se observe nas canções aceleradas, como tendência, não como regra absoluta, uma “involução” harmônica também. Reforça-se o elemento conhecido, no que se enquadram, também, os acordes ou as funções harmônicas. Com efeito, são raras as canções aceleradas que apelam para um discurso harmônico que evolua sem se reiterar. O mais comum é que a tendência involutiva se estenda a todos os elementos da componente musical da canção (e não raro também da componente lingüística, com os refrãos e reiteração das estrofes).

Por outro lado, as canções passionais, sob um regime desacelerado, expandem a tendência evolutiva por todo o texto, o que leva à ocupação do plano vertical, não somente do ponto de vista melódico, como vimos, mas também harmônico. Neste caso enfatiza-se o elemento novo, o que, na harmonia, traduz-se em desvios de rota, quebras de expectativa e mudanças na direção, por meio de recursos tonais ou modais, como veremos.

... a reiteração temática demonstra uma integração melódica nas relações intensas, de vizinhança, que vão progredindo gradativamente e desenhando, no próprio trajeto, o gênero. Com a redução da atividade periódica, cresce o papel da harmonia tonal

subjacente, que passa a funcionar como depositária extensa das metas musicais. As células melódicas formulam perguntas que, encadeadas, vão adiando a resposta e acirrando uma tensão só dissolvida com o regresso do tom no encerramento do período. E se a tonalidade preserva a meta, o pulso – que recebe a transferência da periodicidade evitada na linha principal – estabelece uma regra cíclica para assegurar a boa dinâmica do processo. A manifestação mais explícita dessas dimensões extensas – tonalidade e pulso – encontra-se, conforme temos frisado, no acompanhamento instrumental. (TATIT, 1994. p. 217)

A categoria do modelo passional abarca as três canções analisadas no presente trabalho. Como vimos, em decorrência de seu regime desacelerado surgem os alongamentos vocálicos e a exploração da tessitura, levando a uma ocupação do espaço “vertical” pela melodia. Se a duração vocálica é uma manifestação pontual do regime de expansão que caracteriza as canções passionais, pode-se considerar a harmonia como dimensão extensa dessa mesma duração. Isto porque, como sabemos, no nível profundo, a desaceleração leva à valorização da duração.

A ordenação típica da desaceleração é a orientação imprimida pelo curso tonal que, em virtude dos alongamentos vocálicos, põe em evidência os contornos indispensáveis à realização da trajetória melódica em direção aos motivos idênticos ou, simplesmente, à tonalidade harmônica. Na base dessa valorização do percurso está a disjunção temporária entre sujeito e objeto, traduzida pelas forças antagonistas das desigualdades, que, entretanto, não apresenta a perda do valor nem do desejo de reaver o objeto apesar dos obstáculos. (TATIT, 1994 p. 46)

Nos estudos que envolvem a música tonal, contexto no qual se inserem (senão todas) a maioria das canções populares brasileiras (e, portanto, os três exemplos escolhidos como objeto de análise), os termos “tensão” e “repouso” fazem parte do vocabulário básico de qualquer análise harmônica. Confirmando algo dito na introdução do presente trabalho, existe uma proximidade não somente dos termos da linguagem musical e da semiótica como também da relevância que certos conceitos têm tanto para os interesses de uma quanto de outra. Vimos que os conceitos de continuidade e descontinuidade (e suas derivações conceituais),

quando relacionados ao plano narrativo, definem respectivamente o programa (do sujeito) e o antiprograma (ou ações do anti-sujeito), este entendido como os obstáculos ou empecilhos interpostos ao sujeito para evitar ou retardar sua conjugação com o objeto. No domínio da música, o anti-sujeito já foi historicamente “encarnado” pela figura do trítone, ou diabolus (a própria representação do diabo, em música), que possuía tal carga de tensão que durante muito tempo foi evitada, e muito lentamente assimilada no discurso. Ao se depararem com o trítone, os compositores eram obrigados a contorná-lo, o que em termos narrativos significava neutralizar a descontinuidade imposta pelo antissujeito, e ao mesmo tempo restabelecer o programa do sujeito. Para atenuar a dissonância do trítone, os músicos graduavam o movimento de chegada e saída desse ponto de tensão, e, com isso, refaziam a desejada continuidade sonora. A tensão portanto está diretamente ligada ao conceito fundamental de descontinuidade, e o repouso ao de continuidade.

Se pensarmos na dimensão vertical (espaço das simultaneidades), poderíamos identificar a relação dos termos tensão e repouso com as noções de dissonância e consonância. Porém, nenhum acorde tem significado em si mesmo, por depender de uma sucessividade (dimensão horizontal) para revelar sua cifra tensiva, ou seja, se possui carga de tensão ou resolução. Naturalmente, em diferentes momentos da história, se relacionamos as noções de tensão e repouso às de dissonância e consonância, respectivamente, teremos alterações significativas dependendo do contexto abordado.<sup>30</sup> Várias relações verticais entre notas inicialmente consideradas dissonantes vão sendo admitidas como consonância, e ainda que se possa pensar em possíveis razões acústicas que participem da categorização de consonância e dissonância, não se deve esquecer que essas categorias se produzem na linguagem (musical), o que nos remete à sua sintaxe. Isso significa que, à parte questões acústicas (laboratoriais), para os interesses do presente trabalho interessa mais o modo como se encadeiam as unidades do

---

<sup>30</sup> José Miguel Wisnik fala dessas posições relativas do que pode ser considerado ruído e som (que aqui poderiam ser transferidos aos os conceitos de consonância e dissonância, com efeito semelhante): “...no entanto, o grau de ruído que se ouve num som varia conforme o contexto. Um intervalo de terça maior (como o que há entre as notas dó e mi) é dissonante durante séculos, no contexto da primeira polifonia medieval, e torna-se plena consonância na música tonal. Um grito pode ser um som habitual no pátio de uma escola e um escândalo na sala de aula ou num concerto de música clássica” (WISNIK, 1989,p. 32)

discurso (acordes), ora se dirigindo à tensão, ora ao repouso, portanto o modo como se articulam tais unidades, do que a estrutura de um acorde, pensado isoladamente.

O discurso musical tonal é uma patente materialização de um processo tensivo: o fluxo cujo sentido aponta ora para o incremento da tensão, ora para a distensão ou repouso. Este fluxo se figurativiza também nos numerosos recursos harmônicos engendrados no sistema tonal ao longo da sua história.<sup>31</sup>

... a música tonal produz a impressão de um movimento progressivo, um caminhar que vai evoluindo para novas regiões, onde cada tensão (continuamente repostada) se constrói buscando o horizonte de sua resolução. Nesse movimento de tensões e repousos, que se desenrola graças à nova organização do campo das alturas, ela põe em cena uma procura permanente, uma demanda que só reencontrará com seu próprio fundamento à custa de um percurso muitas vezes longo (e cada vez mais longo ou, no limite, errático, à medida que o tonalismo avança em sua história)... Olhando internamente, o discurso tonal é também o discurso progressivo, “narrativo”, subordinante, baseado na expansão do movimento cadencial, no desdobramento seqüencial, no princípio do desenvolvimento. (Wisnik, 1989, p.114)

Portanto, se no nível discursivo estão as figuras formadas por elementos do texto específico (no caso de uma canção, todos os elementos musicais e linguísticos), no plano narrativo subjaz a tonalidade, como um sistema de leis, direções que orientam as forças (o jogo de tensões e repousos) que se manifestam na “superfície” do texto, produzindo direção melódica, percurso harmônico, etc.

Mas a grande novidade que a tonalidade traz ao movimento de tensão repouso (que, em alguma medida, sempre está presente em toda música) é a trama cerrada que ela lhe empresta, envolvendo nele todos os sons da escala numa rede de acordes, isto é, de encadeamentos harmônicos. Tensão e repouso não se encontram somente na frase melódica (horizontal) mas na estrutura harmônica (vertical). Além disso, a tônica é negada dialeticamente por uma dominante que poderá, por modulação, constituir-se por sua vez em nova tônica. Os lugares são intercambiáveis e o discurso tonal vive essa economia de trocas em que cada nota pode ocupar diferentes posições e mudar de função ao longo da seqüência. Transitar pelas funções através de um encadeamento que

---

<sup>31</sup> É importante frisar que ao nos referirmos à harmonia consideramos o pensamento harmônico e sua função estrutural, ainda que esse pensamento se expresse na própria linha melódica e não necessariamente por meio de acordes.

tem seu núcleo no movimento oscilante de tensões, que se transformam em repouso, é o fundamento dinâmico, progressivo, teleológico, perspectivístico, da tonalidade. (Wisnik, 1989, p.114)

A circularidade do percurso harmônico (partida da tonalidade e retorno à mesma), característica muito comum nas canções populares, é, portanto, um dos elementos cuja reiteração contribui para o reconhecimento, no próprio momento da escuta, daquilo que afasta o texto cancional da comunicação ordinária (cuja forma de expressão tende ao desaparecimento), e o torna um texto estético (em que a forma de expressão pede conservação).

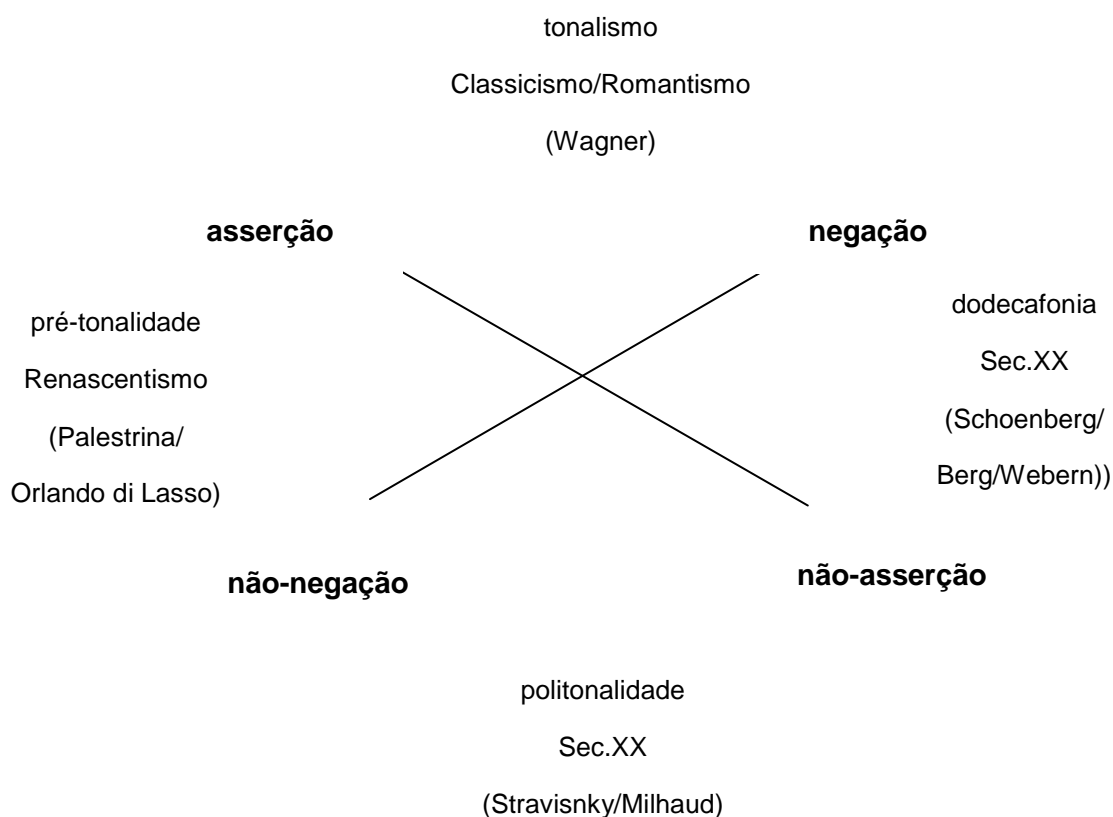
Basta um exemplo de percurso circular mínimo, perfazendo as funções “tônica, subdominante, dominante e tônica”, como (no tom de Dó Maior) a cadência  $C > AM > DM > G7 > C$ , comum a uma infinidade de canções, para que se perceba a força e a direção que decorrem da harmonia. Normalmente estes ciclos harmônicos não fazem mais que afirmar e reafirmar a tônica, com variados graus de complexidade de percurso, algumas vezes bem expandido, mas ainda assim tonais. O tonalismo é, pois, o sistema em cujo âmbito as melodias das canções, com suas ascendências, descendências e suspensões, constroem a tensividade do discurso cancional, sempre contracenando com o sentido harmônico, explícito (e às vezes nuançado ou mesmo subvertido) pelos acordes do acompanhamento.

Em Todos Entoam, Tatit comenta um artigo de Marcello Castellana<sup>32</sup> que procura estabelecer relações entre a harmonia funcional e a semiótica tensiva. Em seu artigo, que data do início dos anos 80, Castellana parte do “quadro de harmonia funcional, de Arnold Schoenberg, em que os acordes são tratados como regiões funcionais que gravitam em torno de um pólo de atração tonal (o acorde de tônica)”. (TATIT, 2007, p. 162). Projetando os estágios de movimentação tonal (afastamento e aproximação do tom) no quadrado semiótico, Castellana articula as noções de asserção e negação da tonalidade (e, conseqüentemente, para completar o quadrado, as noções de não asserção e não negação). Tatit expande o quadrado semiótico de Castellana, desenvolvendo as noções ali articuladas, e projetando

---

<sup>32</sup> Marcello Castellana, “L’Espace et les Structures Harmoniques”. Actes sémiotiques (Bulletin), VI, 28. Paris : HESS, CNRS, 1983, pp. 36-43. Op. Cit. Em Tatit, Luiz. Todos Entoam, pg.159 Publifolha. São Paulo, 2007.

neste mesmo quadrado os períodos históricos do desenvolvimento do tonalismo, que assim tornam-se termos complexos no quadrado semiótico de Tatit, que reproduzimos abaixo:



Como de fato, no território da canção popular, negar a tonalidade nunca foi preocupação dos cancionistas brasileiros (ainda que para alguns possam interessar as possibilidades de expansão do “espaço” tonal), Tatit conclui que os interesses próprios dos artífices da canção não necessariamente coincidem com os dos músicos não cancionistas.

Há porém, como mencionamos, alguns cancionistas com os quais a harmonia vem ocupar um papel especial na elaboração enunciativa. Tais artistas, sejam compositores ou arranjadores (ou alguém que sincretize as duas funções), estão interessados nas nuances de estabilidade e instabilidade criadas no jogo entre a melodia do canto (com suas tensões locais e inflexões entoativas) e a harmonia (tensões e distensões harmônicas). Sem retirar da integração melodia e letra o

estatuto de núcleo de identidade da canção, a harmonia, nestes casos, serve para “desengatar e engatar os significados de cada momento”, “colaborando “para a expressão fórica (euforia ou disforia) de cada contorno”. (Tatit, 1995, p.10).

Um marco histórico, dentre os compositores (sem deixarmos de mencionar o arranjador Radamés Gnatalli) é Tom Jobim. Vejamos o que diz dele Luiz Tatit, no livro *O Cancionista*:

O acréscimo de sentido trazido pela bossa nova e, particularmente, pela dicção de Tom Jobim, está mais para as acepções de “rumo”, “direção” ou “orientação”, também pertencentes ao campo semântico da palavra sentido, que para os processos remissivos que respondem pela integração entre texto e melodia. Um acorde em Jobim é um dispositivo harmônico que, não apenas reforça a densidade do solo principal, mas, sobretudo, intercepta a corrente melódica rompendo sua previsibilidade e sugerindo outros encaminhamentos até então considerados dissonantes pelos ouvidos não familiarizados. Assim, posso dizer que os acordes alterados são dispositivos de novos sentidos melódicos, ou seja, de novos rumos, novas trajetórias para a melodia. É quando a tonalidade abandona o seu núcleo (tônica, subdominante, dominante) em busca de outras possibilidades de exploração de seu território. (TATIT, 1995, p.165)

Portanto, se negar a tonalidade é algo que diz muito pouco do trabalho de um cancionista, expandir (e explorar) regiões tonais pode ser um recurso de tal forma integrado à dicção de alguns que isso lhes confere características inalienáveis. Adiante trataremos de três canções de Milton Nascimento, autor cuja obra constrói um “território” tão próprio e ao mesmo tempo tão identificado com Minas Gerais que se torna difícil apartar sua identidade pessoal da obra por ele produzida<sup>33</sup>.

A harmonia participa (em alguns casos de maneira enfática) do jogo de forças e direções que se estabelece internamente no texto cancional. Se pensarmos

---

<sup>33</sup> Para a análise harmônica de suas canções, recorreremos por vezes a uma abordagem que considere as influências do modalismo sobre discurso musical de Milton Nascimento, do qual nem sempre é possível depreender afirmações e negações que reforçam a idéia de tom. Especialmente “Cais”, uma das três canções analisadas, exige uma análise modal. Por esta razão, decidimos tratar do assunto do modalismo ao longo da análise da referida canção.

ainda dentro do sistema tonal (o que inclui, naturalmente, acordes de empréstimo modal), a expectativa de conclusão (distensão) de uma cadência é um vetor importante a ser considerado neste jogo de produção de sentido(s) pelo texto, quer estes sentidos sejam ou não traduzíveis em palavras por qualquer ouvinte (esta é uma tarefa necessária apenas a quem analisa a canção).

Além disto, o percurso harmônico, ainda que seja absorvido pelo ouvinte como pura sensação, é um elemento que muitas vezes contribui para a compreensão da forma: a reiteração do ciclo de acordes permite o reconhecimento não somente do percurso harmônico em si, com todas as nuances de perspectiva e de expectativa propiciadas pelo tonalismo, como da articulação da canção em partes, que podem estar associadas a regiões e/ou a percursos harmônicos distintos. Uma sequência de acordes cumprindo o percurso que sai e retorna à tônica é capaz de encerrar uma idéia cuja coerência interna muitas vezes está associada ao sentido de uma frase ou estrofe do texto verbal. Nesse sentido, mesmo isolada, a harmonia também apresenta uma narratividade elementar, que orienta o texto. Essa orientação é dada pelo próprio sistema tonal, que atua como um destinador. Sua atuação é uma “lei” que subjaz a todas as possibilidades harmônicas tonais, desde as mais modestas, cuja narratividade não ultrapassa a mudança de estado entre dois acordes, até outras que elaboram um percurso, por meio do qual se compreende um discurso. A harmonia é uma “voz” (ou um “feixe” de vozes, se pensarmos em acordes encadeados), que, em alguns casos, pode dialogar<sup>34</sup> com a melodia modificando seu sentido e sua força (direção).

Desse modo, a harmonia é força e é também forma, ao participar da articulação interna da canção, tanto pontualmente (distinção entre os acordes) quanto de maneira mais extensa, compreendendo sessões maiores (nos casos em que diferentes percursos harmônicos participam de cada “parte” da música). Naturalmente a forma da canção se articula por um conjunto de fatores, especialmente os inerentes ao núcleo melodia/letra. Para além deste, há que se considerar a harmonia como parte integrante e algumas vezes indissociável dessa

---

<sup>34</sup> Resvalamos aqui nos conceitos de polifonia e dialogismo, pertencentes ao universo de Bakhtin. No entanto, nos textos pesquisados (tanto os do autor como os de outros sobre este), vimos que há usos muito diversos para o conceito de polifonia, e não pudemos abraçar, no presente trabalho, a empreitada de desvendar caminhos apropriados para o emprego do termo, em coerência com o pensamento de Bakhtin, e atendendo, ao mesmo tempo, à nossa abordagem semiótica da canção. Há provavelmente um caminho rendoso nesta direção, mas que escapa aos objetivos deste trabalho.

articulação. Com isto chamamos atenção para o fato de que, subjazendo à melodia da voz, cujas frases estão inextricavelmente associadas aos versos da canção, a harmonia pode também criar unidades articulatórias. Inúmeras canções podem ilustrar esta idéia, ainda que seja muito variável o grau de importância dado à harmonia na dicção deste ou daquele autor. Mesmo em canções absolutamente simples do ponto de vista harmônico, as funções harmônicas são fatores de tensão e distensão que sensibilizam (mais ou menos) o ouvinte, e, portanto, mesmo nos casos em que a harmonia é elementar, podemos encontrar uma harmonia para as partes A, B e outra, diferente, para o refrão.

Um exemplo: a conhecida canção “Garota de Ipanema”, analisada e/ou comentada em trabalhos de Luiz Tatit como *O Cancionista e Semiótica da Canção*. Na parte “A” (temática) apresenta uma cadência que parte do acorde de tônica (ex.: Dó Maior), vai ao segundo grau maior (D7/9), este se torna menor (Dm7/9), e sucedido pela função dominante (G7), que pode expandida, em algumas versões, com acordes substitutos (D $\flat$ 7/9 etc.) e confirma a tônica, distendendo o discurso. Na parte “B”, não há como negar a força de expansiva (passional) que advém da própria duração das vogais, no canto, assim como do conteúdo da letra que passa a tratar de um sentimento de “falta”, mas chamamos a atenção para o fato de que a harmonia também leva o discurso para outra região (D $\flat$ M) e, a partir desse ponto, apresenta para cada um dos versos (“Ah, por que estou tão sozinho?”, “Ah, por que tudo é tão triste?”, “Ah, a beleza que existe”) uma região diferente, no campo harmônico. Ou seja, a expansão, como regime que caracteriza a parte “B” dessa canção, se expressa não somente por recursos da melodia (alongamentos vocálicos, ocupação vertical da tessitura) como também pela expansão (exploração) das regiões harmônicas. Portanto, o reconhecimento da forma, que está diretamente ligado à distinções, nesse caso se dá também pela distinção harmônica da parte B.

Tomemos outro exemplo, “Travessia”, para ficarmos no âmbito da obra de Milton Nascimento (autor das três canções analisadas no presente trabalho).

