

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS
Programa de Pós - graduação em Letras

**Produção de sentido e emoção na canção passional da música popular
brasileira**

Naíssa de Carvalho Rajão

Belo Horizonte
2011

Naíssa de Carvalho Rajão

Produção de sentido e emoção na canção passional da música popular brasileira

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Letras.

Orientador: Hugo Mari

Belo Horizonte
2011

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

R111p Rajão, Naíssa de Carvalho
Produção de sentido e emoção na canção passional da música popular brasileira. / Naíssa de Carvalho Rajão. Belo Horizonte, 2011.
81 f.

Orientador: Hugo Mari Taranto Goulart
Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.
Programa de Pós-Graduação em Letras.

1. Música Popular - Brasil. 2. Música – análise e apreciação. I. Mari, Hugo.
II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU: 781(81)

Naíssa de Carvalho Rajão

Produção de sentido e emoção na canção passional da música popular brasileira

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Letras.

Prof. Hugo Mari – PUC Minas
Orientador

Prof. Paulo Henrique Aguiar Mendes – PUC Minas

Prof. Oilian Lana – UFMG

Belo Horizonte, 25 de fevereiro de 2011.

*Um beijo pra minha mãe,
pro meu pai
e pra Xuxa.*

*Agora é serio, com certeza aos grandes: Hugo, Malu e
Paulinho. E aos pequenos grandes amores, Julia, Lira,
Lelê, Nana e Joana.
Pai, mãe e rezas de vó, sempre!*

AGRADECIMENTOS

Agradeço à bolsa de pesquisa, tipo 1, concedida pela CNPQ no período de 2009 a 2011.

Quero agradecer a todas as pessoas que conheci um dia e que de alguma forma permaneceram fazendo parte da minha vida. Entre momentos de carinho ou discussões, concordâncias e discordâncias a gente vai costurando daqui e de lá e no fim... acho que sai alguma coisa.

Agradeço muito aos meus pais; à minha mãe pela paciência comigo, dedicação, sabedoria, incentivo e por me conhecer mais do que ninguém e ao meu pai por acreditar na minha escolha, me incentivar e “paitrocinar” também meus estudos!

Agradeço aos meus tios pela grande influência musical artística e companheirística de toda uma vida!

Agradeço ao meu irmão por estudar psicanálise e treinar sua escuta escutando minhas eternas lamúrias!

Agradeço ao Gabriel Guedes pelas minhas filhas lindas! (e por ter tomado conta delas durante o ano de 2008 para que eu pudesse estudar muito para concluir a graduação e ingressar no mestrado. Só isso também).

Agradeço às rezas da minha avó! Ó senhor! Põe seus anjos aqui!

Agradeço aos professores que viram em mim alguém que podia ter um olhar especial para alguma coisa; e me disseram isso.

Agradeço ao Júlio Pinto por me lembrar deste olhar.

Agradeço a mim! Por ser poeta, depressiva, artista, criativa, mãe ao cubo, guerreira, manteiga derretida, braveza (como diz a Julia), coração grande e cabeça dura!

Agradeço ao amor! Por existir e fazer as coisas terem um sentido. Não existe linguagem que dê conta dele, mas ele existe!

A todos os compositores da música brasileira que trazem verdade no fazem!

Agradeço a todos os teóricos fodões que existiram e existem ainda!

Agradeço à primeira forma de vida na terra (de lá pra cá...vixe!).

Por fim, meu agradecimento ao meu marido João é sem palavras!

RESUMO

Na presente pesquisa, realizamos uma discussão, análise e reflexão sobre a canção passional da música popular brasileira, ou seja, canção cujo tema é o amor e que vem sendo produzida no Brasil desde aproximadamente a segunda metade do século XX até hoje. Para análise, selecionamos três canções de autores representativos do gênero MPB, são elas: “Gota D’água”, de Chico Buarque (1975), “Drão”, de Gilberto Gil (1982) e “Santa Chuva”, de Marcelo Camelo (2003). O foco de nossa análise se concentra na investigação do sentido que emerge da relação estabelecida pelo diálogo existente entre letra e música em cada canção. Assim, recorreremos ao apoio teórico de vertentes tanto da linguística e da semiótica quanto de estudiosos da música. Além disso, também consideramos nesta pesquisa a relevância dos estudos cognitivos a respeito da linguagem verbal e da não verbal. Para tal, apresentamos um capítulo que trata, especificamente, do processamento cerebral envolvido nos processos de decodificação, memorização e reconhecimento do som, emoção do ouvinte da canção, e processamento sintático da letra e da música.

Palavras chave: Música Popular. Análise Musical. Letra e Música.

ABSTRACT

In this study, we conducted a discussion, analysis and reflection on the song passionately of Brazilian popular music, or song whose theme is love and that has been produced in Brazil since about the second half of the twentieth century until today. For analysis, we selected three songs from MPB representative authors of the genre, they are: "Gota d'água", by Chico Buarque (1975), "Drão", by Gilberto Gil (1982) and "Santa Chuva" by Marcelo Camelo (2003). The focus of our analysis focuses on investigating the sense that emerges from the relationship established through dialogue between music and lyrics in each song. So we turn to the theoretical support for both linguists and scholars of music and semioticians. In addition, we also consider the relevance of this research on cognitive studies of verbal and nonverbal. We presented a chapter that deals specifically with brain processing involved in the processes of decoding, sound recognition and memory, emotion of the song the listener, and syntactic processing of lyrics and music.

Key Words: Popular Music. Musical analysis. Lyrics and Music.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1:	46
Quadro 2:	47
Quadro 3:	47
Quadro 4:	48
Quadro 5:	49
Quadro 6:	50
Quadro 7:	52
Quadro 8:	53
Quadro 9:	54
Quadro 10:	59
Quadro 11:	60
Quadro 12:	60
Quadro 13:	61
Quadro 14:	62
Quadro 15:	63
Quadro 16:	64
Quadro 17:	64
Quadro 18:	65
Quadro 19:	66
Quadro 20:	66
Quadro 21:	67
Quadro 22:	67
Quadro 23:	68
Quadro 24:	68
Quadro 25:	72
Quadro 26:	74

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: O som	24
Figura 2: Características do som	24
Figura 3:.....	25
Figura 4:.....	26
Figura 5:.....	26
Figura 6:.....	34
Figura 7:.....	36
Figura 8:.....	38
Figura 9:.....	73
Figura 10:.....	73
Figura 11:.....	74
Figura 12:.....	74
Figura 13:.....	75

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1:.....	51
-----------------	----

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
1.1 Colocação do problema	11
1.2 Síntese dos capítulos	11
2 A MÚSICA E O MEIO: UMA BREVE HISTÓRIA DA MPB	14
3 A CANÇÃO E O SENTIDO: SISTEMAS E PROCESSOS	17
3.1 Som, sensações e pensamento	19
4 A MÚSICA E O CÉREBRO: COGNIÇÃO, MEMORIZAÇÃO E PROCESSAMENTO SINTÁTICO DA MÚSICA E DA LETRA	23
4.1 Linguagem, música e cognição	23
4.2 Sobre os processos de recepção, codificação e memorização do som	23
4.3 A memorização do som: uma leitura de “La mémoire auditive”	28
4.4 O processamento sintático da linguagem e da música no cérebro, uma leitura de “Language, music, syntax and the brain”	32
4.4.1 “What is syntax?”	33
4.4.2 “Há sobreposição ou convergência sintática entre linguagem e música?”	35
4.4.3 “Uma possível resolução: representação sintática do processamento cerebral”	37
4.4.4 “Processamento sintático na linguagem: teoria da localidade de dependência”	37
4.4.5 “Processamento sintático na música: teoria do espaço de lançamento tonal”	39
4.4.6 “Convergência do processamento sintático na linguagem e na música”:	40
5 CANÇÃO: OBJETO DO DISCURSO. UMA ANÁLISE ENUNCIATIVA DA CANÇÃO “GOTA D’ÁGUA” DE CHICO BUARQUE DE HOLANDA	43
5.1 Processo enunciativo e contrato	43
5.2 Música: conceitos e características	45
5.3 Encadeamento enunciativo/ inauguração do tempo verbal/ atos de fala	48
5.4 Linearidade verbal e linearidade melódica: encaixamento	50
6 ATOS DE FALA E MÚSICA: UMA ANÁLISE DA CANÇÃO “SANTA CHUVA” ... 56	
7 A INTENCIONALIDADE NA CANÇÃO: TEORIA E ANÁLISE DA CANÇÃO “DRÃO”	69
8 CONCLUSÕES	76
REFERÊNCIAS	78
ANEXOS	80

1 INTRODUÇÃO

1.1 Colocação do problema

Existem diversas maneiras de se analisar canções. Quando se trata de pesquisas feitas no campo de Letras, geralmente se analisam a letra da canção, os aspectos do sistema, do sujeito e do contexto social e histórico. O mesmo acontece no campo da pesquisa científica que envolve a música, estudam-se aspectos tanto do interior do sistema quanto do contexto, na linha da etnomusicologia, que estuda a música como cultura.

Esta dissertação, no entanto, está situada numa zona fronteiriça entre o estudo da letra e o estudo da música. Como estamos trabalhando aqui dentro da área das Letras, daremos um enfoque maior para a análise da letra. Porém, também acreditamos na hipótese de que analisar somente a letra, descartando totalmente os aspectos musicais, poderia nos levar a conclusões precoces ou insuficientes. Embora existam dois sistemas de linguagem em jogo, o verbal e o musical, não podemos ignorar o fato de que ambos estão em total interação quando se trata de uma canção. Uma canção só pode ser classificada como tal porque tem, num primeiro plano, uma letra e uma melodia. Agindo simultaneamente com a melodia, temos uma base de divisão rítmica e, num segundo plano, uma outra base harmônica e de arranjo.

Neste estudo iremos privilegiar a análise do aspecto melódico em conjuntura com a letra. Em outras palavras, como a linearidade melódica e a linearidade verbal se encaixam e principalmente, qual sentido (ou possibilidades de sentido) pode emergir desse encaixamento.

1.2 Síntese dos capítulos

Para conseguirmos colocar em prática as reflexões acerca do problema delineado acima, optamos por analisar três canções de décadas distintas; respectivamente da década de setenta, oitenta e de dois mil. Essas canções, apesar de terem sido compostas e lançadas em décadas distintas, são canções que fazem parte do gênero MPB e se enquadram na

modalidade de canção passional, não só pela letra que trata de temas afetivos como também pelas características musicais que temos em comum neste tipo de canção.

Os três capítulos que trazem as análises dessas três canções escolhidas se amparam, porém, em correntes teóricas diferenciadas. O capítulo, no qual analisamos a canção da década de setenta - “Gota d’água” -, é um capítulo de análise que traz, na sua base, a perspectiva teórica da Análise do Discurso e dos Processos Enunciativos. Da mesma forma, os outros dois capítulos de análise, da canção “Drão” (década de oitenta) e da canção “Santa Chuva” (2000), apresentam outras duas perspectivas teóricas que direcionam a análise: a teoria dos atos de fala e o estudo da intencionalidade.

Além destes três capítulos, constam mais três que não trazem análises de canções, mas reflexões sobre nosso objeto de estudo. Dois deles tratam da produção de sentido no diálogo letra e música sob perspectivas distintas. Um aborda o tema da cognição que envolve o processamento cerebral da letra e da música e outro, a questão do sentido neste diálogo, vista pelo viés da semântica e da semiótica de Peirce. No terceiro, não há uma reflexão específica deste diálogo, mas apenas uma síntese da história da música brasileira no século XX e de como os eventos sociais das primeiras décadas deste século contribuíram para a formação do gênero MPB.

Começamos pelo capítulo “A música e o meio: uma breve história da MPB” que, como já revela o título, faz uma leitura sumária da história da canção brasileira e seu contexto social até a formação do gênero MPB.

Em seguida, passamos a apontar alguns aspectos da relação letra e música na canção passional diante de perspectivas da semântica e da semiótica de Peirce no capítulo “A canção e o sentido: sistemas e processos”.

O quarto capítulo, “A música e o cérebro: cognição, memorização e processamento sintático da música e da letra”, é constituído, basicamente, de três partes. A primeira delas traz conceitos sobre os processos de recepção, codificação e memorização do som. A segunda traz uma leitura do texto “La mémoire auditive” que trata especificamente da memorização do som; canções inteiras, melodias somente, canções conhecidas e desconhecidas dentre outros. A terceira, por fim, também é uma leitura, porém, do artigo “Language, music, syntax and the brain” sobre o processamento sintático da linguagem e da música no cérebro: conceitos de sintaxe, convergência sintática entre linguagem e música no cérebro, processamento sintático na linguagem: teoria da localidade de dependência, processamento sintático na música e teoria do espaço de lançamento tonal e convergência do processamento sintático na linguagem e na música.

O Capítulo 5, “Canção: objeto do discurso. Uma análise enunciativa da canção “Gota D’água”, de Chico Buarque de Holanda”, é o primeiro de análise de uma canção. Para realizar tal análise focamos nos seguintes pontos: encadeamento enunciativo, inauguração do tempo verbal, atos de fala, conceitos e características de música e encaixamento de linearidade verbal e linearidade melódica (conceitos de semiótica da canção).

O Capítulo 6, “Atos de fala e música: uma análise da canção “Santa Chuva””, traz a análise da canção “Santa Chuva”, de Marcelo Camelo, através dos atos de fala e da análise melódica proposta na semiótica da canção.

O sétimo capítulo “A intencionalidade na canção: teoria e análise da canção “Drão”” traz os estudos de diversos autores sobre a intencionalidade, aplicados na análise canção passional de Gilberto Gil, além de reflexões sobre o uso da metáfora na canção. As conclusões estão formuladas no oitavo e último capítulo.

2 A MÚSICA E O MEIO: UMA BREVE HISTÓRIA DA MPB

Embora essa dissertação aborde e contemple análises de canções brasileiras compostas da década de cinquenta até agora, é imprescindível que façamos uma retrospectiva, mesmo que sucinta, do percurso da música brasileira em décadas anteriores. Esta contextualização nos ajudará a entender de onde surgiram os diversos gêneros da música brasileira e como eles culminaram num dado momento no gênero que chamamos de MPB.

Em meados do século XVIII a introdução de instrumentos tipicamente usados pelos brancos (como a viola) e a própria participação de brancos e mestiços nas rodas de batuques dos negros, contribuíram para que estas rodas deixassem de ter apenas um caráter de ritual para adquirir um outro de cunho mais festivo e voltado para a diversão.

Desta nova mistura surgiram novos gêneros, inicialmente destacaram-se o Lundu e a Modinha. Posteriormente, nas primeiras décadas após abolição, desses dois ramificaram-se outros como a polca, o choro, o maxixe, o samba e a toada. A hipótese mais provável é a de que, com o fim da escravidão, passou-se a ter não só uma liberdade maior dos negros e seus rituais na sociedade como também uma necessidade por parte deles de reafirmar esses rituais como parte fundamental de suas raízes. Encontros que mesclavam religiosidade e diversão, expostas na música e na dança, começaram a acontecer em terreiros como o de D. Ciata, no Rio de Janeiro, e frequentadores como Donga e Pixinguinha apareceram como expoentes das mais novas misturas; o primeiro unindo o batuque aos improvisos da tradição oral nos primeiros sambas e o segundo fazendo esta junção entre batuques e as tradições da música erudita no choro. Nesta linha do erudito ao popular outros nomes também se destacaram como Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazaré e Villa Lobos.

Além dos adventos sociais que acabaram por gerar toda esta gama de ritmos tipicamente brasileiros, outro advento importante na história da nossa música foi o tecnológico. Desde a chegada dos primeiros gramofones à era do rádio.

Os primeiros gramofones foram trazidos para o Brasil por Frederico Figner, que fundou o selo Odeon, e a primeira gravação foi realizada em 1916; o samba “Pelo telefone” de Donga e Mauro de Almeida. A possibilidade de registrar fonograficamente canções alterou não só o veículo através do qual elas chegavam às pessoas, mas também a própria maneira de compor. Até então, os próprios sambas tinham como base um refrão, que era facilmente decorado por todos, e as demais partes sofriam mudanças constantes. O modo de se compor era baseado, sobretudo, no fluxo entoativo da oralidade e na improvisação, que se

ancorava em temas de conversas cotidianas. Um samba ou lundu criado nos terreiros como o de D. Ciata poderia ser repetido diversas vezes em diversos dias e, ainda sim, cada vez que fosse executado teria mudanças e novas versões; frutos destas improvisações. Como já dito, a parte mais estagnada, até mesmo pelo apelo à fácil memorização, era o refrão. Mesmo depois das gravações, o refrão continuou exercendo esta mesma função, porém, as demais partes, apesar de não serem tão privilegiadas no quesito da memorização, também se tornaram fixas e registradas.

Em meados de trinta começa o período que ficou conhecido como “A era do rádio”. Se a tecnologia das gravações já havia privilegiado um setor da música que até então era marginalizado e ficava restrito à informalidade dos eventos das classes mais baixas, a divulgação pelos programas de rádio deste mesmo setor veio consolidar ainda mais a emergência da música popular. Esta música que partiu de compositores sem nenhuma formação tanto musical quanto literária e que até então tinha registros apenas orais agora, além dos registros fonográficos também era a mais divulgada. Este lugar que a canção ganhou veio em função de seu alto grau comercial; da aceitação imediata do público.

Artistas como Noel Rosa, Ary barroso, Lamartine Babo, Carmem Miranda, e Aracy de Almeida despontaram nesta época e tem, até hoje, o reconhecimento de suas canções, visto inclusive pelo grande número de regravações atuais.

Nas décadas seguintes, de quarenta e cinquenta, as canções de cunho mais rítmico e que se concentravam em torno do refrão como os sambas, maxixes e marchinhas cederam um pouco do seu lugar às canções de outra tessitura, as canções cujo andamento era mais desacelerado, as vogais mais prolongadas, os saltos intervalares maiores e a temática da letra geralmente se reportava ao amor ou às reflexões do indivíduo diante de suas experiências. Assim, com estas novas nuances apareceram, por exemplo, o samba canção. O samba passou por um processo de “passionalização” em quarenta e cinquenta, embora isso não signifique que a canção mais rítmica ou carnavalesca tenha estagnado. Um grande exemplo das novas nuances também surgidas nesta canção foi Luiz Gonzaga que trouxe, no forró, a euforia das marchas de carnaval, porém menos reclusas a um único período do ano, o carnaval.

Paralelamente nestas décadas diversos compositores brasileiros se influenciaram pelo novo estilo americano, o Cool Jazz, que trazia em si algo de requintado e intimista, com letras mais leves e uma bagagem ideológica do “American dream”.

O resultado do diálogo destas três vertentes mais explícitas veio aparecer na década seguinte, a de sessenta. Três nascentes se juntaram para culminar em “bossa-nova”. A bossa-nova, por sua vez, teve como seu primeiro expoente João Gilberto e praticamente tomou vida

com o lançamento do disco “Chega de saudade”. João Gilberto conseguiu com sua interpretação inovadora neutralizar o efeito de batucada dos sambas, o excesso de apelo persuasivo do samba-canção, o excesso do uso de potência vocal e a influência direta ao Cool Jazz (não dando espaço à improvisação, mas aproveitando das progressões harmônicas instrumentais; como as usadas no jazz). Embora a batida da bossa seja parecida com a do samba-canção, no violão da bossa acentua-se o contratempo, tocado nas cordas inferiores, e não o tempo forte, marcado no violão de samba pela acentuação nos baixos, ou cordas superiores.

