

P. Dados do Material

Título: Semiótica da canção: melodia e letra

Autor: Luiz Tatit

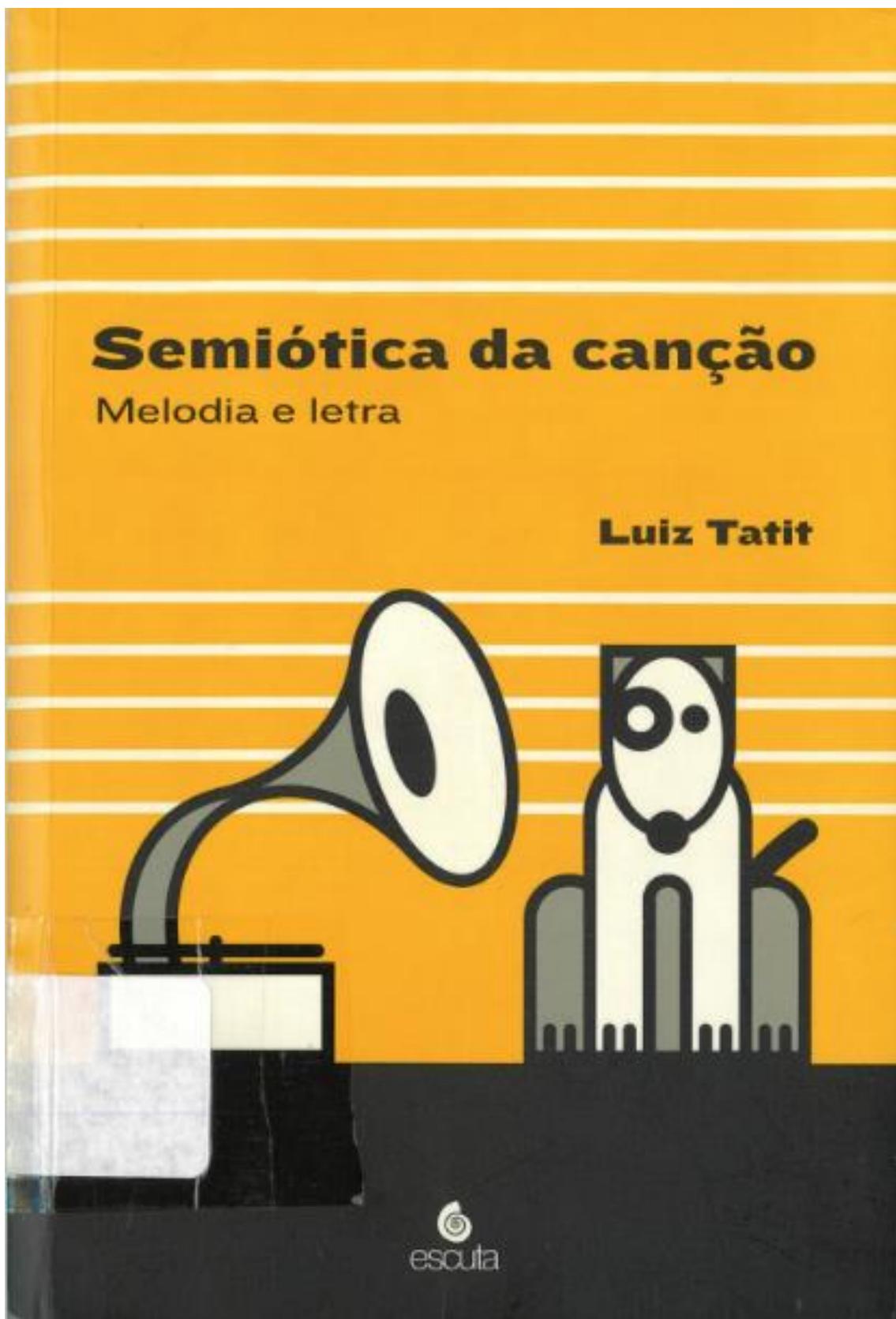
Este material foi adaptado pelo Setor de Musicografia Braille e Apoio a Inclusão da Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, em conformidade com a Lei 9.610 de 19/02/1998, Capítulo IV, Artigo 46. Permitindo o uso apenas para fins educacionais de pessoas com deficiência visual. Não podendo ser reproduzido, modificado e utilizado com fins comerciais.

Adaptado por: ANNY ADRYELE MARQUES FERREIRA

Descrições de imagem por: CAMILO SOARES

Revisado por: CAMILO SOARES

Data: Dezembro de 2023



P. Capa

Semiótica da canção: melodia e letra

Luiz Tatit

p. Orelha de capa

A semiótica propõe modelos para a análise da construção do sentido nas diversas modalidades de expressão. Essas modalidades são chamadas genericamente de textos: texto literário, texto musical, texto cinematográfico, texto circense, texto plástico, texto científico etc. Em princípio, o conjunto desses textos responde por um sentido mais amplo, antropológico e cultural, que também deve ser investigado pela semiótica. Cada texto produzido atualiza e renova parcialmente os recursos de construção desse sentido global, além de oferecer uma base concreta para se chegar aos processos inteligíveis e sensíveis que refazem todos os dias nossos valores culturais.

O objeto deste livro é o texto cancional cuja influência na vida e na visão de mundo dos brasileiros já foi suficientemente destacada por estudiosos de diversas áreas de pesquisa. As canções penetram implacavelmente em nosso cotidiano e, no entanto, temos poucos elementos para refletir sobre sua linguagem comunicativa e o seu modo de construir o sentido. O enfoque semiótico aqui desenvolvido

SEMIÓTICA DA CANÇÃO

melodia e letra

Luiz Tatit

SEMIÓTICA DA CANÇÃO

melodia e letra

escuta

© by Luiz Tatit

3ª edição: outubro de 2007

Editores

Manoel Tosta Berlinck Maria Cristina Rios Magalhães

Conselho Editorial

Prof. Dr. Henrique Figueiredo Carneiro (UNIFOR)

Prof. Dr. Paulo Roberto Ceccarelli (PUC-MG)

Prof. Dr. Gisálio Cerqueira Filho (UFF)

Profa. Dra. Ana Maria Rudge (PUC-RJ)

Capa

Imageriaestudio

Produção editorial

Araide Sanches

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Tatit, Luiz

Semiótica da canção / Luiz Tatit. — São Paulo: Editora Escuta, 2007. 3. ed.

ISBN: 85.7137-080

Bibliografia.

1. Canção 2. Música - Letra 3. Semiótica I. Título. II. Série.

94-3354 CDD-784.50014

índices para catálogo sistemático:

1. Canção popular: Semiótica 784.50014

2. Semiótica de canção popular 784.50014

Editora Escuta Ltda.

R. Dr. Homem de Mello, 446

05007-001 São Paulo, SP

Telefax: (11) 3865-8950 / 3672-8345 / 3675-1190

e-mail: escuta@uol.com.br

www.editoraescuta.com.br

2007

AGRADECIMENTOS

Este trabalho foi apresentado como tese em Concurso de Livre-Docência realizado pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, em junho de 1994.

Meus agradecimentos especiais a Diana Luz Pessoa de Barros, Nicolau Sevchenko, Ignácio Assis Silva, Eduardo Penuela Canizal e Waldenyr Caldas que, com suas argüições ao mesmo tempo críticas e acolhedoras, avivaram meu desejo de publicação deste livro.

Agradeço ainda aos amigos Jean Briant, responsável pelos acertos de minhas traduções livres do francês, Waldir Bevidas e Ivã Carlos Lopes, pela companhia nas incursões semióticas.

A Lina e ao Milton, por tudo.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 11

I. EXTENSÃO 17

Zilberberg: a extensão 20

Webern: da concisão à coerência 25

João Gilberto: do samba à corda bamba 29

II. JUNÇÃO 39

Fundamentos da identidade 42

Junção na melodia e na letra 44

III. SILABAÇÃO 59

A sílaba em Saussure 60

A sílaba em Hjelmslev 62

A sílaba em Zilberberg 65

Concentração melódica 73

Extensão melódica 94

IV. GERAÇÃO 129

Geração dos valores lingüísticos e melódicos 131

Junção nas canções passionais 144

V. DESCRIÇÃO 193

Descrição da melodia 195

Descrição da letra 223

VI. COMPOSIÇÃO 229

Do conteúdo à expressão 231

Som e ruído 237

Canto e fala 249

Corpo, andamento e liberdade 258

“Grão da voz” 266

CONCLUSÃO 275

BIBLIOGRAFIA 281

CANÇÕES CITADAS 289

INTRODUÇÃO

En vérité, il n'est pas de théorie qui ne soit un fragment, soigneusement préparé, de quelque autobiographie.

Paul Valéry

Esse trabalho pretende reforçar ou mesmo reformular os princípios teóricos que vinham orientando nossas pesquisas anteriores [\[NOTA 1\]](#), não apenas em função da virada epistemológica que, nesses últimos anos, vem abrindo perspectivas para a semiótica numa proporção até há pouco insondável [\[NOTA 2\]](#), mas também em atenção à atividade descritiva que exige do modelo geral um constante desenvolvimento de sua capacidade de explicação e de integração dos fatos analisados.

Mais que um compromisso com o rigor metodológico ou com a possível “cientificidade” do enfoque aqui adotado, nosso esforço de estabelecer um modelo descritivo é, antes de tudo, um gesto de solidariedade com lingüistas, semioticistas, artistas e pensadores de modo geral que fizeram de suas produções uma busca obstinada dos princípios mínimos que geram o sentido, tal como o apreendemos no contato imediato. De acordo com essa afinidade de objetivos, foram selecionadas tanto as obras de apoio teórico como as referências de conduta artística que, por si só, definem essências de linguagem.

Antes de comentarmos os capítulos que vêm a seguir, chamamos a atenção para alguns dos aspectos que estão implícitos na realização desse trabalho.

O primeiro diz respeito à aproximação de duas áreas de atividade que poderiam ter suas respectivas evoluções históricas isentas de qualquer cruzamento. De fato, *semiótica* e *canção*, mesmo sendo funcionalmente compatíveis, na medida em que a primeira se comporta como sujeito epistêmico e a segunda como objeto descritivo, não ostentam, em seus quadros de produtores, muita disposição em realizar essa integração sintáctica.

Tudo ocorre como se a canção não fosse suficientemente elaborada para merecer uma abordagem sistemática e a semiótica, com todo o seu jargão técnico, não fosse adequada para examinar uma prática eminentemente espontânea. A única coisa comparável ao desconhecimento e ao descaso dos semioticistas com relação à canção (que representa, no Brasil, uma força especial de transformação estética) é o mesmo desconhecimento e o mesmo descaso dos cancionistas em relação à semiótica (que, depois da ascensão e queda do formalismo, parece ser a única disciplina em busca dos *realizáveis* que engendram as linguagens *realizadas*).

Se aceitamos a incumbência de efetuar essa aproximação, até certo ponto surrealista, é porque ambos os campos de atividade tiveram presença marcante em nossa própria biografia. Coube-nos apenas detectar a função sintáctica implícita e o proveito decorrente dessa relação aparentemente descabida.

Um outro aspecto refere-se ao verdadeiro ponto de incidência das propostas aqui desenvolvidas.

Não é objetivo dessa pesquisa criar novas técnicas de análise e de observação dos dados lingüísticos, musicais ou literários. Poucas são as novidades, no nosso entender, apresentadas pelas descrições dos fenômenos manifestos, como as recorrências melódicas ou lingüísticas, os saltos intervalares, as mudanças de andamento, as funções narrativas, os contrastes rítmicos etc. Esses procedimentos analíticos, que se voltam para a identificação das constâncias e dos graus de variedade são indispensáveis numa fase de abordagem direta da obra e, nesse sentido, não poderiam faltar num trabalho como este.

Esperamos demonstrar, entretanto, que o desafio está em definir o valor profundo e o lugar teórico ocupado por essas entidades reconhecidas em superfície. Mais que isso, esperamos poder deduzir essas ocorrências de um modelo semiótico mais amplo que, comprometido com a descrição do “ser do sentido”, ofereça parâmetros teóricos homogêneos para a análise de melodias, de “letras” [\[NOTA 3\]](#), de arranjos instrumentais, de espetáculos, de vídeo-clips, enfim, de qualquer modelização que o sentido receba.

Isso posto, passemos às etapas desse trabalho.

O primeiro capítulo trata da “extensão” que assegura um sentido homogêneo a toda obra musical. Para tanto, examina a atuação de artistas, como Anton Webern e João Gilberto, que parecem atingir a própria essência de suas respectivas linguagens (música erudita e canção popular) ao extraírem um resultado revolucionário de uma prática obstinadamente voltada para a criação de coerência gramatical no interior de cada obra. O fio condutor do capítulo é a relação entre valores “intensos” (definidos por funções contraídas no contato imediato de elementos) e valores “extensos” (definidos por funções à distância e regulados pela extensão global da peça), conceitos hjelmslevianos transportados ao domínio estético por Claude Zilberberg. A apresentação deste último autor, cuja produção teórica parece estar sendo elaborada sob medida para dar conta da produção artística mencionada, completa os objetivos dessa fase.

O segundo capítulo estuda a hipótese de junção primordial entre sujeito e objeto como categoria comum para a análise lingüística e musical. A identidade profunda desses dois actantes pode se manifestar tanto na atração que um personagem exerce sobre o outro como na tendência dos temas melódicos a se repetirem: se a repetição é imediata, valoriza-se a conjunção; se a repetição é distante, valoriza-se o percurso. As canções desenvolvem, assim, suas principais formas de tratamento melódico - tendendo ora à concentração, ora à extensão - a partir do grau de proximidade entre sujeito e objeto, o que vai determinar, inclusive, a aceleração ou desaceleração de seu andamento.

Os fundamentos silábicos dessa proposta são elaborados no terceiro capítulo, a partir da conjugação dos dois principais modelos que deram continuidade à reflexão pioneira de Saussure sobre a silabação: o modelo de Hjelmslev e o modelo recente de Zilberberg.

De fato, o fundador da lingüística moderna estudou a sílaba como uma categoria, articulada na cadeia fônica da fala, que tem como parâmetro descritivo a noção de “abertura” (crescente ou decrescente) de sonoridade e como resultado teórico uma concepção rítmica (explosão e implosão) do plano da expressão. Hjelmslev, por sua vez, identifica a categoria silábica com uma “força de relação” que pode, proveitosamente, ser generalizada e transferida ao plano do conteúdo para a abordagem de suas interações sintáticas. Desse modo, assim como temos, no plano da expressão, os acentos silábicos incidindo sobre a dimensão das palavras e as entonações incidindo sobre as frases lingüísticas, temos também, no plano do conteúdo, os morfemas nominais (caso, gênero, artigo) de pequeno alcance e os morfemas verbais (tempo, aspecto, modo) capazes de influir sobre todo o enunciado.

Zilberberg traduz todas essas conquistas, atreladas ao pensamento estrutural, em princípios temporais cujas leis principais podem ser resumidas pela expansão rítmica de Saussure e pela determinação sintática de Hjelmslev. No que diz respeito à melodia, veremos, em linhas gerais, que da determinação de um tempo mnésico sobre um tempo rítmico temos a expansão da “tematização” e do “desdobramento” melódicos. Do mesmo modo, da determinação do andamento, acelerado ou desacelerado, sobre o mesmo tempo rítmico, temos a expansão do processo de concentração ou de extensão (passionalização) pelo contínuo melódico. Nesse último caso, quanto maior o compromisso com a extensão passional, maior a pertinência das oscilações musicais no campo de tessitura, chamando a atenção ora para os movimentos disjuntos (saltos intervalares por exemplo), ora para os movimentos conjuntos (graus imediatos por exemplo).

Esses elementos concebidos para a análise melódica pressupõem os mesmos princípios semióticos utilizados na descrição das letras, o que faz deste capítulo uma etapa crucial da elaboração de um modelo descritivo que trate, de maneira homogênea, os dois componentes básicos da canção.

O capítulo seguinte, “Geração”, revê os níveis profundos do percurso gerativo, regulando sua coerência pelo modelo silábico e testando sua adequação na abordagem conjunta de letras e melodias.

Assim, a proposta semiótica de um plano *ab quo* da significação, onde se processam as primeiras apreensões do sentido, surge enriquecida, não apenas com modulações contínuas destinadas a compor categorias discretas no nível modal-narrativo ou a contribuir diretamente para a aspectualização da superfície do discurso, mas, sobretudo, com a concepção de um nível fórico - matriz de todos os processos sintagmáticos - e um nível missivo, instaurados pelo próprio sujeito da enunciação, no momento em que seleciona os valores primordiais geradores tanto da face lingüística como da face melódica. De fato, a foria é um *continuum* dinâmico cujo estatuto só se define, paradoxalmente, a partir da interrupção do seu fluxo, quando o sujeito reelabora suas continuidades e descontinuidades em forma de valores dominantes e recessivos. Depreendem-se, desse ato, o nível fórico (tensivo), como instância teoricamente pressuposta, e o nível missivo já contendo os valores emissivos e remissivos que são protótipos, respectivamente, dos programas e dos anti-programas (narrativos e melódicos) engendrados nos níveis de superfície.

Assim como a silabação constitui uma forma constante subjacente às “espécies fonológicas” (Saussure), o nível missivo pode ser considerado o lugar por excelência em que o sujeito de enunciação opera com valores abstratos antes de se submeter às leis de um sistema de significação específico. Se as sobredeterminações temporais e os processos de expansão silábica auxiliam, sobretudo, na compreensão do funcionamento interno dos estratos gerativos mais profundos, as continuidades e descontinuidades, concebidas como valores emissivos e remissivos dão subsídios para o reconhecimento das operações de conversão dos níveis e de geração do sentido seja por via lingüística, seja por via melódica.

As análises elaboradas nesse quarto capítulo demonstram, ainda, a extrema afinidade e as delicadas articulações existentes entre, de um lado, os programas emissivos e remissivos e, de outro, as variações de andamento (aceleração e desaceleração). Do cruzamento dessas seleções com essas variações podem ser deduzidas todas as operações de compatibilidade entre melodia e letra.

O quinto capítulo é dedicado à análise “completa” de uma canção de Djavan (*Sina*) que exhibe características aparentemente refratárias à abordagem semiótica: soluções melódicas diversificadas e relações lingüísticas pouco explícitas. Mais que aplicar o modelo teórico que, a essa altura, já está praticamente construído, a descrição aqui tem um sentido de fazer interagir as leis gerais que engendram toda e qualquer canção com as leis específicas responsáveis pela singularidade da obra.

O sexto e último capítulo examina, à luz dos mesmos critérios temporais que serviram de base ao modelo descritivo, o ato de criação e de conservação estética da canção em meio às manifestações utilitárias da fala cotidiana. De fato, nas relações entre som e ruído, poesia e prosa ou canto e fala esconde um conflito entre a duração e a celeridade de cuja resolução depende o *tempo ideal* almejado pelo sujeito enunciativo. Nessa região fluida, entre as leis musicais do canto e a imprevisibilidade sonora da fala, instaura-se o que Barthes chamou de “grão da voz” e que este trabalho define como o ponto de liberdade do cancionista, ou seja, como o encontro da sintaxe melódica com o risco da desagregação entoativa.

I

EXTENSÃO

Marco Polo descreve uma ponte, pedra por pedra.

— *Mas qual é a pedra que sustenta a ponte? - pergunta Kublai Khan.*

— *A ponte não é sustentada por esta ou aquela pedra - responde Marco mas pela curva do arco que estas formam.*

Kublai Khan permanece em silêncio, refletindo. Depois acrescenta:

— *Por que falar das pedras? Só o arco me interessa.*

Polo responde:

— *Sem pedras o arco não existe.*

Ítalo Calvino

Ao final de um conhecido texto em que aproxima João Gilberto de Anton Webern [\[NOTA 1\]](#), Augusto de Campos, depois de desenhar em verso-prosa o perfil artístico do compositor vienense, arremata: “e o que é que isso tudo tem a ver com João Gilberto?... uma sílaba.”

Esta identidade de significante teve, como toda ressonância poética, a missão de materializar as identidades firmadas no significado e, ao mesmo tempo, destacar uma delas: a concisão (“compressão informativa” [\[NOTA 2\]](#)).

Apresentando as mesmas credenciais silábicas - apenas trocando a economia da sílaba única pelo sincretismo dos dois músicos num só nome - Claude Zilberberg pode, a nosso ver, completar um trio

predestinado a estimular o encanto da ciência a partir da precisão da arte. Na vanguarda dos estudos semióticos da atualidade, esse novo personagem - muito atento aos gestos dos poetas e dos artistas - surpreende pela originalidade das conquistas teóricas obtidas por meio de uma rigorosa revisão e reinterpretação de seus precursores. Os três autores, aliás, chegaram a soluções inusitadas em seus respectivos campos de atividade, depois de esmiuçarem exaustivamente as obras e o pensamento dos criadores e sistematizadores de suas linguagens.

João Gilberto, com suas sucessivas reinterpretações de compositores como Dorival Caymmi, Ari Barroso, Tom Jobim etc., vem retirando todos os andaimes (harmonia predeterminada, sincronização das demarcações do canto com as do acompanhamento...) que permanecem nas canções como marcas de sua construção, reapresentando-as em forma de peças contínuas, sem arestas, sem pontos de referência, soltas no tempo, como se não sobrevivessem à singularidade da execução. O grande intérprete vem desvendando a CANÇÃO que há por trás das canções brasileiras e que se renova a cada realização.

Anton Webern, o compositor mais radical da escola dodecafônica, manifestou constante preocupação com os elementos essenciais que constituíram a música do passado, tratando o dodecafonismo, não como solução para os impasses de sua época, mas como um processo de conquista dos 12 tons, tão trabalhoso quanto o de longa conquista dos 7 graus da escala diatônica. Por isso, debruçou-se sobre a formação dos modos eclesiásticos, sobre os princípios da escola neerlandesa e sobre os extraordinários recursos desenvolvidos pelos clássicos da música ocidental. Procurava, no fundo, a SINTAXE das sintaxes, aquela reconhecida no interior das formas tonais e ainda indispensável mesmo em suas composições mais audaciosas. A presença meteórica de Webern neste trabalho vem, além de aproveitar a associação anagramática estabelecida por Augusto de Campos, apenas referendar o nosso propósito de explorar a face menos valorizada da criação, qual seja a criação das leis internas de uma obra. Trata-se de um aspecto pouco frisado, sobretudo em se tratando deste músico.

Claude Zilberberg, por fim, realiza no momento uma operação impensável há cerca de duas décadas, quando os teóricos e pensadores mais expressivos abandonaram a rota estruturalista em busca de um enfoque crítico menos esquemático, menos fixista e com possibilidades de transcender as limitações do formalismo. Ao considerar que o projeto teórico do lingüista Louis Hjelmslev apresenta aquisições epistemológicas e metodológicas de valor incomparável entre as ciências humanas do nosso século, [\[NOTA 3\]](#) Zilberberg ultrapassa as insuficiências do estruturalismo alterando o tradicional itinerário Genebra-Praga-Paris com uma decisiva escala em Copenhague (Hjelmslev e Brondal), de onde, segundo o autor, emana toda a fecundidade que vem impulsionando por anos a fio a semiótica de Algirdas Julien Greimas. Dessa revisão radical da semiótica e dos princípios formais da teoria brotam agora os termos dinamizadores que sempre impregnaram de tensividade e temporalidade os modelos estruturais sem que pudessem vir à tona em função das condições epistêmicas de época:

... o divórcio entre a estrutura e o tempo, divórcio comparável ao da matéria e da energia nas ciências físicas e que desapareceu [\[NOTA 4\]](#)

O ingresso de Zilberberg no conjunto já formado Webern e João Gilberto, além de reforçar o fator inventividade e concisão descrito no artigo de Augusto de Campos, chama a atenção para um outro aspecto - aparentemente contraditório em relação ao primeiro - de afinidade entre os três nomes: a busca obstinada de uma gramática [\[NOTA 5\]](#)

essencial desvinculada das variações de época. Trata-se, talvez, de um esforço que ultrapassa a dicotomia arte/ciência em nome do poder persuasivo do que é belo, simples e claro.

No enfoque aqui adotado, Zilberberg desempenha a função de destinador dos critérios que nos permitiu compreender melhor o percurso obstinado dos dois artistas em direção a uma gramática dinâmica, descomprometida com “escolas estéticas”, tão próxima da invenção quanto da sistematização. Nesse sentido, o próprio semioticista acumula a função de sujeito em busca desses mesmos fundamentos sintáticos.

ZILBERBERG: A EXTENSÃO

No resumo que introduz o capítulo “État de la description formelle”, Zilberberg equaciona um dos aspectos centrais de sua reflexão. [\[NOTA 6\]](#) Tendo como alvo a “função poética” de Jakobson - que nos trouxe elementos para a compreensão dos pontos de singularidade poética no interior do texto - o autor constata que o grande lingüista deixa de responder à questão mais importante:

Como se estabelece o liame entre um determinado acidente local, intenso e um determinado dado semântico extenso, ou seja, coextensivo ao poema? [\[NOTA 7\]](#)

Grande parte da obra de Zilberberg é dedicada à formulação de um modelo semiótico - comum ao plano da expressão e ao plano do conteúdo - que permita uma reflexão conseqüente sobre esta questão. Seu ponto de partida, como sempre, é a glossemática de Hjelmslev, de onde extrai a oposição, de natureza sintagmática entre categorias “intensas” e categorias “extensas”, ambas articulando os elementos “caracterizantes” que, em última instância, dão conta das flexões do enunciado, ora em dimensão localizada ora em dimensão global.

Para o mestre de Copenhague, como veremos à frente, os elementos caracterizantes (ou expositores), que se definem pela “direção”, compreendem, em sua vertente extensa, as categorias subjetivas, associadas às forças verbalizantes do enunciado, destacando-se, dentre outras, o modo, o tempo e o aspecto. Na vertente intensa, esses elementos compreendem as forças nominalizantes traduzidas por conceitos de pouca elasticidade no enunciado como, por exemplo, o gênero e o caso. Os elementos caracterizantes também se manifestam no plano da expressão, produzindo, na ordem extensa, as modulações entoativas e, na ordem intensa, os acentos.

A glossemática descreve a inter-relação dos elementos caracterizantes com os elementos constituintes que, por sua vez, compreendem, no plano do conteúdo, os radicais e as derivações e, no plano da expressão, as vogais e as consoantes. Trata-se de um modelo de grande amplitude epistemológica e metodológica, pelo requinte na identificação das funções implicadas no discurso, mas, como não poderia deixar de ser extremamente voltado para o sistema lingüístico. O esforço de Zilberberg é no sentido de preservar a coerência das noções de Hjelmslev, ampliando o seu alcance e atribuindo-lhe um estatuto definitivamente semiótico.

O valor sintático dos elementos caracterizantes contrasta com o valor morfológico (na acepção tradicional e não hjelmsleviana) dos elementos constituintes, o que confere aos primeiros leis específicas para a análise da dinâmica processual, base de todos os sistemas semióticos verbais ou não-verbais. Zilberberg transfere esse valor sintático não apenas às categorias modais que regem a narrativa no modelo de Greimas - e, de fato, o modo já estava previsto como força verbalizante em Hjelmslev - mas também à força considerada como força primordial do sentido.

Assim, em relação aos elementos constituintes, que são grandezas, os elementos caracterizantes têm estatuto de operador sintático e comparecem, por isso, em todas as etapas do percurso gerativo da significação, desempenhando a função de termo pressuposto. Por outro lado, internamente, os elementos caracterizantes que operam numa ordem extensa devem ser considerados mais profundos que os de or-

dem intensa, pela simples razão de que o sentido dinâmico do processo tende sempre à maior extensão possível. [\[NOTA 8\]](#)

A oscilação entre essas duas ordens é uma das operações mais constantes no modelo de Zilberberg e, de fato, sua aplicação em outros universos de sentido tem se revelado altamente fecunda. Ao examinar o progresso da semiótica de Greimas em relação à abordagem estrutural de Jakobson por exemplo, Zilberberg constata que, em última instância, aquela soube estender as conquistas do inventor da “função poética” para o plano sintagmático, tomando extenso todo dado pertinente proposto em termos compressivos. [\[NOTA 9\]](#) Levando em conta as relações de dependência, pelo menos na mesma proporção que considerava as relações opositivas, Greimas operou com a apreensão participativa proposta pelos teóricos dinamarqueses ao lado da apreensão exclusiva típica do binarismo de Praga. Além disso, convertendo a estrutura elementar em quadrado semiótico, onde foram introduzidos os termos contraditórios - a partir das relações privativas (presença/ausência) - o autor de *Semântica estrutural* abriu o modelo paradigmático para as operações sintáticas. [\[NOTA 10\]](#)

O projeto de extensão conduzido pela semiótica ainda pode ser verificado na transição das análises lexicológicas locais para a descrição das pregnâncias narrativas que organizam o texto global - aprofundaremos esse estudo no próximo capítulo - e na extraordinária passagem do sema (elemento intenso) para a noção de isotopia (dimensão extensa) [\[NOTA 11\]](#). Se os semas garantem as funções de contato, a isotopia responde pela função à distância, pela preservação da pertinência ao longo do texto.

De acordo com Zilberberg, o processo reproduz a relação entre totalidade e parte, prevista em todos os sistemas, na relação entre extensão acabada e extensão inacabada. A globalidade do texto é, no fundo, o sincretismo das desigualdades internas cujas tensões vão se resolvendo em função do sentido predominante. A própria isotopia, nome dado à seleção deste sentido predominante, depende das

desigualdades (embriões de outras isotopias) para assegurar o seu ritmo de evolução e seu lugar na composição do texto como um todo.

Nesse contínuo ir e vir entre elementos intensos e extensos, Zilberberg transfere as exigências de Saussure do domínio sistêmico para o campo do processo: preserva a “globalidade” como critério para a descrição dos dois planos (expressão e conteúdo) da significação, sustentando, ao mesmo tempo, que todo detalhe faz ressaltar a economia do sentido. Não perdendo de vista a tensão que regula os critérios de pertinência nascidos da relação intenso/ extenso, o autor prepara o terreno para a implantação de uma gramática dinâmica fundada no processo.

A operacionalidade desses elementos é notória porquanto que sua aplicação independe do plano de análise e do nível de abstração considerado. Se o tempo - «*este grande produtor de sintaxe*» [\[NOTA 12\]](#) - em sua dimensão fórica, é tomado como categoria extensa, o espaço, enquanto determinador das demarcações, pode ser tratado como categoria intensa. Entretanto, as forças de difusão (ocupação) e de concentração (circunscrição), que articulam intemamente o espaço, reproduzem de novo, respectivamente, a ordem extensa e a ordem intensa. Em outro exemplo, podemos lembrar que a noção de *valor*, intensa quando em relação ao conceito de *direção*, comporta-se como categoria extensa em relação ao conceito de *objeto*. Da mesma forma, a modalidade deôntica pode desempenhar função extensa quando dá origem a um percurso narrativo segundo o /dever/ e funcionar como elemento intenso ao impor limites éticos ao sujeito do /querer/

A categoria extensa, definida na mais autêntica tradição hjelmsleviana pela “capacidade de dirigir a cadeia”, é um conceito universal indiferente à substância. Sua incorporação pela semiótica, do ponto de vista da adequação, está associada muitas vezes à temporalidade inerente às modalidades volitivas [\[NOTA 13\]](#). Basta recordarmos, entretanto, que o /querer/ é apenas uma fase do percurso gerativo para deduzirmos que aquilo que transita das instâncias mais profundas até as etapas de manifestação é exatamente o seu caráter extenso.

Chegar à dimensão extensa é compreender as relações de dependência que transformam as desigualdades parciais em elementos rítmicos imprescindíveis ao estabelecimento de leis que fazem do texto um todo homogêneo. Quando os segmentos, com suas funções intensas, podem ser reconhecidos como partes incompletas que pedem a complementação dos demais segmentos e a resposta definitiva na dimensão extensa do texto, então estamos diante de uma gramática mais compatível com a apreensão e inteligibilidade da obra.

A proposta de Zilberberg, enquanto tal, não é nova. Além de já estar embrionariamente contida nas teorias lingüísticas e semióticas de Saussure, Hjelmslev e Greimas, pertence também, como lembra o próprio autor, às reflexões de Paul Valéry sobre a ciência: “Cabe à ciência procurar num conjunto a parte que pode exprimir todo o conjunto” [\[NOTA 14\]](#). Pode ainda ser detectada, de maneira menos explícita, nas intuições de artistas-pensadores como Anton Webern ou de artistas-práticos como João Gilberto que buscam nada menos que a essência de suas respectivas atividades. Nova, realmente, é a formulação, resultante direta de uma vertente estruturalista, alijada, por princípio, das pesquisas contemporâneas dirigidas à estética.

Zilberberg penetrou no projeto estrutural como poucos o fizeram até hoje, praticando uma rigorosa triagem de todos os seus conceitos, uma reavaliação de seus maiores expoentes e uma releitura extremamente original de sua evolução histórica. O resultado tem um sabor de obviedade como toda demonstração científica bem sucedida. E, como já anunciamos, a oposição extenso/intenso ocupa um espaço privilegiado em sua reflexão - como se fosse um dispositivo móvel de hierarquização, onde a dimensão extensa responde pelo plano mais profundo, pelo elemento pressuposto -, uma vez que pode ser reaplicada em qualquer etapa gerativa como um poderoso recurso de explicitação das gramáticas textuais, tanto das semióticas verbais como das não-verbais.

O “comércio entre as direções e os instantes” [\[NOTA 15\]](#) constitui, para Zilberberg, um ponto de partida crucial com amplas perspectivas para o programa semiótico:

A junção do extenso e do intenso (...) pode ser considerada como uma coincidência feliz, uma interseção euforizante da imanência com a manifestação. [\[NOTA 16\]](#)

WEBERN: DA CONCISÃO À COERÊNCIA

Em fase avançada de sua produção musical, Anton Webern realizou uma série de conferências onde expôs, sobretudo, suas preocupações com os elementos musicais que asseguram a coerência de uma obra. Esses trabalhos - compilados num volume sob o título *O caminho para a nova música* [\[NOTA 17\]](#) e que servem de base aos comentários que vêm a seguir - revelam o lado sistematizador do grande músico, deixando transparecer, por exemplo, que a pequena dimensão de suas peças não pode ser atribuída exclusivamente a uma ânsia natural de concisão e de criação inusitada. Refletia, também, a consciência do compositor que se situava nos primórdios da conquista dos 12 tons e que pensava ainda não dispor de uma gramática suficientemente extensa para expandir suas idéias num tempo mais dilatado sem dispersão informativa.

Ao abraçar o dodecafonismo, Webern acreditava estar, mais uma vez, confirmando a fecundidade inesgotável da linguagem musical, sempre capaz de renascer das aparentes dissoluções. Mais que uma modalidade estética, o que estava em jogo para o músico era o poder da produção humana que, no fundo, desenvolvia “sempre a mesma idéia” sob formas diferentes.

Webern não constrói propriamente uma Teoria mas consegue sintetizar suas observações num modelo que explica coerentemente sua escolha. Aproveita, evidentemente, inúmeras conclusões de seu mestre (Schoenberg) mas chega a alguns resultados que parecem advir diretamente de sua experiência de compositor e músico confrontada com o repertório consagrado da música erudita ocidental.

Se não há um princípio teórico norteador, há uma nítida inclinação para o pensamento desenvolvido por Goethe em alguns textos como, por exemplo, a introdução à *Teoria das cores* e *Metamorfose da planta*. Sente-se atraído pela identificação entre criação humana e criação da natureza. Assim, a arte seria um “produto da natureza universal, sob a forma particular da natureza humana” [\[NOTA 18\]](#). Cabe ao homem, portanto, descobrir as “leis segundo as quais a natureza, sob a forma particular do ser humano, é produtiva” [\[NOTA 19\]](#). A especificidade da linguagem musical consistiria em relacionar a expressão das leis da natureza com o sentido da audição [\[NOTA 20\]](#).

A “planta arquetípica”, que assegura a homogeneidade de uma infinidade de plantas específicas, diferentes entre si, é um modelo natural de criação que se reproduz na criação artística. Tal reflexão passa a ser o “motivo” que organiza todo o pensamento de Webern:

Desenvolver tudo a partir de uma idéia principal! Eis a coerência mais forte - todas as partes fazem a mesma coisa, como nos neerlandeses, onde o tema era trazido por cada uma das vozes em todas as transformações possíveis, com entradas diferentes e em diversas alturas. [\[NOTA 21\]](#)

A busca de “clareza”, tão cara ao compositor, estava intimamente ligada à busca de “coerência” e esta - por incrível que pareça em se tratando de um dodecafonista - dependia basicamente do processo de repetição (base de todas as construções que garantem a apreensibilidade [\[NOTA 22\]](#)).

Nessa linha, Webern chama a atenção para o “motivo” (como unidade mínima de uma idéia musical cujo reconhecimento já depende da repetição), para a “fuga” (onde tudo é derivado do tema) e para a “variação” (cuja técnica se resume em deduzir o maior número possível de coisas de uma idéia principal).

Quando Webern afirma que a coerência “resulta do estabelecimento de relações, as mais estreitas possíveis entre partes compo-

nentes” [\[NOTA 23\]](#), somos levados a reconhecer um modo de pensar estrutural, ao menos no plano descritivo, que deveria, a princípio, se conflitar com o modo de criação serial. [\[NOTA 24\]](#) A Arte da Fuga (Bach), para Webem, é o ápice da coerência polifônica: tudo é derivado do tema, atingindo o mais alto grau de abstração musical. A coerência da fuga transferiu-se à sonata, ao acompanhamento e à variação, sua forma mais abrangente. Tudo ocorre como se o compositor analisasse e admirasse o repertório da música do passado sob a ótica estrutural e experimentasse um certo impasse em sua prática de criação, por não poder transferir simplesmente a coerência do tonalismo para o dodecafonismo. Como obter a mesma clareza numa linguagem serial?

Se consideramos que a coerência em música corresponde principalmente à repetição [\[NOTA 25\]](#) - embora também possamos falar de regência harmônica no campo da tonalidade- como atingir a coerência num modelo de composição que tem como base a extinção do elemento reiterativo e das previsibilidades harmônico-melódicas? Como garantir, num primeiro tempo, a apreensibilidade e, num segundo, a produção de obras mais “extensas”?

Se essas preocupações passassem pelo crivo analítico de Zilberberg e pelas propostas que expusemos acima, talvez pudéssemos resumi-las com apenas uma indagação: como tomar *extenso* um dado musical pertinente?

Sem dúvida, a noção talhada para recobrir essa questão e dar início a uma investigação de peso sobre o tema é a de *isotopia*. Webem não procurava reconhecer funções paradigmáticas - embora reconhecesse muitas delas na música tonal - mas, sobretudo, funções à distância, funções em expansão no plano sintagmático. Webem queria saber como expandir uma idéia sem perder o sentido, a coerência e a clareza.

Nesse ponto, podemos dizer que essas conferências do compositor evidenciam um esforço no sentido de encontro com a música do passado, ou seja, uma preocupação contrária àquela de ruptura,

normalmente associada à Escola de Viena. Daí então sua leitura, um tanto quanto dirigida mas nem por isso menos interessante, da história da música ocidental como um percurso que vai da conquista dos sete tons até a conquista dos doze tons.

Depois do estabelecimento da escala diatônica e dos modos eclesiásticos, Webern estuda a dissolução destes últimos em função das formas de resolução tonal que empregavam a sensível na busca de um modelo mais convincente de finalização. Esses acordes ambíguos teriam, com o tempo, se propagado às demais seções das peças musicais, assim como a sensível teria sido transposta para todas as escalas, reduzindo os modos a apenas duas configurações: modo maior e modo menor.

Para Webern, essa evolução toda está centrada na busca de uma forma singular de conclusão. Do acúmulo de acidentes no movimento de cadência e da extensão das “dominantes secundárias” para todos os graus da escala teria resultado a música clássica levada às últimas conseqüências por Beethoven. O resto é conhecido: exacerbação do cromatismo, distanciamento da tonalidade e a proposta dodecafônica de Schoenberg.

Webern tem clareza quanto ao fato de a escala diatônica não ter sido inventada e sim encontrada [\[NOTA 26\]](#). Trata-se de um arranjo linear dos graus de polarização da série harmônica. Da mesma forma, consonância e dissonância mantêm entre si uma diferença de distância entre os graus utilizados: “a dissonância é apenas uma etapa posterior na continuidade da série harmônica” [\[NOTA 27\]](#). Em outras palavras, as leis do diatonismo e da tonalidade foram formuladas *a posteriori*, depois de o sistema estar completamente testado e estabelecido na prática. Webern não chega a analisar as conseqüências de um sistema musical pré-formulado, como o dodecafonismo, cujas leis de produção foram rigidamente traçadas pelo gênio de um compositor (Schoenberg). Prefere refletir sobre as correspondências entre a nova música e a história anterior da linguagem (“nós não abandonamos as formas dos clássicos” [\[NOTA 28\]](#), como que procurando uma legitimidade

no interior de uma evolução que culminaria exatamente com a escola dodecafônica.

Nesse sentido, para Webern, o dodecafonismo também opera com repetição, ou seja, com o retomo constante das doze notas [\[NOTA 29\]](#). O dodecafonismo assimila as técnicas de retrogradação, inversão e transformação já utilizadas no apogeu da polifonia pela última escola neerlandesa (início de século XVI). Apenas as transpõe aos doze sons cromáticos da série.

Assim como houve a conquista dos sete tons, a Escola de Viena estaria, naquele instante, em plena conquista dos doze tons mas visando, no fundo, o mesmo propósito: a coerência e a clareza a partir da exploração de todas as potencialidades de uma mesma idéia.

JOÃO GILBERTO: DO SAMBA À CORDA BAMBA

A atividade do compositor, do intérprete, do arranjador e até do técnico responsável pela gravação é uma constante busca de coesão. A imagem do cancionista que compõe dedilhando o violão sugere duas forças criativas: a da voz que procura contornos inéditos e a do instrumento que, simultaneamente, tenta estabelecer uma gramática. A fecundidade de uma inflexão recém-criada depende menos de sua expressividade individual que da capacidade de alimentar a cadeia sintagmática com outras inflexões. Tal potencialidade produtiva é conduzida pelo instrumento - encarregado-mor das funções extensas - e transferida ao arranjo global nos estágios finais que precedem o espetáculo ou a gravação.

Toda inflexão produzida pela voz deixa traços impressos no acompanhamento instrumental e, desse modo, influencia a criação dos demais contornos. A tendência musical do instrumento é reproduzir com insistência esses traços visando garantir uma coesão de fundo e, ao mesmo tempo, limitar consideravelmente as possibilidades de invenção melódica. E isso quando a “primeira” inflexão, a

primeira idéia, concebida numa composição já não é produto de um comportamento instrumental previamente estabelecido como gramática. Esse caso é muito comum e talvez confirme uma certa intuição de que a primeira idéia melódica não é tanto um perfil sonoro mas, sobretudo, uma relação abstrata que vincula um fragmento a outro. A base instrumental se encarrega de materializar e difundir as relações de dependência entre os fragmentos melódicos, transformando traços intensos em medida extensa que perpassa toda a obra. Assim, as notas que compõem uma inflexão se expandem em tonalidade, definindo uma direção sonora. As figuras rítmicas que estruturam os motivos se expandem em pulso, sustentando a seqüência musical em movimento. Por vezes, trechos retirados diretamente da linha do canto se transformam em frases instrumentais funcionando, a partir daí, como elemento gramatical. Tudo isso regulado por variações de andamento que privilegiam ora a fluência do processo, ora as retenções que individualizam os contornos.

Essa tendência natural em direção a uma gramática particular a cada nova composição - convertendo gradativamente as relações intensas em medida extensa que, por sua vez, volta a exercer influência sobre as primeiras relações - tem como corolário, também natural, a constituição de uma gramática geral que incorpora não apenas os princípios formais, indispensáveis à criação, mas, ainda, os estereótipos que vão sendo armazenados como um repertório de condutas de composição. Assim, a mesma tonalidade portadora de valores-fins, decisivos na condução bem dosada das expectativas do ouvinte durante o tempo da canção, pode ser utilizada como grade musical administrando uma previsibilidade que dificilmente desperta a atenção. Um pulso regular, portador de valores-fluxos [\[NOTA 30\]](#) imprescindíveis para garantir a força de continuidade de uma composição, pode soar apenas como porta-voz do gênero (bolero, samba, rock) sem qualquer vínculo com as pequenas células rítmicas criadas na ordem intensa.

A gramática geral constitui, portanto, um horizonte necessário à passagem das relações intensas para a forma extensa. No entanto,

como qualquer outra forma resultante de práticas culturais, essa gramática abriga também uma espécie de catálogo de operações convencionalizadas que passa a funcionar como padrão de conduta, cujo caráter estático fere a sua função precípua: a de oferecer diretrizes básicas para o estreitamento das relações entre os regimes, intenso e extenso, que definem, em última instância, a criação de uma gramática particular.

O caminho para a extensionalidade - categoria formal que articula intenso /vs/ extenso [\[NOTA 31\]](#) - tem ainda outra razão no campo da canção popular: o encontro com o sentido da letra. Evidente que o componente lingüístico traz sua própria articulação, entre elementos intensos e extensos, que garante a homogeneidade de suas oposições e de suas dependências internas. Da relação entre extensionalidade de expressão (sonoridade musical e fonológica) e extensionalidade de conteúdo (semantização investida na letra) depende a compatibilidade entre os dois principais componentes da canção. De fato, essa inter-relação só pode ser estabelecida - sem contrariar os princípios de Copenhague - com categorias abstratas colhidas durante as análises parciais e nunca com grandezas substanciais como a sonoridade em si ou as “mensagens” da letra.

A partir dessas considerações podemos melhor avaliar a contribuição de João Gilberto no terreno da canção brasileira. Embora não tenha se notabilizado como compositor - e a composição será nossa principal referência durante esse trabalho - sua atuação como intérprete maior do nosso cancionista tem um caráter tão abrangente que nela estão implicadas todas as fases de produção de uma obra, desde a criação até a gravação. Tudo engenhosamente concentrado numa integração de voz e violão.

Avesso aos estereótipos da gramática geral, João Gilberto dedica-se a refazer a gramática particular de diversas canções - normalmente já consagradas ou, no mínimo, já estabilizadas por outras execuções - alterando precisamente as relações entre elementos intensos e elementos extensos no plano da expressão. No plano do conteúdo, apenas aplica alguns “ajustes” quando julga necessário, mas,

via de regra, mantém essa face como termo constante e foco de sugestões para o trabalho com a sonoridade.

A partir do material básico oferecido pela composição - linha melódica apoiada sobre um encadeamento de acordes definindo uma direcionalidade tonal - João Gilberto começa por refazer a trajetória harmônica que ordena o seu campo extenso, valendo-se de outras interpretações das relações entre os contornos temáticos. Ao mesmo tempo, retira da combinação das células rítmicas um pulso cuja regularidade reflita a expansão desses elementos ao longo da obra, à medida que vai se configurando a nova ordem extensa - harmonização e pulso - o cantor retoma aos pequenos fragmentos e promove alterações significativas em suas relações, redistribuindo os ataques e as durações no 'continuum' melódico. Essas mudanças de conjunto repercutem explicitamente no resultado sonoro e, então, verificamos que algumas pausas foram suprimidas, que frases descontínuas foram ligadas, que a aceleração de todo um segmento foi compensada pelo alongamento de uma vogal subsequente, que o canto se desenvolve independentemente das marcas de compasso, que há variação harmônica onde a versão original não se movimenta assim como, em contrapartida, um acorde se mantém justamente onde estamos habituados a ouvir o seu desdobramento, que até a letra já não é exatamente a mesma depois de alguns remanejamentos de versos, algumas substituições de palavras, algumas omissões ou inserções por conta própria e, finalmente, verificamos que havia outra canção por trás da que conhecíamos.

João Gilberto acirra as tensões e, conseqüentemente, o compromisso entre a medida extensa de expressão [\[NOTA 32\]](#) e os valores intensos que definem a gramática particular de uma canção, recriando um produto quase independente dos estereótipos da gramática geral. Sua maneira de conceber o arranjo instrumental e o canto, convém frisar, é muito pessoal e não representa a única possibilidade de intensificar o mencionado compromisso. Há muitos outros intérpretes radicais que têm demonstrado alta competência nesses "reajustes" musicais

(Caetano Veloso é um exemplo notório). João Gilberto, porém, vem aprofundando um estilo de recriação há mais de 30 anos e atinge, no momento, um resultado cujo alcance reduz o impacto da Bossa-Nova a uma discreta intervenção na música popular. Acompanhar o trabalho deste intérprete através da evolução de suas execuções constitui, em si, um estudo completo sobre a formação, o amadurecimento e as novas perspectivas da canção popular brasileira enquanto linguagem, incluindo sua presença e importância no âmbito da música internacional.

No final dos anos 50, a canção brasileira, que já havia experimentado uma fase de extraordinário apogeu nas décadas anteriores e que, portanto, já consolidara sua linguagem no meio radiofônico, manifestava então os primeiros sinais de desgaste, não tanto pelas composições que sempre mantiveram o seu vigor, mas pelo acabamento estético invariavelmente atrelado aos padrões que se firmaram como gênero brasileiro: a marcha, o samba, o samba-canção... e o baião. O esforço para se filiar ao gênero - que, muitas vezes, vinha estampado no selo do disco - enfraquecia o vínculo entre as funções de contato contraídas pelas unidades melódicas menores e a função à distância, representada sobretudo pelo arranjo instrumental, substituindo uma gramática particular consistente, sobejamente praticada nas décadas de 30 e 40 (exemplo, Noel Rosa ou Dorival Caymmi interpretando as próprias composições), por maneirismos repertoriados no âmbito da gramática geral.

O aprimoramento técnico dos sistemas de gravação e, evidentemente, o mercado do disco, já bastante dinâmico para a época, tornaram obsoletas as célebres soluções estéticas dos cancionistas pioneiros mas, ao mesmo tempo, sofriam as insuficiências e os excessos de uma padronização pela qual eles próprios eram parcialmente responsáveis. Insuficiências, pois os novos recursos técnicos pediam novos recursos artísticos que nem sempre eram bem-vindos nas empresas de gravação, seja por sectarismo nacionalista (Continental, por exemplo) seja por simples falta de familiaridade com os setores progressistas da música norte-americana que já sinalizavam os avanços; o mercado, por seu turno, estava cada vez mais restrito às classes B e C, populosas mas com menor poder aquisitivo justamente numa fase de implantação do *long-playing*. Excessos, pois, como par-

te da estereotipação generalizada, o canto também havia adquirido uma configuração hiperbólica quando a gravação elétrica já dispensava, há muito tempo, a potência das cordas vocais [\[NOTA 33\]](#); no mercado, a proliferação de lançamentos quase que exclusivamente em estilo romântico de sambacanção também inflacionava o setor, prejudicando as vendas.

A Bossa-Nova, como um todo, ofereceu a saída estética e mercadológica absorvendo a “influência do jazz”, reequilibrando os recursos artísticos com os recursos técnicos e recuperando a confiança da elite na música popular. João Gilberto, principal porta-voz do movimento, imbuído portanto de toda a estética revolucionária que despontava, jamais escondeu sua atração pela linguagem de seus antepassados e, mais precisamente, pela gramática construída passo a passo durante a primeira metade do século. Até então, seguramente, ninguém havia isolado, com tanta objetividade, os elementos de linguagem da canção popular brasileira. Ninguém havia detectado sua forma, suas invariâncias e, por oposição, seus pontos nevrálgicos de transformação. Tudo indica que essa clareza e essa consciência emergiram da própria atividade obstinada, ou mesmo compulsiva, de arranjo e execução de inúmeras composições, que sempre caracterizou a carreira do intérprete baiano, até porque, reconhecemos o teor desta consciência - jamais verbalizada - unicamente pela apreciação de sua obra. Portanto, embora compartilhasse com seus pares as idéias e as práticas gerais do movimento, João Gilberto apresentou, desde o início, uma inflexão ímpar: sua produção visava restabelecer a dinâmica da gramática particular, responsável pelo comércio interno entre os valores intensos e os valores extensos de cada composição, reportando-se à gramática geral apenas para se situar em relação às funções básicas que caracterizam o pulso do samba e às direções típicas das seqüências tonais.

Hoje podemos verificar que a Bossa-Nova, para João Gilberto, foi apenas um ponto de partida em direção ao futuro do passado. Munido dos mais avançados e consistentes recursos estéticos, fartamente experimentados nas composições de seus contemporâneos,

sobretudo nas de Tom Jobim, o grande cancionista embrenhou-se no repertório da canção brasileira, promovendo uma estimulante revisão que começou com Geraldo Pereira, Caymmi, Ari Barroso, e a dupla Bide-Marçal - gravados nos três LPs do período Bossa-Nova - e veio parar em Caetano Veloso e Lobão, passando por Herivelto Martins, Noel Rosa, Adoniran Barbosa, Lamartine Babo, Johnny Alf e outros. E em meio a essa febre ininterrupta de reinterpretação, João Gilberto teria, sintomaticamente, confidenciado a Caetano Veloso - segundo recente depoimento deste aos jornais, que citamos de memória - que considerava uma verdadeira “irresponsabilidade” dos compositores esse hábito de apresentar sempre novas canções quando ainda há tantas à espera de uma interpretação definitiva...

João Gilberto sempre fez (ou refez) “sambas”, como, aliás, já declarou várias vezes. O que singulariza o seu trabalho - talento e dotes pessoais à parte - é o permanente reajuste da extensionalidade de cada obra, recuperando a dinâmica de sua gramática interna e abandonando os maneirismos estereotipados do gênero musical. Cuida de cada detalhe como se dele dependesse a configuração global da extensão melódica. Mas, na verdade, sua atuação sobre esses pequenos elementos já decorre de um domínio absoluto da extensão.

Interessante notar que a “batida” e a “desafinação”, imediatamente identificadas e elevadas à condição de símbolos da Bossa-Nova, são medidas extensas numa interação tão estreita com os elementos intensos (células rítmicas e contornos temáticos) que não deixam dúvidas quanto à determinação recíproca dessas duas dimensões. O excelente artigo *Bossa-Nova*, escrito por Brasil Rocha Brito no calor da hora (1960) já destacava esse aspecto no que diz respeito à batida:

...a melodia é estruturada, muitas vezes, segundo configurações rítmicas derivadas das células rítmicas fornecidas pelas chamadas "batidas da Bossa-Nova". [\[NOTA 34\]](#)

...o termo "batida" não se refere apenas a possíveis configurações rítmicas do acompanhamento, mas ainda às da estrutura melódica. [\[NOTA 35\]](#)

A batida é o pulso concebido para o acompanhamento instrumental e que assegura a continuidade da peça. Rigorosamente dentro da gramática geral do samba, a batida de João Gilberto propunha uma divisão regular, deslocando, porém, seus ataques instrumentais do tempo forte do compasso. Com isso, o intérprete já garantia uma configuração extensa livre dos estereótipos que, na época, cristalizavam o samba tradicional. Em seguida (ou simultaneamente), calibrava de forma muito particular os acentos das células rítmicas da melodia, indissociáveis dos acentos das palavras da letra, com a periodicidade sincopada do acompanhamento, fortalecendo, na relação voz/violão, a autonomia da gramática interna da canção:

...aquilo que popularmente se conhece como "batida da Bossa-Nova" é um defasamento no tempo físico entre os acentos tônicos periódicos da linha melódica e os do acompanhamento causado pelo uso reiterado de sincopas. [\[NOTA 36\]](#)

A desafinação, termo bastante impróprio - até porque as aquisições da Bossa-Nova exigiam uma competência de afinação bem mais requintada que a dos cantores do passado correspondia ao efeito produzido pelo encontro da melodia da voz com os acordes dissonantes pouco utilizados até então. Era apreendida, em geral, como acidente local, intenso, como um deslize do canto que, em alguns momentos, perdia a sintonia com o acorde de fundo. Essa captação intensa é parodiada na célebre canção *Desafinado* quando a melodia que cobre o final da frase "Se você disser que eu desafino, amor" estaciona o canto sobre a nota mais alterada do acorde (uma quinta diminuta que, a rigor, tem a função de décima primeira aumentada), caracterizando aquele instante como o auge da desafinação.

Tratava-se, na realidade, de proposta extensa já que esses acordes vinham encadeados justamente no sentido de proporcionar novas direções para a melodia. E mesmo que esta fosse pouco variada,

o movimento harmônico assegurava toda a dinâmica à maneira de um fundo que se desloca para enriquecer a figura. Ao refazer a harmonia de todas as canções que interpretava, João Gilberto modificava o sentido (a direção) das melodias sem alterar substancialmente uma nota sequer. Se o ouvinte captava um resultado muito diferente, a razão era uma só: mudança na medida extensa, repercussão nas relações intensas. E, mais uma vez, a gramática se resolvia internamente.

João Gilberto vem aprofundando e até radicalizando sua “pesquisa” no decorrer dessas décadas como se buscasse a perfeição de ver o “todo” presente enquanto memória em cada uma das “partes” e estas neutralizando as diferenças em função da perspectiva global. Por isso, ele dá a impressão de estar sempre fazendo a mesma coisa, sempre explorando a mesma idéia, como Webem, e o resultado é tão exclusivo e tão único. De um lado, um anseio, quase saussuriano, de coerência e homogeneidade. De outro, quer a canção cada vez mais solta no tempo, auto-suficiente, despojada de estereótipos. Quer extrair de cada execução um samba exclusivo.

Isso, porém, é matéria para uma etapa posterior deste estudo.

II

JUNÇÃO

En effet, la distance qui s'établit ainsi est, sur le plan spacial, l'équivalent de l'attente pour la temporalité, et cette visualité imparfaite -ou plus-que-parfaite, mais jamais parfaite- n'est que la forme distanciée du toucher, tant est vrai que le toucher, la plus profonde des sensations à partir desquelles se développent les passions du «corps» e de l'«âme», vise, en fin de compte, la conjonction du sujet et de l'objet, seule voie menant à l'esthesis.

Algirdas Julien Greimas

Entre as inúmeras formulações do *Sémantique structurale* [\[NOTA 1\]](#), que deflagraram os principais conceitos da atual semiótica europeia, encontra-se a descrição do funcionamento lingüístico sob a articulação dos processos de “condensação” e “expansão”. Conceitos eminentemente hjelmslevianos - já que traduzem a oposição universal entre elementos intensos e elementos extensos tiveram um caráter de prefiguração do desenvolvimento da teoria a começar do próprio plano de organização da famosa obra. A passagem de um enfoque lexicológico - que procedeu ao célebre estudo da unidade *tête* - a um enfoque decididamente narrativo, à luz das idéias de Vladimir Propp, fez de *Sémantique structurale* um verdadeiro projeto de expansão e de abertura ao enunciado textual, apostando no fato de que quanto mais ampla a dimensão considerada mais elementos para a estruturação do sentido.

Essa inflexão em favor do texto como um todo teve por base a escala pragmática do /fazer/, onde o foco principal da pesquisa incidia sobre a transformação do estado de junção do sujeito do enunciado. Antes e depois desse momento crucial, que Propp denominou “prova decisiva”, enfileiravam-se séries de preparações e de avaliações que, embora quase sempre ocupassem a maior parte do texto, não passavam de razões de fundo para justificar a grande performance do relato.

