

COMO ANALISAR A CANÇÃO POPULAR?

José Américo Bezerra Saraiva

Se diz *a palo seco*
o *cante* sem guitarra;
o *cante* sem; o *cante*;
o *cante* sem mais nada;

se diz *a palo seco*
a esse *cante* despido:
ao *cante* que se canta
sob o silêncio a pino.

(João Cabral de Melo Neto)

1. Introdução

Tencionamos neste artigo fazer uma breve incursão nos estudos realizados acerca do gênero *canção*, mais especificamente acerca da chamada *canção popular brasileira*, gênero este cujas características se foram erigindo ao longo do século XX. Fundamentamo-nos, para este desiderato, primordialmente na contribuição de Tatit¹, que, além de fornecer-nos uma eficiente abordagem para o estudo da *canção*, partindo de concepções semióticas de linha greimasiana, de cunho imanentista, portanto, não descarta do contexto sócio-histórico no qual este gênero se constituiu, tal como vem sendo praticado atualmente.

Este autor procede a uma leitura da *canção popular brasileira* descrevendo os três modelos que, a seu ver, caracterizam o processo de composição de *canções* no Brasil: figurativização, tematização e passionalização.

Após descrever a conformação destes três modelos, seguindo os passos de Tatit, faremos uma rápida análise de três *canções* de Chico Buarque de Holanda, para exemplificar cada um deles. As três *canções* são: *Com açúcar*, *com afeto*, *Cotidiano* e *Sem açúcar*. A nosso ver, elas constituem um feliz exemplo para o que se pretende aqui, mormente por elas guardarem uma relação de intertextualidade e interdiscursividade entre si.

2. A constituição do gênero *canção*

2.1. O discurso lítero-musical enquanto prática intersemiótica

Maingueneau (1984: 160) adverte-nos que as diversas práticas semióticas se encontram sob um conjunto de coerções sócio-historicamente determinado e que a noção de competência discursiva aplica-se à atividade pela qual se constroem unidades discursivas, intra ou intersemióticas, em que se evidencia o recurso a um mesmo sistema semântico. Assim, o princípio da competência discursiva deve ser estendido ao fazer enunciativo de todos que participam da mesma prática discursiva, dispondo do mesmo quadro de regras, não-

¹ Luiz Tatit é professor de lingüística na Universidade Estadual de São Paulo e também músico, tendo lançado três discos. Tem trabalhado com o gênero *canção* e vem forjando, nas duas últimas décadas, uma abordagem teórica visando ao exame da *canção* em sua dimensão intersemiótica, como gênero sincrético em que se compatibilizam, fundamentalmente, melodia e letra.

somente aos enunciadores lingüísticos, mas também a pintores, arquitetos, músicos etc. O sistema de restrições de uma prática discursiva não se limita, portanto, ao âmbito do verbal.

Como diz Costa (2001), comentando Maingueneau (1984), “os diversos suportes semióticos não são independentes uns dos outros, estando submetidos às mesmas injunções históricas, às mesmas restrições temáticas etc, o que se demonstra facilmente quando se observa que os movimentos estéticos (romantismo, realismo etc) quase sempre atravessam diversos domínios semióticos (literatura, pintura, música, arquitetura etc.)” (p. 125).

Costa (2001: 125) advoga que “uma prática discursiva deve estender seu modo de funcionar (investimentos lingüísticos, cenográficos e éticos (de **ethos**) que realiza; alteridades que mobiliza; regras de tematização e estruturação que submete e a que se submete etc.) a diversas outras modalidades semióticas”. Segundo o autor, a preferência mesma por uma ou outra modalidade já decorre do próprio modo de funcionar da prática discursiva. Acrescente-se que, para o autor, não se deve desprezar o movimento interdiscursivo entre as diversas práticas semióticas, posto que não se trata apenas da aplicação de um quadro semântico geral regrando as produções semióticas não-verbais. Há, efetivamente, uma rede contínua de interpretações, mesmo que assimétricas, entre o verbal e as demais modalidades semióticas. Em palavras suas, “o verbal, quando não faz parte diretamente, guia e organiza outros tipos de produção semiótica. Estes últimos impregnam constantemente o verbal trazendo para o discurso imagens, representações, valores de seu universo sem jamais se confundir com ele. Há assim uma relação dialógica entre as diversas semióticas resultante do traço simbólico comum que as une.” (p. 126)

À página 128, Costa (2001) menciona em que planos se podem dar as relações intersemióticas na prática discursiva da canção, a saber:

1. no plano da própria materialidade literomusical (linguagem verbal + linguagem musical);
2. no plano da evocação de movimentos somáticos por parte da melodia, que podem também ser aludidos na letra (linguagem musical + linguagem cenográfica (+ linguagem verbal));
3. no plano da figuração, no interior da letra, de um percurso descritivo à maneira de uma pintura (linguagem verbal + linguagem pictórica);
4. no plano do registro escrito para distribuição comercial (“encarte” ou “capa” do disco), ela pode aparecer acompanhada de ilustrações, fotos ou pinturas, e/ou ter sua configuração escrita estilizada (linguagem verbal escrita + linguagem pictórica); etc.

Pelo exposto, vê-se que a prática discursiva do cancionista² se dá no encontro de diversas modalidades semióticas, dentre as quais, se destacam duas, pelos menos: a verbal e a musical. Cumpre então perguntar como o gênero *canção* deve ser estudado, se se deve contemplar sua dimensão verbal, visto que a letra de música costuma circular como texto escrito, independente do acompanhamento musical, ou se primazia deve ser dada à sua dimensão musical. Ou seja, o gênero em tela deve figurar como literatura ou música?

² A noção de cancionista, cunhada por Tatit, reflete bem o fazer semiótico que envolve o objeto semiótico sincrético, que é a canção. Para ele, o cancionista é aquele que, “na junção da seqüência melódica com as unidades lingüísticas, ponto nevrálgico de tensividade (...), tem sempre um gesto oral elegante, no sentido de aparar as arestas e eliminar os resíduos que poderiam quebrar a naturalidade da canção. Seu recurso maior é o processo entoativo que estende a fala ao canto. Ou, numa orientação mais rigorosa, que produz a fala no canto” (1996: 9).