Na bossa-nova, a harmonia ganhou acordes dissonantes e o canto se distanciou das entoações da fala passando a ficar mais dependente da melodia e ritmo. Houve realmente um avanço no sentido de exploração do campo harmônico e melódico, no entanto, o campo semântico, da letra, não apresentou tanto crescimento. As letras de bossa-nova geralmente falavam de amor e preservaram os aspectos mais leves ou otimistas difundidos na década anterior, inicialmente por influência do “sonho americano”. Com letras de caráter similarmente inexpressivo, e sem tal requinte harmônico, mas com apelo rítmico trazido pela influência dos primeiros grupos de rock, outro gênero que também teve grande adesão do público na década de sessenta foi a “Jovem guarda”.

A bossa-nova inovou, no sentido musical. Os movimentos musicais da década seguinte vieram romper em todos os sentidos, tanto os musicais quanto semânticos. A música da década de setenta já chegou eclodindo juntamente com a eclosão política do momento. Rapidamente surgiram novas divisões de estilos ligados a movimentos musicais de determinados grupos, por exemplo, a “canção de protesto”, a “tropicália”, o “clube da esquina”. Nos três movimentos havia tanto um desejo de denúncia ao sistema quanto um desejo cantar os fatos da vida de forma poética sem necessariamente se reportar ao aspecto político. As canções e os compositores que seguiram pela via destes desejos, independentemente da prioridade no direcionamento ideológico, conseguiram reunir muito solidamente diversas características musicais das décadas anteriores e ainda acrescentar elementos novos, talvez surgidos da própria junção, inaugurando um novo e grande gênero ao qual chamaram de MPB (antes, MMPB; moderna música popular brasileira).

3 A CANÇÃO E O SENTIDO: SISTEMAS E PROCESSOS

“As categorias dos objetos do discurso são marcadas por uma instabilidade constitutiva, observável através de operações cognitivas ancoradas nas práticas, nas atividades verbais e não verbais, nas negociações dentro da interação. Existem, todavia, práticas que exercem um efeito estabilizador observável, por exemplo, na sedimentação das categorias em protótipos e em estereótipos, nos procedimentos para fixar a referência no discurso, ou no recurso às técnicas de inscrição como a escrita ou as visualizações que permitem manter e solidificar categorias e objetos de discurso.” (DUBOIS; MONDADA, 1995, p. 17).

As autoras exemplificam com “a escrita e as visualizações” as técnicas de inscrição que fixam categorias e referências no discurso. Porém, a música certamente cabe no rol destas técnicas, ainda mais quando tratamos da música aliada à letra na expressão de um discurso culturalmente constituído.

Nosso objeto em questão é a canção passional que está inscrita na música popular brasileira e vem formando, com o passar dos anos, um estereótipo cada vez mais sólido, de modo que podemos reconhecê-lo tanto pelas estratégias emotivas, pelo apelo aos sentimentos vinculados ao amor, quanto pela construção deste discurso amoroso nos entremeios do sentido que emerge no diálogo entre o verbal e o não-verbal. Identificar sistematicamente as categorias que compõem essa identificação dos brasileiros com esse tipo de canção é um trabalho delicado, visto que nossa música é extremamente diversificada e nela a canção passional pode assumir formas diversas como samba, valsa, bolero, xote, sertanejo, pop rock, brega, dentre muitas outras.

Certamente, as canções passionais de mais público no Brasil não dão tanta margem para uma análise mais elaborada em termos de letra, se levarmos em consideração, prioritariamente, o caráter da intencionalidade e dos trabalhos com enunciados não-naturais. Se fôssemos procurar canções melhores para se analisar, com base nesses critérios, encontraríamos muitas outras mais ricas que as passionais massivas. No entanto, este projeto prevê, circunstancialmente, a análise de canções passionais da música brasileira da década de cinquenta para cá e estas, em sua maioria, são canções tão massivas, que talvez sejam as mais

divulgadas, ouvidas e tocadas em todo o país, pois percorrem praticamente todos os gêneros ou subgêneros das canções nacionais. Este grande alcance da canção passional não se dá pelo fato de ela ser uma das mais ricas em intencionalidades, pelo contrário, se dá pelo fato de conter um discurso que é socialmente compartilhado por todos. Se ele é compartilhado, certamente é compreendido por todos também, pois, embora tenha seu grau de subjetividade poética, umas canções mais, outras menos têm também um único tema que abrange a experiência e a constituição de qualquer sujeito: o amor. Daí a necessidade de delimitar se nosso objeto será esta canção passional de construção linguística mais fácil e também mais massiva, de maior público, ou a canção passional não tão massiva, mas bastante significativa na nossa cultura popular e com recursos, tanto linguísticos quanto musicais, com um grau de elaboração maior. Optamos pela última e focamos, neste projeto, o gênero MPB. Apesar de não ser fácil, ou até mesmo possível, delimitar exatamente “quem” entra neste gênero, visto que muitos compositores acabam mesclando em sua obra uma série de outros gêneros, tentaremos escolher nomes de reconhecimento nacional como Chico Buarque e Gilberto Gil, além de representantes de novas gerações como Marcelo Camelo.

Os laços afetivos que criamos são fundamentais para a nossa interação pela linguagem. As canções que falam destes laços, embora possam ter metáforas mais e menos sofisticadas são, geralmente, compreendidas com facilidade por qualquer pessoa justamente pelo tema que trazem (que é mais facilmente identificável). Além disso, muitas metáforas já são tão naturais para a nossa cultura que acabam sendo decodificadas pelo ouvinte sem maiores dificuldades, já que estão bastante internalizadas. Segundo Greimas, “viver sob a constante ameaça da metáfora é um estado normal, uma condição da condição humana”. Esta questão será abordada com mais profundidade no Capítulo 7 onde também abordaremos questões relativas ao significado da sentença e do falante.

Acreditamos, contudo, que o reconhecimento da canção passional se dê tão naturalmente não somente pelo fato de que ela traz consigo um tema ou um discurso que já faz parte da constituição de cada sujeito, mas porque, além disso, ela traz incluso um sistema semiótico, presente na música, que é reconhecido por todos, pois também faz parte da experiência de todos e conseqüentemente de sua constituição neste ambiente cultural do Brasil.

Sabemos ouvir uma canção de amor e ter, no mínimo, uma idéia de que esta é uma canção de amor. E talvez nem seja necessário, inclusive, pensar demais para que haja este reconhecimento, ele pode se realizar de maneira extremamente natural porque já está “incutido” em nós. Neste tipo de situação, o que está em jogo é o sentido que emerge do som:

do som da fala, verbal, e do som da música, não-verbal. Considerando a relevância deste aspecto e buscando ampliar um pouco mais as concepções do sentido, julgamos necessário entender como sua formação passa por sistemas, sensações, pensamentos, crenças e como estes sistemas se relacionam. Para tal vamos recorrer a conceitos da semiótica de Peirce e tecer reflexões entre eles e nosso objeto.

3.1 Som, sensações e pensamento

Para Peirce¹, num trecho de uma música existem notas soando e existe o ar. Uma nota pode soar por um dia inteiro e ela existe tanto a cada segundo que estiver soando quanto no todo do tempo que soou. Já o ar ocupa um papel de desempenho que é regular durante todo o som ou a sucessão de notas, que chegam aos nossos ouvidos em tempos distintos. Similarmente, nossa consciência opera com continuidade, porém baseada em lapsos de tempo presente sucessivos. O que ouvimos, na verdade, são momentos, ou o que está presente num dado momento. Uma dada regularidade de sucessões de notas, por exemplo, não está presente num só momento, existe na sequência de vários momentos. No entanto, nossa consciência opera com estas duas dimensões, o que é imediatamente consciente e o que se forma pelas sucessões de partes imediatas. Nessa consciência alguns elementos, como as sensações, estão presentes regularmente todo o tempo, já outros, como o pensamento, “são ações” que têm começo, meio e fim. Porém, estão em congruência com as sensações que fluem constantemente pela mente.

Esta idéia, de relação entre as partes e o todo, Peirce chama de “sinequismo”. Ou seja, a realidade é um contínuo que percebemos por partes. O que percebemos são sempre “pedaços” dela. Assim, a percepção é descontínua, porém quando codificamos estas informações que recebemos, e percebemos por partes, juntamos tudo num contínuo que, basicamente, faça um sentido para nós.

Na música, por exemplo, escutamos cada nota separadamente, como se cada nota fosse uma parte da realidade daquele momento específico em que ela soou. No entanto, esta é uma primeira percepção. Ouvir dando sentido ao que estamos ouvindo só ocorre realmente quando juntamos estes “nacos” num contínuo. Aí sim podemos dizer: -Ah, eu conheço essa

¹Collected papers of Charles Sanders Peirce.

música! Ou: - Nunca ouvi essa música! Ou, além disso, sentir que a música, sendo conhecida ou desconhecida, nos emocionou e mudou o nosso estado mental (psicológico e emocional) diante de um estado de coisas, mas para que isso aconteça, mesmo que não conheçamos tal música, ela deve soar “familiar” para nós em alguns aspectos, tanto aspectos sonoros quanto linguísticos (se ela tiver uma letra). Algum tipo de reconhecimento é necessário, pois só assim ela será “concebível” ou “decodificável” no nosso sistema de pensamento.

Um trecho de uma música pode ser tocado em partes e cada parte ter seu próprio ar, mas todas as partes não deixam de estarem inscritas num contínuo de ar, que é seu meio de propagação. Em algum momento deste contínuo pode, inclusive, não haver nenhuma nota soando, e, ainda sim, este silêncio possa estar ali não como ausência, mas como presença do próprio silêncio. Ele será uma parte, terá seu próprio ar e estará simultaneamente inscrito também no contínuo de ar. Terá um sentido específico sua existência ali.

Então, vários sistemas de relação de sucessão subsistem junto entre as sensações auditivas. E cada um destes sistemas é distinto porque tem motivos, idéias e funções diferentes. Se por um lado existem “fisicamente” estes sistemas externos de sons, existem também os que estão em nós, ou os que nós produzimos. O pensamento é um destes sistemas e sua função é, dentre outras, produzir convicção para o próprio sistema. Tudo que não interessa ao seu propósito está, de certa forma, fora do seu sistema pertencendo, portanto, a um outro sistema de relações. A ação de pensar é um exercício com um determinado propósito, que pode levar a algum prazer, mas pode também chegar a outros resultados que não eram esperados. Para Peirce, todo pensamento está impreterivelmente ligado a uma ação na busca da produção de alguma convicção. Mesmo para o caso de uma dúvida ou para um questionamento vago o sistema de pensamento buscará uma convicção que sustente a decisão de direção tomada ou mesmo o próprio estado de dúvida ou imparcialidade. Assim, tudo que não recorre a uma convicção não faz parte do sistema do pensamento.

Fazendo uma analogia entre música e pensamento, há entre nossas sensações auditivas uma referência ou direcionamento de ação (mental): quando escutamos uma música, podemos considerar isto como pensamento. O silêncio na música pode ser reconhecido como pausa e adquirir significados em função desse fato se fizer parte do sistema de pensamento de quem está ouvindo.

A função do pensamento é produzir convicção ou crenças. Em vista disto, é preciso que se estabeleça uma relação de pertinência entre o que sinto e o penso. Ambas as coisas estão ligadas, pois, além de sentir é necessário codificar/interpretar de alguma forma esta sensação, e para tal é necessário acionar o nosso sistema de pensamento. Este, por sua vez, se

ancora em parâmetros estabelecidos por nossas crenças e desejos. Assim, tudo o que não recorre a uma crença ou a um desejo não faz parte do sistema de pensamento.

Nosso senso de escuta é completamente analítico. Nós somos surdos à onda de som como ela existe. Só ouvimos os componentes harmônicos em fases nas quais vibrações de comprimentos comensuráveis para nós estão associadas.

Novamente a idéia de sinequismo, onde captamos partes que depois juntamos num contínuo reconstruindo assim uma realidade aproximada, pois é a realidade da nossa reconstrução individual. Desta forma, a música tocada é diferente da música que ouço, pois a segunda já é a minha reconstrução da primeira.

Assim, a única coisa que a conclusão de uma experiência pode nos ensinar é um valor aproximado de uma razão. Toda proposição que possamos fazer sobre o mundo real será aproximada. Não podemos nos dar o direito de celebrar alguma verdade exata. A aproximação é o “tecido externo” sobre o qual nossa própria filosofia tem que ser construída. Podemos estabelecer nossas “premissas de verdade” para um determinado som e ele será sempre concebível em nosso raciocínio num universo onde **estas premissas** sejam fatos declarados.

Um apito de trem numa estrada de ferro não tem um sentimento próprio, mas podemos senti-lo. O som consiste em vibrações físicas, mas pode resultar em emoções. Porém, nem as vibrações, nem o som, nem as emoções poderiam acontecer sem um fluxo de tempo. Dentro deste fluxo, o som pode ser determinado em vários aspectos; timbre, vivacidade, intensidade, sensualidade, emoção etc. Ele requer um substrato físico, mas este substrato é discrepante com o sentimento em si, pois, na verdade, não ouvimos só o som e sentimos na nossa sensação visceral, reconhecemos pela experiência. Ao assistir um filme de terror, por exemplo, sentimos nosso medo aguçado pela trilha sonora porque geralmente ela usa intervalos de semitons e na nossa experiência, dentro da cultura ocidental, estes intervalos são reconhecidos como algo que gera tensão.

Assim, tanto o sentido do texto verbal quanto do musical, e da junção de ambos, não se forma se não for reconhecido pelo indivíduo que escuta uma canção na sua sensação e no seu sistema de pensamento (suas crenças).

Aprofundaremos mais neste percurso som-corpo-mente no próximo capítulo, Capítulo 3, onde veremos pelo viés da neurociência e neurolinguística as questões que envolvem nossa escuta, desde a onda sonora em seu estado físico até o modo como a processamos e atribuímos um sentido a ela. Além disso, também veremos como memorizamos canções e o

modo de trabalho cerebral no processamento da sintaxe; que existe tanto na letra quanto na música de uma canção.

4 A MÚSICA E O CÉREBRO: COGNIÇÃO, MEMORIZAÇÃO E PROCESSAMENTO SINTÁTICO DA MÚSICA E DA LETRA.

4.1 Linguagem, música e cognição

Pretendemos, neste capítulo, desenvolver uma reflexão acerca de duas formas de linguagem pertencentes à vida de qualquer ser humano; a linguagem verbal, tanto oral como escrita, e a musical. Considerando a nossa capacidade languageira, nata do ser humano, de aprender diversas formas de linguagem e manifestar-se com elas, e pensando nos caminhos cognitivos destes processos de compreensão e manifestação, iremos propor aqui, um paralelo entre o modo como processamos a linguagem verbal e musical. Para tal, iremos tentar entender como processamos em nosso cérebro a língua que falamos e como processamos o som e a música. Para tal recorreremos aos teóricos das neurociências cognitivas e neurolinguística (Patel e Fiori, por exemplo) para mostrar as possibilidades de cruzamento destas duas formas de linguagem nos nossos processos de compreensão, memorização e também na relação de termos e funções na sintaxe da linguagem verbal e musical.

Inicialmente, vamos nos ater a questões relativas às características físicas, composicionais, do som/música e seus processos de cognição e memorização. Em seguida analisaremos um artigo de Patel traçando, então, o paralelo entre o processamento cerebral da sintaxe da música e da linguagem verbal.

4.2 Sobre os processos de recepção, codificação e memorização do som

O som é uma onda que é propagada pelo ar e parte da vibração de corpos. Essa onda é também captada por nosso ouvido e interpretada pelo cérebro através de sistemas cognitivos que processam tal informação e lhe conferem um sentido formulado a partir de operações de percepção, categorização, memória e conceito.

O som é:

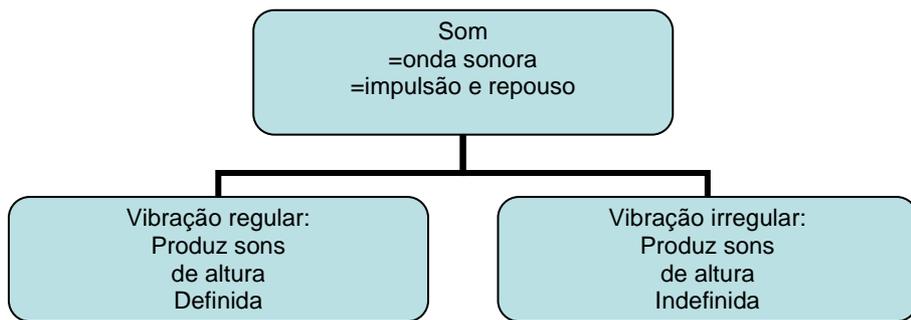


Figura 1: O som
Fonte: Dados do autor.

As características dos sons são:

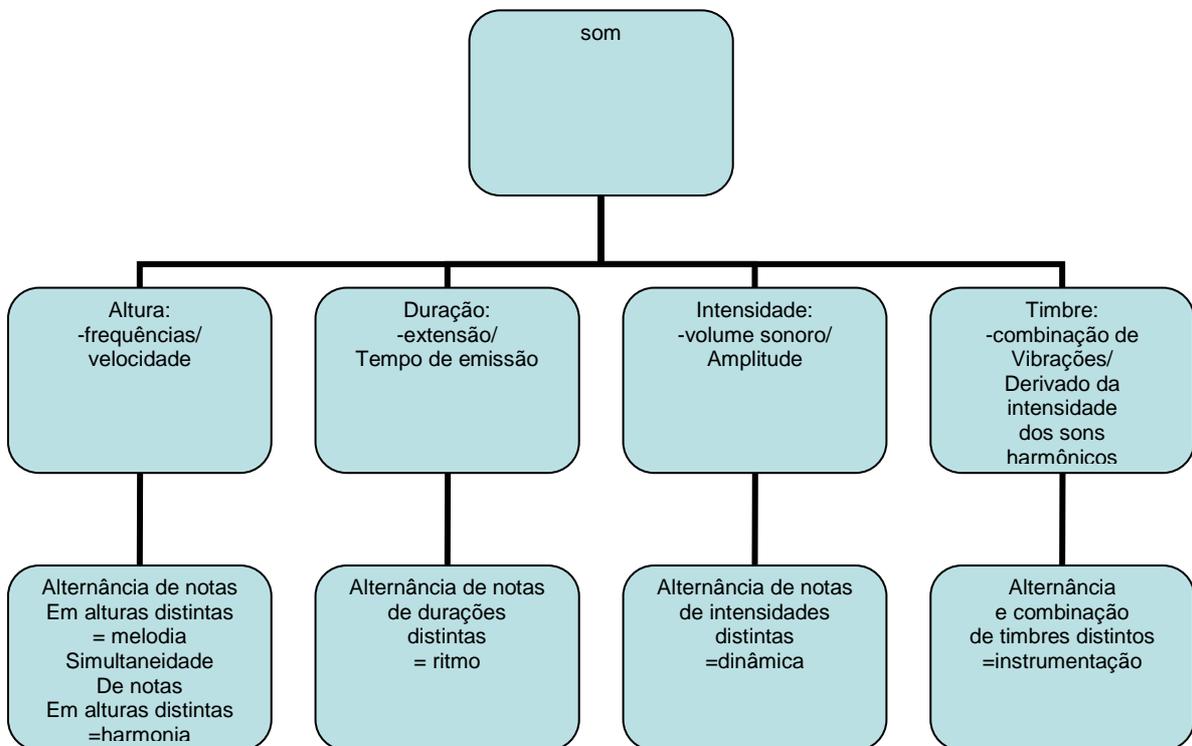


Figura 2: Características do som
Fonte: Dados do autor.