A conquista da narratividade significou para a semiótica um estágio concreto de elaboração de uma forma de conteúdo para o nível textual. De fato, as categorias actanciais ocupavam posições paradigmáticas que demarcavam o percurso narrativo e, ao mesmo tempo, respondiam pela dinâmica que movimenta suas etapas em função de um valor-fim. Fundando uma sintaxe narrativa como espinha dorsal do sentido imanente a todos os textos-enunciados, a semiótica pôde armar sua teoria na forma de um modelo descritivo geral que serviu de ponto de partida para uma busca coerente das pressuposições.

Criou-se então uma forte epistemologia do /fazer/ - expressa paradigmaticamente nas categorias e nas operações do quadrado semiótico, com um projeto descritivo baseado na transformação de estados juntivos - herdeira legítima, numa dimensão sintagmática, dos princípios mais rigorosos da Lingüística Estrutural.

A expansão realizada no *Sémantique structurale* e consolidada nos artigos que compuseram o *Du sens* [\[NOTA 2\]](#) deixou evidentemente inúmeras lacunas que, embora não comprometessem o avanço obtido, pediam urgente explicação. Deu-se, então, a hora do refluxo. O desenvolvimento da teoria tomou a forma da condensação que, no fundo, refletia um notável esforço de explicação e de revisão das etapas pendentes. Duas grandes direções de pesquisa manifestaram-se, então, como fundamentais ao projeto semiótico: exploração meticulosa das instâncias profundas e reconstrução epistêmica do sujeito da enunciação. Ambas muito semelhantes no que diz respeito a um de-

talhamento das pressuposições do enunciado, acabaram partilhando também um ponto de partida privilegiado para as suas indagações: o universo passional do sujeito.

Respeitando sempre o princípio de imanência do sentido, tão caro ao pensamento de Saussure-Hjelmslev, e fiel à máxima greimasiana que previa, já em 1974, que *fora do texto não há salvação* [\[NOTA 3\]](#) a semiótica pôde, então, voltar-se aos aspectos subjetivos do sentido e estudar as paixões a partir de seus simulacros construídos em textos. Assim, cada vez mais, as estruturas narrativas passaram a ser consideradas como articulações embrionárias que compõem o universo passional do sujeito e o /fazer/ como um ato em potência situado no interior da instância do /ser/ e pré-dinamizado pela modalidade do /querer/ [\[NOTA 4\]](#).

Não podemos deixar de identificar esse movimento epistemológico de adensamento conceptual com a concentração, no sentido silábico do termo: *expansão da pequenez* [\[NOTA 5\]](#). O recolhimento das estruturas narrativas do texto no interior das figuras passionais relançou no horizonte semiótico - agora com recursos bem mais promissores - a lexicologia desprezada durante boa parte da década de 70. As sugestivas descrições de figuras como o “desespero”, a “cólera”, a “indiferença”, o “ciúme”, a “avareza” [\[NOTA 6\]](#) etc., confirmam a tendência concêntrica dos anos 80 (e início dos 90) e, mais que isso, a isomorfia entre o ritmo de extensão e condensação constatado pelas análises de textos e o ritmo do próprio discurso da pesquisa que se desenvolve ora se expandindo e se “verbalizando”, ora se retraindo e se “nominalizando”.

FUNDAMENTOS DA IDENTIDADE

Se hoje assistimos ao estabelecimento de uma epistemologia das paixões [\[NOTA 7\]](#) que reformula o percurso gerativo, introduzindo valores tensivos e fóricos ao lado das discretizações modais e narrativas que engendram o discurso, isso já decorre de um aprofundamento, literalmente falando, do conceito de enunciação. A dimensão passional do sujeito do enunciado espelha os desejos e os valores do sujeito epistêmico que começa, assim, a responder por todos os estratos gerativos, desde os níveis mais profundos.

Tudo ocorre, enfim, como se a fase inicial da semiótica, marcada pela narrativização e irradiação das categorias ao longo do texto, instituisse o *espaço* de descrição e reservasse para a fase atual, centrada na contenção passional, o estudo do *tempo*. A partir disso, pode-se imaginar quão oportuna se faz a reflexão de Zilberberg a propósito da enunciação nas instâncias mais abstratas:

O "eu" aparece, no nível figural, como um lugar de interseção e de arbitragem entre tempo e espaço: o tempo seria apenas a contenção do espaço enquanto que o espaço seria apenas o desdobramento do tempo.

[\[NOTA 8\]](#)

O despertar da paixão no centro das abordagens semióticas retirou da instância do /ser/ o seu estatuto operacional de passividade (de resultado, relativamente estático, de narrativas anteriores) e introduziu aí o germe dos conflitos e das moderações, que ora se intensificam, ora se abrandam, proporcionando ao modelo maior fidelidade antropomórfica. Nesse momento, as relações juntivas que acusam uma identidade perene entre sujeito e objeto, ao lado de uma força antagonista que exacerba as diferenças, passaram a justificar, ainda no plano interno do sujeito-ator, o movimento dialético que pede a diferença complementar toda vez que sujeito e objeto estão em perfeita conjunção e que, de maneira inversa, manifesta a atração pela identidade quanto mais as funções se distanciam no tempo. Ou seja,

durante a progressão sintagmática, o valor da alteridade aumenta com a intensificação da identidade e vice-versa.

A identidade parcial entre sujeito e objeto é essencial para compreendermos que há um estrato mais profundo e, conseqüentemente, mais abstrato, responsável pelo vínculo entre sujeito e o valor do objeto. Quer chamemos de *apetência do sujeito x apetência do objeto*, que toma o primeiro ativo e o segundo passivo mas atraente [NOTA 9], quer de *protensividade* do sujeito x *potencialidade* do objeto, como faz a semiótica, retomando Husserl, para explicar uma tendência primal do sujeito em direção ao valor do valor [NOTA 10], ou quer ainda consideremos a relação *sujeito/sub-objeto*, proposta por Zilberberg no sentido de realçar a presença do primeiro na instância do segundo [NOTA 11], a identidade surge, em nossos dias, com uma força sintagmática que faz do *devenir* um modo complementar da relação entre os dois termos. Nessa linha atribuímos, com freqüência, ao sujeito uma função de origem, ao objeto uma função de finalidade e ao *devenir* a função de historicidade [NOTA 12].

Um sujeito em conjunção plena com o objeto, ou em identidade total, seria um ser inexistente neste mundo: um ser sem desejo e sem paixão [NOTA 13]. Justamente para conservar o seu vínculo extenso com o valor, o sujeito sacrifica, a todo instante, o seu contato intenso com o objeto. Seu contrato final é com o *devenir*, com a busca constante, com uma fusão plena e utópica com um objeto correspondente ao próprio valor, fusão esta inatingível por definição.

A vida se faz, assim, ela é, primordialmente, um ato de paixão - de perspectivas que se estendem no rumo de um futuro infinitamente aberto, em cujo horizonte cada ser humano antevê a sua plena realização enquanto ser, naquele instante supremo da imersão do sujeito no seio do objeto, para a conjunção final. Aí, então, ficarão ambos a tal ponto identificados que desaparecerá qualquer possibilidade de distinguir um do outro, porque sujeito e objeto estarão fundidos e já não serão nunca mais dois, mas um e o mesmo

ente simples (simples, quer dizer, completo, como se diz do ser que possui em prope tudo aquilo que é requerido para que ele surja como uno, acabado e perfeito segundo a sua natureza). [\[NOTA 14\]](#)

Admitir a identidade é, portanto, admitir, ao mesmo tempo, a alteridade que produz o desdobramento do sentido e se traduz, sintagmaticamente, em orientação para um outro objeto que represente o mesmo valor. Assim, o anti-sujeito é uma função que desconecta o sujeito de seu objeto provisório, provocando a reatualização de seu vínculo com o valor. Trata-se, no enfoque actancial, de uma revitalização do contrato assumido com o destinador - guardião dos valores - cuja tarefa primordial é a de restabelecer o *devenir* para garantir ao sujeito a marcha da recuperação. O objeto é uma função que carrega a marca de identidade do sujeito - que representa, na verdade, uma versão estática e espacializada do valor, retirando-o da cadeia dinâmica da temporalidade- e que exerce, por isso, uma atração de estabilidade e equilíbrio, mesmo em se tratando de uma ancoragem temporária.

Desse modo, a conjunção com o objeto é função local que manifesta a tendência à concentração. A conjunção com o valor é função à distância que manifesta a tendência à extensão. A relação entre esses dois modos conjuntivos - que, pelo que vimos, é ativada por uma disjunção interna - reinstaura a semiose, numa instância definitivamente comprometida com o processo.

JUNÇÃO NA MELODIA E NA LETRA

Essas considerações gerais sobre o sentido reconstruído pela semiótica de hoje, tendo por base a relação *sujeito/objeto como investimento passional primordial* [\[NOTA 15\]](#), além de trazerem novas perspectivas para o progresso na análise do plano do conteúdo, contemplam

igualmente o plano da expressão, oferecendo, assim, um grau de homogeneidade conceptual inusitado.

A letra, a melodia e todo o acabamento musical que compõem a canção delineiam um campo especialmente rendoso para a comprovação dessas conquistas. Algo ocorre em imanência que nos faz apreender a integração e a compatibilidade entre elementos verbais e não-verbais como se todos concorressem à mesma zona de sentido.

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

O processo de estabilização melódica de uma canção prevê necessariamente a imbricação dos ataques rítmicos (representados foneticamente pelas consoantes e acentos vocálicos) com as durações de sonoridade propriamente dita (instaladas foneticamente nas vogais), dando origem ao que chamamos de perfil rítmico-melódico. Impossível uma composição sem os ataques que sustentam os impulsos de sua continuidade ou sem a presença das durações vocálicas que, por menores que sejam, garantem sua direcionalidade no campo de tessitura. Ela é o produto dessa imbricação e sua dinâmica interna depende dos fatores dominância e recessividade entre os dois processos. Ou seja, paralelamente ao trajeto percorrido por uma melodia bem formada há sempre uma condução rítmica com presença discreta mas decisiva. Do mesmo modo, os motivos, enfaticamente marcados pela periodicidade de seus acentos, jamais deixam de apontar uma orientação qualquer no domínio das alturas, ainda que não lhe seja atribuída muita importância no contexto geral. O canto é essa eterna oscilação entre os ataques e os contornos valorizando ora a conjunção imediata entre os motivos, ora a conjunção à distância, mediada por uma rota a ser percorrida.

Os ataques e as durações têm como dimensão extensa, respectivamente, a aceleração e a desaceleração, ambas introjetadas no

acompanhamento instrumental pela ação conjunta do pulso (a batida) e da harmonização. Em outras palavras, a ordenação típica da aceleração é a periodicidade do pulso, a coincidência dos acentos, que tem como resolução ideal a identidade das células e dos motivos melódicos. Daí decorre o papel proeminente das reiteraões nas canções aceleradas: na base da conjunção imediata entre os temas musicais está a identidade entre sujeito e objeto que prevê uma relação fluente, sem obstáculos, com forte tendência à simultaneidade [\[NOTA 16\]](#). 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 representa a perda do valor nem do desejo de reaver o objeto apesar dos obstáculos. A busca das identidades melódicas à distância gera os desdobramentos que abrem a canção para uma narratividade [\[NOTA 17\]](#) também no plano da expressão.

O agrupamento polarizado dos traços que caracterizam cada uma dessas duas séries produz, de um lado, as canções “temáticas” e, de outro, as canções “passionais”. [\[NOTA 18\]](#) Assim, aceleração, acentuação, pulso e reiteração definem composições como *A tua presença morena* (cf. Ex. 1), *Águas de março*, *Beleza pura* ou *O que é que a baiana tem?* nas quais a extensão melódica vem quase inteiramente retratada nas relações de vizinhança entre os seus fragmentos. Trata-se da mesma conjunção, da mesma identidade, que, na letra, inte-

gra o sujeito com o objeto-valor, seja este manifestado como “morena”, “natureza”, “beleza” ou “baiana”.

Exemplo 1.

entra pelos sete buracos	pelos olhos bo	
	ca namas e o	
cos da minha ca	relhas a tu pre	
A tu pre	beça a tu pre	
a	a	a
sença	sença	sença

paralisa meu momen	desleiga e atuali	
to em que tudo co	sa a minha pre	
meça a tu pre	sença a tu pre	
	a sença	a sença

Na série passional, assim chamada por alimentar uma relação de distância entre sujeito e objeto, o agrupamento quase exclusivo de traços como a desaceleração, alongamentos de duração, contornos, desdobramento e direcionamento da linha melódica define, por exemplo, o quadro de estabilização de *A primavera* (cf. Ex. 2), *Eu e a brisa*, *Clarice*, *Torre de Babel* cujo valor de cada fragmento depende da extensão completa da melodia. Essa valorização do percurso está diretamente ligada à maior permanência da voz em cada

grau da seqüência melódica. Esses traços de abertura no plano da expressão ressoam “distâncias” ou disjunções parciais apresentadas na letra, onde o sentimento de falta (retratado por saudade, solidão, mistério ou desentendimento) convive em tensão com o desejo e a esperança do reencontro.

Exemplo 2.

The image shows a musical staff with a melody line and lyrics written below it. The lyrics are: "mor → meu → a sozi → nho → ssim como um dim sem jar O é flor →". The arrows indicate the melodic flow and phrasing. The staff is a standard five-line musical staff.

Os processos de tematização e de passionalização ainda podem ser mantidos em oposição acentuada no interior de uma mesma canção, dividindo suas partes. Obras como *Eu quero um samba* (Ex. 3), *Garota de Ipanema*, *No tabuleiro da baiana* ou *Tempo de estio* ilustram bem esse caso: se nas partes iniciais todas elas mantêm um fluxo contínuo entre sujeito e objeto, nos termos da tematização já descrita, no limiar das segundas partes sobrevêm o efeito da desaceleração e dos alongamentos vocálicos, interrompendo a identidade imediata dos acentos e dos motivos e trazendo para o primeiro

os contornos individualizados como etapas de um caminho melódico a ser percorrido. Paralelamente, nas respectivas letras, a conjunção com o samba, com a garota, com os atrativos da Bahia ou do verão carioca é substituída pela falta e pelo desejo de conquista.

Exemplo 3.

(1ª parte)

bar

Eu que fei eu que di quero sam bar

ro um to ro a a quero sam

sam só me fei

ba pra mim acabar me virar me espalhar lo ta assim

bar sam a noi té

por ba eu te in o

que sei tei sol

quero sam no que vou me acabar me virar me espalhar ra a raiar

(2ª parte)

	quan		fi				
Ai→	do o		eu→ co		co		meu
	sam		tris		lan		do
	ca→		tão→...		que		co→ ra
	ba a		te en		vai me		ro a tro
					lia→		
	ba				eu		le
							gria
							den

Como dizíamos acima, porém, a relação entre tematização e passionalização deve ser avaliada num quadro de ampla compatibilidade entre letra, melodia e instrumentação, em suas respectivas dimensões intensas e extensas, tendo por base a identidade primordial entre sujeito e objeto. Os casos citados, muito evidentes, refletem apenas a exacerbação de traços e processos que normalmente estão entranhados e misturados no corpo da canção.

Tomemos, como exemplo, a composição *Mania de você* (cf. Ex. 4).

Exemplo 4.

si da
a li
de
ran rou→ lha su
da á do a pa or de
hem cê gua tin fan tan te de to i gi
na bo to a gen tan ma nar
meu vo me ca ves do ta jar loucu→ ras
mo se
bei
lu a
a na
de
me di→ ni vo
mor por te lo a cê de
gen faz le chão mar ta te de to i gi
pati to a gen tan ma nar
a te a a no no na jar loucu→ ras
ma se
bei

si
a

dá á

bem cê gua tin fan

meu vo me na bo ca ves do ta

Exemplo 5.

Os traços de conjunção manifestam-se, portanto, com parcimônia, como ocorrências locais na letra e na melodia, mas já contam com uma forma expansiva conduzida pelo acompanhamento instrumental. A hegemonia da tematização, como força extensa, surge, de fato, na segunda parte, quando uma nova melodia, especialmente criada para esta etapa, engata os seus acentos no pulso da instrumentação e, numa oitava acima, produz uma seqüência final de identidades temáticas (Ex. 6). A adequação, nesse caso, é paralela, pois a letra também retrata um estado extenso de conjunção:

Nada melhor do que não fazer nada

Só pra deitar e rolar com você

na só vo
da Ihor pra tar
me do não dei e lar com cê
que fa na ro
zer da

Exemplo 6.

Acontece, porém, que o corpo melódico central da primeira parte não confirma o desenho temático inicial, derivando para uma extraordinária valorização do contorno que começa com o salto intervalar de 10 semitons e progride através de durações por vezes bem alongadas (cf. Ex. 7), ocupando todo o campo de tessitura. Embora o acompanhamento conduza a memória da tematização por todo o itinerário da peça, a melodia principal se compromete com as metas e as direções tonais projetadas pela harmonia, abrindo um hiato entre as identidades e instalando a distância passional que destaca o valor do percurso.

Exemplo 7.

si	da
a ti	
	de
ran	rou→ lha su
do a pa	or de
na fan	tan te de tei gi
	to a gen fan ma mar
ves do ta	jar loucu→ ras
	mo se
	bei

Tais sintomas melódicos chamam a atenção para outro aspecto da letra que nem sempre vem à tona quando se considera, apressadamente, essa canção. Mais que uma conjunção de fato, esse texto manifesta claramente a conjunção com o desejo de estar permanentemente em conjunção com o objeto. O valor é o /querer/, a modalidade que, por princípio, abre a narrativa em direção a uma meta. [\[NOTA 19\]](#) Não se trata, portanto, de conjunção local e sim de conjunção ampla com todo o percurso que traça a continuidade do desejo. Daí a importância atribuída à frequência e à disseminação dos contatos de junção durante todo o relato:

A gente faz amor por telepatia

No chão, no mar, na lua

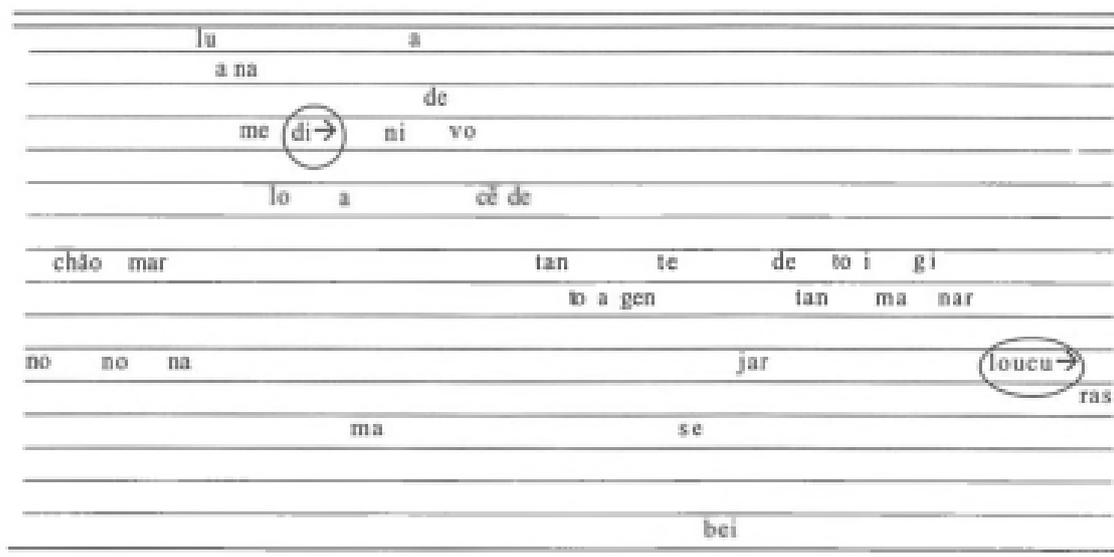
Na melodia

Depreende-se, assim, uma implicação teórica importante para o modelo semiótico da canção. Tematização e passionalização, quando confrontadas, delimitam áreas específicas de atuação: a primeira

opera, preferencialmente, com os dados intensos e com os valores-fluxos; a segunda, comprometida com distâncias, contornos e orientações, compatibiliza-se, sobretudo, com a ordem extensa e com os valores-fins. Entretanto, examinadas internamente, ambas apresentam a articulação universal extenso/intenso e, como sempre, isso serve para o plano da expressão e para o plano do conteúdo.

Como já estudamos a extensionalidade, do ponto de vista da tematização, resta reconsiderá-la na face passional de *Mania de você*. Assim como a valorização do percurso vai sendo conquistada pelos alongamentos vocálicos que, nesse caso, se situam em pontos cruciais do encadeamento tonal (cf. Ex. 8), a valorização do desejo também se nutre de passagens intensas como: “Meu bem, você me dá água na boca”.

Exemplo 8.



Ora, esses alongamentos não são mais que manifestações intensas da desaceleração que rege toda essa passagem melódica, definindo o regime extenso da passionalização. Do mesmo modo, na letra, também temos a forma expandida do desejo que, providencialmente, foi elevada a título da canção: “mania de você”.

Se fosse possível quantificar todos os efeitos de ressonância das dimensões intensas e extensas, da letra e da melodia, propagados ora

pela tematização, ora pela passionalização, talvez pudéssemos chegar bem perto de toda a riqueza de sentido acumulada numa só composição. Mas, na verdade, mesmo se tudo isso fosse possível (e não arriscamos qualquer profecia a respeito), e mesmo dentro dos limites desta aventura teórica que estabelece os fundamentos para a sua própria veridicção - e, nesse ponto, lembra muito uma ficção -, ainda há outras esferas de exploração sem as quais sequer contaríamos com uma coerência interna.

III

SILABAÇÃO

...e não há nas nossas palavras sílabas longas e sílabas breves, assim chamadas, porque umas ressoam durante mais tempo e outras durante menos tempo? Fazei, meu Deus, com que os homens conheçam por meio deste simples exemplo as noções comuns das coisas grandes e pequenas.

Santo Agostinho

Saussure vem se sobressaindo, mais uma vez, como grande fundador, agora das pesquisas que visam recuperar o “tempo” perdido e o “ritmo” esquecido na condição de simples ornamento poético.

Depois do potencial paradigmático fartamente disseminado nos estudos lingüísticos do nosso século - e levado a bom termo sobretudo no plano da expressão -, o mestre de Genebra novamente é convocado em nome de um enfoque, à primeira vista, incompatível com tudo aquilo que a lingüística e a semiótica, suas herdeiras, construíram no passado. Hoje assistimos, com um misto de perplexidade e interesse, à releitura de Saussure como precursor da nova epistemologia que examina as propriedades de condução da cadeia sintagmática e a pressuposição do processo em relação ao sistema. No fundo, é o retomo inevitável dos termos categoriais, rejeitados por falta de recursos teóricos numa determinada fase da investigação, para o primeiro plano das preocupações, na tentativa de solucionar impasses geralmente criados pelas próprias delimitações conceptuais. A escolha da *língua*, da *forma* e do *espaço*, como lugares teóricos privilegiados de uma reflexão cientificamente conseqüente, trouxe de fato muitas vantagens metodológicas e epistemológicas, mas também gerou um lamentável desconforto toda a vez que o campo de pertinên-

cia se abria para a *fala*, a *substância* e, principalmente, para o *tempo*. Sabemos, entretanto, que não se trata de incluir ou deixar de incluir termos rejeitados no quadro teórico de uma ciência. Há um caminho a ser percorrido e preenchido pela imprescindível atividade de formalização, que acaba conduzindo a pesquisa em direção aos temas deixados de lado.

O próprio Saussure deixou reservado um lugar teórico para a lingüística da fala mas, rapidamente, revelou sua decisão de considerar os estudos sobre a “*langue*” como a atividade lingüística por excelência [\[NOTA 1\]](#). Mesmo esbarrando freqüentemente em conclusões provenientes de reflexão sobre a “*parole*”, apressava-se em distinguir os dois domínios, tomando sempre a direção da “*langue*”.

Seu senso de pertinência, no entanto, o mantinha sempre atento aos trabalhos desenvolvidos pelas ciências vizinhas, sobretudo quando dependia delas para melhor estabelecer os seus princípios. Assim, mesmo não se identificando com a atividade dos fonologistas ou dos foneticistas de sua época, Saussure acabou dedicando um capítulo memorável ao fonema na cadeia falada, a título de corrigir a rota das pesquisas fonológicas e recuperar o seu interesse para a teoria lingüística [\[NOTA 2\]](#). Nesse sentido, além de lançar a pedra fundamental para uma lingüística rigorosamente científica - estudada enquanto sistema global (exaustivo), fechado (não-contraditório) e homogêneo (simples) [\[NOTA 3\]](#), o mestre de Genebra ainda deixou esboçadas as diretrizes fundamentais para o retomo - em bases formais evidentemente- à temporalidade expressa na cadeia da fala. Sua teoria sobre a silabação tomou-se um exemplo de abstração científica do elemento dinâmico próprio da substância.

A SÍLABA EM SAUSSURE

Pondo-se no lugar dos fonologistas, Saussure denunciou o equívoco das práticas que se atinham ao som isolado. Este, ao ser retira-

do de seu contexto fônico, perde todas as características dinâmicas, tomando-se uma entidade apenas substancial, cujo detalhamento analítico em nada contribui para os modelos lingüísticos. Era necessário tratar a fonologia como ciência auxiliar, categorial e fornecedora de conceitos bem engendrados, da qual se pudesse extrair uma “síntese” suficientemente geral para o aproveitamento da linguística. A crítica era então dirigida ao “método” empregado na elaboração dos tratados especializados e, por extensão, ao campo sonoro delimitado para a investigação.

O estudo dos sons isolados equivale ao estudo das palavras fora do discurso. Ambos podem ser elaborados mas, certamente, pouco podem explicar a respeito das funções ou dos sentidos que adquirem quando em progressão sintagmática. Por isso, chamando a atenção para o método de abordagem, Saussure estava, na verdade, sugerindo um outro foco de observação, ou seja, não mais o som atomizado e destacado do contexto mas a categoria silábica que compreende a relação de, no mínimo, duas unidades sonoras.

De fato, o alto interesse científico de Saussure sempre se manifestou pela exigência de um constante aprimoramento metodológico. Mesmo quando se dirigia à materialidade da fala, como horizonte geral de investigação, o seu esforço era no sentido de extrair dali uma forma regulada por relações abstratas. Era esta, na verdade, o seu objeto.

A ciência dos sons não adquire valor enquanto dois ou mais elementos não se achem implicados numa relação de dependência interna. [\[NOTA 4\]](#)

Não se tratava apenas de constatar que a sílaba é a sonoridade primeira que emerge da fala. Bem mais que isso, Saussure se interessava pelo seu aspecto complexo - compreendendo dois ou mais sons - e consecutivo. Do primeiro retirava a noção relacional; do segundo, a noção de regra. De ambos, a dependência interna entre os elementos da cadeia. Assim, ao lado da fonologia das espécies - estudo dos sons isolados e de suas posições articulatórias - Saussure

propunha uma fonologia dos grupos, com vocação universal, onde os elementos sonoros se condicionam mutuamente num jogo de preparação mecânica e acústica dos órgãos para a emissão do som subsequente e de presença inevitável dos resíduos das articulações anteriores no som recém-emitado.

O parâmetro para proceder aos estudos sobre essas categorias que ocupam, simultaneamente, um “lugar” e um “tempo” na cadeia falada é a sonoridade. Saussure articulou-a em duas tendências gradativas: sons que se abrem e sons que se fecham [\[NOTA 5\]](#). No primeiro caso, o movimento é explosivo. No segundo, implosivo. A maior parte dos fonemas pode ocupar tanto a posição de abertura como a de fechamento, dependendo apenas de seu contexto sonoro. Assim, um p que precede um a é explosivo (p<a), mas um p que precede um outro p é necessariamente implosivo (p>p). Do mesmo modo, um i que precede um k é implosivo (i>k) enquanto que se precedesse um ε seria explosivo (i<ε). Nasce daí a função de “soante”, por exemplo o i seguido de k, e a função de “consoante”, como é o caso do i anterior a S, em *fiel*, por exemplo [\[NOTA 6\]](#).

Este enfoque funcional que Saussure deu à sílaba pode ser considerado decisivo tanto na reflexão posterior de Hjelmslev como nas últimas propostas semióticas de Zilberberg.

A SÍLABA EM HJELMSLEV

O sistematizador dinamarquês, que sempre preconizou a pressuposição da lingüística pela fonética [\[NOTA 7\]](#), não poderia deixar de reforçar o aspecto categorial e abstrato da noção de sílaba esvaziando-a de suas marcas fônicas. Aqui cabem algumas observações.

Nos termos do *Cours*, o conceito de sílaba é estabelecido em oposição às pesquisas dos foneticistas, sobretudo os ingleses, que praticavam uma descrição minuciosa dos fonemas isolados, dando con-

ta de todos os seus mecanismos articulatórios e de suas variações acústicas, numa operação que Saussure classificava como excessivamente “abstrata”. Por isso, a nosso ver, chamava a atenção para o prisma “concreto” de sua abordagem (“pela primeira vez, aparecem elementos concretos, indecomponíveis...” [\[NOTA 8\]](#)) e, em seguida, explicava que um P estudado isoladamente era uma “unidade abstrata” compreendendo duas execuções: p> e p<. O seu ponto de vista era correto na exata medida em que se opunha àqueles foneticistas. Entretanto, se examinamos essas idéias, através do instrumental teórico deixado pela glossemática por exemplo, o enfoque se modifica. A contribuição de Saussure, com sua teoria da silabação, não está apenas no fonema que se abre ou que se fecha, e em suas conseqüências, mas no estabelecimento da categoria *abertura* (de sonoridade) que, como tal, novamente constitui abstração, podendo ser articulada em dois fúntivos: abertura crescente /vs/ abertura decrescente (essas “possibilidades funcionais” são sugeridas por Zilberberg [\[NOTA 9\]](#)). Portanto, ao destacar p> e p< como unidades concretas - que, segundo o mestre, se apresentam mais diretamente que os sons que as compõem - está, na verdade, elaborando um novo recorte da realidade sonora a partir de novos parâmetros de pertinência teórica.

Compreende-se, então, porque um saussuriano convicto como Hjelmslev 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 também ao plano do conteúdo, sem deixar de sugerir sua transferência, como noção operacional, a outros sistemas semióticos [\[NOTA 10\]](#).

No plano da expressão, ou no domínio cenemático proposto pela glossemática, a definição de *sílaba* pressupõe a de *acento* (cujas unidades mínimas centrais são a vogal), da qual decorre a noção de *tema acentual*, que compreende a vogal e a parte periférica - a consoante - ligadas por uma função [\[NOTA 11\]](#). Se o propósito de formalização de Hjelmslev passa um tanto ao largo de aspectos importantes do enfo-

que saussuriano, como por exemplo a gradação da sonoridade que se abre e que se fecha ritmicamente, há pelo menos duas aquisições dignas de nota no modelo dinamarquês:

a. instituição definitiva da sílaba como componente categorial abstrato, operando regras de pressuposição entre cenemas centrais (vogais) e cenemas periféricos (consoantes) a partir do conceito de acento;

b. proposta de uma versão extensa do acento na forma da modulação entoativa; de fato, há um *tema de modulação* que desenvolve função paralela ao *tema acentual*, só que em dimensão mais dilatada na cadeia prosódica do discurso. A modulação também prevê relações internas de pressuposição onde, por exemplo, as curvas ascendentes pressupõem a inflexão descendente identificada com a resposta afirmativa.

Apostando sempre numa isomorfia conceptual entre plano da expressão e plano do conteúdo, Hjelmslev estende essas noções cenemáticas originárias da silabação, a saber os constituintes centrais (as vogais) e os constituintes periféricos (as consoantes), para o plano pleremático (da forma do conteúdo), estabelecendo igualmente os pleremas centrais (os radicais) e os pleremas periféricos (as derivações). Além disso, de acordo com a dimensão considerada, intensa ou extensa, Hjelmslev ainda propõe a correspondência entre os prosodemas acentuais e modulatórios do primeiro plano e os morfemas intensos (ex: *comparação, número, gênero, artigo*) e extensos (ex: *pessoa, voz, ênfase, aspecto, tempo, modo*) do plano do conteúdo [\[NOTA 12\]](#).

O esforço de Hjelmslev no sentido de fazer da sílaba um exemplo de categoria formal, da ordem dos realizáveis lingüísticos [\[NOTA 13\]](#) - separando-a tanto da manifestação fônica como da significação lexicológica - foi suficiente para evidenciar sua vocação semiótica, não apenas nas sugestões, restritas de seu estudo de 1939, onde já constata a possível presença da sílaba na *escrita*, nos *gestos* e nos *si-*

nais [\[NOTA 14\]](#), mas no quadro geral dos conceitos dedutivos que o grande lingüista estabelece para uma futura teoria geral da linguagem.

A SÍLABA EM ZILBERBERG

Apoiando-se justamente na noção dinamarquesa - oriunda de Saussure - de sílaba, que reserva para esta o estatuto de categoria, Zilberberg decifra, a nosso ver, as coordenadas teóricas que revelam a passagem da dimensão lingüística para a dimensão semiótica.

O núcleo de sustentação das propostas deste autor está na definição de categoria como “classe munida de função”. *Classe* determina uma posição hierárquica num conjunto de relações. *Função*, na axiomática de Copenhague, é a capacidade que um elemento tem de interagir com os demais na cadeia sintagmática. Classe e função constituem, assim, oscilações da noção de categoria que ora se concentra e ora se expande numa “intricação do paradigmático (morfológico) e do sintagmático (sintático) [\[NOTA 15\]](#). Nesse sentido, tanto a sílaba quanto o morfema preenchem as condições categoriais identificadas com essa “força de relação” tão valorizada por Hjelmslev:

...O segredo do mecanismo gramatical reside no jogo combinado entre categorias morfológicas que contraem relações “sintáticas ” (por exemplo, preposições e casos) e unidades sintagmáticas que contraem correlações e formam categorias... [\[NOTA 16\]](#)

Tudo ocorre como se Hjelmslev reencontrasse o ponto de partida de Saussure, preenchendo as etapas teóricas que este havia deixado apenas sugeridas.

Já vimos que Saussure partiu de observações empíricas sobre os fenômenos acústicos, chamando de “concretos” os elementos que ocupavam um “lugar” e representavam um “tempo” na “cadeia

falada”. Já vimos, também, que essa maneira didática de expor a teoria, a partir da substância, não chegou a dissimular o pressuposto categorial que presidia sua reflexão: abertura de sonoridade, crescente ou decrescente. De qualquer maneira, o esforço de captar as leis do movimento seqüencial, como uma eterna perseguição do termo ausente - abertura crescente → abertura decrescente → abertura crescente →... - fez da silabação saussuriana um exemplo modelar da ação do ritmo sobre o tempo. Ou, para avançarmos na conceptualização de Zilberberg [\[NOTA 17\]](#), o gesto de Saussure em direção à fala ilustra a aplicação do tempo rítmico sobre o tempo cronológico, da iteração sobre a singularidade, da lei sobre a sucessão. Suas explicações, tentando regulamentar a “impressão de continuidade” transmitida pela cadeia falada, abriram campo para a abordagem das gradações e para introduzir - ao lado do princípio de *exclusão*, tão caro ao mestre de Genebra - o princípio de *participação*.

Nesse sentido, Zilberberg destaca as duas noções centrais da teoria da silabação que, articulando limites e gradações, já produzem os efeitos de estrutura aspectual: a “fronteira silábica” e o “ponto vocálico” [\[NOTA 18\]](#). A primeira decorre da passagem da implosão à explosão (><), enquanto a outra noção se processa na passagem da explosão, ou do silêncio, à implosão (<> , 0 >). A fronteira silábica responde, assim, pelas demarcações (incoativa e terminativa) que, por sua vez, se opõem às segmentações (duratividades) referentes ao ponto vocálico. [\[NOTA 19\]](#)

Em outras palavras, a sistematização de Saussure começa por testar a adequação de seus métodos - e só nesse aspecto podemos dizer que se aproxima da substância da fala - e acaba se aplicando na coerência e na simplicidade do seu modelo, onde tudo decorre da “consecução das implosões e das explosões na cadeia”. [\[NOTA 20\]](#)

Hjelmslev, de sua parte, só reconhece a dimensão categórica e abstrata do conceito de sílaba. Esta, “enquanto unidade estrutural” [\[NOTA 21\]](#),

exerce um papel definido na hierarquia dedutiva de suas noções lingüísticas.

De um lado, a sílaba pressupõe o *acento*. O acento é um prosodema intenso que se opõe, ainda no plano da expressão, à modulação (prosodema extenso). No plano do conteúdo, o acento identifica-se aos morfemas nominais (caso, gênero, artigo...) que, por sua vez, se opõem aos morfemas verbais (pessoa, tempo, aspecto, modo...) de valor extenso.

De outro lado, a sílaba é pressuposta pelas noções de vogal e consoante que representam, respectivamente, seus constituintes central e periférico. Nesse nível conceptual, a categoria da sílaba ocupa, no plano da expressão, a mesma posição do nome (com seu radical e suas derivações) no plano do conteúdo.

A ocupação deste lugar preciso no paradigma teórico de Hjelmslev só se consuma quando consideramos também a força sintáctica de seu pressuposto e de seus termos constituintes. No primeiro caso, os temas acentuais determinam-se mutuamente fundando extensões maiores definidas por uma direção. No segundo, temos necessariamente uma função (recção) entre parte central (vogal) e parte periférica (consoante), estabelecendo uma lei mínima para a manifestação do *continuum* fônico. Ambos apresentam a face dinâmica do conceito hjelmsleviano de estrutura.

Operando declaradamente com formas puras, Hjelmslev termina o seu artigo sobre a sílaba apontando para uma descrição da substância (da pronúncia ou da escrita) como medida complementar, decorrente da evolução das deduções categoriais. Mais importante que isso, porém, é o seu gesto de apreensão da vitalidade própria da cadeia sonora, equacionando essa dinâmica no cruzamento do morfológico com o sintáxico representado pela categoria.

E chegamos assim à proposição formulada de passagem por Hjelmslev, mas pinçada por Zilberberg com toda a acuidade que o caracteriza: "força de relação". *Força*, para o semiótico, pode representar a progressão contínua do elemento fônico, enquanto *relação* permanece como estrutura do elemento figural.

E para entendermos o alcance humano desta constatação teórica (aparentemente apenas técnica), nada mais eloqüente que as pa-

lavras de Edward Lopes, outro semiótico, que sem se referir aos textos aqui comentados, conclui:

Passando o tempo, viria a semiótica evoluir a ponto de aceitar um dia, na medida em que passou a estudar as paixões, que são forças, a inclusão de um componente energético, em cujo bojo ingressam na disciplina os dados do movimento e da temporalização, predecessores, quem sabe, do futuro estabelecimento nela de uma (até há pouco impensável) “espiritualização”.

[\[NOTA 22\]](#)

Partindo do que chamou de dimensão concreta da sílaba, Saussure tinha como objeto a categorização. Colhendo os resultados desses estudos e, portanto, já tratando a sílaba como categoria conceptual, Hjelmslev tinha como objeto a substância *lato sensu*. Não apenas a materialidade sonora produzida pela fala mas todas as manifestações dos mais diversos sistemas semióticos, compreendendo sempre os respectivos planos de expressão e de conteúdo. A orientação oposta adotada por essas trajetórias de pesquisa respondia, evidentemente, a indagações históricas diferentes no campo da linguística. Saussure sintetizava as conquistas empíricas da gramática comparada enquanto Hjelmslev analisava o alcance epistemológico das idéias lançadas pelo autor do *Cours*. Ambos, no entanto, compartilhavam princípios fundamentais do pensamento teórico que, de um modo ou de outro, acabou mobilizando grande parte das ciências humanas deste século. Um dos centros motores deste pensamento está na possibilidade de formalização científica da linguagem, de tal maneira que os conceitos resultantes se estruturam mutuamente, escorados por coerência interna, e se desvinculem de qualquer comprometimento substancial. E a categoria mais representativa, seguramente por condensar as noções de lugar morfológico e força sintagmática, é, sem dúvida, a silábica.

Da sílaba de Saussure, definida como consecução das implosões e das explosões na cadeia, Zilberberg retira seu modelo rítmico. Da sílaba de Hjelmslev, transformada em categoria geral a ser articulada nos dois planos da linguagem, o semiótico retira uma interessante equivalência entre ritmo e sintaxe, respondendo, respectivamente-

te, pelo plano da expressão e pelo plano do conteúdo. Na qualidade de novas categorias, porém, tanto o ritmo quanto a sintaxe podem ser operados em ambos os planos, dependendo do enfoque adotado. Assim, uma modulação entoativa rege sintaxicamente uma sequência de acentos, da mesma forma que o tormento causado pela perda de um objeto de valor e a alegria de sua recuperação [\[NOTA 23\]](#) perfazem um ritmo narrativo.

Portanto, as correspondências entre expressão e conteúdo, que Hjelmslev exemplificava, no máximo, em nível de pequenos enunciados - embora previsse teoricamente um alcance textual -, encontram em Zilberberg um terreno fecundo de exploração, pois podem ser processadas nos diversos estratos do percurso gerativo do sentido. A passagem de uma implosão à explosão (> <) pode, então, corresponder, no plano figurativo, ao efeito de ocorrência (= efeito vocálico); no plano narrativo, à espera; no plano modal, à instauração do /querer/; e ainda, num plano missivo, à presença de valores emissivos. [\[NOTA 24\]](#)

Mas o modelo realmente fecundo que Zilberberg constrói, a partir da teoria da silabação, insere o ritmo num quadro amplo de investigação sobre o *tempo*. Dentro de sua ótica, a silabação é uma *poiétique* [\[NOTA 25\]](#) da qual se depreende uma função por excelência: a *expansão*. Esta, conseqüentemente, articula-se em dois funtivos responsáveis pelo progresso sintagmático: abertura crescente /vs/ abertura decrescente (extensão /vs/ concentração). [\[NOTA 26\]](#)

Para explicar todo esse processo, o autor abandona a idéia de um tempo compacto, propondo dimensões que não apenas discretizam esse tempo, como também o estruturam em termos de determinações sintáticas. Importante que essas dimensões já vêm organizadas em categorias, intensas ou extensas, prefigurando ordens de sobremodalização.

A categoria intensa compreende as dimensões *cronológica* e *rítmica*. Articulando a categoria extensa, estão as dimensões *mnésica*

e *cinemática*. A incidência das últimas sobre as primeiras explica, em boa medida, a atuação da função expansiva própria da silabação.

Enquanto o tempo cronológico responde pelo fluxo sucessivo do *devenir*, transformando a continuidade em descontinuidade, numa ordem histórica onde imperam as noções de *antes* e *depois*, o tempo rítmico opera, simultaneamente, em função da neutralização do sucessivo e da recuperação dos intervalos desprezados na primeira dimensão. Se o primeiro representa a fluência do tempo passando, o segundo impõe a consistência da lei e a homogeneização dos valores.

Por trás da oposição entre essas duas dimensões temporais impera ainda o princípio da *divisibilidade* que caracteriza o tempo cronológico como portador das relações exclusivas e o tempo rítmico como portador das relações participativas. Das primeiras extraímos as separações ou as polarizações, próprias dos pontos limítrofes e das balizas de demarcação, que fazem da sucessão uma abertura infinita ao antes do antes... e ao depois do depois... [\[NOTA 27\]](#). Das relações participativas extraímos a tendência à simultaneidade produzida por leis que instauram as identificações sintagmáticas e, conseqüentemente, as alternâncias rítmicas. Em outras palavras, o tratamento rítmico encerra o elemento sucessivo numa ordenação tal que reduz consideravelmente o seu aspecto irreversível e imprevisível.

Dizer que esses confrontos temporais se processam no interior de uma categorização intensa é o mesmo que descrever os fenômenos e as regras que conduzem as relações de vizinhança entre os elementos de uma cadeia. Para uma abordagem da expansão do tempo nos contornos gerais traçados pelo texto, levando em conta sobretudo as relações à distância, Zilberberg formula um interessante modelo sintáxico onde essas categorias intensas surgem necessariamente sobremodalizadas pelas categorias extensas - dimensões mnésica e cinemática - e, dessa forma, a organização temporal do sentido fica sendo sempre o resultado de uma combinatória complexa de dimensões.

Da incidência do tempo mnésico sobre o tempo cronológico, por exemplo, decorre a retenção do processo num sistema de relações

associativas, em que a sucessão toma um caráter bem mais elástico - na forma de passado/presente/futuro - mas, ao mesmo tempo, se traduz em permanência e simultaneidade já que todo o *devenir* se submete ao controle mnésico da lembrança e da espera (como memória do futuro). [\[NOTA 28\]](#) Se a tendência do tempo cronológico é converter, incessantemente, o presente em passado irrecuperável, o tempo mnésico rebate esta força com uma constante presentificação do passado. Assim, em relação à evolução ininterrupta do cronológico, o tempo mnésico proporciona uma abertura decrescente que detém, de alguma forma, sua fluência. Ambos os tempos, entretanto, compartilham a divisibilidade e o princípio das relações exclusivas: antes / depois, com predominância da progressão sucessiva no caso do cronológico; passado / presente / futuro, com predominância da simultaneidade, no caso do mnésico.

Ao contrário desse efeito implosivo, a combinação tempo mnésico / tempo rítmico provoca uma abertura crescente, na medida em que expande a lei para todo o percurso sintagmático. Equivale à instauração do ritmo à distância, ou, em outras palavras, equivale à abertura da célula rítmica para a espera. Tudo se resume, segundo Zilberberg, em demonstrar como o tempo rítmico se disjunta do tempo cronológico [\[NOTA 29\]](#) - diante do qual mantém uma função neutralizadora (de retomo a zero) e, portanto, de fechamento ainda na ordem intensa - e se conjunta ao tempo mnésico para realizar plenamente a expansão.

O ritmo, na qualidade de algo que precisa ser mantido para assegurar a coesão do sentido, desempenha um papel conservador no interior do percurso sintagmático. Ao instaurar a lei entre os elementos melódicos, o tempo rítmico neutraliza, até certo ponto, a inexorabilidade do tempo cronológico, fazendo coexistir impressões de simultaneidade ao lado de impressões de sucessividade. A lei, aqui, equivale a um radical que poderá ser expandido “nominalmente”, em forma de relações locais, vizinhas, ou “verbalmente”, em forma de relações amplas, à distância. Do ponto de vista intenso, de

construção de uma base ou de um radical, o ritmo apresenta certa auto-suficiência: sua sintaxe, erigida como “pergunta” (valores subjetais) e “respostas” (valores objetais), constitui, por si só, uma predicação [\[NOTA 30\]](#). Do ponto de vista extenso, porém, essa “base” rítmica vem sempre modalizada pelos tempos mnésico e cinemático, produzindo, segundo equação fundamental de Zilberberg, a forma mais completa da expansão silábica.

Com a modalização do tempo mnésico sobre o tempo cronológico, temos a expansão da abertura decrescente pelo processo sintagmático, realizando o que o autor chama de *concentração* (expansão da pequenez). Inversamente, com a modalização do tempo mnésico sobre o tempo rítmico, temos a expansão da abertura crescente, denominada *extensão* (expansão da grandeza) [\[NOTA 31\]](#). Tais categorias, entretanto, já estão impregnadas de funções cinemáticas uma vez que “concentração” constitui, no fundo, uma luta contra a dispersão sonora provocada pela velocidade do tempo cronológico e “extensão”, na medida em que expande a lei, expande também a gradação e a ordenação responsáveis pela desaceleração do processo. Não é por outra razão que, ao vir determinado diretamente pelo tempo cinemático, tanto no modo da aceleração como no modo da desaceleração, o tempo rítmico também pode ser definido pelos mesmos conceitos de “concentração” e “extensão”.

Para os estudos da temporalidade na música e, particularmente, na canção, a sobremodalização do tempo rítmico pelos tempos mnésico e cinemático tem, a nosso ver, um interesse especial. O funcionamento melódico, em contrapartida, exhibe um verdadeiro roteiro no plano da expressão daquilo que a semiótica de hoje estabelece como relação básica entre descontínuo e contínuo no plano do conteúdo. Nada mais promissor, portanto, que tentar, a partir de agora, construir toda a recursividade necessária para a adaptação da temporalidade, contida nos processos de concentração e de extensão, ao fenômeno melódico.

CONCENTRAÇÃO MELÓDICA

A noção de concentração melódica pressupõe que, nas instâncias fundamentais do percurso gerativo da significação (a ser estudado no próximo capítulo), a junção sub-objetiva esteja fraturada em virtude de uma apreensão descontínua da forma pelo sujeito da enunciação. O próprio sentido de concentração - definido por forças de convergência a um centro - já acusa um movimento de reparação de um conteúdo (ou de um tema) que se dispersou, suspendendo os elos sub-objetivos.

A manifestação mais tangível dessa força de dispersão é a celeridade do *continuum* melódico e a moderação no uso do espaço de tessitura, como que destacando a importância da progressão horizontal. Esta, porém, não se caracteriza como um percurso, que conduz o programa melódico à sua meta, e sim como uma sucessão de blocos, com valor paradigmático, que se integram por ostensiva similaridade ou se opõem por flagrantes contrastes. De qualquer forma, nessas transições descontínuas está o segundo fator de celeridade que provoca a resposta do procedimento inverso de contenção dos “saltos” sucessivos.

Nesses termos, a concentração melódica, como expansão geral, define um comportamento típico das canções mais velozes que dependem profundamente da atuação mnésica, como controle da sucessividade cronológica, para conter os possíveis excessos dispersivos.

Começamos, assim, por precisar a determinação do tempo mnésico sobre uma linha musical que pode ser identificada como linha do canto. Tudo indica que, ao reforçar o tempo rítmico, expandindo sua lei por toda a extensão melódica, o tempo mnésico praticamente anula o que há de fluência imprevisível no tempo cronológico, traduzindo-o num conjunto de relações associativas. Ao mesmo tempo, porém, contribui para a recuperação do processo sucessivo, numa ordem extensa, uma vez que, ao lado das regras de atração que articulam as relações associativas, o tempo mnésico expande também as leis de predicação que exigem a desigualdade complementar na constituição da cadeia sintagmática. De fato, como as relações associativas não podem ser pensadas apenas no contexto paradigmático-

co que lhes propôs Saussure, sua definição deve ser revista à luz das regras que organizam os elementos na cadeia global. Expandir a lei pode significar produção de coerência articulando desigualdades e identidades, já que o tempo rítmico se caracteriza pela alternância de modos operatórios.

As relações associativas se constroem por identidades mas dependem das desigualdades para completar o sentido da linha melódica. E, ao transitar pelas desigualdades, nem sempre essas identidades preservam todas as suas características. Sofrem, com frequência, transformações que vão desde os habituais desvios de contorno no âmbito da altura, até as modificações de parte de suas células rítmicas. Mas, de qualquer forma, as identidades subsistem desde que haja alguma dimensão melódica cuja recorrência permita a associação.

Portanto, em consonância com o modelo saussuriano, que apresenta um elemento comum (um radical, um sufixo, um significado ou mesmo uma sonoridade) em meio a outros totalmente distintos numa constelação de palavras, a série mnemônica melódica também se sustenta na recorrência de algum parâmetro - em geral as figuras de duração - ao lado de flagrantes modificações das unidades. Por outro lado, diferentemente do modelo do grande lingüista, que prevê uma associação descontínua e direta entre os termos, pois que realizada aos saltos no domínio da mente, as identidades e as desigualdades melódicas surgem como produtos de um percurso sintagmático que expõe suas relações *in praesentia*. Desse modo, cada unidade da série deixa seu rastro de evolução contínua, dando indícios das direções que buscam ora as identidades, ora as desigualdades.

Por isso tudo, ao examinarmos a atuação do tempo mnésico sobre o rítmico, já estamos, de certo modo, considerando o aspecto sucessivo do tempo cronológico, só que sob o controle das predicções sintáticas ou, se preferirmos, das lembranças e das esperas temporais. *Grosso modo*, podemos dizer que o tempo cronológico permanece no interior do tempo rítmico nas relações de desigualdade que respondem pelo progresso sintagmático. Se, na ordem intensa, o tempo rítmico neutraliza a sucessão do tempo cronológico, convertendo sua fluência desimpedida em leis de alternância - e, nessa operação de oclusão, é auxiliado pela atuação do tempo mnésico que também traduz em permanência a inexorabilidade do tempo cronológico-

co - na ordem extensa, em contato com o tempo mnésico, o ritmo absorve as desigualdades e as identidades, como elementos indispensáveis ao seu funcionamento sintático, e projeta-os, sucessiva ou alternadamente, em função de um esquema de expectativas.

O tempo mnésico sobre o tempo rítmico responde, portanto, pela expansão de inúmeras leis melódicas que garantem a homogeneidade e a inteligibilidade dos contornos da canção. A lei geral, porém, aquela pressuposta pelas determinações específicas criadas no ato de composição de cada obra, se resume, a nosso ver, no controle e na boa distribuição das relações de identidade e de desigualdade. Ora, tal controle supõe, como já dissemos, um conflito entre a escolha primordial do sujeito - recaindo, nesse caso, sobre o andamento acelerado - e o seu compromisso com um programa melódico que lhe garanta uma continuidade ou uma duração mínima para que desfrute a conjunção com o objeto. Diremos, então, que o progresso melódico das canções mais velozes é controlado pelo movimento de concentração, cujo funcionamento básico resume-se na conversão de um processo de “evolução” ao elemento novo em “involução” ao elemento conhecido.

Evolução e involução, no sentido que estamos adotando, explicam, em grande parte, o comportamento periódico utilizado para estruturar as canções. O retorno, de tempos em tempos, do mesmo material melódico pressupõe que os intervalos sejam preenchidos por material diferente. Enquanto o primeiro opera em função da involução em torno do núcleo, o segundo aponta para a necessidade de se comprometer com o percurso, instaurando direcionalidades. De acordo com o primado das funções subjetais e objetais na instauração do sentido [\[NOTA 32\]](#), a involução descreve os movimentos melódicos que tendem a sincretizar as duas funções ao passo que a evolução resulta das forças antagonistas que acabam por cindir o núcleo e promover a busca.

Nesse momento, não podemos deixar de pensar no papel da música na reflexão semiótica, principalmente quando se trata de oferecer critérios bem sugestivos para a articulação do imaginário do su-

jeito epistemológico. [\[NOTA 33\]](#) Assim, analisamos o processo de involução como um simulacro, construído no plano da expressão, do retorno ao proto-actante indiferenciado, à fusão original, na medida em que seu curso prima por evitar a orientação. [\[NOTA 34\]](#) A evolução melódica, por sua vez decorre da cisão do núcleo em, pelo menos, dois motivos discretos, instaurando a direcionalidade - de um e de outro - e transformando a foria em *devenir*.

Nesse sentido, não podemos deixar de pensar ainda que evolução e involução constroem novamente, agora no interior da concentração, a estrutura básica da expansão silábica e que este modelo - que está na origem da reflexão sobre os dois planos da linguagem [\[NOTA 35\]](#) - contempla com ampla motivação as instâncias semióticas reservadas às modulações tensivas. De fato, quando a semiótica de hoje constata que as paixões acompanham todo o discurso, promovendo, periodicamente, verdadeiros mergulhos numa zona de tensividade fórica indiferenciada [\[NOTA 36\]](#), onde os valores subjetais e objetais se confundem e que, por outro lado, neste mesmo nível profundo, surgem as “tensões favoráveis à cisão” [\[NOTA 37\]](#) e, com elas, a orientação, estamos diante de um modelo rítmico muito próximo, do ponto de vista conceptual, do que vimos descrevendo no âmbito da melodia. Em ambos os casos, a apreensão da foria se dá ora como involução, ora como evolução.

Esses dois modos de expansão realizam uma interdependência à maneira do modelo silábico: a presença de um alimenta a expectativa do outro. Quanto mais aumenta a abertura silábica mais próxima se encontra da tendência decrescente e vice-versa. Do mesmo modo, a imagem da “vibração do sentido”, no plano da tensividade fórica, prevê uma oscilação entre fusão e cisão - que num percurso evolutivo se traduz por fusão / cisão / reunião - como manifestação de um sentir mínimo que hesita em infletir a foria [\[NOTA 38\]](#).

Pois a melodia, a nosso ver, também pratica a expansão no quadro oscilatório proposto pela silabação e, talvez, os princípios que regem a tão decantada quanto desconhecida noção de periodicidade possam ser agora ao menos depreendidos. Ao refrear a atuação das desigualdades (vestígios do tempo cronológico), investindo nas coincidências dos acentos e na tendência reiterativa dos motivos, o tempo mnésico expande o tempo rítmico sob a forma da involução. Ao suspender as identidades em função da desigualdade complementar que, afinal, dá sentido (direção) à melodia e restaura a sucessividade numa ordem extensa, o tempo mnésico expande o tempo rítmico sob a forma da evolução.

A força de involução melódica, que se manifesta de forma intensa ao longo da canção, corresponde ao nosso conceito - já mencionado no capítulo anterior - de *tematização*. Por meio desse processo, formam-se núcleos localizados, fundados na recorrência, que contribuem diretamente para a fixação mnésica das obras. A manifestação extensa desta força de involução é o *refrão*, núcleo amplo, também fundado na recorrência, de onde saem e para onde convergem todas as outras partes de uma composição.

A força de evolução tem como forma intensa o *desdobramento* que, a todo instante, fratura o núcleo temático em função do *devenir* propriamente musical. No plano extenso, a evolução melódica pode ser ilustrada com a tradicional noção de *segunda parte* (que se desdobra, por vezes, em terceira, quarta etc.), a responsável pela resolução sintagmática da canção popular.

[\[NOTA 39\]](#)

concentração	forma intensa	forma extensa
involução	tematização	refrão
evolução	desdobramento	segunda parte

Se a tematização e o refrão participam da mesma tendência centrípeta da involução melódica, não há nada que restrinja as duas formas ao mesmo campo de ocorrência. Podemos ter tematização no refrão e/ou na segunda parte. Do mesmo modo, o desdobramento, que compartilha com a segunda parte a força centrífuga, também pode comparecer em qualquer das etapas da canção. Onde quer que ocorra, a tematização reforça os valores-fluxos transportados na batida do acompanhamento enquanto que o desdobramento se vale dos valores-fins conduzidos pela harmonia.

A tematização e o refrão, dentro de suas respectivas dimensões, respondem pela involução silábica resultante da determinação do tempo mnésico sobre o tempo rítmico. O desdobramento e a segunda parte respondem pela evolução e decorrem da mesma sobredeterminação. Repetir um refrão é confirmar um núcleo melódico. Repetir mais e mais já é criar uma expectativa centrífuga que convoca a evolução, nem que seja apenas para valorizar um retorno subsequente ao núcleo.