2.2. A canção entre a música e a literatura

Sendo a canção uma peça verbo-musical breve, portanto, um gênero híbrido, de caráter intersemiótico, pois nela se compatibilizam dois tipos de linguagens, a verbal e a musical (ritmo e melodia)³, ela se encontra sob o domínio de duas práticas semióticas que ora a aceitam ora a rejeitam. Trata-se do fenômeno que Costa (2002) chama de anexação excludente.

Sem pretender discutir a complexa questão da dicotomia popular/erudito, Costa (2002) salienta as propriedades que aproximam a música erudita do registro formal da escrita, delimitando um terreno no qual a canção parece se mover, mais próxima que se encontra da fala. Assim, a música erudita se distancia da canção porque, enquanto aquela, de uma maneira geral, tem maior apego à partitura, tem maior fixidez e separa o verbal do musical, esta tem menor apego às formalizações, tem menor fixidez e não separa o verbal do musical.

Muitos dos enunciadores que se colocam no campo da produção musical erudita reconhecem o caráter musical da canção, muito embora o façam como se estivessem alargando o campo do propriamente musical. Neste momento, encampam a canção como música. No entanto, o músico erudito que se dedica a fazer canções é tratado com certo preconceito por muitos dos membros desta comunidade discursiva, como se estivesse profanando uma prática semiótica considerada nobre com sua atitude herética. Daí a razão de se falar de anexação excludente. Por outro lado, muitos cancionistas procuram respaldar musicalmente seu trabalho aproximando-se de músicos eruditos. Tem-se neste caso uma prática semiótica nutrindo outra e vice-versa, intercâmbio comum na canção popular brasileira.

Mas o que é freqüente mesmo é a forte demarcação entre a prática semiótica do músico erudito e a do cancionista. A tal ponto isto se verifica que Tatit (1996), ao descrever a dicção de Tom Jobim, aponta-o como um dos poucos bons cancionistas compositores que tinha formação erudita, na história da canção brasileira. “Jobim e apenas Jobim pode ser considerado compositor-cancionista de altíssima envergadura ‘apesar’ de ter adquirido formação musical”⁴. (Tatit, 1996: 160) No ver do autor, as duas práticas semióticas chegam mesmo a se incompatibilizarem:

Tudo ocorre como se o convívio com a música erudita, ou mesmo com a popular instrumental, apresentasse desafios bem distantes do universo criativo da canção, com as questões sonoras saltando à frente da relação texto/melodia e a instrumentação ofuscando a importância da voz. O fato é que pouquíssimos compositores do primeiro time da canção popular brasileira alfabetizaram-se musicalmente. (Tatit, 1996: 160)

Para Tatit, ao contrário do que se dá com Tom Jobim, os grandes cancionistas-compositores desconhecem a teoria e a notação musical. Tom Jobim qualifica-se como cancionista-compositor, porque no seu fazer enunciativo toda a perícia de músico erudito é colocada a serviço da canção, ao invés de representar um entrave⁵.

A mesma anexação excludente se evidencia no que concerne às relações entre a canção e a literatura. A influência da voz que fala na voz que canta, responsável pelo efeito enunciativo sempre renovado a cada execução de uma canção (Tatit, 1994, 1996 e 1997),

³ Assim é que vêem a canção tanto Costa (2002) quanto Tatit (1996).

⁴ É uma afirmação forte a de Tatit, pois sabemos que outros nomes que conjugaram as duas competências pontuaram a história da música popular brasileira. Citem-se, por exemplo, Edu Lobo e Francis Hime.

⁵ Acerca deste assunto, é interessante aludir à atitude de Itamar Assunção, cancionista que fez parte da vanguarda paulista da década de 1980, numa entrevista concedida ao programa *Provocações*, da Rede Cultura de Televisão. Ao ser provocado pelo entrevistador que se referiu ao seu “analfabetismo técnico-musical”, ele entoou uma de suas canções e diz que, se tivesse tido uma formação musical erudita, não teria sido capaz de compor aquela canção.

além de contribuir para a distinção entre canção e música erudita, aproxima a canção do discurso literário, na exata proporção em que a palavra ganha relevo.

Outro fator que aproxima estas duas modalidades semióticas é o fato de a canção ter uma dimensão escrita inquestionável, mesmo que prescindível, como bem frisa Costa (2002). Daí o ser a canção, mais especificamente a letra da canção, tomada como objeto de análise de disciplinas como a literatura, que procura examinar/avaliar os recursos da criação poética na canção (métrica, rima, estrofação, distribuição do texto no espaço, sentido figurado etc.)

Esta aproximação esteve bem presente na obra de alguns cancionistas. Tatit (1996) aponta os nomes de Catulo da Paixão Cearense e Cândido das Neves como legítimos representantes do que ele denomina semi-eruditismo na canção popular, uma fase em que os cancionistas buscavam respaldar seus textos aproximando-os do registro literário. Propósito malgrado este, conforme deixa ver o autor na passagem infra:

Desejosos de serem reconhecidos como talentos que ultrapassam a simples esfera popular, os artistas semi-eruditos carregam suas obras com indícios de outro registro causando impressão de maior sofisticação. Entretanto, não convivendo realmente com as questões e as preocupações que movem a atividade erudita da época, pautam seu trabalho por produções obsoletas, como se a arte culta fosse uma arte à maneira dos clássicos consagrados. Não consideram, enfim, a evolução, quer na faixa erudita quer na popular. Pensam em uma escala quantitativa que vai do espontâneo aos mais altos emblemas de depuração clássica onde somente os verdadeiros artistas podem chegar. Resultado: linguagem empolada e melodias que lembram áreas européias do século XIX, ainda que simplificadas e reduzidas no tamanho. (Tatit, 1996: 32)

Não obstante estes flertes entre as duas práticas discursivas serem constantes na história da canção popular brasileira, um casamento efetivo não aconteceu. A anexação continua a ser excludente. Basta vermos o preconceito que um Vinícius de Moraes sofreu quando ingressou no campo da composição de canções ou ver setores da comunidade literária tratarem como sub-literatura o que se faz no terreno da canção⁶.