De acordo com Fiori (2008), primeiramente, este som é processado pela memória ecóica (auditiva), que é um tipo de memória sensorial, ou seja, é automática, por isto não depende da consciência e diante do estímulo promovido por uma onda sonora recebe, processa e codifica a informação sonora.

A seguir é ativada então, a memória de curto prazo, que retém a informação durante o período de processamento. Segundo Baddeley citado por Fiori (2008), a informação não é somente mantida neste período, é também processada. Assim, esta passa a chamar-se

memória de trabalho, pois, trabalha cognitivamente em cima das informações memorizadas temporariamente. Segundo o mesmo, os mecanismos de processamento acústico e linguístico, de alça fonológica e articulatória, são sistemas subordinados a um “executivo central”² utilizado pela memória sensorial.

Chega-se então à memória de longo prazo, cujo funcionamento pode ser descrito em três etapas; memorização (codificação), conservação (retenção) e restituição (evocação). O sistema de memorização é o que de fato arruma o conteúdo das informações na memória recorrendo a sistemas de codificação como os de ordem semântica ou de contexto emocional³, por exemplo. O sistema de conservação pode tanto consolidar quanto remanejar o que já está memorizado, de acordo novas experiências, passando por um processo de rememoração consciente do que já estava na memória, assim, o que é mais antigo conserva-se pela rememoração. Já a restituição traz as informações estocadas para o cotidiano sob a forma de rememorações involuntárias.

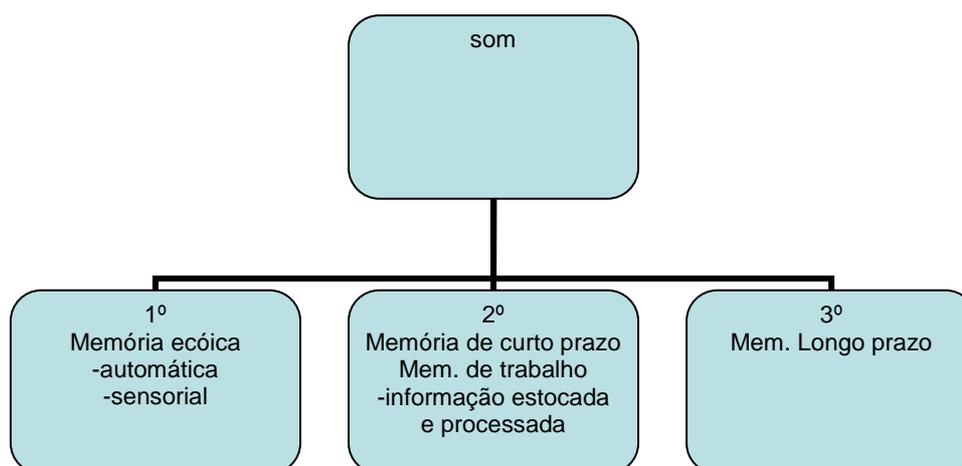


Figura 3:
Fonte: Dados do autor.

Tulvig e Schachter citado por Fiori (2008) distinguem na memória de longo prazo, a memória explícita da memória implícita. Para eles o acesso às informações guardadas na primeira é consciente enquanto à da segunda é inconsciente. A memória explícita divide-se

² Nome dado (no modelo de Baddeley) para designar a parte dorso-lateral da parte pré-frontal do interior do lobo frontal cuja função (função executiva) é essencial para este tipo de memória.

³ O circuito de Papez, que liga o córtex ao hipotálamo é considerado o circuito da emoção. Ele faz parte do sistema límbico e situa-se ao lado do circuito da amígdala que, por sua vez, apesar de não ser propriamente constituinte do circuito de memória, intervém na memorização, pois, dá a ela uma conotação emocional.

em outras duas; a episódica⁴ (história pessoal, individual) e a semântica (conhecimentos gerais). Já a implícita subdivide-se em diversas formas que se diferem, como a memória de procedimentos ou habilidades e a de respostas condicionadas dentre outras.

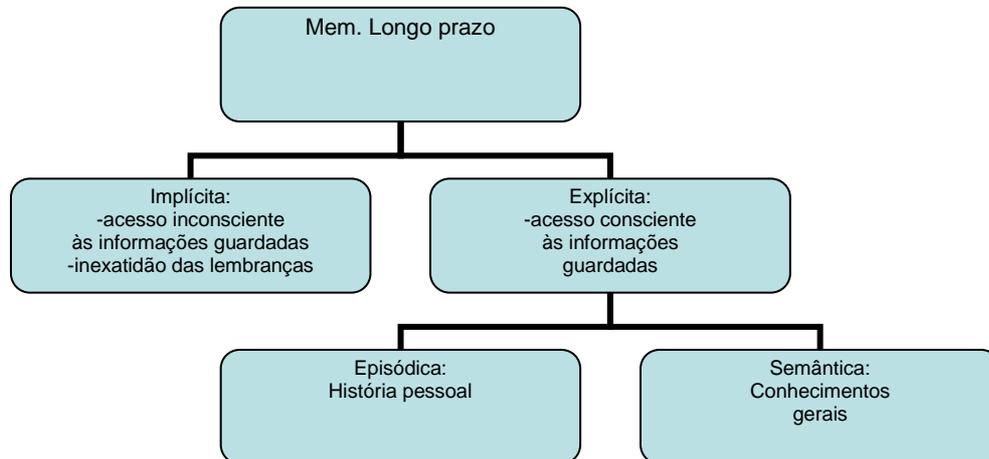


Figura 4:
Fonte: Dados do autor.

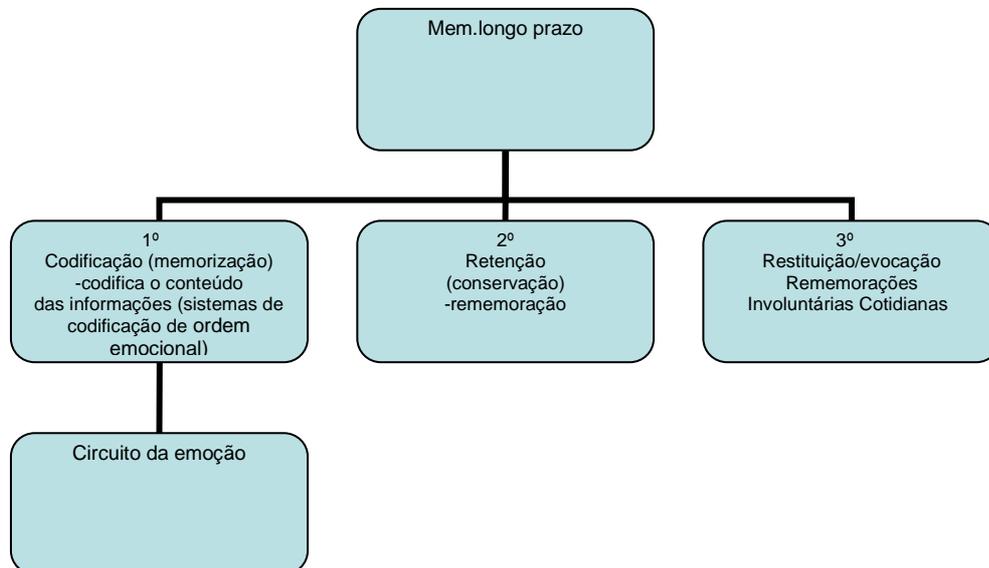


Figura 5:
Fonte: Dados do autor.

⁴ Para Fiori (2008) esta memória abrange tudo o que se pode sentir e perceber no instante da memorização de uma informação, como uma determinada canção, por exemplo. Esta função é trabalhada no hipocampo e em outras estruturas do lobo central médio.

No que diz respeito à compreensão da linguagem, Fiori (2008) propõe uma análise das diferentes entradas, auditivas ou visuais, que ativam diferentes regiões⁵. A linguagem oral, por exemplo, vem acompanhada por informações prosódicas, de ritmo e entonação, e articula com tipos de segmentações diferentes da linguagem escrita, mas, podemos supor, próximas da linguagem musical, visto que trabalha com dimensões similares às da música; duração (duração rítmica) e altura (altura melódico-harmônica).

Assim, podemos inferir que tanto na linguagem oral quanto na musical que o processo se baseia em transformar um sinal acústico em uma representação abstrata.

Para Meyer (1997) as variações de pressão causadas pelas frequências das ondas sonoras estimulam as células sensíveis do ouvido a transmitirem ao cérebro temporal, aos neurônios do córtex cerebral, através do nervo auditivo as características do que foi escutado. Estas características são decodificadas ou traduzidas pelo cérebro em altura, timbre e volume. No que diz respeito à altura, o autor defende que a escala ocidental mais utilizada hoje, de sete tons, não tem uma base fisiológica que a sustente, visto que nosso sistema auditivo pode reconhecer muito mais notas, ou subdivisões entre um dó e outro, que as sete desta escala *dó, ré, mi, fá, sol, lá, si*, mesmo se contarmos também com os semitons, sustentidos ou bemóis. Uma mostra disto é a *coma* (um intervalo mais estreito que um semitom) usada na música indiana, por exemplo.

A decifração e execução de notas e ritmos são processadas nos lobos parieto-temporais esquerdos. Enquanto a produção de harmonias e melodias é processada nos lobos direitos e relacionada a outras estruturas do cérebro, como os circuitos de memória e emoção (citados anteriormente por Fiori).

Wisnik (2006) se refere aos sons como emissões pulsantes que são interpretadas pelos pulsos corporais; somáticos⁶ e psíquicos⁷. Para ele, o andamento ou ritmo dos sons externos penetram nas frequências internas dos pulsos internos, que também são frequências cerebrais e interpretam o que é recebido de fora, mas sempre de acordo com seu pulso interno. Assim, como este pulso (psicossomático-cerebral) interno varia de pessoa para pessoa, a interpretação do externo, do escutado, percebido, sentido também irá variar. “As músicas se fazem nesse ligamento em que diferentes frequências se combinam e se interpretam porque se interpenetram.” (Wisnick, 2006). Talvez, o que ele esteja dizendo sobre esta

⁵Petersen e Fiez (Apud, Fiori, 2008) supõe que a região têmporo-parietal é ativada na audição da linguagem oral podendo gerar representações sonoras.

⁶Pulso sanguíneo, respiração e algumas disposições musculares.

⁷Entre oito e treze hertz está situado o “ritmo alfa”, que é uma frequência cerebral e funciona como uma onda condutora de outras ondas. Este, é considerado por Wisnik como uma espécie de “diapasão” que afina o ritmo interno humano aos exteriores e pode dividir os sons perceptíveis dos imperceptíveis para nós.

interpenetração de pulso rítmico sonoro e do pulso cerebral possa estar congruente ao que Meyer (1997) diz quando cita o fisiologista alemão Von Helmholtz e sua teoria de que todo sistema que é por natureza “dotado de uma capacidade vibratória pode entrar em harmonia com uma vibração exterior cuja frequência é idêntica a sua”. Seguindo este raciocínio, então, as variações de frequências serão captadas pelo ouvido e direcionadas ao cérebro para que seja feita sua identificação.

É fundamental pensar nessa espécie de correspondência entre as escalas sonoras e as escalas corporais com as quais medimos o tempo. Porque o complexo corpo/mente é um medidor frequencial de frequências. Toda nossa relação com os universos sonoros e a música passa por certos padrões somáticos e psíquicos, com os quais jogamos ao ler o tempo e o som. (WISNIK, 2006).

4.3 A memorização do som: uma leitura de “La mémoire auditive”

Aprofundando um pouco mais nos estudos acerca dos processos de memorização do som, ou melhor, da música, Robert Crowder (1994) desenvolveu uma pesquisa sobre o reconhecimento de melodias expostas em diversas categorias como, familiares, não-familiares, oitavadas, intercaladas, com timbres distintos, dentre outros.

No texto “La mémoire auditive” Crowder cita primeiramente as experiências de Deutsch (Apud, Crowder, 1994) que propõe tarefas para diferenciar melodias em termos de altura e linha melódica. Para ele as alturas absolutas não fornecem informações cruciais, estas são fornecidas pelas sequências dos intervalos de alturas, ou seja, a relação de altura estabelecida entre notas. Em seguida cita Dowling (Apud, Crowder, 1994), que fez a seguinte experiência: apresentou aos participantes da experiência pares de melodias intercaladas e viu que, quando uma melodia familiar é tocada junto com outra melodia, porém estando as duas em alturas próximas, numa mesma oitava⁸, o reconhecimento da melodia familiar é menor. Todavia, quando a distância de intervalo entre elas é maior, o grau de reconhecimento também aumenta facilitando sua identificação pelo ouvinte. Por outro lado, quando é apresentado ao ouvinte o título da melodia familiar, o efeito de interferência da outra melodia intercalada é atenuado, mesmo que elas estejam na mesma oitava, em vista da informação dada.

⁸ Uma oitava é o intervalo entre uma nota musical e outra com a metade ou o dobro de sua frequência. Este nome se dá devido ao fato de ela se referir à sequência da escala maior: dó, ré, mi, fá, sol, lá, si, dó. Assim, dizemos, por exemplo, que o segundo dó está uma oitava acima do primeiro, ou o primeiro uma oitava abaixo do segundo.

No caso da memorização de melodias oitavadas o que se viu nas experiências de Crowder é que, quando reproduzimos uma melodia com grandes saltos entre oitavas, mesmo que ela seja uma melodia familiar, fica difícil de reconhecê-la (Exemplo: parabéns pra você), pois estas distorções modificam o contorno original da melodia. “O contorno é um resumo de padrões melódicos que são fornecidos pelos movimentos de ascendência e descendência entre duas notas conjuntas sem ter conta dos intervalos de altura.” Assim, na melodia original de “Parabéns pra você”, o contorno tem um movimento de ascendência seguido de outro de descendência. Com os saltos de oitavas (mudando de oitava de duas em duas notas, por exemplo) essa forma se modifica passando a ter uma descendência seguida de outra descendência e se diferenciando, portanto, do desenho da curva melódica original. Concluindo, “Os saltos de oitavas não impedem tanto o reconhecimento quando eles conservam a sequência dos movimentos de ascendência e descendência” da curva melódica, porém, quando o desenho da curva é modificado pode haver um comprometimento maior do reconhecimento da canção, mesmo que ela seja familiar.

Numa experiência de reconhecimento livre do som, este reconhecimento não ocorre reproduzindo o som da voz, a forma das letras ou sílabas. É demandada uma abstração que parte da experiência inicial. Crowder relata experiências onde foi solicitado às pessoas que desenhassem a linha melódica de canções conhecidas e desconhecidas. Em ambos os casos o reconhecimento melódico está ligado à produção de uma representação interna que difere de memorização de uma sequência ordenada de intervalos de altura precisos. Para Sloboda e Parker (Apud, Crowder, 1994) o processo recordação musical é bem mais complexo que o verbal, visto que as dificuldades de reprodução musical (cantando ou tocando) são mais evidentes quando a pessoa não domina as classificações musicais. Ainda sim, mesmo as que dominam, podem ser fortemente influenciadas por estruturas cognitivas convencionais ligadas a um estilo de música que ela conhece. Estes autores realizaram experiências onde os indivíduos escutavam seis vezes melodias não familiares e depois tinham que cantá-las através de vocalizações. As gravações eram, então, analisadas em diversas características da estrutura musical, como o ritmo, a melodia e a harmonia. O resultado foi surpreendente, pois a recordação foi o objeto de uma inibição pró-ativa (intrusão de melodias anteriores à recordação da última melodia) onde todas as melodias foram removidas exceto as primeiras. Isto ocorreu tanto com os quatro músicos quanto com os quatro que não eram músicos. Apenas a retenção das relações harmônicas foi influenciada pela formação musical dos participantes.

No tópico “La mémoire épisodique des mélodies nouvelles: la reconnaissance” o autor aborda o conhecimento explícito para o reconhecimento do significado episódico da melodia. Para tentar clarear um pouco esta questão foram realizados testes que partiram da apresentação de uma melodia original A e em seguida quatro variações da mesma; B, C, D e E. Os ouvintes das melodias deveriam qualificá-las em “idêntica” ou “diferente” da original.

- A) sol-dó-dó-ré-ré-mi-sol-mi-dó
- B) lá-ré-ré-mi-mi-fá#-lá-fá#-ré
- C) lá-ré-ré-mi-mi-fá-lá-fá-ré
- D) sol-si-si-dó-dó-dó#-mi-ré#-sol#
- E) dó-si-si-lá-lá-sol-lá-si-dó

Modificações ocorridas em:

B1) mesma melodia, porém um tom acima (a melodia base está na tonalidade de Sol e a melodia apresentada no tópico B está na tonalidade de Lá).

C1) intervalo modificado, menor (neste tópico, além de estar a melodia também um tom acima da melodia base, pois começa em Lá, temos a diferença na nota Fá, que deixa de ser sustenido e com isso faz o intervalo ficar Menor).

D1) perda do aspecto tonal, mas mantém-se o contorno (aqui o contorno melódico é mantido em termos de ascendência e descendência, porém perde-se o aspecto tonal visto que a distância entre cada nota não é mantida).

E1) modificação de todas as características.

Devido ao fato de que somente na versão “B” a relação de altura entre todas as notas foi mantida, esta foi a única considerada pelo autor como “idêntica” à original. Dowling e seus colaboradores acreditam que “os traços preservados são de características da memorização da melodia original” e que as pessoas reconhecem facilmente as “falsas notas” em melodias muito conhecidas. Já nas não familiares após a audição de uma primeira vez elas não reconhecem a transposição de uma melodia para outro tom (Ex: B) tampouco uma ligeira mudança nos saltos intervalares (Ex: C). Assim, ao que tudo indica, as pessoas se fiam num primeiro momento a uma representação do contorno melódico dando pouca importância a intervalos de altura exatos. Mas, num segundo momento, os intervalos ganham um pouco mais de importância, sua retenção na memória é alongada. Crowder conclui que “O papel do

contorno predomina em curtas retenções de intervalos enquanto nos saltos de altura predominam retenções mais longas”.

Outro tópico importante para se citar neste trabalho é: “La mémoire implicite des mélodies non familières”, pois nele vimos experiências de memorização de cantos (utilizam melodias que são fragmentos de canções populares não familiares) que irão analisar a **memorização do fluxo verbal e do musical** sendo que “o elemento melódico implica com mais frequência a memorização autenticamente auditiva” não acessando geralmente o código linguístico verbal. Primeiramente foi utilizada uma lista com 24 pequenos trechos de canções que foram apresentados um de cada vez a ouvintes que, em seguida, passaram por um teste de reconhecimento devendo indicar os fragmentos similares e dizer se a melodia e o texto eram entendidos simultaneamente ou não. Alguns fragmentos ouvidos apresentaram trechos de letra da lista, outros apresentaram melodias da lista e outros ainda apresentaram letras e melodias novas. Os participantes deveriam escutar os segundos trechos e compará-los com os fragmentos apresentados inicialmente atribuindo-lhes a caracterização de “díspar” ou “correto”. A maioria dos resultados teve em comum a associação entre música e letra no processo de memorização indicando que estes dois componentes são estocados juntos na memória. Esta associação de letras específicas com melodias específicas foi denominada pelos autores “efeito de integração”. A memorização de letras acontece com mais eficácia quando associada a uma melodia e vice-versa. Em canções populares como as canções de roda infantis, por exemplo, (“O cravo e a rosa”, “Alecrim dourado”, “Atirei o pau no gato”, dentre outras), fica clara esta associação.