Em Travessia, temos uma pronunciada transposição de registro vocal do grave para o agudo, que ocorre na passagem do que abaixo denominamos Parte A para a Parte B da canção. A disposição das sílabas num plano vertical, utilizando

uma forma diagramática em que cada linha corresponde a um semitom (proposição gráfica comum nas análises de Luiz Tatit), torna evidente essa transposição de registro, característica, conforme vimos, do modelo passional (vide Fig.1)

Parte A	Parte B
	... pe
	dra ...
	tra
	to a voz      das ...
	nas
	es
ra	
embo    fez-	
Quando    cê foi                    se	...Sol
	noite...
vo	

**Fig.1**

Em qualquer das versões conhecidas da canção (portanto sem levarmos em consideração ainda as diferenças de instrumentação), nota-se que um dos fatores que concorrem para essa distinção entre as partes é o percurso harmônico, ainda que cada arranjador tenha relativa liberdade para recriá-lo. Para assegurar a identidade da canção basta que seja resguardado o núcleo melodia/letra, e múltiplas possibilidades de re-harmonização se abrem para os arranjadores. No entanto, a própria melodia original orienta percursos distintos, o que relativiza essa liberdade e implica em dois percursos diferentes, um para a Parte A, outro para a Parte B da canção. Se considerarmos a harmonia que aparece na maior parte das versões conhecidas dessa canção, basta acompanharmos a representação simbólica dos

acordes (cifras), disposta acima dos versos, para notarmos a diferença entre as partes

### Parte A

A7M D#m7(9) E/D A7M E7(sus4) A7M E7(sus4)  
Quando você foi embora fez-se noite em meu viver

A7M E/G# F#m7 B7 Em A7(sus4) D7M(9) D6/A  
Forte eu sou mas não tem jeito, hoje eu tenho que chorar

D7M G7M G#m5-/7 C#m7 F#m F#m/E D#m7(9) E/D  
Minha casa não é minha, e nem é meu este lugar

A7M E7 A7M F#m7 Bm7 E7(sus4) A7M E7(sus4)  
Estou só e não resisto, muito tenho pra falar

### Parte B

A7M G/A F#m7 C#m7  
Solto a voz nas estradas, já não quero parar

D7M E/D F#m7 Bm7 Em7(9) Bb7(9)  
Meu caminho é de pedras, como posso sonhar

A7M G/A F#m7 C#m7  
Sonho feito de brisa, vento vem terminar

D7M E/D Bm7 E7/9 A7M  
Vou fechar o meu pranto, vou querer me matar

Do ponto de vista do ritmo harmônico, a parte B estende as durações dos acordes, em relação à parte A, permitindo que as funções permaneçam, relativamente por mais tempo. Com efeito, a maioria dos acordes da parte B tem duração dobrada em relação à parte A. Também a tipologia dos acordes confere características diferentes a cada uma das partes da canção: na Parte A, verificam-se acordes não diatônicos, como D#m7(9) e G7M e um uso mais freqüente de dominantes secundárias; já na parte B a maior parte dos acordes é diatônica, excetuando a passagem Em7(9) – Bb7(9), que, de todo modo, só acontece uma vez.

Em pequena ou larga escala, o reconhecimento da forma depende da descontinuidade que “recorta” o contínuo e permite a distinção entre uma e outra coisa. Desde uma dimensão pontual (a passagem de um acorde a outro), a uma dimensão global (distinção entre partes de uma canção), a descontinuidade é o fator que permite uma visada analítica em que se processa o reconhecimento da forma. Considerado o aspecto harmônico da canção “Travessia”, a diferença entre as partes A e B é portanto um aspecto que revela a estrutura do texto cancional. As diferenças qualitativas implicadas nos percursos harmônicos das partes A e B, considerada aí a relação da melodia do canto e da harmonia descrita em acordes pelos instrumentos do arranjo, nuançam a distinção entre partes, contribuindo para uma ampliação do sentido que se constrói no ouvinte, ainda que este não possa (ou não saiba) categorizar nominalmente suas sensações.

Essas diferenças qualitativas advêm das relações de estabilidade e instabilidade que são travadas no encontro da melodia com a harmonia. Aí estão implicadas não exatamente as noções de dissonância e consonância, como valores em si mesmos, mas de tensão e repouso, que como já foi dito, são forças que orientam o discurso tonal.

Há que se considerar, também, as influências do modalismo nos discursos harmônicos de muitas de nossas canções populares. Trata-se não exatamente do modalismo em estado puro (como praticado durante a Renascença), mas de um modalismo que dialoga com a tonalidade. Para tanto, recorreremos a um texto bastante elucidativo de Ludmila Ulehla, Harmonia Contemporânea, em cujo capítulo 9 a autora trata das características do estilo impressionista e suas diferenças com o conceito de harmonia cromática. Tais diferenças devem-se especialmente à influência dos modos sobre as progressões harmônicas. Para a compreensão dessa influência, a autora enumera cinco fatores:

- a) Ausência da sensível;
- b) Tipos de tríade decorrentes de um modo em vez de uma escala diatônica maior ou menor;
- c) Progressões das fundamentais utilizando o escopo completo do cromatismo;
- d) Resolução dos acordes de sétima de formas não tradicionais;

e) Senso vago de tom devido a efeitos não diatônicos.

A presença e a conjugação de tais fatores enfraquecem a noção de tonalidade, por serem práticas distintas das habituais cadências, progressões e outras fórmulas diatônicas. Resolução de sensíveis, progressão de dominantes (saltos de quarta ascendentes, encadeando as fundamentais dos acordes), tão comuns no ambiente tonal, são menos freqüentes em discursos harmônicos que apresentam influência do modalismo. Sem estes procedimentos, torna-se também difícil expectar direções e antever (ou “antecipar”) caminhos tal como acontece nas canções puramente tonais, especialmente as mais reiterativas. Essa diferença é crucial: enquanto no tonalismo, as próprias leis tonais sugerem um caminho mais provável (e, por isso mesmo, às vezes propositalmente desvirtuado pelo compositor ou pelo arranjador), no modalismo, ou nesse diálogo modal/tonal encontrado em diversas canções populares, cada acorde pode ser visto como um feixe de probabilidades, só definidas pelo acorde subsequente. Além disto, como cada modo possui características peculiares quanto à composição de suas tríades, quando se somam as alterações cromáticas, este campo de probabilidades correspondente a cada acorde se estende ainda mais. Um dos exemplos analisados por Ludmila Ulehla é esta passagem no Quarteto de Cordas de Debussy:

♩=126

The image shows a musical score for four string instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The music is in 4/4 time and has a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked as ♩=126. The score consists of four measures. The Violin I part starts with a forte (f) dynamic and features a melodic line with triplets and accents. The Violin II part has a similar melodic line. The Viola and Violoncello parts provide harmonic support with a steady eighth-note pattern. The score includes various musical notations such as triplets, accents, and dynamic markings.

Nesta passagem, embora a armadura de clave indique um tom de sol menor, o que de fato se nos apresenta é o uso do modo frígio, melódica e harmonicamente (note o lá $\flat$  e o fá bequadro logo no primeiro compasso). Já no

terceiro compasso a viola apresenta um movimento cromático, o que, nos dizeres de Ulehla, torna o modo mais “um fator de influência do que uma fórmula exata”.

Heranças modais na música brasileira foram revisadas exaustivamente em diversos artigos, tratados e livros, alguns mais atentos à produção de música popular no Brasil. Dentre estes, destacam-se os de autoria de Ian Guest, referência teórica à qual recorrem muitos dos que se propõem a analisar o uso do modalismo em canções populares e música instrumental brasileira.

No Brasil, Ian Guest estabeleceu parâmetros para a nomenclatura e procedimentos de análise harmônica da música popular. Guest (1996:33) define Acordes de Empréstimo Modal (AEM) como a combinação dos tons maiores e menores, sendo também possível o empréstimo entre modos homônimos como frígio, lídio ou mixolídio. Assim, os AEM funcionam como a substituição de um determinado grau harmônico, por outro que possua a mesma fundamental, e, no entanto, possua notas diferentes da tonalidade original que sejam correspondentes em outro modo. (Freire e Oliveira, 2005. p.910)

É preciso frisar, neste ponto, que não faz parte do escopo do presente trabalho uma avaliação metodológica que implique em elencar todas as abordagens já utilizadas para o tratamento da harmonia no contexto da música popular, tampouco eleger dentre estes o mais adequado. Nossa busca consiste em compreender a participação da harmonia na construção de sentido, pelo viés da semiótica, levando em conta o critério das oscilações tensivas (e variações de estabilidade) que decorrem da exploração do campo harmônico e do uso do modalismo como recursos que incidem sobre o valor e o sentido de cada passagem ou segmento da canção.

Há diversos exemplos harmonicamente mais simples ou mais complexos que mostram a presença do modalismo no nosso cancionário, tais como:

## Chovendo na Roseira<sup>35</sup> (Tom Jobim)

Modo mixolídio

G<sup>6</sup> G7(sus)9 G<sup>6</sup> G7(sus)9 G<sup>6</sup> G7(sus)9

## Tropicália (Caetano Veloso)

1º grau dórico

Cm

So-bre a ca-be-ça os a - vi-ões So-b os meus pés os ca-mi- nhões A pon ta con-tra os cha pa-

Salto de terça das fundamentais

1º grau mixolídio

4 dôes meu na - riz Eu or - ga - ni - zo o mo - vi - men - to eu o - ri - en - to o car - na - val

7 Eu i - nau - gu - ro o mo - nu - men - to no pla - nal - to cen tral do pa - is

## Lamento Sertanejo (Dominginhos e Gilberto Gil)

Alternância dos modos dórico e eólio

Gm<sup>7</sup>/F Ebm<sup>7</sup>(b<sup>5</sup>) Eb<sup>7</sup> Gm/D Gm\*

Por ser de lá do ser-tão Lá do cer-ra - do Lá do in - te - ri - or do

6 Cm<sup>7</sup> F<sup>7</sup> B<sup>b</sup> B<sup>b</sup>/A<sup>b</sup> Eb/G Em<sup>7</sup>(b<sup>5</sup>)

ma - to Da caa - tín - ga do ro - ça - do Eu qua-se não sai - o Eu qua-se não te-nho a-mi

12 Gm<sup>7</sup>/F

go Eu qua-se que não con - si - go Fi-car na ci - da-de sem vi-ver con-tra-ri - a-do

\*Passagem cromática descendente no baixo, não cifrada

<sup>35</sup> Obs.: As durações são aproximadas, variando muito de intérprete para intérprete. O mesmo vale para os demais exemplos.

Como estes, inúmeros outros.

Dentre as canções analisadas no presente trabalho, “Cais”, em especial, exige uma abordagem que leve em consideração a prática do modalismo.

Compreender as forças (intensidades, direções) e a forma, por meio da análise harmônica, é mais uma via que aproxima as abordagens musical e semiótica, visto que as reformulações relativamente recentes no escopo semiótico tratam justamente da dinamização dos modelos (força) sem negar sua gênese estruturalista (forma). Nossas análises pretendem, portanto, abranger, além do núcleo da melodia e letra, aspectos harmônicos e a participação dos instrumentos.

Antes de passar às análises, vale uma observação sobre o tratamento dispensado às letras das canções analisadas: para os objetivos deste trabalho, serão levados em conta apenas os aspectos textuais que repercutam em procedimentos musicais, seja na melodia e/ou no arranjo, o que implica em uma abordagem menos detida em aspectos da componente verbal da canção, dando prioridade a seus aspectos musicais.

A canção promove a remotivação constante entre os componentes próprios do discurso oral – cadeia linguística e perfil entoativo – gerando entre eles outras formas de compromisso que se pautam, em geral, pela estabilidade e conseqüente fortalecimento do plano de expressão. Durante essa operação, a relação sujeito/objeto vai sendo reproduzida na letra, na melodia e demais recursos musicais, ora dentro da dimensão extensa, ora através do contato de elementos vizinhos, mas sempre em função do estreitamento dos laços entre expressão e conteúdo. (TATIT, 1994 p. 45)

## 4. Análise de três canções do Clube da Esquina

### 4.1 Cais

# Cais

Milton Nascimento e Ronaldo Bastos

Para quem quer se soltar invento o cais  
Invento mais que a solidão me dá  
Invento lua nova a clarear  
Invento o amor e sei a dor de encontrar  
Eu queria ser feliz  
Invento o mar  
Invento em mim o sonhador  
Para quem quer me seguir eu quero mais  
Tenho o caminho do que sempre quis  
E um saveiro pronto pra partir  
Invento o cais  
E sei a vez de me lançar

A primeira das canções a serem analisadas, “Cais”, encontra-se no disco Clube da Esquina I, e em sua ficha técnica apresenta a seguinte formação instrumental:

Canta: Milton Nascimento

Órgão: Wagner Tiso

Piano e violão: Milton Nascimento

Baixo (arco): Luiz Alves

Percussão: Robertinho Silva, Toninho Horta

## Núcleo melodia/letra

### Observações sobre a letra

Se partirmos da forma da letra, reconhecendo as estrofes que a compõem, nota-se duas partes que guardam traços de semelhança ou correspondência entre si:

#### Parte 1

Para quem quer se soltar invento o cais

Invento mais que a solidão me dá

Invento lua nova a clarear

Invento o amor

E sei a dor de encontrar

#### Parte 2

Para quem quer me seguir eu quero mais

Tenho o caminho do que sempre quis

E um saveiro pronto pra partir

Invento o cais

E sei a vez de me lançar

#### Segmento central

Eu queria ser feliz

Invento o mar

Invento em mim o sonhador

A letra apresenta um sujeito enunciador dotado de competência, a de inventar, modalizado pelo querer (“eu quero mais”), pelo saber (o verbo “sei” aparece explicitamente em dois versos, “e sei a dor de encontrar” e “e sei a vez de me lançar”), e pelo poder (o que se pode deduzir de versos como “tenho o caminho do que sempre quis” e “e um saveiro pronto pra partir”). Percebe-se que, se o estado atual do sujeito enunciador é indesejável, o texto mostra sua propensão e competência para a mudança, ainda que saiba “a dor” de encontrar aquilo que procura.

Sabe-se que o valor da liberdade aumenta na proporção em que cresce o perigo de perdê-la. Criar na tangente do mundo ruidoso, absorvendo as atuações do anti-programa em proveito da evolução do programa, constitui, portanto, um exercício de liberdade, fundado na competência do sujeito enunciativo.

(TATIT, 1994, p.262)

Seu estado passional é inequívoco, o que se depreende por isotopias do sofrer (solidão, dor, e a ausência da felicidade), sintetizada no verso “Eu queria ser feliz”. De fato, o conteúdo geral trata do sentimento dessa falta, enunciada literalmente. O referido verso inicia o segmento (central) que funciona melodicamente como um eco da primeira parte mas que ao mesmo tempo constitui uma unidade em separado. Portanto, parece conter um recado<sup>36</sup> especial do conteúdo da letra e da canção como todo. Modalizado pelo querer-ser (feliz), encontramos um sujeito em estado de espera simples, em que o desejo de conjugação com o valor felicidade não leva a uma ação propriamente dita. Durante toda a extensão da canção, o sujeito apenas prepara essa transformação, numa dimensão ainda virtual, em que tudo é invenção (inventa “o cais”, “mais que a solidão” lhe dá, a “lua nova”). Ele poderá ser ou não o sujeito do fazer que transformará o seu estado de espera. Conforme Diana Barros - “a espera é um estado tenso-disfórico de disjunção”, tendo por contrapartida a satisfação (e a confiança) ou a insatisfação (e a decepção). Barros confirma que a insatisfação pode levar ao sentimento de falta, que pode levar ao programa (ou ao percurso) de suprir a falta do objeto (BARROS, Diana.. Teoria do Discurso, Fundamentos Semióticos Ed. Atual.1988).

---

<sup>36</sup> O termo aparece aqui em itálico por fazer alusão às reflexões de J.M.Wisnik acerca do sentido nos contos de Guimarães, (em especial “Recado do Morro”), e que aparecem na análise de “O Famigerado”, publicada em Scripta (PUC/MG), vol. 5, nº10 (2002), e republicado no livro “Sem Receita” (Publifolha, São Paulo. 2004)

Essa falta, detectada como núcleo de sentido da letra, traduz-se em percurso de busca na componente musical, conforme vimos na descrição do modelo passional. A falta da felicidade (valor que pode, nesse texto, estar associado à liberdade, à viagem e outros valores) é, no fundo, a falta de um estado de completude, que o sujeito (teoricamente) conhece ou já experimentou e que por isso projeta no futuro a possibilidade de uma re-integração (consigo mesmo). Esse percurso que evolui na linha melódica do canto (ocupação da tessitura) e se desenvolve também em outras componentes musicais é portanto uma busca de recuperação da continuidade. Isso justifica a parcela de recorrência de motivos melódicos como um encontro “da melodia consigo mesma”, indicando nas instâncias profundas do texto, uma conjunção à distância (ou temporal). É o que passaremos a investigar.

### **Persuasão Passional**

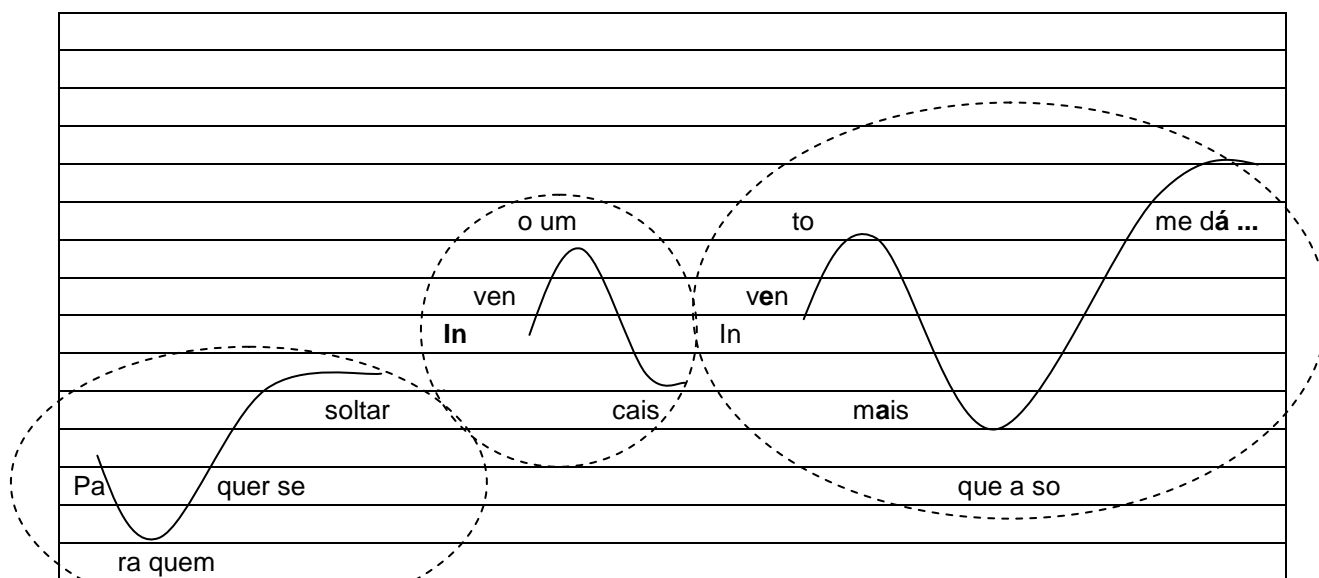
Sabe-se que os modelos de integração melodia e letra, elaborados pela Semiótica da Canção, apresentam-se sempre combinados entre si, em proporções diferentes. Um primeiro exame da canção “Cais” leva-nos a detectar a presença dominante do modelo passional. Percebemos nitidamente as principais características do regime de expansão, sobretudo a desaceleração de base, os alongamentos vocálicos (cujos exemplos estão marcados em negrito), saltos (evidenciados pela linha vertical) e a ocupação de uma ampla tessitura (14 semitons, considerando toda a extensão da melodia). Uma ilustração dessa ocupação do espaço na sua dimensão vertical (tessitura) é apresentada na fig.1.

to o a		
ven		
... In		
to me dá ... mor		
ven		
... In		
lidão		
soltar... mais		
Pa quer se que a so		
ra quem		

**Fig.1**

A Semiótica da Canção trata a presença de tais elementos como indicativos da falta sentida pelo sujeito em relação ao objeto. É por sentir falta de seu complemento (em última instância, falta de si mesmo em estado de plenitude) que o sujeito empreende a busca pelo objeto. Na conversão da falta em percurso melódico, a distância entre sujeito e objeto torna-se a distância entre os elementos constituintes da melodia. Verificamos assim a tendência para a desigualdade, para a variação, ou, noutros termos, um aumento no índice de novidade (como contrário à reiteração). Para isto é convocada toda sorte de recursos de desenvolvimento musical, cabíveis no âmbito da melodia que se destina a veicular uma mensagem linguística (que, em geral, confirma aquele referido sentimento de falta). Tais recursos se manifestam tanto de maneira pontual (variação motivica, saltos, alongamentos vocálicos) como global (transposições de registro).

É o que pode ser observado em “Cais”: além das características ilustradas na Fig.1, (ampla ocupação da tessitura, alongamentos vocálicos e saltos), verifica-se que o desenvolvimento melódico passa por uma segmentação assimétrica da melodia, ao sabor dos versos, conjugando intensidade (vogais enfatizadas) e extensidade (âmbito melódico e duração das notas). Assim o perfil melódico pode ser compreendido como a própria expressão da tensividade. Basta observarmos três segmentos para compararmos o número de sílabas (e notas) e notarmos as diferenças dos perfis.



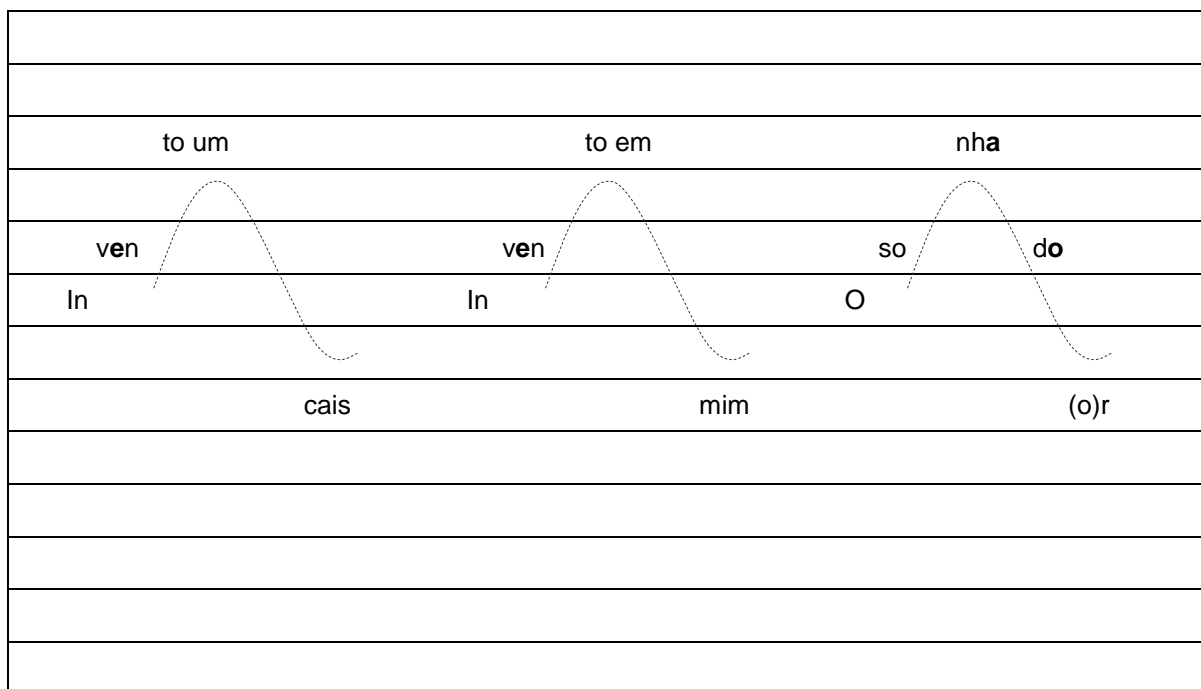
**Fig.2**

Essa tendência para a desigualdade, na superfície do texto cancional indica, no nível fundamental, a descontinuidade que resulta daquela cisão primordial que origina a busca. Recordando o que já foi exposto a respeito dos modelos da Semiótica da Canção, essa tendência para a desigualdade (ou alteridade) é recurso central do modelo passional. Com efeito, um jogo de compensações se instaura internamente em cada composição, a fim de recuperar aspectos contínuos negados pelos saltos, transposições e pela desigualdade entre os segmentos. Esse jogo de compensações se processa por meio dos recursos complementares, como, por exemplo, as gradações (em que o mesmo desenho vai sendo reapresentado, subindo ou descendo gradualmente no plano das alturas).