2.3. A canção como gênero: um objeto semiótico sincrético

Para Tatit (1996), é na junção tensiva da seqüência melódica com as unidades lingüísticas que o cancionista constitui-se como um malabarista. O cancionista se propõe a compatibilizar essas duas linguagens, aparando as arestas e eliminando os resíduos que poderiam comprometer a naturalidade da canção. Seu gesto enunciativo estende a fala ao canto e busca equilibrar a fala produzida no canto com o canto produzido na fala.

É na tensão entre a melodia e a letra, entre a linearidade contínua daquela e a linearidade articulada desta, que o projeto enunciativo do cancionista se perfaz. O fluxo contínuo da melodia se compatibiliza imediatamente com as vogais da linguagem verbal e sofre o atrito das consoantes, que recortam a sonoridade. “Uma força de continuidade contrapõe-se, assim, a uma força de segmentação (em fonemas, palavras, frases, narrativas, e outras dimensões intelectivas), fundando um princípio geral de tensividade.” (Tatit, 1996: 10)

Por conta desta tensão, é que Tatit advoga a centralidade da melodia na configuração da canção enquanto gênero, em detrimento das outras categorias musicais. Para ele, a melodia entoativa é o tesouro do cancionista na canção, e as tensões de cada contorno melódico ou de

⁶ É conhecida a polêmica que se instaurou entre o acadêmico e poeta, de extração erudita, Bruno Tolentino, e o cancionista Caetano Veloso, em que aquele, incomodado pelo respaldo literário que a obra deste estava assumindo, afirmou que letra de música não é literatura. Esquivando-nos desta intrincada questão, que não pretendemos discutir, o caso serve como exemplo da anexação excludente, em que se incorpora a produção de alguns cancionistas, colocando-a na periferia do campo literário, para depois expulsá-la de lá.

seu encadeamento periódico são mais importantes que as tensões harmônicas que mergulham as canções no sistema tonal (Tatit, 1996: 9).

Na junção entre melodia e letra surge um gênero de natureza sincrética, em que se mantém uma tensão equilibrada entre o verbal e o musical, não sendo a canção exclusivamente nenhum deles. Os efeitos de sentido produzidos pela canção são *sui generis*. Nela, tudo se passa como se o texto coletivizasse uma vivência, o tratamento poético imprimisse originalidade, e o resgate da experiência, este, só fosse possível com a melodia.

Admitido o papel central da melodia, ao lado da letra, ambos em permanente tensão entre si, como elementos centrais da canção, pode-se dizer que a função do cancionista consiste exatamente em disfarçar esta tensão, conferindo uma naturalidade entoativa à canção a partir da elaboração de um projeto enunciativo que busque compatibilizar essas duas forças antitéticas⁷. Assim, para o cancionista, compor uma canção é procurar uma dicção convincente, é eliminar a fronteira entre o falar e o cantar, é tornar continuidade e descontinuidade um só projeto de sentido. O cancionista decompõe a continuidade melódica na descontinuidade articulada do texto e recompõe o texto com a entoação. Compatibiliza as tendências contrárias com seu gesto oral elegante. (Tatit, 1996: 11)

2.4. A construção do sentido na canção popular

Os efeitos de sentido na canção popular são gestados, fundamentalmente, no núcleo tensivo entre melodia e letra. Para a análise da canção, é aconselhável ao analista não perder de vista algumas particularidades deste gênero. Abaixo segue uma breve exposição de propriedades que servem para distinguir a fala da canção e que findam por caracterizar esta em oposição àquela.

2.4.1. Interinidade oral

Na fala, produzem-se substâncias sonoras (ou matéria) para veicular um conteúdo que, na realidade, só se torna inteligível num plano categorial e abstrato, onde se verificam oposições e interações sintáticas entre unidades de diversas dimensões (fonológicas, morfológicas, frasal e discursiva)⁸, sem um vínculo mais duradouro com o suporte material. Este funciona como mera via de acesso ao conteúdo.

A fala se particulariza pelo encontro da estabilidade (gramatical) lingüística com a instabilidade (musical) entoativa, independentemente do conteúdo carregado. Na canção, este expediente aciona nossa ampla experiência com a linguagem oral e provoca um efeito inevitável de “realidade” enunciativa, causando a sensação de que alguém está falando alguma coisa aqui e agora⁹.

A presença deste efeito na canção popular, variando em sua intensidade, confere a essa modalidade genérica um alto grau de aproximação com as práticas naturais. A própria eficácia da canção vincula-se diretamente ao êxito da apreensão simultânea do modo de produção da linguagem oral em seu interior. Em outros termos, o ouvinte crê, a cada execução

⁷ Na realidade, o projeto enunciativo geral do compositor pode ser aprimorado ou modificado pelo cantor e, normalmente, modalizado e explicitado pelo arranjador, que são, neste sentido, também cancionistas, no entender de Tatit (1996).

⁸ Estas considerações têm como base a noção de valor enquanto diferença, ligada à tradição saussuriana. Não se deve, no entanto, achar que se postula assim uma noção de língua nos moldes do estruturalismo ortodoxo. O valor enquanto diferença nasce das relações no e entre discursos.

⁹ Daí emerge o que Tatit (1987) chama de eficácia e encanto da canção.

da canção, na verdade enunciativa dela, crê que o que está sendo dito está sendo dito com verdadeiro envolvimento do enunciador.

2.4.2. Perenidade estética

Neste ponto, mais uma vez se evidência a tensão entre o verbal e o musical na canção. Enquanto na linguagem oral a sonoridade se apresenta interina, até certo ponto instável, na canção, ela visa à perenização, como sói acontecer com uma obra de natureza estética. Essa tensão se deve ao fato de uma linguagem privilegiar a continuidade e a outra a descontinuidade, mesmo que articulada. É por esta razão que Tatit (1997: 89) diz que “a forma fonológica da expressão lingüística e mesmo as leis elementares de ordenação entoativa (baseada nas variações da ascendência e da descendência) nunca foram suficientes nem adequadas à estabilização do componente melódico da canção.”