Assim como a abertura da sonoridade silábica pode decrescer apenas um pouco, até o nível de uma semi-vogal ou de um fonema lateral por exemplo, ou, então, decrescer radicalmente até a barreira produzida por um oclusivo surdo, um refrão pode ter uma estrutura interna menos ou mais fechada. Em outras palavras, um refrão, sem perder suas propriedades centrípetas, pode conter, internamente, uma tendência ao desdobramento ou uma tendência à tematização. Assim, também, uma segunda parte concorre à abertura silábica com qualquer uma das formas intensas. As funções de evolução e de involução não dependem da estruturação interna do refrão nem da segunda parte mas da relação de oposição que estes mantêm entre si.

De resto, convém frisar que nem sempre a noção de refrão - e, conseqüentemente, a de segunda parte - define-se apenas pelo esquema de repetição e alternância rítmico-melódico, sob a influência do tempo mnésico. Muitas vezes, um refrão vem especificado por variações do tempo cinemático (aceleração ou desaceleração) e, quase sempre, só se resolve definitivamente quando adquire uma relação plena ou parcialmente cristalizada com a letra.

- CONVERSA DE BOTEQUIM

Qualquer aficionado do cancionero popular sabe distinguir um refrão de uma segunda parte baseando-se apenas no contraste entre ambos. Nem sempre, entretanto, as razões dessa apreensão intuitiva vêm estampadas nas repetições ou nas desigualdades melódicas a partir de recursos estritamente musicais. Nesse sentido, *Conversa de botequim* apresenta algumas peculiaridades que chegam bem a propósito.

Exemplo 9.

1

com

gar fa uma boa re quen

seu ça o zer de seja tada

fa

vor de me tra média que não

pressa

1ª parte (refrão)

2
lei bo ça um ge
quente com man guar la
um pio bem da na d'a da
ga á po gua
po e um co bem

3 por
cha a ta não estou dis pós to ao
fe da to cui car ex sol
di que
reita com mu posto a fi
dado

4 guês do la do qual
lar ao seu tre loi
vá pergun o
re lado do
fute
sul bol

5

Se vo car lim mesa le to
cê pan me nem
fi do a não pa
go a
des
pe
sa

6

vá pedir u ca ta tin ro um ve
t rão ma ne um tei en lo tão
pa
pe e car
seu um
ao

Não se es de me litos ci rro
que dar um pra es
ça pa e pan
tar
mos
qui
tos

8	vista um			
Vá dizer	me em	te u	re	cin
	teiro que	pres	ma	zei
	ru			queiro
	cha			is
	ao			
				ro e um

P.82

Em primeiro lugar, essa composição confirma a independência total entre a forma intensa e a forma extensa tanto no interior da involução como no interior da evolução. O material melódico dos quatro primeiros segmentos, reconhecidos tradicionalmente como refrão, apresenta uma estrutura interna calcada no desdobramento dos contornos. Esse gênero de involução melódica conserva um grau mínimo de oclusão silábica, ou seja, a periodicidade só se concretiza a partir de unidades maiores (estróficas) - quando a linha melódica reencontra o seu ponto de partida (“fecha a porta da direita...”) e refaz, nesse caso com outra letra, a trajetória -, já que suas células internas, distintas entre si, estabelecem considerável distância entre os elementos recorrentes.

A desigualdade entre as células melódicas instaura automaticamente uma relação de dependência entre elas, atrelando o seu sentido à exposição completa de todo o trecho (neste caso, os dois primeiros segmentos). Não há o que poderíamos chamar de núcleo dentro do núcleo, ou seja, zonas de convergência que caracterizariam uma tematização no interior do refrão. Todas as células têm o mesmo valor e todas respondem pela completude da unidade maior que é o próprio refrão.

Essa liberdade de inflexão melódica, cuja origem enunciativa examinaremos no capítulo VI, caracteriza-se por manter o canto serpeando em torno do pulso e dos ataques do acompanhamento sem, contudo, entrar em fase perfeita com eles. E, quanto mais se des-

vincula da centralidade e regularidade impostas pelos valores-fluxos investidos na batida da base instrumental, mais a melodia se compromete com o núcleo tonal e com os valores-fins conduzidos pelo encadeamento harmônico. Sem papel específico na sustentação do pulso, a involução, nesse caso, compõe o seu núcleo com a tonalidade, criando verdadeiros “morfemas” melódicos para engatar a frase em sua própria recorrência. Assim, a diferença de perfil, no final dos segmentos 2 e 4 (cf. Ex. 10), se deve, sobretudo, a um ajuste harmônico, onde o trecho que cobre “um guardanapo / e um copo d’água bem gelada”, situado sobre uma região de dominante, eleva-se para anunciar o reinício da frase, enquanto que o fragmento que cobre “...freguês do lado / qual foi o resultado do futebol” perfaz uma descendência conclusiva para acompanhar a volta do tom e o encerramento do material melódico.

Exemplo 10.

The image shows two musical staves with lyrics written on them. The left staff has the following lyrics: 'um ge', 'guar la', 'da da', 'na d\'á', 'po gua', 'po e um co bem'. The right staff has the following lyrics: 'guês do la', 'do qual', 'seu fre foi', 'o', 're tado do', 'fute', 'sul bol'. The lyrics are written in a simple, sans-serif font on a set of five-line staves.

Note-se que a terminação do segundo segmento leva em si o ápice da força centrípeta, não tanto pelas funções harmônicas de dominante, mas, sobretudo, por utilizar a “chamada” do tom como expediente para a recorrência. A terminação do quarto segmento, de maneira complementar, responde pela força centrífuga na medida em que confirma, com a descendência melódica e o retorno ao tom,

o desfecho das recorrências e, portanto, o encerramento do processo de oclusão. De acordo com as regras silábicas, o término da oclusão coincide necessariamente com o início do processo inverso de abertura. Das leis rítmicas expandidas pelo tempo mnésico destaca-se, então, a evolução que, no fundo, é a incorporação das forças antagonistas pouco afeitas às identidades. Tal conflito se traduz sintagmaticamente em assimilação de um novo percurso que retarda um pouco o reencontro dos elementos idênticos e impõe uma orientação mínima, um sentido de busca, sem a qual a canção viraria um rito de celebração de valores plenamente adquiridos.

Tudo ocorre como se a repetição do refrão correspondesse à expansão do próprio paradigma e a abertura oferecida pela segunda parte assumisse de vez a rota sintagmática cuja marca é a relação e...e..., ou seja, a combinação de classes diferentes. A regulamentação natural, que instituiu duas partes para a canção, fundamentou-se, involuntariamente, num princípio rítmico-silábico: involução (formação do núcleo-refrão) e evolução (segunda parte).

A segunda parte de *Conversa de Botequim* apresenta alguns aspectos curiosos, dignos de nota.

De um lado, os seus quatro segmentos mantêm o compromisso tonal (agora firmado com a subdominante), reforçado, a exemplo da primeira parte, pelos “morfemas” melódicos terminativos, ora chamando a recorrência (cf. Ex. 11), ora anunciando o retomo ao refrão (cf. Ex. 12).

vá pedir u ca ta lin ro um ve
trão ma ne um tei en lo tão
pa
seu pe e car
um
ao

Exemplo 11.

Exemplo 12.

vista um
Vá dizer me em te u re cin
teiro que pres ma zei
ru
cha queiro
is
ao
ro e um

De outro, apresenta uma estruturação interna bem mais cerrada que a da primeira parte, criando pequenos núcleos temáticos cuja periodicidade encena um maior engajamento com o gênero marcado na batida do samba. (CF. Ex. 13)

Se vo	car lim	mesa	u	ca	ta	tin	ro um	ve
ce	pan		ma	ne	um	tei	en	lo
fi	do a							pe

Exemplo 13.

Ora, se o refrão compõe com o desdobramento, sem deixar de ser refrão, a segunda parte, por sua vez, compõe com uma relativa tematização sem deixar de ser evolução. Afinal, como já dissemos, são funções que se opõem na ordem extensa e que só dependem da presença da tematização e do desdobramento quando se trata de determinar o seu grau de abertura interna. Tudo ocorre como se a segunda parte compensasse o refrão, que perfaz uma duração um tanto dinâmica, com uma abertura suficiente apenas para configurar um certo avanço, sem muita dispersão de sonoridade. Em poucas palavras, involução sem muita contenção e evolução sem muita velocidade caracterizam o equilíbrio do ritmo silábico da melodia de *Conversa de botequim*.

Esses traços, aliás, são típicos das composições populares que, como esta, operam largamente com construções de simulacros do discurso oral. Engajam-se com a tonalidade mas não a ponto de per-

correr zonas dissonantes ou, muito menos, regiões de modulações audaciosas. Comprometem-se com o gênero (em geral o samba), mas também não a ponto de executar o seu pulso nas inflexões rítmico-melódicas. São canções que fazem dos recursos musicais balizas de estabilidade sonora para justamente demonstrar sua insubordinação e sua imprevisibilidade técnica. Suas melodias estão para as respectivas letras assim como as entonações lingüísticas estão para a fala cotidiana. Sacrificam o engajamento musical em nome de inflexões que contribuem diretamente para a clareza do conteúdo do texto.

Se a exacerbação dos traços que vinculam a canção à fala é específico de algumas criações como esta, ora examinada, o vínculo em si é um imperativo geral (matéria do capítulo VI) que deixa inúmeras marcas impressas em sua constituição formal. Uma delas é o compromisso do refrão com a letra. Submetido às leis da reiteração melódica, todo refrão só se completa dentro de um procedimento de cristalização, em graus variáveis, da relação entre melodia e letra. É esse conjunto que deve ser repetido e que, portanto, mantém função de interdependência com a própria repetição. O conjunto só se cristaliza com a repetição e esta só pode adquirir valor de refrão ao incidir-se sobre um conjunto cristalizado.

Embora apresente uma estrutura interna melodicamente mais aberta que da segunda parte, os quatro segmentos iniciais da canção de Vadico e Noel Rosa extraem o seu valor de refrão de uma relação invariável entre melodia e letra que se renova ritmicamente como núcleo a cada repetição. Inversamente, o que se configura como tematização na segunda parte se dilui na mudança de letra que faz dos segmentos “Não se esqueça de me dar palitos...” e “Vá dizer ao charuteiro...” uma nova evolução, consideravelmente distinta da primeira descrita pelos segmentos “Se você ficar limpando...” e “Vá pedir ao seu patrão...”.

A harmonia, nesse caso, vem corroborar o processo de involução, reservando, aos segmentos marcados pela cristalização entre melodia e letra, a área da tonalidade. Trata-se de expediente muito comum na história da canção brasileira, mas nunca a tônica, por si só, pôde substituir a força centralizante de uma melodia que se fixa a uma letra.

P.88

- O QUE É QUE A BAIANA TEM?!

Exemplo 14.

1

0

que	é	ia	tem	tor	se	tem	brin	ou	co	rren	ou
		ba	tem	de	tem		de	tem		de	tem
que	a	na	ço	da		cos	ro		te	ro	

2

tem

pa	cos	tem	ba	da	pul	sei	ou	tem	sai	ma	
	da	tem	ren	tem		de	tem		go	tem	
no	ta		ta	da		ra	ro		a	en	da

1ª parte (refrão)

3 _____ nin _____ bra
 _____ guém _____ bem

 _____ mo _____ que
 san _____ tem _____ (o _____ co
 da ta gra co que é a mo e re
 fei tem _____ bai tem)
 lha en da ça que a na la

P.89

2ª parte

4 _____
 quando você se re

 _____ brar ci
 que por ma mim ci

 _____ caia de por ma mim ci

 _____ caia de por
 _____ caia ma

 _____ de

 _____ mim

5 _____ na o

 _____ tem que é

 _____ que a

 _____ a _____ bai

 o
 que é bai a

 _____ tem

 que a _____ na

www.gutenberg.org
 Project Gutenberg
 www.gutenberg.org



Representando um altíssimo grau de oclusão, essa famosa composição de Caymmi mantém um núcleo bastante denso, fundado em periodicidade contínua, como se reduzisse a cadeia sintagmática a um só elemento: “o que é que a baiana tem”. Cada célula já é um tema que se une aos demais por relação de identidade e por proximidade. Em seqüência, esses temas simulam a continuidade e o movimento concêntrico buscando a fusão. A periodicidade faz parte da própria estrutura do refrão, criando um núcleo dentro do núcleo. Nesse sentido, podemos dizer que o refrão já está definido em cada um de seus temas, embora necessite de todos para caracterizar a expansão por involução intensa.

Entretanto, toda essa tendência centrípeta não faz senão acirrar a espera e mesmo a necessidade de partição do núcleo para que se instaure, por fim, uma saída ou uma orientação que justifique a cadeia. Sempre levando em conta o modelo padrão da sílaba, quanto mais a sonoridade se fecha, mais iminente se torna sua abertura. Quanto mais intensa a estrutura do refrão, mais expectativa se cria em tomo da evolução. Esta, afinal, terá que exibir uma consistência suficiente para se impor como alternativa ao núcleo e, ao mesmo tempo, manter sua função de segmento provisório, estritamente orientado para o regresso a ele.

O interesse desta canção está exatamente na resistência que o refrão impõe à segunda parte. Já no primeiro gesto de rompimento parcial com o tema nuclear, a partir da frase melódica que cobre “tem graça como ninguém...” (cf. Ex. 15), o refrão se prolonga simultaneamente neutralizando qualquer possibilidade, nesta fase, de sentido diretivo e absorvendo as pequenas diferenças melódicas como variação do mesmo paradigma.

nin				bra
	guem			bem
	mo			que
tem		(o		co
gra co		que é	a	mo e re
			bai	tem)
ça		que a	na	la

Exemplo 15.

A segunda parte só surge, de fato, no quarto segmento, com uma progressão descendente, também altamente tematizada, criando uma oposição que, na verdade, preserva os mesmos valores do refrão (cf. Ex. 16).

quando	você	se	re	
	brar	ci		
	que	por ma mim	ci	
	caia	de	por ma mim	ci
		caia	de	por
			caia	ma
				de
				mim

Exemplo 16.

Sem variação harmônica e praticando uma pulsação melódica em total sintonia com o fluxo do acompanhamento, essa canção estabelece um elo contínuo entre os temas, uma junção prévia, que dispensa qualquer direção, qualquer finalidade. Daí o efeito bumerangue da evolução: abandona o refrão sinalizando sua volta iminente. Se a tematização que estrutura o refrão tem um papel altamente oclusivo, a tematização da segunda parte é apenas pouco menos fechada, com uma (falsa) direcionalidade que só se justifica como regresso ao mesmo ponto. Note-se que é na seqüência de uma variação ascendente do tema do refrão que a segunda parte engata a sua frase melódica com o único propósito de restabelecer a seqüência inicial em seu devido campo de tessitura (cf. Ex. 17).

bra

bem quando você se re

brar ci

que por ma mim ci

caia de por ma mim

co caia de ci n

mo e que caiapor que é a

re made bai

la mim que a

Exemplo 17.

Apesar da independência entre a forma extensa e a forma intensa da involução, quando elas se fundem num só corpo musical produzem um efeito de ressonância plena, onde prevalece, em geral, o estado eufórico de conjunção que alimenta as letras das canções decantatórias. [\[NOTA 40\]](#)

A segunda parte em *O que é que a baiana tem?* configura-se não apenas por manifestar o único foco de desigualdade melódica digno de nota, mas também por sediar o trecho de variação na letra (cf. Ex. 17). Variação expressiva, diga-se de passagem, pois, em sua primeira aparição, até a forma enunciativa que, no refrão vinha em terceira pessoa, modifica-se bruscamente para a segunda: “Quando *você* se requebrar...”.

Necessário ressaltar, ainda, que a tematização no interior do refrão, quando muito intensificada, acaba por criar núcleos dentro do núcleo. E aqui voltamos ao papel decisivo da letra no sentido da melodia. Assim como uma relação invariável entre esses dois componentes pode definir a pertinência de um núcleo, estabelecendo-o como refrão, a variação do texto lingüístico sobre motivos melódicos rigorosamente idênticos, como é o caso, pode criar nuances dentro do próprio refrão, separando conjuntos mais cristalizados de conjuntos menos cristalizados. Nesse sentido, o tema melódico cobrindo o verso “o que é que a baiana tem?” é mais central que o mesmo tema cobrindo os demais versos (“tem torço de seda tem, tem brincos de ouro tem” etc.), embora todos eles sejam repetidos sem qualquer variação na forma extensa, caracterizando-se como refrão. É como se o motivo sobre “o que é que a baiana tem?” constituísse um ponto dentro do círculo, centralizando ainda mais a sua tendência.

Entre a configuração decididamente concêntrica dessa canção de Caymmi e a configuração, digamos, mais expansiva de *Conversa de botequim*, oscila grande parte do repertório brasileiro. Resta ponderar que esses aspectos decorrentes da atuação do tempo mnésico sobre o tempo rítmico possuem um caráter mais contrastante, opositivo ou, abusando um pouco da metalinguagem, mais paradigmático quando sob o influxo da aceleração. A velocidade, como veremos a seguir, constitui, por si só, força de concentração na medida em que aproxima as identidades, abrevia os percursos e acirra os contrastes. Mas isso já é matéria para o próximo tópico.

EXTENSÃO MELÓDICA

A atuação do tempo cinematográfico, estudado aqui no plano da expressão, reflete diretamente a sobredeterminação dos valores articulados no estrato mais profundo do percurso gerativo da significação (plano do conteúdo, portanto), concebido por Zilberberg como o nível tensivo.

Na qualidade de elemento conservador, o ritmo identifica-se a um radical que tem suas variações regidas pelas oscilações de velocidade do TEMPO fundamental, cujo funcionamento, nesse sentido, é equiparável ao de um morfema. [\[NOTA 41\]](#) Quando sobrevêm a aceleração, o ritmo se concentra, ganha mais consistência e seus intervalos sofrem considerável redução. Com a desaceleração, ao contrário, o ritmo tende a privilegiar a duração, o que vai determinar, nos níveis menos abstratos, a continuação de um estado. Portanto, o TEMPO rege a duração, estendendo-a ou contraindo-a, de acordo com as oscilações ligadas à “vida interior” do sujeito enunciativo. [\[NOTA 42\]](#)

O TEMPO assume a posição de sujeito operador figural e a duração a de sujeito de estado já que os valores da duração estão na dependência dos valores do TEMPO: a aceleração anula a duração uma vez que impele a duração para o “instante”, enquanto que a lentidão opera uma reparação da duração se esta foi desfeita. [\[NOTA 43\]](#)

Esses traços de ordem geral, que sempre estiveram presentes na concepção da música erudita, notadamente em suas variações de andamento (*allegro, adagio* etc.), vêm ganhando, nos últimos tempos, um destaque especial também no campo da canção popular, não tanto pelas composições, que esporadicamente acentuam contrastes de velocidade melódica, mas principalmente pelas interpretações de grandes cantores que alteram o andamento original de uma obra para transformar radicalmente o seu sentido geral.

Caetano Veloso, Gal Costa, Elis Regina, Jorge Ben Jor, João Gilberto, Gilberto Gil são nomes que freqüentemente pautam seus trabalhos como intérpretes pela reformulação do andamento. Podemos lembrar aqui algumas de suas recriações a partir das matrizes consagradas:

Exemplo 18: *Felicidade* (versão acelerada <A> com o Quarteto Quitandinha; versão desacelerada <D> com Caetano Veloso).

Exemplo 19: *Aquarela do Brasil* (<D> com Silvio Caldas; <A> com Gal Costa).

Exemplo 20: *Pois é* (<A> com Ataúfo Alves; <D> com Jorge Ben Jor).

Exemplo 21: *Me chama* (<A> com Marina Lima; <D> com João Gilberto).

Exemplo 22: *Marina* (<D> com Dick Farney; <A> com Gilberto Gil).

O resultado mais explícito é o deslize de sentido no componente lingüístico. Conteúdos em destaque na versão acelerada passam para segundo plano na versão desacelerada, enquanto que outros, apenas sugeridos na primeira versão, revelam-se dominantes na segunda. E vice-versa.

O processo é relativamente simples. A tendência básica da aceleração é a de eliminar as distâncias e, por conseqüência, os percursos que vinculam gradativamente o sujeito ao objeto. A proximidade dos elementos aguçam as coincidências e similaridades, bem como os contrastes que se manifestam nas formas, já descritas, do desdobramento e da segunda parte. As letras, ou partes de letra, resultantes das mesmas relações juntivas (conjunções ou disjunções como estados relativamente fixos) integram-se harmoniosamente a essas melodias produzindo os efeitos de compatibilidade que apreendemos na canção. Do mesmo modo, se a tendência básica é a desaceleração, cada nota passa a ser ampliada em sua duração

valorizando os contornos melódicos do percurso sintagmático e se compatibilizando, assim, com letras que acusam um distanciamento entre sujeito e objeto cuja tensão é resolvida por algum tipo de busca narrativa. Trata-se, quase sempre, de um sujeito que sente falta de um objeto, associado a uma meta, mas que mantém conjunção com o valor, a duração, a direcionalidade ou o percurso que leva a esse objeto.

Por isso, uma canção como *Felicidade* de Lupicínio Rodrigues, na versão original (Cf. Ex. 18), acelerada, descreve os traços da concentração melódica, como a tematização e a oposição refrão/segunda parte, extraíndo da letra tudo que há de valores adquiridos,

É por isso que eu gosto lá de fora

Porque sei que a falsidade não vigora

e de rapidez no alcance das metas:

A minha casa fica lá de trás do mundo

Onde eu vou em um segundo

Quando começo a pensar

Já na conhecida versão de Caetano Veloso, ostensivamente lenta, a simples seleção do valor melódico “desaceleração” desloca o centro de sentido da letra para as tensões passionais da perda e da distância:

Felicidade foi embora

E a saudade

No meu peito ainda mora

Dentro da tendência paradigmática da aceleração, a evolução é concebida como cisão repentina com o núcleo, como abertura ao novo material, cuja única orientação é definida pelo retomo ao centro de recorrência. Na tendência sintagmática da desaceleração, a extensão é concebida como conjunção à distância, dependente de um percurso. Aqui, não se passa bruscamente de um material melódico a outro, mas, em compensação, a transformação musical é constante e gradual, assimilando contra-temas como células de um mesmo trajeto que, no fundo, é responsável pelo vínculo à distância. Nesse

sentido, a desaceleração é sempre extensão que arrasta a obra para o campo da duração e do tempo vivido intensamente:

O *TEMPO* de um lado, a duração e a extensão de outro **variam em razão inversa** um do outro: se o *TEMPO* embala, esta aceleração é compensada por uma diminuição do campo, ou seja, por um deslocamento do e para o ou, da conjunção para a disjunção... Ao contrário, quando o tempo desacelera, o regime do ou ofusca-se diante do regime do e; então, o campo controlado pelo sujeito se es tende. [\[NOTA 44\]](#)

A esta forma extensa da desaceleração corresponde o nosso conceito, um tanto quanto metafórico, de *passionalização* (ou *extensão*). Uma canção inteiramente desacelerada está propícia aos estados de paixão onde os objetos perdidos ou ausentes são sempre menos importantes que os vínculos que permanecem em forma de saudade, esperança, desejo, enfim, valores investidos na duração.

A forma intensa da desaceleração é a *tonalização*, termo empregado aqui no sentido de valorização dos “tons”, das “alturas”, das “notas” que são alongadas sob a regência deste furtivo do tempo cinemático. Uma imagem excessiva, mas, de qualquer modo, ilustrativa do processo de tonalização seria uma sucessão de “fermatas” retendo o fluxo melódico e assegurando as durações passionais da forma extensa. Num segundo tempo, a tonalização é também fator de valorização da tonalidade subjacente, tratada pelo encadeamento extenso da harmonização instrumental de base.

Para a forma intensa da aceleração, sugerimos um termo composto: *ataque-acentuação*, que define um tipo de articulação melódica marcada e sem maiores alongamentos. As canções portadoras desta aceleração intensa dinamizam seus ataques (consonantais) e seus acentos rítmicos enquanto as canções tonalizadas dinamizam suas durações vocálicas. Para a forma extensa da aceleração reservamos a noção de *concentração* - cuja estrutura interna estudamos acima - no sentido de “recolhimento “melódico” ao estágio quase paradigmático de oposição entre refrão e segunda parte:

melodização	forma intensa	forma extensa
aceleração	ataque-acentuação	concentração
desaceleração	tonalização	extensão (passionalização)

A afinidade entre “concentração” deste quadro e “involução” do quadro anterior se reproduz, evidentemente, ao compararmos “extensão” com “evolução” [\[NOTA 45\]](#). Ambas as noções mantêm compromisso com a direcionalidade e com a dinâmica de oscilação dos processos juntivos (conjunção/disjunção). Entretanto, enquanto “evolução” se define como abertura ao elemento novo (desdobramento e segunda parte), a “extensão” se fecha no encaminhamento metonímico definido pela desaceleração, pois se identifica com a duração investida no percurso. Evolução por transição brusca e descontínua entre partes musicais opostas no primeiro caso, e extensão gradativa, através da junção sintagmática progressiva das inflexões até constituir toda a seqüência, no segundo.

Ocorre que a atuação da desaceleração sobre o tempo rítmico responde pela expansão de um novo tipo de pertinência melódica que ainda não consideramos diretamente até a presente etapa do modelo descritivo. Trata-se do sentido investido nas oscilações de altura, que vai se tornando mais importante na proporção em que cresce o papel da tonalização e da extensão.

A permanência nas notas sublinha as etapas de constituição do perfil melódico, de tal modo que suas ascendências e descendências passam a ser realmente a descrição da direcionalidade. Nesse sentido, a extensão passional chama a atenção também para a forma de ocupação do campo de tessitura, estabelecendo oposições e gradações no eixo “vertical” [\[NOTA 46\]](#) da freqüência. Inflexões que não teriam

qualquer relevância num contexto veloz, sob o influxo da desaceleração assinalam solenemente sua presença, marcando, em cada fase do espaço de tessitura percorrido, o valor da duração.

A extensão passional combina, com freqüência, dois recursos melódicos que vão incidir diretamente sobre a captação psicológica do ouvinte. Em primeiro lugar, o *alongamento do percurso* por meio das retenções vocálicas, das pausas etc. Em segundo, o *desvio de rota* que tem como corolário a exploração do campo de tessitura. Tudo ocorre como se um tempo maior destinado ao itinerário pudesse ser aproveitado para um “passeio” por outras regiões, desde que essas se apresentem como desvio de rota mas não de meta. A meta, quase sempre, é tonal. O alongamento e os desvios que dão tempo (e espaço) ao tempo equivalem à duração do estado passional do sujeito.

Na perspectiva que adotamos aqui, o alongamento do percurso sobredetermina o desvio de rota uma vez que, em contexto acelerado, as variações de altura acabam sendo absorvidas pelos motivos temáticos. Em outros termos, a atuação da desaceleração é justamente no sentido de dilatar o tempo de alternância rítmica permitindo os acidentes de percurso, os desvios de rota e tudo que possa protelar, às vezes indefinidamente, o encontro das identidades primordialmente inscritas nas categorias “...jectais” (subjectal / objectal).

A passionalização melódica é esse tempo de espera ou de lembrança (cuja definição depende da letra), essa duração que permite ao sujeito refletir sobre os seus sentimentos de falta e viver a tensão da circunstância que o coloca em disjunção imediata com o objeto e em conjunção à distância com o valor do objeto. Por isso, a extensão passional é também a exploração de outros espaços de tessitura.

Cada vez mais, espaço e duração estão identificados como grandezas que sofrem, em igual proporção, a sobremodalização do tem-

po cinemático. A distância entre países, por exemplo, é calculada mais pela duração que pela quilometragem:

... se... a distância entre New York e Paris é hoje medida em horas, era, anteriormente, medida em meses, depois em semanas, depois em dias, mas essa modificação atesta que a apreensão do espaço, não tanto do espaço propriamente mas de sua profundidade, ou seja, de sua travessia, é efetuada a partir da duração. [\[NOTA 47\]](#)

A aceleração reduz o espaço e a duração assim como a desaceleração os amplia. Se o espaço traduz uma medida de natureza objetiva, a duração representa sua face subjetiva.

Justamente por ampliar de uma só vez duração e espaço, a desaceleração redobra a pertinência das oscilações de altura musical e, portanto, da ocupação do campo de tessitura. E, quando examinamos essas variações verticais, surgem, de imediato, os dois modos gerais da inflexão melódica que chamaremos de *movimento conjunto* e *movimento disjunto*. [\[NOTA 48\]](#)

Uma canção como *Chove lá fora*, por exemplo, realiza sua primeira ascendência por meio de movimento conjunto, em que as alturas vão se elevando por “degraus” até atingir o final da frase no agudo. (Cf. Ex. 23)

P.101

Exemplo 23.

fria
tão
tá
te es
noi
A

Manhã de carnaval, por sua vez, opera a ascendência com movimento disjunto, fazendo soar apenas os dois pólos de altura. (Cf. Ex. 24)

nhã

tão

boni

ta...

Ma

Esses recursos, de resto inerentes à linguagem musical, apresentam diferenças pertinentes no que diz respeito à ocupação do campo de tessitura. Se o primeiro executa o percurso sintagmático que liga os dois extremos da inflexão, o segundo suprime-o, realizando o que chamaremos de *síncope*, no sentido fonético do termo. [\[NOTA 49\]](#) O primeiro estende o que o segundo concentra, mas ambos retratam oscilações tensivas no eixo da freqüência. Devem ser analisados nas relações mútuas que contraem ao longo da cadeia melódica, de onde emana o ritmo interno entre rupturas e gradações que regula o progresso afetivo do percurso.

... no es el cambio de dirección lo que más importa, sino la alternancia de progresiones por movimiento conjunto y por salto, que es lo que podría compararse con el fenómeno de la elasticidad de los cuerpos y que nosotros llamaremos aqui elasticidad melódica. [\[NOTA 50\]](#)

Os movimentos contínuos ou descontínuos jamais podem ser estabelecidos como intervalos absolutos. Imprescindível que se faça um exame específico de cada tratamento melódico para se configurar, caso a caso, a fronteira entre o contínuo e o descontínuo. O alerta de Ernst Toch vai justamente nessa direção:

Estos conceptos han de tomarse aqui en sentido relativo; el que el intervalo de tercera, y a veces aun el intervalo de cuarta, se consideren ya como "salto ", ya como "movimiento conjunto ", es cosa que depende del sentido general de la línea, del conjunto de intervalos de que están rodeados aquéllos. En una línea compuesta exclusivamente de intervalos de segunda, constituirá la tercera un "salto en medio de sextas y séptimas, en cambio, se apreciará como "paso conjunto". [\[NOTA 51\]](#)

Um salto descontínuo em meio a frases contínuas pode proporcionar um desvio de rota, um deslocamento espacial no campo de tessitura com valor semelhante ao da duração que se prolonga. É o caso do movimento inicial de *Olé olá* (cf. Ex. 25):

Exemplo 25.

in
da
não
que eu te
nho um vi
olão
Não re a e nós
cho vamos
cantar

Sob o regime da desaceleração, esses pontos extremos tomam-se muito sensíveis pois traduzem verticalmente as distâncias que estão sendo valorizadas nos alongamentos das figuras rítmicas. Em outras palavras, do ponto de vista semiótico, há mais relações entre os intervalos de altura e os intervalos de duração do que, em geral, se imagina. A disseminação das durações ampliadas incide diretamente sobre o valor das alturas no processo melódico, de tal modo que cada tom ganha tempo para assinalar sua presença na seqüência. [\[NOTA 52\]](#) Dentro dessa perspectiva, o tom que se projeta ao agudo, produzindo um desvio de rota, traz consigo a chave da ampliação do espaço de tessitura, pois transportará os seus limites para regiões inexploradas pelo encadeamento melódico horizontal. O investimento na duração dos tons que delimitam o intervalo de altura - e, na desaceleração, todos os tons já contam com um mínimo de investimento nesse sentido - potencializa o valor da distância entre suas notas extremas e, mais que nunca, o espaço é vivido como

duração, como possibilidade de desvio de rota e passagem por outros caminhos.

Por vezes, é o movimento contínuo que corta o fluxo melódico, ampliando seus limites verticais. *Minha voz, minha vida*, por exemplo, apresenta esta intervenção. (Cf. Ex. 26)

Exemplo 26.

The image shows a musical staff with lyrics written below it. The lyrics are: la, ve, ção, re, nha, mi, voz, vi, do e, nha, nha, gre, mi, mi, da, se, meu. The staff is a single line with a double bar line at the top and bottom. The lyrics are positioned below the staff, with some words appearing on multiple lines.

Em composições com intensa atividade no eixo da freqüência como *Carolina* (cf. Ex. 27), a síncope pode vir aplicada na seqüência do movimento contínuo, acelerando o seu processo de ascendência,

tiu

bar

ssó co

no par

Exemplo 28.

De qualquer forma, a relevância do movimento, como já foi frisado, depende do contexto sintagmático melódico. Em *Três apitos*, as pequenas elevações de sua parte inicial são consideravelmente sensíveis por emergirem de uma ondulação melódica estável (cf. Ex. 29).

Exemplo 29.

te ou

fã ca

pi da bri de ci rir

do o a dos fe os meus vi

Quan to vem dos

Do mesmo modo, os pequenos intervalos iniciais de *Brilho de beleza* (cf. Ex. 30) destacam-se como inflexões altamente emotivas, não só pelo paralelismo com a letra, mas também por brotarem de um trecho sem oscilação de tom:

cho

mão e e o

o negro segura a cabeça com a cho

o ra

ra

Exemplo 30.

Talvez nem precisássemos dizer que a pertinência dessas oscilações no eixo da frequência independe da direção tomada pelo movimento melódico. Podemos ter síncopes descendentes com alto teor passional (a ser avaliado na conjunção com a letra), como aparece em *Coisas do mundo, minha nega* (cf. Ex. 31):

Exemplo 31.

The image shows a musical score for Example 31. It consists of a single melodic line on a five-line staff. The lyrics are written below the staff. The notes are: 'mi' (middle C), 'vim nha' (D4), 'je eu' (E4), 'ho' (F4), and 'nega' (G4). The notes are connected by a single line, indicating a continuous melodic movement. The lyrics are: 'mi', 'vim nha', 'je eu', 'ho', and 'nega'.

e movimentos contínuos, também em direção à região grave do campo de tessitura, provocando, como na segunda parte de *Último desejo* (cf. Ex. 32), um nítido efeito de engajamento do sujeito enunciativo:

Exemplo 32.

The image shows a musical staff with ten lines. The syllables are written on the staff as follows:

- Line 1: **Se al**
- Line 2: **gu** (on the second line), **pe** (on the fourth line)
- Line 3: **ma** (on the second line), **dir** (on the fourth line)
- Line 4: **que** (on the fourth line)
- Line 5: **pe** (on the second line), **vo** (on the fourth line)
- Line 6: **ssO** (on the second line)
- Line 7: **a a** (on the second line), **ce** (on the fourth line)
- Line 8: **miga** (on the second line), **lhe** (on the fourth line)
- Line 9: **diga** (on the second line)

Todos esses exemplos retratam a forma intensa dos movimentos, conjunto e disjunto, que fazem oscilar o campo da freqüência. No primeiro caso, o perfil melódico vai se constituindo por *graus imediatos* enquanto que, no segundo, o movimento se define pelo *salto intervalar* (a síncope).

Embora reconheçamos que o progresso melódico só pode ser, ao mesmo tempo, temporal e espacial, não podemos deixar de verificar que as oscilações verticais de freqüência ganham peso especial quando o tempo cinematográfico age no sentido de expandir as durações. O resultado imediato dessa atividade de desaceleração é o alargamento do percurso melódico, quer pelo distanciamento físico dos tons, quer pela impressão de distanciamento foijada no arranjo dos contornos. Considerando que a duração e o espaço configuram-se, cada vez mais, como faces, subjetal e objetal, da mesma medida (ver acima p. 100), estamos inclinados a propor que a pertinência da espacialidade melódica se manifesta, em sintonia com o aumento da duração, pelas oscilações no campo da freqüência. Essas mesmas oscilações, quando perdem o valor de duração sob o regime da velocidade, perdem também o sentido de “estágio” em outras regiões da

tessitura, de modo que mesmo os intervalos mais dilatados são incorporados pelo irresistível fluxo melódico horizontal. Surge, assim, uma tendência à temporalização, quando a duração perde valor e tudo concorre para o progresso da melodia, e uma tendência à espacialização quando duração e altura se expandem valorizando cada etapa do percurso musical.

Entretanto, como sempre, essas características, verificadas até aqui na dimensão intensa, ganham nova proporção quando estudadas na forma extensa. Neste caso, denominaremos *gradação* o movimento conjunto que corresponde à ascendência ou descendência, ordenadas em progressão contínua ao longo de um trecho amplo da composição, e *transposição* o movimento descontínuo que se refere aos grandes contrastes de tratamento melódico decorrentes, sobretudo, da mudança de registro no campo de tessitura [\[NOTA 53\]](#); o exemplo mais comum é o da canção que tem sua primeira parte no grave e a segunda no agudo. Veremos adiante.

A composição que melhor ilustra o movimento extenso da gradação é *Eu sei que vou te amar* (cf. Ex. 33). Sua evolução passional vai se configurando, etapa por etapa, no decorrer de toda a primeira parte.

pe mente sei que vou mar
da dida eu vou te amaar... ses ra tea
da a vida eu vou te amaar... ca des de da
sei que vou te amaar... te mi a pe
por nba
Eu

caa
e meu zeer
te di que eu toda a minha vida
sei que vou amar por
da te
veer se sei que vou choraar...
so raá
pra eu

Exemplo 33.

Eu sei que vou chorar

A cada ausência tua eu vou chorar

para, finalmente, se definir como conjunção perene com a própria disjunção, ou seja, o eterno vínculo com a falta e com o tempo concentrado na noção de “espera”:

Eu sei que vou sofrer

A eterna desventura de viver

A espera de viver ao lado seu

Por toda a minha vida

Essa passagem, nuançada pela letra, de um estado de conjunção, que poderia ser pleno se compreendesse valor e objeto, a um estado progressivo de carência que desemboca, por fim, na consciência de um sentimento continuado de espera - no fundo, uma equivalência entre amor e sofrimento como faces do mesmo valor extenso, vem traduzida e até antecipada na gradação ascendente dos motivos melódicos. É a duração que vai se estendendo e tomando conta de toda a tessitura, retendo a atuação do tempo em nome de um espaço de vivência passional.

Mas a especificidade dessa canção está exatamente na constituição de seu percurso. A identidade entre os temas neutraliza até certo ponto uma das principais atribuições do processo sintagmático: a combinação de elementos pertencentes a classes distintas. Isso significa que, durante a etapa inicial de *Eu sei que vou te amar*, não há contra-temas que provoquem o desdobramento da melodia. Não há, teoricamente, motivo para a evolução.

Temos aqui, na verdade, uma dupla atuação contra o progresso do tempo cronológico: a repetição e a duração. A repetição (processo mais típico da aceleração) reflete a determinação do tempo mnésico que conjuga todas as relações associativas no presente. A duração, por sua vez, é oriunda do tempo cinematográfico, no modo da desaceleração, e dá conta da criação do tempo subjetal, do “tempo antes do tempo” [\[NOTA 54\]](#), num regime que tende à parada. Entretanto, se a pri-

meira ressalta, em geral, um estado conjuntivo, a segunda vive o paradoxo da disjunção local com o objeto (a identidade temática) e a não-disjunção com o valor que se propaga por toda a extensão; por isso, nesse caso, falamos de uma conjunção com o percurso que é a forma extensa de relação com o objeto.

A valorização do percurso, entretanto, não pode ser confundida com recuperação do tempo cronológico. Ao contrário, o percurso melódico retém o tempo em seus contornos, em seus espaços, em suas durações, criando uma espécie de “estado de percurso”. Ou, para não invertermos a ordem das determinações, a desaceleração temporal retém a melodia no percurso, valorizando cada etapa de seu deslocamento no espaço de tessitura.

Em *Eu sei que vou te amar*, repetição e duração associam-se na mesma empresa de produção do sentido, uma neutralizando parcialmente o progresso cronológico (horizontal) da melodia para que a outra se atenha ao percurso e concentre suas variações no eixo da frequência (vertical). Destaca-se então, nesse contexto, o papel da gradação como o processo de variação mais relevante, responsável pelas principais oscilações tensivas desta composição.

Mas a questão da tensividade no plano da expressão - musical - também merece algumas observações.

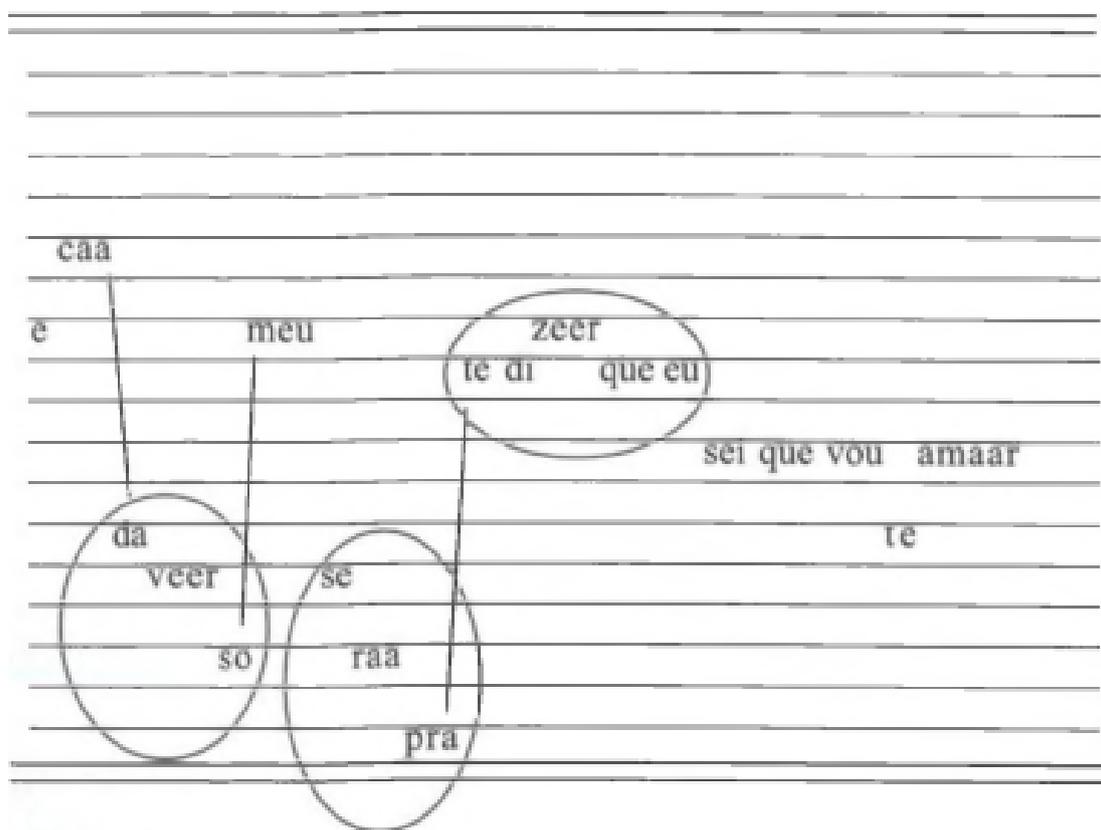
Há uma tensão harmônica, comum a todas as composições, que lhes assegura um itinerário extenso e um sentido de processo que só se extenua com o encontro da meta tonal. Há outra tensão, agora acústica, que transcorre no eixo grave-agudo, regulada pelas frequências rítmicas (hertz) internas a cada som e estreitamente vinculada à tensão fisiológica - ciclos de batimento das cordas vocais - que aumenta toda vez que o cantor busca a região aguda. Todas operam simultaneamente deixando suas marcas no sentido musical.

Quando enfocamos a gradação, porém, estamos considerando um gênero de tensão que, embora aproveite os influxos das outras, mantém um ritmo próprio, mais valioso do ponto de vista semiótico. A tensão gradativa é uma programação sintática do enunciador para comprometer e conduzir a expectativa do enunciatário de acordo com uma medida de altura que progride de modo regular. Trata-se de uma espécie de transferência rítmica do eixo horizontal para o

vertical, substituindo, assim, parcialmente, a evolução sucessiva pela ocupação programada do espaço de tessitura. Até mesmo o efeito da tensividade gradativa, a nosso ver, depende menos dos fatores físicos, fisiológicos e culturais, de fato onipresentes - limites de agudo, de extensão vocal e o próprio hábito de compensar ascendências com descendências - que da iminência de desagregação que ameaça constantemente o seu movimento conjuntivo. A lei de gradação tem por limite sua própria supressão.

Em *Eu sei que vou te amar*, a gradação inicial só se desagrega no início da segunda parte (cf. Ex. 34), quando nos deparamos com uma alternância de saltos e graus imediatos sem qualquer relação direta com o comportamento anterior.

Exemplo 34.



Entretanto, esse choque disjuntivo é imediatamente compensado com nova gradação, agora em progressão descendente e seguindo nova medida regular, numa conduta, muito comum, de estabelecer a gradação ligando os picos de agudo (cf. Ex. 35).

Exemplo 35.

The image shows a musical staff with lyrics written below it. A melodic line is drawn above the staff, connecting the words 'caa', 'meu', and 'zeer'. The lyrics are: 'caa', 'e meu te di zeer que eu sei que vou amaar da veer se te so raa pra'.

Quando, mais adiante, a melodia retoma o processo inicial de gradação ascendente para conduzir, desta feita, os conteúdos disfóricos da letra, a desagregação surge na forma da transposição (cf. Ex. 36). Configura-se então uma “terceira” parte que salta da região média de tessitura para a sua extremidade superior, promovendo uma ruptura de freqüência com tudo que se organizou até então.

P.116

Exemplo 36.

The image shows a musical score on a grand staff (two staves) with lyrics. The lyrics are: "na sei que vou sofrer... ter des a e ven tura de viver...". The notation includes a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The lyrics are positioned below the staves, with "na" centered above the first staff, "sei que vou sofrer... ter des" below the first staff, "a e" and "ven" below the second staff, and "tura de viver..." below the second staff. The score is followed by several empty staves.

Pois mesmo com esse expressivo desvio de rota, cuja tensão se deve mais ao rompimento da lei que ao seu controle, muito rapidamente a gradação vai reagregando os motivos melódicos e estabelecendo uma descendência regular, ainda que por meio de intervalos mais amplos compensativos do salto de transposição (cf. Ex. 37).

P.117

Exemplo 37.

		na		
sei que vou sofrer...	ter	des		
	a e	ven		
eu		tura de viver...	ra	
		pe	de	
	a es	vi		
			da a	vi
		ver ao lado teeu...	to	mi
			por	nha
				da

Trata-se, portanto, de uma composição que contém saltos e até uma transposição significativa, mas que apresenta amplo domínio do movimento conjunto da gradação. Tudo ocorre como se a conjunção com a eterna disjunção afetiva, retratada na letra, correspondesse à contínua agregação dos componentes melódicos desagregados que, nessa canção, se manifesta pela submissão dos movimentos musicais disjuntivos aos movimentos conjuntivos.

Mas cada criação tem sua solução particular e, por enquanto, convém nos atermos um pouco mais aos tipos de gradação para, logo em seguida, podermos compará-los ao processo, já ligeiramente examinado, da transposição.

A integração entre as unidades melódicas por intermédio da gradação está para o eixo vertical e para a desaceleração assim como o refrão está para o eixo horizontal e para a aceleração. Ambas concorrem para uma continuidade interna e alimentam a expectativa de ruptura ou de desagregação.

Uma canção como *Preciso aprender a ser só* também se vale do processo de gradação (cf. Ex. 38) durante a maior parte de seu corpo melódico,

P.118

Exemplo 38.

dois o que res

mor eu não po nós

desse fazer a sem ta

pu en sso ver e sou

Ah! te der teu vi eu

se eu sem

Exemplo 39.

pen

tre sar

guei

me en sem

e até a um rasgo de transposição (cf. Ex. 40),

Exemplo 43.

rancho bem fim

No fundo pra on a

lá do do

mundo de a con

dor e sau

dade tam da ci

coisas dade

Uma composição como *Ronda*, por exemplo, incorpora a gradação descendente na constituição de fragmentos melódicos que, por sua vez, farão parte de uma gradação ascendente (cf. Ex. 44), ambas contribuindo para o projeto contínuo e integrado desta melodia.

da...

* ci cu es os Volto para ca

↑ do a pro res dos sa a

* → entre olha res cê es

↑ → pio em to

* → noite eu ron sem con → ba vo não ba

→ dade a te → tá

→ rar en

→ trar Por

De

Exemplo 44.

Se a gradação opera, portanto, com a força do movimento contínuo que estabelece uma regularidade e uma previsibilidade na condução do percurso, ao mesmo tempo que instaura como tensão, também gradativa, a proximidade inexorável da desagregação, a transposição é a resultante imprevisível de uma ruptura de percurso que associa suas tensões físicas e fisiológicas, próprias da região aguda, com a expectativa de retomo à faixa de tessitura abandonada. Em outras palavras, se a gradação tem por limite a parada e a desagregação, a transposição tem por limite a recuperação de uma zona média e confortável de tessitura e, sobretudo, a reintegração da melodia no movimento contínuo.

Travessia constitui um dos casos mais expressivos de transposição, com mudança radical no registro de tessitura de uma faixa grave/média, na parte inicial, para uma faixa decididamente aguda durante toda a segunda parte. Compare-se, por exemplo, os dois primeiros segmentos de ambas as partes (cf. Ex. 45):

The image shows two musical staves with lyrics in Portuguese. The first staff contains the lyrics: "ra", "embo fez", "Quando cê foi -se te em meu For", "noi viver", "yo", "se eu sou". The second staff contains the lyrics: "pe", "dia", "tra já", "to a voz das não rar de", "mas que", "es ro Meu nho é", "ca", "pa ma", "Sol".

Exemplo 45.

E, apesar dos grandes saltos intervalares, próprios de uma canção com tessitura tão generosa, a primeira parte se ordena por gradação (cf. Ex. 46),

to
tem je
ra
embo fez
Quando cê foi -se te em meu for mas não
noi viver
vo te eu sou

Exemplo 46.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notes are: e, ho, e minha nem, je eu que cho sa não e te, tenho rar nha ca meu es lugar, mi.

P.124

enquanto que o corte da transposição se processa de forma extremamente contrastante, pois que emerge do tom em sua posição mais grave no campo da tessitura (cf. Ex. 47):

até atingir a solidão total:

Estou só e não resisto

No quadrado semiótico:



Na estrofe final, a gradação ascendente faz ressoar a recuperação dos objetos a partir de novos valores,

Vou seguindo pela vida

Me esquecendo de você

que, a essa altura, já se define como a substituição do “sonho” pela “realidade”,

Já não sonho, hoje faço

Com meu braço o meu viver

e como um reencontro com a vida:

Eu não quero mais a morte

Tenho muito que viver

E executa-se, assim, o percurso inverso, sob nova determinação ideológica:



Isso tudo significa que ambos os percursos, embora mantenham uma oposição básica entre si, adquirem considerável homogeneidade em função do tratamento melódico. Ocorre que o verdadeiro corte opositivo, a expressão máxima da disjunção, define-se pela

transposição que faz da segunda parte um espaço distante da primeira. Nessa separação melódica, instaura-se o núcleo passional contendo o sentimento de falta e a espera de um novo processo de agregação dos elementos.

No âmbito da letra, repete-se, mais uma vez, o percurso da conjunção,

Solto a voz nas estradas

Já não quero parar [\[NOTA 55\]](#)

e da disjunção,

Vou fechar o meu pranto

Vou querer me matar

situados, ambos, na face disjuntiva do sintagma melódico.

Portanto, as conjunções e disjunções retratadas na letra são englobadas pelas duas formas melódicas situadas em registros diametralmente opostos, demonstrando que não precisa haver paralelismo entre o relato lingüístico e a cobertura melódica. Isso não significa, por outro lado, que as oscilações juntivas reveladas pela letra sejam neutralizadas pela homogeneidade de cada tratamento melódico. Apenas elas funcionam como variáveis dentro de um mesmo valor que, nesse caso, se adere à melodia. Daí o impacto maior provocado pela passagem da gradação à transposição melódica e vice-versa, à mudança de registro, ou seja, à transformação brusca do movimento conjuntivo em movimento disjuntivo, está associada a alteração do valor, a prova decisiva que instaura a espera de um retomo ao material melódico original em novas bases ideológicas. A transposição funciona, neste caso, como a correspondente sonora da “travessia” que é um conteúdo implícito (só explicitado no título) na letra.

A transposição regula a relação melódica entre primeira e segunda parte em inúmeras canções desaceleradas, ampliando suas extensões verticais e acentuando, do ponto de vista tensivo, o processo de passionalização. Em complementação, podemos citar exemplos expressivos como *Oceano*, *Vingança*, *Não identificado*, *Força estranha*, *Nervos de aço* e *Ave Maria no morro*.

E o modelo final para a análise das oscilações no campo da frequência poderia, talvez, ser apreciado no mesmo quadro já concebido para o domínio da horizontalidade.

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

IV

GERAÇÃO

...le niveau présumé est celui de la "musique" et le niveau présumant celui des "paroles ", de là que la "musique " parle déjà mais indistinctement, ce qui, comme chacun sait, ne l'empêche pas de se faire comprendre...

Claude Zilberberg

Ao final de uma de suas célebres entrevistas, Greimas destacou a “valorização do mundo” como a grande missão ideológica da semiótica naqueles meados da década de 80. “Valorização”, para o entrevistado emanava, sem dúvida, da noção de valores-fms:

A semiótica tal como foi construída é uma semiótica axiológica que postula um sujeito antropomorfo em busca de valores. [\[NOTA 1\]](#)

O semioticista declarou ainda que, depois de elaborar algumas investigações no campo das axiologias epistêmicas, éticas e estéticas, chegou à confirmação de que “a base de um fazer semiótico é o programa narrativo” e que é preciso “habituar as pessoas a pensar que visam (sempre) alguma coisa”, independentemente dos valores investidos.

Essas afirmações, aparentemente redundantes aos que acompanham de perto a evolução da teoria, ultrapassam em muito a noção

de programa narrativo (PN) como medida operatória integrada aos princípios da semiótica da ação. De fato, longe da mera confirmação de sua eficácia metodológica, o PN vem ganhando outros lugares teóricos de reflexão. Vem, mais precisamente, se deslocando do campo da ação para o campo da paixão, das estruturas de superfície para as estruturas profundas.

O teor das palavras de Greimas deve ser interpretado nesse contexto de ampla reformulação do modelo, quando a paixão passou a ser apreendida - em sua instância *ad quem* - a partir do discurso como um todo [\[NOTA 2\]](#), abarcando as funções de sujeito, de objeto, e a própria relação de junção entre eles. Nessa dimensão extensa, não é difícil compreender que a paixão contenha sempre o programa narrativo. Da mesma forma, na instância *ab quo*, em meio às oscilações entre estado de fusão e estado de cisão, lugar das “protensividades” e das “valências”, as paixões se prefiguram nos contornos de um *devenir* que já delineia uma sintaxe rudimentar com efeitos de origem (protótipo da função de sujeito) e de finalidade (protótipo da função de objeto). Em outras palavras, as paixões nascem da mesma fonte que gera o PN, como se fossem um reflexo semântico das prefigurações sintáticas. Embora possamos identificar a cisão da massa fónica com os recortes produzidos sobre a nebulosa sêmica de Saussure ou a substância amorfa de Hjelmslev, o enfoque processual dos nossos dias privilegia os elos de coexistência entre os elementos resultantes da cisão, como se esta provocasse um desequilíbrio de tensões que precisasse ser imediatamente compensado com a reordenação dos elementos numa orientação. “Orientação”, “protensividade” ou “*devenir*” [\[NOTA 3\]](#) são noções que trazem dentro de si o embrião do PN.

Se Greimas deu um peso especial ao conceito de programa narrativo, Zilberberg chama a atenção, num dos textos semióticos mais instigantes de nossa época (“Pour introduire le faire missif”), para o conceito de anti-programa:

... faremos a suposição de que todo momento da cadeia é um lugar de emoção e, eventualmente, de resolução de um contraste entre programa e antiprograma [\[NOTA 4\]](#)

O anti-programa surge em Zilberberg como a chave sintáctica que pode ser generalizada e remetida ao nível profundo para produzir as primeiras manobras com a tensividade. Nessa instância, o conceito recebe sua formulação temporal e passa a ser representado pela <parada> ou interrupção, evitando, assim, a metalinguagem espacializante que traduz as oposições em recortes, discreções ou delimitações. Se a <parada> corresponde ao anti-programa ou, em seu nível, à interrupção do *continuum* fórico, a <parada da parada> corresponde ao PN ou à retomada da foria na forma já direcionada do *devenir*.

GERAÇÃO DOS VALORES LINGÜÍSTICOS E MELÓDICOS

Atribuir ao programa narrativo toda a sua importância na geração do sentido é adotar de vez a cadeia processual como lugar privilegiado de investigação semiótica. Valorizar o anti-programa é oferecer elementos operacionais concretos para o estudo do seu funcionamento. Afinal, a <parada> faz parar mas também faz continuar quando incide sobre si mesma (<parada da parada>). Nessa linha de aprimoramento do instrumental epistemológico da teoria, o modelo de Zilberberg vem com uma proposta global de revisão de seus pontos pendentes a partir das seguintes iniciativas:

a. a identificação da tensividade fórica com uma dimensão espaço-temporal profunda de onde emanam os valores sintáxicos primordiais (os limites expectantes e as progressões originantes) que serão investidos nos níveis superiores, pelas modalidades, pelos actantes e pela própria narratividade. [\[NOTA 5\]](#)

b. a subordinação de todos os estratos gerativos, a começar do plano tensivo, à instância da enunciação, pelo simples fato de que todas as oscilações desses valores profundos - todas as modulações aspectuais - já revelam a presença e a mediação de um corpo que percebe, sente e tem desejos.

c. a recuperação da forma hjelmsleviana, comum aos dois planos da linguagem (expressão e conteúdo), esquecida pela semiótica durante muitos anos: realce especial à categoria da sílaba e à oposição universal entre elemento intenso e elemento extenso.

A introdução de um nível “missivo” representa um esforço no sentido de explicar a passagem das modulações tensivas para as discretizações modais e actanciais. Mais neutro que a noção de foria - cuja articulação em euforia e disforia já traz investimentos em termos de atratividade e repulsividade - o conceito de “missivo” pode se desdobrar nos termos “remissivo” e “emissivo”, onde o primeiro responde pelas contenções, pelas saliências ou pela <parada> e o segundo, pelas distensões, pelas passâncias ou pela <parada da parada>, sem qualquer compromisso axiológico ou ideológico, pelo menos nesta fase.