Ainda sim, embora o autor não apresente conclusões especificamente sobre esta questão, podemos também pensar no caso comum de sabermos cantar a melodia de uma música cuja letra desconhecemos (embora saibamos de sua existência), e, no entanto, no caso inverso, de pensar em uma letra de uma canção conhecida sem que a melodia venha junto, essa possibilidade de separação já se torna mais difícil (a não ser que estejamos diante de um poema que já foi musicado sem que nós saibamos, aí sim o leremos em silêncio e sem que nenhuma melodia venha o acompanhando).

Nos estudos acerca da memória explícita experiências atestam que melodias podem ser lembradas explicitamente, principalmente após uma audição repetida. Mas ainda assim, as formas mais gerais da memória melódica são implícitas. Por exemplo, “uma retenção que não pode ser designada verbalmente afeta a maneira da qual nos tratamos uma música.”.

No entanto, esta questão suscitada sobre a possibilidade de uma co-ocorrência no processo de memorização de letra e música ainda é bastante polêmica e, embora venha sendo

estuda por diversos teóricos, como vimos mostrando aqui, está um tanto longe de ter respostas mais concretas ou objetivas. Um das razões para isto é a de que existem vertentes distintas para a abordagem desta questão. Atualmente duas se destacam mais: uma que segue pelo viés da neuropsicologia e baseia suas formulações em dados adquiridos por experiências empíricas, como vimos nos estudos de Crowder e outra que ancora em exames de neuroimagem para mostrar as zonas de ativação da atividade cerebral na linguagem verbal e na música.

Considerando estas questões e estas diferentes perspectivas, prosseguiremos este estudo fazendo uma leitura do artigo publicado pelo neurocientista Aniruddh D. Patel a respeito do processamento da sintaxe no cérebro, tanto da música quanto da linguagem verbal.

4.4 O processamento sintático da linguagem e da música no cérebro, uma leitura de “Language, music, syntax and the brain”

O neurocientista Patel, Aniruddh D.(2003) desenvolve pesquisas acerca da música e da linguagem, numa dimensão cognitiva. Aqui faremos uma leitura de um artigo onde trabalha a relação entre a sintaxe na linguagem verbal e a sintaxe na linguagem não-verbal⁹.

Como a linguagem, a música tem seus elementos perceptuais organizados dentro de uma hierarquia. Esta é estruturada em sequências de acordo com os princípios da sintaxe. Patel questiona qual é a relação neural e cognitiva entre a música e a linguagem. Acredita-se, até então, que o sistema cerebral opere de maneira distinta com uma e outra, mas neste artigo, Patel mostra que elas podem convergir de maneira importante no cérebro e como a natureza desta convergência pode ajudar na pesquisa pela arquitetura neural de ambas. Esta pesquisa compara a fala individual e os sons musicais, e seus modelos de melodia, ritmo etc. tratando da neurociência da linguagem e focalizando a sintaxe.

Quando tratamos deste paralelo, um paradoxo interessante emerge. Os exames de neuroimagens mostram uma convergência no processamento sintático entre música e linguagem. Mas estes resultados estão em contraste com outros, nas pesquisas do campo da neuropsicologia, onde acredita-se que a sintaxe da linguagem e da música não são

⁹ Patel desenvolve suas pesquisas no Instituto de neurociências de San Diego. Em 2003 publicou na revista do “Nature Publishing Group” o artigo “Language, music, syntax and the brain” do qual fazemos aqui uma leitura.

associadas. O autor busca uma forma de resolver esta aparente contradição e propõe uma possível resolução.

Um ponto específico de convergência destas duas teorias é o de que a sintaxe da linguagem e da música compartilhem uma parte do processo (de processamento da sintaxe no cérebro), isto é, a parte que ocorre nas áreas frontais do cérebro, que operam com representações estruturais diferentes (nas áreas posteriores do cérebro). Esta hipótese prevê o “teste de predições” que inclui predições de compreensão de problemas sintáticos na área de broca, os quais não ocorrem na linguagem, mas influenciam muito na percepção musical. Desde que a música adquiriu uma vasta gama de variedades de formas e culturas, esta comparação teve que se focalizar em determinados estilos ou períodos. A pesquisa de Patel se baseia na música do oeste europeu do período tonal de 1600 a 1900, mas podemos inferir que seja válida também para a música ocidental em geral até a atualidade, visto que em termos de estrutura não sejam tão diferentes.

4.4.1 “What is syntax?”

Para Patel a sintaxe pode ser definida como “um conjunto de princípios governando combinações de sequências de elementos estruturais discretos” tanto na música quanto na linguagem. Sequências de linguagem e música não são criadas por justaposição de elementos básicos, mas sim por princípios de operação combinados em múltiplos níveis, como nas formações de palavras, frases e sentenças (na linguagem) e acordes, progressões de acordes e chaves¹⁰ (na música). Experiências mostram, de diversas formas, o conhecimento implícito destes princípios, incluindo a habilidade de detectar estruturas incongruentes em novas sequências, como erros na linguagem (“our baby love his books”) e notas desagradáveis na música.

Junto com outros tipos de informação o conhecimento sintático permite que a mente execute ou realize transformações notáveis do input: uma sequência linear de elementos é percebida em termos de relações hierárquicas que carregam (conduzem) padrões organizados de significado. Na língua, um significado suportado pela sintaxe é a estrutura conceitual de referência e predicação nas sentenças. Na música, um significado suportado pela sintaxe é o

¹⁰ Tonalidades.

modelo de tensão e resolução experienciado como música desdobrada num determinado tempo.

A fig. 6 mostra exemplos da análise hierárquica da língua e da música e discute como estas análises iluminam a percepção estrutural destas sequências.

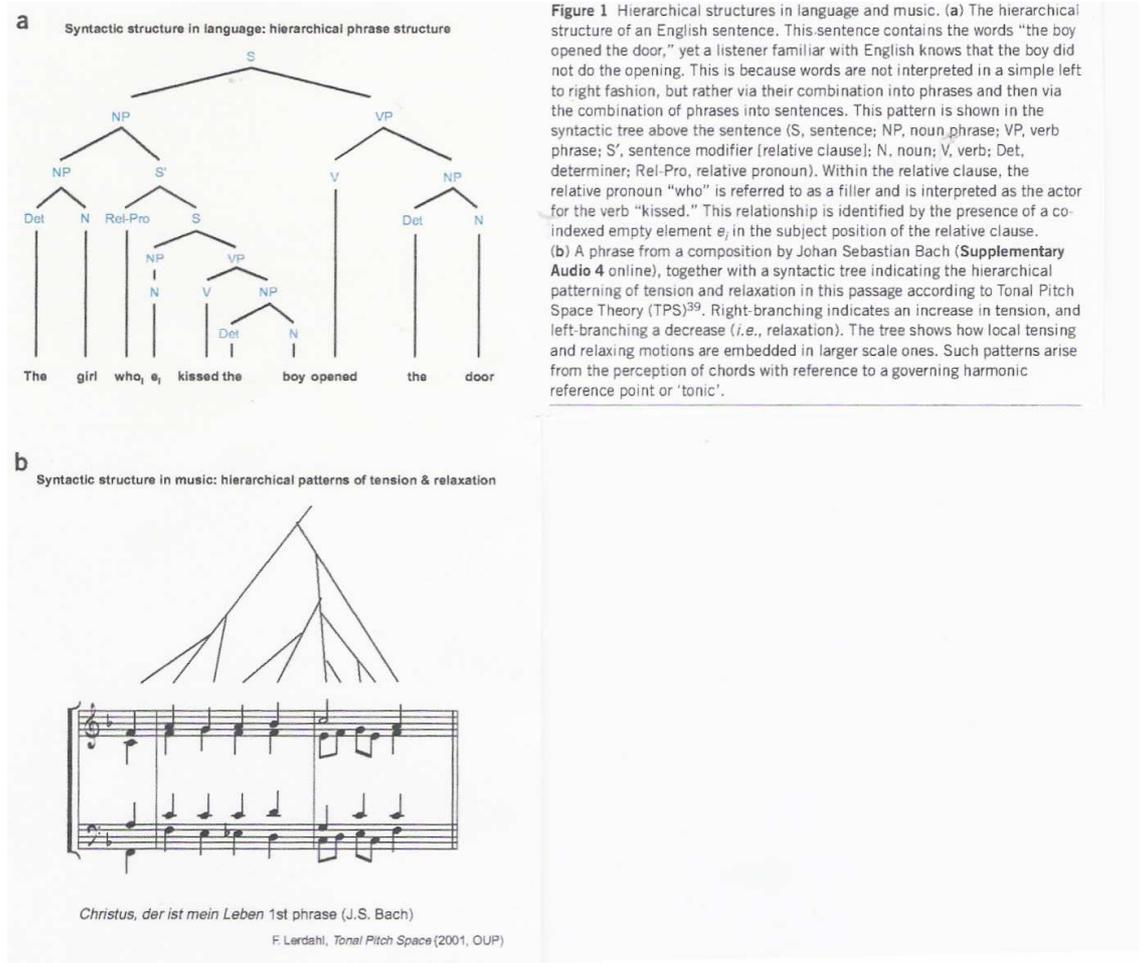


Figure 1 Hierarchical structures in language and music. (a) The hierarchical structure of an English sentence. This sentence contains the words “the boy opened the door,” yet a listener familiar with English knows that the boy did not do the opening. This is because words are not interpreted in a simple left to right fashion, but rather via their combination into phrases and then via the combination of phrases into sentences. This pattern is shown in the syntactic tree above the sentence (S, sentence; NP, noun phrase; VP, verb phrase; S', sentence modifier (relative clause); N, noun; V, verb; Det, determiner; Rel-Pro, relative pronoun). Within the relative clause, the relative pronoun “who” is referred to as a filler and is interpreted as the actor for the verb “kissed.” This relationship is identified by the presence of a co-indexed empty element e_i in the subject position of the relative clause. (b) A phrase from a composition by Johan Sebastian Bach (Supplementary Audio 4 online), together with a syntactic tree indicating the hierarchical patterning of tension and relaxation in this passage according to Tonal Pitch Space Theory (TPS)³⁹. Right-branching indicates an increase in tension, and left-branching a decrease (i.e., relaxation). The tree shows how local tensing and relaxing motions are embedded in larger scale ones. Such patterns arise from the perception of chords with reference to a governing harmonic reference point or ‘tonic’.

Figura 6:

Na figura 1-a temos o exemplo da frase “the girl who kissed the boy opened the door” que mostra que, um falante da língua não interpretaria que “o rapaz abriu a porta”, pois, já processaria naturalmente a combinação interna da frase e da frase na sentença. O pronome “who” é interpretado como o agente do verbo “kissed”, por isto vem seguido no exemplo da marca “e1”, ou seja, “empty element”, que indica o lugar do sujeito. Já na figura 1-b esta hierarquia é mostrada pelos padrões de tensão e relaxamento que se seguem no trecho da música de Bach, formada por uma determinada sequência de notas dispostas numa determinada tonalidade, que rege ou direciona estas notas. A ramificação da direita indica um

crescimento na tensão e a da esquerda uma diminuição desta. Estas relações de tensão e relaxamento são criadas a partir (ou dentro) de uma determinada tonalidade que governa tais referências harmônicas e melódicas.

4.4.2 “Há sobreposição ou convergência sintática entre linguagem e música?”

Para Patel a existência de dois sistemas sintáticos distintos na mente humana levanta a seguinte questão: o processamento sintático de relações na música tem algum ponto em comum com o processamento sintático da linguagem? Esta questão tem aparecido muito no assunto da “modularidade” no processamento da linguagem. Se as operações neurais subjacentes ao processamento sintático na linguagem são únicas deste domínio ou não.

Como já dito, as evidências da neurociência sobre esta questão parecem paradoxais. Por um lado a neuropsicologia tem provado (por casos documentados) dissociações entre música e processamento sintático da língua. Por exemplo, pessoas com uma audição normal podem mostrar percepção menor das relações harmônicas na música que pessoas com certos danos cerebrais (genéticos ou devido à condição mais crônica de vida), mesmo que ainda não mostrem nenhuma marca de afasia (grande dificuldade em falar, porém a compreensão da linguagem encontra-se preservada). Entretanto, o inverso também tem sido relatado: o compositor Shebalin é citado como um famoso caso de afasia sem amusia (perda da capacidade de aprender ou reproduzir sons musicais), ou diminuição da linguagem, mas uma reserva de habilidade musical após o dano cerebral.

Por outro lado, num corpo em crescimento há evidências na neuroimagem de pontos de convergência do processamento da sintaxe linguística e musical. Por exemplo, Patel encontrou nos correlatos neurais de processamento da língua, pelo P600, evento relatado de potencial (ERP), um potencial cerebral positivo elucidado pela sintaxe (mais que pela semântica) nos processamentos que começaram depois do princípio de uma palavra e atingiram seu pico por volta de 600ms.

Quando músicos ouviram sentenças e sequências de acordes musicais com níveis variados de incongruência sintática (baseado em estruturas de frases para a língua e harmonia para a música), o exame ERP mostrou que, por volta de 600ms, há uma alta similaridade entre a linha do processamento sintático linguístico e do musical. Como mostra a figura 2.

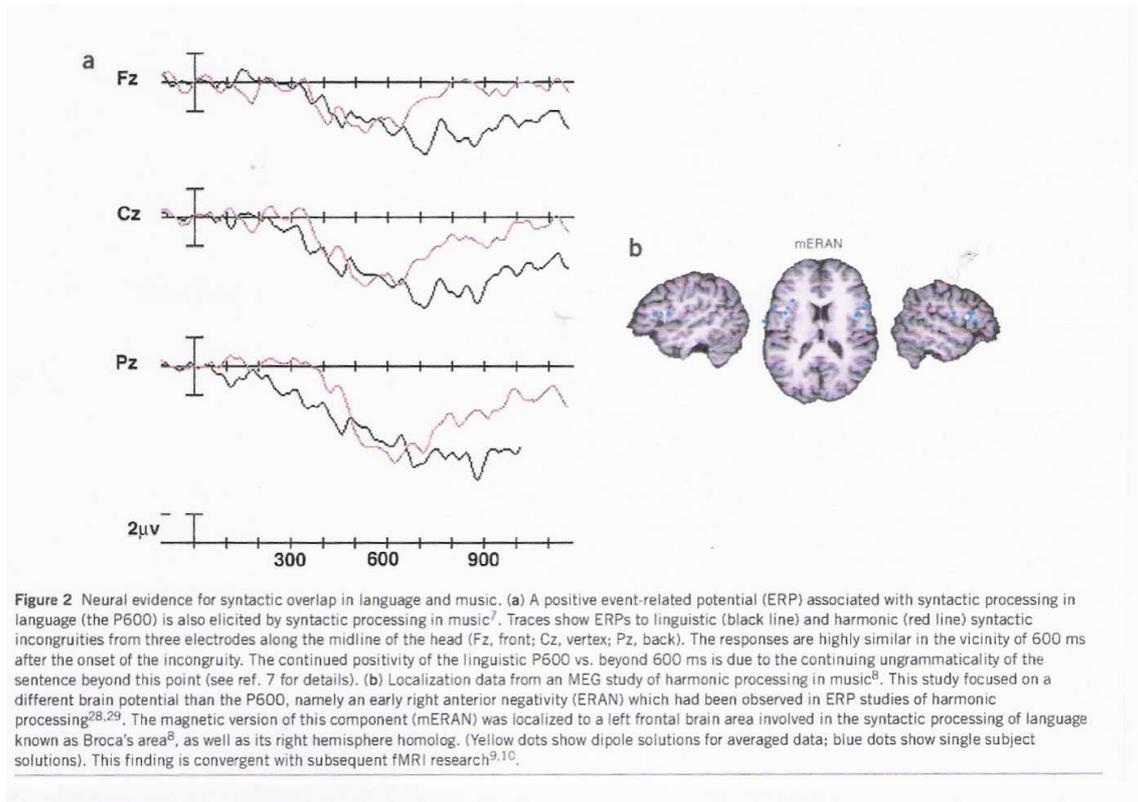


Figura 7:

Na figura, a letra “a” apresenta o gráfico que mostra os locais de convergência sintática entre a linha preta, que representa o processamento sintático linguístico, e a linha vermelha, que representa o processamento sintático harmônico. Já na letra “b” temos a imagem da região onde acontece o processamento harmônico. Os pontos azuis mostram que a região onde ele acontece é a área frontal, ou área de broca, que é também a mesma área onde ocorre o processamento da linguagem.

As pesquisas baseadas em neuroimagens mostram que no processamento da música são ativadas as mesmas áreas do cérebro que no processamento da língua. Em exames de magnetoencefalografia, a origem do processamento da harmonia foi associada à área de linguagem frontal, ou área de broca, tanto o lado esquerdo quanto o direito. Estudos mais recentes de imagem de “ressonância magnética funcional” chamados a fMRI também mostraram a ativação destas áreas no processamento harmônico.

4.4.3 “Uma possível resolução: representação sintática do processamento cerebral”

As teorias cognitivas sugerem que a representação sintática linguística e musical são distintas. Um exemplo disto é que todas as línguas têm nomes e verbos, mas estas categorias não existem análogas na música. As palavras nas sentenças podem exercer determinadas funções (sujeito, objeto direto ou indireto etc.) e na música não há estes paralelos. Grandes distâncias podem ser percebidas na sintaxe da língua verbal, (constituintes que são hierarquicamente imediatos) mas na musical não, como vimos na figura 1-b para um ouvinte comum e no exemplo 1-a para um falante comum. Enfim, a linguagem verbal tem sim uma sintaxe mais intrincada em termos de construção que a musical.

Então, segundo Patel, uma maneira de quebrar este paradoxo seria propor uma distinção conceitual entre representação sintática e processamento sintático ou, entre as estruturas de longo termo. E também nas operações conduzidas onde o conhecimento para o propósito da percepção coerente é construído. As pesquisas deste sistema dual têm sido aprofundadas no campo da sintaxe neurolinguística. Caplan e Waters (Apud, Patel, 2003) sugerem que as áreas frontais do cérebro têm um sistema especial para as operações sintáticas. Ullnam (Apud, Patel, 2003) sugere que as áreas frontais contêm um sistema de manipulação simbólica para a sintaxe linguística. Existem estes dois pontos de vista diferentes: um que rejeita a separação entre representação e processamento, como nos modelos de trabalho neurais artificiais (onde é demonstrado que ambos ocorrem na mesma área de trabalho do cérebro), outro que não.

