



A arquitetura iconizante de “Luz do sol”

José Américo Bezerra Saraiva*

Resumo: O propósito deste artigo é analisar a canção *Luz do sol*, de Caetano Veloso, para verificar o seu suposto caráter icônico. O efeito iconizante desse texto parece já se evidenciar no tratamento melódico dedicado à letra, apreensível mesmo numa escuta despreocupada, mas não só. O lexema *luz*, por exemplo, aparenta exercer papel de destaque em toda a composição, figurando como seu centro iconizante sob vários aspectos: sintático, semântico, estrófico, fônico e tonal. Promovemos aqui, então, uma análise minudente dessa canção, examinando-lhe a letra, sintática e semanticamente, a estruturação estrófica, a seleção lexical, a composição fônica e a ordenação tonal, para averiguar o grau de investimento em sua arquitetura iconizante.

Palavras-chave: canção, Luz do sol, iconismo

Introdução

Segundo Tatit (1996), na arte, de maneira geral, e na música popular brasileira, de maneira específica, existem duas tendências de tratamento do material artístico que são, ao mesmo tempo, opostas e complementares. Trata-se da tendência narrativa e da tendência iconicista. A primeira corresponderia à “forma analítica narrativa” que se prestaria a deslindar “as dimensões ocultas de nossos conteúdos sociais e afetivos, animando e dinamizando suas relações em escala antropomórfica”. A segunda residiria na construção de um ícone que, “a partir da matéria de expressão do código, pudesse abstrair a narratividade” ou “sintetizá-la na forma compacta de um objeto multifacetado” (p. 237). Na esfera cancional brasileira, Tatit (1996) aponta Chico Buarque como exemplo representativo da primeira tendência e Caetano Veloso como exemplo da segunda.

Na seção dedicada à dicção do compositor baiano, Tatit (1996) refere-se à canção *Luz do sol* como um caso de iconismo típico que serve para descrever um fenômeno inteiro. De fato, pareceu-nos, numa primeira visada, que tudo em *Luz do sol*, desde a seleção lexical, passando pela estruturação sintática, pela organização semântica, pela ordenação estrófica, pela composição fônica, até o tratamento melódico, concorre para criar o efeito de ícone, em que o lexema *luz* ocupa papel estruturante central. Para examinar de perto o fenômeno é que assumimos a tarefa de realizar uma descrição pormenorizada desse texto cancional.

1. Análise de *Luz do sol*

Luz do sol

luz do sol
que a folha traga e traduz
em verde novo
em folha, em graça
em vida em força em luz
céu azul que vem até
onde os pés tocam a terra
e a terra inspira e exala seus azuis
reza, reza o rio
córrego pro rio, o rio pro mar
reza correnteza, roça a beira doura a areia
marcha o homem sobre o chão
leva no coração uma ferida acesa
dono do sim e do não
diante da visão da infinita beleza
finda por ferir com a mão essa delicadeza
a coisa mais querida, a glória da vida
luz do sol
que a folha traga e traduz
em verde novo
em folha, em graça
em vida em força em luz

1.1. Da composição

O título, um nome seguido de um SP (sintagma preposicional), reitera-se no primeiro verso da composição, e ressurgiu, agora sem o SP, no final do quinto verso.

* Professor Adjunto da Universidade Federal do Ceará UFC. Endereço para correspondência: (jabsaraiva@gmail.com).

Esses cinco versos iniciais configuram-se como uma unidade estrófica e repetem-se ao final do texto, de modo a fazer a atenção do leitor-ouvinte voltar-se para o princípio da composição e, por via de consequência, para o próprio título, destacando-o ainda mais. Dito de outra forma, o lexema *luz*, constante do título da composição, principia a estrofe inicial e a finaliza. Essa estrofe, que abre a composição, é também a estrofe que a fecha. Configura-se assim uma perfeita simetria entre o contexto da primeira estrofe, em cujos extremos atualiza-se o lexema *luz*, e o texto como um todo, principiado e finalizado pela mesma estrofe. Acrescente-se que o referido lexema, em consequência da repetição estrófica, constitui também os extremos da composição. Trata-se, a nosso ver, de uma motivação icônica, no que tange às distribuições extremas desse lexema no texto. Tais distribuições sinalizam semanticamente a presença da luz nos polos inicial e final do processo descrito na composição¹.