Para Tatit (1997), a música é que fornece, através das leis de recorrência, de alternância e de gradação, entre outras, os recursos necessários para a estabilização sonora na canção. A perenidade estética é assim alcançada por meio da estabilização das alturas, das unidades rítmicas, dos contornos monofônicos e polifônicos, da base harmônica, ou seja, dos elementos não pertinentes nas manifestações da linguagem oral.

A instabilidade oral e a perenidade estética parecem ser, a princípio, excludentes. No entanto, a canção se caracteriza exatamente por harmonizar estas duas tendências num projeto enunciativo, em que o compositor-cancionista visa a construir um dado efeito de sentido. Acompanhemos o que diz a respeito o próprio Tatit:

Mantendo aspectos do modo de produção oral, com seus efeitos de naturalidade e presentificação enunciativa, e assimilando, simultaneamente, as formas de conservação sonora da linguagem musical, a canção desempenha um papel cultural privilegiado na medida em que promove continuamente a perenização do instante enunciativo. Ela necessita das duas instâncias de apreensão para constituir o seu sentido.

Ora, a musicalização da fala corresponde a um processo de ritualização de uma sonoridade que, a princípio, teria função totalmente passageira. Ao adquirir leis próprias de funcionamento, que se manifestam sobretudo na ordenação melódica, a canção impõe uma desaceleração às manifestações lingüístico-entoativas retirando um pouco da sua intervenção ligeira e descontínua. No mesmo ato, deposita, ao lado das oposições intelectivas, as emoções contínuas que só a melodia por trazer. (Tatit, '97: 89-90)

Na verdade, aí está o desafio do cancionista, compatibilizar estas duas tendências contrárias, equilibrando a instabilidade sonora da fala, responsável pelo frescor enunciativo presente em toda e qualquer canção, e a estabilidade rítmico-melódica, que pereniza a canção e a torna memorizável, com o objetivo de produzir certos efeitos de sentido.

2.4.3. Andamento: som e ruído

Tatit (1997) seleciona a categoria do andamento como parâmetro temporal de análise da canção. Vê na tensão entre aceleração e desaceleração valores que se correlacionam à continuidade própria do som e à descontinuidade caracterizante do ruído.

Assim é que a opção pela melodia lenta denuncia um compromisso com a continuidade, o processo, o percurso, pois aumentando-se a duração entre os elementos musicais maior saliência é dada às etapas intermediárias e aos detalhes de condução melódica. Na melodia lenta, a alternância tonal no campo de tessitura se destaca tanto mais quanto

maior for o investimento na duração. Na medida em que a desaceleração implica duração, dá-se um compromisso com o preenchimento dos “espaços” agudos e graves, configurando destaque especial ao perfil do traçado melódico.

Da opção pela melodia veloz, decorre uma maior proximidade dos elementos musicais, o que acaba por colocar em evidência os contrastes e as similaridades. Neste caso, já não há investimento na duração, nas etapas intermediárias, mas na transição, na passagem de uma etapa a outra.

A partir destes parâmetros, do andamento (aceleração/desaceleração), da duração e da oscilação na tessitura tonal, Tatit (1997) sugere critérios para o exame da melodia, dos quais nos ocuparemos na próxima secção.

3. Critérios para o exame da melodia

Tatit (1994, 1996 e 1997) fala de três critérios para o exame da canção: figurativização, tematização e passionalização.

A figurativização está presente em toda canção, na medida em que lhe confere o indispensável efeito enunciativo. Varia, no entanto, o seu grau de investimento. As canções que tendem para a figurativização se aproximam bastante da linguagem oral cotidiana. A preponderância deste procedimento cria um sentimento de verdade enunciativa, que aumenta a confiança do ouvinte no cancionista e faz parecer que este não está fingindo, mas vivenciando o que está dizendo. Nas palavras de Tatit (1996), este procedimento sugere ao “ouvinte verdadeiras cenas (ou figuras) enunciativas. Pela figurativização, ainda, o cancionista projeta-se na obra, vinculando o conteúdo do texto ao momento entoativo de sua execução. Aqui, imperam as leis da articulação lingüística, de modo que compreendemos o que é dito pelos mesmos recursos utilizados no colóquio.” (p. 21)

A tematização, por sua vez, caracteriza-se pelo investimento na segmentação, na proeminência dos ataques consonantais, na marcação dos acentos, na recorrência de motivos melódicos, na aceleração e na descontinuidade. Aqui o autor está convertendo suas tensões internas em impulsos somáticos formando a subdivisão dos valores rítmicos. (Tatit, 1996: 22)

A passionalização se efetiva quando há investimento na continuidade melódica, no prolongamento das vogais, nas amplas oscilações da tessitura tonal. Através deste procedimento, o autor está sobredeterminando toda a canção com os estados passionais sugeridos, na maioria das vezes, pelo conteúdo das letras¹⁰.

4. Melodia e letra compatibilizadas

A importância da necessária compatibilidade entre melodia e letra, como recurso para criar um efeito de sentido unificado, fica evidente neste comentário extraído de Wisnik (2003). Diz ele, que, durante o Estado Novo, o Departamento de Imprensa e Propaganda incentivou sambistas a fazerem canções elogiando o trabalho para combater a malandragem. O esforço malogrou. A razão está no fato de que, embora as letras assumissem um *ethos* cívico, “essa intenção era contraditada pelo gesto rítmico, pelas pulsões sincopadas, que (...) opõem um desmentido corporal ao tom hínico e à propaganda trabalhista.” (p. 120). Se admitimos, então, esta necessária compatibilidade, vamos ao como ela se processa.

