

TATIT, Luiz; LOPES, Ivã Carlos. **Elos de Melodia e Letra** – Análise semiótica de seis canções. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

Alexandre Marcelo BUENO¹

A teoria semiótica de linha francesa, criada por Algirdas Julien Greimas, em meados da década de 1960, tem a significação como seu objeto de estudo. Durante boa parte de seu desenvolvimento inicial, a semiótica prescindiu, de modo consciente, da análise do plano da expressão para focalizar o modo como o plano do conteúdo se organizava. Para isso, Greimas e colaboradores elaboraram um arcabouço conceitual que correspondeu, por um lado, a uma afamada economia conceitual, e, por outro, a algumas limitações que não se referiam apenas à organização do plano da expressão.

Sendo uma das poucas herdeiras declaradas do patrimônio conceitual saussuriano e, principalmente, de seu refinamento, promovido por Louis Hjelmslev, a semiótica esbarrou nos limites impostos pelo edifício teórico que ela própria erigiu. Na década de 1980, alguns semioticistas já procuravam ampliar o escopo da teoria, retomando questões centrais anteriormente deixadas de lado, como os estados passionais dos sujeitos narrativos e o próprio plano de expressão. Não por acaso, após a morte de seu fundador, a semiótica passou a conviver com diversas propostas conceituais e analíticas, cuja co-existência nem sempre é pacífica. Dentre essas propostas, a semiótica tensiva, que tem em Claude Zilberberg seu mais destacado proponente, surgiu como o intuito de integrar a dimensão sensível, colocando assim o plano de expressão no centro dos interesses da teoria. Dessa feita, atualmente, diversos semioticistas buscam investigar a organização do plano da expressão, enquanto instância produtora de significação; buscam, também, compreender como se define sua relação com o plano do conteúdo.

O livro *Elos de Melodia e Letra – Análise semiótica de seis canções*, lançado em 2008, é o resultado do trabalho dos semioticistas brasileiros Luiz Tatit e Ivã Carlos Lopes, que apresentam recursos teóricos para se compre-

¹ Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Linguística Geral. Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), São Paulo, SP, Brasil. alexandrebueno@gmail.com

ender melhor a relação entre os planos do conteúdo e da expressão a partir de um objeto privilegiado para isso: a canção. Na introdução do livro, os autores apresentam seus objetivos iniciais: não apenas examinar a letra e os elementos melódicos e rítmicos da música como componentes dotados de significação, mas compreender o elo que une esses dois planos constitutivos de seu objeto de análise.

Os autores partem, assim, do pressuposto de que a melodia, enquanto plano de expressão, também tem sua parte na construção da significação total da canção. Dessa forma, eles delimitam o espaço de pertinência de seu trabalho em relação a outras áreas, que frequentemente se detém apenas na análise da letra. Ao contrário, na perspectiva teórica adotada pelos autores, a canção é entendida como a junção entre melodia e letra e ganha, assim, contornos de um objeto complexo e rico de significações.

Para essa empreitada, os autores utilizam os conceitos da semiótica tensiva, uma das principais linhas teóricas da semiótica, que serve muito bem ao propósito analítico do livro. As análises das canções não se restringem, assim, a apenas elencar o que há de específico em cada canção, como se fosse possível localizar as “reais intenções” dos compositores; elas apresentam os elementos invariantes que caracterizam o objeto canção. Por isso, conceitos como andamento, tonicidade, tempo, concentração, expansão, entre outros, caros à semiótica tensiva, são presenças constantes nas análises.

Tatit e Lopes analisam canções de quatro conhecidos compositores/cantores da MPB (Caetano Veloso, Chico Buarque, Tom Jobim e Vinícius de Moraes). As canções analisadas são: “Terra” e “Fora da Ordem”, de Caetano Veloso; “Olê Olá” e “As Vitruines”, de Chico Buarque; e “Eu Sei que Vou te Amar” e “A Felicidade”, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes.