Além disso, a configuração sintática da estrofe reiterada reflete o destaque atribuído ao lexema *luz*, por conferir-lhe o papel de centro estrutural. A estrofe tem o lexema como núcleo, e a ele vem adjungir-se um sintagma preposicional, *do sol*, que forma com aquele uma unidade sintagmática mais complexa, a que, por sua vez, vêm juntar-se as orações adjetivas subsequentes². Assim, o termo que preside a hierarquia sintática é *luz*, termo do qual os outros dependem e ao qual estão vinculados.

Luz, portanto, preside a toda a composição, quer como título, quer como extremos no poema ou na estrofe reiterada (em que a luz é diretamente tematizada), quer como núcleo da construção sintática dessa estrofe, assim como a luz solar preside o espetáculo da vida; espetáculo este descrito, em alguns de seus aspectos, nos versos subsequentes, que podem ser reunidos em duas estrofes, cada qual com seis versos: uma, em que se apresentam alguns elementos da natureza, e outra, em que o homem, como elemento disfórico, é tematizado.

Atentemos ainda para alguns detalhes estruturais na terceira estrofe, encabeçada por sintagmas nominais (N + SP):

Córrego pro rio, o rio pro mar

¹Tomaremos como equivalentes os termos *icone*, *iconização* e *iconicidade*, adotando como princípio unificador a ideia de que o fenômeno designado por eles promove, ao estabelecer relações de intertextualidade, a ilusão (ou, mais apropriadamente, *impressão*) de realidade, que, conforme Greimas; Courtés (2008), poderia ser definida como “o resultado de um conjunto de procedimentos mobilizados para produzir o efeito de sentido ‘realidade’, aparecendo assim como duplamente condicionada pela concepção culturalmente variável da ‘realidade’ e pela ideologia realista assumida pelos produtores e usuários desta ou daquela semiótica” (p. 251).

²Note-se que a sequência nome (*luz*) + sintagma preposicional (*do sol*) + orações adjetivas coordenadas (*que a folha traga*) e (*traduz em verde novo, em folha, em graça, em vida, em força, em luz*) evita a estrutura sintática de oração principal.

³Quanto à frase nominal, Garcia (1986, p. 15) diz tratar-se de um recurso que se generalizou a partir do romantismo e que, “na literatura brasileira contemporânea, quase todos os novelistas e cronistas delas se servem em maior ou menor grau - mas é preciso frisar bem: de preferência ou quase exclusivamente no estilo descritivo”. A propósito desse processo de composição, Franchetti e Pécora (1988, p. 59) afirmam, em nota de pé de página, que “é comumente interpretado como uma assimilação na linguagem verbal dos processos de montagem cinematográfica que, inclusive, à época deste poema, era o foco das preocupações dos jovens cineastas em todo o Ocidente”.

⁴*Doura* é ambíguo: pode ser considerado verbo de ação-processo ou verbo de processo, mas o contexto prévio *roça a beira* parece impor a leitura de ação-processo.

em que a ausência do verbo concorre para a apreensão fotográfica das cenas³.

Seguem-se sentenças verbais, referentes ao mundo natural, com estrutura V+SN (verbo e sintagma nominal), com V em posição de tópico:

Reza correnteza, roça a beira doura a areia⁴

Seguem-se também estas sentenças, referentes ao mundo hominal:

Marcha o homem sobre o chão
Leva no coração uma ferida acesa

A sentença verbal seguinte é antecedida de dois circunstanciadores, aludentes à condição do homem, sendo:

- um encabeçado por SN, de natureza apositiva: *dono do sim e do não*;
- outro encabeçado por SP, de natureza adverbial: *diante da visão da infinita beleza*.

O primeiro e o segundo são causais, sendo a primeira causalidade essencial (o livre arbítrio) e a segunda, acidental (a beleza do espetáculo).

Após esses circunstanciadores, segue-se a estrutura SV+SN (sintagmas verbal e nominal), sendo o SV constituído de locução verbal: *finda por ferir*. Essa locução, por sua vez, sintetiza a relação conflituosa entre dois sujeitos, assim figurativizados: homem e luz.

Tais referências ao mundo hominal acabam por erigir a forma elementar da significação desse texto, ou seja, o enfrentamento tensivo do necessário (*dever-ser*) e impossível (*dever-não-ser*) com o possível (*não-dever-não-ser*) e contingente (*não-dever-ser*), que se revelará mais adiante como a confrontação da *natureza* com a *cultura*.