¹⁰ Como exemplo de canções em que há proeminência da figurativização, da tematização e da passionalização, cite-se, respectivamente, *Sinal fechado* (Paulinho da Viola), *Aquarela do Brasil* (Ari Barroso) e *Atrás da porta* (Chico Buarque).

Conforme foi dito, a tendência à figurativização cria um efeito enunciativo, um valor de realidade, que presentifica o momento da enunciação, como se a experiência relatada fosse um aqui-agora. A presença da fala repercute na letra da canção e as marcas lingüísticas disto são evidentes. Todos os recursos utilizados para presentificar a relação *eu/tu* (enunciador/enunciário) num aqui/agora, como vocativos, imperativos, demonstrativos etc., servem para criar o efeito enunciativo próprio a toda canção. Em produções deste tipo, a melodia aproxima-se da mera entoação lingüística, criando o efeito de que, ali, se relatam acontecimentos cujas circunstâncias são revividas a cada execução¹¹.

No dizer de Tatit, a tendência à tematização, tanto melódica quanto lingüística, atende às necessidades gerais de manifestação (lingüístico-melódica) de uma idéia. Sobre isto diz o autor:

A qualificação de uma personagem (a baiana, a mulata, o folião, o jovem ou o próprio narrador) ou de um objeto (o samba, a dança, o país etc.) é uma das principais formas de manifestação da reiteração na letra. A exaltação, a enumeração das ações de alguém (O escurinho ou Pedro Pedreiro, p. ex.) ou a própria construção de um tema homogêneo (a rotina em Cotidiano ou Você não entende nada ou ainda a natureza em Águas de março ou Refazenda, por ex.), funcionam muito bem como espelhamento das reincidências melódicas. Este tipo de compatibilidade simples já permite a identificação de inúmeras canções quase didaticamente construídas: Falsa baiana, O que é que a baiana tem, Palco, Garota de Ipanema, Beleza pura etc. Reiteração da melodia e reiteração da letra correspondem à tematização. (Tatit, 1996: 23)

A tendência à passionalização caracteriza-se pelo investimento na continuidade melódica, no prolongamento da vogais, reflexos das tensões internas do cancionista, que, transferidas para a emissão alongada das freqüências e/ou para amplas oscilações tonais, modalizam extensamente a canção com os estados passionais do enunciador. Se a tematização se dá no nível somático, a passionalização desvia o foco para a dimensão psíquica. A propósito, mais uma vez deixemos a expressão com Tatit:

A configuração de um estado passional de solidão, esperança, frustração, ciúme, decepção, indiferença etc., ou seja, de um estado interior, afetivo, compatibiliza-se com as tensões decorrentes da ampliação de freqüência e duração. Como se à tensão psíquica correspondesse uma tensão acústica e fisiológica de sustentação de uma vogal pelo intérprete. O prolongamento das durações torna a canção necessariamente mais lenta e adequada à introspecção. Afinal, a valorização das vogais neutraliza parcialmente os estímulos somáticos produzidos pelos ataques das consoantes. O corpo pode permanecer em repouso, apenas com um leve compasso garantindo a continuidade musical. Todas as canções românticas possuem essas características próprias do processo de passionalização.

Tendo como quadro teórico de base o acima apresentado, pretendemos agora ressaltar o quanto é elucidativo ver a constituição da canção popular brasileira sob esta ótica. Assim sendo, procederemos a seguir a um breve comentário acerca de três canções de Chico Buarque, para evidenciar a pertinência destes três modelos de composição na análise efetiva de canções.

¹¹ Tatit (1997) exemplifica com as canções *Conversa de botequim, Acorda, amor, Da maior importância, Você não soube me amar.*

5. Análise de três canções de Chico Buarque de Holanda

Para exemplificar, tomemos três canções de Chico Buarque de Holanda¹², compostas em momentos diferentes de sua carreira: *Com açúcar, com afeto*, de 1966; *Cotidiano*, de 1971; e *Sem açúcar*, de 1975¹³. Estas canções servem particularmente para ilustrar os efeitos de figurativização, tematização e passionalização, como tendências basilares na configuração de uma peça literomusical, primeiro, porque em cada uma prepondera um destes efeitos e, segundo, porque as três canções constituem um caso de intertextualidade e interdiscursividade no interior da obra do compositor carioca.

A intertextualidade entre as canções é fácil de ser flagrada. O título de uma, *Sem açúcar* (1975), retoma o título de outra, *Com açúcar, com afeto* (1966), estabelecendo uma relação intertextual de caráter polêmico. Já nos títulos, insinua-se a temática de ambas as canções. Enquanto na canção de 66 tem-se um duplo sintagma preposicional separado por vírgula, cada um dos quais iniciado pela preposição de inclusão, *com*, na de 75, há um só sintagma preposicional, este principiado pela preposição que denota exclusão, *sem*, donde, num primeiro momento, salta à vista não só a natureza intertextual das duas letras, mas seu caráter polêmico.

Além disto, é de notar-se que a expectativa de simetria entre os títulos se frustra. No entanto, o sintagma não realizado, *sem afeto*, parece estar atualizado, como conteúdo que, desde o título, dá o tom da canção de 75, constituindo uma isotopia discursiva, em virtude da reiteração desta propriedade semântica ao longo do texto. Tudo se passa como se o sintagma *sem afeto*, faltante no título da canção, a ele se incorporasse após a leitura/audição do texto.

A canção de 75, por sua vez, vem ligar-se, intertextualmente, à de 71, sobretudo por duas razões. A primeira é flagrante. Trata-se da expressão aspectual de valor freqüentativo *todo dia*, reiterada a cada começo de estrofe em *Cotidiano* e presente no princípio de *Sem açúcar*, como que a marcar intencionalmente a relação entre as letras. Aqui, importa observar que, em *Sem açúcar*, não se dá, ao contrário de *Cotidiano*, a reiteração da expressão aspectual. Ela ocorre de forma pontual apenas no início da letra, não só para marcar a intertextualidade, como se disse, mas, sobretudo, para sinalizar a imprevisibilidade das ações do “ele”, em *Sem açúcar*, se comparada à previsibilidade das ações do “ela”, em *Cotidiano*¹⁴. Neste sentido, o contraste entre o primeiro verso de cada uma das canções é elucidativo. Compare-se *Todo dia ela faz tudo sempre igual* com *Todo dia ele faz diferente*.