No caso de “Cais”, verificamos essa recuperação da continuidade no modo como a melodia “encontra a si mesma”, na semelhança de seus segmentos, conforme estudado no capítulo 2.1 do presente texto. Diferentemente da tematização, que, tendo por base um andamento acelerado, aproxima os temas, segmentos, blocos (refrãos), de maneira imediata, acentuando a noção de identidade, na passionalização os elos se dão à distância, a começar pelo fato de que o andamento desacelerado permite que as durações se expandam, o que distancia os segmentos. A rigor, estes não são exatamente os mesmos, posto que ocupam diferentes regiões, mais graves ou mais agudas, da tessitura. Portanto, apesar de não ser pertinente apontar tematização em “Cais”, podemos verificar o

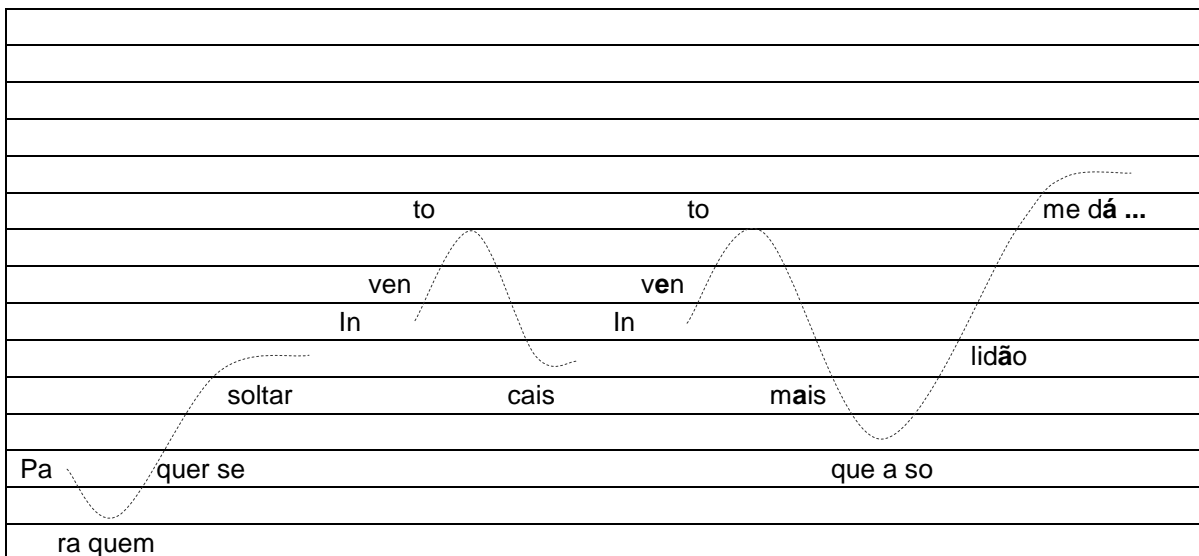


Outro exemplo: o segmento melódico apresentado no início, com a letra “Invento o cais”, reaparece adiante, num registro mais agudo, contendo o ponto culminante da melodia, com a letra “invento o mar, invento em mim, o sonhador” (Fig.5):



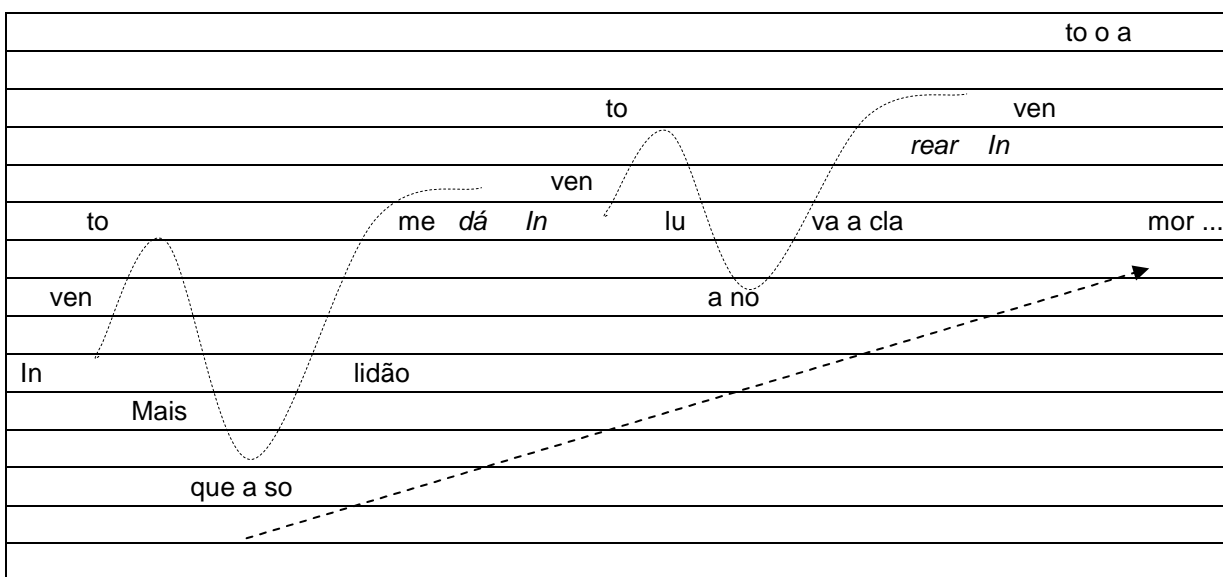
**Fig.5**

De resto, cumpre notar que os segmentos ainda guardam outras correspondências entre si. O trecho “Invento um cais” se desenvolve em “Invento mais que a solidão me dá”; (em que “Invento mais” é cantado exatamente com a mesma melodia de “Invento um cais” seguida do restante da frase). Por sua vez, o verso “Invento lua nova a clarear”, reproduz, no registro mais agudo, o mesmo segmento melódico do verso anterior. Esta mesma estruturação melódica acontece na segunda parte da canção, com “Eu quero mais” e “Tenho o caminho do que sempre quis” (e, naturalmente, com “E um saveiro pronto pra partir”). Tal desenvolvimento integra em uma só frase as duas proposições melódicas iniciais (em posição espelhada), que cantam os versos “Para quem quer se soltar, invento o cais”.



**Fig.6**

Em resumo, "Cais" é uma canção passional, o que se evidencia por sua desaceleração de base e pela exploração da tessitura (que se estenderá, como veremos, à expansão harmônica). O andamento desacelerado distancia de tal modo os segmentos que não se pode pensar em proximidade temática, em conjunção espacial, mas sim temporal. Tais motivos também operam dentro de um grau de previsibilidade assegurado pelo uso de operações gradativas. São construídos basicamente por desenhos em graus conjuntos, que progridem no eixo vertical sempre com um elo dado pela altura em que termina um motivo e começa outro (ver figura 7).



**Fig.7**

Ao recurso da gradação se associa, na componente verbal, a noção de elo à distância. Este é outro ponto de confluência das canções tratadas no presente trabalho e, pela reincidência dessa mesma noção em diversas outras canções do Clube da Esquina, parece compor a rede de recados de parte significativa de suas letras.

Assim como essa semelhança entre segmentos têm o sentido de um encontro (da melodia consigo mesma), a retomada da melodia numa canção passional tem o sentido de encontro do objeto. Com efeito, quando, na segunda parte, o enunciador retoma a melodia da primeira, aquilo que antes trazia um teor etéreo, menos palpável (“invento o cais” “Invento lua nova a clarear”), agora cede lugar a figuras mais concretas, como as que aparecem nos versos “tenho o caminho do que sempre quis e um saveiro pronto pra partir”. De certo modo, o sujeito enunciador apresenta, mais do que apenas o desejo (de “ser feliz”) ou aquilo que ele “inventa”, as condições materiais para empreender a desejada viagem, por meio da qual entrará em conjunção com o valor felicidade (ou valores que a este possam corresponder, como, por exemplo, a liberdade). Mas, se for possível falar em mudança de estado, de não disjunção para conjunção, somente a seção instrumental oferecerá elementos para isso, como veremos mais adiante.

A previsibilidade mencionada como um dos atributos da gradação melódica é também um fator de desaceleração. Nos termos de Tatit, “a gradação estabelece uma lei para a evolução e ocupação da tessitura”. Ela funciona como um agente de concentração, dentro de um regime de expansão. São as “doses de identidade melódica” (Lopes e Tatit, 2008, p. 25), sempre encontradas nas canções passionais, que no caso de Cais apresentam-se em alto grau, ainda que não se configurem uma tematização propriamente dita, pelo grau de desaceleração dessa canção e como participa da nossa relação da mesma.<sup>37</sup>

Ao observarmos essa determinação do andamento sobre as demais impressões confirmamos o pensamento de Fontanille a respeito da regência do sensível sobre o intelectual. Lembramos que a valência da intensidade (associada por Fontanille à interoceptividade, ao sensível) se articula em andamento e

---

<sup>37</sup> “Ninguém pode, nos dias de hoje, ter a pretensão de resolver completamente um afeto, mas parece razoável reconhecer que o andamento e a tonicidade são como que as cordas de nosso ser, as quais, ao serem tocadas, afetam-nos na exata medida das valências envolvidas”. (Zilberberg, 2010, p.12).

tonicidade. Antes de apreendermos a reiteração dos motivos e sua evolução no plano das alturas, tal como descrevemos nos diagramas acima, o andamento desacelerado de base (associado a outras características do modelo passional, como os alongamentos vocálicos e a ocupação da tessitura), imprimem uma marca profunda em nossa percepção sensível, contaminando a impressão global do texto cancional. O andamento (ou regime) desacelerado, por determinar as durações (ênfatisadas nos alongamentos vocálicos) e a extensão espacial (ocupação da tessitura) leva-nos a deduzir o modelo passional como dominante na presente canção. Mesmo detectando a reiteração de motivos melódicos, estes evoluem no plano vertical, não sendo rigorosamente os mesmos. Esse grau de reiteração melódica apenas atenua em alguma medida a alteridade (ou diferença) entre os elementos que participam do desenvolvimento melódico passional.

### **Entoação e Persuasão figurativa**

A porção figurativa (relativa à compatibilização melodia e letra baseada nas entoações da fala), embora menos evidente, não poderia deixar de estar presente, uma vez que a prática do cancionista, conscientemente ou não, está em dizer algo (componente lingüística) através de uma melodia (componente musical). Enquanto esta última contribui para a estabilização do modo de dizer, aquela traz a força persuasiva da comunicação cotidiana. Por meio desta verifica-se que, antes de tudo, algo está a ser dito, de modo especial, com mais força expressiva do que nas situações de comunicação do dia a dia. Cada modelo de compatibilização entre melodia e letra propõe uma economia interna dessas forças expressivas e essa economia se sofisticava nas diversas combinações de dominância entre os modelos. O modelo da figurativização leva para a elaboração melódica algo que praticamos na entoação coloquial presente em nossas conversações: elevações, suspensões e descensos, que são interpretadas de diversas formas, considerando também sua componente lingüística. Isso nos leva a tratar um pouco de questões relativas à enunciação. Se toda enunciação pressupõe um acordo tácito, imediato e até inconsciente, simultâneo ao ato de comunicação (Tatit, 1997, p.77), o elo que o enunciador (no caso, o cancionista) procura com seu enunciatário (o ouvinte) é de confiança. É o primeiro contrato que, como dissemos, está pressuposto em toda enunciação. No terreno das canções, essa adesão inicial é assegurada pela

presença, ainda que residual, de alguma porção de entoação natural nos contornos da melodia, nos pontos de ênfase da curva melódica, nas acentuações ( em fase ou não com acentuações linguísticas) e, especialmente, nas terminações de frase (tonemas), que conferem sentido de asseveração ou de suspensão ao que se diz. Em detalhes: uma descendência melódica no final de uma frase compatibiliza-se com uma afirmação (asseveração), ao passo que, se encontramos um final de frase que não descenda, ou ainda, dirija-se ao agudo, podemos pressupor alguma continuidade no assunto tratado, tal como praticamos no ato de falar. A curva melódica, por vezes, pode expressar uma frase interrogativa ainda que no final tenhamos um tonema descendente. Claro que as considerações aqui apresentadas acerca da entoação aplicam-se à nossa língua, uma vez que a nossa proposta é a de analisar canções brasileiras. Considerações sobre a variedade de entoações em todo o mundo fogem aos objetivos do presente trabalho, muito embora possamos levar em conta que a direção dos tonemas descendentes indicando conclusão ou ascendentes ou “estacionários” indicando suspensão é fartamente encontrada nas mais diferentes línguas.

A presença de figuras entoativas é considerada uma debreagem enunciativa<sup>38</sup>, específica do plano melódico (Lopes e Tatit, 2008, p.101). Apesar do discurso em primeira pessoa, não encontramos nessa canção - Cais - nenhuma figura que desvela de maneira inequívoca a presença da fala no interior da melodia. Entretanto, em uma análise mais detida, que leve em conta tanto os arcos descritos pela melodia quanto as terminações das frases (tonemas), logo verificamos a presença da entoação como um dos elos responsáveis pela integração melodia e letra. Em cada terminação ascendente (ou suspensiva) tal como na fala cotidiana, o enunciador gera a noção de continuidade do discurso. É o que se verifica, por exemplo, no segmento inicial da melodia (“Para quem quer se soltar”), terminando em suspensão, o que é compatível com a letra, na medida em que esta também exige alguma consecução para o primeiro verso. Esta consecução se dá quando ele, enunciador, apresenta atribuições e fazeres que lhe são próprios, tais como “invento o cais, invento mais que a solidão me dá” etc. Note-se que além da suspensão local, ao final de cada verso, toda a estrofe descreve um arco para uma culminância (nota

---

<sup>38</sup> Debreagem enunciativa acontece “quando o enunciador projeta no texto um narrador que fala em primeira pessoa (virtualizando, portanto, um enunciatário em segunda pessoa)”. Musicando a Semiótica, TATIT, 1997.

mais aguda, repetida três vezes) e no verso conclusivo dessa mesma estrofe há um descenso ( nos versos “de encontrar” e “de me lançar”). É nesse sentido que observamos uma participação das orientações comuns da fala cotidiana, no desenvolvimento melódico em sua ocupação da dimensão vertical, ou seja, no processo de expansão que rege a canção como um todo. Além disso, a questão rítmica (duração das notas e acentuações deslocadas, em relação ao pulso básico) contribui para detectarmos a instabilidade típica da fala cotidiana na estruturação da melodia de “Cais”.

A instabilidade das entoações lingüísticas – adequada, como já vimos, à rapidez das transformações intelectivas – é um desafio ao tratamento musical. Suas evoluções melódicas são arrítmicas e microtonais, ostentando o descompromisso com o plano da expressão, mas demonstrando, ao mesmo tempo, uma natural compatibilidade com as evoluções lingüísticas. Mais que isso, as entoações dependem da coesão assegurada no nível da forma do conteúdo da linguagem para cumprir seu papel adjuvante nas formulações enunciativas e, sobretudo, nas modulações dos afetos investidos nos textos. (TATIT, 1994, p. 257)

Portanto, levando em conta os modelos de integração melodia e letra, podemos dizer que a canção “Cais” apresenta como dominante o modelo passional, e, além disso, confirmamos o modo como a entoação participa do desenvolvimento melódico dessa canção. Passaremos agora à verificação de como o núcleo melodia/letra se articula com os elementos do arranjo.

## **Análise de elementos do arranjo**

Para iniciarmos a abordagem do arranjo é preciso apontar as noções que nortearão nossa análise. Palavras chave como continuidade e descontinuidade, densidade, incoatividade, duratividade e terminatividade são indispensáveis numa abordagem tensiva de um texto, quer verbal, não verbal ou sincrético. Assim, nossas observações levarão em conta o que outrora se denominava aspectualidade e mais recentemente converteu-se na noção de tensividade.

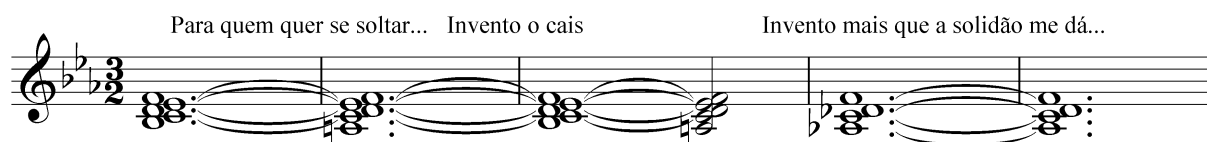
Optamos por utilizar a denominação de arranjo para designar tanto a concepção geral da parte instrumental das canções, como a participação individual dos instrumentos.

Nossa análise considera os fonogramas presentes nos álbuns Clube da Esquina e Clube da Esquina 2.

### **ÓRGÃO**

O timbre de órgão encontrado em “Cais” (combinado com o do contrabaixo com arco, como veremos adiante) é uma das peculiaridades do arranjo dessa canção. No contexto das canções populares, seu similar eletrônico (que cria timbres a partir de síntese sonora) é mais comumente encontrado. A indefinição de gênero (tal como trado em 3.1), ao qual a presente canção pudesse se filiar, começa na combinação de timbres e do comportamento de cada instrumento. O órgão, tal como utilizado no arranjo de “Cais”, é a própria materialização da continuidade, do elo. Considerações sobre o timbre O uso corrente desse instrumento (ou de seus similares eletrônicos, também chamados “pads”) tem sido o de sustentar a harmonia e, principalmente, amalgamar os diversos elementos, preenchendo um espaço entre as faixas de frequência nitidamente ocupadas por cada instrumento, e homogeneizando o conjunto. Ou seja: sua cifra é a da continuidade. Não realiza nenhum desenho melódico que produza alguma saliência e se destaque da massa contínua que ele mesmo cria. Encadeia os acordes movimentando minimamente o registro, aproveitando (ligando) sempre as notas comuns entre eles e buscando o

caminho mais próximo para aquelas que pertencem a um mas não ao próximo acorde.



A execução prima por não interromper o som, ligando acordes por meio de suas notas em comum, de modo que quando acontece uma pausa, como a que ocorre durante o verso “para quem quer me seguir”, a ausência do órgão ganha relevo. Até este ponto, a densidade instrumental é quase uma constante, considerando-se o número de instrumentos e a função de cada um. Essa constância cria condições para que se evidencie, no momento da pausa, o papel do órgão. Paradoxalmente uma presença que se faz sentir na ausência. Nesse segmento, o par melodia/letra diz: “para quem quer me seguir”.

Esse intervalo relativamente curto em que o órgão se ausenta apenas prepara seu retorno, o que incide exatamente sobre a palavra “mais”, quando o enunciador/cantor diz “eu quero mais”. Bem ali retorna o órgão, adensando o acorde e com dinâmica sutilmente mais forte. “Eu quero mais” ganha então certa ênfase, correspondendo a mais densidade e mais tonicidade (+ forte).

O comportamento do órgão, na segunda parte da canção, é ligeiramente diferente, mas sua função ainda é a garantia do elo, sua participação ainda “aspectualiza” a continuidade. Porém, há certas interrupções, ainda que curtas, que distinguem a segunda parte, e que criam, sutilmente, uma noção de ritmo. A maior dessas interrupções incide em “pra partir”. Sem essas interrupções não se articula a substância, a massa sonora criada pelo órgão. Porém quando elas surgem, torna-se possível pensar em termos de tempos de um compasso, síncopes, etc. E nesse sentido, algo do modo sincopado que caracteriza a interpretação de Milton Nascimento, ou poderíamos dizer, sua estética, seu estilo, aparece insinuado no comportamento do órgão nessa segunda parte. Basta observarmos a maneira como se dispõem no tempo as sílabas e notas do núcleo melodia e letra. Ainda que a transcrição exata das nuances da interpretação vocal seja difícil (representá-la em

partitura é no mínimo inusual), é o único meio de que dispomos para ilustrar tais síncopes.

Voz

Pa-ra quem quer se sol - tar

Percussão

Em outros momentos do presente trabalho aludimos à dificuldade do tratamento musical (no caso, a representação em partitura) da presença da entoação no interior da melodia das canções. Essa ilustração aproximada apenas serve para sublinhar em detalhe a congruência entre o ritmo do canto e o comportamento do órgão na segunda parte de “Cais”, suas ligeiras pausas e síncopes, em suma, uma nuance rítmica, imprevisível devido a sua irregularidade. Muito embora em graus diferentes, essa irregularidade é traço comum entre o canto e o órgão.

Para quem quer me seguir      Eu quero mais      Tenho o caminho do que sempre quis

E um saveiro pronto pra partir

Este detalhamento se justifica: a constituição de gêneros musicais e, dentro deles, das diferenças estéticas entre autores, alimenta-se de aspectos como o apontado aqui. Ainda que esteja fora dos objetivos da presente pesquisa detalhar como cada gênero se constitui, podemos dizer que a regularidade rítmica é característica em alguns enquanto outros permitem (ou até exigem) rubatos e oscilações que lhe são próprias. Os gêneros abrangidos pela categoria das canções

passionais pertencem a esse segundo tipo. No entanto, a presença da fala não permite uma categorização exata de um gênero específico.

A fala desfaz os gêneros: não é samba, não é bolero, não é rap... ela não se deixa fixar. É um antídoto aos estereótipos da gramática geral que cristaliza o gênero<sup>39</sup>. Por isso os grandes autores costumam operar na tangente das entoações da fala, negando sua interinidade, como condição de produção, mas, ao mesmo tempo, instituindo os seus contornos indomáveis como meta para a ação disciplinadora das leis musicais. (TATIT, 1994, p. 262)

Sendo “Cais” uma canção predominantemente passional com presença recessiva do primeiro modelo, como visto na análise do núcleo, verificamos que tanto na melodia quanto na parte instrumental aspectos comuns, no tocante ao tratamento das durações (tanto os alongamentos vocálicos/notas ligadas, quanto as pausas e durações irregulares).

Considerando o que vimos até aqui, o papel do órgão se compatibiliza diretamente com o regime de expansão expresso pelo núcleo melodia e voz, e ao mesmo tempo traz para o plano musical uma figura daquela continuidade entre sujeito e objeto, separados espacialmente mas unidos à distância por aquilo que possuem em comum.

## **CONTRABAIXO**

A função de sustentação harmônica do órgão é compartilhada com o contrabaixo (com arco), o que confere ao timbre resultante uma alteração textural que, todavia, não chega a criar saliências significativas que descontinuassem o som, mas serve para tornar o timbre mais característico, ajudando a particularizar a versão que se ouve no álbum “Clube da Esquina”.

---

<sup>39</sup> Sobre essa dificuldade de classificação por gênero, há uma passagem curiosa na biografia de Milton Nascimento: quando, por ocasião de uma apresentação na Dinamarca o cartaz anunciava no mesmo evento a presença de Miles Davis, à frente do nome do conhecido jazzista indicava o termo “jazz”, ao passo que, correspondendo ao nome de Milton Nascimento, o termo relativo ao gênero repetia: “Milton”.