1.2. Dos lexemas

Quanto à estrofe reiterada, importa destacar que o SN-sujeito e o SN-objeto direto são os mesmos nas duas orações adjetivas, coordenadas sindeticamente. Os verbos das adjetivas, *tragar* e *traduzir*, são ambos verbos de ação-processo, fortemente motivados em termos fônicos, uma vez que o efeito imitativo do grupo /

tr/, seguido da vogal tônica de maior abertura em língua portuguesa, /a/, e das oclusivas /g/ e /d/, num e noutro caso, sugere o próprio processo de quebra e processamento da luz.

Os verbos *traga* e *traduz*, ligados por uma conjunção aditiva, ostentam uma complementaridade semântica. As ações por eles indicadas se sucedem cronologicamente, isto é, o objeto afetado, *luz do sol*, primeiro é tragado (movimento orientado para o interior), para depois ser traduzido (movimento orientado para o exterior). Estrutura análoga é a da estrofe subsequente. Também nela tem-se uma construção envolvendo dois verbos, *inspira* e *exala*, um e outro indicando movimento, no primeiro caso, para o interior e, no segundo, para o exterior. A oposição semântica é, neste caso, mais transparente que no primeiro, em virtude da motivação mórfica, dado o contraste entre *in-*, de *inspira*, e *ex-*, de *exala*, a que o falante desconhecedor das etimologias chega através da comparação com os respectivos antônimos: *expira* e *inala*. Além disso, a comparação entre os dois verbos da primeira estrofe, *traga* e *traduz*, com *inspira* e *exala*, permite-nos classificar estes últimos como verbos de ação-processo, em que o actante sujeito é, em ambos os casos, a *terra*, e o objeto, *seus azuis*⁵.

Voltando à estrofe reiterada, note-se que a sequência de SPs, complementos do verbo *traduzir*, coordenam-se assindeticamente. A reiteração da preposição *em* afasta a possibilidade de considerar-se qualquer dos nomes como tendo uma função apositiva; com efeito, todos os nomes vão ligar-se diretamente ao verbo, mediante a preposição.

Dois dos complementos são substantivos concretos, *verde (novo)* e *folha*, e três, *graça*, *vida* e *força*, substantivos abstratos, o que parece configurar uma ordenação linear para os nomes complementos de *traduzir*, que vai do concreto ao abstrato. Assim sendo, a segunda ocorrência de *luz*, ao final da primeira estrofe, parece constituir um substantivo abstrato, o mais abrangente dentre os substantivos-complemento, síntese dos sentidos inerentes aos substantivos dos SPs precedentes. Acrescente-se a isso que *luz* é fonicamente motivado em relação a *traduz*, o que lhe confere maior relevância sonora e faz com que ele se destaque dos demais complementos.

Destaque-se ainda que dentre os SPs ligados a *traduz*, apenas um destoa dos restantes no tocante à estrutura interna: *em verde novo*, porque o nome é expandido por adjetivo, que assinala o atributo informacionalmente importante relativo ao *verde*. Trata-se de um verde entre outros, no processo cíclico da natu-

reza.

Embora os SPs subsequentes a *verde novo* não tenham caráter apositivo, é legítimo considerar que, de um ponto de vista semântico, constituam desdobramentos desse estado inicial qualitativo. Daí segue-se *folha*, que singulariza o atributo em uma substância e lhe dá concretude, suporte. Cumpre ressaltar que os desdobramentos do traduzir da folha manifestam-se linguisticamente em SPs constantes de nomes dissilábicos: *verde (novo)*, *folha*, *graça*, *vida* e *força*, que culminam no substantivo monossilábico *luz*, a fonte primeiríssima de tudo.

Poder-se-iam apontar como interpretante intradiscursivo⁶ para o lexema *luz* as expressões contextualmente equivalentes e de significação algo imprecisa: *a infinita beleza*, *essa delicadeza*, *a coisa mais querida* e *a glória da vida*, que rimam em pares. A luz encontra-se no princípio e no fim do processo descrito na composição, fato que, conforme vimos, se reflete na própria organização do texto, mediante a distribuição do lexema *luz*. Por isso, o referido lexema pode ser tomado contextualmente como representativo de todo o processo (decomposição da luz).

Note-se ainda a cadeia de SNs de tessitura interna irregular, cujos efeitos se somam, porque convergem para o espetáculo linguisticamente esboçado. As rimas chamam atenção pelo efeito de sentido que materialmente apoiam no todo sintagmático: *essa delicadeza / a infinita beleza; a coisa mais querida / a glória da vida*.