Essas noções, apesar do seu potencial operatório, ainda flutuam um pouco nos estratos gerativos propostos por Zilberberg. Algumas vezes, remissivo e emissivo articulam diretamente o nível fórico ou tensivo, como sinônimos de “disfórico” e “eufórico” ou “retensivo” e “distensivo” respectivamente. [\[NOTA 6\]](#) Outras, constituem já um nível menos abstrato, de resolução da foria. Nesse caso, o termo missivo concorre com “aspectual” ou “nômico” e acusa um primeiro grau de comprometimento ora com os limites, ora com as continuidades. A predominância dos limites ou das demarcações é experimentado como força de totalização. Ao contrário, a predominância das continuidades ou segmentações revela a força de infinitização. Qualquer que seja a opção adotada neste estrato missivo, nasce aí uma primeira decisão quanto aos “destinos figurais” da foria”:

- a. totalização dominante - foria apreendida como concentração
- b. infinitização dominante - foria apreendida como expansão [\[NOTA 7\]](#)

Deixando de lado as hesitações metalingüísticas, próprias de uma fase de reconstrução teórica, já podemos pressentir o alcance de um modelo que busca, a todo custo, a economia e a homogeneidade saussuriana inspirando-se sempre nos princípios de coerência exigidos por Hjelmslev. Ora, operar com as noções de “concentração” e “expansão” (ou, mais precisamente, “extensão” como especifica o autor em outro trabalho [\[NOTA 8\]](#), na instância *ab quo* do percurso gerativo, é cumprir à risca o postulado de isomorfismo conceptual preconizado pelo lingüista dinamarquês. Afinal, não são outras as categorias silábicas responsáveis pelas oscilações sintagmáticas do plano da expressão. Se elas puderem ser pensadas como forma comum aos dois planos (de expressão e de conteúdo), estaremos recuperando, evidentemente com novas possibilidades de aproveitamento, o conceito de função semiótica como lugar privilegiado de reflexão sobre o sentido. Vale lembrar que a semiótica - tributária confessa da epistemologia de Hjelmslev - erigiu toda sua teoria no interior do plano do conteúdo, atendo-se apenas à relação entre forma e substância. [\[NOTA 9\]](#) De fato, quanto mais adotava a inflexão sintagmática - dos semas às isotopias, das relações de oposição aos confrontos entre programas narrativos, da estrutura elementar da significação às oscilações dinâmicas do quadrado semiótico - mais a semiótica se distanciava dos modelos fonológicos e da própria necessidade de se munir de uma metalinguagem já testada no plano da expressão.

Mas, como sempre, as descobertas prosperaram em direção ao termo abandonado pela pesquisa. A necessidade de definir as condições e as pré-condições de geração do sentido - anteriores à modalização, à actancialização e à própria aspectualização - conduziu os estudos para o campo da tensividade, onde foi detectada, senão uma articulação, pelo menos uma vibração rítmica que ora se concentra e ora se estende. Note-se que Hjelmslev já instituíra, premonitória-

mente, o modelo silábico - contendo essas dimensões, intensa e extensa - como categoria comum aos dois planos da linguagem. Basta acrescentarmos que a silabação é a mais completa herdeira do conceito de função semiótica e, portanto, da idéia de isomorfia entre categorias de expressão e categorias de conteúdo, com a vantagem de representar um esquema voltado inteiramente para a cadeia sintagmática. Trata-se de mais uma *forma* inaugurada por Saussure, nesse caso para dar conta da substância fônica da cadeia falada, que esperou quase um século para encontrar a sua correspondente no plano do conteúdo. Como a sílaba, a tensividade tem vocação para se tomar categoria universal, dando conta, ao mesmo tempo, do plano do conteúdo e do plano da expressão dos sistemas. [\[NOTA 10\]](#)

O fazer enunciativo, a partir da introdução do nível missivo, é necessariamente uma prática rítmica que alterna concentração e extensão em suas múltiplas formas de manifestação nos dois planos da linguagem.

No percurso gerativo revisto por Zilberberg [\[NOTA 11\]](#), esse ritmo apresenta uma interessante evolução no plano do conteúdo. A apreensão da foria como totalização revela a atuação do fazer remissivo com seu poder de concentração e de contenção do fluxo espaço-temporal. Essa condição de fechamento e espera, privilegiando as saliências (limites e demarcações), gera, no nível superior, um processo de transgressão e de excesso que nega os limites em favor da continuidade. Por outro lado, a apreensão da foria como infinitização declara a predominância do fazer emissivo, com suas formas de expansão do mesmo fluxo, notadamente a abertura e a distensão, que se traduzem em passâncias (gradações e segmentações) e contínua transposição dos limites. De modo análogo, a trajetória gerativa da força de expansão passa por sua negação quando sobrevêm a demarcação aspectual. Desta <parada> decorre a noção de falta pressuposta pela narratividade.

Portanto, para o autor, tanto o excesso quanto a falta participam desta fase de resolução aspectual das tensões fônicas e, ao mesmo tempo, respondem parcialmente pela conversão ao nível modal. O excesso desperta a modalização deontica que sobrevêm justamente para contê-lo. A falta desperta a modalização volitiva que tem como projeto extenso a sua reparação. Em outras palavras, antes de definir um objeto como seu destino narrativo, o sujeito modal procede à negação do excesso ou da falta em busca de uma medida de equilíbrio. Nesses termos, podemos entender quando Zilberberg diz que o sujeito entra em conjunção com “um valor deduzido da aspectualidade”: conjunta-se com a negação do excesso ou com a negação da falta. [\[NOTA 12\]](#)

Se a predominância do excesso ou da falta, no nível aspectual, provoca, respectivamente, o contra-fluxo do /dever/ ou do /querer/ no nível modal, as primeiras apreensões do nível tensivo também reaparecem aqui como investimento formal das categorias modais. Os dados remissivos instruem a modalização deontica, oferecendo os seus recursos demarcatórios, enquanto os dados emissivos instruem a modalização volitiva com sua tendência à extensão. [\[NOTA 13\]](#)

Essas sucessivas “transvalorações”, enriquecidas de nível para nível com investimentos e operações cada vez mais complexos, são também processos de conservação das categorias e dos valores selecionados no nível missivo. Assim, os elementos continuativos e afirmativos vão reaparecer nas etapas sêmio-narrativas de conjunção, engendrando, por exemplo, o conceito de “bom”, de “desejo” e de infinitização do objeto. Os dados de concentração e de <parada>, por sua vez, vão gerar as relações subjetais reguladas pela ética e pelo compromisso com o “bem” coletivo.

Portanto, os valores estabelecidos no nível missivo-aspectual [\[NOTA 14\]](#) atravessam, segundo Zilberberg, todos os estratos gerativos da sig-

nificação, fazendo-se sentir até no nível discursivo, depois de constituídas as axiologias, pelo processo de naturalização (“instintivação”) dos deveres - caracterização deôntica com ajuda do volitivo- que tem, como contrapartida, a moralização dos desejos - caracterização volitiva com ajuda do deôntico. [\[NOTA 15\]](#) Ligado diretamente à atividade do sujeito da enunciação, o fazer missivo traz uma interessante proposta de interface entre tempo e espaço:

A instância da enunciação apresenta-se como poder de configuração complexa, oscilante, regulador rítmico, criador de tempo quando o fazer remissivo sobrevém, concentra, nominaliza e modaliza; criador de espaço quando o fazer emissivo advém, difunde, verbaliza e "narrativiza". O “eu” aparece, no nível figural, como um lugar de interseção e de arbitragem entre tempo e espaço: o tempo seria apenas a contenção do espaço enquanto que o espaço seria apenas o desdobramento do tempo. [\[NOTA 16\]](#)

Assim, a <parada> produzida pelo fazer remissivo - pelo anti-programa - é sempre um fator de entrave, ou no mínimo de resistência, ao fluxo temporal e à ocupação espacial que, pressupondo uma tensividade em nível mais profundo [\[NOTA 17\]](#), responde pela espera e pelo sentimento de falta. Nesse sentido, cria o tempo - é uma “chronopoièse” - e oferece parâmetros para se estabelecer o progresso discursivo. A <parada da parada> produzida pelo fazer emissivo é sempre a retomada do programa narrativo e, conseqüentemente, do projeto de desdobramento do tempo e de abertura do espaço, este último definido como a face objetual da duração. [\[NOTA 18\]](#) Em outras palavras, a retomada do tempo enquanto duração - a “chronotrophie” [\[NOTA 19\]](#) - é também um gesto de criação do espaço, de preenchimento dos lugares que levam o sujeito ao objeto.

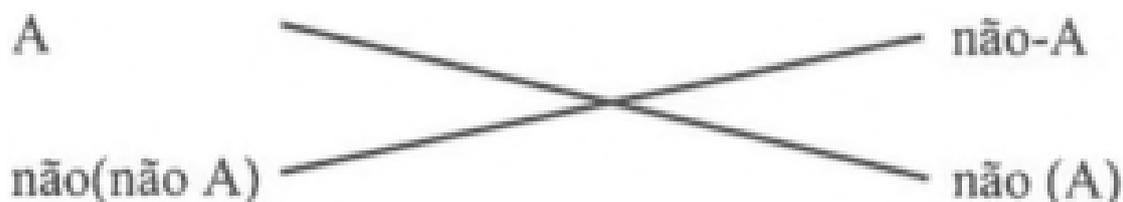
Constituindo um verdadeiro modelo de predicação para instruir os níveis seguintes, a instalação da oposição missiva, tendo como resolução figurativa a noção de <parada> vs <parada da parada>, proporciona, segundo Zilberberg o “regime imanente do polêmico”. [\[NOTA 20\]](#) Não há termo positivo, apenas dupla negação. O movimento, ou nesse caso o tempo, começa a partir de um gesto negativo que corresponde à resolução do sincretismo firmado no nível tensivo. Este, por sua vez, é a forma temporal da substância amorfa de Hjelmslev ou da nebulosa sêmica de Saussure (conforme veremos no capítulo VI). Antes de ter seus valores selecionados por um sujeito da enunciação, a tensividade fórica é um *continuum* absoluto que, como tal, nada significa. Se pensarmos, teoricamente, num movimento sem qualquer delimitação, chegaremos à infinita continuação da continuação que não está muito distante da inércia. É deste ponto de vista, a nosso ver, que Zilberberg lança mão, diversas vezes, do aforismo de Valéry: “tudo começa por uma interrupção” (T. 1. a.). O primeiro gesto de <parada> é, no fundo, uma interrupção da inércia de uma foria inexorável que seria, por isso mesmo, sem sentido. A <parada> introduz a foria no universo semiótico e, só a partir daí, começa o movimento... e a apreensão do tempo.

Em todas as ocasiões, os fenômenos do tempo aparecem de início num progresso descontínuo. Apresentam-nos uma ordem de sucessão. Nada mais, nada menos. [\[NOTA 21\]](#)

A <parada da parada>, como diz o próprio termo, já pressupõe o gesto inicial, só que agora estabelecendo-o como marco incoativo. Nesse sentido, podemos dizer que o fazer emissivo é uma mobilização de segundo grau que recobra a foria numa escala inteiramente antropomórfica.

Essa concepção de Zilberberg, à parte seu caráter temporalizante e de aprofundamento das instâncias gerativas, não se afasta muito do modelo padrão da semiótica, sobretudo no que diz respeito à construção das estruturas elementares no nível *ab quo* da significação.

O primeiro gesto de apreensão do sentido, representado no quadrado semiótico, se traduz por uma operação de negação dos termos que já são captados como diferenças (onde um é a negação do outro) [\[NOTA 22\]](#):



Numa de suas mais importantes entrevistas, Greimas manifesta-se a propósito desta sintaxe, sumária por definição, nos seguintes termos:

Para mim, o gesto fundador, o julgamento fundador, é a negação desses termos diferenciais, negadores eles próprios. Temos aí uma espécie de ser que não é nada, de ser em formação. O ato do julgamento é a negação do negativo que faz aparecer a positividade. [\[NOTA 23\]](#)

Tal enfoque, nas palavras do grande semioticista, constitui a própria razão de ser dessa ciência:

... como poderíamos imaginar uma semiótica enquanto sistema de relações se não se chegava a fundamentar o conceito de relação? [\[NOTA 24\]](#)

E, por fim, mais adiante:

A relação de contradição encontra-se assim partida em duas, fundando, ao mesmo tempo, a positividade e o descontínuo. [\[NOTA 25\]](#)

A <parada> e a <parada da parada> constituem a versão temporal deste modelo, mas não se reduzem a isso. São valores que, uma vez selecionados nos níveis *ab quo* da significação, sofrem sucessivas conversões nos níveis seguintes até atingir a instância *ad quem*. E, como já podemos pressentir a essa altura, são valores que transitam do plano do conteúdo para o plano da expressão e vice-versa.

No que tange ao plano do conteúdo, Zilberberg descreve a atuação do fazer remissivo no nível modal gerando, não apenas o /dever/, como já comentamos, mas também outras modalidades que afirmam a presença de uma <parada>: “ignorar”, “surpreender-se” ou “interromper-se”. Da mesma forma, o fazer emissivo instrui, além do /querer/, outras modalidades que projetam uma extensão a ser preenchida no nível narrativo: “prever”, “crer” e “esperar”. [\[NOTAS 26\]](#)

Os valores missivos são também “pregnâncias actanciais” que operam como funções articulando, no nível narrativo, as relações do sujeito com o objeto ou com outro sujeito. As funções emissivas sublinham a relação de identidade entre sujeito e objeto e entre destinador e destinatário, relação esta já inscrita no nível missivo que faz do percurso destinador → destinatário-sujeito → objeto um contínuo. As funções remissivas instalam a descontinuidade tanto nas relações objetais como nas relações subjetais.

Para conservar o elo de identidade -a relação de dependência- entre sujeito e objeto, proveniente do fazer emissivo, Zilberberg propõe a relação “sujet/sub-objet”, onde a partícula “sub-”, extraída de *subjectum*, já acusa a presença do sujeito na instância do objeto. Do mesmo modo, a relação do sujeito com outro sujeito, dentro da ordem emissiva, pode ser representada como “trans-sujet/sujet ’ reproduzindo, mais uma vez, o elo de identidade. Esta última, como já dissemos, traduz a comunicação entre destinador e destinatário.

A expressão do fazer remissivo sobre essas principais categorias actanciais é concebida pelo semiótico como relação entre “sujet” e “abjet” no plano objetal, e como relação entre “sujet” e “anti-sujet” no plano subjetal. Se esta última relação é muito conhecida nos meios semióticos, a anterior pode causar alguma surpresa em razão do termo “abjeto”. De qualquer forma, porém, o efeito abjetal traduz satisfatoriamente a dominância do remissivo sobre o emissivo uma vez que indica a interrupção de um processo sem significar sua extinção. Algo que expressasse a “indiferença”, por exemplo, entre sujeito e objeto, estaria negando automaticamente o plano missivo como categoria pressuposta.

A letra de uma canção como *Menino do Rio* constitui exemplo eloqüente da força emissiva tanto no plano da relação com o objeto como no plano subjetal.

Menino do Rio
Calor que provoca arrepio
Dragão tatuado no braço
Calção corpo aberto no espaço
Coração
De eterno flerte
Adoro ver-te
Menino vadio
Tensão flutuante do Rio
Eu canto pra Deus proteger-te
O Havaí
Seja aqui
Tudo que sonhares
Todos os lugares
As ondas dos mares
Pois quando eu te vejo
Eu desejo o teu desejo
Menino do Rio
Calor que provoca arrepio
Toma essa canção como um beijo

O ator “menino do Rio” é, a um só tempo, objeto de desejo e elemento deflagrador do /querer/ do EU enunciativo. Para tomarmos apenas um caso significativo de cada função, podemos transcrever o enunciado “Adoro ver-te”, que pressupõe o desejo de capturar o objeto pela visualidade, e as seqüências “Pois quando eu te vejo / Eu desejo o seu desejo” que indicam a atuação do ator (ou da visão do ator) sobre o desejo do sujeito. Este último caso ganha maior proporção quando se considera este quase aforismo de Zilberberg,

-O outro é aquilo ou aquele que me inspira: *trans-ego*. [\[NOTA 27\]](#)

onde “trans-ego”, mais uma vez, parafraseia a relação destinador/destinatário. O fluxo missivo, quase totalmente desobstruído, só sugere uma ligeira manifestação do fazer remissivo, como que para justificar a plena dominância do emissivo, no receio de perder o objeto/destinador:

Eu canto pra Deus proteger-te

Outra letra, também com predominância emissiva, pode ilustrar o crescimento gradativo da presença remissiva - *Por causa de você, menina*:

Por causa de você bate em meu peito

Baixinho quase calado

Um coração apaixonado por você

Menina, menina,

Que não sabe quem eu sou

Menina, menina,

Que não conhece o meu amor

Pois você passa e não me olha

Mas eu olho pra você

Você não me diz nada

Mas eu digo pra você

Você por mim não chora

Mas eu choro por você...

Na primeira parte da canção, “você” desempenha a função de trans-ego, ou seja, de destinador que faz fazer, independentemente do fato de que tudo se dá no imaginário do sujeito:

Por causa de você bate em meu peito

Baixinho quase calado

Um coração apaixonado por você...

Na segunda parte, o ator “você” vai se transferindo para a função de anti-sujeito e, como tal, impondo resistências à atuação do sujeito. Temos então, a cada verso, respectivamente, a <parada> e a <parada da parada> encenando, singela e didaticamente, o confronto entre valores remissivos e valores emissivos, esses sempre transcendendo os obstáculos criados por aqueles:

Pois você passa e não me olha

Mas eu olho pra você

Você não me diz nada

Mas eu digo pra você

Você por mim não chora

Mas eu choro por você...

A letra de *Último desejo*, por sua vez, bem mais complexa, perfaz a dominância dos valores remissivos. Na primeira parte, o ator “eu” se desdobra em destinador julgador e sujeito narrativo. Na segunda, novamente sincretiza duas funções actanciais, agora de destinador manipulador e de objeto. Vejamos.

O destinador julgador é sempre um actante do momento terminativo que avalia o percurso do sujeito, com suas perdas e aquisições, até a etapa de transformação final de seu estado. Nesse caso, a avaliação recai sobre uma narrativa, extremamente acelerada, cujo desfecho disjuntivo, disfórico, tem apenas o sentido de desencadear os estados passionais sub-seqüentes:

Nosso amor que eu não esqueço

E que teve o seu começo

Numa festa de São João

Morre hoje sem foguete

Sem retrato e sem bilhete

Sem luar sem violão...

Essa conclusão, já em si remissiva (SUO), estende-se por diversas outras relações descontínuas, onde o “eu”, agora na função de sujeito, sofre uma série de entraves afetivos que o impedem de realizar qualquer tipo de conjunção:

Perto de você me calo

Tudo penso, nada falo

Tenho medo de chorar

Nunca mais quero o seu beijo...

O fazer emissivo sobrevêm juntamente com a função de destinador manipulador. Depois de tantas negações, de tantas paradas, só mesmo a presença de uma nova “inspiração”, de uma nova ordem transcendente, para restabelecer a continuidade na forma da <parada da parada>:

Mas meu último desejo

Você não pode negar

A voz do destinador recobra, no nível narrativo, a temporalidade emissiva, traçando as coordenadas, as direções, que devem ser seguidas pelo destinatário-sujeito. Embora essas recomendações ocupem toda a extensão da segunda parte da canção (“se alguma pessoa... que você pagou pra mim”), a seqüência como um todo não é homogênea.

Sua primeira fase reforça os valores emissivos ao construir novos simulacros tanto de relações subjetais,

Se alguma pessoa amiga

Pedir que você lhe diga

Se você me quer ou não

como de relações objetais:

Diga que você me adora

Que você lamenta e chora

A nossa separação

As condições impostas em nível discursivo (“Se alguma pessoa amiga... (então) diga que você me adora...”) pressupõem uma compatibilidade missiva: se o fluxo entre os sujeitos for contínuo (“pessoa amiga”), sem intervenção das forças antagonistas, então as relações com o objeto serão mantidas na ordem emissiva (“você me adora”).

A segunda fase dessa extensão reintroduz os valores remissivos, mais uma vez mantendo a compatibilidade entre relações subjetais e relações objetais. O surgimento do anti-sujeito, aquele que faz parar,

E às pessoas que eu detesto...

corresponde, assim, à construção, nos versos subseqüentes, da categoria abjetal:

Diga sempre que eu não presto

Que meu lar é um botequim

E que eu arruinei sua vida

E que eu não mereço a comida

Que você pagou pra mim

Anti-sujeito e abjeto, duas funções representativas dos valores remissivos que já foram largamente predominantes na primeira parte, vêm portanto encerrar o ciclo emissivo do (último) desejo, conservando uma dramaticidade interna não resolvida.

JUNÇÃO NAS CANÇÕES PASSIONAIS

Os princípios de identidade que estão na base da relação entre sujeito e objeto, justificando a atração que este actante exerce sobre o primeiro, pedem evidentemente uma instância mais profunda responsável pela sincretização das conjunções e disjunções parciais que mobilizam o nível narrativo. De fato, os estados de relação com o objeto pressupõem a junção do sujeito enunciativo com valores mais extensos, anteriores às incorporações axiológicas, representados pelas modulações fóricas. O que há de continuidade nessa massa fórica, pertencente ao nível tensivo, responde pela junção, por tudo aquilo que faz do objeto uma entidade instalada no interior do sujeito e que só se configura como tal a partir da cisão primordial, quando o uno se dualiza, inaugurando a tensão própria da atividade sintáctica. A noção de <parada>, como já vimos, retrata bem essa atuação do descontínuo sobre o que é teoricamente contínuo (a junção), até porque

ela dá conta também da retomada do contínuo quando aplicada sobre si mesma: <parada da parada>. Vinculados à primeira noção, temos os valores remissivos que se opõem aos valores emissivos próprios da continuidade.

Essa pulsação rítmica do nível tensivo que, nesta fase, representa a própria existência do sujeito enunciativo num tempo e num espaço ainda não cifrados, reaparece no nível missivo-aspectual como resultado de uma primeira escolha dos valores preponderantes que deverão instruir as modalidades e os actantes dos níveis subseqüentes, além de estimular a atuação contrária dos valores recessivos. A definição dessa escolha coincide necessariamente com a instauração e configuração completa do sujeito enunciativo na instância *ab quo* da significação. Afinal, sujeito e valores são categorias funcionais interdependentes que se manifestam em todo e qualquer cálculo semiótico desde as operações mais elementares.

- ANÁLISE DAS LETRAS

Tomemos, como exemplo, a letra da canção *Eu disse adeus*:

Eu disse adeus

Nem mesmo eu acreditei

Mas disse adeus

E vi cair no chão

Todos os sonhos meus

E disse adeus às ilusões também

E aos sonhos meus

Eu disse adeus

E vi o mundo inteiro

Desabar em mim

Queria ser feliz

E acabei assim

Me condenando a ter

Recordações, recordações

Vai ser tão triste

Olhar sozinho tudo

Tudo que era de nós dois

Mas foi melhor
Dizer adeus naquela hora
Pra não chorar depois
Eu disse adeus
Nem mesmo eu acreditei
Mas disse adeus
Pisei as ilusões
E até os sonhos meus
E veio o pranto
E mesmo assim
Eu disse adeus
Eu disse adeus

Como cabe a todos os discursos decidir sobre o valor de seus valores selecionados, sempre encontraremos a dominância de uns sobre outros já a partir do nível missivo. Não é difícil constatar que, nesta letra, a foria foi apreendida, sobretudo, por suas formas retensivas que definem uma tendência à concentração. A reincidência do mote “eu disse adeus” durante todo o percurso do texto, disseminando a marca da disjunção narrativa, corresponde, antes de tudo, a uma ruptura de junção, a uma <parada> no interior do fluxo fórico que estabelece a continuidade entre sujeito e sub-objeto.

Entretanto, o valor desses valores remissivos selecionados só pode ser devidamente aquilatado quando em confronto com os valores emissivos também escolhidos para capacitar a força de expansão. Em outras palavras, a veemência da <parada> provocada pelo antiprograma narrativo só pode ser comprovada tendo em vista a intensidade passional que move o programa. [\[NOTA 28\]](#) Nesse sentido, as posições emissivas dos “sonhos”, já tratados como nostalgia da conjunção (“Vai ser tão triste olhar sozinho / Tudo o que era de nós dois”), manifestam-se como o desejo ardente de um ser fraturado

que, embora não consiga esconder a presença dos valores próprios da infinitização, da expansão, revela sua difícil opção pela totalização, pelos limites, enfim, pelos valores remissivos.

O caráter disfórico dessa opção vai se manifestando, evidentemente, nas instâncias superiores do percurso gerativo, a partir da reapresentação dos valores emissivos em forma de modalidade volitiva e dos valores remissivos em forma de modalidade deôntica. O /dever/ funciona como uma modalidade ética que intercepta os excessos da infinitização que, por sua vez, já se configura como transgressão aos valores-limites impostos pela aspectualização no nível missivo. Essa letra pressupõe que o conflito entre valores emissivos e remissivos vem de longe (do ponto de vista lógico e temporal). O gesto de <parada> necessário à apreensão do fluxo fórico não deixa de provocar um primeiro abalo na relação conjunta responsável pela unidade entre o sujeito enunciativo e seus valores. Esta falta pode ser rapidamente sanada com a retomada do fluxo dentro da ordem emissiva (<parada da parada>). Entretanto, por vezes, esta retomada adquire um ímpeto desmedido que se traduz na recusa de todo e qualquer limite, mesmo que este obedeça a uma simples regra rítmica de alternância entre fazer emissivo e fazer remissivo. *Eu disse adeus* parece pressupor esse excesso depositado nas modalidades volitivas (“Queria ser feliz...”) quando nega peremptoriamente o fluxo emissivo como se tivesse que interromper um equívoco para evitar um mal maior:

Mas foi melhor

Dizer adeus naquela hora

Pra não chorar depois

Esses traços figurativos de superfície são, na verdade, expressões figurais que traduzem a intensidade das primeiras conversões em nível profundo. Contrapondo-se à dominância remissiva há todo um projeto de expansão, identificado nos estratos posteriores como busca da felicidade, que não tolera a falta, não convive com os limites impostos pela totalização e que instrui um /querer/ renitente atravessando todos os níveis gerativos. Essa força emissiva pode ser dimensionada pelo contrafluxo da <parada>:

Eu disse adeus

E vi o mundo inteiro

Desabar em mim...

Se a luta, em última instância, é pela junção com os valores ou, mais precisamente, por sua recuperação em termos de conjunção objetai, a opção pelo fazer remissivo, que se reverte em descontinuidade entre os dois actantes, revela um nível modal sob a égide do / dever não ser/, ou seja, sob a forma de suspensão da identidade entre sujeito e objeto, criando entre eles uma IMPOSSIBILIDADE de vínculo.

A resolução narrativa desta obstrução modal se processa em termos de duplicação actancial onde um sujeito volitivo assume os valores emissivos e sofre a intervenção implacável de um sujeito deontico que confirma a predominância dos valores remissivos. A duplicação é flagrante desde os primeiros versos:

Eu disse adeus

Nem mesmo eu acreditei

Mas disse adeus

O sujeito que faz é diferente do sujeito que crê. O primeiro representa o pólo ativo das relações éticas [\[NOTA 29\]](#), que age em nome de um destinador julgador determinando a impossibilidade de conjunção:

(...)

E acabei assim

Me condenando a ter

Recordações, recordações

O segundo desempenha as funções do sujeito passivo que, embora não abdique de seu /querer/, manifestado passionalmente até os últimos instantes, atende às determinações deonticas preparando, com essa forte oposição entre valores emissivos (recessivos) e valo-

res remissivos (dominantes), a dramaticidade exposta em nível discursivo:

(...) E veio o pranto

E mesmo assim

Eu disse adeus

Examinemos, agora, a conversão modal num outro exemplo: *Volta*.

Quantas noites não durmo

A rolar-me na cama

A sentir tanta coisa

Que a gente não sabe explicar

Quando ama

O calor das cobertas

Não me aquece direito

Não há nada no mundo

Que possa afastar este frio

Em meu peito

Volta

Vem viver outra vez a meu lado

Não consigo dormir sem teu braço

Pois meu corpo está acostumado

Novamente em cena o aspecto juntivo. Ao contrário da letra anterior, o fazer emissivo manifesta-se como resposta aos limites impostos pelos valores remissivos. O sujeito vive as tensões de uma ruptura juntiva, temporalmente definida como continuação da <parada>. Os traços figurativos da inquietação (“Quantas noites não durmo / A rolar-me na cama / A sentir tanta coisa...”) ou da insatisfação (“O calor das cobertas / Não me aquece direito...”) compõem um estado passional disfórico cuja intensidade não deixa dúvidas quanto, de um lado, à negação da <parada> cuja duração responde pelo sentimento de falta onipresente em todos os estratos gerativos e, de outro, à existência de um /querer/ mais profundo, fortemente instruído pelos valores emissivos.

O papel central do apelo contido em “volta” está, mais uma vez, a serviço da integridade do sujeito ameaçada pela perda objetal. Aquilo que, em superfície, clama por uma recuperação do estado anterior de conjunção ressoa, nas instâncias profundas, como elemento revelador de uma tensividade fórica pressuposta: nostalgia do *continuum* e da junção plena.

Considerando que a extensão do texto é uma temporalidade controlada pelo sujeito enunciativo [\[NOTA 30\]](#), a figura do “corpo” desintegrado (“Não consigo dormir sem teu braço / Pois meu corpo está acostumado”), razão de toda a insatisfação, em busca da reunificação sujeito/sub-objeto, corresponde à negação do fazer remissivo pelo fazer emissivo. Nesse enfoque estritamente temporal, a desaceleração que caracteriza a permanência no estado disfórico da primeira parte da letra provoca um tempo repentinamente veloz e incisivo que posiciona o sujeito num agora enunciativo (por meio do imperativo: “volta!”) e convoca a espera como a maneira mais rápida de se orientar para o objeto:

Volta

Vem viver outra vez a meu lado

Ora, se com a velocidade o sujeito pode descobrir seu objeto nas regiões mais recônditas de seu ser - disseminado pela extensão textual somente com a duração ele pode, de fato, preencher o percurso que restabelece o elo de transição. Nesse sentido, a “volta” não é apenas o apelo cortante que anuncia a ruptura com o estado anterior mas também a restituição das noites não dormidas, a reintegração dos corpos e a restauração dos costumes do passado num tempo futuro [\[NOTA 31\]](#):

Não consigo dormir sem teu braço

Pois meu corpo está acostumado

Tudo converge, enfim, para o restabelecimento de uma continuidade, no interior da qual as próprias funções de ativação e passivação transitam livremente entre sujeito e objeto. O primeiro sente a falta mas se comporta como termo passivo, pedindo ao segundo que se desloque em sua direção (“Volta / Vem viver outra vez a meu lado”). [\[NOTA 32\]](#) Essa flexibilidade das funções faz parte da retomada do fluxo juntivo que, nesta letra, vem traduzida pela opção emissiva.

A conversão modal desse quadro de abertura missiva, que pode ser definida passionalmente pela espera, apresenta, no que tange à modalização de seus estados juntivos, uma ampla compatibilidade entre o /querer ser/ (quando o objeto é considerado DESEJÁVEL ao sujeito) e o /dever ser/ (quando o objeto é considerado NECESSÁRIO ao sujeito).

Em *Eu disse adeus*, um compromisso original do sujeito da enunciação com os valores remissivos, freando o potencial da força emissiva, instaura a narrativa do anti-programa. Em *Volta*, a predominância da escolha emissiva manifesta-se como a reação do programa narrativo diante da descontinuidade imposta sobre a relação sujeito/objeto. Na primeira canção, como vimos, a conjunção é tratada no âmbito da IMPOSSIBILIDADE de realização enquanto que, na segunda, é tratada como NECESSIDADE indispensável à integridade do sujeito. Constituem, portanto, tratamentos contrários resultantes das primeiras seleções de valores efetuadas pelo sujeito enunciativo. O fazer remissivo do sujeito de *Eu disse adeus* e o fazer emissivo do sujeito de *Volta*, analisados sob o ponto de vista objetual, podem preencher os termos do eixo dos contrários do quadra-

do semiótico sobre o qual já está prevista a articulação da categoria modal alética [\[NOTA 33\]](#): /dever ser/ (*Volta*) vs /dever não ser/ (*Eu disse adeus*)

Vejamos, ainda, outra canção cuja letra também se organiza sob as diretrizes traçadas pela opção emissiva mas que adquire nuances bem específicas já a partir do nível modal: *Eu e a brisa*.

Ah!

Se a juventude que essa brisa canta

Ficasse aqui comigo mais um pouco

Eu poderia esquecer a dor

De ser tão só

Pra ser um sonho

E aí então quem sabe alguém chegasse

Buscando um sonho em forma de desejo

Felicidade então pra nós seria

E depois que a tarde nos trouxesse a lua

Se o amor chegasse eu não resistiria

E a madrugada acalentaria a nossa paz

Fica!

Oh! brisa fica pois talvez quem sabe

O inesperado faça uma surpresa

E traga alguém que queira te escutar

E junto a mim queira ficar

Tudo se concentra na perspectiva de superação de um estado disfórico literalmente identificado com a ruptura junctiva. Trata-se de um tempo parado que precisa se distender e esta transição - entre a falta disjuntiva e o prazer não disjuntivo - vem sintetizada na seguinte seqüência:

Eu poderia esquecer a dor

De ser tão só

Pra ser um sonho

Repetindo o que ocorre na canção anterior, as funções de ativação e passivação se flexibilizam, permitindo a transferência da força de ação para o objeto e do estado passivo para o sujeito,

E aí então quem sabe alguém chegasse

Buscando um sonho em forma de desejo

onde “um sonho em forma de desejo” é o próprio sujeito (EU) já inserido no quadro de uma transformação hipotética (“Eu poderia esquecer a dor / De ser tão só / Pra ser um sonho”).

Mas o dado discursivo central e comum às duas canções é o apelo: “Volta!” na primeira e “Fica!” na segunda. São efeitos semelhantes que, entretanto, traduzem temporalidades opostas. “Volta!”, como já comentamos, reproduz a opção pela ruptura veloz de um estado disfórico em nome de um projeto de distensão que pretende restabelecer uma continuidade, uma conjunção, enfim, uma duração no futuro. “Fica!”, ao contrário, traduz a opção pela permanência, pela duração, como se a preservação do tempo lento fosse o requisito homeopático capaz de provocar uma reação oposta, ou seja, uma repentina aceleração:

Oh! brisa fica pois talvez quem sabe

O inesperado faça uma surpresa

Enquanto *Volta* define-se como <parada da parada>, onde a relação sujeito/objeto equaciona-se nos termos de uma direcionalidade bem determinada, *Eu e a brisa* perfaz a <continuação da parada> e dispensa qualquer direcionalidade sintática já que seu objeto é eventual e imprevisto. Afinal, o que está em jogo na primeira canção é a reconquista de um passado já conhecido. Em *Eu e a brisa*, a única realidade vivida é o sentimento de falta resultante de uma espécie de disjunção crônica. Qualquer possibilidade de reversão desse quadro aparece então como algo bem-vindo mesmo que completamente desconhecido.

Portanto, embora ambas compartilhem a espera da conjunção, o sujeito de *Volta* possui, além do /querer/, um /saber/ sobre o seu objeto, o que lhe permite acelerar repentinamente o processo, desfechando o ataque do imperativo (“Volta!”), e deixar que a duração venha se constituindo em seguida até preencher as etapas intermediárias que justificam o apelo. Neste segundo tempo, acomoda-se toda a argumentação discursiva referente à necessidade de conjunção:

“Vem viver outra vez a meu lado / Não consigo dormir sem teu braço / Pois meu corpo está acostumado). O sujeito de *Eu e a brisa*, comprometido com um /querer/ liquidar a própria carência mas sem identificação de objeto, mergulha numa espera indefinida que hipertrofia a duração, expondo-se voluntariamente à mudança brusca do regime temporal imposta pela surpresa.

A base disso tudo está no fato de que o tempo de espera sob controle do sujeito apresenta, em geral, uma alternância equilibrada entre velocidade e duração. A aceleração excessiva, anulando o próprio conceito de espera, pode levar à precipitação fazendo com que o sujeito chegue ao objeto “antes do tempo”. Inversamente, vivendo uma espera lenta por demais, o sujeito pode se distrair, tomando-se desatento e, nessa condição, presa ideal dos eventos inesperados. [\[NOTAS 34\]](#)

Como nem sempre podemos contar com uma alternância equilibrada entre as duas formas de andamento temporal, o que se verifica geralmente é um «ritmo» de compensação entre elas: a aceleração brusca pede um reparo posterior das etapas omitidas no processo [\[NOTA 35\]](#) (cf. a parte final de *Volta*); o alongamento desmedido da duração, por sua vez, pode desconectar o sujeito do tempo sucessivo, deixando-o à mercê dos fatos externos (cf. a situação do sujeito de *Eu e a brisa* sob a dependência de uma surpresa).

Esse ritmo que pode, do ponto de vista teórico, ser generalizado como uma questão fundamental de construção do sentido, aparece muitas vezes como traço da mais alta pertinência nos textos manifestos, facilitando muito a análise de suas determinações narrativas. Observe-se a propósito que, em *Volta*, a interrupção e precipitação do apelo respondem à duração de um estado de inquietude figurativizado como “noites mal dormidas”. O apelo em *Eu e a brisa*, por seu turno, incide sobre a permanência da duração já que, desde o início, a figura da “brisa” é selecionada para cobrir a noção de um

tempo efêmero, passageiro, que a qualquer momento pode se dissipar. O apelo (“Fica!”) em nome da duração responde a esta provável celeridade que sonega ao tempo o tempo de conjunção.

Portanto, nesta última canção, se o estado disjuntivo vem de longe, as condições para a sua transformação são recentes e bastante transitórias. Corresponderia, no nível narrativo, a uma breve passagem do destinador [\[NOTA 36\]](#) - cuja figura, evidentemente, é a brisa -, capaz de proporcionar uma mudança decisiva no estado do sujeito, desde que produzida sob sua influência:

Se a juventude que essa brisa canta

Ficasse aqui comigo mais um pouco

O esforço do sujeito no sentido de preservar o sopro (ou o canto) da brisa no nível discursivo, ou de conservar o destinador no nível narrativo, é um sintoma da seleção de valores emissivos responsáveis pela duração e por sua conversão modal em espera. Nesses níveis mais profundos, o que está em jogo é o próprio ritmo cinemático do tempo: DURAÇÃO (solidão crônica), VELOCIDADE (o canto da brisa), DURAÇÃO (apelo: “Fica!”), VELOCIDADE (“o inesperado faça uma surpresa”) e DURAÇÃO (“e junto a mim queira ficar”).

De acordo com essa lógica rítmica - a mesma inerente à silabação de Saussure - a afirmação de um elemento na cadeia sintagmática é o primeiro passo para a sua negação subsequente. Depois da explosão vocálica teremos sempre a implosão consonantal e vice-versa. Ao dirigir o seu apelo em favor da duração, o sujeito, imbuído da rítmica missiva, já está prevendo sua ruptura iminente. Daí a construção, aparentemente paradoxal, de um sujeito à espera que o “inesperado faça uma surpresa”. Depois da duração, a velocidade da ruptura.

Essa elaboração da espera, verificável em todos os níveis do percurso gerativo, mantém o sujeito à beira da conjunção, ainda que reservando-lhe as funções passivas. Se, em *Volta*, os valores emissivos, conduzidos por um fazer também emissivo (cf. abaixo p. 153), concentram-se sobretudo na fase imediatamente posterior à aceleração do apelo, preenchendo as etapas omitidas, em *Eu e a brisa*, esses valores ocupam a fase que antecede a aceleração de um possível “inesperado”, fazendo do próprio apelo (“Fica!”) um motivo de continuidade. A NECESSIDADE de conjunção justifica, no primeiro caso, a urgência da aceleração efetuada pelo corte-abertura emissivo (<parada da parada>). A POSSIBILIDADE de conjunção, no segundo caso, justifica a desaceleração e, nos níveis mais superficiais, a “paciência” e a “esperança” de um sujeito que, enfim, /pode esperar/.

O /querer estar em conjunção/ do sujeito de *Eu e a brisa* conta com o /poder ser/, com a POSSIBILIDADE aberta pela presença do destinador (“brisa”) que, no quadro das modalidades aléticas, ocupa o termo /não dever não ser/. A síntese discursiva de tal possibilidade vem expressa no verso:

Oh brisa fica pois talvez quem sabe...

E para concluir essa seqüência, em que examinamos a repercussão das escolhas operadas no nível missivo sobre os níveis menos abstratos, nada mais procedente que a abordagem da letra de *Sonhos* que, além de apresentar uma resolução pouco comum desses valores tensivos, complementa nosso quadro de caracterização alética do nível modal.

Tudo era apenas uma brincadeira

E foi crescendo, crescendo, me absorvendo

E de repente eu me vi assim completamente seu

Vi a minha força amarrada no seu passo

Vi que sem você não há caminho, eu não me acho

Vi um grande amor gritar dentro de mim como eu sonhei um dia

Quando o meu mundo era mais mundo

E todo mundo admitia

Uma mudança muito estranha

Mais pureza, mais carinho, mais calma, mais alegria

No meu jeito de me dar

Quando a canção se fez mais forte e mais sentida

Quando a poesia fez folia em minha vida

Você veio me contar dessa paixão inesperada

Por outra pessoa

Mas não tem revolta não

Eu só quero que você se encontre

Ter saudade até que é bom

Melhor que caminhar vazio

E a esperança é um dom

Que eu tenho em mim

Eu tenho sim

Não tem desespero não

Você me ensinou milhões de coisas

Tenho um sonho em minhas mãos

Amanhã será um novo dia

E certamente eu vou ser mais feliz

As gradações e os limites alternam-se durante todo o texto dando mostras de um equilíbrio na seleção dos valores emissivos e remissivos elaborada pelo sujeito da enunciação. A continuidade é sempre gradativa e crescente e a <parada> sempre brusca e incisiva, criando, ambas, a urgência da ordem seguinte. Assim, a imperfectividade do primeiro verso,

Tudo era apenas uma brincadeira

recebe, no interior de sua duração, uma intensificação gradativa,

E foi crescendo, crescendo, me absorvendo

que determina a aceleração do verso seguinte:

E de repente eu me vi assim completamente seu

Segue-se uma série perfectiva de recomposição das etapas omitidas por esse salto descontínuo,

Vi a minha força amarrada no seu passo

Vi que sem você não há caminho, eu não me acho

Vi um grande amor gritar dentro de mim como eu sonhei um dia

até que retoma o aspecto imperfectivo desacelerando novamente o processo:

Quando o meu mundo era mais mundo

E todo mundo admitia

O ritmo se confirma, um pouco mais adiante, com o reaparecimento da intensificação gradativa,

Quando a canção se fez mais forte e mais sentida

Quando a poesia fez folia em minha vida

que culmina com uma aceleração vertiginosa provocada pela <parada> ou, se preferirmos, pela implosão do programa narrativo que vinha se configurando:

Você veio me contar dessa paixão inesperada

Por outra pessoa

Na última estrofe, recupera-se o processo fórico e os valores emissivos, mas numa nova orientação que aparecerá, nos níveis seguintes soba forma de novo arranjo modal e novo programa narrativo.

Diferentemente das canções anteriores, os valores emissivos não se convertem, aqui, em espera. Esta é apenas um elemento pressuposto no passado (“Vi um grande amor gritar dentro de mim como eu sonhei um dia”). O fazer emissivo manifesta-se diretamente nas mencionadas identidades e transições entre actantes. Nesse sentido, *Sonhos* conserva algumas semelhanças com relação a *Eu e a brisa* e *Volta* a perspectiva de uma comunhão plena com o objeto flexibiliza as funções de ativação e passivação de forma que, repentinamente, o sujeito se vê capturado pelo objeto (“...me absorvendo / E de repente eu me vi assim completamente seu”). E o sujeito experimenta, de fato, a euforia da conjunção como um estado de fusão plena, onde os dois actantes representam a mesma entidade:

Mais pureza, mais carinho, mais calma, mais alegria

No meu jeito de me dar

Grosso modo, porém, se esta canção se assemelha às demais no que tange à seleção primordial dos valores missivos e à sua alternância na temporalidade do texto, ela confirma sua singularidade na cobertura modal, narrativa e figurativa desses valores.

Pela mesma razão que já constatamos não haver espera, ou mesmo uma caracterização volitiva, para investir as projeções emissivas, não há também o contra-fluxo, o anti-programa que obriga o sujeito a parar, recobrando os valores remissivos. Não existindo a função que separa ou afasta o sujeito da trajetória objetual, desaparece a causa principal da espera. Mesmo quando a <parada> vem recoberta pela formulação mais típica da intervenção de um anti-sujeito,

Você veio me contar dessa paixão inesperada

Por outra pessoa

a imediata neutralização das paixões (“Mas não tem revolta não/ ...Não tem desespero não”), supostamente originárias de uma atuação antagonista ou mesmo do simples sentimento de falta, desfaz essa linha de leitura, definindo a <parada>, não como interrupção provisória do curso fórico, mas como finalização de uma narrativa que já conquistou plenamente seus objetivos. Se o desfecho foi inesperado para o EU como actante sujeito não o foi para o destinador julgador, outra função sincretizada pelo mesmo ator, que, para a semiótica, sempre surge no momento terminativo, revelando que os valores remissivos e emissivos do percurso narrativo em questão estão esgotados.

[\[NOTA 37\]](#)

Mais expressiva ainda que a relação objetual examinada nas duas primeiras estrofes, a relação subjetal vai paulatinamente definindo o sujeito EU como sujeito-destinatário (mais destinatário que sujeito) submetendo-se à orientação traçada pelo ator VOCÊ no papel de destinador persuasivo:

Vi a minha força amarrada no seu passo

Vi que sem você não há caminho, eu não me acho

Nessa ótica, o êxito da conjunção sujeito/objeto durante as etapas iniciais deve-se mais ao que resultou como experiência e aprendizagem que ao vínculo em si. Ou seja, para além da identidade, que regula a dependência entre os dois actantes, há a orientação que o destinador transfere ao destinatário capacitando-o a desenvolver outros programas narrativos. Isso justifica a imediata adoção, por parte do sujeito EU, de novo programa tendo como recurso apenas a orientação adquirida na relação anterior:

Melhor que caminhar vazio

E a esperança é um dom

(...)

Não tem desespero não

Você me ensinou milhões de coisas

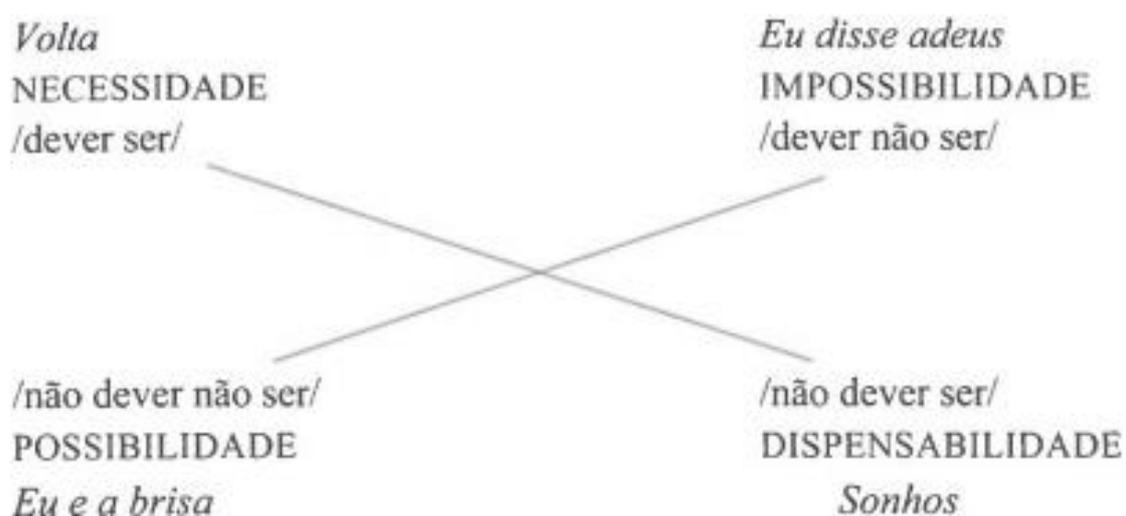
Portanto, na última estrofe, o projeto emissivo se esboça com um sujeito competente mas tendo em vista um objeto ainda difuso (a felicidade) que não lhe permite traçar uma diretividade precisa. Por isso, a letra constrói a figura da esperança e não da espera. Aquela é menos tensa e se caracteriza como resolução de um /crer/ enquanto esta só se define em relação ao objeto e manifesta, acima de tudo, um /querer/.

Tais são as condições que determinam o tratamento peculiar que *Sonhos* reserva ao seu único momento disjuntivo. [\[NOTA 38\]](#) Em vez de se converter em falta a ser reparada, de alguma forma, no decorrer do texto, o novo estado absorve a experiência anterior como programa auxiliar que deve compor a competência do sujeito em sua narrativa principal (a busca da felicidade). O /querer estar em conjunção/ com o objeto, que afinal faz da disjunção um fato inesperado, compatibi-

liza-se então com o termo /não dever ser/, ou seja, com a não necessidade de estar em conjunção. Objeto desnecessário é objeto marcado por sua DISPENSABILIDADE na esfera das intenções do sujeito.

- CIFRA MODAL E CIFRA SILÁBICA

Essas quatro letras descritas ilustram as diferentes formas de tratamento que podem ser atribuídas aos primeiros valores selecionados pelo sujeito enunciativo no nível missivo. Destacamos, sobretudo, o aspecto de sua conversão modal - aquele que define a existência modal dos objetos e, por extensão, dos sujeitos - que vai incidir diretamente sobre as junções narrativas. Assim, por exemplo, no quadro das categorias modais aléticas, a noção de /dever ser/ pode recobrir um valor emissivo, determinando, no nível narrativo, uma necessidade de conjunção entre sujeito e objeto. Um /dever não ser/, como já vimos, normalmente converte um valor remissivo e se reapresenta, no nível narrativo, como impossibilidade de conjunção entre os dois actantes. A projeção dessas quatro canções sobre os termos do quadrado semiótico do /dever ser/ [\[NOTA 39\]](#), poderia apontar para algumas especificidades configuradas já nessa etapa, ainda abstrata, do percurso gerativo:



À luz da silabação, *Eu disse adeus* e *Volta* traduzem, respectivamente, a seqüência “implosiva” (») e a seqüência “explosiva” («). [\[NOTA 40\]](#) A primeira letra fixa-se na obstrução total da narrativa sem deixar margem a qualquer continuidade. A segunda tem como núcleo uma abertura para o reencontro do objeto. O movimento silábico, ora em direção à consoante, ora em direção à soante, contém a representação microcós mica dessas duas canções. Mas podemos ir além. A minuciosa preparação, em *Eu e a brisa*, se processa como um cultivo da duração que precede imediatamente a transformação -esperada como fechamento repentino da duração (“o inesperado faça uma surpresa”) - cuja ocorrência depende justamente da POSSIBILIDADE. Estabelecendo a mesma aproximação e guardando as devidas proporções, cremos que esta letra preenche as condições do conceito de “ponto vocálico” (< >) saussuriano que também se define como a duração sonora (“soante”) que já contém os germes da oclusão subsequente. E, finalmente, o caráter sucessivamente implosivo e explosivo de *Sonhos*, suspendendo uma narrativa para, no mesmo ato, deflagrar outra, vem de encontro à noção de “fronteira silábica” (> <) [\[NOTA 41\]](#), construída a partir do contraste entre uma progressão terminativa e outra incoativa:

Você veio me contar dessa paixão inesperada

Por outra pessoa

Mas não tem revolta não

Eu só quero que você se encontre...

A equivalência com a seqüência implosiva e a fronteira silábica contribui para destacar a importância atribuída ao fazer remissivo nas letras de *Eu disse adeus* e *Sonhos*. Ambas selecionam o limite, a <parada>, como foco imprescindível ao seu relato. Mas os conceitos silábicos já sugerem também os diferentes tratamentos que os valores remissivos receberão, durante as etapas gerativas, em cada canção. A seqüência implosiva de *Eu disse adeus* aponta para o gesto inevitável de suspensão fórica, de disforia, onde o sujeito vê seus desejos tolhidos por uma espécie de intolerância ética que toma a conjunção impossível. A fronteira silábica, que marca a passagem de uma seqüência implosiva para uma seqüência explosiva, corresponde, no plano do conteúdo, à suspensão de um programa narrativo para dar lugar, imediatamente, ao nascimento de outro. Desse modo, o fazer remissivo, em *Sonhos*, é incorporado nos níveis modal, narrativo e discursivo como elemento que assinala a fronteira entre duas fases, igualmente eufóricas, do sujeito, sem a implicação dramática contida na canção anterior. A aceitação da <parada> como simples acidente de percurso é um conteúdo que se depreende da relação entre o modal e o narrativo, quando o estado de conjunção do primeiro programa é considerado dispensável (/poder não ser/) para a realização plena do sujeito.

A aproximação com a seqüência explosiva e o ponto vocálico serve, por outro lado, para destacar a escolha comum do fazer emissivo nas letras de *Volta* e *Eu e a brisa* e para salientar, como nos casos anteriores, as especificidades de tratamento modal e narrativo. Enquanto *Volta* tem como núcleo o apelo que instaura a <parada da parada> (v. acima p. 153), responsável pela direcionalidade e pela atuação conjunta do desejo e da necessidade do sujeito, *Eu e a brisa* investe na duração que antecede uma possível transformação. Se a explosão de “Volta!” designa a fase inicial de retomada emissiva, o “ponto vocálico” preservado em *Eu e a brisa* visa estender a duração como se fosse possível exercer um certo controle sobre a vinda inexorável da implosão.

Assim como a silabação constitui uma forma constante subjacente a todas as “espécies” fonológicas que venham a preenchê-la [\[NOTA 42\]](#) - e isso lhe assegura um elevado grau de generalidade, a ponto de fornecer parâmetros rítmicos para os modelos sintáxicos do plano do conteúdo o nível tensivo-fórico, além de oferecer uma base temporal e espacial para a dinâmica das conversões de valores no percurso gerativo, ainda devolve ao plano da expressão alguns critérios descritivos altamente compatíveis com o *devenir* da sonoridade.

Desse modo, se no capítulo anterior acompanhamos a influência da silabação sobre as atuais reformulações dos modelos semióticos, estudando a canção a partir de seu componente melódico de expressão, mas sem deixar de examinar as implicações de tal abordagem no conteúdo do componente lingüístico, agora tomamos o itinerário inverso e, depois dessas aproximações descritivas centradas sobretudo nas letras, pretendemos finalizar este capítulo mostrando a repercussão das escolhas elaboradas no nível missivo também na constituição da melodia.

- ANÁLISE DAS MELODIAS

Levando ainda em conta as quatro canções descritas, não é difícil identificarmos algumas correspondências de elaboração dos valores missivos em seus dois planos.

Em *Eu disse adeus*, por exemplo, a seleção da ordem remissiva se traduz em boa parte pela recorrência do mote “Eu disse adeus” durante toda a apresentação da letra, enfatizando a descontinuidade fórica da relação objetual. Pois o mesmo valor remissivo pode ser verificado nos saltos intervalares que, associados ao andamento desacelerado da música, instauram a pertinência da “verticalização” e, em três impulsos, transportam a região melódica para o topo da tessitura (cf. Ex. 48):

so di i

nhos meus se adeus lusões

vi chão dos bém e os so

se adeus ca no to e às tam nhos meus

di mes cre tei

se adeus mo a di e

Eu nem

P.166

Se o salto, nesta canção, representa a forma mais direta de tratamento dos valores remissivos no componente melódico - estabelecendo discontinuidades fónicas no eixo da altura, ainda que parcialmente atenuadas pelos graus conjuntos ilustrados acima -, a gradação, numa escala extensa, impõe um controle de direcionalidade e, conseqüentemente, uma ordem no tempo sucessivo. Basta acompanharmos a progressão das sílabas mais agudas, assinaladas abaixo, para verificarmos a medida da gradação cujo desfecho, com temas reiterativos, reproduz a mesma lei no sentido horizontal. (Cf. Ex. 50)

The image shows a musical staff with five lines. The lyrics are written below the staff, with some words circled to indicate rhythmic patterns. The lyrics are: "nhos meus sse adeus lusões os bém e os so sse adeus: ca no to e às tam nhos meus ir mas (di) (mes) (cre) (tei) sse adeus mo a di e eu Eu nem". The circled words are: (so), (di), (i), (di), (vi), (chão), (dos), (di), (mes), (cre), (tei).

Exemplo 50:

A gradação estabelece etapas e, de certa forma, recupera o que possa haver de “precipitação” nos saltos intervalares. Trata-se, na verdade, de uma dupla negação. A importância do salto, já vimos, é proporcional à força de desaceleração musical. Se os tons duram mais, a distância entre eles, no eixo da frequência, torna-se mais acentuada em virtude da alta definição dos dois pólos de altura: acirra-se o contraste. Desse modo, a transferência repentina de uma região de tessitura para outra constitui, quase sempre, um gesto de velocidade que nega o andamento primordial das canções comprometidas com a duração. Quando os saltos, intensos por natureza, são reincorporados pela gradação, numa ordem extensa - caso manifestado em *Eu disse adeus* -, temos então a negação da velocidade, ou seja, o restabelecimento das etapas de progressão num âmbito mais amplo. A lei de gradação instaura previsibilidades que atenuam os efeitos dos “sobressaltos”.

Entretanto, como sempre, ambas as dimensões (intensa e extensa) continuam fazendo valer os seus sentidos respectivos dando margem a correspondências - variáveis de canção para canção - com o

plano do conteúdo. A evolução melódica através dos saltos impõe a velocidade do processo descontínuo e, conseqüentemente, provoca a falta dos movimentos contínuos intermediários que dariam tempo ao tempo ou, mais precisamente, duração ao tempo. Essa fratura melódica corresponde, quase sempre, à disjunção que dá origem à falta objetual assinalada na letra. No caso desta canção, o salto é a manifestação melódica do mesmo sujeito que vê o seu desejo sendo definitivamente tolhido pelos valores éticos de uma instância transcendente. Essa condição passional de perda - que, na melodia, se traduz pela disseminação das discontinuidades intervalares - mantém-se durante toda a trajetória musical ainda que fazendo parte do arranjo extenso regulamentado pela gradação. Algumas correlações podem então ser efetuadas.

A opção pelo movimento desacelerado [\[NOTA 43\]](#) já constitui em si uma primeira forma de apreensão extensa da forma, onde a desaceleração corresponde à preservação de durações. Trata-se do mesmo gesto que instaura, no plano do conteúdo, a infinitização como valor pressuposto. A tendência natural - cuja descrição pode ser expressa no jogo dialético das conversões no percurso gerativo -, a partir desses compromissos fundamentais com a desaceleração (que dá relevância às inflexões verticais) e com a infinitização, é a negação missiva desses processos por intermédio de limitações e discontinuidades que produzem transformações bruscas tanto na Expressão (saltos, transposições) como no Conteúdo (rupturas objetuais e subjetuais). A grande maioria das canções românticas pode confirmar essa tendência com suas vastas explorações do campo de tessitura ao lado dos constantes casos de separação e perda afetiva. Tais alterações preenchem as condições teóricas mínimas para se operar com as oscila-

ções do tempo: o ritmo entre velocidade e duração faz com que a escolha de uma se reverta em escolha da outra como seu destino invariável. Não há como evitar saltos, transposições ou outras formas de movimento descontínuo (veloz) nas canções lentas, assim como não se pode prescindir do termo disjuntivo para analisar os vínculos subjetais e objetais considerados em suas letras.