4.4.4 “Processamento sintático na linguagem: teoria da localidade de dependência”

Na “teoria da localidade de dependência” de Gibson (Apud, Patel, 2003) (DLT) foi desenvolvida uma pesquisa para estabelecer diferenças na complexidade da percepção das sentenças gramaticais e suas preferências na interpretação de sentenças sintaticamente ambíguas. A DLT postula que a compreensão da sentença envolve dois componentes e cada um utiliza um meio neural. Um deles é a estocagem estrutural, mantendo um caminho (trilha) das categorias sintaticamente “preditas” (no sentido de predição). Como uma sentença é percebida no tempo (ex: quando um nome é encontrado, logo um verbo já é “predito” para

formar uma oração completa). O outro componente é a integração estrutural, conectando cada palavra recém chegada a uma palavra prioritária da qual ela depende na estrutura da sentença. A premissa básica desta teoria é de que o custo desta integração é influenciado pela localidade, pois os custos crescem com a distância entre um novo elemento e o lugar da integração.

Vejam os exemplos, considerando a relação entre “repórter” e “sent” nas seguintes sentenças:

- a) “The reporter [who sent the photographer to the editor] hoped for a story.”
- b) “The reporter [who the photographer sent to the editor] hoped for a story.”

Em 1, quando “sent” é alcançado a integração com ele, dependendo de “repórter”, é relativamente fácil porque as palavras são mais adjacentes na sentença.

Em 2, no entanto, a integração entre “sent” e “repórter” (agora como o objeto do verbo) é mais difícil porque precisará da intervenção de um nome na frase, “the photographer” (tecnicamente a integração é entre “sent” e uma categoria vazia de objeto que é co-indexado com o pronome “who”).

A maior força desta teoria é sua habilidade de provar numerosas predições do custo do processamento (estocagem mais integrada) de cada palavra na sentença nos permitindo testes empíricos, por exemplo, de experimentos envolvendo tempo de leitura, nos quais a soma do tempo gasto vendo cada palavra em uma sentença num computador é quantificado (Cf. figura 3).

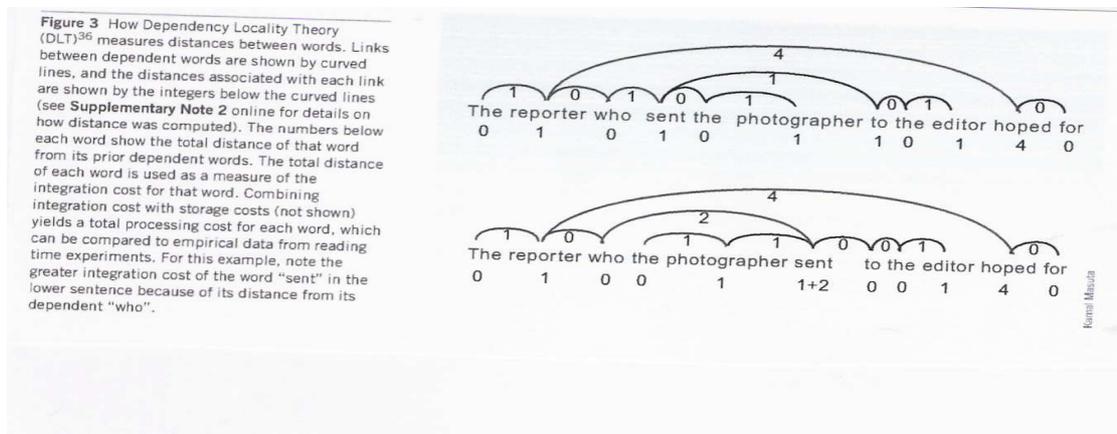


Figura 8:

Experimentos numa longa distância (extensão) de tipos de sentença têm provado suporte para a teoria de Gibson no inglês, japonês e chinês. O importante aqui, o mais relevante aspecto da teoria, é a idéia que mentalmente conecta distância entre elementos que requerem mais recursos ou meios.

4.4.5 “Processamento sintático na música: teoria do espaço de lançamento tonal”

A teoria do espaço de altura tonal de Lerdahl citado por Patel (2003) (TPS) trabalha a percepção da altura num contexto musical. É bem conhecido que, embora frequência seja uma fatura unidimensional do som, a percepção da altura é mais complexa. O exemplo mais simples disto é a equivalência de oitavas por meio de frequências relatadas por uma razão de 2 por 1. Elas são percebidas como muito similares na altura (e nos dão o mesmo nome de letra ou classe de altura respectiva à oitava na qual ela ocorre) .

No contexto musical, a percepção da altura é sempre mais rica (melodiosa, harmoniosa). Krumhansl citado por Patel (2003) tem muitas evidências empíricas mostrando que músicos e não músicos igualmente adquirem com estruturação maior representações mentais da altura musical quando expostos à música tonal. Por exemplo, uma chave musical¹¹ como C maior (dó maior) é muito mais que simplesmente uma escala (ou um conjunto de classes de altura): CDEFGAB (dó, ré, mi, fá, sol, lá, si). O interior desta escala é hierarquicamente importante; classes de altura são percebidas como mais centrais ou estáveis que outras. Por exemplo, a primeira, C, começa mais estável, seguida pela quinta, G, e pela terça, E, seguindo assim em níveis de estabilidade. Além disso, acordes tríades¹² construídos nesta escala também são percebidos numa hierarquia de estabilidade; com os acordes construídos na primeira, quarta e quinta classes de altura sendo mais estáveis.

Para ambas as classes de altura e acordes, elementos de estabilidade em uma chave são percebidos como sendo próximos (cada um, nos termos perceptuais) ou, no inverso, como sendo mais distantes os elementos menos estáveis.

Baseado nestes dados empíricos, a teoria de Lerdahl provou um modelo algébrico para quantificar a distância tonal entre dois acordes musicais numa sequência, produzindo um único valor que incorpora as distâncias de três partes (tríades) das classes de altura, de

¹¹Lembrando que Patel utiliza este termo no sentido de tonalidade.

¹² Acordes formados por três notas.

acordes e de tonalidades. A TPS também provou um método para derivar três estruturas, como na figura 1b, que servem de hipóteses para as relações percebidas entre acordes. Usando a estrutura de árvore, uma delas computa a distância entre cada acorde para o acorde que é fixado-vinculado à árvore, com uma estipulação aderida que um acorde “herda” distâncias do acorde anterior o qual está embutido-encaixado. Assim, cada acorde é associado com um valor de distância numérica de outro acorde. Esta distância toca num importante papel: na predição da percepção menor (acalmada, diminuída) e fluída (corrente) da tensão nas sequências musicais, onde a idéia básica é esta tensão crescendo com a distância tonal entre acordes. Por exemplo, numa cadência, a queda da tensão entre dois acordes onde a música vem para um ponto de pausa harmônica numa dada chave.

Estes experimentos dão suporte para a TPS e sugerem que ouvintes façam de fato relações de escuta entre acordes numa hierarquia, não de uma maneira puramente sequencial.

Os acordes, então, podem ser percebidos em termos de estruturas, de árvores particulares. Assim, para uma dada passagem ou trecho são propostas árvores que servem como hipóteses e são sujeitas a testes empíricos de percepção de perfis de tensões.

A TPS pode também generalizar predições baseado-se em hipóteses alternativas incluindo a hipótese de percepção sequencial estrita (exata) na qual cada distância de acorde é computada imediatamente pelo acorde precedente.

Deste modo, a TPS pode ser usada empiricamente para o estudo da arquitetura na percepção da relação de acordes em passagens musicais. Neste artigo o mais relevante da TPS é que o processamento de acordes é influenciado pela distância de um ao outro no espaço cognitivo estruturado das classes de altura, acordes e chaves.

4.4.6 “Convergência do processamento sintático na linguagem e na música”:

A DLT e a TPS mostraram que a integração estrutural é uma parte da chave do processamento sintático, pois, conecta mentalmente cada elemento chegado X a outro Y que já estava na estrutura envolvida. É importante frisar que ambas as teorias postulam que esta integração é influenciada pela distância entre X e Y num espaço cognitivo abstrato. Contudo, ambas podem ser lançadas numa base de ativação de estrutura. Ou seja, na DLT a integração pode ser entendida como ativação da representação de uma palavra recém chegada (recém escutada ou lida) enquanto também reativamos uma palavra prioritária, numa relação de

dependência onde conta a proporção da distância entre as palavras. Já na TPS a integração pode ser entendida com um acorde recém chegado (recém escutado) enquanto mantém-se a ativação de outro acorde o qual provê o contexto para a interpretação do acorde chegado¹³.

Uma maior distância tonal entre os acordes chegados e os acordes contextualizados custa um processamento maior também, presumivelmente, porque o acorde chegado não era premeditado; com um nível baixo de ativação. Por exemplo, nas canções brasileiras infantis (como as citadas nos exemplos anteriores, de memorização), se começarmos no acorde Lá Maior e em seguida, irmos para o acorde Mi Maior ou Ré Maior, tanto o acorde Mi quanto o Ré terão um nível alto de ativação. Isto ocorre porque estes acordes já são premeditados por nós, mesmo que não sejamos músicos já estamos acostumados a ouvir desde pequenos estas canções com este tipo de seqüência de acordes. Por outro lado, se na seqüência do Lá Maior, tocarmos, por exemplo, um Dó menor ou Lá suspenso menor ou uma série de outros acordes aos quais não estamos tão acostumados a ouvir em seqüência ao Lá inicial, o nível de ativação deste segundo acorde será baixo, pois ele não haverá sido premeditado por nós.

Para ambas as teorias DLT e TPS, o processamento sintático consome mais reservas quando ele requer elementos de acesso (palavras ou acordes) com baixos níveis de ativação.

A convergência no processamento da sintaxe da língua e da música pode ser assim concernida como a convergência nas áreas neurais e também nas operações que provêm reservas para a integração sintática. Patel chama esse fato de “hipóteses de reserva de integração sintaticamente encontradas” (SSIRH). De acordo com as SSIRH, as regiões do cérebro que provêm essas reservas para a integração sintática são “regiões de processamento” que servem para, rapidamente e seletivamente, trazer itens de baixa ativação, nas “regiões de representação”, para um nível de ativação que é preciso para a integração.

Assim, concluímos aqui nosso estudo a respeito das questões cognitivas que envolvem o uso da linguagem verbal e não-verbal na canção e passamos para as questões de ordem linguístico-enunciativas. Prosseguiremos este estudo traçando paralelos entre teoria e análise de canções nas seguintes vertentes: análise do discurso e enunciação, atos de fala e intencionalidade. O próximo capítulo “Canção: objeto do discurso. Uma análise enunciativa da canção “Gota D’água” de Chico Buarque de Holanda” traz uma análise da canção de Chico Buarque à luz de autores da Análise do discurso, como Benveniste e Charaudeau, em contraponto com a Semiótica da canção de Tatit, que visa mostrar como se dá interação da

¹³ Recém escutado.

letra e da música através do encaixamento que ocorre entre a linearidade verbal do texto da canção e a linearidade musical.

5 CANÇÃO: OBJETO DO DISCURSO. UMA ANÁLISE ENUNCIATIVA DA CANÇÃO “GOTA D’ÁGUA” DE CHICO BUARQUE DE HOLANDA

5.1 Processo enunciativo e contrato

A canção “Gota d’água” pode ser ouvida, lida e interpretada em qualquer tempo ou lugar como uma canção de amor que tem como tema principal uma frustração amorosa que leva o Eu enunciador da canção a expressar poeticamente o limite de sua dor. No entanto, se considerarmos fatores do momento histórico no qual ela foi composta e lançada, ditadura militar no ano de 1975, e por quem ela foi feita, podemos também reconstruir esta cena enunciativa por outro viés e mostrar a possibilidade do caráter passional atuar como uma espécie de camuflagem para uma segunda intenção de crítica ao regime.

Neste capítulo, temos por objetivo analisar, dentro das perspectivas enunciativas propostas por Benveniste (1976) e Charaudeau (2001) que funcionaram como um suporte para outras análises desenvolvidas e recorrendo também à teoria dos atos de fala, a construção do discurso no texto da canção “Gota D’água”. Iremos analisar também, segundo a proposta da Semiótica da canção de Tatit (2002), os aspectos musicais e linguísticos da canção relacionando os linguísticos aos musicais e mostrando como se dá a construção do sentido através deste diálogo criado entre letra e música. Além disso, pretendemos mostrar a ambiguidade presente na música em vista de seu caráter simultaneamente histórico e passional.

Para Benveniste, o emprego da língua difere do emprego da forma, pois aquela pressupõe mobilizações de práticas de linguagem que são necessariamente movidas pela enunciação. O seu caráter único e irrepetível faz com que uma mesma canção seja interpretada, reinterpretada e atualizada pelo ouvinte a cada vez que é escutada em situações distintas. Assim, podem ser feitas reconstruções acerca de momentos enunciativos distintos da canção “Gota d’água”: por exemplo, o momento histórico em que ela foi lançada e a intenção do autor de crítica ao sistema ou sua audição por ouvintes leigos a esta informação (sobre a origem desta música) que a tomarão por seu caráter passional.

A apropriação das formas da língua é feita pelo compositor-enunciador que anuncia sua indignação a um determinado sistema político/social num determinado tempo e espaço

(1975, ditadura militar). Este Eu, então, pode ser o compositor/enunciador, enquanto o Tu ao qual ele se dirige pode ser o regime militar ou o/a amante e mesmo nós, os ouvintes da canção.

Outro aspecto estudado por este autor é o da recursividade na enunciação. Nesta canção veremos a possibilidade desta recursividade através das retomadas presentes no texto e explicitadas pelos tempos verbais. Por outro lado, Charaudeau mostra que o discurso vai além do verbal e vai além do texto. Ele é tido como um processo enunciativo que parte do princípio dos saberes partilhados pelos sujeitos de linguagem. Ao se referir ao sujeito da linguagem, ele alude, na realidade, ao lugar psicológico e social que este sujeito ocupa na significação, ou seja, na produção e interpretação.

O autor distingue no discurso dois circuitos: um externo e um interno. O externo se refere ao lugar do fazer social, político, representado pelos sujeitos comunicante e interpretante e à interação pela relação contratual, que pode ser comunicacional, psicossocial e intencional. Já o interno se refere ao lugar do dizer, aos sujeitos enunciador, nesta canção o autor Chico Buarque, e destinatário, os ouvintes, e à interação pela enunciação. Embora o autor da canção não mude, existem diversos ouvintes e também diversas situações de audição. Assim, pelos princípios enunciativos, podemos dizer que, embora o autor e a gravação registrada da canção sejam imutáveis, o sentido que emerge da audição não é, pois cada audição é única porque as circunstâncias em torno dela também são únicas. Uma pessoa pode ouvir uma mesma canção por diversas vezes e extrair de cada vez um novo sentido.

Aludimos aqui à teoria de Charaudeau porque nela ele aborda contratos de comunicação que nos mostram como a relação entre comunicante e interpretante se estabelece de acordo com situações específicas, ou seja, a variação destas situações, ou das condições deste contrato, implicará na variação do sentido na audição¹⁴.

Quanto ao “Contrato de comunicação”, distinguem-se três abordagens: uma empírica, uma histórica e outra ética, sendo que, na última serão levados em conta aspectos como o direito à palavra e as condições de legitimidade ou credibilidade. O autor Chico Buarque certamente satisfaz tais condições de legitimidade e credibilidade diante do ouvinte, pois além de ser compositor de mérito reconhecido tanto pelos próprios ouvintes quanto por outros compositores renomados, também demonstrou, durante o período histórico no qual a canção foi composta, ser politicamente e socialmente engajado.

¹⁴ O quadro do contrato de comunicação que mostra enunciador, destinatário, comunicante e interpretante se encontra anexo no final desta dissertação.

Existem também três “Níveis do contrato”, são eles: o situacional, o comunicacional e o discursivo.

No nível Situacional, um enfoque será dado à sua estrutura, ou seja, sua finalidade comunicativa e seu suporte material. No caso da canção “Gota d’água”, podemos dizer que a finalidade comunicativa seja a de *fazer sentir* e a de *fazer saber*. Enquanto seu suporte material seria, em 1975, o disco vinil e a transmissão do show pela TV e pelo rádio. Hoje sabemos que os meios deste suporte são muito maiores, a começar pela internet e todas as suas inúmeras possibilidades.

No nível Comunicacional, o foco se deslocará para questões do funcionamento contratual como: legitimidade, credibilidade e captação. Nesta canção, como já dito, o enunciador tem sua legitimidade garantida, pois trata-se de um expoente ou representante ativo da classe artística do período em pauta. Isto também vale para a questão da credibilidade, visto que é um enunciador engajado politicamente, competente e coerente em seu discurso. No quesito da captação, certamente o enunciador capta ou traz o interpretante através de suas estratégias persuasivas e dos recursos que mobiliza no apelo emotivo presente na letra e na música.

No nível Discursivo, basicamente, Charaudeau colocará em questão o desempenho linguístico na enunciação e as estratégias singulares que são efetivadas. Optamos aqui por analisar tais estratégias e escolhas linguísticas através do estudos dos Atos de fala da canção e de sua relação com a música da canção.

5.2 Música: conceitos e características

Passando da dimensão linguística para a musical, apresentaremos dois conceitos iniciais de música.

Para Bohumil Med (1996), a música é uma combinação de sons simultâneos e/ou sucessivos com determinada ordem e proporção dentro do tempo. Já para Wisnik (2006), são sons selecionados, por seu caráter ordenador, por culturas distintas. Nestas duas definições bastante sintetizadas aqui, podemos depurar a diferença de dois conceitos básicos; um que diz das características físicas e internas do funcionamento de um sistema de linguagem e outro que trata deste mesmo sistema, porém contextualizado dentro de uma determinada cultura. Obviamente, como estamos adotando aqui uma perspectiva enunciativa, para a

música também adotaremos esta perspectiva, que a relaciona ao contexto sócio cultural. No entanto, é também necessário fornecermos mais detalhes de algumas destas características intra-sistêmicas da música às quais Bohumil Med faz menção, para posteriormente termos uma compreensão maior da música e seu arranjo, são elas: melodia, harmonia, contraponto e ritmo. Embora já tenhamos explicitado estes conceitos anteriormente no quadro de “características do som”, no Capítulo 4, iremos revê-los aqui:

Melodia	Trata-se de sons em ordem sucessiva, ou seja, uma nota de cada vez, uma nota após a outra. Concepção horizontal, como, por exemplo, numa palavra falamos uma sílaba após a outra, uma de cada vez.
Harmonia	Trata-se de sons em ordem simultânea, ou seja, diversas notas tocadas simultaneamente. Concepção vertical.
Contraponto	São melodias em ordem simultânea; diversas melodias sendo tocadas ao mesmo tempo. Concepção horizontal e vertical.
Ritmo	Ordem e proporção dos sons, suas proporções de duração e distribuição dentro de um determinado espaço de tempo.

Quadro 1:

Fonte: Dados do autor.

O linguista Tatit trata no livro “O cancionista” da dicção do cancionista, sendo que, este cancionista ao qual ele se refere é basicamente o músico brasileiro, tanto compositor quanto intérprete e sua dicção refere-se ao ato de cantar, pois este exige arquitetar um equilíbrio entre os elementos musicais e linguísticos. Esse equilíbrio é promovido pelo cancionista através do encaixamento da linearidade melódica e da linearidade verbal do texto.