Se por um lado, o próprio discurso harmônico (por vezes inextrincável do desenvolvimento melódico) determina muito da direção que um arranjo irá adotar, por outro o arranjador goza de relativa liberdade para conciliar essas determinações e as características inerentes aos instrumentos, podendo subverter caminhos relacionados, a priori, com o gênero ou o contexto no qual se insere a canção. No presente caso, enquanto o órgão mantém o mesmo registro, ligando as notas comuns dos acordes que se sucedem e buscando os caminhos mais curtos entre as notas não comuns, movimentando-as minimamente, o contrabaixo desenvolve uma “lenta e programática melodia”. Examinaremos mais amiúde esse programa que orienta a condução melódica do contrabaixo.

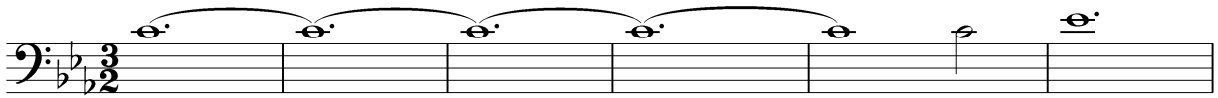
Considerando seu registro grave, o contrabaixo possui, usualmente, um papel de sustentação do conjunto, articulando as notas em pizzicato, em grande parte dos casos. No entanto, em “Cais”, a referida “lenta melodia”, tocada com arco, começa num registro médio (ou relativamente agudo, considerando seu uso mais comum) e mantém durante cinco compassos a mesma nota (dó 3), sem que se perceba nitidamente nenhuma articulação provocada pela mudança de direção do arco. Seu timbre se funde ao do órgão, cumprindo junto com este a função de descrever o desenvolvimento da harmonia. No sexto compasso, ouve-se uma ligeira articulação, produzindo o ritmo [♩ | ♩. ], a mínima tem função anacrústica para a nota seguinte, outra altura, a primeira diferente da nota inicial.

Para quem quer se soltar / Invento o cais / Invento mais que a solidão me dá / Invento lua nova a clarear

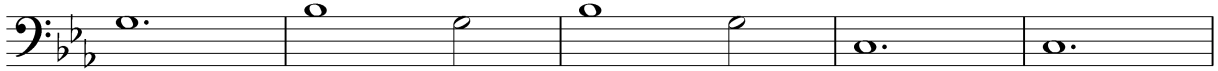
The musical notation is in bass clef with a 3/2 time signature. It consists of six measures. The first five measures each contain a single note (D3) with a slur over it, indicating it is sustained. The sixth measure contains two notes: a quarter note (D3) followed by a dotted quarter note (E3).

Dá-se o início de uma elaboração do percurso, cujo próximo momento significativo traduz-se na nota grave (uma oitava abaixo da inicial) atingida quando núcleo melodia/letra diz “lançar”, no verso “e sei a dor de me lançar”.

Para quem quer se soltar / Invento o cais / Invento mais que a solidão me dá / Invento lua nova a clare-



7 ar / Invento o amor / E sei a dor / De me lançar



O ponto mais grave da linha do contrabaixo (uma oitava e mais uma quarta abaixo na nota inicial) vem em seguida, assim que é dito (o *recado*, como dissemos) “eu queria ser feliz”:

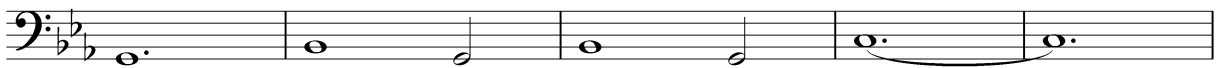
Para quem quer se soltar / Invento o cais / Invento mais que a solidão me dá / Invento lua nova a clare-



7 ar / Invento o amor / E sei a dor / De me lançar / Eu queria ser feliz



13 Invento o mar / Invento em mim / O sonhador



A melodia do contrabaixo se dirige do agudo ao grave. Este percurso faz aumentar, gradativamente, a distância entre a melodia do canto e a linha do baixo. O distanciamento entre as linhas do canto e do contrabaixo parece ressoar algumas passagens da letra ou, talvez, seu sentido poético global, como se aos poucos pudesse o instrumento “se soltar” do registro da voz e ir por um “caminho do que sempre quis”, ganhando gradativamente uma sonhada liberdade. Inicia-se “preso”, sem movimento, e aos poucos adquire certa mobilidade<sup>40</sup>. Esta, como foi dito, não chega a fazer da linha do contrabaixo algo que se destaque completamente da

<sup>40</sup> Mesmo correndo o risco de uma minúcia exacerbada, o objetivo da presente pesquisa é justamente este tipo de investigação. Fato é que, mais que uma melodia sozinha, a canção (ou este fonograma, para nos alinharmos com Márcio Coelho que preconiza a análise de fonogramas) apresenta um texto complexo, e, no caso presente, vemos que o contrabaixo não improvisa, mas sim, segue uma escrita clara que o leva a alcançar as notas graves de sua linha melódica em pontos onde a canção se articula, tanto na melodia do canto quanto na letra.

função do órgão, conservando o que chamamos anteriormente de *cifra (tensiva) da continuidade*,

Mas há algo mais acerca da mútua determinação entre essa linha do contrabaixo e a estrutura da canção. Esse espaço que aos poucos se abre, no plano das alturas, além de atribuir ênfases a pontos determinados da melodia (e letra), permite uma diferenciação dos segmentos, articulando a canção e participando portanto de sua estruturação em partes.

Recordando o que foi visto na análise do núcleo melodia/letra, “Cais” pode ser dividida em duas partes maiores, correspondentes às duas estrofes da letra e uma terceira parte, de menor tamanho, iniciada pelo verso “eu queria ser feliz”. Nos dois versos que iniciam as partes 1 e 2, o contrabaixo estabiliza uma nota (dó3) para então, de maneira simétrica (nas duas partes) percorrer um mesmo caminho melódico. Essa reiteração melódica torna evidente a macro articulação da canção em duas partes que guardam entre si correspondências no âmbito musical e linguístico.

Além da macro estrutura, podemos ainda segmentar cada parte, levando em conta o percurso que vai da nota inicial até a primeira nota grave (dó 2) atingida em “me lançar” (conferir partitura). Outro segmento, menor, iria desta até a nota (dó 1), ponto de chegada, quando a voz canta “o sonhador”, em ambos os casos, esses pontos incidem sobre imagens muito significativas sugeridas pela letra.

Vê-se desse modo como a linha do contrabaixo contribui para que compreendamos a estrutura da canção (sem esquecer o ponto mais intenso de articulação formal, que se dá entre a parte cantada e a parte instrumental). Se seu desenvolvimento está intimamente relacionado com o percurso harmônico, isso apenas reforça compreender a estrutura é algo dinâmico e implica em compreender as como partes que se coadunam.

Que isso seja percebido da mesma maneira por qualquer intérprete ouvinte não faz parte do escopo do presente trabalho. Não resta dúvida, porém, que mantidos os mesmos critérios usados na abordagem do núcleo é verificam-se vários elementos no arranjo que dão coesão ao texto cancional. Não há uma determinação a priori de um modelo de arranjo: o contrabaixo poderia também atingir o ponto mais agudo de sua lenta melodia e isso também produziria algo significativo, (por

exemplo, se incidisse igualmente sobre a palavra “lançar” do mesmo verso também daria ênfase ao núcleo melodia/letra). Em suma, seriam infinitas as possibilidades que o arranjo teria de construir junto com o núcleo melodia/letra outros pontos de congruência. Embora reconhecida a sutileza ou mesmo fragilidade de algum desses pontos, nossa análise não poderia ignorá-los, uma vez que é justamente dessa participação do arranjo que se nutre nosso interesse investigativo.

## PERCUSSÃO

Os pontos de articulação do arranjo de percussão ora coincidem, ora não, com os pontos de articulação formal da canção como um todo (ou tal como determinado pelo núcleo melodia/letra). O conjunto instrumental é formado por um par de congas, um instrumento chacoalhante (provavelmente algum idiofone com sementes, portanto usaremos a denominação genérica de “sementes”) e um bloco sonoro (ou equivalente, feito a partir de sapucaia, côco, etc.). Os três timbres interagem dentro de uma estrutura de complementaridade que apresenta um ostinato e uma variação deste. Utilizaremos as denominações ostinato 1 e ostinato 2 para estes elementos.

Abaixo descrevemos:

### Ostinato 1

Musical notation for Ostinato 1. It consists of three staves: Sementes, Bloco sonoro, and Congas. The Sementes staff has a wavy line above it, indicating a tremolo effect. The Congas staff shows a rhythmic pattern of eighth and quarter notes. The Bloco sonoro staff is mostly empty, with some rests.

### Ostinato 2

Musical notation for Ostinato 2. It consists of three staves: Sementes, Bloco sonoro, and Congas. The Sementes staff shows a rhythmic pattern of eighth and quarter notes. The Congas staff shows a rhythmic pattern of eighth and quarter notes. The Bloco sonoro staff is mostly empty, with some rests.

Ainda que considerada a simplicidade rítmica, cumpre notar que os momentos escolhidos pelo arranjador para a passagem do ostinato 1 para o ostinato 2 e para o retorno ao ostinato 1 criam uma espécie de contraponto entre a “linha” em que se desenvolve a percussão e as demais “linhas” que orientam a evolução dos demais instrumentos e o canto. Se recuperarmos a divisão em parte 1, parte central e parte 2, conforme disposto acima, vemos que o arranjo de percussão recorta essas partes de maneira assimétrica, não fazendo coincidir os mesmos pontos de articulação. O arranjo de percussão segue o seguinte programa:

ostinato 1 – seis compassos

ostinato 2 – três compassos

ostinato 1 – seis compassos

ostinato 2 – três compassos

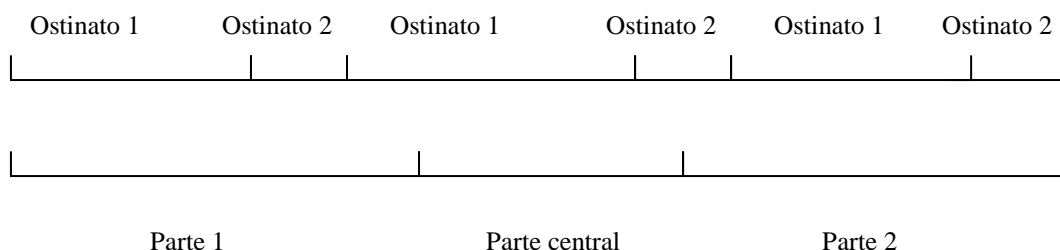
ostinato 1 – cinco compassos

ostinato 2 – dois compassos

A relação destes pontos de articulação do arranjo percussivo com os demais elementos do texto cancional cria um interessante jogo de destaque dos trechos em que cada um dos ostinatos aparece. Exemplos disso: a primeira mudança (de ostinato 1 para 2), acontece em “Invento lua nova a clarear”, ou seja, em meio à parte 1, o que resulta numa articulação interna dessa parte, seccionando-a e contribuindo para o destaque dos versos “Invento o amor, e sei a dor, de me lançar” (em coadunação com o registro agudo da voz, atingido nestes versos) . Após o termo “lançar”, volta o ostinato 1, (onde voltamos a ouvir o gesto alongado das “sementes”). A próxima aparição do ostinato 2 se dá nos dois compassos de espera (entre parte central e parte 2) e mais o primeiro verso da parte 2. Então, após o verso cantado “para quem quer me seguir”, o ostinato 1 reaparece (novamente o gesto alongado das sementes, favorecendo a relação de sentido entre “lançar” e “seguir”).

Portanto os momentos de alternância dos ostinatos atuam como recortes da forma global da música. Desses recortes resultam uma outra articulação do texto

cancional, delimitando segmentos de tamanhos diferentes daqueles que denominamos partes 1, 2 e parte central.<sup>41</sup>



## VIOLÃO

A participação do violão nesse arranjo caracteriza-se pela presença de um ostinato rítmico/harmônico, cuja recorrência rítmica cria uma lei que regula nossa percepção do tempo interno da canção, não apenas no tocante à pulsação mas também ao ritmo harmônico. Isso instaura um princípio de continuidade, ou seja, uma vez apresentado e repetido, espera-se que continue.

A presença do ostinato foi abordada em 3.2, um ostinato. Vimos que um groove ou uma repetição de um elemento ou motivo musical são recursos empregados na preservação do significante, conservação da matéria sonora que nos permite como ouvintes reconstruir na memória aquilo que o tempo cronológico mostra como sucessão descontínua. No terreno da canção popular é comum encontrar, nos acompanhamentos realizados por instrumentos harmônicos (como o violão, guitarra, piano) a adoção de um ritmo de base, uma “levada”, em suma,

---

<sup>41</sup> Aqui abrimos um parêntese para um aspecto da gravação, que está intimamente ligado à questão dos arranjos de um modo geral: a distribuição dos elementos no espaço acústico. Em “Cais”, de um lado temos o ostinato de violão e de outro o conjunto quase homogêneo de contrabaixo com arco e órgão, sendo que a voz do intérprete está localizada no centro. Quanto à percussão, temos as congas e o bloco sonoro do mesmo lado que o órgão e contrabaixo, e as sementes transitam entre esse lado e o lado oposto. O comentário aqui é válido apenas para registrar que a clareza com que cada instrumento cumpre seu papel no arranjo deve-se também a uma concepção bem determinada do seu posicionamento no espaço acústico.

manifestações diretas do tempo rítmico que regulam a progressão da harmonia e o desenvolvimento da forma.

Neste ponto é útil recuperar as dimensões do tempo tal como foram propostas por Zilberberg: o que vemos no caso do ostinato do violão e da percussão é a ação do tempo rítmico que, ao ser mantido “desempenha um papel conservador no interior do percurso sintagmático” (Tatit, 1994, p.71), neutralizando a “inexorabilidade do tempo cronológico”, aqui representada pela sucessão de acordes, “fazendo coexistir impressões de simultaneidade ao lado de impressões de sucessividade”. O tempo mnésico estende por todo o percurso da harmonia a “lei” proposta pelo tempo rítmico e assim articulam-se identidades e desigualdades num todo coerente. Em *Semiótica da Canção*, Tatit diz que a série mnemônica melódica “se sustenta na recorrência de algum parâmetro – em geral as figuras de duração – ao lado de flagrantes modificações das unidades” (Tatit, 1994, p.74), o que pode ser aplicado a um ostinato harmônico/melódico como o realizado pelo violão em “Cais”. Os conjuntos de notas vão se modificando, dentro das “unidades” compostas por cada acorde, o que vai deixando um “rastro de evolução contínua”, não somente pelo aspecto regular do ritmo, mas também por pertencerem ao campo harmônico expandido de “Dó menor”, mantendo com este campo relações advindas do modalismo, como veremos a seguir.

The image shows a musical score for guitar (Violão) in 3/4 time, featuring a melodic ostinato. The score is divided into four systems, each with a measure number on the left and chord symbols above the notes. The key signature has two flats (Bb and Eb).

- System 1:** Measure 1. Chords: Cm7(9) and Cm6(9).
- System 2:** Measure 3. Chords: Cm7(9), Cm6(9), and Db/C.
- System 3:** Measure 6. Chords: Ebsus7(9), Gm, Bbm7(11), and Gm7(11).
- System 4:** Measure 9. Chords: Bbm7(11), Gm7(11), Cm7(9), and Cm6(9).

Ao longo do texto, como pode ser observado, o ostinato vai sofrendo modificações no parâmetro altura, conservando suas durações e, de maneira aproximada, seu perfil (as direções ascendentes e descendentes realizadas no violão). A associação que permite compreender o arranjo de violão como uma sucessão de células com o mesmo ritmo e perfil aproximado depende também da distinção que fazemos entre cada célula (uma cota mínima de alteridade para perceber um desenvolvimento). Essa distinção decorre diretamente da harmonia.

## **Harmonia**

Em “Cais”, o percurso melódico expande-se espacial (tessitura) e temporalmente (durações) em profundo diálogo com o desenvolvimento harmônico. A previsibilidade conferida pela gradação é subvertida pelo percurso harmônico que cumpre a função de dar a cada estágio da voz (ou a cada nota da melodia cantada) mais que apenas um colorido, instituindo-lhes um grau diferente de estabilidade, de acordo com o papel tensivo de cada acorde. Lembrando que a tensividade conjuga noções de tempo e espaço, vale dizer que todos os aspectos temporais tratados até aqui (o comportamento constante do órgão, a componente rítmica da linha do baixo, o ostinato do violão, o ritmo harmônico), articulam-se com a espacialidade, que tem na harmonia um dos principais meios de expressão.

No artigo mencionado em 3.4, Tatit, reporta-nos à adoção (por parte de Castellana) de uma “metalinguagem topológica” em que os acordes são tratados como “regiões” tonais e podem, portanto, compor uma “cartografia do espaço harmônico”. É importante frisar que essa abordagem visa um discurso tonal, onde as funções são claras e as direções são pré-determináveis (o que não elimina, pelo contrário, forja as inúmeras possibilidades de desvios de rota, cadências evitadas, em suma, expansões tonais). Mas, conforme vimos no mesmo capítulo do presente trabalho, há casos em que autores fazem uso do modalismo. “Cais” se nos apresenta com um desses casos. Veremos, nas transcrições dos acordes do violão acompanhando a melodia do canto, como identificar passagens tipicamente modais e a que graus atribuir cada um dos acordes. Optamos por uma transcrição aproximada da parte vocal, sem nos ater a preciosismos desnecessários ao objetivo da análise harmônica.

Os dois primeiros compassos apresentam acordes formados a partir das notas do modo dórico em “dó”: terça menor (mi  $\flat$ ), sétima menor (si  $\flat$ ) e sexta maior (lá  $\flat$ ).

Pa-ra quem quer se sol-tar In-ven-to o cais  
Pa-ra quem quer me se-guir Eu que-ro mais

1º grau dórico  
Cm7(9)

6º grau dórico  
Cm6(9)

No quarto compasso, a alteração cromática do lá  $\natural$  para lá  $\flat$  e do ré  $\natural$ , que também recebe um bemol, desloca a sensação do modo para um frígio sobre “dó”.

In-ven-to mais que a so-li-dão me dá  
Te-nho o ca-mi-nho do que sem-pre quis

1º grau dórico  
Cm7(9)

6º grau dórico  
Cm6(9)

2º grau frígio  
Db/C

Note-se que, do ponto de vista melódico, o segmento inicial (correspondente à letra “Para quem quer se soltar”) reaparece em seguida transposto um grau acima, com final ligeiramente modificado, descrevendo uma tríade, mas sem alteração da escala de Dó menor. O canto, isoladamente, estaria realizando neste trecho um procedimento tipicamente tonal. Porém, sob a melodia cantada, promove-se uma mudança de sentido harmônico em que as notas melódicas fá, lá  $\flat$  e dó não funcionam exatamente como uma tríade do 4º grau de um suposto dó menor inicial, mas sim notas de um acorde de D  $\flat$ /C, ou seja, um

acorde de Ré bemol maior com baixo na sétima, o que confere, indiscutivelmente, outro grau de estabilidade à harmonia e outro sentido ao texto musical que integra a canção.

Ao longo do texto, diferentes modos, sobre a fundamental “dó”, vão se alternando conforme demonstrado nos trechos abaixo.

5

Inven to lu - a no - va a cla - re - ar In - ven - to a  
E um sa - vei - ro pron - to pra par - tir In - ven - to

3º grau frígio  
Ebsus7(9)

5º grau dórico  
Gm

O segmento “lua nova a clarear” apresenta mais uma vez o perfil inicial, e, novamente, outra relação harmônica é estabelecida entre o canto e os acordes que com ele dialogam: o acorde (suspensão) possui 7ª e 9ª, a melodia começa na 6ª desse acorde, vem à 5ª, sobe em direção ao que seria a 7ª e quando atinge (a nota ré), forma com um intervalo de 5ª com o baixo (e a fundamental) do próximo acorde. O intervalo de 5ª, com sua estabilidade de natureza acústica (e, obviamente, harmônica), incide justamente no ponto em que a letra diz “clarear”. Coincidentemente ou não, somente neste compasso a nota dó, onipresente no resto da canção, seja no acompanhamento instrumental ou na voz, desaparece. O contrabaixo, como vimos, valoriza a chegada nesse ponto do percurso, atingindo sua nota mais grave até então.

8 Fine

mor E sei a dor De en - con - trar\_  
cais E sei a vez De me lan - çar

7º grau frígio  
Bbm7(11)

5º grau dórico  
Gm7(11)

7º grau frígio  
Bbm7(11)

5º grau dórico  
Gm7(11)

1º grau dórico  
Cm7(9)

11

Eu que-ri - a ser fe - liz In-ven - to o

6° grau dórico  
Cm6(9)

3° grau frígio  
Ebsus7(9)

5° grau dórico  
Gm

14

mar In - ven - to em mim O so - nha -

7° grau frígio  
Bbm7(11)

5° grau dórico  
Gm7(11)

7° grau frígio  
Bbm7(11)

5° grau dórico  
Gm7(11)

16

**D.C. al Fine**

dor\_

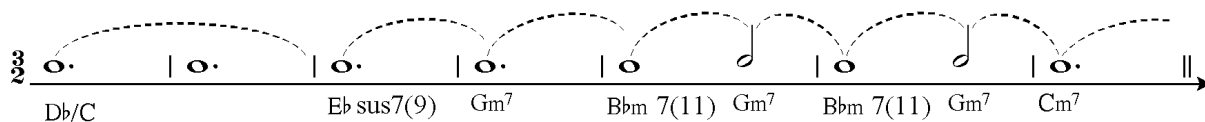
1° grau dórico  
Cm7(9)

6° grau dórico  
Cm6(9)

É interessante notar como a harmonia não se estabiliza por mais que dois compassos no uso do mesmo modo sobre “dó”, ou dito de outra maneira, o texto apresenta, por um lado, uma descontinuidade harmônica que se manifesta nessa alternância de modos. Há, porém, que se considerar que esses modos são ligados por notas comuns, que mudam de papel (ou função) a cada novo modo do qual

lança mão o compositor. Assim, se retomarmos o pensamento sobre a conservação do significante, dado essencial num texto estético, é importante fazermos uma diferenciação: essa “instabilidade” figurativizada na escolha do modo não tem a mesma natureza da instabilidade musical da entoação da fala. Trata-se na verdade de um outro grau de nuance neste jogo de estabilização do discurso musical que atravessa essa canção. Uma estabilidade movente cuja compreensão exige um acompanhamento pari passu do percurso por meio do qual se revela. Uma vez que no modalismo não se reconhece a mesma força de direção (sintetizada pontualmente na resolução da sensível e compreendida globalmente na noção de cadência), cada percurso modal apresenta um desenvolvimento expansivo particular<sup>42</sup>.

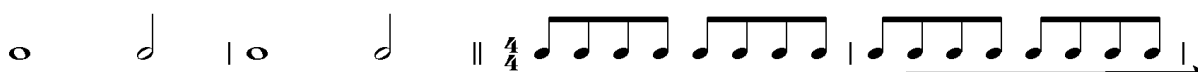
Dentre as peculiaridades de “Cais” destacamos ainda o ritmo harmônico. Este se inicia na relação um acorde por compasso (ternário) e assim se desenvolve: um acorde por dois compassos [ $D\flat/C$ ], um acorde por compasso [ $E\flat$  sus7(9) e  $Gm7$ ], dois acordes por compasso (dois tempos em [ $B\flat m7(11)$ ]) e um tempo em  $Gm7$ , para então retomar o [ $Cm7(9)$ ].