A intertextualidade também se deixa flagrar na presença da melodia de *Cotidiano* nos intervalos entre as estrofes de *Sem açúcar*. A flauta, que soa no início da canção e se repete a cada intervalo de estrofe, constitui um índice, de caráter musical, da unidade temática que une *Sem açúcar* a *Cotidiano*, que, marcada como está pela tendência à tematização, conforme veremos, apresenta um motivo melódico reiterado continuamente (o mesmo que se realiza em *Sem açúcar*), com pequenos intervalos em sua tessitura tonal, o que favorece a aceleração e, por via de consequência, reverbera na dimensão somática, desviando o foco da dimensão psíquica. A presença deste motivo melódico de *Cotidiano* entre as estrofes de *Sem açúcar*, além de sua função intertextual, parece servir para inserir na segunda canção a mesma sensação de rotina, ou seja, a não-rotina relatada na letra de *Sem açúcar* é na verdade uma outra forma de “rotina”.

Dito isto, podemos afirmar que as três canções tematizam o dia-a-dia de um casal, em sua rotineira reincidência, o que parece estar mais explicitado em *Cotidiano*. Os enunciadores de cada um destes textos falam da relação, “doméstica”, de três casais, dos valores da casa (*domus* em latim), e da rotina que automatiza o homem, despassionalizando-o.

¹² As letras estão em anexo, depois da bibliografia.

¹³ A análise das canções tem como base as seguintes gravações: *Com açúcar, com afeto* e *Sem açúcar*, Chico Buarque & Maria Bethânia (1975); *Cotidiano*, Chico ao vivo (1999).

¹⁴ Não é à toa que o enunciador de *Cotidiano* é um homem e o de *Sem açúcar* é uma mulher. Só este fato daria uma interessante análise. Não exploraremos, no entanto, este veio, por conta dos objetivos do presente artigo.

Opõem-se, nestes textos, os valores da rua aos da casa. Àqueles vêm unir-se os interpretantes *não-previsibilidade e paixão*, a estes, os seus contraditórios *previsibilidade e não-paixão*.

A interdiscursividade advém desta temática comum, perspectivada a partir de pontos de vista diversos. Em *Cotidiano*, um homem narra o tédio da rotina que vive. Em *Com açúcar, com afeto*, fala com o marido uma mulher resignada, em cujo discurso fica patente a rotina à qual ela se tem submetido. Em *Sem açúcar*, uma mulher queixa-se de sua “rotina”, que é uma não-rotina. Enfim, estes textos dialogam dentro da obra de Chico Buarque, representando vozes que, acerca de um mesmo tema, apontam para posições enunciativas diferentes, facilmente identificáveis em nosso contexto sócio-histórico.

Na canção *Com açúcar, com afeto*, evidencia-se uma forte tendência à figuratização como processo constitutivo. Para constatar isto, basta ver que a melodia apresenta-se numa inflexão entoativa próxima à da fala, criando o sentimento de verdade enunciativa ao simular a interação direta entre enunciador e enunciatário. Acrescente-se a isto a forte marcação dêitica presente na letra a inscrever a enunciação no enunciado, ou, mais precisamente, a forjar, através da enunciação enunciada, o fazer enunciativo como que se realizando a cada execução da canção. Assim, o enunciador projeta no enunciado as categorias da enunciação: eu/você, que confere um tom dialogal ao discurso, por se tratar de uma relação subjetal.

Do ponto de vista narrativo, em *Com açúcar, com afeto*, há um eu-narrador que se constitui como manipulador de um “você” e que tenta fazê-lo fazer ou não-fazer algo. O “você” é um sujeito clivado por dois manipuladores diferentes, que representam valores axiológicos concorrentes: os da casa e os da rua. O “você” transgride os hábitos domésticos, para depois integrar-se a eles, mas em nenhum momento evidencia-se a rejeição do universo axiológico inicial, dos valores da casa, por parte do “você”. O eu-narrador tem domínio total do universo do “você”, mas não pode mudar-lhe a trajetória que o leva à rua. O texto mostra que o eu-narrador já está, desde o início, disposto a perdoar-lhe a transgressão, restituindo-lhe os valores da casa, pois considera-o “irresponsável”, *feito criança*.

A canção *Cotidiano*, por sua vez, tende à tematização. Nela, tem-se um mesmo motivo melódico sendo reiterado ao longo da canção, *pari passu* à isomorfia métrica dos versos e à constância da estruturação estrófica. O ritmo é célere. Evidencia-se pouca amplitude tonal na tessitura melódica. Reiteram-se também a expressão aspectual iterativa *todo dia* e a primeira estrofe no final do texto.

Nesta letra, o enunciador projeta no enunciado as categorias do enunciado: “ela”, com quem não há diálogo, assunto do discurso do “eu”, este que se encontra objetualizado para o “ela”.

Do ponto de vista narrativo, descreve-se nesta letra um estado de coisas, em que não há transformação. Trata-se de ações pontuais envolvendo dois sujeitos que se reificam na medida em que nenhum parece estar modalizado por um querer. Na verdade, parece que o narrador se encontra modalizado pelo dever-ser o que é e pelo dever-fazer o que faz, integrado que está em um universo axiológico que lhe determina as ações: *depois penso na vida pra levar*. A insatisfação do sujeito não parece ser intensa o suficiente para desencadear uma transformação, por isso parece resignar-se aos valores da casa. Os valores da rua só são recuperáveis neste texto em função de sua relação intertextual com os outros dois.

Sem açúcar, por seu turno, tende à passionalização, porque apresenta um ritmo menos célere que *Cotidiano*. Desenvolve-se num campo tonal de maior amplitude, cujas notas ganham em duração. Exibe pausas, de duração também considerável, pontuando a canção¹⁵.