Eu disse adeus não foge à regra nessas primeiras etapas de conversão gerativa. A opção pelos valores remissivos vem negar, nos dois planos semióticos (Expressão e Conteúdo), a força de infinitização que, por sua vez, continua operando como processo latente que pode emergir a qualquer momento. Afinal, não podemos esquecer, a estratificação gerativa é apenas uma representação esquemática e espacializada da extensão temporal que contém, simultaneamente, todos os seus níveis. De fato, os valores emissivos, negados juntamente com a infinitização, retomam no componente melódico na forma do projeto gradativo já verificado na ordem extensa (cf. p. 167). Na letra, porém, as coisas não se sucedem com a mesma previsibilidade. Em geral, a falta do objeto se traduz modalmente por um /querer/ recuperá-lo e pela configuração de um percurso narrativo em sua direção. O estado de espera em que se situa o EU enunciativo já anuncia então uma retomada prévia do vínculo juntivo (uma conjunção com o tempo que leva ao objeto) e, portanto, um reaproveitamento do fazer emissivo. Em *Eu disse adeus*, a definição precoce da relação objetal como disjuntiva pressupõe, no nível dessa relação, um estágio terminativo onde a sanção dá ganho de causa ao anti-sujeito. Essa disforia atravessa todos os estratos gerativos até atingir a forma de mote no nível figurativo: “Eu disse adeus”. Entretanto, a mesma ordem ética que assume os valores remissivos tanto no nível narrativo, fazendo prevalecer o /dever/ sobre o /querer/, como no nível narrativo, fazendo prevalecer a não-conjunção sobre a conjunção, acolhe também os valores emissivos na esfera das relações subjetais, regulando a atuação de um sujeito ativo, moralizador, sobre um sujeito passivo que aceita sem restrição - mesmo que em prejuízo de sua própria realização volitiva - suas determinações. Tal relação intersubjetiva reproduz o elo contratual que define a ascendência do destinador sobre o destinatário. Só então, nesse nível emis-

tal, só pode ter sido produto de uma atuação remissiva anterior, cumpre-nos compreender toda essa etapa como <continuação da parada>, como continuação dos efeitos do anti-programa sobre o programa do sujeito. Forçoso reconhecer, por outro lado, que não havendo qualquer dispositivo de compensação para a falta na letra e para o excesso na melodia e, conseqüentemente, não havendo meio de conservar por muito tempo os valores emissivos conduzidos por esta última sob controle do estado remissivo definido pela primeira, o grau de tensão vai se tornando insustentável até que essa ordem geral de contenção é rejeitada em bloco pelo sujeito enunciativo.

A interrupção melódica desse quadro ocorre em duas oportunidades, mas só na segunda pode ser realmente descrita como <parada da parada>. A primeira aceleração, no eixo vertical, praticada, de forma intensa, por um amplo intervalo de 12 semitons (cf. Ex. 52) é imediatamente absorvida como dispositivo de conexão com o reinício do material melódico, tendo por base a orientação extensa traçada pela harmonia. De qualquer maneira, o salto, nesse contexto, atende parcialmente às necessidades do sujeito enunciativo que deseja instaurar uma descontinuidade e, em última instância, alterar o rumo de seu programa.

Exemplo 52.

The image shows two musical staves with lyrics. The left staff has a vertical line with notes 'a', 'ma', 'po', 'que a', 'gen não', 'te', 'car do', 'quan'. The right staff has lyrics: 'O calor das não me aquece não há nada direi no mundo'.

A transformação decisiva no componente melódico coincide com a mesma no âmbito da letra. De fato, o expressivo salto melódico (cf. Ex. 53) - cujo caráter incoativo, separando a primeira parte da segunda, tem um sabor de transposição [NOTA 44] -, recai sobre o momento central do apelo fazendo com que, na melodia e na letra, a desaceleração seja, por fim, negada.

The image shows two musical staves with lyrics. The first staff has the lyrics: po que ssa a tar sse do e pei fas' meu to. The second staff has the lyrics: Vol ver vi ou vez ta vem tra ao meu lado. A diagonal line connects the two staves, indicating a relationship between the two parts of the music.

Exemplo 53.

Se o apelo interrompe a inquietude passiva do sujeito, instaurando o registro da espera e da direcionalidade, o salto intervalar entra em fase com a abertura da segunda parte, e essas duas expressões do movimento remissivo negam o que já era da ordem remissiva, ou seja, o que já vinha se configurando como excesso na <continuação

VELOCIDADE e DURAÇÃO já registrado acima (p. 155) na criação da letra. Todo salto intervalar vem seguido de movimento em graus imediatos e vice-versa. (Cf. Ex. 55)

Exemplo 55.

qui um a
tu sse a co
ven de ca mi pouco po
ju que e sa go eu de dor
ssa ni só
a de tão so
mais es pra um
bri
Ah se a canta fi que ser nho
cer ser

so de se
tão do um nho em
en quem can for sejo li
f sa che ma fe ci ria
be al da
de en
de tão
guém
E a gasse bus pra nós

Tal “elasticidade melódica” [NOTA 45] revela uma seleção equilibrada de valores remissivos e emissivos de modo a favorecer o alongamento da espera. Não há porque sentir a ausência do valor complementar uma vez que ele é oferecido regularmente em sua dimensão intensa. Saltos e graus imediatos traduzem, sucessiva e respectivamente, a disforia do sujeito que tem pressa em alterar sua condição e a euforia do sujeito integrado à desaceleração e que, portanto, pode esperar.

No plano extenso, poderíamos identificar - dependendo do aspecto valorizado pela interpretação - uma transposição já que a primeira parte tem início na região grave e a segunda no agudo. (Cf. Ex. 56)

Exemplo 56.

	nos
	tar trou
	que a de xe
	pois sse a
tu	
ven de	e de
ju que e sa	
ssa	
	lua
bri	
Ah se a canta	

Seria uma intensificação da descontinuidade no eixo vertical, contribuindo para a negação do movimento lento e gradativo que ca-

racteriza a espera. Nesse caso, porém, teríamos que constatar, simultaneamente, a gradação-repetição que permeia a condução de ambas as partes - gradação crescente na primeira e decrescente na segunda (cf. Ex. 57) - concorrendo para o engate na desaceleração e para a tradução contínua do fluxo fórico. De qualquer forma, não cremos que essas categorias extensas, de resto um tanto diluídas nas interpretações que privilegiam as durações, apresentem aqui o mesmo poder de equilíbrio concentrado em sua versão intensa.

The image shows a musical staff with several lines of notes. The notes are arranged in a way that suggests a melodic line. There are two large curved lines drawn over the notes, indicating a melodic arc or phrase. The notes are: nos, tar, trou, paz, ssa, que a de xe, fi, pois, sse a, não, no, e de, ga, re, che sse eu sis, mor, ti, a, aa, ha se o a, ga, ca, dru da len ri, ma, ta, na e a, ca.

Exemplo 57.

Com efeito, basta a operação de alternância dos saltos com os graus imediatos para manter a melodia num estado flutuante, sem as tensões que emanam da urgência de compensação dos valores carentes. Já verificamos que apostar com certa exclusividade nos valores emissivos é conduzir a melodia em direção aos valores remissivos e vice-versa. Quando o sujeito de *Volta* aposta na duração, reforçando o modo desacelerado com a gradação, tudo faz convergir para a velocidade (o salto) que, negando o modo anterior, confere

um sentido, uma direção, à melodia. No caso da canção de Johnny Alf, o ritmo entre velocidade e duração melódica - que reproduz rigorosamente o ritmo temporal da letra (cf. p. 145) - elimina a urgência da interrupção pois ambos os valores estão presentes. Note-se que, ao cotejar essa distribuição regular dos valores missivos pelo sintagma melódico com o estado do sujeito enunciativo descrito pela letra, não podemos deixar de apurar a adequação de toda essa elaboração da espera com a condição do sujeito que compensa sua disjunção objetual com a conjunção subjetal. De fato, o “Eu” aguarda um contato, de preferência mais duradouro (“E junto a mim queira ficar”), com “alguém”, mas já desfruta o tempo em companhia da “brisa” (destinador). Ouvimos a falta objetual nos saltos de tessitura e a satisfação subjetal na seqüência conjugada dos graus imediatos.

Pode-se dizer, enfim, que a melodia de *Eu e a brisa* adota a maneira mais complexa e eficaz de segurar o tempo sem alimentar muita necessidade de progresso, ao deixá-lo escoar, paulatinamente, através dos avanços verticais que atribuem ao cenário vagaroso das gradações um caráter pouco mais sucessivo e pouco mais veloz. Mas como a presença dos saltos é regular e cíclica acaba contribuindo para a permanência do ritmo que tende a fazer de todo processo um estado.

Tal nuança ajuda a distinguir a <continuação da parada> que precede o apelo em *Volta* da <continuação da parada> de *Eu e a brisa*. Se, na primeira, os valores emissivos estão a serviço do fazer remissivo construindo invariavelmente a tensão que leva à <parada da parada>, na segunda, o equilíbrio dos valores desfaz a hierarquização interna de tal modo que se torna difícil estabelecer a predominância do fazer enunciativo. O que chamamos de <continuação da parada> poderia ser também <continuação da continuação> se não fosse a letra determinar que o sujeito vive uma descontinuidade objetual traduzida como carência no nível figurativo. Do ponto de vista estritamente melódico, o que se manifesta é a conjunção com o percurso, nos diversos estágios de ocupação do campo de tessitura, expandindo controladamente a duração até que o inevitável “inesperado” venha suspender o ritmo de alternância e fechar a sonoridade. Nessa perspectiva, identificamos *Eu e a brisa* com o ponto vo-

cálico da silabação saussuriana uma vez que há um investimento especial no aspecto “soante” da espera passional e melódica.

Desnecessário dizer que esses mesmos recursos musicais poderiam ser empregados em nome de formas narrativas e discursivas completamente distintas das configuradas por essa letra sem perder o seu elo de compatibilidade, porquanto que a utilização dos valores emissivos e remissivos - asseguradores deste elo - tanto no componente melódico como no componente lingüístico, é uma prática inevitável em todo processo de composição.

Esses três exemplos estudados são típicos de uma apreensão extensiva e passional da foria. As três canções valorizam a tonalização que faz do percurso melódico uma conquista inegável do espaço de tessitura. Afinal, quanto menos velocidade mais duração e, conseqüentemente, mais espaço a percorrer. A ocupação do espaço melódico produz o que chamamos de efeito de verticalização, onde os movimentos de elevação e descendência adquirem especial relevância na caracterização do sentido global da obra.

Voltamos aqui a uma questão crucial da análise melódica: a seleção primordial do andamento. A apreensão musical do elã fórico como movimento acelerado ou desacelerado define um caráter geral de *expansão* que serve de base para uma redistribuição dos valores emissivos e remissivos. [\[NOTA 46\]](#) A introdução desses valores na pequena tabela conceptual que vimos construindo apresenta, não uma lei de compatibilização, mas apenas uma certa ordem de predisposição de ocorrência.

	EXPANSÃO velocidade horizontalidade	EXPANSÃO duração verticalidade
EMISSÃO intensa	refrão	gradação
EMISSÃO extensa	tematização	graus imediatos
REMISSÃO intensa	desdobramento	salto
REMISSÃO extensa	segunda parte	transposição

Essas noções, enquanto tais, migram, com frequência, da série “velocidade” para a série “duração” e vice-versa. Enquanto funções, entretanto, mantêm interações sintáticas precisas. Os valores emissivos negam a velocidade e confirmam a duração. O refrão, por exemplo, é um conceito que se refere à estabilização, à desaceleração, do progresso seqüencial de uma canção veloz, assim como a gradação recompõe, etapa por etapa, a evolução do percurso de uma melodia lenta. Os valores remissivos, por sua vez, negam a duração e confirmam a velocidade. Se a segunda parte recupera o percurso neutralizado pelo refrão, reavivando a transformação e a prosperidade no eixo horizontal, a transposição expande repentinamente o campo de tessitura, provocando síncope que omitem as durações intermediárias.

	velocidade (eixo horizontal)	duração (eixo vertical)
valores emissivos	negação	confirmação
valores remissivos	confirmação	negação

Os valores emissivos são objetos dos programas melódicos eufóricos responsáveis pela reconstituição da duração perdida. Esse processo é correlato à reconstituição do elo entre sujeito e objeto de valor. Nesse sentido, podemos identificar “programa melódico” (PM) com desaceleração [\[NOTA 47\]](#), tanto na série velocidade como na série duração, e defini-lo como busca dos valores emissivos. Se a expansão selecionada é a velocidade, o PM vai negar a escolha em nome da integridade do sujeito. Ao contrário, se a escolha primordial recai sobre a duração, o PM vai confirmar a opção por meio da recomposição gradual da trajetória melódica.

Os valores remissivos são objetos do anti-programa melódico que indicam a presença inevitável das forças antagonistas no plano musical. Ao mesmo tempo que respondem pelo progresso melódico, tanto no eixo horizontal como no eixo vertical, através de desdobramentos do material musical e de expansões bruscas do campo de tessitura, os elementos remissivos decompõem o núcleo melódico, precipitando a passagem para outros itinerários e outras regiões de altura. Tal precipitação, que se define pela transição descontínua de uma etapa à outra, faz do anti-PM um processo de *aceleração* que vai confirmar a velocidade como expansão e negar a duração.

Assim, *Sonhos*, a última canção do conjunto que vimos analisando, define-se pela busca dos valores emissivos tanto na letra como na melodia. Considerando que já comentamos a discreta presença da função antagonista em seus versos - a perda do objeto é neutralizada em proveito da aquisição de competência para um novo programa narrativo - resta-nos destacar as soluções que atribuem um peso especial ao programa melódico em sua missão de estabelecer a duração e, por seu intermédio, o vínculo entre sujeito e objeto.

Do ponto de vista da velocidade, no registro extenso, a última estrofe configura-se como refrão, com letra e melodia cristalizadas sob a atuação de um pulso vigoroso que reforça, no acompanhamento

instrumental, o modo ataque-acentuação peculiar à concentração melódica. No registro intenso, a tematização estrutura internamente o refrão a partir da contraposição dos dois motivos (cf. Ex. 58).

Exemplo 58.

<p>vol</p> <p>não tem re ta</p>	<p>eu que que cê</p> <p>só ro vo se en tre</p>
	con
<p>Mas não</p>	

O refrão e a tematização, como já vimos, são práticas de recorrência cuja função precípua é justamente a de criar zonas de contenção no interior de uma expansão veloz. Nesse sentido, dizemos que essas práticas restabelecem o PM ao negar o contexto geral de velocidade melódica evitando a dispersão dos temas e, conseqüentemente, a fratura da relação objetal. A concentração da foria, nesse caso, é o que garante o compromisso com os valores emissivos e com as identidades inerentes à relação entre sujeito e objeto.

Do ponto de vista da duração, no registro intenso, temos os graus imediatos que se manifestam, nas partes iniciais, como movimento oscilatório entre tons ou semitons (cf. Ex. 59) e, no registro extenso, a gradação que regulamenta a progressão dos tons graves no decorrer do refrão. (Cf. Ex. 60).

voí cu que que cé te é hor ca nhor c
no km re la so ro vo se en tre sauda de a que é me que mi va o perança um
com a

Mãe não ter bom a es dom

pe vo me em nu bões
um des ro cê si mi de mi a nhã rá no
sas nho um sonho em nhas ma se um vo a
coi d

não não te mãos

Exemplo 59.

vol eu que que cé té é hor ca rhar
nã tem re ta só ro vo se on tre saude a que é me que mi va o
con ai

↘ Mas não vir bom ↘

que
eu
é te mi eu
perança um nã em i te pe vo me em nou lhõs
i nã tem deses so cé sim mi de
sas
coi
m sim

↘ des dom ↘
↘ não não ↘

Exemplo 60.

mi a nhã rá no mais

nho um sonho em nhas ma se um vo a vou fe
di tamente eu ser

liz

le mãos cor

Acontece que, nesta canção, a separação entre os dois principais programas narrativos da letra vem expressa, na melodia, pelo contraste entre duas ordens de expansão: duração nas primeiras estrofes e velocidade na última. A presença de ambas as ordens na mesma canção cria um modo operatório favorável às migrações de recursos de uma para a outra, proporcionando novos sentidos no aproveitamento melódico. A gradação descendente que acabamos de citar constitui exemplo típico da migração de um processo de expansão vertical para a ordem da velocidade, onde, em geral, prevalece os traços de evolução horizontal da obra. Como se não bastasse, o próprio anti-PM, que, nesse contexto, manifestaria sobretudo as características de desdobramento horizontal, surge também como desaceleração repentina, onde a transposição do material melódico para o ponto culminante da tessitura expõe com toda a crueza a presença dos valores remissivos representativos da duração. (Cf. Ex. 61)

que
eu
é te mi eu
perança um nho em i te pe vo me en nou lhões
i nho tem deses ro cé si mi de
sas
coi
im sim
aes dom não não

Exemplo 61.

Se considerarmos ainda que os próprios motivos da tematização absorvem em seu pulso intervalos de amplitude pouco comum nesse gênero de evolução melódica (cf. Ex. 62),

The image shows a musical score for 'Exemplo 62'. It consists of a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The lyrics are written below the notes. The melodic line starts with a quarter note 'nã', followed by a quarter note 'õ', then a quarter note 're', a quarter note 'ta', a quarter note 'eu', a quarter note 'que', a quarter note 'que', a quarter note 'cê', a quarter note 'tê', a quarter note 'sô', a quarter note 'ro', a quarter note 'vo', a quarter note 'se', a quarter note 'en', a quarter note 'tre', a quarter note 'saudade', a quarter note 'a', and a quarter note 'que é'. The bass line starts with a quarter note 'Mas', followed by a quarter note 'nã', a quarter note 'ter', and a quarter note 'bom'. The word 'con' is written above the bass line between 'tre' and 'saudade'.

Exemplo 62.

não podemos deixar de verificar a presença de uma força expansiva, de abertura crescente, apontando para a duração, para a extensão passional, tudo isso em meio à forma predominante da concentração melódica cujo caráter veloz e nuclear (refrão) é inegável. Em outras palavras, a migração de recursos próprios da duração para a última estrofe de *Sonhos*, regida pela velocidade, tem por função não apenas deter a aceleração - tarefa já cumprida pela tematização - mas, principalmente, criar um espaço de duração que reintegre o sujeito com o seu percurso, ou seja, com o PM que traça a relação extensa entre sujeito e objeto. A transferência dos valores, emissivos e remissivos, da etapa inicial para o interior do refrão faz da concentração melódica uma tendência à extensão, processo correlato à cadeia explosiva silábica. E a ressonância desses sinais da abertura, na letra, parece-nos evidente:

Amanhã será um novo dia

E certamente eu vou ser mais feliz

O exame melódico das estrofes iniciais oferece-nos a contrapartida desse processo. Apesar da escolha de uma expansão inequivocamente lenta - já que o contraste com a melodia do refrão não deixa margem à dúvida a exploração do campo de tessitura, da verticalidade, é muito discreta. A gradação, ascendente ou descendente, vem substituída por uma oscilação de tons ou semitons, cuja recorrência está mais próxima da tematização, embora despojada de pulso, que das progressões imediatas próprias da duração. (Cf. Ex. 63)

pa
a nha ça ma da seu sso a
vi mi for a rra no o que vo não ca nho eu me cho
o vi sem cê tem mi não o
o

Exemplo 63.

do meu do e mais do e do do a mi
 Quan o mun ra mun to mun d ti

Mesmo passando por breves momentos de maior amplitude oscilatória (cf. Ex. 64), a tendência sobejamente expressa no encadeamento melódico das duas primeiras estrofes é a de fechamento do espaço de tessitura e concentração no sentido horizontal da melodia (cf. demais segmentos dessa parte inicial na Ex. 65).

do ra a nas ma ca e cres
 Tu e pe u ben deira foi cendo crescendo me absorven
 de se sim com
 re se ple te
 e pente eu me a tamen
 do se
 o
 o
 eu

Exemplo 64.

le
u mu ça to es nha pu za ca nho cal a gri
ma dan mui tra mais re mais ri mais ma mais a

jei
to ti
meu de do can se mais te e sen da
no me quan a ção fez for mais a
dar

Exemplo 65.

Tais recursos, típicos da expansão acelerada, vigorando em plena duração, reforçam a condição de extensão decrescente que essa melodia já possui por contracenar com as características forçosamente centrípetas do refrão. Em outros termos, dirigir-se ao refrão já significa concentração daquilo que há de abertura melódica (tanto no sentido de “segunda parte” [\[NOTA 48\]](#) como de “passionalização” dos contornos); servir-se antecipadamente dos recursos do âmbito da velocidade (horizontalização, tematização etc.) significa aprofundar a oclusão silábica, o movimento involutivo, consolidando não apenas uma <parada> mas uma verdadeira finalização. E o paralelismo com a letra é flagrante:

Você veio me contar dessa paixão inesperada

Por outra pessoa

A tendência para a concentração na parte inicial, contrapondo-se à tendência para a extensão no refrão, faz de *Sonhos* uma versão macroscópica da fronteira silábica saussuriana (><) e, podemos dizer, agora, que tanto na letra como na melodia.

V

DESCRIÇÃO

La limite entre verbe et nom tend à s'effacer... la raison est que tout verbe fini (base nue) est un nom potentiel, et que tout nom est un verbe potentiel; tout verbe peut se transformer en nom; tout nom (base nominale) peut se transformer en verbe.

Louis Hjelmslev

Em complementação ao capítulo anterior, propomos agora o exame do programa melódico de uma composição que apresenta, como escolha primordial de andamento, a velocidade. *Sina* (cf. Ex. 66), de Djavan, além de se pautar pela farta distribuição dos ataques, dos acentos e dos processos gerais de concentração próprios da celeridade, exhibe uma letra pouco afinada com os esquemas convencionais de narrativa, o que nos permite demonstrar que os fundamentos sintáxicos da relação sujeito/objeto independem da configuração histórica da manifestação.

Outra característica desta canção é a imbricação dos valores emissivos e remissivos por toda sua extensão melódica: o que parece ruptura numa dimensão pode ser continuidade em outra e vice-versa. Isso, porém, não constitui dificuldade especial quando se confronta, em todas as etapas descritivas, os elementos intensos com os elementos extensos, pois que o sentido, passando por todos, vai deixando as marcas para a sua própria reconstrução.

Exemplo 66.

1

ra

pai ou co de tu pu jazz lar

rei seu

e ro mi se si ra ti nome

mãe de na ção joe mais ro na ca pra po mor

na

do to der de a

fa

2

nou

mi art da tu pu ja a

azz

nha ce na re ra le

prin sa veau tu mais be za

za

do a

3

vei

re

irre tar

de um grande zer medi grito do zer çoi o llon

luz pra é á ne do o pra a ar

a vel on quan

4		a		so	
	o luar estrela	o sol e o		nho	
	do mar				
		dom	a fú des	vi	té
			ça di ria	rá pi	a ge som
					ne
		qui um	front la	rar	bom
					mo rer ta
			te	dar o	o co que cae ar

DESCRIÇÃO DA MELODIA

OPERAÇÕES EMISSIVAS

Lembrando que o programa melódico de uma canção, conforme concluímos no capítulo anterior, define-se pela busca dos valores emissivos - pelo restabelecimento dos elos que ligam sujeito e objeto -, podemos iniciar esta análise pela comparação dos segmentos que, regulados pela mesma “levada” instrumental, parecem deter a hegemonia do fazer emissivo, embora apresentem diferenças melódicas marcantes na resolução deste fazer. Utilizando conceitos que já nos são familiares, diremos, de imediato, que os dois primeiros segmentos, conquanto cumpram função de segunda parte no plano extenso, garantem a continuidade emissiva (eufórica), no plano intenso, em função de uma estrutura interna altamente tematizada. O quarto segmento, em contrapartida, embora exiba um extraordinário desdobramento interno, mantém uma relação cristalizada com a letra e um programa de sucessivas repetições que lhe atribuem, no plano extenso, o estatuto de refrão.

Semelhante à forma de *Conversa de botequim*, *Sina* apresenta um refrão concentrado mas sem oclusão interna e uma segunda par-

te que expande seu material mas sem muita abertura interna. [\[NOTA 1\]](#) Entretanto, a canção de Djavan ainda traz uma terceira parte (segmento 3), fundamental à sua compreensão que abordaremos adiante.

Mas voltemos ao início da análise.

O primeiro e o segundo segmentos perfazem a *tematização*, onde a sucessão dos motivos similares tende a se neutralizar, provocando um efeito de fusão no interior do mesmo pulso. Os pequenos contrastes internos são absorvidos pela repetição recuperando, por assim dizer, o fluxo contínuo próprio da foria.

Assim, os fragmentos (cf. Ex. 67):

Exemplo 67.

ou	de	pu	mi	da	pu
ro mi	se si	ra ti	nha ce	na re	ra le
de na	jo e	ro na	prin sa	tu	be za
	na			za	

em periodicidade absoluta, contribuem diretamente para a integração emissiva e o “retorno da fusão”. Um motivo que compreende por inteiro o seu subsequente, abole a dualidade assim como um sujeito em plena conjunção com seu objeto. Estaria aí, ao que parece, a habitual correspondência entre melodias com tematização e letras de exaltação.

Os pequenos contrastes, por sua vez, restauram a sucessão através da preservação de um mínimo dual (cf. Ex. 68):

Exemplo 68.

=====	=====	=====	=====	=====	=====
=====	=====	=====	=====	=====	=====
=====	=====	=====	=====	=====	=====
=====	ra	=====	=====	nou	=====
=====	=====	=====	=====	=====	=====
pai	co	tu	lar	art	tu
=====	=====	=====	=====	=====	=====
e	=====	=====	=====	=====	=====
=====	=====	=====	=====	=====	=====
mãe	ção	mais	mor	veau	mais
=====	=====	=====	=====	=====	=====
=====	=====	do	de a	=====	do
=====	=====	=====	=====	=====	=====

Apesar das alterações de suas notas centrais, esses motivos cumprem a mesma função diante dos fragmentos acima citados: asseguram, por contraste, uma discreta evolução cronológica mesmo que dominada pela forte simultaneidade rítmica.

O quarto segmento apresenta uma progressão interna em desdobramento. A permanência do valor emissivo, que vem sustentada pela base instrumental de acompanhamento em progressão idêntica à da primeira parte, só se consolida de fato quando a repetição de todo o segmento acusa sua função concêntrica. De um lado, portanto, no plano intenso, o fluxo melódico tende à dispersão, desdobrando-se em pequenos fragmentos, distintos entre si, que evoluem em todas as direções orientados apenas pela tonalidade principal; reduzidas a durações efêmeras e separadas por pausas igualmente breves, tais células rítmicas tomam-se mais velozes e passam a manifestar também uma alteração de temporalidade cinemática. De ou-

tro lado, no plano extenso, a atuação do refrão desacelera o progresso melódico, valorizando a duração. (Cf. Ex. 69)

Exemplo 69.

The musical notation consists of a single staff with a treble clef. The notes are arranged in a sequence that corresponds to the lyrics below. The notes are grouped into pairs, triads, and quadrads, with very short intervals between them, creating a rhythmic pattern that emphasizes the duration of the notes. The lyrics are: a so / o luar estrela o sol e o / rno / do mar / dom a fū des vi té o que há de / ça dá ria rá pi a ge som / ne / qu um front la rar no rer ta bom / te dar o o co que cae ar

Esse tipo de ordenação melódica pauta seus temas pelo pulso (altamente prestigiado neste segmento pela aceleração) e por outras regras que valorizam os acentos, os ataques, a tonalidade e a dinâmica de modo geral (nesse exemplo, a seqüência de grupos de duas, três ou quatro notas entremeados por pausas brevíssimas), mas evita o processo de fusão da periodicidade. Com isso, insere o impulso emissivo num quadro de previsão da cadeia sintagmática global do segmento sem, contudo, abreviar a rota que o sujeito enunciativo deve percorrer. Pelo contrário, a tendência é dispersiva e, mesmo com as regras criadas *ad hoc*, a direcionalidade dos contornos permaneceria totalmente imprevisível não fosse o parâmetro e as delimitações traçados simultaneamente pelo acompanhamento instrumental.

A tematização evidencia o controle que o sujeito enunciativo tem da homogeneidade global da orientação melódica. O desdobramento interno ao refrão evidencia as tensões de percurso e, conseqüentemente, um fazer emissivo ainda por se completar. Em outras

palavras, enquanto este se abre ao ato de conquista do percurso, aquela já se encontra em estado de integração plena com ele. São duas maneiras distintas de articular o fluxo fórico sob a regência do mesmo pulso: com a periodicidade, os motivos se fundem como se fosse possível abolir as distinções e dispensar o devenir temporal. Nos estágios de prefiguração do sentido esta tendência corresponderia à fidúcia responsável pela zona franca da inter-subjetividade. No caso de desdobramento, os motivos se armam numa trajetória sem interrupções mas com desigualdades que só serão homogeneizadas no término da seqüência. São conversões melódicas da protensividade que associa subdivisão com orientação e instaura o devenir propriamente dito.

Essas distinções apontadas na superfície da melodia não podem ser confundidas com as oposições profundas que traçam as diretrizes fundamentais para a compatibilidade entre melodia e letra e que regulam o RITMO geral desses dois componentes alternando fazer emissivo e fazer remissivo. Nesse sentido, os arranjos instrumentais, quando bem elaborados, são os mais fiéis intérpretes do que se passa em profundidade. As duas partes emissivas de *Sina*, por mais que apresentem diferenças radicais na condução do perfil melódico, recebem tratamento músico-instrumental quase idêntico. Tudo como se coubesse ao arranjo desvendar a opção do enunciador pela predominância emissiva.

OPERAÇÕES REMISSIVAS

Mas não há como conceber continuidade sem a presença, ainda que virtual, da interrupção (basta pensarmos genericamente na apreensão que acompanha o sentimento de felicidade em função do receio de perdê-la ou, inversamente, na esperança que subjaz à infelicidade, tomando-a suportável). Uma se justifica pela outra. Ou, ainda, para aproveitarmos diretamente as formulações de Zilberberg, ambas se justificam pela parada - a forma da foria. Já dissemos que a parada interrompe a continuidade mas também interrompe a si própria, recomeçando o processo: <parada> vs <parada da parada>.

O fazer emissivo é aquele que tende a neutralizar as diferenças, devorando os sintomas da parada (os pequenos contrastes) e, quando esta é inevitável, interrompendo-a tão logo quanto possível. Entretanto, nada acontece indefinidamente pois isso equivaleria ao repouso e à própria anulação do acontecimento. O valor da temporalidade emissiva é proporcional à intensidade dos valores remissivos implicados. A própria definição do fazer emissivo como <parada da parada> já pressupõe a interrupção na qualidade de forma primeira. Responsável pela segmentação do tempo, o fazer remissivo cria obstáculos à sua fluência, substituindo assim a idéia de evolução temporal contínua por uma espécie de sobrepujança dos focos de resistência. A propósito disso, Zilberberg comenta o final das narrativas que normalmente “se abre a um tempo momo, esvaziado, vazio de valores remissivos”. Sem a perspectiva (ou a espera) da <parada>, a temporalidade se esvai numa continuidade sem interesse,

como se os valores remissivos triunfassem no mesmo instante em que sucumbem! [\[NOTA 2\]](#)

Em *Sina*, os valores remissivos se manifestam em duas fases: a <parada> propriamente dita, como suspensão da atividade emissiva e a <continuação da parada> contendo o anti-programa melódico, aquele que impõe resistência à homogeneização e à busca da simultaneidade. Enquanto a primeira vem determinada por uma desaceleração repentina, a segunda, pelo contrário, pratica uma sensível aceleração:

O TOM SOBRE “JAZZ”

A desaceleração que causa um alongamento expressivo da nota sobre a palavra “jazz”, em suas duas aparições, dirige a atenção para a oscilação de altura nem sempre muito pertinente nesta can-

ção. De fato, este tom rebate as durações anteriores que vão se somando e se concentrando na nota fundamental (cf. Ex. 70):

Exemplo 70.

The image shows a musical staff with lyrics written below it. The lyrics are: "ra", "pai ou co de tu pu jazz", "e ro mi se si ra ti", "mãe de na ção jo e mais ro na", and "do". The notes "jazz", "mãe", "ção", and "mais" are circled. The staff is a single line with a double bar line at the top and bottom.

Essas três notas insistindo na tonalidade contribuem diretamente para a fusão emissiva produzida pela tematização. São escalas de permanência da voz em região de tessitura confortável, com duração generosa, e seguidas de pausa. O corte incisivo sobre “jazz” assinala a contrapartida mais aguda dessas notas que vêm sendo amalgamadas em nosso ouvido como extensão da mesma fonte. Portanto, os valores remissivos se expressam aqui também no eixo vertical, obedecendo a uma regra geral de geração dos segmentos melódicos e a uma regra específica criada em sua sintaxe de superfície:

a. A regra geral diz respeito à dominância do parâmetro altura quando a linha melódica é sobre determinada pela desaceleração. Os valores remissivos passam a ser produzidos e examinados no eixo vertical.

b. A regra específica prevê a inversão melódica do pólo de incidência da duração após três retenções do tom fundamental e a supressão abrupta, nessa inversão, das duas notas de apoio que ante-

cedem as durações, tudo isso transformando o que era cíclico em ruptura. Daí a repetição, logo em seguida, da mesma formulação, apenas com um reforço da duração sobre “jazz” enriquecido por alguns melismas vocais. (Cf. Ex. 71)

Exemplo 71.

The image shows a musical staff with several lines. The notes and rests are arranged as follows:

- Line 1: 'nou' (note)
- Line 2: 'lar' (note)
- Line 3: 'art' (note)
- Line 4: 'tu' (note)
- Line 5: 'ja a' (note, circled)
- Line 6: 'azz' (note, circled)
- Line 7: 'mor' (note, circled)
- Line 8: 'veau' (note, circled)
- Line 9: 'mais' (note, circled)
- Line 10: 'de a' (note)
- Line 11: 'do' (note)
- Line 12: 'a' (note, circled)

Essa noção de regra sintática de superfície tem função precisa na análise que estamos conduzindo. O corte em “jazz” está longe de significar uma oposição indesejável à estabilidade da tematização. Sua aparição, pelo contrário, é resultado de uma programação melódica para traduzir a alternância RÍTMICA entre fazer emissivo e fazer remissivo desenvolvida por uma enunciação profunda, anterior a ambos os componentes (lingüístico e musical). Nessa acepção, as três retenções do tom fundamental operam no sentido de somar seus alongamentos em função da duração-mor a ser ouvida quatro semitons acima. Elas caminham em direção ao corte e preparam a própria interrupção. É nesse sentido que entendemos o remissivo já conduzido embrionariamente pelo emissivo. A insistência nas retenções tonais não são apenas para reforçar uma periodicidade circular mas para fundar, ao mesmo tempo, uma direcionalidade que

pode ser definida como busca da diferença complementar - a mesma que instaura o devenir. De fato, essa sintaxe que leva a seqüência das três retenções à duração sobre "jazz" articula um movimento de atração - constituído pelas identidades entre elas (notas monossilábicas, terminativas, alongadas etc.) -, através do qual sentimos que a seqüência "pede" a citada duração como desfecho, como um contra-movimento de repulsão e preservação das diferenças - assinaladas acima como regra *b* mas cujo traço principal, neste caso, é a suspensão da periodicidade - que permite a relação mas impede firmemente que a duração sobre "jazz" seja absorvida pela seqüência.

A passagem dessa progressão emissiva inicial para a unidade sonora "jazz" é a primeira dualidade de peso que permanece como uma das tensões fundamentais de toda a extensão melódica de *Sina*. Em momentos assim, temos a impressão de que algo resiste ao fluir contínuo do tempo, provocando, com a interrupção, a passagem descontínua de um tempo a outro. É a sucessão dessas segmentações que impulsiona o progresso melódico, resultante, no fundo, de um conflito de forças: uma que quer continuar e absorver e outra que quer parar e separar. E o RITMO temporal é tanto mais evidente quanto maior a contundência da <parada>.

O tom sobre "jazz", nesse sentido, diz a que veio. Não se deixa integrar pela tematização, mas permanece como sua meta sintáctica, sua *sina*, nas duas aparições. Atrai e repele. Objeto e abjeto. É uma interrupção prevista pela regra de superfície da tematização. É o seu ponto final.

E essa convivência conflituosa de duas forças - oriundas do RITMO profundo que articula fazer emissivo e fazer remissivo - pode ser explicada pelas alterações de dominância entre os encadeamentos de superfície. O fato de destacarmos a dominância da tematização nos trechos referidos não significa a ausência de outros encadeamentos simultâneos, geralmente em fase de gestação. Dissemos, ainda há pouco, que, em função do RITMO básico presente em qualquer texto, o emissivo leva ao remissivo em busca da diferença complementar. Dissemos também que essa busca pode ser observada, no plano da manifestação, pela iteração de identidades que viabilizam a incorporação da ruptura como parte integrante e coerente com a

totalidade do texto. Analisando todo esse processo, propomos os seguintes itens de formulação:

a. A <parada> da tematização, quando da duração prolongada sobre “jazz”, é a manifestação mais típica do corte remissivo no interior de um percurso melódico dominado pela aceleração. De fato, os acentos e os ataques, que vinham sendo disseminados na horizontalidade melódica, cedem lugar à dominância da duração e, nesse momento, a periodicidade se interrompe.

b. A função desse tom alongado sobre a palavra “jazz” - duplamente valorizada na segunda aparição - é realmente tão importante quanto o belo efeito musical que produz. Seu valor intenso e localizado na vogal de “jazz” faz ressoar o valor extenso do tempo cinemático, retirando da virtualidade uma desaceleração que sempre esteve presente como progressão recessiva mas que talvez não aflorasse sem essa intervenção: o tom alongado remotiva as três retenções precedentes (e suas respectivas pausas), tomando pertinentes, embora não dominantes, outros parâmetros dependentes da desaceleração.

c. Assim, podemos depreender, por trás da evidência remissiva, uma atuação gradativa das durações, conduzida pela força regente da desaceleração, que institui o tom sobre “jazz” como limite final de um processo emissivo desenvolvido subrepticiamente no alinhavar deste tom com as três retenções iniciais. Em outras palavras, a desaceleração é a razão profunda do movimento de atração que leva as três durações tonais à duração maior de “jazz”.

d. Justamente em resposta a essa força de desaceleração subjacente, o ponto de pertinência se desloca também para as oscilações de altura, reforçando os valores remissivos com o corte vertical. O intervalo de apenas quatro semitons toma-se significativo em função do alongamento (ou tonalização) de “jazz”: inverte-se o ponto de equilíbrio. Se o alongamento retém o tempo na vogal, a valorização do salto intervalar instaura a síncope vertical, a passagem brusca que omite a duração das etapas transitórias. Além disso, a elevação do nível de frequência requer uma execução necessariamente mais tensa (mais aguda) da fonte sonora vocal. A conjugação desses

três fatores - tonalização, salto e agudização - é favorável à manifestação da melodia passional.

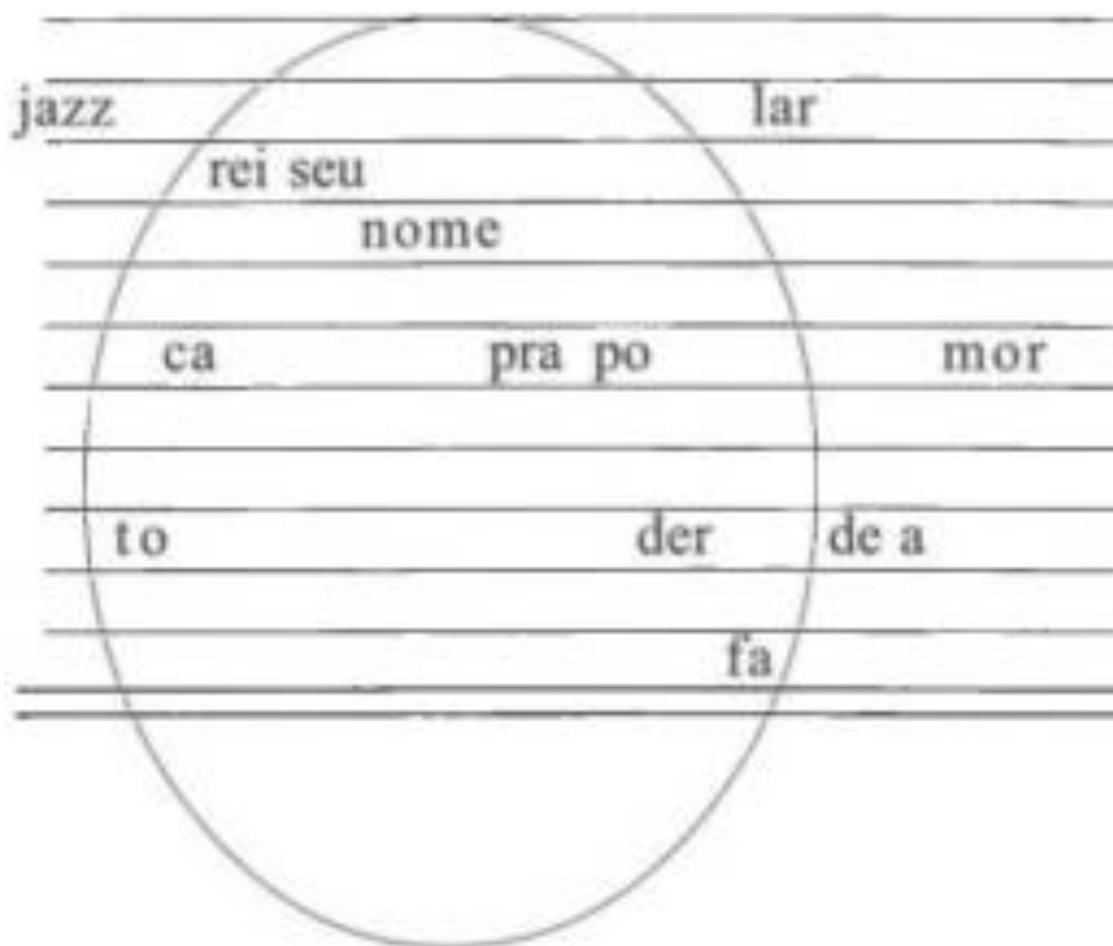
Em resumo, a presença dominante do fazer remissivo regendo o tom sobre “jazz” se faz sentir tanto no plano horizontal como no plano vertical. A interrupção da tematização que vinha modulando o fazer emissivo explicita o limite de finalização de um processo, ao mesmo tempo que assinala, em superfície, um ponto crucial de desaceleração. Disso decorre a outra oposição, no plano vertical, que articula níveis diferentes de altura para a sustentação da voz. Uma regra sintáctica, entretanto, integra o tom sobre “jazz” à seqüência precedente, conferindo-lhe função de objeto na direcionalidade melódica de todo o fragmento. Tal regra responde, em superfície, pelo caráter extenso do tempo cinemático cuja desaceleração já vinha gradativamente se constituindo por “detrás” dos motivos rítmicos periódicos, nas três retenções mencionadas anteriormente. Assim, temos uma progressão emissiva e subreptícia das durações que vem preparando a entrada do tom sobre “jazz”, fazendo fundo a outro percurso emissivo, explicitado pela tematização, que se interrompe inapelavelmente com o advento do mesmo tom. Ouvimos, evidentemente, as duas coisas ao mesmo tempo, e a letra, neste caso, só contribui para manter a superposição.

-ANTI-PROGRAMA MELÓDICO

A mudança de comportamento melódico pressupõe a suspensão das leis que vinham regendo uma determinada etapa da música e sua substituição por outras que produzam resultados necessariamente contrastantes. Evidente que há um sujeito enunciativo responsável tanto pelas leis como por suas alterações, o que garante a homogeneidade da canção integral. Como já dissemos, o lugar teórico deste sujeito é ainda mais profundo, pois dele depende as oscilações RÍTMICAS entre fazer emissivo e fazer remissivo. Quando da interrupção da periodicidade inicial pelo tom sobre “jazz”, a presença silenciosa do sujeito enunciativo esteve implícita no ponto de articulação entre dois *modos de dizer* bastante distintos. Em seguida, a mesma presença se toma sonora por meio de um fragmento, com perfil e

caráter próprios, que intervêm sobre a mesma base musical, criando uma tensão passageira logo desfeita pelo retomo do motivo-chave da tematização (cf. Ex. 72):

Exemplo 72.



Trata-se, na verdade, de uma pequena amostra do processo de desestabilização que vem a seguir, no terceiro segmento, imediatamente após a segunda aparição, mais explorada por melismas vocais, do tom sobre “jazz”. Podemos reconhecê-la pela semelhança do contorno inicial dos motivos (cf. Ex. 73):

Exemplo 73.

The image shows a musical staff with five lines. The lyrics are written below the staff, with some words placed above the lines. The lyrics are: "de um grande luz a", "irre pra e", "zer med a ne", "grito do doo", "zer çoi o ar", "tar o llon", "vel on quan". There are two large ovals drawn around the staff, one covering the first two lines and the other covering the last two lines. The word "vel" is written above the top line on the right side.

Além de interromper incontestavelmente a condução melódica anterior, o limite imposto por esse terceiro segmento possui uma considerável “espessura” - <continuação da parada> - que oferece campo suficiente para a manifestação e a manobra dos valores remissivos também selecionados em profundidade pelo sujeito da enunciação. Se na primeira intervenção (cf. Ex. 72), o motivo não resiste ao fluxo recém-instalado da tematização, funcionando como simples passagem à re-exposição do programa melódico principal, no terceiro segmento (cf. Ex. 73), a alteração musical, além de se impor como entrave e resistência à absorção emissiva, ainda inaugura um curso sintagmático turbulento, constituído internamente de fragmentos bastante desiguais.

Ao mesmo tempo que se detecta um impulso de formação de nova periodicidade na iteração do tema melódico (cf. Ex. 74):

Exemplo 74.

essa tendência se desfaz, a cada passo, com o movimento subsequente exibindo características eminentemente intensas: funções localizadas que não se estendem ao restante da música. No primeiro caso, com função terminativa, a inflexão descendente recupera a configuração padronizada da entonação conclusiva debelando a sustentação suspensiva programada no tonema do fragmento anterior (cf. Ex. 75):

Exemplo 75.

No segundo, com função incoativa, a inflexão acirra a tensão suspensiva interrompendo bruscamente o percurso do motivo que acabara de ser traçado (cf. Ex. 76),

Exemplo 76.

irre tar
medi coi o
é á ne a ar
vel on

para expandir o campo de tessitura até o seu nível agudo (cf. Ex. 77):

vei re
grito do tar
zer coi o llon
do o pra a ar
quan

Exemplo 77.

Mais que um arremate da etapa remissiva, essa elevação configura-se como chamada introdutória para a parte final (<parada da parada>).

As saliências melódicas concentradas no terceiro segmento representam, sem dúvida, a maior força de resistência ao fluxo emissivo que vem, até então, incorporando os contrastes como elementos de valorização de sua própria potência. O acompanhamento instrumental reforça decisivamente esse conflito de tendências quando interrompe a pulsação - fundada na recorrência de dois ataques de contrabaixo marcando o tempo forte -, substituindo-a por acentos e rufos de bateria típicos da espera, mas deixando-a soar durante a pausa entre os dois fragmentos como se não fosse possível contê-la totalmente. (Cf. Ex. 78)

Exemplo 78.

		vei
		re
ire	Base	tar
de um grande zer medi	instrumen-	grito do zer çoi o llon
luz pra é â ne	tal	do o pra a ar
	(pulsação)	
a vel on		quan

Assim, embora tenhamos, neste terceiro segmento, a realização mais plena do anti-programa melódico, comparecem outra vez, mesmo aqui, as identidades que manifestam uma atração subjacente aos valores remissivos predominantes. A semelhança apontada no Ex. 73, entre o contorno inicial do motivo sobre “tocarei seu nome...” e o

dos dois pertencentes a este terceiro segmento, constitui um primeiro exemplo desse processo de atração: ainda que funcionem sempre como fator de interferência antagonista na cadeia sintagmática, esses motivos não deixam de traçar a própria história cada vez que despontam como perfis alternativos à melodia principal. Manifestam uma articulação mais acelerada, tendendo ao *staccato*, cujo valor extenso pode ser comprovado não apenas pela recorrência dos motivos em si, no primeiro e no terceiro segmentos, mas também pela disseminação de suas propriedades no interior do último segmento (cf. aqui a função dos ataques, dos acentos, das pausas e, principalmente, do *staccato*). O reaparecimento do pulso conduzido pelo contrabaixo na base instrumental, bem no centro deste terceiro segmento (cf. Ex. 78), é o segundo exemplo de identidade que serve para atrair o movimento anterior. E, por fim, a significativa elevação do motivo final do terceiro segmento (cf. Ex. 77) não deixa de reproduzir, no topo da tessitura, uma das células típicas da primeira parte (cf. Ex. 79):

Exemplo 79.

The image shows three musical staves, each with a double bar line at the top and bottom. The notes are placed on the lines of the staves. The first staff has notes on the first, second, and fourth lines, with the label 'ra' centered below the second line. The second staff has notes on the first, second, and fourth lines, with the label 'nou' centered below the second line. The third staff has notes on the first, second, and fourth lines, with the label 'rei' centered below the second line. The first staff also has notes on the second and fourth lines, with the label 'co' centered below the second line. The second staff also has notes on the second and fourth lines, with the label 'art' centered below the second line. The third staff also has notes on the second and fourth lines, with the label 'llon' centered below the second line. The first staff also has notes on the second and fourth lines, with the label 'ção' centered below the second line. The second staff also has notes on the second and fourth lines, with the label 'veau' centered below the second line.

As identidades parciais, como essas que acabamos de assinalar, chamam a atenção para um gênero de encadeamento melódico onde

a busca se depara com a desigualdade. Ao contrário do movimento periódico que promove uma verdadeira fusão dos temas num modelo matricial único, as identidades parciais perfazem uma trajetória de atração que define a direcionalidade da melodia, mas conserva a tensão entre os temas, pois as diferenças, substanciais ou funcionais, não permitem um processo de simples absorção. Prevalece, portanto, a relação complementar entre temas dentro do mesmo programa melódico. A identidade parcial aproxima um tema-sujeito de um tema-objeto, mas nunca o suficiente para que haja captura. A diferença entre eles garante o efeito de tempo sucessivo.

Quando o programa melódico prevê uma periodicidade ou uma direcionalidade fundadas num processo de identidade integral ou parcial, o anti-programa melódico pode desenvolver todo um percurso conflitante ou se instaurar em fragmentos intensos, localizados, ou, ainda, responder pelas diferenças parciais que formam a contrapartida das identidades. De qualquer modo, o programa é sempre concebido para veicular os valores emissivos, selecionados em profundidade, enquanto o anti-programa se incumbem dos valores remissivos (nada impede que a relação entre os programas e os valores seja invertida).

Em *Sina*, de acordo com a relação descrita, o programa melódico produz o efeito vocálico, de núcleo de sonoridade, e o anti-programa produz os limites e as interrupções equivalentes ao efeito consonantal. A tematização do início e o refrão do quarto segmento perfazem o que estamos chamando de programa melódico. O tom sobre “jazz”, a inflexão sobre “tocarei seu nome pra poder fa” e todo o terceiro segmento descrevem o anti-programa.

Já observamos acima que o tom sobre “jazz” interrompe a tematização e que, por suas propriedades vinculadas aos fragmentos anteriores (a duração, por exemplo) aliadas à expressiva desaceleração, se caracteriza como ponto de chegada do movimento melódico inicial. Esse traço terminativo é ainda mais valorizado quando um novo corte subsequente se interpõe - suspendendo uma possível atividade de alongamento a exemplo de “jazz” - e dele desponta o desenho melódico que cobre “tocarei seu nome pra poder fa”, claramente regido pela aceleração, com impulsos e acentos completamente inusitados em relação ao material melódico desenvolvido até

então. Tudo indica, nesse ponto, que outros procedimentos e outras leis estão sendo implantados a partir desse novo contorno.

Desse modo, tanto o tom sobre “jazz” como a inflexão sobre “tocarei...” representam manifestações dos valores remissivos, o primeiro em caráter terminativo e o segundo em caráter incoativo. Ambos alinham-se ao anti-programa melódico impondo limites ao fluxo emissivo que vem alimentando o programa.

Entretanto, nessa primeira etapa da canção, por mais que tais limites imponham resistências ao programa melódico, a predominância inequívoca da seleção dos valores emissivos pelo sujeito da enunciação não deixa qualquer margem de manobra a esses dois elementos, tolhendo-os e absorvendo-os no nascedouro. Se o tom sobre “jazz” acaba sendo parcialmente incorporado como valor-fim (função objetual), a inflexão sobre “tocarei...” também se integra parcialmente como componente auxiliar (função de adjuvante) de retomo à rota melódica já traçada. Essa função salta aos olhos quando, após o contorno inusitado, a linha melódica engata-se novamente no programa sem constituir núcleo próprio (cf. Ex. 72).

De qualquer forma, os indícios do anti-programa melódico subsistem nas diferenças parciais que mantêm os contrastes e a duplicação para além da parcela absorvida. Somente ao final do segundo segmento e estendendo-se por todo o terceiro, sentimos redobrar a potência dos valores remissivos na forma de uma operação prolongada com fragmentos do anti-programa que freiam o curso emissivo, mas, ao mesmo tempo, são por ele incorporados como componentes de extremidade de um único projeto melódico:

a. Componente terminativo: tom sobre “jazz” que, no final do segundo segmento, vê ampliada sua duração nas oscilações dos melismas vocais. Sob a regência da desaceleração, temos a manifestação de melodia com perfil passional.

b. Componente incoativo: estruturação do motivo melódico sobre “a luz de um grande prazer”, apenas esboçado no primeiro segmento (cf. Ex. 73). O caráter destoante deste fragmento, cuja aceleração repentina ultrapassa o andamento da tematização inicial e acirra o contraste em relação ao tom sobre “jazz”, funciona, retrospectivamente, como desagregação entoativa. Prospectivamente, sua arti-

culação acentuada, repetida pouco mais adiante, anuncia uma propensão temática que não chega a se consumir.

c. Componente terminativo independente: descendência asseverativa - com função exclusivamente intensa - marcada semanticamente pelo uso lingüístico; funciona à maneira de um dêitico que simula o aqui-agora enunciativo (cf. Ex. 75). Isolado no plano do enunciado melódico, esse tonema figurativo manifesta uma asserção procedente diretamente da enunciação.

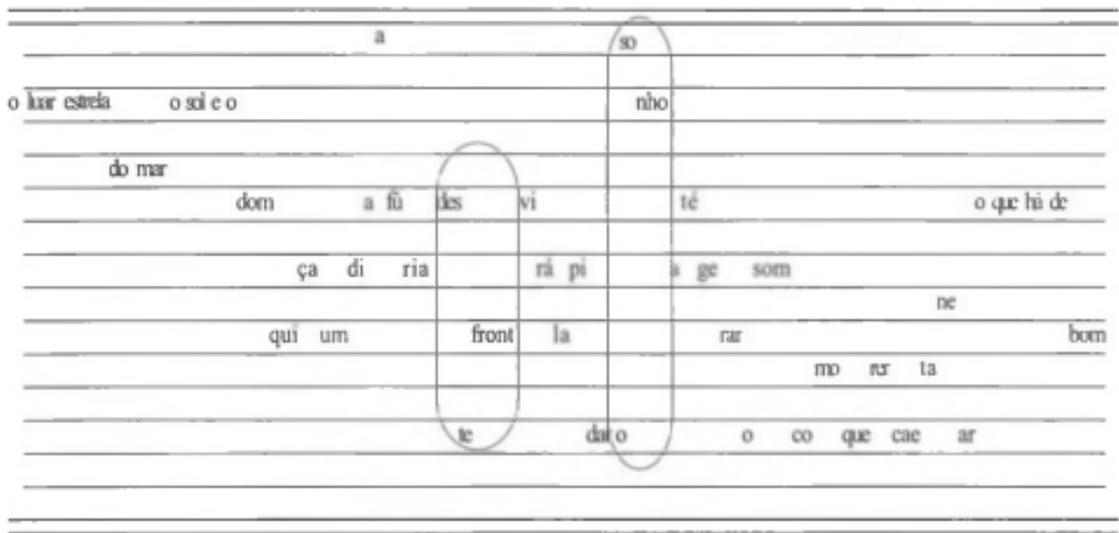
d. Retomo do componente incoativo sobre o fragmento “quando o grito do prazer” e expansão máxima de sua função preparatória por intermédio da <parada da parada> (cf. Ex. 76) e o movimento de agudização do último fragmento (cf. Ex. 77) que abre o campo de tessitura para o estribilho final. Neutralização de qualquer periodicidade nesse terreno remissivo e reforço da atividade figurativa.

- DIFUSÃO DAS CÉLULAS MELÓDICAS NO REFRÃO

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. De fato, ao invés de resolver a tensão entre as partes com a simples predominância de uma sobre outra, esse quarto segmento assimila a desigualdade dos contornos como traço fundamental de sua evolução sintagmática e propõe uma interessante convivência dos valores emissivos selecionados no início com os valores remissivos que engendraram o terceiro segmento. E isso se processa tanto numa ordem extensa como numa ordem intensa.

No primeiro caso, temos a articulação entre o comportamento periódico da instrumentação (primeiro e segundo segmentos) e o canto acentuado que prevaleceu durante a <parada>. No segundo, a aproximação de elementos resultantes da ampliação de tessitura empreendida no final do terceiro segmento (cf. Ex. 77) a outros típicos da primeira parte (cf. Ex. 80):

Exemplo 80.



No mais, motivos inéditos orientados apenas pelo pulso e pela harmonia.

Nesse momento, podemos recuperar algumas das formulações básicas que instruem o modelo semiótico da canção. A força de coesão concentrada na base instrumental de acompanhamento exerce um poder disciplinador tão imperioso que, muitas vezes, reduz consideravelmente o nível de variedade melódica na linha do canto. A tematização representa, de certo modo, essa aderência da melodia principal à base extensa e contribui especialmente para a manifestação da gramática particular - própria de uma canção - que sempre se sobrepõe à gramática geral (responsável pela tonalidade, pelo gênero, pela divisão de compassos e outros padrões poucas vezes questionados no âmbito da produção popular).

Entretanto, uma vez assegurada a coesão no acompanhamento e traçadas as diretrizes sintáticas da obra, a linha do canto pode explorar soluções inusitadas sem qualquer comprometimento da unidade geral. Assim se comporta o desenrolar melódico do quarto segmento de *Sina*: contando com o retomo da versão extensa do programa emissivo, inscrito na base instrumental dos dois segmentos iniciais - e explicitamente interrompido durante o terceiro segmento - ,

esse último trecho se abre ao *devenir* com inflexões francamente desiguais, apostando numa homogeneidade que só se consuma no transcurso linear de toda a extensão. Daí a incompatibilidade com os processos de tematização: as partes não possuem autonomia suficiente para se converterem em elementos reiterativos (temas). São células que só se justificam como partes constituintes - rigorosamente ordenadas em cadeia sintagmática - de um período melódico integral. A partir deste nível, pode-se falar novamente em unidade passível de reiteração. Em todas as versões conhecidas desta canção [\[NOTA 3\]](#), o quarto segmento se torna uma porção indivisível que recebe um tratamento circular, com a finalização abrindo-se ao reinício do trecho.