Essa descrição visa apenas atentar para uma aceleração do ritmo harmônico, que, no nosso entender, é mais um fator imbricado nesse texto sincrético que é a canção. Tal aceleração, sutil, uma vez que é atenuada pela regularidade rítmica do ostinato e pela repetição dos acordes, nos parece coerente com a iminência de mudança já estudada na letra. Com efeito, na segunda vez em que

<sup>42</sup> Talvez essa seja uma das razões que forcem os ouvintes de certas canções a uma “re-escuta”, para que, por meio desta, seja encontrado um ponto de equilíbrio que permita a compreensão desta “estabilidade instável”. A constante alternância de modos e fundamentais pode ser interpretada como constantes incisivos em uma continuidade representada por cada modo. O restabelecimento da continuidade depende que o ouvinte reconheça os elos (as notas comuns) entre os acordes, o que nem sempre pode ser um dado de fácil apreensão. A harmonia parecerá “errante” ou sem sentido, enquanto tais elos não sejam reconhecidos pelo ouvinte. Este comentário aponta para uma possível reflexão de natureza etnomusicológica que, no entanto, não pode ser desenvolvida no presente trabalho.

essa aceleração surge, a canção engata uma parte instrumental, com instrumentação reduzida para piano solo. O compasso torna-se quaternário e a unidade de tempo muda para o dobro da velocidade, em relação ao compasso anterior, gerando um efeito aproximado a uma mudança no andamento, reforçada pela redução das durações (das notas dos acordes) ao valor de colcheia. Os ataques são valorizados pela articulação dos acordes em stacatto.



Considerando a macro forma da canção, este é o ponto de articulação mais evidente, uma vez que dá início a uma seção (ou parte) puramente instrumental. Há indícios de uma mudança de estado até certo ponto preparada pelos aspectos apontados acima (tanto na letra quanto na música, em especial o efeito de aceleração no ritmo harmônico), mas que não deixa de ser uma surpresa, pelas diferenças em relação ao percurso da canção até este ponto, a começar do material melódico (ou tema). Além disso, a densidade é reduzida, posto que de um conjunto instrumental composto por cinco instrumentos e ainda a voz, passa-se a um instrumento solo (piano). E se por um lado o texto verbal está ausente, por outro a presença de um tema (expresso no médio grave do piano e acompanhado pelos acordes da mão direita) cumpre a função de núcleo antes formado pelo encontro da melodia da voz com a letra da canção.

Trata-se de um tema tonal que utiliza acordes advindos de empréstimo modal. Dito de outro modo, enquanto o vocabulário ou as figuras (aqui representadas pelos acordes) são modais, a sintaxe (ou ainda, para usarmos o jargão semiótico, “o destinador”) é o sistema tonal. Este proporciona uma idéia de direção (tonal), baseada nas funções (tônica, subdominante, dominante), o que permite que incidam sobre o tema as noções de perspectiva e expectativa (ou espera) fundadas na presença de uma lei musical, ou seja, o idioma tonal como gramática. Como vimos em 3.4, a respeito das forças de atração implicadas no uso do sistema tonal, gerando a impressão de progresso em determinada direção, no

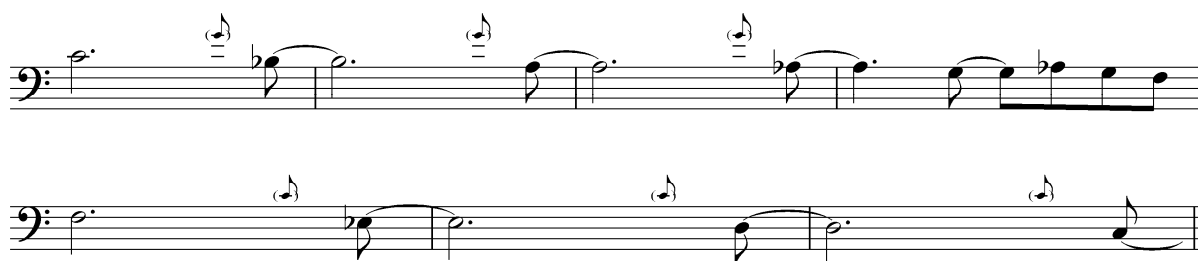
uso do modalismo essa impressão se dilui. Aqui, portanto, ainda é possível observar força diretiva tonal, reforçada pela progressão gradativa do tema.

Abaixo apresentamos uma transcrição dessa seção:

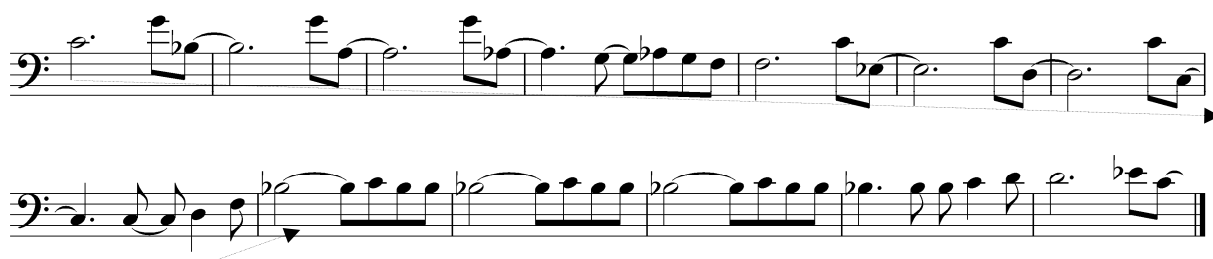
The image displays a musical score transcription of a section in a minor key, likely 7/8 time. The score is presented in six systems, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The right hand (treble clef) maintains a consistent eighth-note accompaniment throughout. The left hand (bass clef) features a more melodic and harmonic line, often using half notes and quarter notes, with some measures containing slurs. The overall texture is dense due to the constant eighth-note accompaniment.



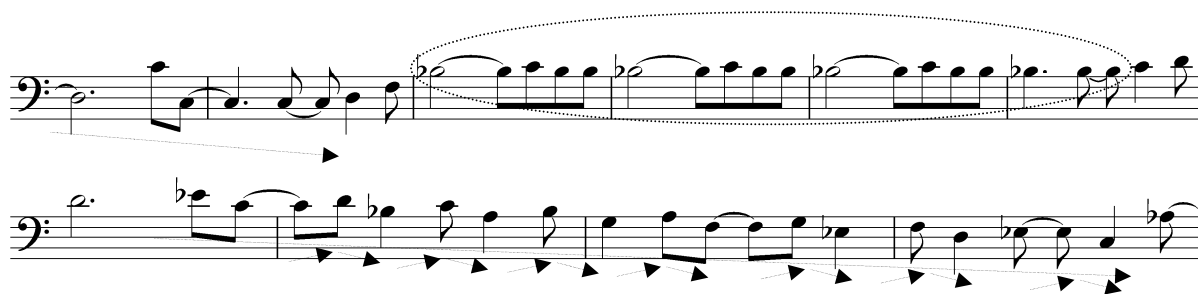
Observando a partitura, vemos que a mão direita fica responsável por dar encadear acordes, de modo a possibilitar a compreensão da progressão harmônica. Esta, todavia, se desenvolve com os acordes que se formam quando somadas as notas do tema, desenvolvido na mão esquerda. Sobre este tema incidem as esperas fundadas na presença de uma lei musical, ou seja, a gradação. Esta pode ser depreendida pela escuta de uma escala descendente, executada nota a nota (de dó a dó), no baixo do piano. Estas notas da escala são interpoladas pela quinta do acorde do acompanhamento. (Optamos por destacar as notas, e, para facilitar a visualização dos aspectos comentados, acrescentamos setas que evidenciam os movimentos expressos na partitura).



Essa progressão gradual em direção ao grave possibilita que se crie uma expectativa de desenvolvimento melódico. Esta expectativa é atendida até alguma mudança de direção, que acontece, conforme vemos na partitura, no 8º compasso.



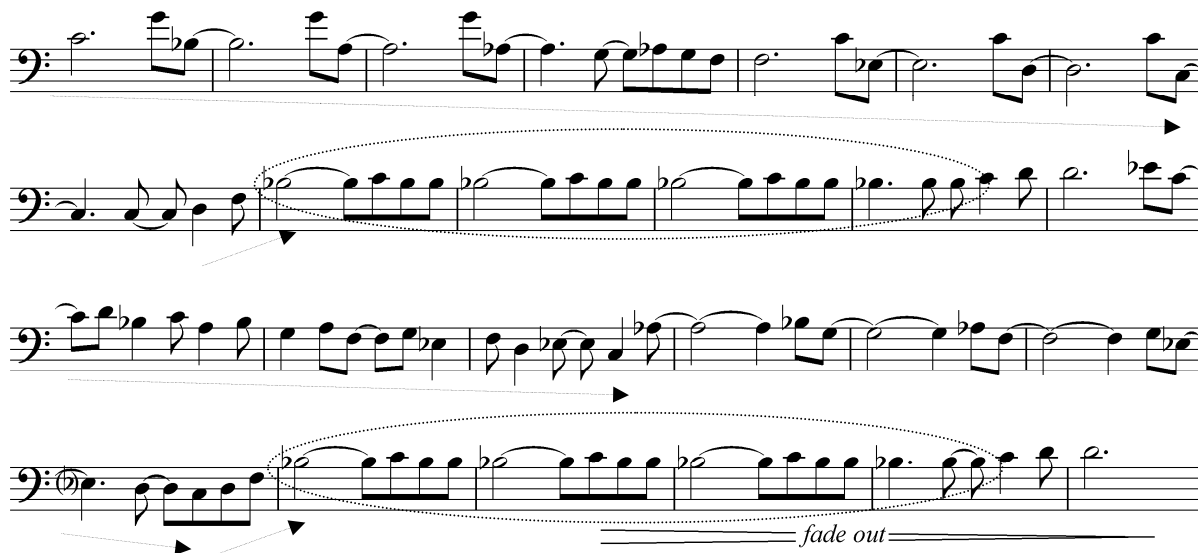
Após a mudança da direção, que se torna no compasso oito ascendente, os três compassos seguintes repetem uma mesma idéia. Se aplicarmos o modelo rítmico da silabação (conferir capítulo 1.2 do presente trabalho) torna-se possível compreender um pouco mais do processo de expansão melódica nesse trecho instrumental. Nos primeiros oito compassos essa expansão utiliza amplamente o espaço vertical da tessitura, recobrando 19 semitons (para mantermos a referência da medida usada na análise da melodia do canto). Para tal vale-se, como vimos, de uma lei musical, a da gradação. Para que esse desenvolvimento proporcionado pela lógica da gradação não continue indefinidamente, nos compassos seguintes, o espaço se fecha numa idéia, repetida nos três compassos seguintes, cujo âmbito é de apenas dois semitons. Essa insistência na mesma idéia musical é como um fechamento espacial, tem por conseqüência a movimentação observada nos compassos seguintes, em que a expansão melódica novamente se abre no plano vertical (ampla utilização das alturas), desenvolvendo a idéia dos compassos iniciais. Ou seja, cada trecho melódico atrai a próxima idéia musical desenvolvida no trecho seguinte, se levada em conta essa utilização do espaço vertical.<sup>43</sup>



Note-se que o movimento em direção ao grave (nota a nota, percorrendo a escala), é feito em terças, cujas notas são interpoladas, gerando uma alternância de ascendência e descendência mais acelerada que a do trecho inicial. Essa aceleração terá também sua contrapartida na retenção do movimento rítmico, com a retomada dos valores de duração iniciais (vide a figura abaixo, que traz a melodia

<sup>43</sup> Essas leis de compensação, observadas num desenvolvimento melódico, são conhecidas no contexto dos estudos de música. O interessante aqui é notar como um conceito como a silabação, originalmente proposto para outro tipo de texto, é aplicável ao texto musical. Lembramos que na introdução do presente trabalho fizemos referência ao que a semiótica tensiva tem em comum com o pensamento musical.

completa). Mais uma vez, o modelo rítmico da silabação, como uma “respiração” que controla a expansão geral da melodia, alternando segmentos de maior ou menor aceleração e maior ou menor abertura espacial , como vimos.



Expostas estas orientações do pensamento melódico nessa seção, os compassos seguintes apenas reiteram essas mesmas idéias, que pelo modo que se integram e se complementam, encontram no “fade out” (recurso comum em diversas gravações como modo de finalização), uma qualidade de solução para o término da canção que evoca a idéia de um *ad infinitum*.

### Observações sobre a harmonia da seção instrumental

A seção instrumental se orienta por princípios tonais, embora utilize acordes de empréstimo modal. Isto a torna, em relação à parte cantada, significativamente mais estável e, de certo modo, previsível. A relação entre as partes cantada e instrumental se estabelece por duas vias: os liames, especialmente a conservação da mesma fundamental (dó) e modo (menor), o que vem figurativizado inclusive pela própria voz sustentando a nota fundamental atravessando o limiar entre as partes; e os contrastes, tais como a mudança de compasso, durações, perfis melódicos, instrumentação, em suma, as novas idéias musicais que não guardam outras correspondências significativas a não ser a ancoragem no mesmo tom.

Contrastes e liames (dimensões extensas da descontinuidade e da continuidade, respectivamente) permitem ao mesmo tempo distinguir e atrelar uma seção à outra, assim podemos identificar o modo como interagem enquanto componentes de uma mesma estrutura.<sup>44</sup> Ambas as seções apresentem um grau semelhante de abertura espacial que se manifesta na ocupação do plano das alturas, embora essa extensão seja orientada de maneira bastante diferente em cada uma delas. Na passagem de uma seção à outra, temos uma redução número de instrumentos, o que altera significativamente a densidade e faz concentrar a informação musical num fio condutor: o piano. Enquanto na parte cantada há uma dispersão da força diretiva tonal, que se dá pela variação de modos construídos sobre dó, sol e o si<sup>b</sup>, a parte instrumental apresenta uma idéia linear, o referido “fio condutor”, que permite antever, em perspectiva, a direção de seu desenvolvimento (pelo uso da gradação).

No fundo o que conecta essas duas seções é a mudança de estado de junção, como resultado de algo que vem sendo trabalhado tanto na letra quanto na música. O desejo por essa mudança de estado, de disjunção (solidão, infelicidade) para conjunção com o valor felicidade (ou liberdade, conforme evidenciado no verso “para quem quer se soltar”), já vinha condensado no verso que já foi destacado aqui: “eu queria ser feliz”. Servindo-se de figuras como o “cais” (ao mesmo tempo limite e liame entre dois estados) e o “saveiro pronto pra partir” (como representação da conjunção com a liberdade), a canção consegue sugerir essa mudança por via exclusivamente da participação dos instrumentos, uma vez que somente na seção instrumental percebemos a mudança do regime passional (parte cantada) para o temático (parte instrumental). A instrumentação que inicialmente acompanha a linha do canto é fundada em longas durações que tornam o trecho inteiro desacelerado (ostinato do violão traz também, como vimos, também o efeito desacelerador do “rito”). A triagem instrumental da segunda parte vem compensada pelo corte brusco das durações e pela inserção de motivos pulsantes que configuram uma base acelerada. A expansão melódica, na seção instrumental, se alimenta dos recursos “complementares” (graus imediatos na condução das notas e gradação de motivos)

---

<sup>44</sup> Estamos conscientes de que essa canção permitiria versões que apresentassem somente o trecho cantado, sem necessariamente evoluir para a parte instrumental, mas lembramos que a análise semiótica procura ater-se ao texto tal como este se apresenta. Nossa opção foi a de trabalhar com o fonograma do álbum Clube da Esquina e não com qualquer outra versão.

da passionalização e não propriamente dos recursos "centrais" (saltos e transposições). Os recursos complementares são exatamente os que fazem o trânsito entre a passionalização e a tematização, afinal as formas gradativas não deixam de ser uma espécie de tematização vertical. Nesses recursos complementares da passionalização já há identidades entre motivos e previsibilidade de percurso melódico na trajetória ascendente e descendente da escala. A tematização nada mais é que um conjunto de identidades (conjunções). Temos então uma resultante híbrida, mas cuja tendência aponta para a tematização.

Embora não haja a componente verbal que confirme que o sujeito entra em conjunção com a felicidade, no contexto da canção a mudança de estado sugerida pelo arranjo oferece ao menos indícios da conquista da liberdade. A tendência ao regime temático a parte instrumental aponta para o estado de conjunção, embora a ocupação vertical da tessitura traga ainda um aspecto passional ao novo estado. Sem a confirmação da componente verbal, nossa avaliação pode oscilar entre a idéia de conjunção do sujeito com o valor desejado, seja este a liberdade ou a felicidade (observável na identidade entre os temas) ou com um estado de espera fundado na confiança, como um elo temporal com o valor desejado (expresso, naturalmente, pelo uso da gradação).

## 4.2 Um gosto de sol

# Um gosto de sol

Milton Nascimento e Ronaldo Bastos

Alguém que vi de passagem  
    Numa cidade estrangeira  
lembrou os sonhos que eu tinha  
    E esqueci sobre a mesa  
Como uma pêra se esquece  
    Dormindo numa fruteira  
    Como adormece o rio  
Sonhando na carne da pêra  
O sol na sombra se esquece  
    Dormindo numa cadeira  
Alguém sorriu de passagem  
    Numa cidade estrangeira  
lembrou o riso que eu tinha  
    E esqueci entre os dentes  
Como uma pêra se esquece  
    Sonhando numa fruteira

Também presente no álbum “Clube da Esquina”, a canção “Um gosto de sol” apresenta os seguintes dados em sua ficha técnica:

Canta: Milton Nascimento

Piano: Milton Nascimento

Arranjo para cordas: Eumir Deodato

Regência: Paulo Moura

## **Núcleo melodia/letra**

### **Observações sobre a letra**

Nesta canção, em princípio, podem ser observados indícios de um estado de disjunção que se faz sentir, por toda a extensão do texto, como fonte das tensões emocionais manifestas tanto no plano de conteúdo como no plano de expressão. Na componente linguística, essa disjunção estaria figurativizada por duas vias: pela separação entre o enunciatório que responde na primeira pessoa “eu” e um “alguém”, visto “de passagem numa cidade estrangeira”, e pela cisão profunda do próprio sujeito, disjunto de características que lhe são próprias e que são lembradas por aquele “alguém”. Há porém uma chave para que se perceba o estado do sujeito como de “não-disjunção”: aquele “alguém” o permitiu *lembrar*, restabelecer, portanto, suas memórias e assim, seus elos (consigo mesmo).

Disto decorrem as imagens (ou figuras) lembradas: “o riso que eu tinha”, “os sonhos que eu tinha” às quais se associam outras como a “(carne da) pêra” esquecida “dormindo numa fruteira”. Assim, isotopias do gosto (evocadas também pelas imagens relativas à boca, como “riso”, “dentes”) reúnem-se à do sono

(“sonhos”, “dormindo”, “sonhando”) e da natureza, (“rio”, “sol”, “sombra”), fundindo-se na expressão onírica que dá nome à canção, “Um gosto de sol”<sup>45</sup>.

Portanto o ator “alguém” tem função de destinador, pois lembra (sabe) o que é valioso para o sujeito. No breve contato (“de passagem”) com o sujeito, o destinador lhe restabelece a memória de características ou valores próprios (“que eu tinha”) e com os quais mantém um elo à distância, evocado, como dissemos, pelo verbo “lembrar”.

Mais uma vez, este elo à distância (ou temporal) se compatibiliza com o recurso da gradação melódica, amplamente explorado nesta canção. O percurso melódico descreve o encontro da melodia consigo mesma, por meio da recorrência de segmentos análogos, que se justapõem em diferentes planos da tessitura. Esta e outras características do modelo passional, no qual se enquadra a canção “Um gosto de sol”, serão analisadas adiante.

### **Persuasão passional**

Além do andamento de base desacelerado, “Um gosto de sol” apresenta outras características do modelo passional, como os alongamentos vocálicos (alguns chegam a durar um compasso inteiro), favorecendo o uso de melismas. A ocupação da tessitura e a presença dos saltos também são verificáveis, tal como mostra a Fig.1.

---

<sup>45</sup> No mesmo álbum, a expressão “Um gosto de sol” reaparece na letra da canção “Nada será como antes”, em cujo desenvolvimento também se integram as temáticas da viagem (“eu já estou com o pé nessa estrada”) e da memória (“que notícias me dão dos amigos”). A recorrência destes temas é fartamente encontrável nas canções do álbum Clube da Esquina I.



Lembrou				
os so	que eu tinha	E es		
nhos	queci	bre a mesa	Como u	
	so	ma pê	esquece	Dormin
		ra se		do nu fruteira
				ma

**Fig.2**

A gradação confirma, como dissemos anteriormente, o elo à distância (ou temporal) entre o sujeito e objeto (seus valores). Mas a correspondência entre letra e música também se verifica por outros recursos empregados, especialmente na articulação formal, ou seja, na relação entre a forma da letra e a estrutura do desenvolvimento melódico (segmentos, frases, reiterações). Nos dois versos iniciais é instaurada a situação em que vivem seus personagens (“Alguém que vi de passagem, numa cidade estrangeira”). Estes dois versos se fazem acompanhar pelos dois fragmentos melodicamente complementares do início (vide fig.1). Quando a melodia muda de plano e inicia-se a gradação, a letra também se articula e começa a enumerar os valores com os quais o sujeito enunciador mantém um elo temporal (“lembrou os sonhos que eu tinha e esqueci sobre a mesa”, na primeira parte, e, reproduzindo a mesma relação, “lembrou o riso que eu tinha e esqueci entre os dentes”, na segunda).

Em seguida, dois segmentos melódicos idênticos (repetidos no mesmo registro) adensam a ocupação gradativa da tessitura, associando-se aos versos que conectam as isotopias do gosto, do sonho e da natureza (Fig. 3). Essa repetição se coaduna com as comparações sucessivas, alimentando, por meio da conservação melódica, o elo entre isotopias distintas.

Como u			Como a		
ma pê esquece	Dormin		dorme um rio	Sonhando	
ra se	do nu fruteira		ce	na carne pêra	
	ma			da	

**Fig.3**

Deste modo, observa-se que o entrelaçamento da letra com a melodia põe em cena um conjunto de identidades. Estreitando os laços entre expressão e conteúdo, o elo entre sujeito e objeto (ou, no caso, entre sujeito e seus valores) reproduz-se em relações de vizinhança (segmentos melódicos contíguos) ou extensas (o uso da gradação).

A interpretação, de maneira geral, torna quase todas as vogais um ponto de inflexão emotiva traduzida em alongamentos vocálicos, de modo que se torna desnecessário sinalizá-los graficamente. Tais alongamentos ganham contornos melismáticos nas sílabas finais de cada verso (melismas que passaram a caracterizar o estilo o autor e intérprete Milton Nascimento, pela recorrência em suas interpretações).