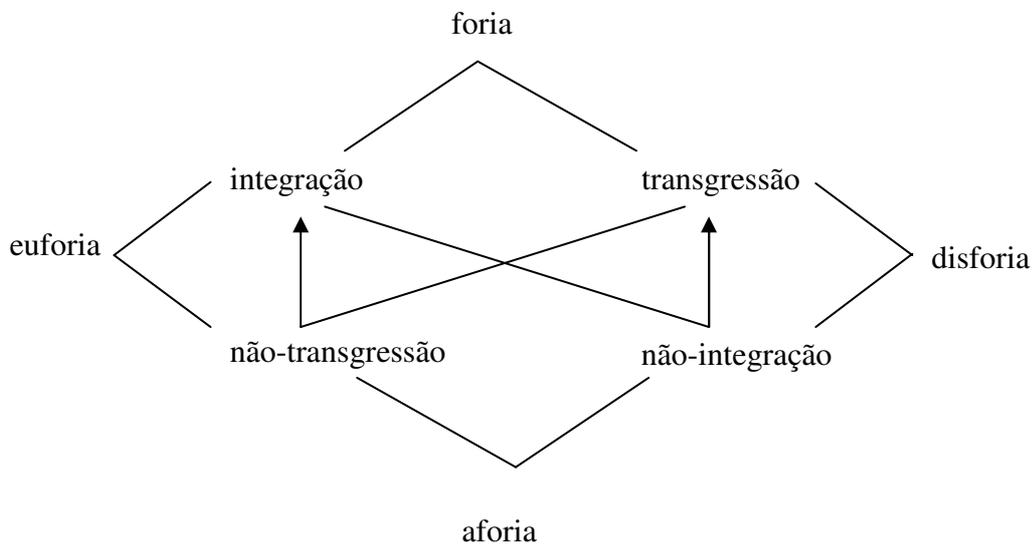
Na letra, o enunciador também projeta no enunciado as categorias do enunciado: “ele”, com quem (a exemplo de *Cotidiano*) não há diálogo, assunto do discurso do “eu”, que se encontra objetualizado para o “ele”.

Nesta canção, descreve-se um estado de coisas, em que também não há transformação, como ocorre em *Cotidiano*. As ações descritas são pontuais e envolvem dois

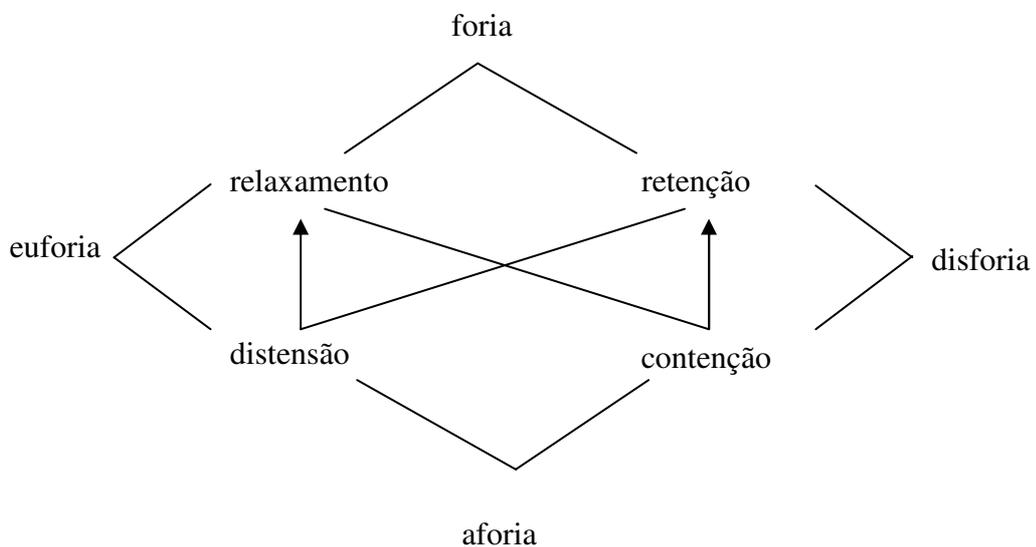
¹⁵ Além disto, na gravação considerada, a passionalização ganha reforço com o investimento dramático da intérprete Maria Bethânia.

sujeitos: um reificado aos olhos do outro. Estes dois sujeitos pertencem a universos axiológicos conflitantes. O narrador está tão modalizado pelo querer que o nível de tensão entre os sujeitos parecem crescer, gerando um alto grau de insatisfação, que prenuncia a saturação deste estado de coisas e a ruptura subsequente. Mas o narrador não está modalizado pelo poder, por isso sofre a inconstância do “ele”. O texto, então, mais que relatar os desencontros do casal, centra o foco no estado anímico do enunciador. Ao contrário de *Cotidiano*, esta canção promove, assim, um estado de passionalização tanto na melodia quanto na letra.

Como se pode ver, estas três canções se aproximam quanto à temática, que perspectivam de modo diverso. Em termos mais simples e abstrato, pode-se dizer que as canções em apreço desenvolvem distintamente a oposição fundamental integração aos hábitos (valores) domésticos x transgressão dos hábitos (valores) domésticos. Enquanto em *Com açúcar, com afeto*, o “você” percorre todos os pontos do quadrado, passando da integração, para a não-integração, daí para a transgressão, depois para a não-transgressão, para, enfim, se reintegrar aos valores da casa, o “ele”, de *Sem açúcar*, permanece em estado de transgressão, e o eu-narrador de *Cotidiano* não sai do estado de integração. Veja o quadrado abaixo.



Ou o quadrado seguinte, em que se procuram estruturar os estados tensivo-fóricos dos sujeitos envolvidos na trama narrativa.



De acordo com estes dois quadrados, é lícito afirmar que, enquanto o enunciador de *Com açúcar, com afeto*, passa de um estado de euforia para um estado de disforia, para depois voltar a um estado de euforia (relaxamento > contenção > retenção > distensão > relaxamento), o enunciador de *Sem açúcar* se encontra em estado de disforia (na tensão entre a contenção e a retenção) e o enunciador de *Cotidiano* localiza-se no binômio *relaxamento/contenção*, clivado na tensão que se estabelece entre estes contraditórios.