Não há temas no seu interior, pois que ele próprio se configura como um “grande tema” resultante de toda a extensão melódica. As identidades intensas, que localizamos no Ex. 80, são apenas de ordem morfológica. Funcionalmente, tais elementos deixam de ser temas autônomos e articuláveis e se transformam em células dependentes do período como um todo. Note-se ainda que, neste caso, há o propósito deliberado de nutrir a desigualdade entre as células - desde o seu perfil melódico, que jamais se repete, até o número de sílabas que as compõe (às vezes 3, outras 2, 4 até 6 sílabas), passando pela variedade de suas figuras rítmicas e relações intervalares (de 2 a 12 semitons) -, para acentuar seus elos de dependência na cadeia sintagmática e investir, assim, na sucessão ordenada que responde pela orientação integral do período. Cada célula depende da anterior e da seguinte para se estabilizar, e todas se orientam pela extensão. A desigualdade entre elas não permite o processo de absorção próprio dos temas periódicos. Neste último caso, como já dissemos, há uma sensível neutralização das forças antagonistas - dos contra-temas - uma vez que os temas se fundem sem maior resistência, abreviando a busca inerente à atividade melódica. Tudo como se a recorrência revelasse um objeto já incorporado. Havendo desigualdade entre os elementos, a extensão depende do arranjo sintagmático de todas as suas células para se configurar e só se atinge a meta me-

lódica no final da cadeia. Em vez de simultaneidade, temos um tempo a ser percorrido e uma trajetória a ser cumprida.

Portanto, no cerne da importantíssima oposição entre periodicidade e não periodicidade, reside um mecanismo de controle metonímico. Com a periodização, temos o controle da extensão em suas partes. Sem ela, essas partes passam a ser controladas pela extensão. Por meio das identidades temáticas, o comportamento periódico transforma o sucessivo em simultâneo, de modo que as metas melódicas são absorvidas durante o processo. Por meio das desigualdades, a meta melódica é constantemente protelada, até atingir o final da seqüência.

Em outras palavras, 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.

A predominância da periodicidade corresponde ao fortalecimento do núcleo temático pois que há um contato direto entre esses elementos musicais no nível da melodia principal, configurando a absorção de um tema pelo outro. Disso resulta uma considerável neutralização das demarcações, incoativa e terminativa, e, no limite, do próprio percurso. Afinal, o tema já está conquistado e devidamente capturado pelo núcleo. O movimento sucessivo vai se convertendo gradativamente em simultaneidade, como se os desdobramentos se recolhessem à unidade e o fazer emissivo descrevesse os contornos do próprio ser. A isso chamamos "involução".

A centralização da melodia no núcleo temático sempre se caracterizou como meta geral da canção popular. De fato, grande parte das canções tendem ao refrão, onde a fusão dos temas representa

a conjunção definitiva que permite a desativação da direcionalidade. Tal condição, porém, tem sua contrapartida. A perda da direcionalidade é também uma perda de sentido e a canção não pode explorar indefinidamente um tempo que não progride, vazio, sem expectativa e sem *devenir*, a menos que esteja perto de sua finalização. Portanto, a escolha de um modo operatório - periodicidade ou variedade melódica-pelo sujeito enunciativo jamais significa a exclusão do outro. Na ordem do “e”, ou da cadeia sintagmática, tudo que se omite numa etapa está marcado para ressurgir na etapa seguinte como modo complementar, ocupando, inclusive, a posição de objeto do procedimento anterior [\[NOTA 4\]](#). Nesse sentido, a perda dos valores objetivos no nível temático, em função do modo periódico, é compensada por sua transferência ao plano dos procedimentos.

Podemos dizer, agora utilizando uma metalinguagem espacial, que a periodicidade fecha o contínuo melódico nas formas concêntricas do refrão e do núcleo temático enquanto que a variedade (ou desdobramentos) abre esse mesmo contínuo em direção a outros núcleos criando evoluções, levemente desestabilizadoras, que dão um sentido de busca ao percurso musical. Evidente que há minuciosa gradação entre esses pólos - sinais de fechamento até o fechamento completo ou sinais de abertura até a abertura completa - mas a tendência para um ou para outro assegura um processo rítmico que, no fundo, representa a assunção dos valores emissivos e remissivos nos segmentos menores da expressão melódica.

Assim, se considerarmos agora a eliminação do modo periódico em favor da variedade melódica, teremos aquele imediatamente instaurado como objeto a médio ou longo prazo. Os motivos vizinhos deixam então de ser temas-objetos para adquirirem a função de contra-temas, ou seja, elementos melódicos que impõem desvios de rota e outros obstáculos cuja superação vai definir um sensível progresso temporal dentro do regime emissivo. Quanto maior o número de contra-temas maior a distância que separa sujeito e objeto e maior a tensão investida na espera da conjunção. Portanto, temos dois con-

ceitos que reproduzem dois pontos de vista, duas funções diferentes da mesma espécie significante: *contra-temas*, portadores das forças antagonistas que dificultam a aproximação dos elementos idênticos ou semelhantes; e *células* - já analisadas acima - que são os próprios *contra-temas* incorporados como partes constituintes de um período (ou grande tema) integral.

Os *contra-temas* são responsáveis tanto pelos pequenos contrastes que atenuam a força concêntrica da periodicidade, como vimos no início de *Sina* (cf. Ex. 70), quanto pelas grandes progressões que chegam a desfazer o motivo temático original ou, pelo menos, remetê-lo a outra dimensão (voltamos aqui ao quarto segmento de *Sina* que evita qualquer repetição no nível das partes, para praticá-la apenas no nível do período).

Ao passar do modo periódico ao não periódico, o sujeito enunciativo transfere as relações objetais das funções de contato para a função à distância. Até que as identidades motivicas reapareçam como objetos integrados, o sujeito terá que manobrar uma variedade melódica necessariamente impregnada de valores remissivos. É a hora que a coesão poderia sofrer um certo abalo, não fosse a ação peremptória da base instrumental. A tonalidade se encarrega das demarcações, incoativa e terminativa, e da direção harmônica a ser seguida pela melodia. Desempenha, de acordo com o jargão narrativo da semiótica, a função de destinador, na medida em que zela à distância pela eficácia do fazer emissivo [\[NOTA 5\]](#). Da mesma forma, como já constatamos, o pulso sustenta a dinâmica do elo durativo, por meio de uma periodicidade extensa que não permite a dispersão da variedade melódica durante o processo. O sujeito enunciativo que opera tudo isso -temas, *contra-temas* e a própria base coesa da instrumentação- pode, assim, investir na função à distância sem perder o controle do caminho a ser percorrido.

A melodia do quarto segmento de *Sina* começa e termina em fase com o acompanhamento. Os fragmentos sobre “O luar” e “estrela” fazem coincidir seus acentos com os ataques duplos do contrabaixo que marcam o tempo forte; as alturas, por sua vez, emitem

a quinta do acorde fundamental. O fragmento conclusivo, que recobre “o que há de bom”, reencontra a fase com o pulso e descansa sua última nota no tom. Entre esses momentos extremos, porém, os motivos se dispersam na desigualdade dos contornos, na ocupação profusamente variada do campo de tessitura e na defasagem com o tempo forte. A garantia de coesão fica por conta do acompanhamento que transporta os aspectos regulares, concentrados nas duas extremidades, para toda a extensão melódica através do pulso e da tonalidade rigorosamente observados.

De qualquer forma, este segmento representa um dos casos mais audaciosos de abertura do contínuo melódico numa fase em que a canção já se conclui e poderia, simplesmente, recobrar, dentro do mesmo regime emissivo, o procedimento periódico que prevaleceu na fase inicial. O fechamento rítmico do segmento só se define a partir de sua reiteração integral, em forma de refrão, quando se configura, enfim, o “grande tema” determinado pelas fases anteriores da canção sem ser, entretanto, determinante. Ou seja, embora mantenha elos de identidade com os dois primeiros segmentos e, sobretudo, responda e complemente as expectativas criadas no terceiro, este último segmento, depois de deflagrado, adquire relativa autonomia e não pede mais, em qualquer plano, o regresso da primeira parte. Por isso, reitera-se *ad infinito*, não em tomo de um núcleo temático, mas reproduzindo toda a extensão melódica num pulsar contínuo entre difusão das células no percurso musical, ocupando com originalidade o espaço harmônico, e os pontos de finalização e reinício que dinamizam a seqüência por ameaçar interrompê-la.

- RESUMO DA DESCRIÇÃO MELÓDICA

Numa visão de conjunto da trajetória melódica de *Sina*, identificamos uma etapa inicial de condução dos valores predominantemente emissivos (segmentos 1 e 2), interrompida, na altura do terceiro segmento pelo comportamento retensivo da melodia e do acompanhamento, o qual, por sua vez, é negado pelo quarto segmento, quando este novamente põe em marcha o fluxo emissivo.

No interior da primeira etapa, localizamos uma forte tendência concêntrica, involutiva, configurada pela expansão do núcleo temático, através da manifestação da periodicidade, tendência esta valorizada por sinais do anti-programa melódico, consubstanciados primordialmente no tom sobre “jazz” e na inflexão sobre “tocarei seu nome pra poder fa...” e, secundariamente, nos pequenos contrastes assinalados no Ex. 68. Além disso, o controle à distância, estabelecido pela base instrumental, ainda reforça a coesão desta fase, sublinhando seus pontos extremos (incoativo e terminativo), restringindo sua direcionalidade (harmonização tonal) e acentuando a periodicidade do ciclo (pulso). A predominância da tendência concêntrica age no sentido de neutralizar a sucessão e a fluência temporal em função da consistência do núcleo que impõe às unidades idênticas um ritmo de absorção. Estas definem-se como temas-objetos passíveis de captura, não fosse a presença - ainda que discreta - dos contra-temas impingindo alguma distância entre elas.

Na segunda etapa (3º segmento), destacamos a alta concentração dos valores remissivos que realiza, primeiramente, a suspensão do modo operatório da etapa anterior, e que cria, em seguida, intensa expectativa com relação à retomada iminente do fazer emissivo. Esse movimento se processa sob a determinação de uma notória aspectualização saliente, onde os componentes terminativos e incoativos se sucedem como retenções sinalizando uma distensão que se aproxima. Pensando no modelo da sílaba, teríamos sobretudo fronteiras silábicas (unidade terminativa → unidade incoativa) e pontos vocálicos implorivos acusando uma tendência ao fechamento consonantal. Essa expressiva dominância dos valores remissivos faz deste segmento a grande <parada> da canção como um todo, lugar onde os contra-temas não apenas resistem mas também produzem considerável transformação no programa melódico, desenvolvido até então em tomo do núcleo temático. Os efeitos desse embate são ouvidos na etapa final.

Nesta o retomo do regime emissivo se consolida com a inevitável transferência dos procedimentos de coesão - distribuídos na primeira parte entre a linha do canto e a base de acompanhamento -, quase que inteiramente, para a harmonia e o pulso conduzidos pela instrumentação. As relações de identidade (sujeito/objeto), que pre-

sidiam a função de contato entre as unidades melódicas, se transformam em função à distância mediada pela orientação extensa concebida no acompanhamento. A presença dos contra-temas abre significativamente a trajetória melódica, vinculando o sentido de suas células à extensão completa do período. A atuação do tempo cinemático profundo, pendendo para a aceleração, repercute na constituição dessas células, reduzindo a duração de suas notas, das pausas intermediárias, ao mesmo tempo em que os acentos e os ataques passam a ser valorizados e articulados em *staccato*.

A diferença entre as duas manifestações do fazer emissivo é resultado das transformações ocorridas na cadeia melódica a partir da atuação, cada vez mais incisiva, dos contra-temas, mensageiros dos valores remissivos. O ápice deste confronto, como vimos, concentra-se no terceiro segmento.

Na primeira formação emissiva, a tendência à involução à unidade do núcleo temático, estimulada pelo modo periódico, é coextensiva à condição de sujeito de estado, onde o emissivo se define pela integração sujeito-objeto, pelas identidades que os aproximam. Na formação emissiva final, a diversidade dos elementos melódicos, que só adquirem homogeneidade na extensão integral do período, apontam para a trajetória a ser percorrida pelo sujeito e para o sentido (ou direção) de busca contido nas verdadeiras relações objetais. O sujeito desta formação se manifesta como sujeito do fazer e seu elo com o objeto depende estritamente do percurso.

Em resumo, o RITMO geral da canção, encadeado sintagmaticamente como Emissivo / Remissivo / Emissivo, acusa, não uma alternância pura e simples entre os dois principais fazeres missivos, mas, sobretudo, uma transformação, um progresso da expansão involutiva do núcleo temático, com suas funções de contato, para a expansão evolutiva e direcionalizada das células melódicas que descrevem a função à distância. Essa passagem das relações intensas para as relações extensas define, em *Sina*, uma abertura do próprio *devenir*, onde a tendência à fusão é substituída pela tendência ao desdobramento, como se a nominalização se verbalizasse.

DESCRIÇÃO DA LETRA

A letra de *Sina* só faz acentuar ainda mais a dominância dos valores emissivos reproduzindo, agora com recursos lingüísticos, a transformação das funções de contato (nominalização) em função à distância (verbalização). As forças antagonistas (remissivas), embora não venham citadas, são aquelas que retardam a transformação e aumentam a tensão de sua espera:

Um dia

A fúria deste front

Virá lapidar o sonho

Até gerar o som...

O trabalho de justaposição dos versos não esconde um movimento progressivo que só se define quando alcança a meta, constituída, aqui, pela resolução musical: o “som” em si, o “grito”, ou sua mais completa tradução na figura do “jazz”. De fato, as duas primeiras estrofes perfazem,

<i>Pai e mãe</i>	<i>Minha princesa</i>
<i>Ouro de mina</i>	<i>Art nouveau</i>
<i>Coração</i>	<i>Da natureza</i>
<i>Desejo e sina</i>	<i>Tudo o mais</i>
<i>Tudo o mais</i>	<i>Pura beleza</i>
<i>Pura rotina</i>	<i>Jazz</i>
<i>Jazz</i>	

respectivamente, a rota temporal e a rota espacial, para atingir o mesmo ponto: Além da procedência fórica, comum ao tempo e ao espaço, esses dois trechos ainda se igualam na evolução simultaneamente eufórica e metafórica.

A euforia resulta diretamente da escolha dos valores emissivos, os mesmos responsáveis pela tematização no componente melódico. Esses valores instauram uma continuidade que pode ser descrita, em superfície, como configuração temática da ‘origem’. É o que asse-

gura um mínimo de gradação entre os versos “Pai e mãe”, “Ouro de mina” e “Coração”, abarcando, inclusive, “Da natureza”, pertencente à segunda série. Talvez essa ‘origem’ ainda venha acompanhada do sema ‘nobreza’ quando se pensa no metal (“ouro”), no órgão (“coração”) e na ressonância desses traços numa das mais elevadas expressões da música negra (“jazz”) ou na luz irradiada por um gás igualmente nobre (“neon”).

Mas a decifração da força evolutiva, que desimpede o trajeto para a conexão eufórica, se processa realmente no nível modal, com a conjugação de dois conceitos que teriam normalmente funções antagônicas: “Desejo e sina”. O impulso originante do primeiro, tradicionalmente compatibilizado com os valores emissivos que instruem a modalidade do /querer/, poderia entrar em choque com os limites impostos pela predestinação, contida em “sina”, cuja cifra modal é o /dever/ e sua resolução dos valores remissivos. Entretanto, a equivalência sintagmática desses dois domínios, volitivo e deônico, que se confirma em outras equivalências - tais como “Pai e mãe”, onde o primeiro carrega a marca mítica do legislador ou destinador (cujo /querer/ se traduz em /dever/ no âmbito do filho-destinatário) e a segunda personifica a fonte original do desejo e da criação, ou mesmo o paralelismo entre “Pura rotina” e “Pura beleza”, uma determinando a força do hábito, também como predestinação, e outra conformando o parâmetro figurativo da atratividade -, exclui, em grande medida, os fatores de descontinuidade que poderiam frear o avanço emissivo.

A metáfora caracteriza a rapidez com que os versos transitam pelas diferentes áreas de conteúdo, valendo-se das continuidades estabelecidas em nível profundo para promoverem saltos na superfície discursiva do texto: “Pai e mãe / Ouro de mina / Coração / Desejo e sina / ...”. Esses recursos produzem a impressão de que não há sintaxe narrativa e, no entanto, ela subjaz a toda conexão isotópica, gerando seus fluxos, suas direções e suas metas. Por meio dela, podemos acompanhar o movimento confluyente que leva tanto o tempo - “rotina”, como o espaço - “beleza” (figurativizado por “Minha princesa, art nouveau da natureza”), ao /fazer/ musical representado por “Jazz”.

De qualquer modo, a dimensão narrativa em sua forma canônica também comparece para auxiliar na passagem das categorias fundamentais ao plano figurativo:

Tocarei seu nome

Pra poder falar

De amor

Define-se, então, o lugar narrativo por onde transitam os valores emissivos, entre as funções subjetais de destinador e destinatário. O “nome” do destinador, do «trans-ego» (aquele que inspira), é necessário e suficiente para transferir ao sujeito o /poder fazer/: “poder falar de amor”. E note-se, ainda, a passagem quase literal da nominalização à verbalização, processo que está na base de todas as regras que engendram esta canção. Tal desenvolvimento narrativo, condutor dos valores emissivos, sustenta as duas principais isotopias, figurativa e temática, que, em superfície, dão vida ao texto: a criação da música (figura do som que elege a ordem sensorial auditiva) paralela à realização dos sonhos (tema da atração que se estende pelas noções de “desejo”, “beleza”, “prazer”, “dom”, “o que há de bom” e que, nesse momento, se realiza em “falar de amor”). Assim, o termo “tocarei” funciona como dispositivo de duplo engate isotópico, podendo introduzir tanto a face figurativa (o viés musical) como a face temática (no sentido de menção ao nome).

Embora a relação destinador/destinatário já indique uma direção e, portanto, um compromisso com a continuidade, a permanência nesse estágio narrativo da persuasão-manipulação revela que as condições para a ação propriamente dita ainda não foram preenchidas. Desse modo, se os valores remissivos não chegam a se materializar numa figura de anti-sujeito, o retardamento da performance acusa a presença camuflada das funções antagonistas. Trata-se, pois, de um sujeito virtual, beneficiário de um /querer/ (“desejo”) e de um /dever/ (“sina”) extensos que, entretanto, ainda não pode ultrapassar a etapa da espera.

As figuras produzidas na terceira estrofe, que renovam o tema da atratividade (“prazer”) tanto na ordem visual (“A luz de um

grande prazer...”) como na ordem auditiva (“Quando o grito do prazer...”), reintegrando o espaço e o tempo, confirmam a espera ao anunciar o gesto que serve para detonar o ponto de partida em direção ao ano-bom:

Quando o grito do prazer

Açoitar o ar

Réveillon

Assim como os valores nominais da primeira parte encontram seu sincretismo verbal na noção de “jazz” como fazer musical, acusando a transformação [\[NOTA 6\]](#) das funções de contato em função à distância, a letra que articula o refrão reproduz a relação dos elementos intensos provenientes da natureza (“o luar, estrela do mar, o sol”) como um “dom” transferido ao destinatário-sujeito e que lhe desperta de fato a passagem para a dimensão extensa.

O luar

Estrela do mar

O sol e o dom

Quiçá

Um dia

A fúria deste front

Virá lapidar o sonho...

A espera do encontro com os valores extensos da verbalização é projetada como ações consecutivas no plano narrativo (lapidação do sonho e geração do som) e como materialização dos anseios no plano discursivo (sonho —> som). Por fim, a isotopia figurativa do “som” corresponde à isotopia temática do “bom”, cuja categoria pulsiva geradora [\[NOTA 7\]](#) justifica a predominância dos valores emissivos, da modalidade volitiva e até das formas de espera narrativa.

P.227

O nome do destinatador, todos sabem, é o de Caetano Veloso, personagem-ator a quem esta canção é dedicada. Sua transformação em verbo (“caetanear”) é a mais completa figurativização da passagem da dimensão intensa para a extensa que uma letra poderia traduzir.

VI

COMPOSIÇÃO

... mais sitôt que des signes vocaux frappent vôtre oreille, ils vous annoncent un être semblable à vous, ils sont, pour ainsi dire, les organes de l'âme, et s'ils vous peignent aussi la solitude, ils vous disent que vous n'y êtes pas seul. Les oiseaux sifflent, l'homme seul chante, et l'on ne peut entendre ni chant ni symphonie sans se dire à l'instant: un autre être sensible est ici.

Jean-Jacques Rousseau

E o que é que isso tudo tem a ver com João Gilberto? A essa altura podemos fazer ressoar novamente a pergunta que encerra o texto “João Gilberto / Anton Webern” de Augusto de Campos [\[NOTA 1\]](#), e que deu início a este trabalho, mas alterando um pouco os seus pontos de inflexão: por que João Gilberto tem a ver com tudo isso?

Protagonista maior do processo de estabilização sintática da canção brasileira, em termos de depuração de uma gramática particular para cada obra, João Gilberto vem agora promovendo a execução de canções consagradas num limite perigosamente próximo da desestabilização. Tudo como se tivesse testando o grau de flexibilidade do sistema e, com isso, explorando todo o seu potencial semiótico. João Gilberto pertence ao elenco dos artistas que, em processo obstinado de criação, enveredam pelas questões essenciais da construção do sentido, demonstrando que os valores profundos (extensionalidade, gradualidade, categorialidade...) estão sempre presentes

em qualquer parcela mínima de realização. [\[NOTA 2\]](#) Seu percurso de intérprete constitui, a nosso ver, uma referência segura para qualquer estudo sistemático da canção.

As reflexões que desenvolveremos a seguir pretendem completar o quadro conceptual deste trabalho mas não deixam de ser também simples explicitação de valores que o canto de João Gilberto pressupõe.

Já estudamos, no segundo capítulo, a evolução da semiótica rumo à dimensão extensa do discurso e a repercussão desses avanços nas instâncias profundas de seu modelo, bem como no tratamento da questão enunciativa. Resta acrescentar que todo esse progresso foi acompanhado, como não poderia deixar de ser, por uma mudança de inflexão epistemológica facilmente observável quando comparamos a visão social, sistêmica e espacializante de Saussure (de acordo com a interpretação “oficial” do *Cours*) ao enfoque enunciativo e processual, com forte tendência temporalizante, adotado pela semiótica de hoje:

Meu esforço foi sempre de partir da fixidez para dinamizar as estruturas. [\[NOTA 3\]](#)

Apesar de inequívocas, tais mudanças na perspectiva teórica jamais desprezaram os esforços iniciais de Saussure no sentido de distinguir o espaço de reflexão lingüística no cruzamento das ciências humanas com as ciências físico-acústicas e fisiológicas. Algumas imagens criadas pelo mestre de Genebra, certamente com propósitos didáticos, permaneceram, sofrendo as necessárias adaptações, como ponto de partida inevitável dos modelos preocupados com a concepção integral da teoria, seja no campo lingüístico, seja no campo semiótico. Dentre elas, queremos realçar aqui a célebre constituição da forma lingüística na interface de duas “massas amorfas” reconhecidas como “pensamento” e “sonoridade”. [\[NOTA 4\]](#)

DO CONTEÚDO À EXPRESSÃO

Atualmente, na esteira dos avanços obtidos pela semiótica da paixão, o conceito de foria surge, a nosso ver, como herdeiro direto da noção de massa amorfa, impregnado, porém, dos valores dinâmicos indispensáveis à análise do processo. Isso porque a tensividade fórica corresponde também, como já vimos, a outra noção saussuriana concebida, a princípio, para o plano da expressão: a silabação. Ambas concorrem para a homologação das leis que fazem do ritmo e da sintaxe operações comuns aos dois planos da linguagem. [\[NOTA 5\]](#)

“Massa amorfa” é sem dúvida uma imagem sugestiva para representar uma fase da experiência humana em que, hipoteticamente, a língua não tivesse sido estruturada. Entretanto, de acordo com a correção precisa de Hjelmslev, nada autoriza - a não ser numa prática “pedagógica” - a criação de uma instância anterior à forma lingüística, uma vez que aquela não pode ser analisada sem esta. Por

essa razão, as noções de “substância de conteúdo” e “substância de expressão” definem, na axiomática do lingüista dinamarquês, o único modo de acesso às matérias, semântica e fônica, depois de passar pela estruturação das respectivas formas nos dois planos da linguagem.

Apesar da ressalva, Hjelmslev não despreza o ângulo estimulante da metáfora desde que tratada como “grandeza não-analisada” extraída da comparação entre as diferentes formas de organização das substâncias nas línguas particulares. O “fator comum” que subjaz às diferenças entre as línguas - e que permite, inclusive, o ofício da tradução - é o “sentido não-formado” ou, simplesmente, o “sentido”, conceito que o autor prefere à massa amorfa. A imagem de Saussure reaparece, no entanto, quando Hjelmslev determina a singularidade do processo de formalização de cada língua:

Cada uma dessas línguas estabelece suas fronteiras na “massa amorfa do pensamento ” ao enfatizar valores diferentes numa ordem diferente, coloca o centro de gravidade diferentemente e dá aos centros de gravidade um destaque diferente. [\[NOTA 6\]](#)

Em outras palavras, para evitar o deslocamento da imagem de Saussure a um domínio pouco funcional - como aquele que permite a identificação de massa amorfa com dois inesgotáveis reservatórios, semântico e fônico, dos quais as culturas retiram os significados e os significantes de que têm necessidade -, Hjelmslev considera que esse sentido não-formado, embora não tenha pertinência científica, brota da coexistência dos sistemas lingüísticos onde pode ser reconhecido nas regiões da substância negadas por algumas línguas mas adotadas por outras. A potencialidade de significação está justamente na ausência de um sentido que, em outra forma lingüística, pode ser manifestado. [\[NOTA 7\]](#)

Trata-se, pois, de decisão teórica que afasta a lingüística e a semiótica de uma possível abordagem ontológica ou filosófica *lato sensu* - que foge à competência dessas ciências - e as aproxima dos sistemas em funcionamento, embora ainda em termos basicamente paradigmáticos e representativos de uma coletividade. Hoje em dia, quando a semiótica analisa tanto os elementos paradigmáticos como os elementos coletivos dentro do arranjo proposto por um sujeito da enunciação - portanto, sob a égide de um "corpo" que "percebe" e "sente" -, o conceito de foria ganha um estatuto, sob alguns aspectos, semelhante ao de massa amorfa: ambos são variáveis reconhecíveis a partir de uma apreensão individual (processual), no primeiro caso, e coletiva (sistêmica), no segundo. O acesso ao elemento fórico, ou a seus termos correlatos (missivo, tensivo), só se confere a partir da seleção primordial do sujeito impondo dominância entre os valores eufóricos e disfóricos, muitas vezes tratados como emissivos e remissivos ou mesmo distensivos e retensivos. A forma constante é oferecida pelas operações do sujeito enunciativo nas etapas sucessivas do percurso gerativo. Sob outros aspectos, entretanto, foria e massa amorfa apresentam características diametralmente opostas. A metáfora espacial desta última se opõe à acepção temporal da primeira. A noção de "sentido", no caso de foria, corresponde à direção. Massa amorfa é uma grandeza basicamente semântica enquanto que foria é um conceito sintáxico por excelência. A noção de Saussure está identificada com sua opção pela "langue" enquanto sistema. A foria é resultante das paradas e continuidades, das expansões e contrações, das velocidades e durações, que determinam o processo sintagmático.

Ambas as imagens, por fim, são tributárias, em épocas distintas, do gesto inicial de Saussure - que Hjelmslev levou às últimas conseqüências - em direção à língua enquanto forma e não substância nos dois planos da linguagem. No plano do conteúdo, lingüistas e semioticistas criaram e aprimoraram seus modelos de reconstrução do sentido identificando, com maior definição, de um lado, as categorias formais e, de outro, as variáveis substanciais. No plano da expressão, porém, a despeito de alguns importantes estudos poéticos e prosódicos (que mencionaremos abaixo), nada há, até o momento, que possa ser comparado à pesquisa independente e ininter-

rupta realizada no conteúdo. Na verdade, a massa amorfa fônica nunca teve, na própria acepção de Saussure, o mesmo prestígio da massa amorfa do pensamento. A lingüística e a semiótica vêm se caracterizando, até o momento, como disciplinas que estudam a organização do plano do conteúdo. Em termos hjelmslevianos, são disciplinas da forma de conteúdo. A fonologia, responsável pela forma da expressão, só confere pertinência às suas unidades mínimas se essas puderem distinguir signos, ou seja, significados no plano do conteúdo. Ela “sempre tem em vista a língua como um sistema de comunicação na sua teoria e no seu procedimento de análise”. [\[NOTA 8\]](#) E por “comunicação” entenda-se, aqui, o que Jakobson chamaria de “função referencial” da linguagem. [\[NOTA 9\]](#) O estudo do significante sempre se configurou como descrição do veículo que conduz o significado, o verdadeiro objeto lingüístico. Edward Lopes, em seu manual de lingüística, resume essa dominância nos seguintes termos:

A pedra de toque é sempre o plano do conteúdo: ali onde estivermos em presença de diferentes conteúdos, estaremos em presença de diferentes morfemas, não importando a configuração que assumam o plano da expressão desses morfemas. [\[NOTA 10\]](#)

Como não poderiam deixar de ser, os estudos lingüísticos sempre se dedicaram ao “pensamento abstrato” [\[NOTA 11\]](#), assim como todos os setores da semiótica preocupados com a reconstrução do sentido na mente humana. Neste ponto - e não apenas neste - Saussure foi um verdadeiro profeta ao sinalizar o progresso lingüístico da substância para a forma, descompatibilizando-se totalmente com a matéria fônica:

Ademais, é impossível que o som, elemento material, pertença por si à língua. Ele não é, para ela, mais que uma coisa secundária, matéria que põe

em jogo. Todos os valores convencionais apresentam esse caráter de não se confundir com o elemento tangível que lhes serve de suporte. (...) em sua essência, este [o significante linguístico] não é de modo algum fônico; é incorpóreo, constituído, não por sua substância material, mas unicamente pelas diferenças que separam sua imagem acústica de todas as outras.

[\[NOTA 12\]](#)

Há, sem dúvida, estudos admiráveis sobre a sonoridade da fala [\[NOTA 13\]](#) e sua função de restabelecimento de aspectos contínuos que a abordagem da língua - tradicionalmente prestigiada por seus recortes intelectivos - tende a desprezar. Outros há dedicados aos fenômenos sonoros que acompanham o discurso na condição de traços paralingüísticos, com função fonoestilística, dando conta do ritmo, do acento e, sobretudo, da entonação. [\[NOTA 14\]](#) São trabalhos com base na experimentação laboratorial, que buscam estabelecer padrões sonoros em escala supra-segmental e que, até o momento, têm apresentado resultados pouco conclusivos mas bastante sugestivos no que diz respeito ao papel das modulações contínuas na configuração do sentido.

Todos esses estudos, porém, contam com a interinidade do plano da expressão. Os fenômenos sonoros podem completar, enfatizar ou, até mesmo, suplantar a função intelectual da linguagem mas nunca recebem um tratamento suficiente para fixar e perpetuar o discurso do ponto de vista fônico. Isso, aliás, nem convém, já que o maior índice de eficácia de transmissão do conteúdo de um texto está exatamente na possibilidade de fazer economia de seu plano da expressão tão logo se complete a comunicação. [\[NOTA 15\]](#) A fixação do conteúdo, que é abstrato por definição, não depende da conservação da expressão. Esse tema, central na diferenciação entre prosa e poesia, será retomado, mais adiante, com toda a atenção que merece.

Os modelos formulados para dar conta das práticas linguísticas comprometidas com a conservação da matéria de expressão (fônica ou gráfica) pertencem a uma tradição estética e são conhecidos por suas aplicações em análises de poesia. O desejo de estabelecer critérios objetivos - científicos, na medida do possível - vem se manifestando ao longo de todo o nosso século, por influência ora dos poetas-pensadores (Pound, Mallarmé, Valéry), ora das próprias conquistas lingüísticas (Jakobson, Tynianov, Todorov, Barthes), mas, apenas nas duas últimas décadas, podemos dizer que se instalou um verdadeiro programa semiótico para construir uma forma de expressão que nada tem a ver com o significante lingüístico de Saussure. Este continuaria exercendo o seu papel em função do plano do conteúdo mas, a partir de alguns trabalhos do próprio Greimas em colaboração com outros semioticistas contemporâneos [\[NOTA 16\]](#), avistou-se a possibilidade de construção de “modelos formais de organização das taxias fêmicas e das regras de geração dos discursos fonêmicos”, nos termos de uma autêntica “gramática da expressão poética” [\[NOTA 17\]](#) a ser articulada com a gramática do conteúdo. Pela primeira vez, então, foi estabelecida, no nosso entender, uma proposta de isomorfismo não-paralelo entre os dois planos da linguagem poética, criando correspondências entre enunciados semânticos e unidades silábicas. [\[NOTA 18\]](#) Pela primeira vez, ainda, a expressão poética foi situada na interface do som enquanto função discriminatória e das “seqüências de sonoridades ordenadas constitutivas da linguagem musical”. [\[NOTA 19\]](#)

A partir daí, a proposta mais consistente e, ao mesmo tempo mais audaciosa de análise da sonoridade poética, com a mesma metalinguagem descritiva utilizada no plano do conteúdo, pertence, como já deixamos entender, a Claude Zilberberg. Escorado epistemologicamente nos princípios de Saussure via Hjelmslev, e guiado pelas intuições de Paul Valéry, entre outros escritores teóricos, o autor tem se dedicado à concepção de um modelo rítmico adequado aos dois

planos da linguagem [\[NOTA 20\]](#) buscando, através do projeto anagramático de Saussure, estabelecer um núcleo fônico imanente responsável pelas direções sonoras manifestantes. Em sua análise, extremamente original, do Poema *Larme* de Rimbaud, por exemplo, Zilberberg reconstrói as relações tensivas entre valores (tímicos e dúlicos) do plano do conteúdo, associando-as à tensão entre vocalismo e consonantismo do plano da expressão e verifica que a resolução dessas tensões em favor dos valores tímicos, no primeiro caso, e do vocalismo, no segundo, revela a opção enunciativa pela abertura e pela continuidade. A metodologia desenvolvida nessa descrição, modelar sob vários aspectos, foi de grande valia no decorrer deste trabalho.

SOM E RUÍDO

Em se tratando de canção, contudo, o plano da expressão não se caracteriza apenas pela ordenação fonêmica e prosódica, que geralmente é pouco elaborada, mas, sobretudo, pela estabilização e conservação do elemento melódico. A letra de canção, como se sabe, pertence a uma esfera de valores muito particular, altamente comprometida com a melodia e todo o aparato musical circundante, de tal modo que sua avaliação à luz de critérios unicamente poéticos [\[NOTA 21\]](#) redundaria, quase sempre, em julgamento desastroso. A fixação da sonoridade na canção é basicamente um problema musical. A desestabilização da sonoridade, fenômeno a ser analisado mais adiante, já se configura como questão entoativa.

Vejamos, primeiramente, o aspecto musical.

Fundada sobre a materialidade do som, razão de sua existência, a música é paradoxalmente conhecida pela abstração que caracteriza o seu funcionamento semiótico. Constitui, talvez, uma das sintaxes mais puras que o homem já produziu, no terreno estético,

sem o confortável apoio de elementos semânticos e, por isso mesmo, sua conservação depende visceralmente da relação contraída entre forma e substância, ambas no plano da expressão.

A recente publicação de José Miguel Wisnik, *O som e o sentido* [\[NOTA 22\]](#), obra ao mesmo tempo abrangente e profunda, congrega, a nosso ver, todas as questões sobre a sonoridade e sua apreensão sócio-psicológica necessárias à formulação de uma verdadeira semiótica musical. Um dos pontos centrais desse trabalho, o que considera as relações entre som e ruído, parece-nos reconstruir, cristalinamente, a metáfora saussuriana configurada na oposição língua/massa amorfa, só que numa ótica inteiramente orientada para a conservação do plano da expressão em sua materialidade. Embora o autor não se filie a qualquer linha de pesquisa pré-determinada - muito menos à semiótica que constitui, com todas as vantagens e desvantagens, uma verdadeira escola de reflexão - sua abordagem altamente centrada numa categoria invariante, (um “monolito”), reconhecida pela articulação entre “tom” e “pulso”, assegura um princípio rigoroso norteando a incansável exploração musical que empreende por todo canto histórico e geográfico do planeta.

As relações entre som e ruído já foram fartamente debatidas em interessante trabalho de Jacques Attali comprometido com a elaboração de uma “economia política da música”. [\[NOTA 23\]](#) Em sua visão, impregnada de modelos míticos, narrativos e polemológicos, o ruído é tratado como um representante das forças antagonistas constantemente sacrificado pelo rito musical que representa a afirmação de uma ordem sócio-política:

O ruído é uma arma e a música é, originalmente, a formalização, a domesticação, a ritualização do uso desta arma num simulacro de morte ritual. [\[NOTA 24\]](#)

Utilizando a metalinguagem empregada no capítulo anterior, poderíamos dizer que, para Attali, a música é sempre um programa que simula em suas leis a ordem social e que resulta de um conflito inevitável com o anti-programa musical operando em sentido inverso. Ou, para lançar mão de uma formulação feliz de Fontanille a respeito da noção de *devenir*, a música pode ser definida como “a vitória das forças coesivas (aquelas que fazem de cada ponto do caminho um ponto de bifurcação possível)”. [\[NOTA 25\]](#) Daí sua função, segundo Attali, de afirmar, em meio à virulência ruidosa das forças contrárias, que “a sociedade é possível”. [\[NOTA 26\]](#)

Nessa perspectiva, a música executa um ritual de sacrifício, “canalizando” o ruído, essa ameaça de morte, através de leis sonoras e atenuando, assim, seus sinais de desarmonia. Ruído, como noção portadora dos valores remissivos, em oposição à música, enquanto agente dos valores emissivos, parece ser uma decorrência semiótica natural do pensamento de Attali:

De um lado, o ruído é violência: ele incomoda. Produzir ruído é romper uma transmissão, desligar, matar. É um simulacro da morte.

De outro, a música é canalização de ruído e, portanto, simulacro de sacrifício. Ela é pois sublimação, exacerbação do imaginário, ao mesmo tempo que é criação de ordem social e de integração política. [\[NOTA 27\]](#)

Wisnik absorve e adota, até certo ponto, os traços polêmicos que definem a relação entre música e ruído no texto de Attali, mas expande a abordagem para outras esferas com implicações teóricas mais conseqüentes. [\[NOTA 28\]](#) Incidindo diretamente sobre os processos de fixação do plano da expressão, *O som e o sentido* propõem, no nosso entender, uma forma científica (ou física) e uma forma antropológica do som e do ruído, circunscrevendo um campo de estudos que,

com todo rigor, podemos denominar “forma da substância sonora”. [\[NOTA 29\]](#) Resta-nos depreender daí uma forma semiótica que ajude a instruir melhor o modelo da canção.

Depois de uma explicação meticulosa sobre a natureza física do som e sua correlação com as disposições somáticas e psicológicas do homem, estabelecendo o que chamamos de forma científica dos padrões musicais, Wisnik demonstra que a sobreposição de “complexos ondulatórios” (já compostos de frequências regulares e irregulares) produz, dependendo do grau de periodicidade interna, fases e defasagens responsáveis pelas tendências - ora à estabilidade, ora à instabilidade - do som. [\[NOTA 30\]](#) Desde essa etapa de explanação, o autor já lança mão da metáfora que julgamos ser muito próxima da de Saussure, quando extrai a língua da massa amorfa:

Descreve-se a música originariamente como a própria extração do som ordenado e periódico do meio turbulento dos ruídos. Cantar em conjunto, achar os intervalos musicais que falam como linguagem, afinar as vozes significa entrar em acordo profundo e não visível sobre a intimidade da matéria, produzindo ritualmente, contra todo o ruído do mundo, um som constante... [\[NOTA 31\]](#)

Além de comparecer textualmente a própria idéia de “linguagem”, ainda temos a dimensão social do “acordo profundo” sobre a matéria sonora que, segundo a visão saussuriana, passa para a escala humana justamente em função desse consenso. O mais importante, porém, é que, na esteira dos termos especificadores do som e do ruído, vão se revelando os valores que Wisnik atribui a essas noções.

Com relação a “som”, há todo um inventário isotópico que pode ser acompanhado através das acepções de “ordenação”, “periodicidade”, “rito”, e “constância”, todas se reportando às leis de recorrência que dão certa solenidade ao material sonoro escolhido. Mais que isso, esse conjunto de regras funciona no sentido de asse-

gurar a espera valeriana, a progressão rítmica que reduz consideravelmente a possibilidade de intervenção abrupta da surpresa. Todas as medidas contra a surpresa, já vimos, visam alimentar a evolução histórica com durações que evitem rupturas e a conseqüente necessidade de compensação temporal. Com relação a ruído, não é difícil extrair, mesmo desse pequeno trecho citado, o sentido inverso de instabilidade e irregularidade, mas acrescido de um traço bastante sugestivo para a nossa análise: a “turbulência”. Esse fundo de agitação começa a configurar o ruído como um campo de celeridade.

Se a dimensão caótica do ruído pode, como imaginamos, ser tratada em termos de velocidade, estaremos mais 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 resente 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. [\[NOTA 32\]](#)

Evidente que o aumento de velocidade não se refere apenas às alterações de andamento mas, principalmente, à perda das etapas que traçam um itinerário entre sujeito e objeto. Acelerar é queimar etapas e atentar contra a espera, categoria que está na base tanto do ritmo como da sintaxe. Nesse sentido, o ruído, na concepção de Wisnik, identifica-se, inequivocamente, com a velocidade:

A introdução do ruído atua ambivalentemente como acréscimo de carga informativa das mensagens e acelerador entrópico dos códigos (o que realimenta entropicamente as mensagens). [\[NOTA 33\]](#)

E talvez tenhamos aí o primeiro critério de distinção entre a metáfora saussuriana, na formulação original, e os conceitos posteriores que, direta ou indiretamente, reconsideraram o seu lugar teórico.

“Massa amorfa” é extensão absoluta, estática e infinita, a ser dinamizada nos recortes produzidos pelos sistemas lingüísticos; é um estado potencial tão lento que pode ser comparado à rotação terrestre: imperceptível para a escala humana. O “sentido” de Hjelmslev, embora apresente uma mobilidade operacional, ainda conserva as noções de fronteiras espaciais pré-fixadas pela língua enquanto sistema. “Fonia” e “ruído” já são conceitos totalmente mergulhados na abordagem do processo lingüístico, musical, ou de qualquer outra natureza. O primeiro, muito utilizado pela semiótica de Greimas, marca a mudança de inflexão epistemológica dessa teoria em direção à temporalidade e aos conteúdos subjetivos. O *continuum* fórico é um constante *devenir* cuja apreensão depende necessariamente de uma <parada> que negue a passagem desenfreada do fluxo e reapresente-o em regime concentrado ou expandido. O segundo fornece a versão mais completa e dinâmica da imagem saussuriana e, no entanto, como já salientamos, não compartilha, nem com a semiótica e nem com o próprio fundador da lingüística moderna, as implicações teóricas de suas proposições. Certamente, porém, se massa amorfa prima por inspirar uma idéia de estaticidade - ou de movimento mínimo, nebuloso e indistinto -, cujo significado depende da aceleração imprimida pela incidência paradigmática dos sistemas lingüísticos, ruído caracteriza-se por uma celeridade básica que só pode ser aplacada pelas leis sintáxicas de um processo. Senão vejamos.

Interessante observar que apesar de desenvolver o seu pensamento numa linha independente, talvez por isso mesmo, Wisnik, ao lapidar seu conceito de ruído, esbarra em todas as fases lingüísticas e semióticas de tratamento do *continuum* amorfo. Assim, reproduzindo a estratégia didática de Saussure, o autor se reporta, às vezes, a uma “grande reserva de ruídos”, composta de elementos desprezados durante a “triagem” [\[NOTA 34\]](#) elaborada pelas culturas, quando definem seus sons e suas leis musicais. Mas a correção hjelmsleviana

se faz logo presente, no nosso entender, quando Wisnik esclarece que essa reserva de ruídos reside, na verdade, em outras seleções culturais, efetuadas no mesmo ou em outro momento histórico, assim como o “sentido” (= massa amorfa) é o que pode ser manifestado em outra língua embora seja vetado na primeira:

... (uma permanente seleção dos materiais visando o estabelecimento de uma economia do som e ruído atravessa a história das músicas: certos intervalos, certos ritmos, certos timbres adotados aqui podem ser recusados ali ou, proibidos antes, podem ser fundamentais depois). [NOTA 35]

O ruído, porém, ganha toda sua amplitude conceptual ao identificar-se com foria que - assim como a massa amorfa em relação às línguas - só se manifesta em função de um fazer enunciativo. Se foria vem sendo utilizada para a análise semiótica do plano do conteúdo, ruído pode desempenhar o mesmo papel no plano da expressão, sobretudo no que se refere a processos estéticos, como a música ou a canção, que dependem da conservação da sonoridade. A apreensão musical corresponde, *ipsis litteris*, ao primeiro gesto de apreensão fórica:

A música é capaz de distender e contrair, de expandir e suspender, de condensar e deslocar aqueles acentos que acompanham todas as percepções. [NOTA 36]

Tanto o ruído quanto a foria, que não passam de um *continuum* indistinto antes da intervenção enunciativa, tornam-se identificáveis, no interior da forma antropomórfica, sob o aspecto da oposição som/ruído no primeiro caso, e euforia/disforia no segundo. O par som-euforia corresponde segundo nossa leitura do texto de Wisnik, àquilo que uma cultura seleciona em função de leis combinatórias bem definidas e que lhe assegura um grau satisfatório de estabilidade e previsibilidade. O par ruído-disforia, também selecionado por uma comunidade cultural, representa a parcela de elementos refratários, de

forças antagonistas [\[NOTA 37\]](#), passível de ser administrado e, de preferência, absorvido pelas regras dominantes:

O som se produz negando terminantemente certos ruídos e adotando outros, para introduzir instabilidades relativas: tempos e contratempos, tônicas e dominantes, consonâncias e dissonâncias [\[NOTA 38\]](#)

A construção de uma forma semiótica exige que as acepções de som e ruído sejam suficientemente rastreadas no texto e reduzidas, por fim, a seus valores essenciais. Os sintomas isotópicos, já detectados acima, com relação ao tratamento cinematográfico dispensado aos dois conceitos, podem ser agora confirmados em escala mais ampla. Se, de um lado, som-euforia significa basicamente ordem, sintaxe, ritmo e espera, e ruído-disforia significa o inverso disso tudo e se, por outro lado, ordenação corresponde à ritualização musical do material sonoro para evitar, na medida do possível, a intervenção abrupta da surpresa, a “história das músicas” de Wisnik relata, primeiramente, o esforço das culturas no sentido de conter a velocidade imposta pelos ruídos - outros sons de outras culturas -, ao mesmo tempo que dependem da administração de alguns deles para impedir que seus discursos musicais tomem-se ritos excessivamente lentos. Relata, em seguida, o destino inexorável da música rumo ao mundo dos ruídos, cuja velocidade, marcada pela coexistência dos sons de todo o planeta em cada cultura, com suas potencialidades multiplicadas pelo avanço eletrônico e pelas exigências de mercado, requer novas gramáticas, ou gramáticas de emergência, capazes de frear - com a serialização, a repetição, a mixagem, os sintetizadores, os “loops” e com a própria canção em si - uma possível dispersão total de sonoridade.

Assim, a trajetória proposta por Wisnik, da música modal às “simultaneidades contemporâneas”, pode ser lida como a passagem

gradativa da desaceleração à aceleração vertiginosa do tempo. Evidente que não se trata apenas de um tempo mobilizado pelas diferenças de andamento mas, principalmente, da velocidade das mudanças bruscas, típicas dos processos descontínuos, em oposição à moderação [\[NOTA 39\]](#) que, regulamentando as medidas musicais, valoriza e alimenta a duração do percurso.

A formação das escalas como verdadeiros paradigmas culturais, a repetição acirrada de seus pulsos e de seus contornos, as manobras em torno de uma tônica rigorosamente fixa, tudo isso que, segundo Wisnik, expressava forte compatibilidade entre a música modal e o mundo pré-capitalista, com suas “formações sociais resistentes à mudança e a todo tipo de evolução” [\[NOTA 40\]](#), assinala também a desaceleração de um tempo que tende a parar:

A música modal participa de uma espécie de respiração do universo, ou então da produção de um tempo coletivo, social, que é um tempo virtual, uma espécie de suspensão do tempo, retornando sobre si mesmo. [\[NOTA 41\]](#)

No rito de construção das escalas e de determinação de suas leis intervalares sempre esteve implicada a proteção dos sons contra os ruídos, assim como um cultivo de previsibilidade contra a atuação do inesperado. Escalas, intervalos, pulsos e tonalidades são medidas tomadas em nome da desaceleração do tempo.

A presença latente do trítono (intervalo de três tons inteiros ou quarta aumentada) nas melodias do canto gregoriano, por exemplo, presença esta sistematicamente negada pelos músicos, que realizavam todas as evoluções necessárias para impedir sua manifestação, também traz uma justificativa espaço-temporal a ser adicionada aos motivos físicos, metafísicos e morais que, para Wisnik, determinaram o “recalque” prolongado deste intervalo na música euro-

péia. Com efeito, as razões acústicas e harmônicas que retardaram a assimilação do trítano remetem-se, todas, ao fator descontinuidade, ou seja, mais uma vez, à “suspensão de um regime permanente”. Portador de valores remissivos, o trítano, *diabolus in musica*, realizava considerável fratura no *continuum* fórico e, nessa condição de ruído-disforia - uma “velocidade estonteante” para a época -, criava a necessidade de compensação e, por conseguinte, de reconstituição do percurso musical omitido. [\[NOTA 42\]](#)

Por isso, a passagem gradativa do mundo modal ao mundo tonal, selada por um “acordo com o trítano” ou um “pacto com o diabo”, segundo formulação precisa de Wisnik [\[NOTA 43\]](#), se consuma numa troca de dons (ou sons), onde esse intervalo é assimilado desde que devidamente preparado e resolvido. Nessas fases, anterior e posterior, depositam-se os valores emissivos encarregados da transição sem rupturas. A distância harmônica passa, então, a ser ocupada por um percurso que leva e traz de volta, desacelerando o processo.

Mas o “diabo” cobra muito e o que temos, durante séculos de tonalidade, é uma “tritonização generalizada” [\[NOTA 44\]](#) responsável por modulações cada vez mais ágeis e contínuas, desembocando num cromatismo que possibilita todos os desvios de rota imagináveis no campo das alturas, de tal modo que a escala diatônica - garantia de estruturação, solenidade e previsibilidade do sistema tonal - se transforma, pouco a pouco, numa série de doze tons, sem eixo harmônico, ao sabor das múltiplas derivações (agora, não apenas no campo das alturas) e dos saltos peculiares ao mundo do ruído-disforia.

O dodecafonismo é a mais completa explicitação do pano de fundo cromático sobre o qual se desenvolve o tonalismo, que vem à tona negando todo o diatonismo e todo movimento cadencial. [\[NOTA 45\]](#)

A despeito de todos os esforços de desaceleração dos discursos musicais, dos quais resultaram as obras mais reverenciadas pela humanidade em todos os tempos [\[NOTA 46\]](#), a atração pelos lugares sonoros desconhecidos acabou prevalecendo e, mais que isso, a sua busca acelerada sem maior transição. Wisnik realça esse aspecto quando utiliza, em algumas passagens, o modelo cósmico para indicar o processo de dispersão a que foi submetida a música tonal durante sua evolução histórica:

A tonalidade e seu grande arco podem ser vistos, então, não como um cosmo encerrado em sua centralidade, mas como um cometa que se afasta, tendo no seu núcleo a forma clássica (mais precisamente aquele elo barroco-clássico, que vai de Bach a Beethoven), a cauda romântica, e sua dispersão atonal-serial-eletrônica. [\[NOTA 47\]](#)

O caráter difuso e veloz da série dodecafônica, por sua vez, sofreu severa resistência do cérebro de Schoenberg que condicionava o seu uso a uma série de princípios, onde não faltavam instruções para a conduta dos compositores, todas elas negando terminantemente o espectro da gama diatônica. Como sempre, a necessidade de sintaxe e de ritmo surge como resposta temporal, em nome da “espera”, ao excesso de imprevistos. Quanto a Webern, já comentamos sua incansável busca de coerência (cf. Cap. I) através do estreitamento das relações entre os elementos intensos e a expansão geral

da obra, projeto este inspirado em minuciosa revisão da história da música tonal. [\[NOTA 48\]](#)

A experiência serial que, segundo Wisnik, contracena, neste século, com a experiência minimalista (Philip Glass e Steve Reich), atingindo, respectivamente, os confins da dissonância e da defasagem, obrigam, ambas, a repensar as gramáticas musicais como desenvolvimentos parciais - cultural e historicamente comprometidos - de uma “mesma base freqüencial”, fonte geradora do tom e do pulso, o primeiro explorado à exaustão pela música européia, o segundo pela música africana. [\[NOTA 49\]](#)

A música de hoje está mergulhada num vasto processo contínuo de interações - com fronteiras imperceptíveis entre origem melódica e origem rítmica bem como entre linha erudita e linha popular onde não há mais tempo para implantação de novos sistemas ou novas gramáticas duradouras. Sob a égide matricial do tom e do pulso, as gramáticas particulares nascem e morrem em cada obra, mas vivem o suficiente para conservar, na extensão de uma sonoridade ordenada, uma fração do nosso tempo histórico. A presença dos proto-sistemas (tonalismo ou ritmismo pulsante) nas canções populares é apenas mais um sintoma de concomitância daqueles princípios, mesmo no interior de obras de pequena extensão sem que isso represente muita coisa no resultado final de suas significações particulares.

Diminuem as distâncias culturais, diminuem igualmente as durações. O extraordinário avanço tecnológico contribui para a eliminação dos espaços e dos tempos que separam o som do ruído mas, em contrapartida, oferece recursos quase ilimitados para a repetição

e a reprodução em série, possibilitando ordenações e sintaxes, até há pouco, insondáveis. A trajetória do texto de Wisnik rumo às simultaneidades contemporâneas descreve, no nosso entender, o esforço dos músicos, ao longo da história, no sentido de controlar a velocidade crescente imposta pelos ruídos, lançando mão de recursos cada vez mais apurados. Daí a homologação que já vimos sugerindo, entre, de um lado, ruído e aceleração e, de outro, som e desaceleração. A velocidade desenfreada não permite sequer a fixação sonora indispensável à própria existência musical:

Entramos numa câmara universal de músicas que despontam à atenção e se dissipam, ficando provisoriamente guardadas em algumas "obras" Os timbres se multiplicam com a celeridade das mercadorias, e não fixam o som. A música é um sinal errático entre essas granulações, submetido ao poder da repetição. Nesse processo de aceleração em queda livre que acompanha o ritmo da dessacralização generalizada do som, o monólito de tom e pulso é, se quisermos, a única referência, enigmática, óbvia e intacta. [\[NOTA 50\]](#)

Essa noção de ruído como sonoridade provisória, refratária à conservação da matéria, parece-nos fecunda para uma reflexão consistente a respeito da própria origem da canção popular.

CANTO E FALA

No mundo da canção, os valores musicais recebem outros pesos e outras medidas. As tensões sonoras, paulatinamente conquistadas no decorrer da história das músicas, são incorporadas de forma compacta no acompanhamento instrumental e raramente se agregam aos componentes que dão identidade à canção. Permanecem na condição de manifestantes - de variáveis — cuja forma manifestada - bem menos variável - é a relação entre melodia e letra. De fato, por mais que se transformem os arranjos instrumentais, a linha da voz,

conduzindo os valores melódicos e lingüísticos, continua sendo a única garantia de que se trata da mesma canção.

Nesses termos, as funções que articulam som e ruído têm sua gravidade deslocada para outro centro. Não importa tanto a sonoridade *lato sensu*, mas a sonoridade produzida pelos órgãos vocais, a mesma que sustenta a expressão de nossa linguagem cotidiana. O som se caracteriza, assim, pela negação das inflexões entoativas da fala, sobretudo no que essas têm de instabilidade e interinidade, e pela instauração de uma gramática que, além de fixar a linha da voz — projetando os tempos rítmico e mnésico sobre o tempo sucessivo -, engendra os valores que tomam melodia e letra compatíveis, o suficiente para instruir adequadamente o trabalho de arranjo instrumental.

Constituída na tangente da linguagem oral e a partir da musicalização dos mesmos recursos empregados por qualquer falante em sua comunicação diária, a canção sempre correu o risco de perder-se no fluxo itinerante e provisório das mensagens corriqueiras. Esse risco era mais presente antes da generalização dos processos de gravação. O disco e o rádio contribuíram em muito para destacar e estabilizar o que era canção no meio da fala. Sem dúvida, porém, o trabalho mais delicado de seleção da sonoridade a ser conduzida pela voz e de administração das interferências ruidosas da linguagem oral ficou por conta das atividades artísticas dos compositores e dos intérpretes. Ao mesmo tempo que rejeitavam as funções prosaicas e finalistas da fala, sentiam-se atraídos pela imprevisibilidade espontânea de suas entonações e de suas expressões coloquiais.

A onipresença dos processos da linguagem oral no universo da canção já foi objeto de nossos estudos em inúmeras oportunidades [\[NOTA 51\]](#), mas só agora vislumbramos a possibilidade de integrá-los como valores equivalentes aos que transitam nos estratos gerativos do sentido. A chave está na necessidade de conservação da substância sonora da voz, quando letra e melodia se entrosam em função do canto, em oposição à necessidade de abandono da mesma substância quando os dois componentes estão em função da fala. O caráter impreciso e efêmero das entonações lingüísticas, extremamente adequa-

do à rapidez da circulação das mensagens na vida cotidiana, torna-se incompatível com as leis de fixação sonora exigidas pela canção. Nesse sentido, a velocidade da fala é ruído-disforia a ser negado pela canção, ao mesmo tempo que constitui importante recurso ao alcance dos compositores e cantores interessados na dinamização sonora de suas obras.