Porém, quando a melodia volta ao ponto mais agudo da tessitura em “o sol” (na mesma altura de “Lembrou”), o alongamento vocálico é ainda mais enfático, na palavra sol, assim como na palavra “esquece”. O título da canção, “Um gosto de sol”, embora não apareça como verso da canção, recebe certo grau de valorização por meio da força expressiva da palavra cantada “sol” e sua relação poética com as isotopias do “gosto”, vistas acima. Metaforicamente, percebemos que o estado de alma já experimentado pelo sujeito deixou, como registro, o seu “sabor”.

A segunda parte da música é análoga à primeira.

	Lembrou
	o ri que eu tinha
	so
	passagem Numa
sorriu de	cida trangeira
	de es
Alguém	

**Fig.4**

No entanto, a melodia do segundo trecho não tem a mesma extensão temporal da primeira, perfazendo apenas um trecho do que fora apresentado anteriormente:

Lembrou		
o ri que eu tinha	E es	
so	queci tre os dentes	Como u
	en	ma pê esquece
		Sonhan
	ra se	do nu fruteira
		ma

**Fig.5**

Uma vez que se trata de uma repetição, é natural que se crie uma expectativa que, contudo, não é atendida. Esta parada (descontinuidade) gera o efeito da surpresa, e, neste ponto, incide o início da seção instrumental.

A continuidade retomada a partir daí já é de outra natureza: possui desenvolvimento temático e apresenta a mesma melodia e harmonia da seção instrumental presente em “Cais”, com a diferença do acréscimo das cordas na instrumentação. Enquanto em “Cais” temos uma diminuição da densidade instrumental (de um conjunto instrumental heterogêneo para um piano solo), na presente canção dá-se o inverso, o piano recebe uma carga de adensamento com o timbre de cordas. Todavia a resultante é um conjunto homogêneo em que cordas e piano realizam o mesmo programa, em uníssono. As características dessa seção foram descritas na análise de “Cais”.

Assim, novamente uma mudança de estado se configura por meio do arranjo. Esvaziada de qualquer semântica, posto que se trata da passagem a uma seção puramente instrumental, essa mudança não deixa de remeter a uma idéia de contraste com o estado passional apresentado pela canção até este ponto. Como a seção instrumental em ambas as canções traz também alguns traços de passionalidade mesmo num regime mais acelerado, O fica impossível afirmar que a mudança de estado é de não disjunção para conjunção. Há que se considerar, no entanto, que a partir da ruptura entre a seção cantada e a instrumental, temos indícios de que algo se alterou em nível profundo.

É forte a probabilidade de que seja intencional, por parte do arranjador, a remissão de uma canção à outra, posto que pertencem ao mesmo álbum. Com efeito, o arranjo, em ambas as canções, participa como um extensor de seus possíveis significados, ressonâncias, enfim, de sua poética, num sentido amplo. Em ambas, as mudanças de regime (de passional para temático) são decorrências do arranjo. Se, por um lado, qualquer arranjo não é mais que um exercício de escolhas do arranjador, por outro temos nessa relação entre as canções um grau de participação do arranjo que influi decisivamente na profundidade do sentido construído, criando uma espécie de intertexto cancional.<sup>46</sup> Basta perceber o quanto se estende o entendimento e a força expressiva de ambas as canções quando se leva em conta a seção instrumental e tudo que ela carrega como elementos tensivos.

---

<sup>46</sup> Naturalmente estamos considerando a especificidade das versões do álbum Clube da Esquina.

A tensividade em jogo encontra na voz um privilegiado veículo de expressão, capaz de amalgamar forma e força, ou seja, servir às distinções intelectivas e ao sentido contínuo que as atravessa. Noutros termos, a voz como manifestação, a um só tempo, do dizer e do cantar. Isto é o que nutre o poder de persuasão do canto. Passaremos a examinar esse aspecto da canção “Um gosto de sol”.

### **Entoação e Persuasão figurativa**

Por um lado, as flutuações rítmicas observadas nessa canção decorrem dos recursos da passionalização. Os alongamentos vocálicos dão corpo, literalmente, ao investimento emocional por parte do intérprete/cantor. Por outro lado, essas flutuações estão intrinsecamente ligadas ao modo natural de distribuir as durações das sílabas numa situação de entoação da fala. Ainda que o número de sílabas de cada verso seja o mesmo, cada explosão consonantal e duração vocálica acontecem sem relação de subordinação com os tempos do compasso e suas divisões regulares. Assim, a participação da fala na voz engendra certo grau de instabilidade no tocante às durações das sílabas, e, portanto, das notas da melodia. Isto, longe de denotar alguma insuficiência do intérprete no domínio do tempo, resulta de sua participação engajada e de um meticuloso programa que conjuga planos de expressão e conteúdo que, ainda que de forma espontânea e natural, se manifesta no ritmo.

Com isto, pode-se dizer que os versos da canção “Um gosto de sol” são apresentados com delicado equilíbrio entre os apelos da estruturação musical e da fala. Como resultado, verifica-se um grau de determinação que se relaciona muito mais com a compatibilização das alturas e o percurso harmônico do que com a regularidade rítmica ou pulsante. Isto valoriza a importância do tratamento das durações no modo como a canção se realiza, ou seja, no ato de interpretação. Com efeito, exige-se do intérprete bastante precisão no controle das durações, mas, obviamente, de um modo diferente daquele que caracteriza as canções e os gêneros que têm por base a aceleração ( e o conseqüente apelo somático que advém do pulso). A acuidade exigida na alternância entre explosão e implosão silábica, acontecidas no momento exato, em sua aparente inexatidão, altera a

qualidade da presença e da ação do intérprete. Como duração e corpo são conceitos semioticamente ligados entre si, podemos dizer que a presença do intérprete se faz sentir por meio dessas decisões instantâneas na articulação do som (expressão) e do sentido (conteúdo).

Nas canções aqui analisadas, as figuras do autor e do intérprete se fundem na mesma pessoa, de modo que as marcas do estilo do intérprete/autor estão imbricadas na própria estruturação melódica. Isso é facilmente verificável quando se experimenta alterar as durações, impondo à melodia outro tratamento rítmico que não este que, delicadamente, se equilibra entre a fala e o canto. Assim, outro intérprete, por mais liberdade que lhe seja atribuída, necessariamente precisa atuar dentro dos limites das proposições originais para o tratamento das durações (no canto), sob pena de banalizar as proporções rítmicas internas criando regularidades indesejáveis, que não desempenhariam o mesmo papel enquanto força e forma de expressão desta canção.<sup>47</sup> Os valores de duração, tal como dispostos pelo compositor, ao mesmo tempo em que não estão fixados (o que torna inútil sua representação em partitura), são altamente comprometidos com um princípio de estruturação melódica que leva em conta a fala (com ela a componente verbal) e a harmonia (pois as notas do canto precisam sempre se compatibilizar com uma harmonia que se move). Noutros termos, é como se, no caso dessa canção, as escolhas primordiais do compositor relativas ao tratamento do tempo fossem valores inalienáveis, pairassem acima das decisões posteriores, de um intérprete ou um arranjador. Talvez não por outro motivo a ausência de versões de outros intérpretes que sejam largamente conhecidas. Isto pode ser resultado da impressão de que tudo foi “dito” de maneira suficientemente satisfatória e que não subjazem novos significados que outras possíveis interpretações pudessem revelar.<sup>48</sup>

Estas observações estão focadas na interpretação vocal. Uma vez preservadas as características supramencionadas no tratamento das durações

---

<sup>47</sup> Sugerimos que o leitor experimente intuitivamente cantar a melodia buscando distanciar-se da interpretação original e verifique por conta própria como existe um forte grau de determinação nessas durações assimétricas. Mesmo não havendo outras gravações da mesma obra e não sendo parte de nossos objetivos a comparação de diferentes interpretações, ainda assim não poderíamos nos furtar a sublinhar essa característica, por a considerarmos algo inerente ao texto que ora analisamos.

<sup>48</sup> Questões relativas ao tratamento do tempo, na atividade do intérprete, são comentadas rapidamente por Luiz Tatiit, em entrevista registrada no livro *Todos Entoam* (pg. 432, Publifolha, 2008). Neste trecho da entrevista, o autor confirma que, quando não há alterações no plano das alturas, é mesmo no plano das durações que atua o intérprete que deseja dar à palavra cantada um valor ao mesmo tempo de fala e canto.

vocálicas, qualquer outra formação instrumental e elaboração de arranjo seriam plenamente viáveis, possibilitando infinitas interpretações da mesma canção.

Na versão analisada no presente trabalho, “Um gosto de sol” a voz se faz acompanhar apenas pelo piano. A participação do arranjo ainda assim pode ser examinada à luz dos mesmos conceitos com que trabalhamos até este ponto.

### Análise de elementos do arranjo

Observando o arranjo de piano, é fácil notar a oposição do comportamento das mãos esquerda e direita, especialmente no aspecto do ritmo.

Abaixo apresentamos a partitura do piano.

The image displays a piano score for the piece "Um gosto de sol". It is organized into four systems of five measures each. The first system is labeled "Piano" and includes a tempo marking of  $\text{♩} = 35$ . The second, third, and fourth systems are labeled "Pno.". The score is written in 3/4 time. The right hand (treble clef) and left hand (bass clef) parts are clearly distinguished, showing a rhythmic contrast between the two hands. The first system features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and chords in the right hand. The second system introduces a more complex texture with sixteenth-note patterns in the right hand. The third system continues with similar textures, and the fourth system concludes with a final chordal structure.

20 *poco rit.*

23

27

30

Essa diferenciação entre o comportamento das “vozes” da mão esquerda e direita nos conduz a uma abordagem especial dirigida a cada uma delas.

### Mão esquerda

Encontramos, na mão esquerda (pauta inferior), um ostinato que atravessa toda a extensão da canção, como um pedal rítmico/ harmônico. Tal como na participação do violão em “Cais”, a presença de um ostinato constitui-se num elo de continuidade (semelhante também ao efeito que a repetição de motivos nas canções do modelo temático promove). A identidade entre as células repetidas obstinadamente pode ser considerada uma forma de expressão da unidade (ou continuidade) sujeito e objeto.

No presente caso, o ostinato, formado por uma célula simples, com valores de colcheia (e, em alguns compassos, uma variação em semicolcheia, no



## Mão direita

A mão direita executa acordes “plaquê” (notas atacadas simultaneamente), sem desenhos melódicos ou qualquer outro ornamento. O ritmo harmônico é sempre de um acorde por compasso. No entanto, há uma variação das figuras rítmicas, com durações que ora se dilatam até o valor da unidade de compasso, ora se contraem em valores curtos. São rarefações e adensamentos como formas de modulação expressiva.

Abaixo apresentamos a partitura, para os posteriores comentários.

Piano

♩=35

6

11

16

20

*poco rit.*

Os valores mais dilatados, como a mínima pontuada, ao mesmo tempo em que abrem o espaço permitindo a atuação da voz, marcam os limites do compasso. Integram-se ao ostinato da mão esquerda nessa delimitação espaço/temporal que referencia, de modo elementar, a escuta das modulações da voz. À medida que valores curtos entram em cena (com farto uso de síncopes), os acordes se adensam em alguns segmentos, que deste modo recebem uma carga tensiva. Com efeito, por meio destes valores mais curtos, a rítmica dos acordes da mão direita trava um diálogo com as durações e conteúdos (da letra) expressos pela voz, ora articulando

o tempo enquanto a voz se estende em alongamentos vocálicos (como em “lembrou os sonhos que eu tinha”), ora entrando em fase com os recortes consonantais (como na frase “sonhando na carne da pera”).

Por um lado, os acordes da mão direita, quando empregam durações mais curtas, trabalham em um relativo grau de imprevisibilidade; são, portanto, incisivos de descontinuidade no continuum estabelecido pelo ostinato da mão esquerda. Por outro, a repetição de acordes na mesma posição instaura também uma continuidade de outra natureza, pois, durante cada compasso, as alturas “permanecem”, ainda que articuladas em valores curtos. Integradas, as “vozes” da mão esquerda e direita, em oposição complementar, criam um fluxo temporal que subjaz à linha do canto e com ela dialoga. Em resumo, o diálogo entre a voz e o acompanhamento do piano gera nuances no tratamento do tempo dentro da estruturação fraseológica. Disto decorre uma ênfase da passionalidade investida na voz do intérprete expressa pela alternância dos recursos descritos acima.

Embora a elaboração estatística que resulte da comparação entre diversos arranjos ultrapasse objetivos deste trabalho, vale dizer que não é comum encontrar canções com esse tipo de oposição entre um pedal harmônico (mão esquerda) e um percurso harmônico (realizado pela mão direita), em toda a extensão de uma canção. Mais fácil encontrá-lo em um segmento, ou, quando muito, numa seção do arranjo. A permanência desse ostinato na mão esquerda também contribui para a ambigüidade harmônica de certos trechos, como será visto em seguida. Mais uma vez, o arranjo expressa uma marca do estilo do compositor que concorre para a recuperação da instância da enunciação, ou seja, funciona como embreagem que nos remetem à sua figura como enunciador.

### **Observações sobre a harmonia**

O percurso harmônico da canção “Um gosto de sol” orienta-se pelas leis do sistema tonal, valendo-se do recurso do empréstimo modal para expandir suas possibilidades de desenvolvimento. Muito da força diretiva, própria do tonalismo, é atenuada ou mesmo subvertida pelo uso de acordes de empréstimo modal, que, somado à presença do pedal, resulta na referida ambigüidade harmônica que caracteriza alguns trechos. De todo modo, uma diferença clara se estabelece entre

esta e a canção anterior: a harmonia possibilita uma idéia de progresso, característica inerente ao tonalismo.

Em linhas gerais, podemos dizer que o progresso harmônico nessa canção se faz dentro da seguinte temporalidade: todas as frases duram quatro compassos, sendo que a segunda (e, naturalmente, sua repetição, na segunda parte), que pode ser considerada como uma grande frase de oito compassos. Os inícios de frase são marcados pela presença do acorde de dó maior (só a tríade, sem notas acrescentadas) e cada uma delas descreve um arco em que se distribuem pontos de tensão variável, ou seja, acordes mais distantes ou mais próximos do ponto de partida: a escala diatônica de Dó (maior). Examinemos as particularidades com que cada uma delas propõe conjugar tempo e espaço no regime de expansão que caracteriza “Um gosto de sol”.

Na primeira frase, o espaço começa a se abrir num grau relativamente pequeno, ainda dentro do campo harmônico de dó maior, acrescentando uma nona (ré) e uma sétima maior (si) ao acorde. Esta sétima funciona como passagem, ao se encadear, por cromatismo, com a próxima sétima menor (si bemol), que vem no acorde seguinte (fica desde já pontuada a congruência entre o termo “de passagem” na letra e a função da sétima descendente). Este movimento cromático traz a expectativa de uma resolução no acorde Fá (maior ou menor). Decorrente do empréstimo modal, surge a tríade Fá menor. Esta, porém, sobreposta ao pedal, integra-se num acorde cuja instabilidade não expressa claramente a função de subdominante, contendo traços de acorde de apogiatura do próprio Dó. A distensão que acontece no início da frase seguinte, com o acorde de Dó maior, pode ser considerada a resolução da apogiatura.

Outra interpretação possível é considerar os acordes da mão direita como entidades autônomas, o que resulta na sequência “C”, “G”, “Gm” e “Fm” (encadeando funções de tônica, dominante, dominante menor e sub-dominante menor), sobre um pedal de dó e sol.

Al-guém que vi de pas-sa gem Nu-ma ci-da - de es-tran- gei - ra

C G Gm Fm

As interpretações harmônicas descritas para o quarto acorde, (a ambiguidade que admite considerá-lo acorde de apogiatura ou empréstimo modal) se coadunam com o termo “estrangeira”, presente na letra. A força expressiva deste termo, no contexto da canção, só pode ser compreendida em sua plenitude se considerada a relação com a harmonia.

A frase harmônica seguinte reúne oito compassos. Mesmo que o quinto compasso reitere o Dó maior que caracteriza os inícios de frase, há um movimento cromático, descendente que conecta o lá (do terceiro acorde) ao fá bequadro (de Csus7) do oitavo. Outro fator que concorre para essa segmentação é a estrutura melódica, que nestes oito compassos apresenta o percurso gradativo que ampara os versos “Lembrou os sonhos que eu tinha e esqueci sobre a mesa, como uma pera se esquece, dormindo numa fruteira”.

Em comparação à frase anterior, o segundo acorde desta frase apresenta maior instabilidade. Este recrudescimento tensivo se atenua no terceiro acorde, Am (relativo da tônica), apresentando certo grau de consonância. Novamente há um aumento de tensão no acorde seguinte, A<sup>b</sup>#5, seguido de distensão no acorde de Dó maior. Seguindo o cromatismo já mencionado, a nota sol da tríade de dó dirige-se ao fá # (de D7) e fá bequadro (de Dm<sup>b</sup>5), em novo aumento de tensão harmônica que não encontra resolução no acorde seguinte, o C7(sus4). Note que quando se poderia esperar a chegada do mi, este acorde Dó (suspensão) interrompe a progressão descendente. Como na frase anterior, a resolução só se dá no início da

frase seguinte (na verdade, este procedimento é recorrente em todas as frases cantadas de “Um gosto de sol”).

Lembrou os so nhoque eu tinha \_\_\_\_\_ E es que ci so bre a me - sa

C G#<sup>o</sup> Am Ab(#5)

Co -mo u-ma pe-ra se es que - ce Dor-min-do nu-ma fru - tei - ra \_\_\_\_\_

C D<sup>7</sup> Dm(b5) C<sup>7</sup>(sus4)

A frase seguinte é uma espécie de “eco” de sua segunda metade da anterior, repetindo os mesmos acordes (e , vale lembrar, correspondendo, na letra, às sucessivas comparações metafóricas, comentadas anteriormente, e seus respectivos segmentos melódicos repetidos).

Co-mo a-dor-me-ce um ri - o So-nhan-do na car-ne da pe-ra O sol

C D<sup>7</sup> Dm(b5) C<sup>6</sup>

A última frase, também de quatro compassos, assemelha-se a um resumo da frase de oito compassos, sem a força das funções harmônicas e sem o cromatismo.

(O Sol) na som - bra se es-que - ce Dor-min - do nu - ma

C Dm(b5) Am

ca - dei-ra

C<sup>7</sup>(sus4) *poco rit.*

A entrada do tema instrumental incide como um corte no último acorde dessa frase: uma parada na continuidade por ele instaurada. Por não obedecer à métrica e à continuidade instaurada pelo ritmo harmônico, esta entrada tem o valor de uma surpresa, em que pese natureza expectante do acorde suspenso. Mais uma vez se processa, por meio do arranjo, uma mudança de estado, tornando cabível a analogia com um “acordar de um sonho”, para ficarmos em uma das isotopias privilegiadas pelo texto. O contraste com a parte cantada da canção é enfatizado pela entrada das cordas, dobrando o piano, na parte instrumental. Nesta, como já foi dito, o mesmo tema analisado em “Cais” reaparece aqui, com esse diferencial na instrumentação. Uma vez que do ponto de vista semiótico a noção de mudança de estado juntivo, como sugestão imanente do arranjo, já foi elaborada na análise anterior, nessa canção o que verificamos é tão somente a reafirmação do mesmo recurso de arranjo para, mais uma vez, sugerir uma ruptura e mudança de estado do sujeito.

### 4.3 Que bom, amigo

# Que Bom amigo

Milton Nascimento

Que bom, amigo

Poder saber outra vez que estás comigo

Dizer com certeza outra vez a palavra amigo

Se bem que isso nunca deixou de ser

Que bom, amigo

Poder dizer o teu nome a toda hora

A toda gente

Sentir que tu sabes que estou pro que der contigo

Se bem que isso nunca deixou de ser

Que bom, amigo

Saber que na minha porta a qualquer hora

Uma daquelas pessoas que a gente espera

Que chega trazendo a vida

Será você

“Que bom amigo” encontra-se no disco Clube da Esquina II, e apresenta a seguinte formação instrumental:

pianos e voz: Milton Nascimento

piano elétrico: Flávio Venturini

órgão: Wagner Tiso

baixo: Novelli

baterias e percussão: Zé Eduardo e Nenê

flautas: Celso, Jayme Araújo, Copinha e Jorginho

violinos: Pareschi (Spalla), Vidal, Marcello, Aizik, Murillo, Carlos Eduardo, Walter Hack, José Lana, Ricardo Wagner, José Alves, Wilson Theodoro e Álvaro Vetere

violas: Arlindo Penteado, Nelson Macedo, Stephany e Inathercia

cellos: Watson Clis, Alceu Reis, Jacques Morelenbaum e Peter Dauelsberg

trompas: Svab e Toninho

coro: Novelli, Nelson Angelo, Chico Buarque, Toninho Horta e Milton Nascimento

arranjo de base: Milton Nascimento e Wagner Tiso

orquestração e regência: Wagner Tiso

## **Núcleo melodia/letra**

### **Observações sobre a letra**

“Que bom amigo” faz parte do grupo de canções em que a conjunção entre sujeito e objeto (ou entre sujeitos) é explorada como causadora do estado emocional que subjaz ao texto cancional. Nesse caso, o núcleo de sentido da letra é uma celebração: são emoções positivas, sintetizadas na expressão que dá nome à canção e nascidas da satisfação do sujeito enunciador (aquele que fala em primeira pessoa) em reencontrar o segundo sujeito (o sujeito enunciatário, tratado por “tu” ou

“você”). Este segundo sujeito pode ser tomado nesse texto como um objeto<sup>49</sup> (por seu poder de atratividade), mas também como destinador, conforme veremos.

A letra dessa canção ilustra perfeitamente a idéia (já explorada nos capítulos anteriores) de que sujeito e objeto constituem uma unidade e que esta, uma vez cindida, dá sentido à busca empreendida pelo sujeito. Isto, nas canções, orienta tanto a componente verbal quanto a não verbal do texto. Na canção que ora examinamos, essa integração anterior<sup>50</sup> é evidenciada pelo uso da expressão “outra vez” (no verso “Poder saber outra vez que estais comigo”), o que mostra que ambos estiveram outrora juntos e que essa conjunção tornou-se, de alguma forma, uma disjunção. O momento atual é de reencontro, ou seja, transita da não-disjunção para a conjunção plena. A canção celebra a transitoriedade do estado disjunto para conjunto, celebra portanto a conjunção, que se todavia não é de fato, pode acontecer “a qualquer hora”. Versos como “uma daquelas pessoas que a gente espera” mostram a permanência do elo temporal entre ambos, apesar da possível disjunção espacial que marcou algum período dessa relação. A integração sujeito/objeto (ou entre sujeitos) é figurativizada nesse caso como uma relação de amizade que atravessa o tempo conservando, no espaço subjetivo, sua integridade (vide o verso “Se bem que isso nunca deixou de ser”). No fundo, esse elo permanece como o valor dos valores, ou seja, aquele valor que subjaz aos valores pontuais e cuja busca se converte em percurso melódico, e ainda expansão temporal (durações das notas) e espacial (plano das alturas, o que inclui extensão da melodia e exploração harmônica). Por isso, se o “amigo” pode ser considerado objeto (ou “sub-objeto, na anteriormente referida acepção de Zilberberg), é certo dizer também que sincretiza o papel de destinador, como o “guardião dos valores”: é a sua chegada que permite ao sujeito enunciador “poder dizer com certeza a palavra amigo”, ou seja, dota-o de suficiência modal e o persuade a uma adesão completa (relação fiduciária), que o sujeito manifesta na expressão “tu sabes que estou pro que der contigo”. Por fim, esse segundo sujeito que chega como o “amigo” atinge o ponto máximo de sua força enquanto destinador por chegar “trazendo a vida”.