Tatit também distingue duas Modalidades básicas às quais ele associa diversas músicas populares brasileiras, são elas, a modalidade do /fazer/ (tematização), onde o principal é ação, ou seja, o ritmo, pulsação e a do /ser/ (passionalização), que dá menos lugar à ação e mais à paixão. Estas duas modalidades referem-se a um eixo musical, porém há também uma terceira que, embora também se encontre neste eixo musical, está mais próxima da fala que as outras, a figurativização. No quadro abaixo elaborado por Silva¹⁵ temos uma descrição destes três modelos e suas características básicas:

¹⁵ Silva, Kristoff. Dissertação de mestrado (em andamento).

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

Quadro 2:

Fonte: Dados do autor.

No próximo quadro seguem alguns exemplos de canções dos três modelos de integração:

Figurativização	Canções mais faladas, por exemplo, as cantadas pelos grupos de hip-hop, os improvisos feitos por MCs ¹⁶ ou por grupos nordestinos de repentistas.
Tematização	Canções onde o principal é o refrão e o ritmo, por exemplo, sambas de roda, marchinhas de carnaval, dentre outras.
Passionalização	Canções mais narrativas geralmente ligadas a temas mais amorosos ou reflexivos, com menos apelo rítmico e mais desaceleração como, por exemplo, canções da bossa nova, do samba canção e algumas da MPB (como as que veremos nas análises a seguir neste capítulo e nos Capítulos 6 e 7)

Quadro 3:

Fonte: Dados do autor.

Como as canções que iremos analisar aqui se enquadram melhor na modalidade do /ser/, ou da passionalização, iremos então delinear algumas de suas principais características, tais como:

¹⁶ MC ou mestre de cerimônia é o nome dado a cantores de rap e hip-hop cujo canto se baseia na fala e em improvisações.

➤	Prolongamento da duração de vogais.
➤	Extensão maior dos saltos intervalares.
➤	Exploração das frequências mais agudas.
➤	Intenção do cancionista de trazer o ouvinte para o estado em que ele se encontra.
➤	Estratégias persuasivas.
➤	Dêiticos: indicam a situação enunciativa em que o “eu” se encontra. Exemplo: imperativos, vocativos, demonstrativos etc. presentificam o tempo e o espaço da voz que fala por trás da voz que canta. ¹⁷

Quadro 4:

Fonte: Dados do autor.

Para Tatit, como a música não tem semas, da mesma forma que as palavras, seu maior recurso de significação numa canção é a repetição. Na letra temos uma força que está na narrativa, similarmente na música temos esta força no tonalismo: no estabelecimento de uma tonalidade e na repetição de notas, ou sequência de notas, dentro desta tonalidade. Toda canção tonal cria, com mais facilidade, uma direção porque vai sempre em direção à tônica. Pode ser em direção à tônica da oitava acima ou à tônica da oitava abaixo. Isto determinará se o movimento da música será ascendente ou descendente.

Para ele o foco da canção está na melodia. A harmonia pode modificar tanto o sentido da melodia quanto a tonalidade. Ela ajuda no sentido, mas não o define, quem o define é fala e a fala se estabiliza na melodia. Não há estabilidade nas notas da fala, mas no canto sim. Prolongamos principalmente as notas das vogais para conseguir uma estabilidade melódica maior. Quando esta estabilização é feita dando ênfase às vogais e marcando mais sua duração, conseguimos um efeito mais emotivo. Já, quando o fazemos pelas consoantes conseguimos criar motivos mais repetitivos e que dão mais ênfase ao ritmo.

5.3 Encadeamento enunciativo/ inauguração do tempo verbal/ atos de fala¹⁸

O quadro abaixo explicita o modo como se dá o encadeamento enunciativo no texto através da análise feita, mostrando o ponto e o modo de realização dos atos de fala. Também

¹⁷ Voz que fala: o que é dito. Voz que canta: como é dito (a maneira de dizer).

¹⁸ A base teórica da Teoria dos Atos de fala se encontra no princípio do próximo capítulo, o Capítulo 6.

traz indicação do tempo verbal de três momentos distintos, passado, presente e futuro, que nos mostram a recursividade do texto que começa retomando fatos do passado, depois introduz um presente que se dá devido a estes fatos do passado e, posteriormente, ainda traz predições para um futuro que se dão devido aos fatos relatados do presente que ocorreram, por sua vez, devido aos outros fatos do passado.

<p>Já lhe dei meu corpo Minha alegria Já estanquei meu sangue Quando fervia</p>	<ul style="list-style-type: none"> ■ Ponto: Assertivo/ Modo: lembrança ■ Retomada – fatos (passado)
<p>Olha a voz que me resta Olha a veia que salta Olha a gota que falta Pro desfecho da festa</p>	<ul style="list-style-type: none"> ■ Ponto: Diretivo/ Modo: atenção ■ (presente)
<p>Por favor... Deixe em paz meu coração Que ele é um pote até aqui de mágoa</p>	<ul style="list-style-type: none"> ■ Ponto: Diretivo/ Modo: súplica ■ (presente)
<p>E qualquer desatenção, faça não</p>	<ul style="list-style-type: none"> ■ Ponto: diretivo/Modo: pedido ■ (presente)
<p>Pode ser a gota d'água...</p>	<ul style="list-style-type: none"> ■ Ponto: assertivo/ Modo: predição (futuro)

Quadro 5:

Fonte: Dados do autor.

seguida, na segunda nota, um “Fá” cantado com as sílabas “estan-”. São notas distintas (dó-mi \neq ré-fá), porém, entre elas temos uma mesma distância de salto intervalar (distância entre uma nota e outra).

E o mesmo ocorre na sequência das notas seguintes, fazendo o gráfico da linha melódica da primeira frase muito semelhante ao da segunda. Se desenharmos este gráfico, teremos um desenho quase idêntico para as duas frases, como vemos abaixo:

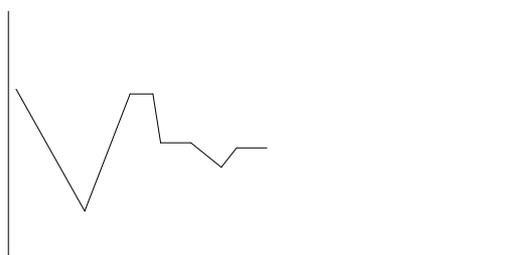


Gráfico 1:

Fonte: Dados do autor.

Já no próximo trecho da canção, vimos que ocorre uma mudança no texto verbal, pois o ponto que era assertivo passa a ser diretivo e o modo que era de lembrança passa a ser de atenção “Olha a voz que me resta/ Olha a veia que salta/ Olha a gota que falta/ Pro desfecho da festa”. Com vimos demonstrando aqui, já que sentido do texto verbal e não verbal estão imbricados, presumivelmente a linha melódica neste outro trecho também sofrerá tais mudanças. Podemos vê-las no gráfico abaixo:

Si
Lá
Sol
Fá res
Mi ta sal-
Ré o-lha voz me ta
Dó que o-lha ve- que fal-ta fes-
Si ia ta
Lá o-lha go- que
Sol ta pro des-fe- da por
Fá cho fa
Mi vor
Ré
Dó

Quadro 7:

Fonte: Dados do autor.

Neste trecho vemos que a estrutura de desenho da linha melódica muda totalmente em relação aos primeiros trechos mostrados, mas também, ao mesmo tempo, cria um novo desenho que se mantém durante algum tempo repetindo o mesmo padrão anterior no qual as notas mudam, mas a relação de altura entre elas (seu contorno melódico) continua a mesma. E isto dura durante quanto tempo? Dura enquanto o texto verbal conservar nele seu aspecto de ponto diretivo e modo atenção, ou seja, de “Olha a voz que me resta...” até “...pro desfecho da festa...”, pois, em seguida, teremos um novo ato de fala, que começa em “por favor...”. Neste vemos que, apesar de o ponto continuar sendo diretivo, o modo muda para o de súplica. Se o modo muda, o sentido do texto muda, e se o sentido do texto muda, o da curva melódica muda também. Podemos ver que o desenho que vinha se repetindo de “Olha a voz...” até “...pro desfecho da...” muda completamente quando chega no trecho “por favor...”, pois, nesta parte (onde ocorre uma súplica) a curva melódica tem uma súbita descendência (que, inclusive, nos remete ao ato mais simbólico da súplica; o de ajoelhar-se) seguida de uma inversão total, onde esta linha passará por uma grande ascendência no trecho: “que ele é um pote até aqui de mágoa” (que nos remete também, inversamente, ao sentimento de transbordamento, pois tudo o que “enche” tem naturalmente um movimento de ascendência), como vemos no gráfico abaixo.

Si
Lá
Sol
Fá a- má- fa-
Mi qui de-
Ré de goa e quer as
Dó deixe paz co- ção té qual- ção ça
Si te a- ten-
Lá em meu ra po-
Sol é um não
Fá quele dá-
Mi podenseragota gua
Ré
Dó

Quadro 8:

Fonte: Dados do autor.

É interessante chamarmos a atenção para a percepção de que o tema central desta música é a mágoa e, é também justamente neste trecho onde se fala da mágoa que esta palavra aparece juntamente com a exploração das regiões mais agudas da música, uma das principais características da canção passional, além de outras também importantes que podemos destacar durante toda a música, como o prolongamento de vogais em notas mais extensas e os grandes saltos intervalares.

Chegando ao final da música, o trecho “...e qualquer desatenção, faça não” tem o ponto diretivo e modo pedido na análise verbal, enquanto na melódica, ele situa-se como um ponto de transição entre a catarse do momento anterior e, simultaneamente, a preparação que ele faz para o momento seguinte, de conclusão. Esta preparação melódica associa-se na letra com a predição de um futuro “Pode ser a gota d’água”. Mas poderíamos também ver o ato “...faça não” isoladamente – sem o seu antecedente condicional: “...e qualquer desatenção...” - como um ato de retorno ao modo súplica, já que seu desenho melódico mostra-se similar ao desenho do trecho “...por favor” onde a idéia de súplica é associada ao movimento descendente. Esta é uma possibilidade de análise.

Si	
Lá	
Sol	dáaaaa-
Fá	guaaaaa
Mi	po-de-ser-a-go-ta
Ré	pó-de-ser-a-go-ta-dá-
Dó	po-de-ser-a-go-ta gua
Si	dá-
Lá	gua
Sol	
Fá	
Mi	
Ré	
Dó	

Quadro 9:

Fonte:

Em suma, há um movimento de ascendência melódica que prevalece no percurso geral da linha melódica da canção, considerando-se relevantemente o trecho acima, executado no arranjo da gravação original analisada, com a cantora Simone. Nele vemos que a mesma frase se repete, porém a cada momento em tons mais agudos. Além desta ascendência melódica há também uma dada ascendência, agora, já no sentido de crescimento, no percurso geral do arranjo. Se fizermos uma comparação entre volume (intensidade) do arranjo no começo e final da música constataremos este crescimento.

Assim, vemos que há uma relação intensa entre a natureza dos atos e a da melodia da música, visto que a variação de uma implica na variação da outra. Mesmo que não possamos fixar quem determina quem, o mais importante é a verificação de que esta é uma relação intrínseca na canção.

Na parte rítmica da canção, podemos dizer que ela é uma espécie de “samba contido”, ou seja, não deixa de ser um samba, pela própria marcação, mas também não é um samba tradicional de caráter mais expansivo com instrumentos como surdo, pandeiro, ou tamborim. É um samba tocado com bateria e que se apóia bastante no recurso das “vassourinhas” ao invés de baquetas, dando um tom mais contido e jazzístico para a música.

A respeito dos efeitos eletrônicos usados no arranjo, é importante distinguirmos no caminho da guitarra que faz a harmonia da música, dois momentos, visto que a música é executada inteiramente duas vezes; na primeira execução a guitarra é mais “seca” e não faz o

uso de efeitos. Já na segunda vez, a guitarra vem com um efeito tipo “reverb” que gera um outro efeito de sentido, o de expansão. O mesmo acontece com a voz, este efeito fica mais claro no último refrão, onde a voz aparece como um “eco”. Em ambos os casos estes efeitos contribuem para marcar o crescimento da música nos momentos onde é cantado o refrão e nele, os pedidos e predições, que constituem o principal eixo temático da canção, o que justifica este crescimento. Há também um grande efeito de “tensão” gerado pelo uso de semitons (meio tom) no arranjo de teclado e vozes que aparece somente nas horas do refrão.

Concluindo, podemos inferir que cada ato de fala mantém uma correspondência ou diálogo com os aspectos melódicos, rítmicos e harmônicos da canção. Há, certamente, um sentido que é construído neste diálogo entre letra e música e os possíveis efeitos de sentido que podem ocorrer na fala também podem ocorrer similarmente na música, através dos efeitos gerados pelo arranjo, como os citados acima. Assim, torna-se mais pertinente esta análise da canção nestas vias de diálogo inter-semiótico, já que a mesma pode ser incluída em um grande gênero, o da MPB, e que, para uma compreensão mais abrangente deste, faz-se necessário reconstruirmos os caminhos enunciativos não só da poesia, mas também da música, já que ambas fazem parte de uma mesma composição.

Em função disto, passamos ao próximo capítulo nos dedicando mais à teoria dos atos de fala em contraponto com a melodia: “Atos de fala e música: uma análise da canção “Santa Chuva””.

6 ATOS DE FALA E MÚSICA: UMA ANÁLISE DA CANÇÃO “SANTA CHUVA”

Neste capítulo propomos uma análise da canção “Santa chuva” composta por Marcelo Camelo e gravada pela intérprete Maria Rita em seu primeiro álbum. Esta análise se dará pelo uso da teoria dos atos de fala e dos dados da melodia da música, que nos ajudará a compreender melhor como o sentido que nós, ouvintes, construímos ao escutar uma canção é tecido fio a fio pelo conjunto de letra e música. Apesar de o mesmo ser mais claramente perceptível na letra, a música também tem seus sistemas internos que podem apontar para determinadas direções de sentido. Por se tratar de um sistema semiótico estas direções certamente são menos precisas que as apontadas na letra, no código verbal. No entanto, esta não é uma razão para a descartarmos de nossa análise, pois a vendo em soma com a letra, podemos perceber as peculiaridades traçadas no diálogo entre ambas e, conseqüentemente, ampliar nossa percepção e compreensão para o conjunto da canção.

Para analisar estes atos e sua eficácia em contextos diversos, Vanderveken (1985) propõe o reconhecimento de sete elementos que irão compor uma força ilocucional: o ponto ilocucional, seu modo de realização, o conteúdo da proposição, as condições preparatórias e as de sinceridade do ato mais o grau de intensidade do ponto e das condições de sinceridade. No entanto, aqui vamos nos ater a somente dois destes elementos que nesta análise podemos entender como primordiais; o ponto e o modo de realização. Esta escolha foi feita pelo fato de que o corpus de análise em questão representa uma canção e, como tal, é dotado de subjetividade e conteúdo predominantemente indireto. Em compensação, iremos contrapor a estes atos à forma melódica da canção e seus aspectos mais relevantes, o que ajudará a entender como o sentido da canção é construído a partir do diálogo entre letra e música e, além disto, como a participação deste diálogo auxilia na eficácia dos atos ilocucionais.

Searle (1995) distingue dois elementos, o marcador proposicional e o marcador de força ilocucional, sendo que o último “indica o modo pelo qual é preciso considerar a proposição, isto é, qual será a força ilocucional a atribuir ao enunciado a partir de sua enunciação”. Sobre esta afirmação Mari (2001) discorre chamando atenção para o fato de que esta dualidade proposicional e locucional, ou, do dizer e do fazer, é necessária para o âmbito da relação entre linguagem e ação, uma questão fundamental na teoria dos atos de fala. É também neste âmbito que, para Mari, os aspectos enunciativos das práticas de linguagem tornam-se imprescindíveis para a compreensão dos atos.

Já Austin (1990) busca distinguir um ato ilocucionário de um locucionário, mas acrescenta que “realizar um ato locucionário é em geral realizar um ato ilocucionário”, pois quando proferimos algo não estamos proferindo simplesmente em termos de locução, estamos também perguntando, afirmando, pedindo, anunciando etc. e isso torna nossos atos ilocucionais, embora saibamos que, nem sempre que perguntamos, por exemplo, sobre algo, estamos realmente querendo saber sobre este algo. Às vezes, queremos dizer outra coisa, de forma indireta. Daí faz-se necessária também, principalmente nos atos do texto desta canção, a análise de um ato vista tanto direta quanto indiretamente. Voltando a Austin, ele também distingue os atos em fonético, fático e rético sendo o primeiro do plano dos ruídos e fones, o segundo do significado e o terceiro da relação sentido/referente.

Strawson (1971) aborda a intenção do falante em relação ao ouvinte e a intenção do ouvinte para reconhecer aquela intenção. Para ele, nesta relação entre intenção e reconhecimento da intenção existem casos em que ocorrerá a emissão de duas forças ilocucionárias, e casos em que poderá ocorrer o proferimento de um ato que realizará uma força indiretamente, ou seja, através da realização de um outro ato. Isso ocorre, por exemplo, quando o falante diz algo querendo dizer algo mais ou algo diferente do que disse. A questão está centrada na possibilidade de o ouvinte reconhecer a intenção do falante, pois grande parte da significação está nesta intenção. Para o autor, um fator importante para que um ato indireto seja compreendido é a satisfação das condições, sejam as de conteúdo proposicional, as preparatórias ou as de sinceridade.

No caso da nossa canção “Santa chuva”, temos um diálogo entre dois ex-amantes. Um diálogo onde o locutor tenta uma reaproximação pedindo ora indiretamente, ora diretamente o retorno da relação e o alocutário, por sua vez, refuta o pedido deixando também transparecer ora direta, ora indiretamente sua mágoa e os motivos que o fazem recusar o pedido. Então, podemos admitir que tanto as condições preparatórias quanto as de sinceridade sejam compartilháveis, visto que se trata de um casal diante dos acontecimentos de sua própria relação. Vejamos a letra:

*Santa Chuva*²⁰

Composição: Marcelo Camelo (Gravada por Maria Rita)

Vai chover/ de novo /

²⁰ A versão dessa canção, que é considerada aqui nessa análise, pode ser encontrada no site www.vagalume.com.br buscando por “Santa Chuva/ Maria Rita”.

deu na tv/ que o povo já se cansou/
 de tanto o céu desabar/ e pede a um santo daqui /
 que reza a ajuda de Deus/ mas nada pode fazer /
 se a chuva quer é trazer você pra mim/
 Vem cá que tá me dando uma vontade de chorar
 Não faz assim/ não vá pra lá/ meu coração vai se entregar à tempestade
 Quem é você pra me chamar aqui se nada aconteceu?/
 Me diz, foi só amor ou medo de ficar sozinho outra vez? /
 Cadê aquela outra mulher?/ Você me parecia tão bem
 A chuva já passou por aqui/ eu mesma que cuidei de secar/
 Quem foi que te ensinou a rezar? /
 Que santo vai brigar por você?/
 Que povo aprova o que você fez?/
 Devolve aquela minha tv / que eu vou de vez /
 Não há porque chorar por um amor que já morreu /
 Deixa pra lá, eu vou, adeus /
 Meu coração já se cansou de falsidade.

Primeiramente, como já vínhamos dizendo, a letra desta canção é um diálogo entre dois ex-amantes. O locutor começa este diálogo em “vai chover..” e termina em “meu coração vai entregar à tempestade” e, em seguida, temos a resposta do alocutário, que começa em “quem é você...” e termina em “meu coração já se cansou de falsidade”.