Os trabalhos de Paul Valéry sobre a estética, associados às suas reflexões sobre o tempo, constituem, a nosso ver, a mais ampla e profunda referência para quem deseja abordar as práticas significantes que desempenham função artística a partir de material comprometido com funções utilitárias. [\[NOTA 52\]](#) Embora mantendo a tônica na relação entre poesia e prosa, Valéry estende seus princípios à relação entre canto e fala, e até mesmo à relação entre dança e marcha (o “andar” do dia-a-dia). A função utilitária da prosa, da fala e da marcha dispensa as leis solenes que ritualizam e estabilizam o plano da expressão. De acordo com o autor, todas essas práticas extraem seu valor e sua eficácia da rapidez com que se convertem em algo abstrato, desvinculado tanto da matéria como do percurso traçado no significante.

O conteúdo temporal implicado na diferenciação entre poesia e prosa vai se configurando no discurso de Valéry, como já o foi no caso de Wisnik, numa isotopia de segundo grau [\[NOTA 53\]](#), onde a força de desaceleração da linguagem poética pode ser deduzida a partir de um constante conflito implícito com a aceleração - esta sim, muitas vezes evocada - da prosa e da linguagem coloquial:

A poesia, arte da linguagem, é portanto coagida a lutar contra a prática e a aceleração moderna da prática. Ela valorizará tudo o que pode diferenciá-la da prosa. [\[NOTA 54\]](#)

As palavras, para o autor, têm mais sentido que funções e estas últimas são evidenciadas pelo tratamento veloz, quando aquelas se comportam como “meio” e não como “fim” [\[NOTA 55\]](#):

... que só compreendemos os outros, e que só compreendemos a nós mesmos, graças à velocidade de nossa passagem pelas palavras. [\[NOTA 56\]](#)

Ocorre que o plano da expressão, embora seja indispensável ao universo da comunicação, nunca se caracteriza como seu objetivo. A compreensão intelectual depende não apenas da rapidez com que se passa pelas palavras mas, sobretudo, da rapidez em que se processa a transformação do som em sentido abstrato. Quanto mais provisória a ordenação fônica mais eficaz a comunicação.

Compreender consiste na substituição mais ou menos rápida de um sistema de sonorização, de durações e de sinais por algo totalmente diferente que é, em suma, uma modificação ou uma reorganização interna da pessoa a quem se fala. [\[NOTA 57\]](#)

Nesse sentido, vale sublinhar a imprecisão melódica das entonações lingüísticas que, elaboradas para acompanhar nossas sequências da fala, não subsistem a elas. A instabilidade acústica dos contornos entoativos — só compensada por uma ordenação elementar dos tonemas (terminações de frases melódicas) que fixam o parâmetro descendência / não-descendência - desempenha a função precípua de auxiliar na transmissão de mensagens sem adquirir autonomia sonora. Em outras palavras, a entonação é programada para ter vida breve, para se extinguir no limiar da compreensão e suas leis estão irremediavelmente subordinadas às leis lingüísticas. E, realmente, como já vimos, de acordo com os princípios saussurianos, o valor fonológico do som jamais se define por representação acústica mas pela capacidade de engendrar e distinguir significados abstratos. O desa-

parecimento iminente da entonação dos discursos orais, tão logo cumpram sua função informativa - afinal, o perfil entoativo de um texto constitui o único esboço (não mais que isso) de uma ordenação extensa da sonoridade lingüística -, é o maior sinal de interinidade do plano da expressão nas práticas de comunicação abstrata.

... nos empregos práticos ou abstratos da linguagem, a forma [\[NOTA 58\]](#), ou seja, o físico, o sensível e o próprio ato do discurso não se conserva; não sobrevive à compreensão; desfaz-se na clareza; agiu; desempenhou sua função; provocou a compreensão, viveu.. [\[NOTA 59\]](#)

Na dissolução da expressão está implicada a dissolução do próprio “ato de discurso” e do processo engendrado para se atingir a meta informativa. Está implicada ainda a supressão das leis que organizaram o significante em função de um projeto, cujo êxito pode ser aferido pela instantânea transposição ao plano do conteúdo. De fato, nas utilizações práticas da linguagem oral, a meta é atingir, de maneira rápida e econômica, a formulação e a conseqüente compreensão do conteúdo lingüístico. Valéry identifica essas práticas às nossas andanças diárias, quando também são orientadas para objetivos determinados:

O andar, como a prosa, visa um objeto preciso. É um ato dirigido para alguma coisa à qual é nossa finalidade juntarmo-nos. São circunstâncias pontuais, como a necessidade de um objeto, o impulso de meu desejo, o estado de um corpo, de minha visão, do terreno etc. que ordenam ao andar seu comportamento, prescrevem-lhe sua direção, sua velocidade e dão-lhe um prazo limitado. Todas as características do andar são deduzidas dessas condições

instantâneas que se combinam singularmente todas as vezes. Não existem deslocamentos através do andar que não sejam adaptações especiais, mas abolidas e como que absorvidas todas as vezes pela realização do ato, pelo objetivo atingido. [NOTA 60]

A busca do caminho mais rápido, o automatismo dos movimentos envolvidos nessa busca e, principalmente, o imediato apagamento de todo o processo assim que se atinge a meta, comprovam a desimportância do percurso diante do resultado, embora aquele seja condição para se chegar a este. [NOTA 61] Nossa marcha do dia-a-dia equivale aos programas gestuais, estudados por Greimas [NOTA 62], cujos significados parciais vão se “dessemantizando” e adquirindo uma posição metonímica que só pode ser avaliada à luz do projeto global da sequência gestual. Assim, todos os fragmentos gestuais que compõem um programa de pesca, por exemplo, definem um significante extenso que nada mais é que um desdobramento ordenado de um projeto, o seu significado. Em outros termos, a meta de um programa gestual - independentemente de ter sido alcançada - é a razão que dá sentido (ou direção) à seqüência executada. Esta poderá, portanto, ser ampliada, reduzida ou, enfim, otimizada em relação aos objetivos do projeto. No quadro das funções utilitárias, as seqüências gestuais estão para seu projeto assim como as seqüências fonológicas estão para o plano do conteúdo lingüístico. Ambas são dispensadas tão logo atingem a meta.

O contínuo sacrifício da sonoridade, no campo lingüístico, para salvaguardar o conteúdo é fenômeno previsto no modelo de Saussure-Hjelmslev quando se atribui à forma de expressão um estatuto rigorosamente abstrato em interdependência estrita com a forma de con-

teúdo. As leis lingüísticas que organizam a expressão em função do conteúdo não contemplam os requisitos necessários à conservação da substância sonora. Ao contrário, traçam um percurso sintagmático para ser utilizado uma única vez.

Os impulsos de ritualização, de musicalização ou de estetização de modo geral são manifestações de defesa do corpo, da substância e do presente contra a rapidez e a efemeridade das práticas cotidianas. Assim, por exemplo, se uma dança opera com seqüências gestuais semelhantes às de um programa de pesca, jamais o seu sentido poderá ser substituído pelo resultado prático dos movimentos (ex: um peixe, cujo tamanho e cuja qualidade seriam suficientes para dar indicações sumárias sobre a gestualidade empregada). Ao contrário, o resultado, neste caso, é apenas um efeito de sentido diluído no percurso sintagmático que, este sim, deve ser conservado em toda a sua integridade.

A dança é totalmente diferente. É, sem dúvida, um sistema de atos: mas que têm seu fim em si mesmos. Não vão a parte alguma. [\[NOTA 63\]](#)

A poesia também, segundo Valéry, depende da conservação da expressão embora faça uso de grandezas e de leis muito semelhantes àquelas empregadas na prosa ou no discurso coloquial. [\[NOTA 64\]](#) A delicadeza da atividade do poeta está justamente na necessidade conciliar a celeridade própria das comunicações abstratas com a fixação da substância sonora e do percurso sintagmático.

...O poema (..) não morre por ter vivido: ele é feito expressamente para renascer de suas cinzas e vir a ser indefinidamente o que acabou de ser. A

poesia reconhece-se por esta propriedade: ela tende a se fazer reproduzir em sua forma, ela nos excita a reconstituí-la identicamente. [\[NOTA 65\]](#)

As leis musicais, que dão forma e estabilidade ao som, operam no sentido de ritmar o tempo cronológico e de conter os saltos promovidos pelo tempo mnésico. Numa palavra, elas desaceleram as manobras associativas do pensamento, instaurando uma contigüidade *in praesentia*. [\[NOTA 66\]](#)

É nesse sentido que “a execução do poema é o poema”. [\[NOTA 67\]](#) A substância sonora - seu timbre, sua melodia e seus acentos - e as leis que a fixam são extensões concretas do ser do sujeito que organizam e perpetuam alguns de seus instantes. No caso da canção, esses fenômenos de presentificação enunciativa são ainda mais acentuados em virtude da necessária interpretação de um cantor que literalmente recompõe a obra a cada nova execução. Além disso, a voz e a melodia se sobressaem, respectivamente, como substância e forma sonoras, cujas unidades se constituem de temas ou frases bem além das dimensões silábicas. A sintaxe musical instaura-se, assim, no plano da expressão da canção popular, oferecendo formas de estabilização tão completas que chegam a dispensar, do ponto de vista técnico, a participação lingüística. Aquilo que chamamos de “melodia” concentra os principais valores musicais gerados pela composição, de tal modo que as aliteraões e os contrastes fonológicos tomam-se, quase sempre, efeitos de segundo plano. Componente melódico e componente lingüístico ou, sumariamente, melodia e letra, responsáveis por um sentido homogêneo, exibem, entretanto, sintaxes próprias, a primeira assegurando a presença física da matéria sonora e a segunda encarregando-se, sobretudo, do conteúdo abstrato. Ambas são suscetíveis, como atestam os capítulos anteriores, de serem analisadas pelos mesmos princípios teóricos e descritivos.

E se na criação de uma letra de canção já há um tratamento poético que contribui para a estabilização da matéria fônica, esse processo só se completa e se define verdadeiramente com a proposta melódica. [\[NOTA 68\]](#) Só nesse estágio, a canção identifica-se, também, com a própria execução, eternizando um instante do ser que a criou. Valéry refere-se diretamente ao canto nesses termos:

O canto é mais real que a fala plana; porque ela só vale por uma substituição e uma operação de decifração enquanto ele move e faz imitar, faz querer, faz estremecer como se sua variação e seu tecido fossem a lei e a matéria de meu ser. Ele se põe em meu lugar; mas a fala plana está na superfície, ela detalha as coisas exteriores, fragmenta, rotula. [\[NOTA 69\]](#)

A letra que integra a canção continua dando conta das abstrações do pensamento e dos conteúdos ausentes mas só dos que podem ser renovados a cada execução. O resto é sacrificado e canalizado pelo rito melódico-musical. O resto é o texto-fala, esse universo ruidoso que subjaz à canção mas que deve ser negado por sua absoluta incapacidade de conservação sonora.

A sobreposição das leis musicais sobre o componente melódico, com repercussão direta no componente lingüístico, desloca o foco de tensão da relação entre melodia e letra - já que as duas recebem o mesmo tratamento de fixação - para a relação entre canção e fala, consideradas, ambas, como portadoras de melodia e letra mas sob a influência predominante de leis diferentes. A instabilidade das entonações lingüísticas - adequada, como já vimos, à rapidez das transmissões intelectivas - é um desafio ao tratamento musical. Suas evoluções melódicas são arrítmicas e micro-tonais, ostentando o descompromisso com o plano da expressão, mas demonstrando, ao mesmo tempo, uma natural compatibilidade com as evoluções lingüísticas. Mais que isso, as entonações dependem da coesão assegurada no ní-

vel da forma do conteúdo da linguagem para cumprir seu papel de adjuvante nas formulações enunciativas e, sobretudo, nas modulações dos afetos investidos nos textos. A instabilidade é, no fundo, um fator de flexibilidade que faz das entonações algo conformável a toda e qualquer proposição oral. Tais melodias devem contribuir para o sentido geral do texto mas não podem subtrair a atenção dos interlocutores, sob pena de comprometer a eficácia da transmissão.

Resumindo, podemos dizer que a configuração *coesão linguística / instabilidade entoativa* define o quadro ideal para que os discursos, velozes e efêmeros, processem com êxito suas comunicações abstratas do dia-a-dia.

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, próprio da fala. Equivale, ainda, a uma transformação do objeto ausente em objeto presente, em relação contígua com o corpo, através da voz. Assim, mais uma vez, é oportuna a passagem de Valéry que fala sobre a dança, o verso e o canto:

A dança não tem por objetivo me transportar daqui para lá; nem o verso, nem o canto puros.

Mas eles existem para me tornar mais presente a mim mesmo, mais inteiramente entregue a mim mesmo, exaurido diante de mim inultamente, me fazendo suceder a mim mesmo, e todas as coisas e sensações não possuem mais outros valores. [\[NOTA 70\]](#)

CORPO, ANDAMENTO E LIBERDADE

A noção de “presente”, para Valéry, é uma simultaneidade, uma sincretização de todos os tempos na pessoa do EU e na percepção e

consciência o corpo. [\[NOTA 71\]](#) Há, neste conceito, um sentido de neutralização temporal (todos os tempos equivalendo a nenhum tempo), um grau zero desprovido de tensão [\[NOTA 72\]](#), onde o “aqui” e o “agora” enunciativos correspondem, respectivamente, à assimetria e à intransitividade [\[NOTA 73\]](#). Nesse concepção, o EU é um centro de ancoragem de onde partem e para onde voltam todas as extensões espaciais ou temporais que engendram os nossos conteúdos.

Presente - é um funcionamento.

Há funcionalmente - um retorno a um ponto que é o EU - do instante. - Este retorno é tão obrigatório quanto o retorno do coração ao estado de retomada de sua contração. [\[NOTA 74\]](#)

Ocorre que o espaço realmente se define para o sujeito ao expandir-se do AQUI enunciativo a um outro ponto que pode ser um ALI, um LÁ, um LÁ-LONGE... podendo ir ao infinito. Do mesmo modo, o AGORA, identificado com o presente enunciativo, só adquire sentido quando se expande em direção ao JÁ-JÁ, ao DAQUI A POUCO, ao BREVEMENTE ou mesmo ao PARA SEMPRE. Considerando que a distância espacial e a duração temporal são conceitos dependentes da velocidade de andamento implicada na relação entre dois pontos e que esses valores de andamento pertencem, num enfoque semiótico, à esfera subjetal, Zilberberg propõe uma arguta correspondência entre EU enunciativo e TEMPO, no sentido de andamento ou, em termos mais técnicos, de tempo cinematográfico.

... o TEMPO controla a extensão da qual o "agora" e o "aqui" são os pontos de ancoragem. [\[NOTA 75\]](#)

Em outras palavras, se o EU demarca um ponto de ancoragem, o andamento determina a duração e, conseqüentemente, a extensão espacial envolvidas no processo. Já exploramos exaustivamente em outros momentos desse trabalho, os efeitos do andamento sobre o tempo e o espaço. A aceleração subjetal provoca a redução da duração e da distância nas extensões objetais enunciadas. A desaceleração, produzindo o efeito inverso, instaura a continuidade que recupera a junção do sujeito com o objeto ou com o percurso que leva ao objeto.

Todas essas observações nos fazem pensar que a exigência de fixação do plano da expressão, tão cara às atividades estéticas, tem o sentido de criar um prolongamento do corpo do sujeito, de modo que artista e obra sejam dimensões da mesma grandeza - e aqui retomamos sujeito e objeto como termos originários de uma unidade primordial -, fazendo do trabalho de execução uma duração do presente. Isso corresponde a uma interrupção do ritmo de vida cotidiano ou, se preferirmos, ao recolhimento das espacialidades e temporalidades ao AQUI-AGORA intransitivos da enunciação para uma re-exposição programada dos valores subjetivos sob a égide das oscilações de andamento. O enunciado estético resultante, inscrito numa substância de expressão e sustentado geralmente por um ritmo que vincula o todo às partes, é, em si, por sua própria materialidade, uma reação ao caráter efêmero dos discursos utilitários que transmitem mensagens abstratas.

Chegamos, assim, a um lugar de delicada implicação epistemológica, onde concebemos a atividade artística - e, para não ampliar demais os limites desse trabalho, pensemos apenas na canção, na poesia ou na dança cujas leis e cujos componentes participam vivamente das práticas utilitárias - como um processo de desaceleração. Compor, por exemplo, é criar uma duração que mereça ser preservada e destacada do ciclo rotativo das comunicações cotidianas. Pressupõe, portanto, uma parada do fluxo utilitário para dar origem a um novo movimento, cuja direção valoriza cada vez mais a própria duração ou, se preferirmos, o próprio espaço de duração da obra.

Arriscamos, neste ponto, estabelecer um elo entre a criação estética - mantendo sempre no horizonte, a idéia de composição - e

uma estimulante noção de “liberdade” lançada por Zilberberg em seu estudo sobre o pensamento de Wölfflin. [\[NOTA76\]](#)

Segundo o semioticista, a liberdade situa-se exatamente no encontro da <parada> com a <parada da parada>, ou seja, na negação de um processo, geralmente sob a regência modal de um /dever fazer/, e na afirmação subsequente de outra extensão, desencadeada pelo /querer fazer/ e sustentada pelas modalizações do /saber fazer/ e do /poder fazer/. De fato, a extensão de uma obra é anunciada pelo ato de composição no mesmo instante em que se rejeita a interinidade da fala.

Numa fase posterior, se a foria for apreendida como duração, o salto intervalar, como já vimos, pode interromper o processo e apresentar um contra-fluxo a ser negado pela retomada da gradação. Se a foria for apreendida como aceleração, as forças dispersivas do desdobramento melódico retiram o sujeito de sua trajetória, impondo-lhe uma parada prolongada em relação ao caminho que leva ao objeto. A função da tematização (ou do refrão) é negar o desvio de rota e reimplantar o progresso melódico em direção a sua meta. Todas essas atuações do programa melódico em busca dos valores emissivos e contra o fazer remissivo do, igualmente necessário, anti-programa melódico, descrevem um ponto de recusa e de retomada, facilmente associável ao “ponto de liberdade” que Zilberberg retira, mais uma vez, do modelo silábico:

Em homenagem a Saussure que estabelecia, em relação à sílaba, a emergência de um “ponto vocálico”, gostaríamos de evocar aqui a informação de um “ponto libertário a “liberdade ” supõe primeiramente uma parada, uma interrupção num progresso em curso avaliado como disfórico; sob esta condição, a liberdade é a princípio livramento, libertação, desengajamento, de maneira que o sujeito se sente como libertado de... Mas, sendo terminal, este ponto libertário é igualmente um ponto inicial e o sujei-

to se sente como livre de...; a liberdade é agora - mesmo correndo o risco de forçar um pouco o termo - deliberação e engajamento. Assim, este "ponto libertário" é - como é natural? - um sincretismo tal que o sujeito é, se sente, se crê ao mesmo tempo libertado e livre. Por outro lado, este "ponto" é um ponto "crítico" que reaviva ao sujeito a percepção do próprio progresso. A liberdade é um termo complexo conjugando um tempo de parada e um tempo de impulso, um término e uma partida. [\[NOTA 77\]](#)

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. Já salientamos, nesse sentido, que a administração dos valores remissivos, das descontinuidades que provocam rupturas na letra e na melodia das canções, é uma característica inalienável da prática do compositor-intérprete. Este compensa as suspensões bruscas do elo afetivo, os desdobramentos melódicos repentinos, os saltos intervalares, as transposições melódicas, enfim, as síncopes aceleradoras do processo, com a restituição do vínculo temporal, aplicando leis que restauram a espera, a lembrança, a previsão, a gradação, numa palavra a duração que estabiliza a matéria sonora como extensão do corpo do artista.

Entretanto, de acordo com a argumentação que vimos desenvolvendo, a principal batalha entre valores emissivos e valores remissivos (o principal grito de liberdade) é travada, não no campo desses conflitos internos que apenas enriquecem a trajetória lingüístico-melódica, mas no esforço de negação extensa das funções utilitárias da fala. Este é o verdadeiro palco de luta entre a duração e a celeridade pois se, de um lado, a fala é uma constante ameaça à perpetuação da composição, de outro, ela é a principal garantia de dinamização da linguagem. A fala desfaz os gêneros: não é samba, não é rock, não é bolero, não é rap... ela não se deixa fixar. É um antídoto aos estereótipos da gramática geral que cristaliza o gênero. Por isso que os grandes autores costumam operar na tangente das entonações da fala, negando sua interinidade, como condição de produ-

ção, mas, ao mesmo tempo, instituindo os seus contornos indomáveis como meta para a ação disciplinadora das leis musicais.

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.

Os primeiros sambas, produzidos nas brincadeiras de roda, já demonstravam um esforço de fixação dos versos que, elaborados de improviso, tendiam a se diluir nas mensagens com função imediata. As quatro partes de *Pelo telefone*, todas constituídas à maneira de um refrão, refletiam bem a necessidade de contenção das frases e das interjeições, cujo registro coloquial sugeria, por si só, inúmeras substituições (essa canção experimentou, de fato, muitas versões antes de chegar à forma mais consagrada). A gravação ainda era uma realidade incipiente reservada apenas aos trabalhos já depurados musicalmente, ou seja, já estabilizados por um esquema de previsibilidade que adotou, como âncora, o refrão.

Sinhô mandando recados a seus desafetos através da canção, Noel Rosa e Wilson Batista criando polêmica e desenvolvendo farta argumentação em suas obras, as vozes entoativas de Noel, Lamartine Babo e Mário Reis, o tom de oratória dos sambas de exaltação, o samba de breque, os ditos populares estampados nas marchinhas de carnaval, isso tudo sempre realçou a atração exercida pela fala. Da mesma forma, em direção oposta, o canto cerimonioso, e por vezes empolado, de diversos intérpretes (de Silvío Caldas a Vicente Celestino, passando pela última fase de Francisco Alves), a estabilização dos gêneros rítmicos, a letra “quase-literária” (de Cândido das Neves, algumas de Sinhô, de Pixinguinha e dos mestres do samba-canção como Cartola, Nelson Cavaquinho e mesmo Lupicínio Rodrigues), agiam no sentido de negar, ou sublimar, a presença incômoda da fala que, enquanto tal, não contribuía para a liturgia artística.

Os dois comportamentos são, na verdade, exacerbações polarizadas de momentos que se integram dialeticamente na prática do cancionista. Como já vimos, ao negar a celeridade da fala em seu pri-

meiro gesto de composição (em nome da preservação da obra), o artista repropõe esse mesmo valor como objeto de sua atuação musical. A meta final é nada menos que a irrealizável conquista do mundo coloquial.

Na fase moderna da canção brasileira, a Bossa-Nova compensa as largas inflexões do samba-canção, conduzidas quase sempre por uma voz impostada, com um enriquecimento harmônico que possibilita a exploração parcimoniosa do campo de tessitura dentro de um registro bem compatível com a emissão da linguagem cotidiana. Se a canção retoma a retórica das grandes durações, dos alongamentos vocálicos, na chamada fase de protesto da MPB, a Jovem Guarda faz o contraponto de época, apontando para os temas e as entonações do dia-a-dia.

A Tropicália, em sua fase “Panis et Circencis” (sic), que se caracterizou pela diluição do discurso monolítico adotado pela MPB em meados da década de 60, teve o seu ponto intenso marcado por uma passagem abrupta do canto para a fala, quando, por ocasião de sua participação no III Festival Internacional da Canção, realizado pela TV Globo do Rio de Janeiro em 1968, Caetano Veloso, em conflito direto com a reação negativa da platéia, desfez a canção *E proibido proibir*, altamente estabilizada, em pronunciamento verbal (musicado ao fundo pelo conjunto “Os mutantes”), articulado com tamanha veemência que mal conseguiu retomar o refrão (“fora do tom, sem melodia”) no final do discurso. Esse fenômeno de decomposição, próprio de uma época caracterizada por maniqueísmos (direita / esquerda, vanguarda / conservadorismo, engajamento / alienação) extremamente enrijecidos, teve sua contrapartida histórica, recentemente, em Tropicália II. Concebida num cenário de Brasil exaurido pela corrosão econômica, sócio-política e moral, sem condições de responder, com a devida rapidez, aos desafios da nova ordem mundial, Tropicália II veio clamar por ordenação. [\[NOTA 78\]](#)

A canção manifesto, *Haiti* (de Gilberto Gil e Caetano Veloso), nasce da fala concreta, com sua complexidade rítmico-melódica a serviço do amplo relatório da situação nacional expresso pela letra, fixa-se musicalmente nos contornos do tema da guitarra e desemboca num refrão concebido como espaço de duração (<continuação da parada>) destinado à avaliação dos valores e das junções:

Pense no Haiti

Reze pelo Haiti

O Haiti é aqui

O Haiti não é aqui

Tudo isso sob a interrupção do tema instrumental e o alongamento ostensivo dos acordes e das vogais. Nesse sentido, *Tropicália II* é recomposição de uma ordem, configurada, no plano musical, pela passagem das entonações à melodia do canto e, no plano lingüístico, por uma proposta de reflexão sobre o momento brasileiro.

Esse refrão, a nosso ver, é apenas a projeção de outra canção do mesmo disco, *Aboio* (Caetano Veloso) [\[NOTA 79\]](#), que apresenta um verdadeiro exercício de duração musical - destacado no arranjo pela resistência da linha principal diante dos apelos de aceleração lançados por um pandeiro -, convidando a cidade a uma auto-reflexão a partir de suas origens ainda desaceleradas:

Pensa o que é e será e foi

Pensa no boi

Enfim, de Jorge Ben Jor a Djavan, de João Gilberto a Caetano Veloso, todos os cancionistas são convidados a estabelecer uma posição diante da fala cotidiana, diante do universo caótico das entonações lingüísticas, dosando o grau de influência das leis musicais, de modo a obter ordenação sem hipertrofiar o gênero. Em outras palavras, o desafio que paira sobre a produção dos grandes cancionistas é justamente o de conduzir a atuação musical em direção ao descompasso dos elementos entoativos, aplacando a velocidade que os torna irrepetíveis, mas, ao mesmo tempo, desbravando os caminhos sugeridos por seus avanços.

“GRÃO DA VOZ”

Este é, no nosso entender, o espaço de manifestação daquilo que Roland Barthes chamou de “grão” da voz. Trata-se de uma qualidade que só pode ser apreendida quando a música e fala estão em dinâmica de influência mútua.

*...espaço (gênero) muito preciso em que **uma língua reencontra uma voz**. Vou dar imediatamente um nome a este significante ao nível do qual, creio, a tentação do ethos pode ser liquidada - e, portanto o adjetivo dispensado: será o grão: o grão da voz, quando esta se encontra em dupla postura, em dupla posição: de língua e de música. [\[NOTA 80\]](#)*

Embora Barthes tenha como referência a canção erudita, o *lied* - e isso valoriza a sua intuição pois que, nesse terreno, a participação da voz que fala é bem mais discreta que no universo popular sua argumentação preenche exatamente as condições para uma reflexão sobre a voz como extensão metonímica do corpo, nos termos valerianos de retomo ao EU, ao instante em que a enunciação repropõe os valores temporais e espaciais de acordo com o andamento que emana do sujeito. Mais que isso, o conceito do pensador francês com-

preende a fixação da sonoridade num espaço de duração sem abrir mão da celeridade que caracteriza os discursos em língua natural:

O “grão” será isso: a materialidade do corpo falando a sua língua materna: talvez a letra: quase seguramente a significância. [\[NOTA 81\]](#)

Barthes distingue o grão da voz, não apenas dos recursos técnicos - de execução e representação musical - mas, sobretudo, dos recursos expressivos em que o cantor pretende externar suas emoções subjetivas. Tudo isso, para o autor, pertence à ordem do feno- canto (noção criada por analogia ao feno-texto de Kristeva) e não atinge o estatuto de “dicção” de uma língua, por meio da qual, a voz que canta expõe o corpo a uma relação “erótica” com o ouvinte.

*O genocanto é o volume da voz que canta e que diz, o espaço onde as significações germinam “de dentro da língua e na sua própria materialidade”; é um jogo significativo estranho à comunicação à representação (dos sentimentos), à expressão: é esta ponta (ou este fundo) da produção onde a melodia trabalha verdadeiramente a língua - não o que ela diz, mas a voluptuosidade dos seus sons - significantes, das suas letras: explora como a língua trabalha e identifica-se com este trabalho. E, numa palavra muito simples mas que é preciso tomar a sério: a **dicção** da língua.* [\[NOTA 82\]](#)

Em outros termos, o grão da voz depende do ruído, da entonação e da velocidade para se manifestar, embora esteja necessariamente fundado numa forma do som, nas leis melódicas e no rito de desaceleração da linguagem cotidiana. É na canção transcorrendo no limiar da fala que se configura o corpo do cancionista, o grão, a voz que canta porque diz e que diz porque canta.

Essa experiência-limite tem sido explicitada, cada vez com mais frequência, pelos artistas de peso da canção brasileira, como se eles estivessem em busca dos mistérios ruidosos da fala. Jorge Ben Jor, por exemplo, ao mesmo tempo que mantém suas composições sob o

rigoroso controle do pulso, acentuado instrumentalmente, libera a linha melódica para acompanhar as veleidades da letra, pondo à prova toda a elasticidade do canto que se expande e se contrai - muitas vezes sem qualquer respeito métrico - para atender às digressões temáticas (lingüísticas e melódicas) típicas do autor. A extraordinária *W Brasil*, lançada recentemente, está repleta de procedimentos dessa natureza. Basta citarmos o contraste rítmico entre os dois segmentos que completam o sentido do verso “Deu no New York Times...”. Ao espaço melódico do primeiro que estampa a notícia “A feira de Acari é um sucesso”, corresponde a versão melódica, necessariamente mais dilatada, que cobre “Fernando, o belo, não sabe se vai participar do próximo campeonato de surf ferroviário”. O apelo às funções utilitárias da letra faz desta algo muito próximo da fala, tanto nas oscilações lingüísticas como nas oscilações entoativas. Mas o pulso, o tom, a força centrípeta dos refrões e outras medidas musicais não deixam que a sonoridade se dissolva em troca da mensagem. Ambas permanecem.

Procedimento semelhante já consta da obra de Caetano Veloso desde a canção *Tropicália* [NOTA 83] mas vem sendo explorado com mais assiduidade a partir do LP *Estrangeiro*. [NOTA 84] Recentemente, a composição *Fora da ordem*, Lançada em *Circuladô*, pode oferecer outro exemplo de multiplicação inesperada de sílabas em função do sentido da letra. A mesma melodia que cobre os versos “Vapor barato, um mero serviçal do narcotráfico” e “E o cano da pistola que as crianças mordem” e que desemboca, no primeiro caso, num contorno melódico de mesmo andamento (“Foi encontrado na ruína de uma escola em construção”), quase se desfaz na aceleração exigida para a articulação, no mesmo lugar melódico, da frase “Reflete todas as cores da paisagem da cidade que é muito mais bonita e muito mais intensa do que no cartão postal”. Embora também sob forte controle musical, esses momentos traduzem muita atração pelo contínuo ruidoso e pela velocidade, com todo o risco de desintegração (de desaparecimento da sonoridade) que isso possa acarretar.

Nessa linha de investigação, o trabalho de João Gilberto pode ser parcialmente explicado, pelo menos no que diz respeito ao encontro do espaço por excelência de realização do grão da voz. Mais amplamente que os compositores citados acima, João Gilberto aproxima a sonoridade imprecisa da linguagem oral de toda a extensão da obra musical. Restabelece as medidas musicais em função do projeto entoativo e coloquial subjacente a cada composição. Sua interpretação visa nada menos que uma execução exclusiva - assim como um trecho de fala irrepetível - e, ao mesmo tempo, a perpetuação deste instante de singularidade por meio de um processo incessante de transformação de rupturas em continuidades. Assim, as acelerações melódicas, que dão mais naturalidade ao dizer, mas que podem comprometer a ordem progressiva e gradual do encaminhamento musical, são reintegradas numa nova expansão, onde as eventuais passagens bruscas se convertem em perfeitas continuidades melódicas, orientadas por outras balizas harmônicas e rítmicas. Na esteira desse processo, nova continuidade se instaura pois que as fronteiras entre voz que fala e voz que canta vão se diluindo e dando lugar ao grão que, a essa altura, podemos entender como o encontro feliz da interinidade com a perpetuação.

Evidente que ainda estamos longe de uma formalização verdadeiramente semiótica de todas essas transformações proporcionadas pelo canto de João Gilberto. Entretanto, a direção da pesquisa pode ser traçada, pelo menos em seu aspecto indutivo, a partir do confronto de interpretações como as que marcaram, por exemplo, a execução de *Sampa*, na versão consagrada de Caetano e na reversão proposta por João Gilberto.

[\[NOTA 85\]](#)

Embora essa composição já manifeste, originalmente, uma relação pouco comum entre melodia e letra, apresentando grande variedade de distribuição silábica nos espaços semelhantes de melodização [\[NOTA 86\]](#), o seu projeto está explicitamente identificado com o gênero rítmico, não apenas pela alusão direta ao samba paulista, na

transcrição de melodias e frases de *Ronda* de Paulo Vanzolini, mas também pela fusão do gênero na forma sincopada de dizer o nome da cidade de São Paulo: samba / Sampa. Caetano enfatiza essas marcas de identificação com um pulso acentuado no acompanhamento do violão e com uma inflexão vocal fartamente recortada pelas consoantes e pelos impulsos vocálicos.

Vivendo intensamente a plenitude de sua fase “pós-mercado” [\[NOTA 87\]](#), João Gilberto aceita o desafio de dominar, com sua concepção musical muito peculiar, a celeridade das entonações subjacentes à melodia de *Sampa*, começando por neutralizar as marcas descontínuas presentes na inflexão de Caetano. Com a eliminação dessas referências de estabilidade, a emissão das frases tomam-se muito mais velozes sem qualquer outra alteração do andamento geral da música. Isso pode ser facilmente verificado na comparação das duas versões do mesmo trecho [\[NOTA 88\]](#):

Exemplo 81.

Eu vejo surgir teus poetas de campos e espaços

Tuas oficinas de florestas, teus deuses da chuva...

Outro sinal de assimilação do fluxo entoativo da fala é a redução das pausas entre os versos e mesmo entre as estrofes. O canto de João Gilberto aproxima significativamente alguns segmentos melódicos que, na versão de Caetano, estão bem espaçados:

Exemplo 82.

Da força da grana que ergue e destrói coisas belas

Da feia fumaça que sobe apagando as estrelas

Exemplo 83.

Que só quando cruza a Ipiranga e a Avenida São João

Quando te encarei frente a frente não vi o meu rosto

Além disso, trocando as regras musicais de distribuição dos acentos por um outro tipo de acomodação que observa os lugares tônicos das palavras e das frases na linguagem cotidiana, João Gilberto ainda propõe:

a. a duplicação da palavra “alguma”, onde a primeira serve para valorizar o lugar tônico de acento da segunda e, também, desencadear o processo de descendência gradativa que se completa com a tônica de “acontece” e de “coração”. [\[NOTA 89\]](#) Em Caetano, só aparecem essas duas últimas.

b. o deslocamento e redução dos lugares tônicos das frases eliminando os pontos de descontinuidade que refreiam a interpretação de Caetano. Podemos verificar a neutralização dos acentos em: “Nada do que não era antes...” e sua substituição por inflexão ligada, apenas levemente acentuada em: “Nada do que não era antes...”

c. a acomodação do acento de “Panamérica...” - que, em Caetano, incide sobre a primeira sílaba - em seu lugar de uso na língua natural:

d. a introdução de síncores silábicas, transformando duas unidades em apenas uma (cf. “...de/tu/a/s es/qui/nas” ou “...de/tu/as/ me/ni/nas” de Caetano e “...de/sua/s es/qui/nas” ou “...de/suas/me/ni/nas” de João)

Esses exemplos, que especificam as marcas intensas de apreensão da celeridade contida na fala, valem apenas como comprovação localizada de uma estratégia geral que move as atuais intervenções de João Gilberto na canção brasileira. Partindo de obras consagradas, que já sofreram, portanto, toda sorte de ordenação, emissiva e remissiva, e de estabilização sonora e gramatical, o intérprete baiano decompõe os traços de execução que integram a canção às leis gerais próprias de um gênero rítmico, como se estivesse percorrendo, em sentido oposto, o caminho da composição. Se esta se caracteriza por converter as forças entoativas em formas melódico-musicais, o trabalho de João Gilberto é no sentido de recuperar as modulações da fala, reformulando, em função de suas forças, o enfoque da conservação musical. Em outros termos, enquanto o ato de composição, no intuito de transformar a interinidade das entonações em duração musical, subentende um processo de desaceleração do ruído contínuo da fala, a interpretação gilbertiana provoca sempre o que chamaríamos de aceleração sintática do gênero: não se trata, evidentemente, de um simples aumento de velocidade substancial da linha melódica, conservando os mesmos valores rítmicos (como um aumento de rotação (RPM), por exemplo), mas sim de uma remoção das balizas que respondem pela liturgia do gênero, reprogramando, numa trajetória mais desimpedida, a articulação dos valores missivos.

Tudo ocorre como se a tendência natural de fixação da sonoridade das composições conduzisse a uma ritualização progressiva dos componentes melódicos, resultando em gêneros estereotipados, de onde decorrem os paradigmas de samba, de bolero, de rock, de reggae, de rap etc. A própria versão de *Sampa* executada por Caetano, embora apresente diversas partes refratárias ao que se poderia

considerar uma gramática geral do samba, sustenta um propósito explícito de se atrelar, pelo menos parcialmente, a algumas formas paradigmáticas deste gênero.

Ao reelaborar continuamente a sintaxe melódica musical, decompondo os paradigmas e recompondo as relações em outras bases rítmicas e harmônicas, João Gilberto vem demonstrando até onde se pode captar a velocidade contínua e irregular da sonoridade da fala sem correr o risco de desagregação. E, assim como a sílaba constitui atualmente um modelo microcósmico do funcionamento do sentido em escala macroscópica, o grão da voz gilbertiano é o ponto minúsculo que vem orientando a maneira de compor e de cantar dos maiores cancionistas brasileiros, independentemente dos estilos pessoais, do volume de voz ou do gênero adotado. Buscando o que há de mais específico em termos de execução e equilíbrio entre música e fala, João Gilberto atinge o proto-canto, o modelo virtual que está na base das principais realizações da canção popular anterior e posterior à Bossa-Nova. Estudá-lo, com profundidade, é definir os próprios critérios gerais de análise da canção brasileira.

CONCLUSÃO

Le philosophe s 'est toujours posé le problème du Temps, plus rarement celui de l'Espace. La raison en est que le Temps est notre maître, que nous le subissons, qu 'il nous échappe, alors que l 'Espace semble maîtrisable, que nous le dominons (en nous y déplaçant volontairement), que nous le conquérons. L'Homme se trouve ainsi placé en position de «transition» entre l'un e l'autre.

Bernard Pottier

A música é o processo semiótico que melhor traduz o esforço de recomposição fórica dispendido em toda atividade enunciativa. Ao operar diretamente com diferenças que vão adquirindo homogeneidade no decorrer da constituição extensa da peça, a música propõe a questão básica do sentido sem a qual não se compreenderia a própria existência da enunciação. De fato, a hipótese - exclusivamente teórica - de junção plena e conformidade absoluta entre o homem e o mundo e entre o homem e seus semelhantes eliminaria as tensões e os conflitos com os quais estamos habituados a conviver, mas, ao mesmo tempo, baniria do universo antropológico a noção de sentido, de busca, e a própria necessidade de enunciar. Sujeito e objeto surgem da cisão primordial que desfaz o sonho de uma harmonia absoluta mas, em compensação, inaugura aquilo que conhecemos como “sentido de uma vida”: cabe ao homem restabelecer, em suas enunciações, o elo fórico perdido. Se as canções primam por explicitar, em suas letras, o tema da junção, em forma de rupturas e encontros afetivos, suas melodias reforçam consideravelmente o pro-

cesso de reintegração das diferenças, recuperando, também do ponto de vista musical, o fluxo interrompido.

Evidente que, em consonância com o enfoque semiótico, não nos preocupamos, no decorrer deste trabalho, em definir o estatuto ontológico do nível fórico. Deixamos isso a cargo de outras abordagens que adotem prismas epistemológicos paralelos. Para nossos objetivos, foi suficiente conceber a foria como um nível pressuposto pelas articulações missivas e narrativas, cujo caráter contínuo, dinâmico e integrado justifica as instabilidades e as tensões decorrentes das <paradas> e das disjunções produzidas nos níveis subseqüentes. Se reconhecemos que o sujeito é sempre portador de uma “apetência” que o impele em direção ao objeto e que este, por sua vez, sempre reúne as propriedades necessárias para exercer sua atratividade, é de se supor que esses actantes resultem da quebra de uma identidade profunda onde as mencionadas tensões estariam neutralizadas. A foria pôde, assim, ser definida como esse pressuposto de identidade e unidade, como uma proto-sintaxe que faz perpetuar entre sujeito e objeto a relação de dependência.

Já dissemos que esse trabalho teve como objetivo apresentar - ou mesmo instituir e estruturar - esses valores tensivos que estão na base dos conceitos utilizados nas práticas de descrição em geral e, em particular, na análise da canção. “Tematização”, “passionalização” e “figurativização” são exemplos de noções que nós mesmos vínhamos empregando sem uma delimitação mais elaborada de seus respectivos lugares teóricos. Podemos acrescentar agora, ao final dessa empresa, que outro objetivo foi cumprido quando traçamos diretrizes específicas para a descrição melódica a partir dos mesmos princípios semióticos que fundamentam a análise da letra e, de resto, de toda e qualquer produção de sentido.

Para tanto, as conquistas recentes da semiótica tiveram papel destacado nesse projeto - sobretudo na versão escrita por Zilberberg -, pois que o ingresso das modulações e demais elementos de natureza prosódica na concepção do plano do conteúdo e na ordenação do percurso gerativo trouxe uma perspectiva operacional só comparável aos primeiros gestos de formalização dos estudos lingüísticos a partir do êxito obtido na análise do significante. Nesse sentido, a resolução do nível fórico teve como modelo privilegiado a silabação que, en-

quanto forma, indiferente à substância de expressão, instaura um ritmo de abertura - definido por Saussure como “implosão” e “explosão” mas reformulado por Zilberberg como um processo de expansão que se manifesta ora como “concentração”, ora como “extensão” - responsável pela articulação entre lugar morfológico e força sintagmática. Não é outro o funcionamento daquilo que chamamos - seguindo também a sugestão de Zilberberg - de nível missivo, onde a expansão fórica sofre retenções, reconhecidas pela noção de “fazer remissivo” e distensões, identificadas pelo “fazer emissivo”, ambas manobradas pelo sujeito da enunciação.

Tudo ocorre como se a enunciação compensasse sua inevitável suspensão do fluxo fórico com uma reprodução da força expansiva original em termos de valores remissivos (que provocam o refluxo próprio da atividade antagonista) e valores emissivos (que recuperam o afluxo e promovem a <parada da parada>).

No que se refere aos primeiros valores, nossa pesquisa ainda comprovou a estreita relação entre as <paradas> produzidas pelo anti-programa (narrativo e melódico) e a celeridade que se caracteriza pela mudança brusca de regime operatório. De fato, os contrastes e as similaridades, dispensando os percursos de transição, estimulam a atividade metafórica mas retiram o sujeito de seu tempo (de sua duração) e comprometem, momentaneamente, o seu vínculo com o objeto. Nesse sentido, os valores remissivos, responsáveis pelas discontinuidades, contribuem para a intensidade do instante que, muitas vezes, leva o sujeito à precipitação e ao desvio repentino de sua meta.

O primeiro sintoma de um comprometimento fundamental do cancionista com os valores remissivos manifesta-se na opção pelo andamento acelerado da melodia e na proposta de contrastes bem definidos entre suas partes. Trata-se de uma escolha que valoriza o poder dos anti-programas (dos contra-temas) e, por isso mesmo, define a meta do programa melódico como recuperação da identidade ameaçada. A recorrência temática, nesses casos, não é apenas um recurso técnico mas também uma necessidade de contenção do tempo acelerado para devolver ao sujeito a duração e, com ela, o restabelecimento de seu elo com o objeto.

De acordo com o que expusemos nos capítulos “Silabação” e “Geração”, essa opção fundamental pela celeridade e pelas

descontinuidades remissivas repercute na expansão melódica sob o modo da *concentração* que reproduz, internamente, as forças emissivas (com a melodia “involuindo” nos processos de tematização e refrão) e as forças remissivas (com a melodia “evoluindo” através dos desdobramentos e segundas partes), num combate cuja única meta é fazer do anti-programa melódico um caminho de volta ao programa emissivo, onde o sujeito permanece em estado de conjunção direta com o objeto (por meio das identidades melódicas). A orientação do processo evolutivo ao processo involutivo, onde se instaura o núcleo do programa melódico, justifica-se pela própria definição de concentração como “expansão da pequenez”. Afinal, concentrar é reduzir cada vez mais.

No que diz respeito aos valores emissivos, não pudemos deixar de verificar, em contrapartida, uma interessante afinidade entre as progressões gradativas, que reintegram o sujeito em seu curso, vale dizer em seu tempo, e a desaceleração que decorre, basicamente, de uma ordenação do percurso de busca. Este simulacro de reconstituição da foria equivale à <parada da parada> e, portanto, à retomada do programa (narrativo ou melódico) do sujeito respeitando todas as suas etapas de execução. Com a valorização do percurso melódico, ou seja, do caminho que leva ao objeto, constatamos um significativo deslocamento do foco de pertinência descritiva que passa a considerar mais as oscilações de tessitura que a evolução horizontal da melodia.

Portanto, complementando o que dissemos acima, o comprometimento fundamental do cancionista com os valores emissivos manifesta-se, na forma extensa, pela escolha do andamento desacelerado da melodia e pela restauração do percurso que vincula o sujeito ao objeto. Tal escolha já é em si uma valorização do programa melódico, cuja função precípua é refazer, em simulacro, a continuidade fórica e recuperar para o sujeito a duração perdida. Do mesmo modo, ao optar pela desaceleração e, conseqüentemente, pela expansão melódica sob o modo da *extensão*, o sujeito enunciativo reproduz internamente as forças emissivas (gradações), que confirmam a duração, e as forças remissivas (os saltos), portadoras de descontinuidades, que impõem desvios inesperados (excessivamente velozes) ao encaminhamento melódico. Em se tratando de extensão, a

expansão se dá no desenvolvimento do percurso e, nesse sentido, estender significa aumentar cada vez mais.

Considerando que tanto as variações de andamento (velocidade/duração) como as variações missivas (emissiva/remissiva) são selecionadas e articuladas pelo mesmo sujeito de enunciação, de acordo com a dinâmica que ele deseja imprimir em sua obra, estudar as etapas gerativas de confirmação ou negação dessas seleções profundas constitui o objetivo primeiro de uma descrição semiótica. Isso, porém, não é suficiente. Se, de um lado, o sujeito faz da canção um instrumento de controle do tempo - ou de submissão de seu fluxo à escala humana de outro, o sujeito sofre a atuação de um tempo contínuo refratário à <parada> enunciativa e às categorizações da gramática, por mais dinâmicas que essas se apresentem.

Vimos que, na canção, este último tempo manifesta-se no funcionamento instável da fala que tem por parâmetro de eficácia a celeridade. As entonações, com suas evoluções micro-tonais, estabelecem um modo operatório que permite todo e qualquer tipo de oscilação melódica, assim como a foria constitui um simulacro do tempo, inexorável e inapreensível, bem certo, mas potencialmente apto para estabelecer todos os elos sintáticos necessários à enunciação.

Se as composições selecionam apenas uma pequena parcela desse vasto material fórico e entoativo para construir seus respectivos sentidos, o ruído desprezado ou afastado como ameaça antagonista acaba retomando na condição de objeto toda vez que a sintaxe da canção se estereotipa e desacelera excessivamente as produções.

Ao concebermos o ato de composição (ou de execução vocal) como um programa de conquista da duração - espaço de junção entre sujeito e objeto - tivemos oportunidade de examinar o processo desencadeado pela negação das funções utilitárias da fala em nome da conservação da sonoridade e, conseqüentemente, da perpetuação do momento estético. Verificamos, então, que as repetições, as gradações, as ordenações, numa palavra as ritualizações melódicas e lingüísticas representavam basicamente um processo de desaceleração das práticas comunicativas, cujas letras e entonações estavam comprometidas apenas com o pensamento abstrato.

Entretanto, constatamos também que essa mesma desaceleração que dá identidade à canção, destacando-a das práticas verbais de bre-

ve duração, pode se tornar excessiva a ponto de desmotivar o próprio sujeito enunciativo (enunciador ou enunciatário) por falta de participação das forças antagonistas que asseguram o efeito de progresso melódico e narrativo.

O cancionista volta-se então ao tempo denegado e às entonações instáveis e contínuas, tentando incorporar sua velocidade no ato de composição-execução. Impede, com esse gesto, que a canção se encerre numa gramática pré-determinada e adquira a monotonia dos processos estereotipados. Ao mesmo tempo, a integração da continuidade fónica, sem muito auxílio das leis convencionais de demarcação e segmentação da melodia, embora restabeleçam o “grão da voz” em sua dubiedade vital entre o canto e a fala, provoca a estranha sensação de que por mais que o cancionista se aplique em transportar o tempo sob o domínio de suas leis, são as próprias flutuações instáveis do tempo que se manifestam através do cancionista:

Já vestindo a pele do artista

O tempo arrebatá-lhe a garganta

O velho cantor subindo ao palco

Apenas abre a voz, e o tempo canta

Chico Buarque

BIBLIOGRAFIA

AGOSTINHO, S. (1973) “Confissões”, in: *Os Pensadores*, São Paulo, Abril Cultural.

ALBANO, E. C. (1990) *fala à linguagem tocando de ouvido*. São Paulo, Martins Fontes.

ANDRADE, M. (1965) *Aspectos da música brasileira*. São Paulo, Martins.

(1989) *Dicionário musical brasileiro*. Belo Horizonte, Itatiaia Limitada; São Paulo, IEB e EDUSP.

ARRIVÉ, M. & COQUET, J-Cl. (1987) *Sémiotique en jeu - A partir et autour de l'oeuvre de A. J. Greimas*, Paris/Amsterdam/Philadelphia, Hadès-Benjamins, 330p.

ATTALI, J. (1977) *Bruit* (essai sur l'économie politique de la musique), Paris, PUF.

BACHELARD, G. (1988) *A dialética da duração*. São Paulo, Ática.

BAKHTIN, M. (1988) *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo, Hucitec.

BARROS, D.L.P. (1988) *Teoria do discurso - fundamentos semióticos*. São Paulo, Atual Editora.

BARTHES, R. (1972) “Le grain de la voix” In: *Musique en jeu*, Paris, Seuil, nov., nº 09.

(1975a) *Elementos de semiologia*. São Paulo, Cultrix.

(1975b) *Escritores, Intelectuais, Professores e outros ensaios*. Lisboa, Presença.

(1981) *A câmara clara*. Lisboa, Edições 70.

P.282

(1984) *O óbvio e o obtuso*. Lisboa, Edições 70.

(1988) *O rumor da língua*. São Paulo, Brasiliense.

BENVENISTE, E. (1974) *Problèmes de linguistique générale II*. Paris, Gallimard.

(1976) *Problemas de lingüística geral*. São Paulo, EDUSP.

BOLINGER, D. (1972) *Intonation*. Baltimore, Dwight Bolinger.

BORGES, B. (1982) *Samba-canção: fratura & paixão*. Rio de Janeiro, Codecri.

BUYSENS, E. (1974) *Semiologia & comunicação lingüística*. São Paulo, EDUSP/Cultrix.

CAMPOS, A. (1974) *Balanço da bossa e outras bossas*. 2ª ed. São Paulo, Perspectiva.

CASTELLANA, M. (1983a) "L'espace et les structures harmoniques" In: *Actes sémiotiques - Bulletin*, nº 28, Paris, EHESS, CNRS.

(1983b) "Contre-note (La musique: un récit sans figures?)" In: *Actes sémiotiques - Documents*, nº 42, Paris, EHESS, CNRS.

CHAILLEY, J. (1977) *Traité historique d'analyse harmonique*. Paris, Alphonse Leduc.

COURTES, J. (1976) *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*. Paris, Hachette.

ECO, U. (1971) *A estrutura ausente*. São Paulo, Perspectiva.

ECO, U. (1977) *Tratado de semiótica general*. Barcelona, Lumen.

FIORIN, J.L. (1988) *Linguagem e ideologia*. São Paulo, Atica.

Elementos de análise do discurso. São Paulo, Contexto/ EDUSP.

FLOCH, J-M. (1985) *Petites mythologie de l'oeil et de l'esprit - pour une sémiotique plastique*. Paris/Amsterdam, Hadès/Benjamins.

FONTANILLE, J. (1980) "Le désespoir" In: *Actes Sémiotiques - Documents*. Paris, Groupe de Recherches sémio-linguistiques, EHESS, Vol. II, nº 16.

(1987) *Le savoir partagé - Sémiotique et théorie de la connaissance chez Marcel Proust*, Paris/Amsterdam/Philadelphia, Hadès-Benjamins, 227p.

-org- (1991) *Le discours aspectualisé*. Limoges / Amsterdam / Philadelphia, Pulim / Benjamins.

(1993) "Le devenir" (texte d'orientation - Troisième colloque Linguistique et Sémiotique). Université de Limoges, CNRS, GDR "Sémiotique".

GREIMAS, A. J. (1966) *Sémantique structurale - recherche de méthode*. Paris, Larousse.

P.283

(1970) *Du sens*. Paris, Seuil.

(1972) *Essais de sémiotique poétique*. Paris, Larousse.

(1974) “Énonciation” In: *Signification*, nº 1. Ribeirão Preto, Centro de Estudos Semióticos.

(1976a) *Maupassant*. Paris, Seuil.

(1976b) *Sémiotique et Sciences sociales*. Paris, Seuil.

(1976c) *Semiótica do discurso científico. Da modalidade*. São Paulo, DIFEL/SBPL.

(1983) *Du sens II*. Paris, Seuil.

(1987) *De l'imperfection*. Périgueux, Pierre Fanlac.

GREIMAS, A. J. & COURTES, J. (1979) *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris, Hachette.

(1986) *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, II*. Paris, Hachette.

(s.d.) *Dicionário de semiótica*, São Paulo, Cultrix.

GREIMAS, A. J. & FONTANILLE, J. (1991) *Sémiotique des passions: des états de choses aux états d'âme*. Paris, Seuil.

HJELMSLEV, L. (1966) *Le langage*. Paris, Minuit.

(1971) *Essais linguistiques*, Paris, Minuit.

(1975) *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. São Paulo, Perspectiva.

(1985) *Nouveaux essais*, Paris, PUF.

(1991) *Ensaio linguísticos*. São Paulo, Perspectiva.

JAKOBSON, R. (1969) *Lingüística e comunicação*. S. Paulo, Cultrix.

(1973) *Essai de linguistique générale II*. Paris, Minuit.

KIEFER, B. (1973) *Elementos da linguagem musical*. Porto Alegre, Movimento e LN.L.-MEC.

KRISTEVA, J. (1974) *Introdução à semiótica*. São Paulo, Perspectiva.

LÉON, P.R. (1971) *Essais de Phonostylistique*. Montréal/Paris/Bruxelles, Marcei Didier.

LÉON, P.R. & MARTIN, Ph. (1969) *Prolégomènes à l'étude des structures intonatives*. Montréal/Paris/Bruxelles, Marcei Didier.

LÉVI-STRAUSS, Cl. (1975) *Antropologia Estrutural*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro.

(1991) *O cru e o cozido*. Mitológicas. São Paulo, Brasiliense.

LOPES, E. (1976) *Fundamentos da linguística contemporânea*. S. Paulo, Cultrix.

(1978) *Discurso, Texto e significação*. S. Paulo, Cultrix / Secr. da Cultura, Ciência e Tecnologia do ESP.

(1986) *Metáfora: da retórica à semiótica*. São Paulo, Atual.

(1989/1990) "Paixões no espelho: sujeito e objeto como investimentos passionais primordiais" In: *CRUZEIRO Semiótico* ("Semiótica das paixões"), Porto, Associação Portuguesa de Semiótica.

MAIA, E.M. (1986) *No reino da fala - a linguagem e seus sons*. São Paulo, Atica.

MARSCIANI, F. (1984) "Parcours passionnels de l'indifférence" In: *Ades Sémiotiques - Documents*. Paris, Groupe de Recherches sémiolinguistiques, EHESS, Vol. VI, nº 53.

MERLEAU-PONTY, M. (1990) *O primado da percepção e suas consequências filosóficas*. Campinas, Papirus.

NUNES, B. (1988) *O tempo na narrativa*. São Paulo, Atica.

PARRET, H. (1983) "La mise en discours en tant que déictisation et modalisation" In: *Langages*, nº 70, Paris, Larousse.

(1986) *Les passions - essai sur la mise en discours de la subjectivité*. Bruxelles, Pene Mardaga.

(1987) "Tendances actuelles et perspectives d'avenir de la sémiotique" In: *Encyclopédie Philosophique, V.I - Problématiques*. Paris, PUF.

(1988a) *Le sublime du quotidien*. Paris / Amsterdam / Philadelphia, Hadès-Benjamins.

(1988b) *Enunciação e pragmática*. Campinas, Ed. da Unicamp.

PARRET, H. & RUPRECHT, H.G. -orgs.- (1985) *Exigences et perspectives de la sémiotique - Recueil d'hommages pour Algirdas Julien Greimas*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins.

PETITOT, J. (1985) *Morphogenèse du sens I - pour un schématisme de la structure*, Paris, PUF.

POTTIER, B. (1974) *Linguistique générale*. Paris, Klincksieck.

POTTIER, B. (1987) *Théorie et analyse en linguistique*. Paris, Hachette.

PROPP, VI. (1983) *Morfologia do conto*. Lisboa, Vega.

ROBINS, R.H. (1981) *Linguística geral*. 2º ed.; Porto Alegre, Rio de Janeiro, Globo.

ROUSSEAU, J-J. (1970) *Essai sur l'origine des langues*. Bordeaux, Guy Ducros.

SAUSSURE, F. (1975) *Cours de linguistique générale*. Paris, Payot.

(1971) *Curso de linguística geral*. São Paulo, Cultrix.

SAUSSURE, F. et alii (1985) *Ferdinand de Saussure - Fuentes manuscritas y studios críticos*. México/Madrid/Bogotá, Siglo veintiuno editores.

SZAMOSI, G. (1988) *Tempo & espaço*. Rio de Janeiro, Zahar.

TARASTI, E. (1983a) "De l'interpretation musicale" In: *Ades sémiotiques*

(Documents) nº 42. Paris, EHESS, CNRS.

(1983b) “Sur les structures élémentaires du discours musical” In: *Ades sémiotiques* (Bulletin), nº 28. Paris, EHESS, CNRS.

-org.- (1987) *Semiótica - Semiotics of music*. Amsterdam/Berlin/ New York, Mouton de Gruyter.

TATIT, L. (1982) *Por uma semiótica da canção popular* (Dissertação de Mestrado). São Paulo, FFLCH-USP.

(1983) “Vocação e perplexidade dos cancionista”s. In: *Folha de S. Paulo* (Folhetim, 318), 20 de fevereiro.

(1984) “Antecedentes dos independentes” In: *Arte em revista*. São Paulo, CEAC (Centro de estudos de arte contemporânea), nº 8, pp. 30-33.