Cada análise apresenta seções separadas para a melodia e a letra. Parece-nos que seria mais pertinente, nos epílogos que se seguem a cada final de capítulo, que os autores deixassem mais clara ou reforçassem a relação entre os dois planos, uma vez que esse é o objetivo proposto na introdução. Essa separação pode ocasionar, nos leitores desavisados, o equívoco de que se trata, na teoria semiótica, de se analisar separadamente cada plano, sem que uma efetiva homologação entre ambos ocorra, o que efetivamente não procede. Para que essa falsa impressão não ocorra, os leitores precisam ficar atentos às hipóteses iniciais dos autores em relação aos três modelos propostos de integração entre melodia e letra. Descrevemos, abaixo, muito sucintamente, as características gerais de cada modelo:

1) o primeiro caracteriza-se pela adaptação da melodia aos acentos e recortes silábicos da letra, tal como se faz na fala. A canção que possui essas características constrói, por conseguinte, sua base melódica a partir daquilo que já é conhecido: nossa fala cotidiana. Por isso, nesse tipo de canção, ocorre o que os autores chamam de efeito figurativo de locução, no qual as curvas melódicas ascendentes e descendentes possuem elementos semelhantes aos que ocorrem na fala ordinária sem, exatamente, serem idênticos a ela (2008, p. 17-18).

2) no segundo, a canção apresenta um efeito de repetição melódica que os autores intitulam de tematização melódica. Esse tipo de canção caracteriza-se pela concentração e pela aceleração em seu plano da expressão, entre outros elementos. No entanto, segundo os autores, essa concentração e essa aceleração não perduram ao longo da canção, pois estão previstas nesse modelo algumas mudanças melódicas que refreiam a aceleração e desfazem, parcialmente, a concentração. Essas mudanças produtoras da suspensão também não duram muito tempo: uma vez previstas pelo modelo, sua função é a de preparar a melodia para o retorno ao núcleo melódico e, consequentemente, à sua aceleração e concentração. Em termos narrativos (do plano do conteúdo), esse é o modelo em que ocorre a identificação do enunciador com os valores presentes nos objetos, que são então celebrados por ele. Por conseguinte, as semelhanças dos temas melódicos produzidos representam a conjugação do sujeito com seu objeto de valor (2008, p. 19-21).

3) o terceiro, chamado de disjunção temática, apresenta características opostas às do segundo modelo: há uma notável presença de saltos intervalares (verticalização), desaceleração e transposições de registro na tessitura (de um segmento grave passa-se a um outro em que predomina o agudo, por exemplo). O que predomina nesse modelo é o conteúdo passional da canção, produzido pela disjunção, pela perda ou pela distância quase inalcançável de algo ou, mais comumente, de alguém. Por isso, segundo os autores, quanto menor a regularidade melódica, maior a distância do objeto de desejo do sujeito passional. Portanto, os elementos mais marcantes desse tipo de canção são a desaceleração do andamento, a valorização das durações vocais e a desigualdade temática (2008, p. 21-23).

Cada um desses modelos é facilmente identificado em determinados gêneros musicais. Os autores, contudo, mostram que mais de um desses modelos de integração entre melodia e fala pode estar presentes em uma única

canção, como é possível observar na análise de “Terra”. Nessa análise, no capítulo 1, os autores evidenciam como essa canção começa com elementos mais próximos da fala para passar, em seguida, para um aumento da tensão passional representada pela ascendência melódica, que produz a conjunção, ou ao menos a sua tentativa. Nessa canção, Tatit e Lopes apontam para o fato de haver tensão entre uma conjunção temporal (ou mesmo à distância, como se fosse um elo) entre o sujeito e seu objeto de desejo (no caso, a “Terra”) e sua disjunção efetiva, como se esse objeto fosse algo etéreo e inapreensível, o que o torna responsável pelos percursos passionais presentes nessa canção.

Vale destacar, dentre os vários pontos altos das análises, o uso das noções de Paul Valery, desenvolvidas semioticamente por Zilberberg, para explicar a concomitância do que é passado e do que parece ser ainda presente na canção “Fora da Ordem”, de Caetano Veloso, no capítulo 02. As proposições de Valery (“O que [já] é, não é [ainda]” como elemento da surpresa e “O que não é [ainda], [já] é” como a espera) servem como ponto de partida para os autores elaborarem “ciclos aspectuais” para duas figuras da letra: a construção e a ruína. Assim, com a chave aspectual e *valeryana*, os autores explicam a concomitância entre o parecer e o ser em jogo nessa canção e a imbricação progressiva dessas duas instâncias (2008, p. 57-60).