Uma questão de aspecto geral da música na canção, mas que também é bastante relevante, é a região na qual a melodia do locutor e do alocutário é cantada. Esta canção foi bastante divulgada desde seu lançamento, portanto, pode ser facilmente encontrada em sites diversos, ligados à música, pela web. Quando a escutamos, podemos perceber esta diferença da região melódica entre o canto do locutor e o do alocutário. Mesmo que, a princípio, estejamos acompanhando a gravação da cantora Maria Rita e que nesta ela mesma cante tanto a parte do locutor quanto a do alocutário, é perceptível esta diferença de região entre a parte, ou fala, de um e outro. Na primeira parte, a melodia está toda colocada em uma região mais grave, enquanto na segunda ela já se desloca consideravelmente para uma região mais aguda. Assim, podemos inferir que, tanto convencionalmente quanto biologicamente o uso da região mais grave seja feito por um homem e o da região mais aguda por uma mulher. Além

disso, também existem marcas na letra que justificam esta atribuição de gênero masculino e feminino, como nos mostra os trechos abaixo:

“Me diz, foi só amor ou medo de ficar sozinho outra vez?”

“A chuva já passou por aqui/ eu mesma que cuidei de secar.”

Agora, vejamos os primeiros atos:

Vai chover de novo deu na tv ²¹	Ato direto π : assertivo μ : predição	Ato indireto π : expressivo μ : aproximação
Que o povo já se cansou de tanto o céu desabar	Ato direto π : assertivo μ : constatação	Ato indireto π : expressivo μ : desilusão
e pede a um santo daqui que reza a ajuda de Deus	Ato direto π : assertivo μ : afirmação/constatação	Ato indireto π : diretivo μ : súplica
mas nada pode fazer se a chuva quer é trazer você pra mim	Ato direto π : assertivo μ : constatação condicionada	Ato indireto π : assertivo μ : predição
Vem cá	Ato direto π : diretivo μ : súplica	

Quadro 10:

Fonte: Dados do autor.

O locutor inicia o diálogo com um ato assertivo que, diretamente, traz uma predição sobre condições climáticas, embora nada exclua a possibilidade de que também possa funcionar indiretamente como uma estratégia apenas de aproximação do alocutário, sem validar o conteúdo locucional. Afinal, que relevância teria nesse contexto um comentário sobre condições climáticas? Nos atos seguintes, a assertividade se mantém nas constatações do locutor.

Nos trechos acima, de “Vai chover...” até “...você pra mim”, temos em comum algo mais que o ponto assertivo, a melodia é praticamente a mesma em todas as frases. Há uma

²¹Esta análise, por economia, considera apenas o ato grifado.

repetição melódica que só se quebrará quando o ponto também romper com o assertivo e tomar um caráter diretivo.

MI
RE
DO
SI
LA
SOL
FA
MI

Quadro 11:

Fonte: Dados do autor.

Na tabela acima podemos ver o caminho da melodia neste trecho. Quando ligamos com uma linha uma sílaba à outra, na sequência em que elas estão, teremos a linha melódica deste trecho. É esta linha que se repete, não exatamente igual, mas aproximadamente, nos trechos que correspondem aos atos assertivos. Pela própria distribuição das sílabas na melodia já percebemos a semelhança. A distribuição das sílabas é a mesma porque a linha melódica também é:

Queo	po	vo	já	se	can	sou
De	tan	to	céu	de	as	bar
E	pe	deaum	san	to	da	qui
Que	re	zaa	ju	da	de	Deus
Mas	na	da	po	de	fa	zer
Sea	chu	va	quer	é	tra	zer

Quadro 12:

Fonte: Dados do autor.

Quando o ponto muda para o diretivo, como já dito, a forma desta melodia bem como a distribuição de sílabas nela mudam também. Agora o que temos é uma súplica. Neste momento as sílabas já passam a se estender pela melodia. São menos sílabas, menos palavras, portanto, elas ficam mais longas e acentuam este caráter diretivo. A atenção requerida pelo locutor através de sua súplica é também requerida na melodia pela mudança e

contraste com a situação anterior, na qual ela vinha se repetindo sistematicamente na série de assertivos.

Esta mudança acarretará numa nova sequência de trechos melodicamente distintos. Agora, neste novo momento da fala do locutor, não teremos mais uma sequência de trechos tão similares quanto anteriormente. A melodia passa por um momento irregular no qual cada frase ou trecho terá um modo próprio, sem uma forma em comum. Isto é explicado pela tabela que veremos a seguir:

Que tá me dando uma vontade de chorar,	Ato direto π : assertivo μ : afirmação	Ato indireto π : comissivo μ : desejo Efeito: angústia
Não faz assim(1), não vá pra lá(2),	Ato direto (1 e 2) π : diretivo μ : súplica Efeito: desespero	
Meu coração vai se entregar à tempestade	Ato direto π : assertivo μ : predição	Indireto π : comissivo μ : ameaça Efeito: desespero/tristeza

Quadro 13:

Fonte: Dados do autor.

Nesta tabela vemos que tal irregularidade não está respaldada somente à melodia, está também nos próprios atos: comissivos (indiretos)-diretivo-assertivos. O locutor primeiramente fala sobre o estado emotivo em que ele se encontra, o de angústia, e em seguida apela novamente para um diretivo, desta vez mais incisivo, no modo súplica, porém, desta vez, com um tom de desespero e finaliza seus atos reportando, diretamente, ao assertivo, onde faz uma predição metafórica sobre as consequências de sua angústia e, indiretamente, ao comissivo onde abre a possibilidade para seu alocutário interpretá-lo além de uma predição, mas como uma ameaça de algum mal que ele possa vir a cometer contra si mesmo caso o retorno do alocutário não seja à altura de sua expectativa.

Ora, por mais que um locutor se esforce, motivado por sua intenção, para que seu alocutário compreenda esta intenção e lhe dê um retorno dentro de suas expectativas, fica

claro em todas as relações humanas mediadas pela fala que não há nenhuma garantia de sucesso deste retorno. Neste caso aqui analisado, nosso locutor pretende causar em seu alocutário qualquer reação que se assemelhe à pena, à compaixão ou, no mínimo, a uma sensibilização para suas súplicas. Para isto ele se calçou nas estratégias já discutidas. Veremos, porém, que o alocutário certamente contrariou suas expectativas esboçando em sua resposta mais raiva ou mágoa que compaixão e cortando qualquer possibilidade de reaproximação.

Vejamos, então, os atos de fala que compõem a resposta do alocutário aos atos anteriores:

Quem é você pra me chamar aqui se nada aconteceu?	Ato direto π : diretivo μ : pergunta (condicionada)	Ato indireto π : assertivo μ : afirmação Efeito: contestação /provocação
Me diz,	Ato direto π : diretivo μ : pedido de confirmação	Ato indireto π : expressivo μ : interação
foi só amor (1) ou medo de ficar sozinho outra vez? (2)	Ato direto (1), (2) π : diretivo μ : questionamento Efeito: provocação	

Quadro 14:

Fonte: Dados do autor.

Logo no primeiro ato (“Quem é você pra chamar aqui...”) já fica bem claro que a expectativa do locutor (homem) não será correspondida, com já dissemos, e, além disso, que tipo de posicionamento discursivo o alocutário (mulher- que se torna locutor a partir deste primeiro ato de fala-) irá assumir, a começar pela inauguração do primeiro ato que já é um diretivo, mas não somente pelo fato de ser um diretivo, pois ele o é na forma direta e, na indireta, é como assertivo, que ele ganha sua força ilocucional mais intensa: a afirmação de que o alocutário (homem) “não é ninguém” diante do locutor (mulher)²². Esta afirmação

²² Lembrando que a partir deste momento começamos a nos referir ao locutor como sendo a mulher e ao alocutário como sendo o homem.

indireta reforça também a relação de poder entre os dois, já que a mesma havia sido evidenciada anteriormente pela súplica na fala do locutor (homem), logicamente quem suplica está ocupando hierarquicamente uma posição inferior.

O segundo ato, “me diz”, mantém, pela via direta, o ponto diretivo, já que funciona como um pedido de confirmação de algo que já é da ciência do locutor (mulher) e, ainda, indiretamente, pode ser interpretado como um ato expressivo no sentido apenas de buscar uma interação com o alocutário (homem) ou de interpelá-lo. No terceiro mantém-se novamente o diretivo em um modo que não deixa de ser uma pergunta, mas que expressa mais relevantemente uma idéia de questionamento.

SI							
LÁ	quem						
SOL	é	cê		mar			
FÁ	vo-	pra	cha-	qui		con-	ceu
MI		me		a-	se	da a-	te-
RÉ					na-		me
DÓ							diz

Quadro 15:

Fonte: Dados do autor.

Nestes três atos o que temos em termos de melodia é algo parecido com o ocorrido também no início da fala do locutor, ou seja, uma repetição melódica; a melodia mantém-se sem variações.

Tanto nesta frase quanto na frase seguinte as palavras mudam, mas a melodia permanece a mesma, por isso a distribuição de sílabas também é a mesma. Já o ato “me diz”, é um ato expressivo indireto, visto que busca apenas uma interação com o outro. O mesmo caráter, de interação, ocorre na melodia. São duas frases melódicas idênticas ligadas por duas notas, correspondentes ao “me diz” da letra. Tanto na melodia quanto na letra este pequeno trecho acaba tendo a mesma função, de interação. Na melodia ligando uma frase melódica à outra seguinte, promovendo a interação entre elas, e na letra promovendo também esta interação através do ato expressivo indireto.

A tabela abaixo nos mostra a distribuição de sílabas e notas correspondentes. Dentro de cada quadro está uma nota que é cantada juntamente com a sílaba (em alguns momentos as sílabas aparecem num formato diferente da divisão silábica padrão, como é o caso de “daa”. Isto acontece porque aqui estamos privilegiando a divisão pelo som de cada nota).

Nela existem duas frases e a divisão silábica delas é similar, é correspondente. Isto ocorre porque a melodia que acompanha as duas é igual. A melodia das duas é a mesma, a única diferença é o “me diz” que, como já dito funciona como uma partícula de interação.

quem	é	vo	cê	pra	me	cha	mar	a	qui	se	na	daa	con	te	ceu	Me	diz
foi	só	a	mor	ou	me	do	de	fi	car	So	zi	nho	ou	tra	vez		

Quadro 16:

Fonte: Dados do autor.

Esta melodia que se repetiu nestes atos diretivos agora mudará. Assumirá uma nova forma, nova sequência de notas que, por sua vez, se repetirá nos próximos quatro atos selecionados. Embora a melodia do trecho “quem é você...” até “...outra vez” esteja acompanhando uma sequência de diretivos e estes próximos quatro atos também sejam diretivos, ainda sim, ela muda pois, eles são diretivos na sua forma direta. Porém, mesmo se tratando a seguir de uma sequência predominantemente de perguntas, o sentido que mais ilumina este trecho do texto não é o direto, é o indireto, pois, por trás das perguntas o alocutário está jogando com os assertivos, ou seja, fazendo afirmações indiretamente.

Cadê aquela outra mulher?	Ato direto π : diretivo μ : pergunta	Ato indireto π : assertivo μ : afirmação Efeito: desabafo
Você me parecia tão bem,	Ato direto π : assertivo μ : afirmação	Ato indireto π : assertivo μ : crítica Efeito: ironia
A chuva já passou por aqui, (1) eu mesma que cuidei de secar (2)	Ato direto (1, 2) π : assertivo μ : afirmação	Ato indireto π : assertivo μ : desabafo
Quem foi que te ensinou a rezar?(1) Que santo vai brigar por você?(2) Que povo aprova o que você fez?(3)	Ato direto (1,2, 3) π : diretivos μ : desafio	Ato indireto π : assertivos μ : repreensão Efeito: desabafo
Devolve aquela minha tv	Ato direto π : diretivo μ : pedido	Ato indireto π : assertivo μ : censura Efeito: impaciência

Quadro 17:

Fonte: Dados do autor.

Ca	dê	a	que	la	ou	tra	mu	lher
Vo	cê	me	pa	re	ci	a	tão	bem
A	chu	va	já	pás	sou	por	a	qui
Eu	mês	ma	que	cui	dei	de	se	car
Quem	foi	que	teen	si	nou	a	re	zar
Que	san	to	vai	bri	gar	por	vo	cê
Que	po	voa	pro	vao	que	vo	cê	fez
De	vol	vea	que	la	mi	nha	te	vê

Quadro 19:

Fonte: Dados do autor.

A seguir temos a última sequência de atos proferidos pelo locutor (mulher) e o fim deste diálogo. Nesta hora o que ocorre é uma mistura ou revezamento entre atos comissivos, assertivos e expressivos sendo que, logicamente os que carregam um sentido mais relevante são os comissivos e assertivos. Neste momento eles trazem consigo promessas e afirmações.

Que eu vou de vez,	Ato direto π : comissivo μ : desejo	Ato indireto π : assertivo μ : afirmação
Não há porque chorar por um amor que já morreu,	Ato direto π : assertivo μ : afirmação Efeito: desprezo	
Deixa pra lá,	Ato direto π : expressivo μ : indiferença	
eu vou,	Ato direto π : comissivo μ : desejo	
adeus.	Ato direto π : expressivo μ : despedida	Ato indireto π : comissivo μ : desejo
Meu coração já se cansou de falsidade	Ato direto π : assertivo μ : afirmação/certeza Efeito: xingamento	

Quadro 20:

Fonte: Dados do autor.

Já a melodia da canção, neste momento em que não há uma sequência exata de repetições de atos de mesmo ponto, acaba também não tendo uma linha exata que se repita, como vimos nos trechos anteriores. Aqui, ela irá assumir caminhos diversos que variam constantemente por estes atos, mas ainda sim, acompanham similarmente a variação dos próprios atos.

DÓ
SI
LÁ
SOL que eu
FÁ vez
MI de-
RÉ vou
DÓ

Quadro 21:

Fonte: Dados do autor.

DÓ
SI
LÁ
SOL há por- rar por a mor mor-
FÁ não que um que já reu
MI cho-
RÉ
DÓ

Quadro 22:

Fonte: Dados do autor.

DÓ		
SI		
LÁ		
SOL		
FÁ dei-		
MI xa	Eu	
RÉ pra	vou	
DÓ lá		a-
SI		deus

Quadro 23:

Fonte: Dados do autor.

LÁ
SOL
FÁ
MI
RÉ sou de
DÓ cão já can- fal-
SI meu ra- se si – da
LÁ co- de

Quadro 24:

Fonte: Dados do autor.

Concluindo, a melodia varia mais quando os atos variam mais e se mantém mais uniforme quando os atos se mantêm também mais uniformes. Embora não haja como afirmar quem determina quem neste jogo, talvez a questão também nem seja esta, mas como a soma de ambos os lados pode vir a iluminar nossa análise fazendo aflorar nuances do sentido que poderiam não ser tão perceptíveis numa análise que ignorasse um destes lados.

7 A INTENCIONALIDADE NA CANÇÃO: TEORIA E ANÁLISE DA CANÇÃO “DRÃO”

Há entre a convencionalidade e a intencionalidade uma zona fronteira. No enunciado podemos ter parte do significado da sentença. Entretanto, não temos o todo, pois temos que levar em conta valores que não estão somente no enunciado, mas na enunciação. O sentido passa a estar ligado ao falante, e os falantes fazem suas escolhas aderindo a contextos específicos traçando assim trajetórias semânticas específicas também. Sendo assim, mesmo que no enunciado prevaleça a convenção e na enunciação a intenção, entre ambos há uma interseção. Um exemplo desta interseção é a questão do significado metafórico, que veremos a seguir.

Quando escolhemos a música popular brasileira como objeto de análise para a exploração destas questões, temos em nossa frente um texto verbal que mesclará tanto o âmbito da convenção quanto o da intenção, e um não-verbal que também percorrerá o mesmo trajeto, porém de forma menos evidente por se tratar de um sistema semiótico. Mas, enfim, como letra e música caminham juntas, podemos achar as justificativas mais evidentes para o não-verbal no verbal e recorrer a vestígios que emergem justamente do diálogo entre ambos. Contudo, daremos prioridade à análise do texto verbal, onde concentraremos nosso foco na procura de identificar o caráter intencional na letra da canção escolhida; tanto os registros presentes no enunciado, seu funcionamento, quanto os elementos que assinalam condições específicas das práticas de linguagem.

Existem objetos que têm um grau de intencionalidade maior e aqueles que têm grau menor, ou seja, que têm um valor mais convencional que intencional. Como já dito, existe também uma zona de fronteira entre o convencional e o intencional na qual as características de um e de outro podem se sobrepor. Então, qual valor adotar? O valor deve ser tecido de acordo com seu contexto específico.

Para R. Milikan (Apud, Mari, 2010)²⁴, “sons e rabiscos são ou tornam-se frases com uma significação pelo fato de estarem relacionados a pessoas que os empregam ou os interpretam.” O mesmo ocorre aos sons da música e as imagens das artes plásticas, por exemplo. A intencionalidade é a direção nos olhos de quem vê e nos ouvidos de quem escuta. Podemos direcionar nossa escuta para querer extrair algo mais da canção e sentidos que

²⁴ Anotação de aula.

possam estar implícitos ou simplesmente ouvir por ouvir, sem realizar este direcionamento e, mesmo assim, extrair algum sentido que esteja mais explícito na superfície da canção.

Toda intencionalidade surge de uma intenção de pensamento, mas emerge efetivamente na linguagem através das nossas manifestações de crenças e desejos. Estes são metapredicados primitivos que podem expressar a noção de temporalidade, como passado e futuro, além das próprias intenções ou predições.

No trecho da música “Drão, o amor da gente é como um grão, tem que morrer pra germinar” temos a predição de “tem que morrer” que, apesar de não estar na primeira pessoa, expressa não só uma predição da “morte” como também, uma condição da “morte” para o “renascimento”. Esta predição diz de acontecimentos de um futuro que independem da vontade do desejo do sujeito. São coisas que vão acontecer mesmo assim.

Para Fabien Cayla (Apud, Mari, 2010)²⁵, existem três formas de intenção; a intenção que é abstrata e representa apenas um estado mental, a intenção concreta e a resultante da junção das duas anteriores que é a intenção dita no nosso discurso através das nossas atitudes proposicionais. Ou seja, as expressões discursivas que usamos, como; acho, suponho, afirmo, sei, nego etc. carregam estas formas intencionais. Para ele, os objetos real e intencional não se confundem, pois o segundo se forma de acordo com o posicionamento do sujeito diante do objeto.

Primariamente é a estrutura básica do enunciado que comanda a significação, porém, é só na enunciação que ela pode revelar melhor seu valor.

A autora Tsohatzidis (1994) busca diferenciar o significado próprio da sentença e o significado que o falante atribui a ela. Para ela, as teorias de Grice e Searle não esclarecem diferenças entre metáfora e sentido figurativo, sentido não-literal e discurso indireto. Em vista disto, ela busca diferenciar a metáfora destes outros casos, afirmando que a metáfora não deve estar ligada somente ao significado do falante, pois muitas já têm um significado padrão que independe disto.

Em resumo, quando o locutor enuncia algo figurativamente seu enunciado irá significar sempre menos que o sentido literal e quando ele enuncia algo indiretamente irá significar sempre mais que sentido literal (literal + sentido indireto).