Cada uma das perspectivas a que o tema é submetido exige um tratamento apropriado tanto do ponto de vista da letra quanto do da melodia. Por isso, em *Com açúcar, com afeto*, em que se tem uma simulação de diálogo entre dois sujeitos, em que um tenta manipular o outro, a tendência predominante é a da figurativização, pois o que se deve evidenciar neste caso é o efeito enunciativo que dá a impressão de que o discurso se faz num aqui-agora sempre renovável a cada enunciação. Em *Cotidiano*, o foco é a descrição, quase que impessoal, de um estado de coisa no qual o enunciador se encontra anestesiado. O envolvimento do enunciador com relação ao narrado é precário. Ele narra como se falasse de um terceiro, razão da predominância da tematização como recurso constitutivo. Já em *Sem açúcar*, o enunciador é fortemente afetado pelo conteúdo narrado. O foco desloca-se para a dimensão psíquica e o que importa aqui é o estado de alma do enunciador perante os fatos narrados. Daí o investimento na passionalização, tanto lingüística quanto melódica.

Para concluir, devemos dizer que a análise a que procedemos neste artigo é, por motivos óbvios, bastante lacunar. Visa tão-somente a fornecer um exemplo de cada modelo de constituição da canção, para apontar os traços gerais que situam cada peça literomusical dentro de um destes modelos. Acreditando que os exemplos foram elucidativos, registramos aqui o convite para estarmos mais atentos à canção, como uma prática semiótica de natureza sincrética, em que se vêem compatibilizadas, no mínimo, letra e melodia.

BIBLIOGRAFIA

- BOSI, Alfredo. *Cultura brasileira: temas e situações*. São Paulo: Ática, 2003.
- COSTA, N. B. da. *A produção do discurso lítero-musical brasileiro*. São Paulo, 2001. (Tese de Doutorado – PUCSP)
- _____. As letras e a letra: o gênero canção na mídia literária. In: DIONÍSIO, A. P., MACHADO, A. R. e BEZERRA, M. A. *Gêneros textuais e ensino*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002, pp. 107-121.
- MAINGUENEAU, D. *Genèse du discours*. Liège: Mardaga, 1984.
- NETO, J. C. de M. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- TATIT, L. *A canção: eficácia e encanto*. São Paulo: Atual, 1987.
- _____. *Semiótica da canção: melodia e letra*. São Paulo: Escuta, 1994.
- _____. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1996.
- _____. *Musicando a semiótica*. São Paulo: Annablume, 1997.
- _____. Quatro triagens e uma mistura: a canção brasileira no século XX. In: MATOS, C. N., TRAVASSOS, E. e MEDEIROS, F. T. *Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.
- WISNIK, J. M. Algumas questões de música e política no Brasil. In: BOSI, Alfredo. *Cultura brasileira: temas e situações*. São Paulo: Ática, 2003.

ANEXO

Com açúcar, com afeto Chico Buarque (1966)	Cotidiano Chico Buarque (1971)	Sem açúcar Chico Buarque (1975)
<p>Com açúcar, com afeto Fiz seu doce predileto Pra você parar em casa Qual o quê Com seu terno mais bonito Você sai, não acredito Quando diz que não se atrasa Você diz que é operário Vai em busca do salário Pra poder me sustentar Qual o quê No caminho da oficina Há um bar em cada esquina Pra você comemorar Sei lá o quê</p> <p>Sei que alguém vai sentar junto Você vai puxar assunto Discutindo futebol E ficar olhando as saias De quem vive pelas praias Coloridas pelo sol Vem a noite e mais um copo Sei que alegre ma non troppo Você vai querer cantar Na caixinha um novo amigo Vai bater um samba antigo Pra você lembrar</p> <p>Quando a noite enfim lhe cansa Você vem feito criança Pra chorar o meu perdão Qual o quê Diz pra eu não ficar sentida Diz que vai mudar de vida Pra agradar meu coração E a lhe ver assim cansado Maltrapilho e maltratado Ainda quis me aborrecer Qual o quê Logo vou esquentar seu prato Dou um beijo em seu retrato E abro os meus braços pra você</p>	<p>Todo dia ela faz tudo sempre igual Me sacode às seis horas da manhã Me sorri um sorriso pontual E me beija com a boca de hortelã</p> <p>Todo dia ela diz que é pra eu me cuidar E essas coisas que diz toda mulher Diz que está me esperando pro jantar E me beija com a boca de café</p> <p>Todo dia eu só penso em poder parar Meio-dia eu só penso em dizer não Depois penso na vida pra levar E me calo com a boca de feijão</p> <p>Seis da tarde como era de se esperar Ela pega e me espera no portão Diz que está muito louca pra beijar E me beija com a boca de paixão</p> <p>Toda noite ela diz pra eu não me afastar Meia-noite ela jura eterno amor E me aperta pra eu quase sufocar E me morde com a boca de pavor</p> <p>Todo dia ela faz tudo sempre igual Me sacode às seis horas da manhã Me sorri um sorriso pontual E me beija com a boca de hortelã</p>	<p>Todo dia ele faz diferente Não sei se ele volta da rua Não sei se me traz um presente Não se ele fica na sua Talvez ele chegue sentido Quem sabe me cobre de beijos Ou nem me desmancha o vestido Ou nem me adivinha os desejos</p> <p>Dia ímpar tem chocolate Dia par eu vivo de brisa Dia útil ele me bate Dia santo ele me alisa Longe dele eu tremo de amor Na presença dele me calo Eu de dia sou sua flor Eu de noite sou seu cavalo</p> <p>A cerveja dele é sagrada A vontade dele é a mais justa A minha paixão é piada Sua risada me assusta Sua boca é um cadeado E meu corpo é uma fogueira Enquanto ele dorme pesado Eu rolo sozinha na esteira</p>