---

<sup>49</sup> Zilberberg sugere a expressão “sub-objeto”, para evidenciar que o objeto, no fundo, integra com o sujeito uma unidade. Em “Que bom amigo”, podemos considerar que o segundo actante, o sujeito encontrado por aquele que canta e responde na primeira pessoa (evidenciado nas expressões “estou”, “minha”) pode ser considerado um objeto, ou ainda, um sub-objeto.

<sup>50</sup> Essa integração primordial entre sujeito e objeto é de ordem conceitual, não cronológica. Todavia, no caso dessa canção, algumas expressões levam a crer numa conjunção anterior que, de algum modo, tornara-se disjunção, donde decorrem a melancolia e a passionalidade da canção.

A letra trata, portanto, do restabelecimento de uma relação de continuidade entre um e outro sujeito, e entre destinatário e destinador, sem mais interposições ou obstáculos (ou, nos termos da letra, “sem preocupação”). Uma relação de identidade que pode ter tido um período de distanciamento espacial, mas que “nunca deixou de ser”. Talvez seja essa a razão da identidade entre segmentos melódicos que vão ocupando o espaço vertical, em diversos planos da tessitura, mesmo sem a estrutura programática da gradação. O mais provável é que essa ocupação vertical, a desaceleração e a direção ao agudo (a tensão emocional correspondendo à tensão vocal) correspondam a esse período de distanciamento físico. Mas em nenhum momento essa disjunção é um estado fixo, a canção trata justamente da iminência do restabelecimento da convivência entre os sujeitos. Enfatizando não a espera (do amigo) mas a conjunção com o valor “amizade”, a letra encontra no desenvolvimento melódico um procedimento que lhe corresponde: ao invés do uso da gradação (que indicaria uma espera sob controle), a melodia apresenta relações de identidade entre segmentos, tal como veremos a seguir.

### **Persuasão passional**

“Que bom, amigo” apresenta as mesmas características passionais das canções anteriores, algumas delas de modo ainda mais enfático com a ocupação da tessitura (15 semitons) e os alongamentos vocálicos (assinalados em negrito), além de pronunciada mudança de registro (linha tracejada) . Os primeiros versos da canção evidenciam o modo de compatibilização letra e música escolhido pelo autor, ou seja, o regime expansivo característico da passionalização (Fig. 1).

		zer com	te za ...
a		Di	cer
bom mi			
Que	der	ber ou	vez
	Po	sa	tra que
		es	comi
	go	tais	
			go

Fig.1

Além dos alongamentos vocálicos, o percurso é valorizado também pela presença dos pequenos desenhos melódicos repetidos em diferentes planos, reforçando a idéia da melodia que busca e encontra a si própria (o que equivale, no plano melódico, à busca do sujeito por sua própria integridade). Mesmo em andamento desacelerado, é possível identificar a correspondência entre esses fragmentos melódicos, o que permite associá-los ao sujeito e àquilo que nele se conserva, como suas relações, especialmente a amizade com o segundo sujeito. No fundo, o sujeito segue sendo o que ele fora no passado e seguirá sendo no futuro o que é no presente. A melodia espelha essa conservação, reproduzindo em diferentes regiões da tessitura aquilo que ela acabou de exprimir. Em ambos os planos de expressão, o que se enfatiza é a conjunção: talvez essa seja a chave da compatibilidade entre letra e música no caso dessa canção.

A fig. 2 representa duas dessas aparições do desenho melódico que, em suma, orienta quase toda a estruturação da melodia: uma oscilação em segundas (de semitom ou tom), seguida de um desenho descendente/ascendente e terminando com salto descendente.



so	
pes	as
te espe	
Uma daquelas	que a gen
ra	

**Fig.3**

Assim, considerados esses dois principais recursos musicais (um de caráter intenso, com efeito sobre as durações das vogais, e outro de caráter extenso, estruturando a melodia em segmentos reiterados ao longo do percurso), temos em “Que bom, amigo” dois fatores que fortalecem a componente musical da canção, estabilizando o discurso e favorecendo sua permanência enquanto forma de expressão. Uma observação sobre o número de sílabas de cada verso, no interior da estrofe, contribui também para que se detecte outro fator de conservação da matéria sonora, ainda que as estrofes não sejam completamente simétricas.

Que bom, amigo \_\_\_\_\_ 4 sílabas

Poder saber outra vez que estás comigo \_\_\_\_\_ 12 sílabas

Dizer com certeza outra vez a palavra amigo \_\_\_\_\_ 13 sílabas

Se bem que isso nunca deixou de ser \_\_\_\_\_ 10 sílabas

Que bom, amigo \_\_\_\_\_ 4 sílabas

Poder dizer o teu nome a toda hora \_\_\_\_\_ 12 sílabas

A toda gente \_\_\_\_\_ 4 sílabas

Sentir que tu sabes que estou pro que der contigo\_\_ 13 sílabas

Se bem que isso nunca deixou de ser\_\_\_\_\_ 10 sílabas

Que bom, amigo\_\_\_\_\_ 4 sílabas

Saber que na minha porta a qualquer hora\_\_\_\_\_ 12 sílabas

Uma daquelas pessoas que a gente espera\_\_\_\_\_ 12 sílabas

Que chega trazendo a vida será você\_\_\_\_\_ 13 sílabas

Apesar da assimetria, a semelhança entre o número de sílabas compõe o conjunto dos fatores que influem na estabilização da forma de expressão. No entanto, pelo regime desacelerado que caracteriza a canção ora examinada, não se pode dizer que a noção de identidade entre os versos possua o caráter imediato das canções temáticas. A canção se desenvolve no sentido da expansão. Os alongamentos vocálicos e a ampla ocupação da tessitura (especialmente na direção do agudo), que evidenciam as emoções do enunciador, se combinam ao tratamento das durações das notas no interior do texto. Na verdade, ao invés de atender a um apelo somático e se enquadrarem na pulsação de base (que todavia está presente, como veremos na análise dos elementos do arranjo), novamente as durações de cada nota da melodia obedecem à instância da fala. A força e presença persuasiva da fala imprimem suas marcas no desenvolvimento melódico e na interpretação do cantor. Consequentemente, as durações apresentam um grau de variação que reduz as possibilidades de se antever o encaixe de cada sílaba nos tempos do compasso, mas, ao mesmo tempo, mantém a escuta numa espécie de estado de alerta para o que está sendo dito. Estes e outros recursos levam ao exame da participação entoativa, agente de desestabilização e, ao mesmo tempo, de persuasão comunicativa.

### **Entoação e Persuasão figurativa**

As ênfases que já mobilizam o intérprete cantor com os recursos passionais supracitados são intensificadas nessas sutis nuances de ajuste temporal. Se por um lado há uma estabilidade sobre a qual discorreremos acima, há também uma

instabilidade típica da fala, que interfere nas durações e presentifica a figura do enunciador por meio da voz. Isso se torna uma característica ao mesmo tempo inerente à composição e ao modo de interpretação de seu autor. Por esta razão muitas vezes o intérprete tende a ser confundido com o sujeito enunciador.

Este é um caso de canção que, embora trate de uma explícita situação de comunicação, mantém em caráter recessivo a sua porção figurativa. Em sua trama, a elaboração musical, que orienta o desenvolvimento melódico, predomina sem, contudo, impedir que se depreendam algumas características da entoação natural. Como foi dito anteriormente, toda canção traz, em alguma medida, uma participação das características da fala. Mesmo em canções que apresentam uma estruturação eminentemente musical, essa participação entoativa induz a adequações de durações das notas, de segmentação da melodia e do próprio perfil melódico, que dão indícios da presença da voz que fala por de trás da voz que canta, ou, dito de outro modo, da presença (recessiva) da figurativização.

Por exemplo, enquanto os versos “Poder saber outra vez que estais comigo” e “Dizer com certeza outra vez a palavra amigo” apresentam o mesmo desenho melódico (Fig.2) e o mesmo número de sílabas, nota-se que em “Se bem que isso nunca deixou de ser” há, além de uma determinação de ordem musical, uma adequação ao que há para ser dito. Com efeito, a melodia correspondente ao verso tem perfil ligeiramente modificado, adaptando-se ao número de sílabas. Já o verso “a toda gente”, outro exemplo, surge mais como decorrência do verso anterior, expandindo e enfatizando a idéia contida em “poder dizer o seu nome a toda a hora, a toda gente”, do que como uma implicação de estrutura melódica concebida *a priori*. Em exemplos como este, o que se percebe é que, ainda que a componente musical em “Que bom, amigo” seja fortalecida pelas características da passionalização, ocorre certa atenuação desta componente em favor de componente figurativa. A própria contenção da expansão, observável em “Se bem que isso nunca deixou de ser”, que restringe um pouco o âmbito melódico, valoriza a força entoativa (Fig. 4).





## **Análise de elementos do arranjo**

O arranjo da canção “Que bom, amigo” traz a peculiaridade de estruturar-se sobre uma variação (em modo maior) do tema que em “Cais” e “Um gosto de sol” aparece como seção instrumental. Seguindo o mesmo programa melódico/harmônico apresentado no referido tema (com as adaptações necessárias ao novo modo), “Que bom, amigo” compõe com as demais canções uma espécie de tríptico cancional<sup>51</sup>, integrado por meio do arranjo.

Com instrumentação mais complexa que as seções instrumentais das outras canções, o arranjo apresenta, além do piano e das cordas, órgão, baixo, bateria, percussão, sopros e coro. Em toda a extensão da canção, mantém-se uma trama contrapontística cujas linhas principais são a melodia do canto e o tema outrora instrumental.

Como vimos na análise de “Cais” e “Um gosto de Sol”, este tema induz à noção de espera pelo uso da gradação. Tal característica permanece, mesmo com os ajustes necessários à mudança de modo (de menor para maior), Naturalmente, com essa mudança o caráter global ganha uma feição própria. No entanto, isto não impede que o tema seja reconhecido nas diferentes canções. Somados os efeitos deste reconhecimento<sup>52</sup> e do uso da gradação, o arranjo da canção “Que bom, amigo” trilha um caminho cuja direção pode, até certo ponto, ser antecipada pelo ouvinte. Isto nos remete à análise do núcleo e à certeza da conjunção do sujeito com o valor amizade. Imediatamente podemos observar que a canção insere também o arranjo no quadro de certezas que orientam seu desenvolvimento.

Se, na relação melodia e letra, a gradação corresponde a um elo à distância, pode-se inferir que existe também uma compatibilidade entre o uso do mesmo recurso nesse arranjo e a noção, desenvolvida na letra, de uma conjunção

---

<sup>51</sup> A relação que o arranjo estabelece entre as canções suscita um olhar sobre alguns possíveis elos entre as letras. Tal análise ultrapassa nossos objetivos, mas, de todo modo, numa visada imediata já aparecem figuras como a da viagem: insinuada em “Cais”, com o verso “e sei a vez de me lançar” e, de certo modo, “concretizada” na seção instrumental, ela se estende a “Um gosto de sol”, compondo uma isotopia com o termo “cidade estrangeira”. O destinador, figurativizado por um personagem visto “de passagem” em “Um gosto de sol”, de maneira análoga aparece em “Que bom, amigo” como um guardião dos valores.

<sup>52</sup> Embora a canção “Que bom amigo” esteja no álbum Clube da Esquina 2 (lançado seis anos após do primeiro disco do Clube da Esquina, de “Cais” e “Um gosto de sol”), a hipótese de o ouvinte poder relacionar canções pertencentes aos dois álbuns é alimentada até pelo título dos mesmos.

que, embora certa, não é imediata. O elo entre os sujeitos perdura no tempo, como expressa o verso “isso nunca deixou de ser”.

Enquanto o arranjo desenha esse caminho linear, a melodia realiza, em contraponto, desenhos esparsos e semelhantes entre si . Estes, sem ceder à regularidade pulsante do acompanhamento e sem realizar uma gradação linear, expandem a ocupação do plano vertical. Nesse sentido, vemos que o arranjo intensifica o estado de “espera”, possível de ser sintetizado no verso (já destacado anteriormente) “uma daquelas pessoas que a gente espera”. Na medida em que se desenvolve, o arranjo recebe elementos novos que entram em curso ora adensando o tema (espera), ora se contrapondo (surpresa).

## Pianos

A presença de dois pianos reforça o tema instrumental em modo maior que serve de base para a canção. Não se trata de dois arranjos diferentes, mas um reforço, em oitavas, do tema e dos acordes que dividem a pulsação. Assim sendo, não se justifica uma representação, em partituras separadas, para cada um dos pianos. O trecho apresentado abaixo é uma proposta de síntese do arranjo para pianos.

The image displays two systems of musical notation for two pianos. Both systems are in 4/4 time and feature a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The right-hand part of each system consists of dense, vertical chordal textures, often appearing as thick blocks of sound. The left-hand part provides a rhythmic accompaniment, primarily using quarter and eighth notes, with some rests and ties. The notation is presented as a single score for two pianos, with the two staves grouped together by a brace on the left.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with eighth notes and a quarter rest. The bass clef staff contains a bass line with a half note and a quarter note, followed by eighth notes.

Second system of musical notation. The treble clef staff contains a dense texture of chords. The bass clef staff contains a bass line with eighth notes and a quarter note.

Third system of musical notation. The treble clef staff contains a dense texture of chords. The bass clef staff contains a bass line with eighth notes and a quarter note.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with eighth notes and a quarter rest. The bass clef staff contains a bass line with a half note and a quarter note, followed by eighth notes.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff contains a dense texture of chords. The bass clef staff contains a bass line with eighth notes and a quarter note.

Sixth system of musical notation. The treble clef staff contains a whole rest. The bass clef staff contains a bass line with a half note and a quarter note, followed by eighth notes.

A reincidência do timbre (piano) usado na execução do mesmo tema, nos arranjos das outras canções (“Cais” e “Um gosto de sol”), fortalece a relação que se estabelece entre tais canções.

No transcorrer de toda a canção, o arranjo de piano cumpre a dupla função de descrever o progresso da harmonia e evocar o tema que noutras canções é instrumental. Enquanto texto, sua narratividade inerente se figurativiza nessas componentes, a progressão harmônica e o desenvolvimento temático. Cada uma dessas componentes evolui segundo seu próprio programa: se a harmonia assenta sobre um ritmo regular, tanto no sentido intenso (semicolcheias repetidas), quanto extenso (funções harmônicas mudando de quatro em quatro compassos), o tema apresenta síncopes, o que confere certa mobilidade ao seu desenvolvimento, conforme vemos na partitura. Ou seja, se os acordes repetidos soam como uma espécie de continuidade, assegurada pela reiteração, em que a noção de progresso é tênue e se constrói muito lentamente, o tema (que se faz ouvir na voz mais grave do piano), apresenta uma idéia que às vezes se desenvolve de modo mais ágil que a progressão dos acordes (por exemplo: durante o verso “Se bem que isso nunca deixou de ser” os acordes são mantidos enquanto o tema evolui do agudo ao grave).

Voz

Se bem que is so nun - - ca dei-xou de ser

Piano

A resultante rítmica do piano, somando as componentes de seu arranjo, se contrapõe, por sua vez, à melodia do canto, com suas flutuações rítmicas e durações estendidas por alongamentos vocálicos. A voz não se subordina ao pulso, pois está a serviço ao mesmo tempo do canto e da fala. No primeiro caso, sustenta a sonoridade como veículo das modulações emotivas do intérprete. No segundo, conduz as durações para uma irregularidade típica nos falantes. O que se observa,

mais uma vez, é essa relação da voz que flutua sobre uma base de ritmo bastante regular. Mais uma vez se verifica a particularidade do autor quanto ao tratamento do tempo, especialmente o contraponto entre o aspecto rítmico do arranjo (não só do piano, mas de todo o conjunto, conforme veremos) e do canto, marcas do estilo (ou dicção) presentes também nas demais canções já analisadas.

A essa altura, quando analisamos a terceira canção, podemos inferir o papel dessas marcas do estilo: elas apontam para a própria enunciação e para o enunciador. Dito de outro modo, uma vez que a canção é o enunciado, essas marcas são um caminho de reconstituição, ainda que em uma medida restrita, da instância da enunciação. Nossas observações convergem para o conceito de que é impossível desconectar a canção e o modo como esta se nos apresenta. Toda canção se dá a conhecer com alguma espécie de arranjo e interpretação, ainda que a capella<sup>53</sup>. A atuação do intérprete/cantor e do arranjo, além de possuir seu valor de conservação do significante (valor inerente aos textos estéticos), traz vestígios da própria enunciação, como um convite a que se chegue, por meio do texto (cancional), ao próprio enunciador e ao instante da enunciação. Dito de uma maneira mais técnica, as marcas de estilo (de interpretação e de arranjo) desempenham uma função de embreagem. Assim, associar a canção ao sujeito que canta, por meio da audição, faz coincidir a pessoa do cantor e o sujeito do enunciado da canção por marcas da enunciação presentes no texto cancional. É desta forma que, quando ouvimos Milton e seu estilo particular de interpretar, com as características já apontadas, recuperamos por meio da canção a própria figura do compositor e cantor. Isto faz com que possamos reconhecer uma “assinatura” que é de natureza musical<sup>54</sup>. E, obviamente, isso não se dá apenas com Milton, mas com todos aqueles que oferecem, como ele, particularidades de estilo<sup>55</sup>.

---

<sup>53</sup> Conferir “O Arranjo como elemento orgânico ligado à canção popular brasileira”, capítulo 2.2 “Modos de existência da canção popular” Coelho, 2007, p.61.

<sup>54</sup> O recurso do videoclip, nesse sentido, apenas amplia algo deste fenômeno que acontece desde a era do rádio.

<sup>55</sup> É fácil pensar em nomes do nosso cancioneiro, especialmente aqueles que se fazem reconhecer não somente por seu timbre de voz, mas por suas escolhas de arranjo (timbres, levadas características). Só o modo particular do toque de violão de João Bosco, Gilberto Gil ou de Jorge Benjor já são suficientes para fazer corresponder “um som à pessoa”.

## Bateria

Compondo o quadro dessas marcas de estilo, em que se observa um canto pleno de irregularidades rítmicas sobre uma base pulsante, a bateria em “Que Bom Amigo” apresenta um discurso progressivo, que recorta o tempo em pulsos mínimos e se complexifica no transcorrer da canção. Se entendermos as transformações de estado que se processam no interior de um discurso (quer verbal ou não verbal) como um processo narrativo, podemos dizer que a bateria “narra” uma linha que, enquanto evolui, se integra ao conjunto das “vozes” que dialogam internamente no arranjo.

A participação da bateria se inicia incidindo, delicadamente (utilizando os pratos em pianíssimo), nos ataques do tema melódico instrumental que acompanha a linha do canto<sup>56</sup>.

The image shows a musical score for Piano and Bateria (Drums) in 4/4 time. The Piano part is in the bass clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The Bateria part is in the treble clef. The score shows the piano accompaniment and the drum part, with the drum part starting with a cymbal (pratos) in the second measure. The piano part has a dynamic marking of *pp* (pianissimo) in the second measure. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 5.

Aos poucos a participação da bateria ganha “espessura”, com acréscimos de peças<sup>57</sup>, alternando a condução com subdivisões em semicolcheia, e ataques que reforçam a rítmica do tema instrumental:

<sup>56</sup> Conferir, ao final do texto, a bula que nos serviu de referência para a notação de bateria.

<sup>57</sup> O rulo de prato, em crescendo, soa como uma sobreposição que pode tanto ter sido gravada separadamente pelo próprio baterista, quanto pertencer ao set de percussão. De todo modo, o fato não traz grandes implicações na análise que apresentamos.

Piano

Bateria

condução

rufo de prato, crescendo

I.v.

Até o trecho em que o arranjo propõe outra linha, com novas figuras rítmicas:

Bateria

Pts. de choque, fechado

caixa

bumbo

O emprego da subdivisão (e notas ainda mais curtas, como as fusas em quiálteras) confere ao arranjo um referencial temporal bem mais dinâmico (impetuoso, até) do que se poderia supor dentro do regime desacelerado que caracteriza uma canção passional<sup>58</sup>. O surgimento de cada nova célula rítmica, com essas curtas durações, pende para o valor da surpresa, uma vez que recorta o tempo numa velocidade contrastante com outros elementos do arranjo. Após o surgimento destas incisivas figuras rítmicas, sua conservação (repetição) atenua o efeito da surpresa e passa a integrar o corpo contínuo do texto, até uma nova alteração (descontinuidade), quando todas as peças da bateria são utilizadas no reforço dos ataques do tema principal do arranjo. Vejamos uma ilustração desse procedimento:

<sup>58</sup> Cabe aqui uma menção aos músicos Zé Eduardo Nazário e Nenê, bateristas e percussionistas que tocam nessa faixa que ora analisamos. A concepção de uma participação propositiva da bateria, em que esta transcenda a função de manter um ritmo regular e situar a canção num gênero pré-definido, vem da experiência desses bateristas no convívio com o músico Hermeto Paschoal. Para um aprofundamento nessa questão ver “Tudo isso junto de uma vez só”, tese de mestrado de Lúcia Pompeu de Freitas Campos (UFMG, 2006).

The image shows a musical score for piano and snare drum. The piano part is written in a key with four sharps (F#, C#, G#, D#) and a 2/4 time signature. It consists of two staves: a treble clef staff with a complex texture of chords and moving lines, and a bass clef staff with a similar texture. The snare drum part is written on a single staff below the piano part, marked 'aro de caixa'. It shows a rhythmic pattern of hits (marked with 'x') and rests, corresponding to the piano accompaniment.

Por fim, a bateria novamente se desprende do acompanhamento estrito dos ataques da melodia principal do arranjo, e, com gestos mais livres (e intensidade forte), se aproxima mais da idéia de “condução” ou levada, naturalmente com múltiplos pontos de coincidência de ataques com os elementos melódicos do arranjo<sup>59</sup>.

## Cordas

Por sua atuação em blocos, normalmente as cordas são tratadas como um conjunto homofônico. Em “Que bom Amigo” isto não é muito diferente, embora seja preciso considerar que neste arranjo de cordas se conjugam as presenças do tema e dos acordes repetidos, de maneira análoga ao arranjo de piano: no registro agudo do conjunto das cordas ouvem-se os acordes e, no registro grave, o tema. Isto contribui para um aumento de densidade, que torna mais relevante a presença do tema melódico/harmônico que une as três canções por via do arranjo. Este comportamento das cordas sofre apenas uma alteração (quando da segunda aparição do verso “Se bem que isso nunca deixou de ser”), em que, a partir de um curto segmento melódico descendente, as cordas assumem notas de duração mais longa. Essa modificação dura poucos compassos e logo as cordas retornam ao comportamento anterior, sustentado até o fim da música.