Num texto como o de “Drão”, muito metafórico, podemos encontrar muitos sentidos possíveis, mas tentar delimitar todos seria praticamente impossível, estaríamos negando a possibilidade de ser ela submetida a outras enunciações. No entanto, sempre existirá pelo

²⁵ Anotação de aula

menos um que não seja possível, por ser incoerente com o resto do texto. Há sempre algumas opções de significado que podem ser “bloqueadas”. Para mostrar isto a autora aplica testes e “cancelabilidade”.

Podemos considerar que numa expressão metafórica L enuncia S significando P.

Neste caso, P pode ser considerado uma função de S.

“O amor da gente é como um grão”

L= locutor

S= grão

P= germinar (função de grão)

Então, o Locutor enuncia S: [grão], significando, metaforicamente, P: [o amor é uma semente] e, como tal, tem como função e características naturais seu desenvolvimento, crescimento (o que demanda certos cuidados como “regar”, que já é outra metáfora usada no sentido de “cuidar”).

A autora acredita que os significados metafóricos estão mais no enunciado que no falante. Ela sustenta tal tese apresentando um teste de cancelabilidade, no qual devemos cancelar todas as interpretações de S que aparecem em P e que não podem ser uma função de P (isto sem recorrer a contextos excêntricos para buscar o significado, pois o significado de P deve ser uma inferência natural de S). Em suma, as interpretações de metáforas de uma sentença devem ser funções da própria sentença. Estão acima do que os falantes optam por significar quando as enunciam.

No exemplo dado aqui, “O amor da gente é como um Grão”, a segunda parte da proposição - “como um grão” - ajusta-se ao significado da primeira “amor da gente”. Assim, é o valor da primeira que garante o significado metafórico da sentença e não qualquer valor que o próprio falante atribua a ela. Ou seja, existe uma estrutura linguística que garante uma estrutura metafórica.

Drão *Gilberto Gil*

Drão o amor da gente é como um **grão**

Uma **semente** de ilusão

Tem que morrer pra germinar plantar nalgum lugar

Ressuscitar no chão nossa semente

Quem poderá fazer aquele amor morrer!

Nossa caminhada

Dura caminhada pela noite escura

Drão não pense na separação

Não despedace o coração

O verdadeiro amor é vão, estende-se, infinito

Imenso monolito, nossa arquitetura

Quem poderá fazer aquele amor morrer!
 Nossa caminha dura
 Cama de tatame pela vida afora
 Drão os meninos são todos sãos
 Os pecados são todos meus
 Deus sabe a minha confissão, não há o que perdoar
 Por isso mesmo é que há de haver mais compaixão
 Quem poderá fazer aquele amor morrer
 Se o amor é como um **grão!**
 Morre, nasce, **trigo**, vive morre, **pão**
 Drão

	So 1	So 2	etapas
Grão	<u>Começo do amor</u> (começo (do amor))	Semente: natural (matéria bruta)	[-desenvolvida]
Trigo	<u>Começo e meio do amor</u> (começo (do amor)) ↓ (meio(começo (do amor)))	Planta: natural (matéria planejada)	[±desenvolvida]
Pão	<u>Começo, meio e fim do amor</u> (começo (do amor)) ↓ (meio (começo (do amor))) ↓ (fim (meio (começo (do amor))))	Alimento: artefato (matéria trabalhada)	[+ desenvolvida]

Quadro 25:

Fonte: Dados do autor.

Neste quadro, grão é associado ao surgimento do amor, carrega o sentido de matéria bruta, natural, e a característica de etapa menos desenvolvida do processo. Em seguida trigo vem associado a começo e a meio (pois se trata de um processo em andamento) do amor, traz o sentido de matéria planejada, também natural, e representa uma etapa mediana de desenvolvimento. Por fim, pão se associa ao todo do ciclo do amor (começo, meio e fim) no sentido artefato ou matéria trabalhada cuja etapa é a mais desenvolvida do processo.

Podemos delinear uma “resultante” de movimento semântico da letra de “Drão” que é: crescente e decrescente

[Pão(nasce/grão, vive/trigo , morre/pão)]

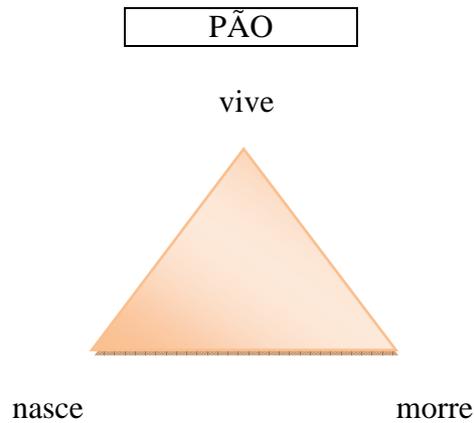


Figura 9:
Fonte: Dados do autor.

Ao mesmo tempo que parece ser só crescente, no sentido evolutivo do amor, às metáforas grão, trigo e pão, o autor dá a elas este sentido que cresce e decresce. Isto fica mais identificável no trecho “tem que morrer pra germinar” onde ele traz a idéia cíclica, do ciclo do amor. Porém, não cíclica na própria figura do círculo onde todas as partes são iguais.



Figura 10:
Fonte: Dados do autor.

Cíclica na figura do triângulo, onde existe um surgimento, uma ascensão em direção ao ápice e um retorno à base.

Também, ao mesmo tempo que “pão” representa uma etapa do processo, a etapa mais desenvolvida, ápice, ele também representa o fim do processo, a última etapa e, além disso, a totalidade do processo, pois o próprio pão contém todas as etapas: nele estão também o grão e o trigo. Ele é o produto final e é o começo, meio e fim do amor: nasce, vive e morre.

Pão:

So 1	So 2	So 3
ápice	Fim	totalidade
etapa mais desenvolvida do processo	etapa final do processo	<p>Etapas: nasce, vive, morre</p> <p>Produtos: grão, trigo, pão</p>

Quadro 26:

Fonte: Dados do autor.

Temos um tema central na canção que é a separação. A letra se divide em três partes. Na primeira parte da letra, de "Drão o amor da gente..." até "...pela estrada escura", o tema é a aceitação da separação (dor), na segunda, de "Drão não pense..." até "...pela vida afora", é a negação (amor) e na terceira, "Drão os meninos..." até "vive e morre pão", novamente, aceitação (dor).

Assim, a resultante temática da letra também é crescente e decrescente.

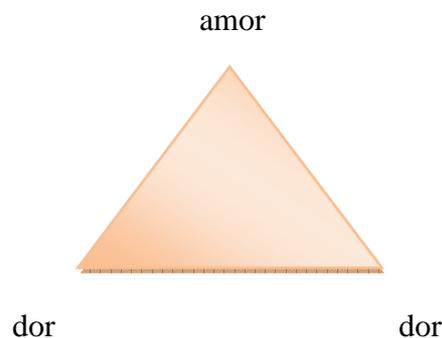


Figura 11:

Fonte: Dados do autor.

O mesmo ocorre com a resultante do trajeto da linha melódica (de cada parte): crescente e decrescente.

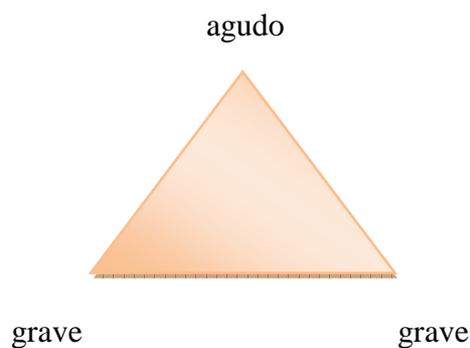


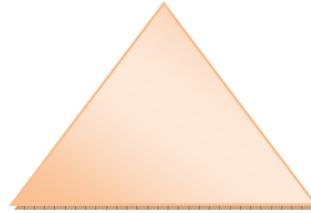
Figura 12:

Fonte: Dados do autor.

“Drão / o amor da gente é como um grão/ Uma semente de ilusão/ Tem que morrer pra germinar/Plantar em algum lugar/Ressuscitar no chão/nossa semente/ Quem poderá fazer/ aquele amor morrer/ Nossa caminhada/ Dura caminhada/Pela estrada escura”

Nota mais aguda

Mi(uma oitava acima)



Nota mais grave

Mi(começo)

Mi(fim)

Figura 13:

Fonte: Dados do autor.

Finalizando, vemos neste quadro que a melodia que acompanha esta letra parte de uma nota (mi) para, no final, retornar à mesma nota e partir de novo dela na parte seguinte. Da mesma forma que a metáfora de “grão” sugere: nasce, vive, morre e renasce. A metáfora que temos na letra revela a idéia de ciclo que há no amor. Do mesmo modo ela também faz essa revelação na música, mais especificamente, na melodia que acompanha a letra. A melodia, além de ter uma grande célula que se repete três vezes, uma a cada estrofe da letra, tem também no interior de cada uma destas células um círculo que, como dito, começa, se desenvolve e retorna à mesma nota de origem.

8 CONCLUSÕES

Constatamos, pela presente pesquisa, por diversos vieses, que o sentido que emerge da audição de uma canção, é construído pelo diálogo que se instaura entre letra e música. Portanto, analisar separadamente cada uma dessas, quando estamos tratando de canções populares, seria uma forma de análise ineficaz, pois não nos possibilitaria mostrar a riqueza que está na totalidade da canção.

Após o primeiro capítulo, apresentamos noções sobre o estereótipo da canção passional na cultura cancional brasileira, o que ajudou a delimitar nosso objeto de estudo. Vimos a importância dos laços afetivos na interação pela linguagem, parte fundamental da canção de amor, e também vimos, através dos estudos de Peirce, as mudanças que a audição de uma canção provoca no nosso estado mental e emocional. Para o autor, o sentido que construímos para um determinado som está vinculado aos nossos sistemas de pensamento e sensações. Só faz parte destes sistemas o que é reconhecível para nós (o que é concebível no nosso sistema de pensamento). Nossa mente opera sempre por sinequismo, ou, lapsos de um contínuo que direcionam nossa ação mental na audição de uma música e, na base desta operação estão nossas convicções e crenças. Assim, só reconhecemos como música ou, neste caso, como uma canção passional o que se enquadra nas premissas de verdade que estabelecemos e assumimos como fatos declarados.

No terceiro capítulo aprofundamos mais nesta área de operações mentais que envolvem a audição de canções. Vimos como funcionam nosso processo de audição desde o primeiro contato com a onda sonora até a memorização de dadas sequências de ondas, ou sequências melódicas. Em seguida vimos como este processo de memorização se dá quando estamos considerando não só a melodia, mas a melodia que é cantada junto com uma letra e os testes empíricos realizados por Crowder envolvendo este processo de memorização com melodias familiares e não familiares, melodias com ou sem letra, melodias oitavas, dentre outros. Num segundo momento desse capítulo propusemos uma leitura do artigo do neurocientista Patel, que traz discussões sobre o processamento cerebral da sintaxe que existe tanto no código verbal quanto no musical. Vimos duas teorias que possibilitam lidar com a sintaxe verbal e não verbal paralelamente e também as possibilidades de convergência sintática desses dois códigos em áreas cerebrais similares.

Partindo do estudo do processo cognitivo que envolve a audição de canções e a sua análise, apresentamos no quarto capítulo nossa primeira análise, da canção “Gota D’água”.

Nela recorreremos às perspectivas enunciativas para reflexões no âmbito da letra e aos princípios da semiótica da canção, de Tatit, para analisarmos o percurso melódico que se costura à letra. O momento da enunciação, por seu caráter único, faz com que cada escuta de uma mesma canção, mesmo que seja também uma mesma gravação, seja da mesma forma única. Assim, uma canção pode ser ambígua ou ter sentidos diversos dependendo das circunstâncias de sua audição. A canção em questão, por exemplo, pode ser compreendida como uma canção passional ou política de acordo com a variação destas circunstâncias. Embora muitos aspectos da teoria do Charaudeau não tivessem sido explorados de forma mais sistemática ao longo da análise, seria importante apontar o conceito de captação, integrante do contrato comunicacional, como um fator determinante na abordagem do ouvinte pela emoção. Por outro lado, a perspectiva de Tatit foi de grande valia, pois nos deu uma base de categorias para diferenciar a canção passional de outros tipos canções populares. Através do cruzamento destas teorias conseguimos realizar uma análise da canção de Chico Buarque que revelou a interferência do sentido da letra no da música e vice-versa.

O mesmo ocorreu nos capítulos seguintes, porém no primeiro capítulo seguinte, dedicado à análise da canção “Santa chuva” optamos por investir mais na correlação, já demonstrada inicialmente na análise de “Gota D’água”, entre os atos de fala e os “atos melódicos” da canção. Chegamos à conclusão de que a variação tanto dos pontos de cada ato quanto do modo direto ou indireto de se ver o ato coincide significativamente com a variação das frases melódicas. Assim, quando frases melódicas se repetiam na canção, os atos mantinham, direta ou indiretamente, um mesmo ponto, no entanto, quando havia uma ruptura deste padrão de repetição na melodia, o mesmo acontecia em relação ao ponto, ou vice-versa.

Já na análise de “Drão”, saímos desta correlação estabelecida entre melodia e atos de fala para examinar outra, entre melodia, letra e metáfora. Nessa outra perspectiva, também foi possível enxergar esta correlação. Assim, o movimento cíclico, composto por ascendências e descendências, exposto na melodia, também ocorreu na dimensão da letra, visto que todas as metáforas dela exploravam justamente o sentido cíclico da vida e da relação amorosa.

REFERÊNCIAS

- BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral II*. São Paulo. Ed. Nacional, 1976.
- CHARAUDEAU, Patrick. Uma teoria dos sujeitos de linguagem. In: *Análise do discurso: fundamentos e práticas*. Belo Horizonte: Núcleo de análise do discurso- FALE/UFMG, 2001.
- CROWDER, Robert C. “La mémoire auditive”. In *Penser les sons. Psychologie cognitive de l’audition*. Paris: Puf, 1994.
- FIORI, Nicole. *As neurociências cognitivas*. RJ, Petrópolis. Ed. Vozes, 2008.
- MARI, Hugo. Atos de fala: notas sobre origens, fundamentos e estrutura. In: *Análise do discurso: fundamentos e práticas*. Belo Horizonte: Núcleo de análise do discurso-FALE/UFMG, 2001.
- MED, Bohumil. *Teoria da música*. BR, Brasília. Ed. Musimed, 2006.
- MEYER, Philippe. Da percepção sensível. In: *O olho e o cérebro*. SP, São Paulo. Ed. Unesp, 1997.
- PATEL, Aniruddh. “Language, music, syntax and the brain”. In *Nature publishing group* . 2003. Site www.nature.com/natureneuroscience .
- PEIRCE, Charles. *Collected papers of Charles Sanders Peirce*. 2. ed. Abril Cultural. São Paulo, 1980.
- SEARLE, John. “A intencionalidade da percepção”. In *Intencionalidade*. Ed. Martins fontes. São Paulo, SP, 1995.
- SEARLE, John. “A intencionalidade e o cérebro”. In *Intencionalidade*. Ed. Martins fontes. São Paulo, SP, 1995.

SEARLE, John. “Os atos de fala indiretos”. In *Expressão e significado*. Ed. Martins fontes. São Paulo, SP, 1995.

STRAWSON, P. F. Intention and convention in Speech Act. In: Searle, J. R. (org.). *Philosophy of language*. Oxford: University of Oxford Press, 1971.

TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: edusp, 2002.

TATIT, luiz e LOPES, Ivã. “Eu sei que vou te amar; a emoção cantada”. In *Elos de melodia e letra*. Ateliê editorial, 2008. Cotia, São Paulo.

TATIT, luiz e LOPES, Ivã. “terra; aportando na canção”
in *Elos de melodia e letra*. Ateliê editorial, 2008. Cotia, São Paulo.

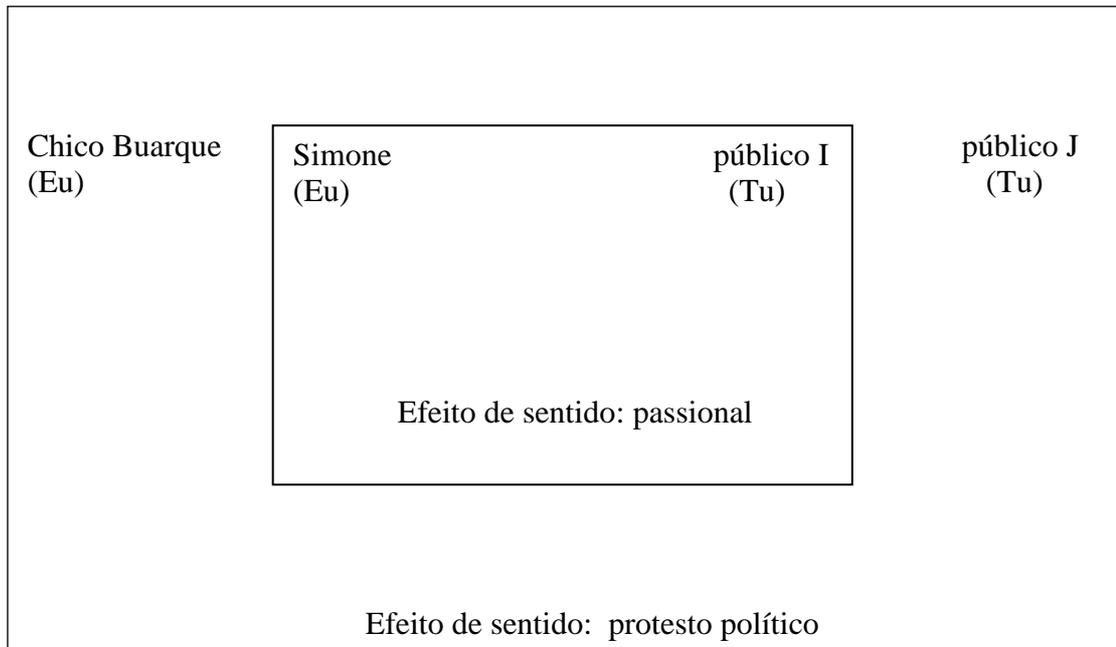
TSOHATZIDIS, Savas. “Speaker meaning, sentence meaning and metaphor”. In *Foudations of speech act theory*. Ed. Routledge. London and New York, 1994.

VANDERVEKEN, Daniel. “O que é uma força ilocucional”. In *Caderno de estudos lingüísticos*, Nº 9. 1985.

WISNICK, José Miguel. *O som e o sentido*. SP, São Paulo. Ed. Schwarcz. 2006.

ANEXOS

Quadro de contrato comunicacional²⁶:



Enunciador: Eu-Simone
 Destinatário: Tu-Público I
 Efeito de sentido: passional

Comunicante: Eu-Chico Buarque
 Interpretante: Tu-Público J
 Efeito de sentido: protesto

²⁶ Consideramos que neste quadro os efeitos correspondem à época em que a música foi lançada. Se considerássemos a data de hoje, por exemplo, já não poderíamos atribuir o efeito passional à intérprete e o efeito político ao compositor, pois poderia ser isso ou vice-versa, a depender das informações prévias do ouvinte atual (que, certamente, são diferentes das do ouvinte da época).