Em “Olê, Olá” (capítulo 03), estão presentes valores aspectuais e temporais responsáveis pela “dinâmica emocional e intelectual” da canção. Assim, pode-se observar o refinamento das análises dos autores quando eles apontam para a relação entre a virtualização e a realização. Os semioticistas demonstram que essa relação é a responsável pelas expectativas e pela ansiedade presentes no enunciador, já que ele sabe o que o espera, ao final da noite, mas faz o possível para que isso não se concretize, porque não faz parte do horizonte de seus desejos e de seus valores. Ao final da canção, o que prevalece é justamente isso: é o fim produzido por uma disjunção, isto é, por uma descontinuidade disfórica figurativizada pelo dia que chega e que encerra a noite, tomada como o espaço e o tempo em que predominavam os valores figurativizados do samba e da boemia.

Em termos de organização discursiva, algo semelhante ocorre na canção “As Vitrines” (no capítulo 04). Nessa análise, os autores mostram como há uma espécie de conjunção à distância e, ao mesmo tempo, uma tentativa de conjunção definitiva, ambas responsáveis pelo percurso passional. Há, junto ao andamento desacelerado, uma tendência à ascendência, que ocorre apenas

discretamente, como se a paixão tratada pela letra não pudesse se expandir como em uma canção sobre o amor, mesmo porque essa conjunção final, na canção, acaba por não se realizar, ficando apenas no plano da contemplação e do desejo platônico.

No penúltimo capítulo, a análise de “Eu sei que vou te amar” mostra uma refinada relação entre a emoção controlada e a ruptura passional produzida pela insatisfação do enunciador, que é maximizada pela mudança de registro melódico referente a esse percurso na letra. Os autores mostram como a primeira parte da canção aproxima a emoção cantada da emoção falada, cuja situação é a da espera, ou seja, da disjunção conhecida, mas não admitida, do percurso passional. Assim, a mudança melódica representa a vontade do enunciador de eliminar essa disjunção, inserindo, assim, uma aceleração melódica em uma canção caracterizada, justamente, pela desaceleração.

Outro ponto alto está na análise da canção “Felicidade” (capítulo 06), também de Vinícius de Moraes e Tom Jobim. Nessa análise, os autores apresentam uma sofisticada correlação entre a leveza, característica da felicidade passageira, e o peso, representativo da tristeza perene (2008, p. 155-158). Essa canção é um bom exemplo da organização melódica da canção passional, pois, em seu conjunto, o espectro da tessitura é quase totalmente preenchido de um extremo a outro. Ainda no plano melódico, os autores mostram como os valores disfóricos da tristeza estão no ponto mais alto da tessitura, ao contrário da felicidade, que permanece quase em sua totalidade no meio ou na parte inferior da tessitura.

Sem esquecermos que a canção é objeto de análise de outras áreas ou de outras perspectivas teóricas e que as seis análises apresentadas sob a forma de capítulos foram publicadas ou em periódicos especializados ou em formato de capítulo de livro, cabe apontar que alguns problemas — de ordem mais prática do que conceitual e analítica — aparecem nesse livro, tanto para os leitores não iniciados em semiótica quanto para eventuais e diletantes leitores de trabalhos sobre a música popular brasileira em geral. Entendemos que um desses problemas é a falta de um capítulo introdutório, reservado para a apresentação dos conceitos semióticos mais trabalhados pelos autores, o que facilitaria a compreensão de determinadas passagens das análises. Também seria útil um glossário com termos técnicos da própria semiótica e da música. Além disso, dentre as poucas referências apresentadas, a indicação da obra de Greimas, mencionada no capítulo 04 (2008, p. 127), está ausente da

bibliografia, algo que pode ser facilmente corrigido em uma segunda edição. Consideramos ser um outro problema também o fato de os autores não mencionarem a filiação teórica do conceito de *interdiscursividade*, recorrente nas análises das canções. A menção parece importante, de nosso ponto de vista, porque o conceito é utilizado por diferentes teorias do discurso (não apenas as derivadas ou herdeiras das ideias de Bakhtin) e, portanto, há diversas formas de se compreendê-lo nos dias de hoje. Os autores poderiam ainda indicar, em uma referência discográfica a ser feita, os álbuns de onde as canções foram extraídas, para dar oportunidade aos leitores de cotejar as análises com as respectivas canções, tornando a leitura, inclusive, mais prazerosa do que já é.

Evidentemente, é desnecessário dizer que essas ressalvas, entendidas como observações e não como críticas, não invalidam, em hipótese alguma, o trabalho dos autores. As análises refinadas, escritas com esmero, fluidez e sem pedantismos, só contribuem para lançar novos olhares, entendimentos e fruições sobre um objeto caracterizado pela riqueza de sentidos e de sensações — trabalho que os autores realizam com elegância.