<sup>59</sup> A esta altura, além do tema que sustenta toda a progressão da canção, outra melodia instrumental surge, tema este que é apresentado em outras canções do mesmo autor, como “Idolatrada”. Esta nova melodia é introduzida pelas trompas, conforme veremos adiante.

## Baixo

O baixo, assim como as cordas, reforça o tema instrumental cuja melodia orienta o arranjo como um todo. O início de sua participação não coincide com o começo da canção (dá-se no começo da segunda estrofe), de modo que sua entrada no arranjo, pelo registro grave, tem o valor de um acréscimo de “peso” e densidade ao tema.

## Flautas

As flautas possuem participação intermitente, ora perfazendo partes do percurso melódico em que já se somam o piano, as cordas e o baixo, ora reforçando outros elementos do arranjo, como o coro (cuja participação é absolutamente pontual, não mais que um compasso e um tempo). São três as passagens em que as flautas surgem no arranjo: na primeira, as flautas renovam o interesse no tema, por mudarem o registro em que ele se faz ouvir. Essa entrada das flautas é ao mesmo tempo corte (descontinuidade) da linha temática no registro grave, e instauração de nova continuidade, no registro agudo, para o mesmo tema. A ligeira mudança no perfil do tema, também acompanhada pelo baixo, invertendo o salto ascendente (de quinta) para um descendente (de quarta) não muda em nada a função desempenhada pelas flautas. Essa alteração só acontece enquanto é explorado o registro agudo, voltando a seu estado original quando as flautas passam ao registro grave. Nas notas dó e ré, vozes do coro somam-se ao timbre de flauta, agregando espessura a essas duas notas.

The image shows a musical score for three instruments: Flauta (Flute), Piano, and Baixo (Bass). The score is written in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. The Flauta part is in the treble clef and remains silent for the first two measures, then enters in the third measure with a half note G#4, followed by quarter notes A4 and B4. The Piano part is in a grand staff (treble and bass clefs) and remains silent for the first two measures, then enters in the third measure with a half note G#3 in the bass clef, followed by a series of chords in the treble clef. The Baixo part is in the bass clef and plays a continuous eighth-note pattern throughout the three measures, starting with G#2 and moving up stepwise to B2.

The image displays two systems of musical notation. The first system, starting at measure 4, includes parts for Flute (Fl.), Piano (Pno.), and Bassoon (Bx.). The Flute part features a melodic line with slurs and accents. The Piano part consists of dense chordal textures in both hands. The Bassoon part provides a lower melodic line. The second system, starting at measure 7, includes parts for Coro (Chorus), Flute (Fl.), Piano (Pno.), and Bassoon (Bx.). The Coro part has a few notes with a long rest. The Flute part continues its melodic line. The Piano part maintains its chordal texture. The Bassoon part continues its melodic line.

Em linhas gerais, o papel das flautas é o de intensificar as passagens instrumentais, tornando-as mais brilhantes por seu registro agudo.

## Trompas

A melodia iniciada nas trompas em princípio se distingue tanto da melodia da voz quanto da base temática. A introdução de um novo material ou motivo melódico confere um valor diferenciado à participação do naipe de trompas na textura global. Seu início se dá na terceira estrofe, quando a voz retorna logo após o trecho instrumental. Com a entrada desse novo material, a textura torna-se mais

polifônica, pois se somam as melodias da voz, do tema outrora instrumental (e que se tornou base dessa canção) e a melodia das trompas<sup>60</sup>. Durante seu desenvolvimento, no entanto, a trompa se conecta com a melodia do canto, antecipando-lhe os valores qualterados, conforme observamos na partitura.

The image displays a musical score for three instruments: Trompas, Pno. (Piano), and Voz (Voice). The score is divided into two systems, starting at measure 49 and ending at measure 53. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. In the first system (measures 49-52), the Trompas part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Pno. part provides a rhythmic accompaniment with chords and moving lines in both hands. The Voz part is silent in these measures. In the second system (measures 53), the Voz part enters with the lyrics "u - ma da - que - las pes -" and plays a triplet of eighth notes. The Trompas part also plays a triplet of eighth notes, mirroring the vocal line. The Pno. part continues with its accompaniment.

A nosso ver, a questão harmônica em “Que bom amigo” não oferece informações cuja relevância justifique uma análise detida como a realizada nas canções anteriores. As características principais da participação dos instrumentos, ligada à construção de sentido nessa canção, concentram-se nos aspectos já tratados até aqui: a escolha do modo maior, o contraponto entre as linhas do canto e dos outros instrumentos, a ocupação mais intensa do espectro sonoro, o maior efetivo instrumental e a regularidade de pulsação do acompanhamento.

<sup>60</sup> Essa mesma melodia surge no arranjo de “Idolatrada”, canção registrada no disco “Minas”, do mesmo autor.

## CONCLUSÃO

A abordagem semiótica do arranjo no terreno da canção popular é algo ainda incipiente, salvo as honrosas exceções que constam em nossas referências bibliográficas. A escassez de publicações que se proponham a aplicar conceitos da semiótica tensiva na análise desse elemento constitutivo do texto cancional tornou nosso percurso bastante árido em alguns momentos. Se mantivemos o propósito metodológico inicial, isto se deve à existência dessa teoria, nascida no berço da Semiótica Tensiva e que tem sido cada vez mais aplicada na análise de canções populares no Brasil: a Semiótica da Canção, embora esta não trate com especificidade as questões relativas à participação dos instrumentos. A nosso ver, isso não constitui uma falha da teoria, posto que não consta em nenhum de seus registros textuais o anseio criar correspondência entre os seus modelos de análise e a miríade de possibilidades praticadas pelos arranjadores de canções. No entanto, há, em diversas passagens dos textos consultados, algumas menções tanto ao arranjo quanto à harmonia, o que apenas comprova que estes aspectos, além de inalienáveis ao modo como a canção se nos dá a conhecer, são passíveis de tratamento semiótico como qualquer outro aspecto textual.

Desde o princípio, nossos estudos não apontavam para a proposição de modelos de análise de arranjo, mas sim, para a aplicação de conceitos da semiótica tensiva na abordagem de aspectos que iam além do núcleo melodia e letra, foco principal da Semiótica da Canção. Ao lançar mão desses conceitos, pretendíamos nos manter na mesma senda percorrida pelo teórico Luiz Tatit, por meio da qual vieram à tona princípios de compatibilização letra e música, praticados em larga escala pelos cancionistas. Assim, foram imediatamente descartados os textos que se propusessem a outras abordagens do arranjo, tais como contextualização histórica, social ou análises puramente musicais sem o aporte conceitual da Semiótica. Restaram-nos pouquíssimas fontes, portanto estamos conscientes da nossa restrita bibliografia. No entanto, a Semiótica da Canção ainda permanece como a única teoria desenvolvida especificamente para a análise de canções populares (principalmente brasileiras), de modo que todo esforço no sentido de utilizar a própria teoria, seus modelos e conceitos fundamentais nos parece plenamente justificável.

Para os propósitos do presente trabalho, nossas análises partiram do núcleo melodia/letra para então se estenderem a elementos presentes no domínio do arranjo e da interpretação vocal. Os modelos da Semiótica da Canção, embora centrados no chamado “núcleo de identidade” formado pela integração melodia e letra, apontaram-nos diretrizes para a abordagem de aspectos mas extensos, em que se enquadram os elementos do arranjo. Consideradas as tendências opostas de expansão e concentração, que correspondem, respectivamente, aos modelos passional e temático, orientamos nosso foco de observação para o estabelecimento de continuidades (como no caso do uso ostinatos, de gradação, ou notas longas) e descontinuidades (ingresso de novos elementos no arranjo, gestos musicais descontinuados, mudanças de registro, intervenções pontuais de elementos esparsos). Vimos que, ao expandimos para os elementos do arranjo os mesmos os conceitos que norteiam a Semiótica da Canção, encontramos reverberações das características passionais apreendidas do encontro da melodia com a letra em elementos puramente musicais. Isto se aplica tanto ao arranjo instrumental quando à atuação da voz como instrumento, em que características rítmicas e compatibilidades entre canto e harmonia devem ser observadas. Dentre as mais características do autor e das obras analisadas, destacamos a flutuação rítmica (em favor dos alongamentos vocálicos decorrem tanto da passionalização, dominante, quanto da figurativização, recessiva), sobre uma base de ritmo regular.

De fato Milton Nascimento apresenta, como cantor e como autor, uma concepção particular de tratamento temporal no interior do texto cancional. A estabilidade musical, assegurada pelo comportamento dos instrumentos dos arranjos, não se vê ameaçada pelas flutuações rítmicas de seu canto. Estas são, antes, fatores de conservação da matéria fônica, durações vocálicas em que seu timbre de voz reveste suas emoções enquanto enunciador. Ainda assim, do ponto de vista estritamente temporal, o jogo de durações silábicas proposto pelo intérprete, traz a marca de uma instabilidade existente também na da fala, de modo que o efeito persuasivo da entoação se faz presente em suas interpretações. Essa combinação de durações imprevisíveis como na fala e alongamentos vocálicos tipicamente passionais caracterizam a produção de Milton Nascimento, numa instância em que se confundem o compositor e o intérprete. Tornam-se assim marcas de um estilo pessoal que passam a integrar os fatores que participam daquilo que, nos textos estéticos, é fundamental; a conservação do significante.

Estas marcas participam de uma embreagem, ou seja, apontam para a instância da enunciação, por meio do enunciado (o texto cancional). Dito de outro modo, a constituição de um estilo musical particular se dá por meio do conjunto de marcas, presentes no texto, que apontam para o autor como personificação da instância enunciativa. Deste modo, por meio do texto cancional, recompomos sua presença como enunciador. Vale lembrar que as análises semióticas se nutrem da possibilidade de, por meio das marcas deixadas no enunciado, reconstituírem, ao máximo possível, o valor que origina a enunciação. Se a enunciação propriamente dita é algo irrecuperável, a busca do sentido se traduz na tentativa de refazer os elos e entrar em conjunção novamente com a unidade primordial, anterior à ruptura da enunciação. Vemos assim que as marcas de estilo se integram no conjunto dos fatores que levam à enunciação e participam assim da reconstituição dos elos, e, portanto, do sentido.

Para além disto, nossas análises permitiram reconhecer os recursos pelos quais três canções do mesmo autor se comunicam e se nutrem mutuamente de significado (ainda que, em parte, inefáveis), cujo valor está assegurado na preservação do significante.

No núcleo de identidade de cada uma das canções, foi detectada a recorrência da noção de elo à distância, com duas conseqüências no desenvolvimento melódico da linha do canto: o uso da gradação, em “Cais” e “Um gosto de sol” e a semelhança entre segmentos melódicos dispostos em diferentes regiões da tessitura, como em “Que bom, amigo”. Na base dessa relação, o retorno ao estado de conjunção primordial, ou seja, a restauração da continuidade. Quando estendemos a análise para a participação dos instrumentos, vimos o modo como estes se integram nesse restabelecimento dos elos ou continuidades. As características verificadas transcendem os limites de cada uma das canções ao mesmo tempo em que lhes são imanentes.

Vimos como a entrada do tema instrumental figurativiza uma mudança de estado em “Cais” e “Um gosto de sol”, por meio da alteração das durações (de longas, na parte cantada, para curtas, na parte instrumental) e da impressão global do regime da parte instrumental, em ambas as canções, como mais acelerado. O estado anterior (de não-disjunção, considerado o elo à distância) vem expresso com os recursos tipicamente passionais, como os alongamentos vocálicos e a ocupação

da tessitura. A mesma orientação expansiva que alonga as durações das vogais e a ocupação da tessitura, promove a expansão do percurso harmônico. Reforçando os laços entre expressão e conteúdo, a harmonia também participa da busca de junção entre o sujeito e valores primordiais. Quando ambas as canções chegam à seção instrumental, pela presença temática, promove-se uma mudança musical que alude, em certo grau, a uma mudança de estado de junção (com valores caros ao sujeito). No caso de “Cais”, a seção instrumental figurativiza a evasão que liberta (“para quem quer se soltar”) e promove a junção com valores essenciais, como a felicidade (“eu queria ser feliz”). Em “Um gosto de sol”, valores inerentes ao sujeito, como “o riso”, e “o sonho”.

Em “Que bom amigo”, melodias convivem na trama de seu arranjo, formando um límpido contraponto, cujas vozes recebem aqui e ali reforços de intensidade e densidade por meio de recursos de instrumentação. A valorização dessas melodias instrumentais pelo acréscimo e alternância de instrumentos nos quais elas se realizam faz o texto cancional remeter-se aos outros analisados. Esta afirmação não se refere à possível apreensão disso por parte de um ouvinte qualquer. É sempre importante não perder de vista que o escopo desse trabalho não contempla a verificação da (re) construção de sentido por parte dos ouvintes, mas sim, de como o texto articula conteúdo e expressão e ainda quais pontes pode suscitar em relação a outros textos. No presente caso, verificamos que o próprio texto cancional se constrói sobre uma base dialógica, expressa no contraponto da melodia do canto (formadora, com a letra, do “núcleo de identidade da canção”) e o tema instrumental adaptado para o modo maior (nas canções “Cais” e “Um gosto de sol” o mesmo aparece em modo menor, em seção puramente instrumental). Sendo assim, esse diálogo entre dois temas, síntese da canção “Que, bom amigo”, estende sua rede de significados quando pensamos na presença de um tema e de timbres (piano, cordas) que atravessam três canções de um mesmo autor, registradas porém em discos diferentes. O convite para a mútua referência entre essas três canções se expressa claramente por meios musicais, realizados pelos arranjos de cada uma delas .

É possível encontrar nas letras alguns aspectos que “ressoam” essa integração das canções, sugerida neste trabalho. Embora isso se nos apresente de maneira menos determinante e clara, se comparada ao que acontece na

componente musical, nota-se que as letras falam em partidas/chegadas, solidão/encontro, tristeza/alegria. Em “Cais”, o sujeito solitário anseia pela mudança de estado (“eu queria ser feliz”), o que, assim se supõe, se realiza quando, uma vez cantado o verso “sei a vez de me lançar”, o arranjo modifica-se completamente, apresentando o tema instrumental de que tratamos reiteradas vezes. É esta mudança no arranjo que nos sugere uma mudança de estado que ao longo da canção foi nitidamente expressa como anseio do sujeito. Na segunda canção abordada, “Um gosto de sol”, o sujeito enunciador comenta sobre “alguém”, visto “de passagem, numa cidade estrangeira”. Não é um encontro permanente, mas aparece a figura da cidade estrangeira, que alude à idéia de trânsito (ou transitoriedade) assim como o termo “de passagem” delimita o espaço e o tempo desse encontro. E por fim, em “Que bom, amigo”, o encontro sugerido na letra tende a ser mais duradouro, ou a se repetir com frequência, podendo acontecer “a qualquer hora”, trazendo alegria.

Deste modo, podemos perceber nitidamente uma participação do arranjo no sentido que se constrói nesse “conjunto” de canções do Clube da Esquina.

É claro que não se pode deslindar completamente a origem de uma obra artística. Com as mesmas notas, mesmos compassos, âmbito melódico e procedimentos análogos, infinitas melodias poderiam ser produzidas. A história não tem sido outra se não explorar a infinitude dessas possibilidades. O que foi possível verificar aqui, de acordo com os objetivos deste trabalho, é a aplicabilidade de alguns conceitos da semiótica tensiva a procedimentos musicais poucas vezes tratados com um instrumental teórico dessa natureza, que serve para outros campos que além da música.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

**ALFA:** Revista de Linguística / UNESP – Universidade Estadual Paulista – v.1 (1962) – v.23 (1977); v.24 (1980) – São Paulo, UNESP, 1962-1977; 1980 –

ALONSO, Fabiano Garcia Baltazar da Silva; SILVA, Patrícia Amorim. **O conflito entre o plano de expressão e conteúdo na poesia de Glauco Mattoso.** In: Estudos Semióticos - número dois (2006).

BERTRAND, Denis. **Caminhos da semiótica literária.** Bauru: EDUSC, 2003, 442p. In: CASA, vol.5, n.2, dezembro de 2007.

BESSA, Virgínia de Almeida. **Apontamentos para o estudo do arranjo na música popular brasileira:** história, fontes e perspectivas de análise. São Paulo. 2005, 14p. Programa de Pós-graduação em história social – FFLCH-USP. In: VI Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, 2005, Buenos Aires. Musica Popular, Exclusión/Inclusión Social y Subjetividad en America Latina, 2005.

BRAGA, T.; ROCHA, F.. **Um olhar sobre a performance do baterista Zé Eduardo Nazário em 'Frevo', de Egberto Gismonti.** XXI Congresso da ANPPOM - Uberlândia, Brasil, ago.2011. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/ANPPOM2011/ANPPOM2011/paper/view/1088>. Acesso em: 05 Set. 2011. \* A bula para escrita de bateria encontra-se à página 3 desse arquivo.

CAMPOS, Lúcia Pompeu de Freitas. **Tudo isso junto de uma vez só:** o choro, o forró e as bandas de pífanos na música de Hermeto Pascoal. Belo Horizonte. 2006,

143p. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais.

CARETTA, Álvaro Antônio. **Relações entre gênero e éthos na canção popular brasileira**. In: Estudos semióticos, vol 6, n. 1 p. 52- 62. Disponível em: [www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es](http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es) . Acesso em: 12 Jun. 2011.

COELHO, Márcio Luiz Gusmão. **O arranjo como elemento orgânico ligado à canção popular brasileira**: uma proposta de análise semiótica. São Paulo. 2007, 226p. Tese de doutorado. Área de Semiótica e Linguística Geral da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

DINIZ, Maria Lúcia Vissotto Paiva. **Telejornal**: a hiperemoção em semiótica tensiva. In: Estudos Linguísticos XXXV, p. 1396-1405, 2006. [ 1396 / 1405 ]

FIORIN, José Luiz. **O projeto hjelmsleviano e a semiótica francesa**. 2003. Disponível em <[http://semioticafrancesa.pbworks.com/f/FIORIN\\_O\\_projeto.pdf](http://semioticafrancesa.pbworks.com/f/FIORIN_O_projeto.pdf)> Acesso em: 19 de jun. de 2009.

FREIRE, Ricardo Dourado; OLIVEIRA, Heitor Martins. **O uso de acordes de empréstimo modal (AEM) na música de Tom Jobim**. ANPPOM – Décimo Quinto Congresso/2005.

LARA, Gláucia Muniz Proença; MATTE, Ana Cristina Fricke. **Um panorama da semiótica greimasiana**. Belo Horizonte. 2009, 17p. Artigo científico. – Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos. FALE/UFMG

MATTE, Ana Cristina Fricke et al. **Emoção na fala**: uma análise crítica. Campinas – Universidade de Campinas, São Paulo.

MELLO, Luiz Carlos Migliozi Ferreira de. **Sobre a semiótica das paixões**. In: SIGNUM: Estud. Ling., Londrina, n. 8/2, p. 47-64, dez. 2005.

MOORE, Allan F. **Analyzing popular**. New York: Cambridge University Press, 2003. 281p. Disponível em: [www.cambridge.org/9780521771207](http://www.cambridge.org/9780521771207). Acesso em: 10 Mar. 2011

ROMAN, Artur Roberto. **O conceito de polifonia em Bakhtin**: o trajeto polifônico de uma metáfora. In: Letras, Curitiba, n.41-42, p. 195 - 205. 1992 - 93 . Editora da UFPR.

SOBRAL, Adail. **Considerações epistemológicas sobre a semiótica greimasiana**. In: Estudos semióticos, vol.5, n.1 p.63-74. Disponível em: [www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es](http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es) . Acesso em: 23 Mai. 2011

SOCHA, Eduardo. **Bergsonismo musical**: o tempo em Bergson e a noção de forma aberta em Debussy. v.1. São Paulo. 2009, 170p. Dissertação de mestrado. Programa de Filosofia do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

SOERENSEN, Claudiana. **A profusão temática em Mikhail Bakhtin**: dialogismo, polifonia e carnavalização. In: Travessias Ed 05 ISSN 1982 - 5935

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

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

\_\_\_\_\_. **O cancionista**. São Paulo: Edusp, 1996.

\_\_\_\_\_. **Musicando a semiótica**. São Paulo: AnnaBlume, 1997.

\_\_\_\_\_. **Análise semiótica através das letras**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. 200p.

\_\_\_\_\_. **O século da canção**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

\_\_\_\_\_. **Todos entoam: ensaios, conversas e canções**. São Paulo: Publifolha, 2004.

\_\_\_\_\_. **Semiótica à luz de Guimarães Rosa**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.

\_\_\_\_\_. **A canção e as oscilações tensivas**. Estudos Semióticos. [on line] Disponível em: ([HTTP://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es](http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es)). Editores Responsáveis: Francisco E.S. Merçon e Mariana Luz P. de Barros. Volume seis, Número 2. São Paulo, novembro de 2010, p. 14 – 21. Acesso em 05/02/2011). p. 14 – 21).

\_\_\_\_\_. **No calor da obra: encontros com a produção cultural contemporânea: depoimento**. [jul./dez. 1999]. Curitiba: Revista Letras. Entrevista concedida a Marcelo Sandmann.

ULEHLA, Ludimila. **Contemporary harmony: romanticism through the twelve – tone row**. New York: The Free Press, 1966, 185p.

ZILBERBERG, Claude. **Observações sobre a base tensiva do ritmo**. In: Estudos semióticos, vol 6, n. 2 p. 1 - 13. Disponível em: [www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es](http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es). Acesso em: 12 Mar. 2011.

VIEIRA, Jussara Melo et al. (Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Faculdade de Letras). **Emoção na fala**: uma análise crítica - Caderno de Discussão do Centro de Pesquisas Sociossemióticas; v. 1, n. 10, p. 1-11, dez. 2004.

ZILBERBERG, Claude. **Observações sobre a base tensiva do ritmo**. Tradução de Lucia Teixeira e Ivã Carlos Lopes. Estudos Semióticos.[on-line] Disponível em: . <http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es>. Editores Responsáveis: Francisco E. S. Merçon e Mariana Luz P. de Barros. Volume 6, Número 2, São Paulo, novembro de 2010, p. 1–13. Acesso em 14/04/2011 (PÁGINA 19) [DINIZ, M. L.V.P., Estudos Semióticos – nº dois. (2006) [www.fflch.usp.br/dl/es](http://www.fflch.usp.br/dl/es).]

WISNIK, José Miguel. **O Som e o sentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

## Discografia de referência

*Clube da Esquina*. LP. Polygran. 1972. Fonogramas: “Cais” e *Um gosto de sol* :

*Clube da Esquina II* LP. EMI - Odeon. 1972. Fonograma: “Que bom, amigo”.

## Bula para escrita de Bateria:

The image shows a musical staff for a drum set, labeled 'Bateria' on the left. The staff contains several notes and rests, each with a specific drum part labeled above or below it. The labels are as follows:

- caixa
- tom tom
- nota fantasma
- prato de condução
- prato de ataque (grave)
- pratos de choque (abertos, com o pé)
- pratos de choque (fechados, com a mão)
- bumbo
- surdo
- prato de ataque (agudo)
- pratos de choque (fechados, com o pé)
- pratos de choque (abertos, com a mão)

The notation includes various symbols such as 'x', 'a', 'g', and 'b' to indicate specific drum sounds or techniques.