(1986a) *Canção: eficácia e encanto*. São Paulo, Atual.

(1986b) *Elementos semióticos para uma tipologia da canção popular brasileira*, tomo I, São Paulo, FFLCH-USP (Tese de doutorado — cat. Lingüística).

(1989) “Elementos para a análise da canção popular brasileira” In: *Cadernos de Estudo: Análise Musical I*. São Paulo, Atravez, outubro.

(1990) “Tempo e tensividade na análise da canção” In: *Cadernos de estudos: Análise musical III*. São Paulo, Atravez.

(1995) *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo, EDUSP.

THOM, R. (1974) *Modèles mathématiques de la morphogénèse*.

(1983) *Paraboles et catastrophes*. Paris, Flammarion, 189 p.

TOCH, Ernst (1985) *La melodia*. 2ª ed., Barcelona, Editorial Labor.

TOMÁS, N. (1966) *Manual de entoación española*. México, Malaga.

VALÉRY, P. (1957) *Oeuvres*, Tome 1. Paris, Gallimard/La Pléiade.

(1960) *Oeuvres*, Tome II. Paris, Gallimard/La Pléiade.

(1973) *Cahiers*, Tome 1. Paris, Gallimard/La Pléiade.

(1974) *Cahiers*, Tome II. Paris, Gallimard/La Pléiade.

(1991) “Poesia e pensamento abstrato”. In: *Variedades*. São Paulo, Iluminuras

WEBERN, A. (1984) *O caminho para a música nova*. São Paulo, Ed. Novas Metas.

WISNIK, J.M. (1989) *O som e o sentido*. São Paulo, Cia. das Letras.

ZAMACOIS, Joaquín (1970) *Teoría de la música*. 7ª ed., Barcelona, Editorial Labor.

ZILBERBERG, Cl. (1981) *Essai sur les modalités tensives*. Amsterdam, J. Benjamins, coll. “Pragmatics & Beyond”.

(1984) "Immanence et transcendance du polémique" In: *Actes sémiotiques - Bulletin*. Paris, Groupe de recherches sémio-linguistiques, Institut National de la Langue Française, vol. VII, n° 30: 7-16.

(1985a) *L'essor du poème - information rythmique*. Saint-Maur-des-Fossés, Phoriques.

(1985b) "Retour à Saussure?". In: *Actes sémiotiques - Documents*. Paris, Groupe de recherches sémio-linguistiques, Institut National de la Langue Française, Vol. VII, n° 63.

(1985c) "Voies de l'esthétique". In: *Actes sémiotiques - Bulletin*. Paris, Groupe de recherches sémio-linguistiques, Institut National de la Langue Française, Vol. VIII, n° 35: 34-42.

(1985d) "Conversion et réversion". In: Parret & Ruprecht (orgs.) *Exigences et perspectives de la sémiotique*, t. I. Amsterdam, J. Benjamins, p. 349-379.

(1986a) "Pour introduire le faire missif". In: *RSSI/ (Recherches Sémiotiques Semiotic Inquiry)*. Association canadienne de sémiotique, Vol. 6, n° 3.

(1986b) "Notes de lecture" (A propos de l'édition française de "Nouveaux essais" de Hjelmslev) In: *Actes sémiotiques - Bulletin*, (Autour d'un Dictionnaire), Paris, Groupe de recherches sémio-linguistiques, Institut National de la Langue Française, Vol. IX, n° 38.

(1988a) *Raison et poétique du sens*. Paris, Presses Universitaires de France.

(1988b) "Le rythme revisité". In: *Cahiers de sémiotique textuelle de l'Université de Nanterre*, n. 13, p. 49-59.

(1989) "Modalités et pensée modale". In: *Nouveaux Actes Sémiotiques*. Limoges, Trames, vol. 3.

(1990a) "Relativité du rythme". In: *PROTÉE - Théories et pratiques sémiotiques*. Département des Arts et Lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi. Vol. 18, n. 1, p. 37-46.

(1990b) "Pour une poétique de l'attention". In: Berrendonner, A. et Parret, H. *L'interaction communicative*. Berne, Frankfurt / M. New York-Paris, P. Lang.

(1990c) "Brève réponse à Paul Ricoeur". In: *Nouveaux Actes Sémiotiques*. Limoges, Pulim, vol. 7.

(1991) "Aspectualisation et dynamique discursives" In: FONTANILLE, J. (org.). *Le discours aspectualisé*. Limoges / Amsterdam / Philadelphia, Pulim / Benjamins.

P.287

(1992a) "Présence de Wölfflin". In: *Nouveaux Actes Sémiotiques*. Limoges, Pulim, vol. 23-24.

(1992b) "Défense et illustration de l'intensité". In: FONTANILLE, J. (org.). *La quantité et ses modulations qualitatives*. Limoges / Amsterdam / Philadelphia, Pulim / Benjamins.

ZINNA, A. (1986) "Algirdas Julien Greimas - conversation". In: *VERSUS - Quaderni di studi semiotici*. Milano, Bompiani, gennaio-aprile, n° 43.

CANÇÕES CITADAS

A PRIMAVERA: Carlos Lira/Vinícius de Moraes, 1964.

A TUA PRESENÇA, MORENA: Caetano Veloso, 1971.

ABOIO: Caetano Veloso, 1993.

ÁGUAS DE MARÇO: Tom Jobim, 1974.

AI, QUE SAUDADES DA AMÉLIA: Ataulfo Alves/Mário Lago, 1941.

AQUARELA DO BRASIL: Ary Barroso, 1939.

AVE MARIA NO MORRO: Herivelto Martins, 1942.

BELEZA PURA: Caetano Veloso, 1979.

BOAS FESTAS: Assis Valente, 1933.

BRILHO DE BELEZA : Nego Tenga, 1990.

CAROLINA: Chico Buarque, 1967.

CHOVE LÁ FORA: Tito Madi, 1957.

CLARICE: Caetano Veloso, 1968.

COISAS DO MUNDO, MINHA NEGA: Paulinho da Viola, 1969.

CONVERSA DE BOTEQUIM: Vadico/Noel Rosa, 1935.

DETALHES: Erasmo Carlos/Roberto Carlos, 1971.

É PROIBIDO PROIBIR: Caetano Veloso, 1968.

ESSES MOÇOS, POBRES MOÇOS: Lupicínio Rodrigues, 1948.

ESTRANGEIRO: Caetano Veloso, 1990.

EU DISSE ADEUS: Erasmo Carlos/Roberto Carlos, 1969.

EU E A BRISA: Jonny Alf, 1967.

EU QUERO UM SAMBA: Haroldo Barbosa/Janet de Almeida, 1945.

P.290

EU SEI QUE VOU TE AMAR: Tom Jobim/Vinícius de Moraes, 1958.

EU TE AMO: Tom Jobim/Chico Buarque, 1980.

FELICIDADE: Lupicínio Rodrigues, 1947.

FORA DA ORDEM: Caetano Veloso, 1991.

FORÇA ESTRANHA: Caetano Veloso, 1979.

GAROTA DE IPANEMA: Tom Jobim/Vinicius de Moraes, 1962.

HAITI: Caetano Veloso/Gilberto Gil, 1993.

INSENSATEZ: Tom Jobim/Vinícius de Moraes, 1961.

JOÃO NINGUÉM: Noel Rosa, 1935.

LOUCO: Wilson Batista/Henrique Almeida, 1946.

MANHÃ DE CARNAVAL: Antonio Maria/Luis Bonfá, 1959.

MANIA DE VOCÊ: Roberto de Carvalho/Rita Lee, 1979.

MARINA: Dorival Caymmi, 1947.

ME CHAMA: Lobão, 1984.

MENINO DO RIO: Caetano Veloso, 1979.

MINHA VOZ, MINHA VIDA: Caetano Veloso, 1982.

NÃO IDENTIFICADO: Caetano Veloso, 1968.

NERVOS DE AÇO: Lupicínio Rodrigues, 1947.

NO TABULEIRO DA BAIANA: Ari Barroso, 1936.

O QUE É QUE A BAIANA TEM?: Dorival Caymmi, 1939.

OCEANO: Djavan, 1989.

OLE OLÁ: Chico Buarque, 1966.

OVELHA NEGRA: Rita Lee, 1975.

PELO TELEFONE: Donga/Mauro de Almeida, 1917.

POIS É...: Ataulfo Alves, 1955.

POR CAUSA DE VOCÊ, MENINA: Jorge Ben Jor, 1963.

PRECISO APRENDER A SER SÓ: Paulo S. Vale/Marcos Vale, 1965.

QUEIXA: Caetano Veloso, 1982.

RANCHO FUNDO: Ary Barroso/Lamartine Babo, 1931.

RONDA: Paulo Vanzolini, 1953.

SAMPA: Caetano Veloso, 1978.

SINA: Djavan, 1982.

SONHOS: Peninha, 1982.

TEMPO DE ESTIO: Caetano Veloso, 1978.

TORRE DE BABEL: Lupicínio Rodrigues, 1963.

TRAVESSIA: Milton Nascimento/Fernando Brandt, 1967.

P.291

TRÊS APITOS: Noel Rosa, 1933.

TROPICÁLIA: Caetano Veloso, 1968.

ÚLTIMO DESEJO: Noel Rosa, 1937.

VINGANÇA: Lupicínio Rodrigues, 1951.

VOLTA: Lupicínio Rodrigues, 1957.

W BRASIL: Jorge Ben Jor, 1991.

P.292

Título Semiótica da canção. Melodia e letra

Projeto Gráfico Monica Seincman

Diagramação Monica Seincman

Revisão Luiz Tatit

Formato 14 x 21 cm

Tipologia Times New Roman (10,5/12,5)

Papel Cartão Royal 250g (capa)

Off set 75g (miolo)

Número de páginas 292

Tiragem 500

Impressão Gráfica e Editora Vida e Consciência

P. ORELHA DA CONTRACAPA

pretende oferecer condições teóricas para uma análise interna desse tipo de texto e para a sua inserção no quadro geral do sentido erigido por nossa cultura.

Apesar do tom conceitual adotado - o trabalho em sua origem foi uma tese de livre-docência os seis capítulos desta obra versam sobre os conteúdos emocionais que, na canção, transitam da melodia para a letra, e vice-versa, e sugerem maneiras de abordá-los num modelo coerente.

p.Contracapa

Este trabalho reúne critérios para um estudo sistemático da canção brasileira a partir do encontro da melodia com a letra. Estes dois componentes, compatibilizados por uma série de processos de composição, exigem do pesquisador a construção de um lugar teórico, mais abstrato, onde suas especificidades possam ser avaliadas por uma abordagem homogênea.

O esforço de apresentação de um modelo descritivo completa-se com um levantamento exaustivo de exemplos do cancioneiro popular para ilustrar as noções obtidas e com a realização de análises integrais de algumas canções.

As investigações sobre a temporalidade empreendidas por alguns setores avançados da semiótica contemporânea (com destaque para o pensamento de Claude Zilberberg) oferecem os principais fundamentos para a formulação do modelo aqui proposto.

P. NOTAS

NOTA 1, Introdução: Cf. Tatit, 1982, 1986a, 1986b, 1989, 1990 e 1995.

[\[Voltar\]](#)

NOTA 2, Introdução: Estamos nos referindo particularmente ao último livro de Greimas, em colaboração com J. Fontanille (1991), e aos trabalhos de Cl. Zilberberg que constam desta Bibliografia. [\[Voltar\]](#)

NOTA 3, Introdução: Embora soe como designação imprecisa, adotamos “letra” como a forma mais direta - e consagrada pelo uso - de se referir ao componente lingüístico da canção popular. [\[Voltar\]](#)

NOTA 1, CAP. I: Campos, 1974: 313-331. [\[Voltar\]](#)

NOTA 2, CAP. I: Ibid., p. 317. [\[Voltar\]](#)

NOTA 3, CAP. I: Zilberberg, 1988a: 4. [\[Voltar\]](#)

NOTA 4, CAP. I: Zilb., 1985d: 365. Tradução livre do autor. (T. 1. a.)

[\[Voltar\]](#)

NOTA 5, CAP. I: A escolha de uma noção tão geral como “gramática” - empregada em quase todos os estudos lingüísticos em nível conceptual, descritivo, explicativo, comparativo, histórico, normativo e até mesmo na condição de subcategoria de modelos mais amplos - tem a função de introduzir uma incógnita, no sentido matemático do termo, que talvez possa ser retirada tão logo encontremos uma boa definição para o lugar teórico visado por este trabalho. Como ponto de partida, porém, queremos destacar duas acepções tradicionais de gramática que podem ser úteis à compreensão do que vem a seguir: *a.* conjunto de leis que nos permite apreender e compreender uma linguagem; *b.* integração entre as dimensões sintática e morfológica. Neste último caso, interessa-nos, sobretudo, a elasticidade e as determinações mútuas entre essas dimensões, independentemente do caráter lingüístico que está em sua origem. Assim, gramática pode ter boa margem de correspondência com “extensionalidade”. [\[Voltar\]](#)

NOTA 6, CAP. I: Cf. Zilb., 1988a: 135-155. [\[Voltar\]](#)

NOTA 7, CAP. I: Ibid., p. 135. (T. 1. a.) [\[Voltar\]](#)

NOTA 8, CAP I: Cf. Zilb., 1990a: 41. [\[Voltar\]](#)

NOTA 9, CAP I: Cf. Zilb., 1988a: 70. [\[Voltar\]](#)

NOTA 10, CAP I: Ibid., p. 69. [\[Voltar\]](#)

NOTA 11, CAP I: Ibid., p. 70. [\[Voltar\]](#)

NOTA 12, CAP I: Ibid., p. 102. (T. 1. a.) [\[Voltar\]](#)

NOTA 13, CAP I: Cf. entrada “extense/intense”, in Greimas & Courtés, 1986: 82. [\[Voltar\]](#)

NOTA 14, CAP I: Valéry, 1974: 833, citado por Zilb. (1988a: 70). (T. 1. a.) [\[Voltar\]](#)

NOTA 15, CAP I: Zilb., 1988a: 135. (T. 1. a.) [\[Voltar\]](#)

NOTA 16, CAP I: Ibid., p. 120. (T. 1. a.) [\[Voltar\]](#)

NOTA 17, CAP I: Webern, 1984. [\[Voltar\]](#)

NOTA 18, CAP I: Ibid., p. 34. [\[Voltar\]](#)

NOTA 19, CAP I: Ibid., p. 24. [\[Voltar\]](#)

NOTA 20, CAP I: Ibid., p. 25. [\[Voltar\]](#)

NOTA 21, CAP I: Ibid., p. 83. [\[Voltar\]](#)

NOTA 22, CAP I: Ibid., p. 54. [\[Voltar\]](#)

NOTA 23, CAP I: Ibid., p. 106. [\[Voltar\]](#)

NOTA 24, CAP I: Oportuno mencionar, sobre a relação entre pensamento estrutural e pensamento serial, o consagrado trabalho de Umberto Eco (1971: 302-321). [\[Voltar\]](#)

NOTA 25, CAP I: Webern, op. cit., p. 54. [\[Voltar\]](#)

NOTA 26, CAP I: Ibid., p. 35. [\[Voltar\]](#)

NOTA 27, CAP I: Ibid., p. 36. [\[Voltar\]](#)

NOTA 28, CAP I: Ibid., p. 85. [\[Voltar\]](#)

NOTA 29, CAP I: Ibid., p. 55. [\[Voltar\]](#)

NOTA 30, CAP I: Cf. Zilb., 1988a: 117. [\[Voltar\]](#)

NOTA 31, CAP I: Cf. Zilb., 1990a: 46. [\[Voltar\]](#)

NOTA 32, CAP I: Para a finalidade deste capítulo, a medida extensa pode ser compreendida como o trabalho realizado apenas no violão. Veremos, mais adiante, que há elementos extensos na própria linha do canto. [\[Voltar\]](#)

NOTA 33, CAP I: Cf. Tatit, 1984: 30-33. [\[Voltar\]](#)

NOTA 34, CAP I: Ibid., p. 32. [\[Voltar\]](#)

NOTA 35, CAP I: Ibid., p. 32. [\[Voltar\]](#)

NOTA 36, CAP I: Ibid. [\[Voltar\]](#)

CAP. II

NOTA 1, CAP II: Greimas, 1966. [\[Voltar\]](#)

NOTA 2, CAP II: Greimas, 1970. [\[Voltar\]](#)

NOTA 3, CAP II: Greimas, 1974: 25. (T.l.a.) [\[Voltar\]](#)

NOTA 4, CAP II: Cf. Lopes, 1989-90. [\[Voltar\]](#)

NOTA 5, CAP II: Cf. Zilberberg, 1990a, 42. Analisaremos meticulosamente este tema no próximo capítulo. [\[Voltar\]](#)

NOTA 6, CAP II: “Le désespoir”, in Fontanille, 1980; “De la colère”, in Greimas, 1983; “Parcours passionnels de l’indifférence”, in Marsciani, 1984; “A propos de l’avarice” e “La Jalousie”, in Greimas & Fontanille, 1991. [\[Voltar\]](#)

NOTA 7, CAP II: Cf. Greimas/Fontanille, 1991: 21-110. [\[Voltar\]](#)

NOTA 8, CAP II: Zilb., 1988a, 104. (T.l.a.) [\[Voltar\]](#)

NOTA 9, CAP II: Cf. Lopes, op. cit., p. 156. [\[Voltar\]](#)

NOTA 10, CAP II: Cf. Greimas/Fontanille, op. cit., p. 24. [\[Voltar\]](#)

NOTA 11, CAP II: Cf. Zilb., 1988a, 108. [\[Voltar\]](#)

NOTA 12, CAP II: Cf. Zilb., 1988a, 108. [\[Voltar\]](#)

NOTA 13, CAP II: Cf. Lopes, op. cit., p. 156. [\[Voltar\]](#)

NOTA 14, CAP II: Ibid, pp. 156-157. [\[Voltar\]](#)

NOTA 15, CAP II: Ibid, p. 154. [\[Voltar\]](#)

NOTA 16, CAP II: Basta pensarmos, no plano da economia de mercado, que a maior velocidade de produção impõe a identidade na

serialização da mercadoria afastando, com isso, a necessidade de mediação de novos processos para se atingir novos produtos. [\[Voltar\]](#)

NOTA 17, CAP II: Talvez não seja ocioso lembrar que a idéia de narratividade no plano da expressão reflete uma busca de homogeneidade metodológica do ponto de vista descritivo, assim como, na glossemática, falava-se em sílabas de conteúdo. [\[Voltar\]](#)

NOTA 18, CAP II: Cf. Tatit, 1986a, 1986b e 1989. Embora esses trabalhos anteriores já viessem operando com esses conceitos, seu estatuto teórico só será definido no capítulo que vem a seguir. [\[Voltar\]](#)

NOTA 19, CAP II: Greimas/Fontanille, op. cit., p. 36. [\[Voltar\]](#)

CAP.III

NOTA 1, CAP III: Saussure, 1971: 28. [\[Voltar\]](#)

NOTA 2, CAP III: Ibid., p. 62. [\[Voltar\]](#)

NOTA 3, CAP III: Zilberberg, 1988a: 68. [\[Voltar\]](#)

NOTA 4, CAP III: Saussure, op. cit., p. 62 [\[Voltar\]](#)

NOTA 5, CAP III: Ibid., p. 64. [\[Voltar\]](#)

NOTA 6, CAP III: Ibid., p. 71. [\[Voltar\]](#)

NOTA 7, CAP III: Hjelmslev, 1985: 159. [\[Voltar\]](#)

NOTA 8, CAP III: Saussure, op. cit., p. 66.S [\[Voltar\]](#)

NOTA 9, CAP III: Zilb., 1990a: 42. [\[Voltar\]](#)

NOTA 10, CAP III: Hjelmslev, 1985: 170. [\[Voltar\]](#)

NOTA 11, CAP III: Ibid., p.169. [\[Voltar\]](#)

NOTA 12, CAP III: Ibid., pp.170-171. [\[Voltar\]](#)

NOTA 13, CAP III: Zilb., 1985b: 24. [\[Voltar\]](#)

NOTA 14, CAP III: Hjelmslev, op. cit., p. 165. [\[Voltar\]](#)

NOTA 15, CAP III: Zilb., 1988a: 72. [\[Voltar\]](#)

NOTA 16, CAP III: Hjelmslev, 1991: 112. [\[Voltar\]](#)

NOTA 17, CAP III: Zilb., 1990a. [\[Voltar\]](#)

NOTA 18, CAP III: Saussure, 1971: 70. [\[Voltar\]](#)

NOTA 19, CAP III: Zilb., 1988a: 10. [\[Voltar\]](#)

NOTA 20, CAP III: Ibid., p. 179. [\[Voltar\]](#)

NOTA 21, CAP III: Hjelmslev, 1985: 165. [\[Voltar\]](#)

NOTA 22, CAP III: Lopes, 1989/90: 155. [\[Voltar\]](#)

NOTA 23, CAP III: Zilb., 1985a: 26. [\[Voltar\]](#)

NOTA 24, CAP III: Zilb., 1988a: 202. [\[Voltar\]](#)

NOTA 25, CAP III: Zilb., 1990a: 42. [\[Voltar\]](#)

NOTA 26, CAP III: Ibid., p. 44. [\[Voltar\]](#)

NOTA 27, CAP III: Ibid., p. 41. [\[Voltar\]](#)

NOTA 28, CAP III: Zilb., 1988a: 100. [\[Voltar\]](#)

NOTA 29, CAP III: Zilb., 1990a: 43. [\[Voltar\]](#)

NOTA 30, CAP III: Ibid., p. 44. [\[Voltar\]](#)

NOTA 31, CAP III: Ibid., p. 42. [\[Voltar\]](#)

NOTA 32, CAP III: Cf. Lopes, op. cit. [\[Voltar\]](#)

NOTA 33, CAP III: A respeito disso, Zilberberg chega a dizer que a música sugere a articulação do nível figural que acompanha e rege o nível figurativo (Cf. 1990a: 39). [\[Voltar\]](#)

NOTA 34, CAP III: Cf. Greimas/Fontanille, op. cit., 34. [\[Voltar\]](#)

NOTA 35, CAP III: Cf. Zilb., 1986: 53; id., 1988a: 201. [\[Voltar\]](#)

NOTA 36, CAP III: Cf. Greimas/Fontanille, op. cit., p. 30. [\[Voltar\]](#)

NOTA 37, CAP III: Ibid., p. 34. [\[Voltar\]](#)

NOTA 38, CAP III: Ibid., p. 33. [\[Voltar\]](#)

NOTA 39, CAP III: A expressão “segunda parte” pertence ao jargão dos cancionistas, principalmente os da fase pré-Bossa-Nova. Era comum o compositor, depois de produzir um bom refrão, sair em busca de um parceiro para “completar” o seu trabalho com uma segunda parte. [\[Voltar\]](#)

NOTA 40, CAP III: Cf. Tatit, 1986a: 47. [\[Voltar\]](#)

NOTA 41, CAP III: Cf. Zilb., 1990a: 44. [\[Voltar\]](#)

NOTA 42, CAP III: Cf. Zilb., 1992a: 89. [\[Voltar\]](#)

NOTA 43, CAP III: Ibid., p. 39. (T. 1. a.) [\[Voltar\]](#)

NOTA 44, CAP III: Ibid., p. 36. Grifos do original. (T. 1. a.) [\[Voltar\]](#)

NOTA 45, CAP III: Essa afinidade já estava implícita na conceituação de Zilberberg considerada à p. 72 deste capítulo. [\[Voltar\]](#)

NOTA 46, CAP III: Evidente que tal “verticalidade” é por analogia à escrita ou qualquer tradução gráfica do som. Trata-se, na verdade, das variações de altura decorrentes do número de oscilações da onda de frequência mais baixa (som fundamental) por segundo: quanto maior a frequência, mais agudo é o som correspondente; quanto mais baixa, mais grave o som musical” (Andrade, 1989: 18). [\[Voltar\]](#)

NOTA 47, CAP III: Zilb., 1992: 35. (T. 1. a.) [\[Voltar\]](#)

NOTA 48, CAP III: As noções de “conjunto” e “disjunto”, no sentido empregado, foram tomadas de Joaquín Zamacois que difere os intervalos conjuntos dos intervalos disjuntos. Aproveitaremos mais à frente, ainda deste autor, a noção de “graus imediatos” (Cf. Zamacois, 1970: 62). A expressão “movimento conjunto” aparece também em Ernst Toch (1985: 81). [\[Voltar\]](#)

NOTA 49, CAP III: A síncope caracteriza o desaparecimento de fonemas no interior de uma palavra durante o seu processo de evolução histórica. [\[Voltar\]](#)

NOTA 50, CAP III: Toch, 1985: 81. [\[Voltar\]](#)

NOTA 51, CAP III: Ibid., p.79. [\[Voltar\]](#)

NOTA 52, CAP III: Essa questão deve ser apreciada em oposição à aceleração cuja tendência é a incorporação dos intervalos na estrutura dos motivos, privilegiando sempre a progressão horizontal. [\[Voltar\]](#)

NOTA 53, CAP III: “Transposição” aqui tem um sentido exclusivamente melódico retratando, apenas, as mudanças bruscas de registro de tessitura. Nada tem a ver, portanto, com a transposição harmônica, fartamente utilizada tanto na música erudita como na música popular, nem com a transposição técnica realizada por músicos que precisam converter as notas emitidas por

seus instrumentos (em casos de trompa, clarinete, oboé, etc) para chegar aos tons escritos na partitura. [\[Voltar\]](#)

NOTA 54, CAP III: A expressão é de Zilberberg quando se refere à parada provocada pelo tempo remissivo (cf. 1988a: 102). [\[Voltar\]](#)

NOTA 55, CAP III: A noção de “parada”, como veremos a seguir, pertence ao nível tensivo e se caracteriza como forma profunda da disjunção [\[Voltar\]](#)

CAP.IV

NOTA 1, CAP IV: In: Zinna, 1986: 57. (T. 1. a) [\[Voltar\]](#)

NOTA 2, CAP IV: Cf. Greimas/Fontanille, 1991: 21. [\[Voltar\]](#)

NOTA 3, CAP IV: Ibid., p. 35. [\[Voltar\]](#)

NOTA 4, CAP IV: Zilberberg, 1988a: 100-101. (T. 1. a.) [\[Voltar\]](#)

NOTA 5, CAP IV: O modelo gerativo de Zilberberg que, em suas próprias palavras, “instala a tensividade, ou a junção, como prévia de toda disjunção, de toda esquizia” (T. 1. a.), é apresentado na entrada “transvaluation” do segundo dicionário de Semiótica de Greimas & Courtés (1986: 242). [\[Voltar\]](#)

NOTA 6, CAP IV: Cf. Greimas/Courtés, op. cit., p. 234. [\[Voltar\]](#)

NOTA 7, CAP IV: Zilb., op. cit., pp. 122-123. [\[Voltar\]](#)

NOTA 8, CAP IV: Cf. Zilb., 1990a: 42. [\[Voltar\]](#)

NOTA 9, CAP IV: Cf. Zilb., 1988a: 14 e 86. [\[Voltar\]](#)

NOTA 10, CAP IV: Zilberberg refere-se a Saussure como o autor que teve a decisão premonitória de “considerar a «implosão» e a «explosão» como «tensões geradoras» de valores fóricos e de valores escalares. (T. 1. a.). Cf. Zilb., 1988a: 38. [\[Voltar\]](#)

NOTA 11, CAP IV: Cf Zilb., 1988a: 121-122; 1989: 21; cf. ainda Greimas/Courtés, op. cit, pp. 98-100. [\[Voltar\]](#)

NOTA 12, CAP IV: Greimas/Courtés, op. cit., p. 100. [\[Voltar\]](#)

NOTA 13, CAP IV: Zilb., 1989: 22. [\[Voltar\]](#)

NOTA 14, CAP IV: Ainda não podemos, nesta fase, fazer economia de um desses conceitos. Embora a introdução do nível missivo tenha sido a razão principal desse trabalho decisivo de Zilberberg, o termo “aspectual” permanece em seus artigos posteriores e, evidentemente, tira proveito de uma tradição lingüística que o torna muito mais aceitável no domínio semiótico. [\[Voltar\]](#)

NOTA 15, CAP IV: Cf. Greimas/Fontanille, op. cit., p. 245. [\[Voltar\]](#)

NOTA 16, CAP IV: Zilb., 1988a: 104. Já citamos, aliás, o trecho final deste parágrafo à p. 42. [\[Voltar\]](#)

NOTA 17, CAP IV: A concepção de um nível tensivo, fórico, pressuposto pelo nível missivo assegura a presença constante de uma tensividade - razão primeira das faltas e das esperas - que nada mais é que uma junção primordial entre sujeito e objeto, na forma que examinamos no capítulo II, ou, arriscando um certo preciosismo, entre sujeito e o valor do valor do objeto. [\[Voltar\]](#)

NOTA 18, CAP IV: Zilb., 1992a: 35. [\[Voltar\]](#)

NOTA 19, CAP IV: A “chronopoïèse” e a “chronotrophie” encontram-se em Zilb., 1988a: 104. [\[Voltar\]](#)

NOTA 20, CAP IV: Ibid., p. 106. [\[Voltar\]](#)

NOTA 21, CAP IV: Bachelard, 1988a: 52. [\[Voltar\]](#)

NOTA 22, CAP IV: Greimas/Courtés, s.d.: 365. [\[Voltar\]](#)

NOTA 23, CAP IV: Cf. Arrivé & Coquet, 1987: 313. (T. 1. a.) [\[Voltar\]](#)

NOTA 24, CAP IV: Ibid., pp. 313-314. (T. 1. a.) [\[Voltar\]](#)

NOTA 25, CAP IV: Ibid., p. 314. (T. 1. a.) [\[Voltar\]](#)

NOTA 26, CAP IV: Não cabe aqui transcrever os outros registros de classificação dessas modalidades que aparecem no texto do autor [\[Voltar\]](#)

NOTA 27, CAP IV: Essa idéia, na verdade, representa apenas uma das faces dos “destinos do outro” previstos pelo “regime transcendente do polêmico”. A face complementar instaura a função de anti-sujeito: - *o outro é aquilo ou aquele que me pára: anti-ego*. Essas formulações só aparecem na versão mais completa (a segunda) desse artigo de Zilberberg que ora comentamos (cf. Zilb., 1986a: 251). Em geral, temos nos reportado à última versão incorporada no seu livro de 1988, mas há, ainda, uma primeira versão, de 1984, lançada sob o título “Immanence et transcendance du polemique”. [\[Voltar\]](#)

NOTA 28, CAP IV: Não podemos deixar de lembrar que programa narrativo e anti-programa são conceitos operacionais adotados pela descrição sem qualquer comprometimento prévio com os pontos de vista criados no texto. Em geral, aplicamos a noção de programa ao enfoque seguido pelo EU narrativo. No caso de *Eu disse adeus*, por haver duplicação do actante em primeira pessoa, ora sujeito do /querer/ ora sujeito do /dever/, estamos atribuindo a noção de programa à força expansiva do /querer/. [\[Voltar\]](#)

NOTA 29, CAP IV: Zilberberg considera que a ética é um caso de partição do sujeito, estabelecendo, de um lado, um sujeito ativo, portador de valores morais e, de outro, um sujeito passivo disposto a obedecer às ordens do primeiro. [\[Voltar\]](#)

NOTA 30, CAP IV: Zilberberg diz que “Do ponto de vista temporal, o tempo atribui tanto aos actantes do enunciado como aos da enunciação a extensão do campo concedido. Como se pensar ou agir se resumisse, até certo ponto, em **fazer o circuito do proprietário, sem** contar o detalhe de que as dimensões da **propriedade** ou da **apropriação** estão na dependência do *tempo*” (1992: 89). (Grifos do original, T. 1. a.) [\[Voltar\]](#)

NOTA 31, CAP IV: Isso lembra um pouco a noção de “nostalgia” que surge, em Greimas, como a reconstrução da experiência no futuro, por meio da lembrança, da reflexão ou do comentário, numa prática de reparação das imperfeições e dos conteúdos disfóricos, projetando sobre um outro tempo o que poderia ter sido a comunhão perfeita e primordial entre sujeito e objeto: “A nostalgia incidindo sobre o futuro comporta conotações eufóricas... é realmente uma nostalgia da perfeição” (1987: 17). [\[Voltar\]](#)

NOTA 32, CAP IV: Do ponto de vista subjetal, preserva-se o efeito especular na medida em que o sujeito (EU) é, ao mesmo tempo, o destinador do apelo e o destinatário de seus possíveis benefícios. A volta do outro sujeito (TU) significa o reatamento das relações com uma instância que tem o poder de aplacar as inquietações vividas pelo primeiro sujeito. [\[Voltar\]](#)

NOTA 33, CAP IV: Cf. Greimas/Courtés, s.d.: 118. [\[Voltar\]](#)

NOTA 34, CAP IV: Para um estudo da relação entre “atenção” e “surpresa”, recomendamos, além dos apontamentos de Paul Valéry sobre o tempo (Valéry, 1973: 1263-1370), o artigo “Pour une poétique de l’attention”, de Cl. Zilberberg (1990b), com destaque para a página 145. [\[Voltar\]](#)

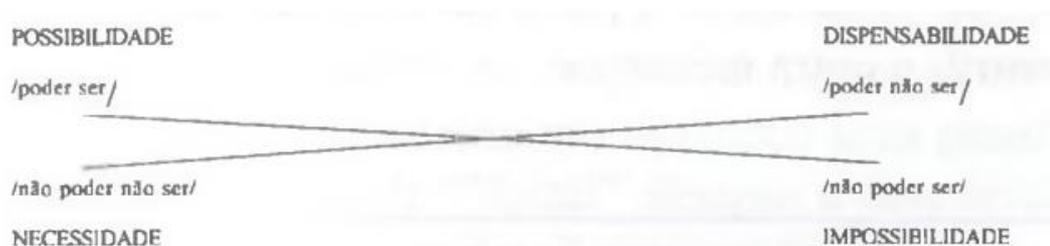
NOTA 35, CAP IV: Só conseguimos superar o estado de surpresa quando recompomos a sucessão dos acontecimentos que nos passou despercebida e que, por isso, provocou a sensação de inesperado, (cf. Zilb., 1990b: 145). [\[Voltar\]](#)

NOTA 36, CAP IV: Vale lembrar, mais uma vez, que o destinador é o trans-sujeito da relação subjetal, responsável por tudo aquilo que “inspira” o sujeito a realizar o seu percurso narrativo. Nesse sentido, são muito sugestivas as funções atribuídas ao canto da brisa (cf. p. 130 acima e Zilb., 1986a: 251). [\[Voltar\]](#)

NOTA 37, CAP IV: Cf. Zilb., 1988a: 112. [\[Voltar\]](#)

NOTA 38, CAP IV: A primeira cobertura do elemento remissivo, conforme já verificamos, não se apresentou em forma de disjunção entre sujeito e objeto. Ao contrário, a descontinuidade - o salto - foi tomada como agilização do movimento conjuntivo: “E de repente eu me vi assim completamente seu”. [\[Voltar\]](#)

NOTA 39, CAP IV: Embora as denominações atribuídas às expressões modais (como NECESSIDADE, IMPOSSIBILIDADE, por exemplo) sejam arbitrárias e, portanto, passíveis de alteração, suas motivações semânticas realçam a complementaridade entre o /dever ser/ e o /poder ser/(cf. Greimas



& Courtés, s.d.: 337):

Podemos, portanto, operar com qualquer uma dessas categorias sem grandes mudanças de resultado. [\[Voltar\]](#)

NOTA 40, CAP IV: Saussure, 1971:68. [\[Voltar\]](#)

NOTA 41, CAP IV: Ibid., p. 71. [\[Voltar\]](#)

NOTA 42, CAP IV: Ibid. [\[Voltar\]](#)

NOTA 43, CAP IV: Estamos cientes de que a variação de andamento é totalmente relativa tanto na música erudita como na popular. Para não desviarmos muito de nossos propósitos, diremos apenas que, no caso da canção, a menos que ela própria exiba uma variação interna de velocidade, possibilitando uma definição por contraste, a referência - imprecisa, mas admissível dentro de uma faixa mínima de tolerância - é a velocidade média da fala, nem lenta demais a ponto de entediar o ouvinte nem rápida demais a ponto de confundi-lo na apreensão. Com tal margem de possibilidade de oscilação, talvez estejamos sendo mais rigorosos que a tentativa de precisão, jamais suficientemente persuasiva, do metrônomo. [\[Voltar\]](#)

NOTA 44, CAP IV: A “transposição” *stricto sensu* caracteriza-se por um forte contraste de exploração de campo de tessitura numa ordem extensa, geralmente, entre a primeira e a segunda parte da canção. Nesse caso, embora a passagem de uma parte à outra lembre a oposição típica da

transposição, o fato de termos um ponto de partida inicial também na região mais aguda (cf. melodia que cobre “Quantas noites não durmo...”) atenua consideravelmente o contraste. [\[Voltar\]](#)

NOTA 45, CAP IV: Cf. Toch, 1985: 81. [\[Voltar\]](#)

NOTA 46, CAP IV: Cabe aqui uma importante observação de Zilberberg - para quem o nível missivo corresponde ao nível aspectual - sobre um dos enfoques que distingue a abordagem semiótica da abordagem lingüística: “os linguistas começam pelo aspecto sem se preocuparem com o correspondente extensional que garante as distinções que eles reconhecem nas línguas. Nós fazemos a escolha inversa: partimos da extensão e chegamos ao aspecto e esta programação satisfaz à homogeneidade” (1992a: 64) (T. 1. a.). [\[Voltar\]](#)

NOTA 47, CAP IV: Essa reflexão decorre diretamente de alguns princípios epistemológicos de Zilberberg cuja síntese pode ser expressa no seguinte trecho: “O momento explosivo, distensivo, será portanto o do restabelecimento do sujeito, ou seja, o da desaceleração imanente e da reconstituição correlativa da duração. A velocidade estonteante se reduz e permite que a cadência justa retome o controle” (1992b: 104). (T. 1. a.) [\[Voltar\]](#)

NOTA 48, CAP IV: Cabe lembrar que “segunda parte” é tudo que se opõe ao refrão, independentemente da aparição cronológica do material melódico. Em Sonhos, a noção de segunda parte só pode se referir ao desenvolvimento melódico que cobre as duas primeiras estrofes. [\[Voltar\]](#)

CAP.V

NOTA 1, CAP V: Cf. Cap. III, p. 86. [\[Voltar\]](#)

NOTA 2, CAP V: Zilberberg, 1988a: 112. (T. 1. a.) [\[Voltar\]](#)

NOTA 3, CAP V: Além da primeira gravação de Caetano, há uma versão do próprio autor e outra, mais recente, de Gilberto Gil. [\[Voltar\]](#)

NOTA 4, CAP V: Zilb., 1990b: 147. [\[Voltar\]](#)

NOTA 5, CAP V: Zilb., 1988a: 111. [\[Voltar\]](#)

NOTA 6, CAP V: Evidente que essa transformação precoce deve ser compreendida como um simulacro de realização do desejo do sujeito. [\[Voltar\]](#)

NOTA 7, CAP V: Cf. Zilberberg, 1988a: 128. [\[Voltar\]](#)

CAP.VI

NOTA 1, CAP VI: Cf. Cap. I, nota nº 1. [\[Voltar\]](#)

NOTA 2, CAP VI: Wisnik afirma à queima-roupa que “João Gilberto é a superação da oposição entre o profundo e o superficial” (1989: 52) e explica, em nota, que o intérprete “trabalha sobre um repertório tonal popular ‘comum’, mas através de uma rede precisa de nuances mínimas em múltiplos níveis (entoativos, rítmicos, timbrísticos, harmônicos, contraponto voz/instrumento), que supõem uma leitura vertical dos bastidores da canção” (p. 209). Zilberberg, por sua vez, costuma associar as conquistas da semiótica de hoje com a intuição dos grandes poetas modernos que - a exemplo do que já ocorre com a música de maneira geral - oferecem elementos para uma “escuta do figural”, dos recursos responsáveis pela geração do sentido: “Essa consonância entre alguns desenvolvimentos da semiótica e as palavras dos maiores poetas faz, provavelmente, com que a poesia moderna seja como uma retomada, um a recuperação do figural a partir do figurativo.” (1992a, 69, n. 87). E “figural”, para Zilberberg, é exatamente o princípio que indica a

presença dos dados profundos no domínio da manifestação figurativa: “os valores, o tempo, o espaço, a actancialidade já estão sempre, sempre aí” (In: Greimas & Courtés, 1986, 98). No âmbito da canção, João Gilberto é o artista que mais se aplica em desvendar os seus fundamentos a cada realização interpretativa. [\[Voltar\]](#)

NOTA 3, CAP VI: Greimas In: ARRIVÉ/COQUET, 1987: 320 [\[Voltar\]](#)

NOTA 4, CAP VI: Cf. Saussure, 1971: 131. [\[Voltar\]](#)

NOTA 5, CAP VI: A concepção valeriana de ritmo sempre evidenciou as propriedades de previsão típicas da sintaxe: “*Ritmo* serve para designar a percepção de uma pluralidade de ocorrências sucessivas como dependentes enquanto que resultado ou produção sucessiva de uma relação entre a duração de cada um, de maneira que haja aí criação de uma *previsão instantânea* (o ritmo é apreendido) ou reprodução dessas ocorrências por motores”. (Cf. Valéry, 1973: 1349-). (T.l.a.) [\[Voltar\]](#)

NOTA 6, CAP VI: Cf. Hjelmslev, 1975, 57. [\[Voltar\]](#)

NOTA 7, CAP VI: Isso não está muito claro em Hjelmslev quando ele define “sentido” simplesmente como o “fator comum” entre as línguas. Entretanto, sua definição de “fator comum” parece legitimar nossa interpretação: “...esse fator comum é uma grandeza que só se define pela função que a une ao princípio de estrutura da língua e a todos os fatores que fazem com que as línguas se distingam umas das outras” (op. cit., 55-56). [\[Voltar\]](#)

NOTA 8, CAP VI: Robins, 1981: 118. [\[Voltar\]](#)

NOTA 9, CAP VI: Lopes, 1976: 136. [\[Voltar\]](#)

NOTA 10, CAP VI: Ibid., 156. [\[Voltar\]](#)

NOTA 11, CAP VI: No sentido utilizado por P. Valéry em seu célebre trabalho “Poesia e pensamento abstrato” (1991:201-218). [\[Voltar\]](#)

NOTA 12, CAP VI: Saussure, 1971: 137, 138. [\[Voltar\]](#)

NOTA 13, CAP VI: Destacamos, nessa linha, as publicações de Eleonora Cavalcante Albano {*Da fala à linguagem tocando de ouvido*} cuja obra de 1986 veio assinada com outro sobrenome, Eleonora Motta Maia {*No reino da fala*}. [\[Voltar\]](#)

NOTA 14, CAP VI: Além do trabalho bastante completo de Navarro Tomás sobre a entonação espanhola (1966), remetemos o leitor às obras que trazem uma panorâmica das pesquisas realizadas nesse campo: Bolinger, 1972; Léon, 1971 e Léon & Martin, 1969. Trabalhos mais recentes, com o mesmo peso, não chegaram ao nosso conhecimento. [\[Voltar\]](#)

NOTA 15, CAP VI: Cf. Valéry, 1991:213. [\[Voltar\]](#)

NOTA 16, CAP VI: Cf. Greimas, 1972. [\[Voltar\]](#)

NOTA 17, CAP VI: Ibid, 16. [\[Voltar\]](#)

NOTA 18, CAP VI: Ibid, 15. [\[Voltar\]](#)

NOTA 19, CAP VI: Ibid, 17. [\[Voltar\]](#)

NOTA 20, CAP VI: Cf. Zilberberg, 1985a e 1990a. [\[Voltar\]](#)

NOTA 21, CAP VI: “Critérios poéticos”, no sentido aqui empregado, referem-se apenas aos parâmetros utilizados para a análise do plano da expressão da poesia. Raramente, as letras de canção recebem tratamento especial no nível de seus fonemas e prosodemas. [\[Voltar\]](#)

NOTA 22, CAP VI: Cf. Wisnik, 1989. [\[Voltar\]](#)

NOTA 23, CAP VI: Cf. Attali, 1977: 48. [\[Voltar\]](#)

NOTA 24, CAP VI: Ibid, 44. (T. 1. a.) [\[Voltar\]](#)

NOTA 25, CAP VI: Cf. Fontanille, 1993. (T. 1. a.) [\[Voltar\]](#)

NOTA 26, CAP VI: Cf. Attali, op. cit., 54. [\[Voltar\]](#)

NOTA 27, CAP VI: Ibid, 47-48. (T.l.a.) [\[Voltar\]](#)

NOTA 28, CAP VI: As implicações decorrentes da obra de Attali são, acima de tudo, de ordem sociopolítica. [\[Voltar\]](#)

NOTA 29, CAP VI: Com algumas adaptações, essas noções retomam um texto clássico de Greimas (1970:43). [\[Voltar\]](#)

NOTA 30, CAP VI: Cf. Wisnik, op. cit., 24. [\[Voltar\]](#)

NOTA 31, CAP VI: Ibid [\[Voltar\]](#)

NOTA 32, CAP VI: Zilberberg desenvolve essa idéia em seu artigo dedicado à “atenção”: “A atenção situa-se, assim, a montante da narratividade por ser ela própria definida por uma tensão narrativa, por uma instabilidade, uma oscilação entre duas faltas: um *tempo* excessivo que a obriga a confessar que o objeto lhe escapa, ou, de outra parte, uma *duração* de tal modo interminável que, nesse caso, é o sujeito que se escapa. (1990b: 140). (T.l.a.) [\[Voltar\]](#)

NOTA 33, CAP VI: Wisnik, op. cit., 40. [\[Voltar\]](#)

NOTA 34, CAP VI: Ibid, 53 [\[Voltar\]](#)

NOTA 35, CAP VI: Ibid, 28. [\[Voltar\]](#)

NOTA 36, CAP VI: Ibid, 26-27. [\[Voltar\]](#)

NOTA 37, CAP VI: No sentido, já comentado, de J. Attali: “Portanto, o jogo da música é semelhante ao do poder: monopolizar o direito à violência, provocar a angústia para, em seguida, trazer segurança, a desordem para propor a ordem, criar o problema que se pode resolver”(Op. cit., 50). (T. 1. a.) [\[Voltar\]](#)

NOTA 38, CAP VI: Wisnik, op. cit., 28. [\[Voltar\]](#)

NOTA 39, CAP VI: Cabe mencionar aqui uma das intuições temporais de Valéry: “o mundo só vale pelos extremos e só dura pelos medianos. Só vale pelos radicais e só dura pelos moderados.” (1974, 1368). (T. 1. a.) [\[Voltar\]](#)

NOTA 40, CAP VI: Wisnik, op. cit., 70. [\[Voltar\]](#)

NOTA 41, CAP VI: Ibid, 36. [\[Voltar\]](#)

NOTA 42, CAP VI: A imagem da recuperação do percurso pode ser transportada para o campo espacial sem perder seus elementos essenciais. J. Chailley, ao demonstrar a relatividade da dissonância desse mesmo intervalo no contexto harmônico do acorde, faz uso da seguinte aproximação: “Assim, o intervalo de quinta diminuta, dissonante quando tomado isoladamente, torna-se consonante quando integrado pelos outros elementos do acorde. Esse fenômeno é fácil de compreender e não faltariam as comparações. Suponhamos duas cores que se chocam violentamente se estão em presença apenas uma da outra: dissonância. Mas suponhamos que o pintor coloque entre elas todos os *tons de transição*, o efeito de choque desaparecerá para ceder lugar a uma impressão harmoniosa. O mesmo acontece na música.” (1977, 46. Grifo nosso). (T. 1. a.) [\[Voltar\]](#)

NOTA 43, CAP VI: Op. cit., 101. [\[Voltar\]](#)

NOTA 44, CAP VI: Ibid, 132. [\[Voltar\]](#)

NOTA 45, CAP VI: Ibid. [\[Voltar\]](#)

NOTA 46, CAP VI: O trabalho de criação, não apenas dos chamados compositores do código como Bach, Beethoven ou Brahms, mas também - ou, talvez, principalmente - dos que se serviam do código para suas aventuras musicais (Mozart, Debussy, Wagner...), pode ser interpretado como o cumprimento de uma missão suprema, expressa no estabelecimento gradativo dos complexos itinerários que conduzem às regiões inexploradas do universo das alturas. [\[Voltar\]](#)

NOTA 47, CAP VI: Op. cit., 108. [\[Voltar\]](#)

NOTA 48, CAP VI: Wisnik destaca a presença desses recursos na música do passado: "...a tradição evolutiva da tonalidade criou justamente um compromisso tenso entre cada detalhe da obra e o todo, envolvendo os elementos horizontais e verticais da linguagem numa trama reflexiva, de muitos 'acontecimentos', e muitas vezes à beira da polifonia explícita" (Op. cit., 110). [\[Voltar\]](#)

NOTA 49, CAP VI: O tom e o pulso, matriz das alturas e das durações, tomados como "variáveis de uma mesma seqüência de progressão vibratória" - a equivalência entre uma altura e seus batimentos rítmicos internos pode ser estampada com o auxílio de um sampler que traduz um som gravado em várias velocidades —, constituem um fio condutor (ou "monolito negro") que acompanha todo o raciocínio do autor de *O som e o sentido*, na condição de forma invariável da substância sonora (Cf. Op. cit., p. 18-19 e 188-189). [\[Voltar\]](#)

NOTA 50, CAP VI: Ibid., 191. [\[Voltar\]](#)

NOTA 51, CAP VI: Quase todos os nossos textos sobre a canção abordaram esse tema. O maior levantamento, no entanto, encontra-se em *Por uma semiótica da canção*, de 1982. [\[Voltar\]](#)

NOTA 52, CAP VI: Referimo-nos especificamente aos trabalhos compilados sob o títulos "Théorie Poétique et Esthétique", In: Valéry, 1957: 1 153-1415 e "Temps", In: Valéry, 1973: 1263-1370. [\[Voltar\]](#)

NOTA 53, CAP VI: Estamos denominando "isotopia de segundo grau" a iteração sêmica de 'andamento temporal' que se forma ao longo do texto desses autores à margem de suas respectivas isotopias principais. [\[Voltar\]](#)

NOTA 54, CAP VI: Valéry, 1957: 1414. (T. 1. a.) [\[Voltar\]](#)

NOTA 55, CAP VI: Valéry, 1991: 203 [\[Voltar\]](#)

NOTA 56, CAP VI: Ibid. [\[Voltar\]](#)

NOTA 57, CAP VI: Ibid, 208-209. [\[Voltar\]](#)

NOTA 58, CAP VI: "Forma", para Valéry, corresponde ao plano da expressão, incluindo a substância de expressão ("...o físico, o sensível..."), da semiótica hjelmsleviana. [\[Voltar\]](#)

NOTA 59, CAP VI: Ibid, 209. Na mesma linha de reflexão, páginas à frente, Valéry acrescenta: "A linguagem que acabou de me servir para exprimir meu propósito, meu desejo, meu comando, minha opinião, e essa linguagem que preencheu sua função desvanece-se assim que chega. Emite-a para que perecesse, para que se transformasse radicalmente em outra coisa nos seus espíritos; e saberei que fui compreendido através desse fato

extraordinário, o de que meu discurso não existe mais: está inteiramente substituído por seu *sentido...*" (Ibid, 212-213) [\[Voltar\]](#)

NOTA 60, CAP VI: Ibid., 212. [\[Voltar\]](#)

NOTA 61, CAP VI: A propósito disso ainda há mais um parágrafo de Valéry que merece ser citado: "Quando o homem que anda atingiu seu objetivo (...), quando atingiu o lugar, o livro, a fruta, o objeto que lhe causava desejo e cujo desejo tirou-o de seu repouso, no mesmo instante essa posse anula definitivamente todo o seu ato; o efeito devora a causa, o fim absorveu o meio; e qualquer que tenha sido o ato, permanece apenas o resultado." (Ibid.) [\[Voltar\]](#)

NOTA 62, CAP VI: Cf. o texto "Conditions d'une sémiotique du monde naturel" (Greimas, 1970, 49-91). [\[Voltar\]](#)

NOTA 63, CAP VI: Valéry, 1991: 212. [\[Voltar\]](#)

NOTA 64, CAP VI: Valéry observa que assim como a dança se serve dos mesmos "órgãos", dos mesmos "ossos" e dos mesmos "músculos" utilizados nos movimentos utilitários, a poesia também se serve das mesmas "palavras", da mesma "sintaxe", das mesmas "formas" e dos mesmos "sons" da prosa, só que, nos dois casos, na versão estética, os elementos são "coordenados" e "excitados" diferentemente (Ibid.). [\[Voltar\]](#)

NOTA 65, CAP VI: Ibid., 213. [\[Voltar\]](#)

NOTA 66, CAP VI: Valéry constata em sua "Primeira aula do curso de poética" que "A observância dos ritmos, das rimas, da melodia verbal confunde os movimentos diretos do meu pensamento e aí então já não posso mais dizer o que eu quero..." (Valéry, 1957: 1356). (T.I.a.) [\[Voltar\]](#)

NOTA 67, CAP VI: Ibid., 1350. (T.I.a.) [\[Voltar\]](#)

NOTA 68, CAP VI: Essa seqüência relatada, da letra à melodia, só tem valor operacional como modelo descritivo. Na prática de composição popular, o mais freqüente é a melodia surgir como ponto de partida, definindo um critério musical para a escolha das palavras (de acordo com seus acentos) e do próprio tema geral. [\[Voltar\]](#)

NOTA 69, CAP VI: Valéry, 1957: 1449. (T.I.a.) [\[Voltar\]](#)

NOTA 70, CAP VI: Ibid. (T.I.a.) [\[Voltar\]](#)

NOTA 71, CAP VI: Valéry, 1973, 1273. [\[Voltar\]](#)

NOTA 72, CAP VI: Id., 1957, 1449. [\[Voltar\]](#)

NOTA 73, CAP VI: Zilb., 1992a, 89. [\[Voltar\]](#)

NOTA 74, CAP VI: Valéry, 1973, 1369. (T.I.a.) [\[Voltar\]](#)

NOTA 75, CAP VI: Zilb., 1992a, 90. (T.I.a.) [\[Voltar\]](#)

NOTA 76, CAP VI: Cf. Zilberberg, 1992a, 67-71. O risco está no fato de retirarmos o conceito do quadro de análise pictórica conduzido por Wölfflin, onde este autor opõe "liberdade" a "regra" para caracterizar, respectivamente, o estilo barroco e o estilo da Renascença. Entretanto, Zilberberg generaliza o conceito, fundando-o como "constante concêntrica" do espaço modal (p. 68). [\[Voltar\]](#)

NOTA 77, CAP VI: Zilb., 1992a, 68. (T.I.a.) [\[Voltar\]](#)

NOTA 78, CAP VI: E ordenação, no ideário tropicalista II, corresponde à remoção dos distúrbios psíquicos e sociais que recalcam as potencialidades brasileiras, diante de um mundo que não tem qualquer interesse pelo

desenvolvimento repentino de uma (enorme) nação da América do Sul. Pensar o Brasil equivale, no fundo, a uma auto-análise (daí a necessidade de um tempo de terapia) e à metabolização das demandas internacionais no quadro específico do reconhecimento dos próprios valores. [\[Voltar\]](#)

NOTA 79, CAP VI: Se o papel desta canção no disco Tropicália II é o de radicalizar a duração que está na base desse novo projeto de Caetano e Gil, a noção de “aboio” - definida como a passagem das interjeições, utilizadas pelos boiadeiros que conduzem o gado, para um nível de canto musicalmente estabilizado - confirma essa estratégia geral, na medida em que a fala deixa de ser fala em nome de uma duração pura que se fixa nas vogais. Mário de Andrade diz que “o aboio é certamente uma das formas mais elevadas e determinantes da doutrina spenceriana da música ter derivado da linguagem oral. Segundo verifica Spencer, a fala excitada, a fala organizada sob a influência das comoções intensas, os jeitos de alegria, e espanto, de horror, os chamados que quando não correspondidos, se repetem mais intensos e mais agudos, são já manifestações de canto e atingem muitas vezes verdadeiros sons determinados e musicais. (Andrade, 1989:2) [\[Voltar\]](#)

NOTA 80, CAP VI: Barthes, 1984: 218. [\[Voltar\]](#)

NOTA 81, CAP VI: Ibid, 219. [\[Voltar\]](#)

NOTA 82, CAP VI: Ibid.. [\[Voltar\]](#)

NOTA 83, CAP VI: Cf. Tatit, 1986a: 14-15. [\[Voltar\]](#)

NOTA 84, CAP VI: Cf. especialmente a canção que lhe dá o título. [\[Voltar\]](#)

NOTA 85, CAP VI: Em nenhum momento estaremos comparando o mérito das duas interpretações que são, cada qual em seu estilo, absolutamente definitivas. Estamos apenas tentando identificar procedimentos que refletem o projeto radical de João Gilberto. [\[Voltar\]](#)

NOTA 86, CAP VI: Cf. análise desta canção em Tatit (*O cancionista*). [\[Voltar\]](#)

NOTA 87, CAP VI: No Brasil de hoje, ao lado dos artistas que personificam as leis vigentes do mercado de consumo musical, produzindo exclusivamente para atender suas solicitações de momento, convivem importantes criadores em fase “pré-mercado” e grandes nomes em fase “pós-mercado”. Ambas as fases ostentam boa independência de produção mas com uma diferença decisiva: enquanto esses últimos são dignamente remunerados, os da fase pré-mercado obtêm, no máximo, o suficiente para a sobrevivência. Ambas, ainda, caracterizam-se por um certo “namoro” com os produtos de consumo. Os primeiros programam algumas obras de ocasião na esperança de encontrar uma porta aberta para o sucesso de massa. Os últimos, que já passaram pelo mercado, tentam reviver, de tempos em tempos, o amplo reconhecimento popular. Caetano Veloso e João Gilberto são dois dos maiores cancionistas brasileiros de todos os tempos que, evidentemente, pertencem à fase pós-mercado: produzem apenas o que querem. Entretanto, se Caetano jamais deixou de assinalar sua presença no mercado de consumo - trabalhando, evidentemente, para isso -, João Gilberto radicaliza sua experiência pós-mercado, desprezando qualquer gesto que tenha como objetivo a conquista de um público maior. Considerando encerrado o capítulo “consumo”, o ponto de liberdade do pai da Bossa-Nova abre-se para um profundo comentário sobre a linguagem da canção popular brasileira. [\[Voltar\]](#)

NOTA 88, CAP VI: Sugerimos que os próximos exemplos sejam ouvidos e comparados na versão de Caetano Veloso (LP *Muito*, Philips, 1978) e de João Gilberto (LP *João*, Philips, 1991). [\[Voltar\]](#)

NOTA 89, CAP VI: Note-se que esse expediente, embora destaque o acento natural da palavra, não contribui para a apreensão da celeridade na medida em que reforça a ordenação gradativa típica da duração. [\[Voltar\]](#)