Perceba-se, igualmente, a presença do verbo *ferir* nessa estrofe. Trata-se de um verbo transitivo que, conforme sua significação, pode pedir, como complemento, um substantivo concreto ou um substantivo abstrato. Nesse contexto em particular, o verbo faz-nos esperar, em virtude do instrumental, *com a mão*, metonimicamente relacionado a homem, um nome concreto como complemento. No entanto, o substantivo abstrato *delicadeza* é o que completa o sentido do verbo. A expectativa foi assim frustrada: esperava-se um nome concreto como complemento e atualiza-se um nome abstrato. Essa passagem deve então ser interpretada nos moldes do que Weinreich (1977, p. 217-220) chama de transferência de traços.

Dada a contiguidade com *ferir com a mão*, o termo *essa delicadeza* ganha o traço [+concreto]. Assim, os outros sintagmas (*infinita beleza*, *coisa mais querida* e *glória da vida*) igualmente recebem a marca da 'concretude', e passam a designar, intradiscursivamente, o processo da decomposição da luz, como gerador da vida, anterior à intervenção do homem. A propósito de

⁵Essa não é a classificação de Borba (1991), que vê em *inspirar* um verbo de ação. No entanto, é interessante observar que o autor não titubeia ao apontar os verbos *respirar* e *inspirar* como significando o mesmo que *aspirar*, muito embora atribua classificação diversa a eles. Para Borba, *respirar* e *inspirar* são verbos de ação, ao passo que *aspirar* é um verbo de ação-processo. Em virtude dessas incongruências, recorremos ao contexto para interpretar o verbo.

⁶Lopes (1978) chama de *interpretante intradiscursivo* a informação tradutora de um signo originária do próprio contexto linguístico, e de *interpretante extradiscursivo*, aquela oriunda do código da língua e dos produtos do uso estocados em memória.

ferir, note-se que a vogal alta /i/, também presente em *ferida e finda*, pode sugerir agudeza (Léon, 1993, p. 51, e Martins, 1989, p. 31), e a sensação sinestésica de finura (Monteiro, 1991, p. 101), que se coadunam com o significado do verbo, reforçando-o⁷.

Em suma, o lexema *luz* permeia toda a composição e apresenta, ao longo do texto, uma tripla acepção: uma primeira, de caráter concreto, que se atualiza no sintagma inicial e no título da composição; uma segunda, de caráter abstrato, algo imprecisa, que se consubstancia no SP final da primeira estrofe, em que *luz* é o resultado da ação-processo *traduzir*⁸; e uma terceira, a que se chega por inferência textual: *luz* designando o próprio processo que converte luz em luz, ou seja, luz é a fonte da vida e, por via de consequência, a própria vida.

Não se pode, todavia, dizer que o lexema está presente na segunda estrofe, pelo menos como elemento do plano da expressão: *luz*. O que se tem, efetivamente, nessa estrofe, é a descrição da esfera do visível, decorrente do haver luz, expresso particularmente por lexemas relacionados à cor: (*céu*) *azul*, (*seus*) *azuis* e *doura*; e a descrição do próprio movimento, o fluir, representado pela água⁹.

Importa destacar que céu azul corresponde, em termos de organização textual, a *luz do sol*. Ambos constituem núcleos sintáticos de frases nominais e iniciam as estrofes da qual participam, o que, de alguma forma, nos remete para a organização espacial do “referente” na semiótica do mundo natural: céu e sol caracterizam-se por encimar terra e água.

Terra, por sua vez, equivale à primeira ocorrência de *folha*, pelo fato de serem ambos sujeitos de verbos de ação-processo, cujos objetos afetados, *seus azuis* e *luz do sol*, também se equivalem. Note-se que, assim como a primeira estrofe principia e finda no lexema *luz*, objeto transmutado e resultado da transmutação, os três primeiros versos da segunda estrofe começam com *céu azul* e terminam em *seus azuis*, em tudo assemelhados, inclusive quanto ao aspecto fônico, pois, não fosse a

alternância de timbre /ε/ / /e/, *seus azuis* poderia ser interpretado como plural de *céu azul*. Acrescente-se a isso o fato de *azuis* rimar com *luz*.

O que nos chama em particular a atenção na parte que segue, além das estruturas oracionais, articuladas agora em sintagma nominal-sujeito e sintagma verbal¹⁰, é a sequência dos três últimos versos, cujos lexemas referem-se à água, como algo que flui: *rio*, reiterado três vezes; *córrego* e *correnteza*, em cujo corpo fônico encontra-se contida a forma *corre*; *reza*, esta reiterada três vezes na passagem referida.

Essa repetição de alguns itens lexicais tem uma função estilística. *Reza*, por exemplo, tem um significado, cremos, só apreensível contextualmente. Não se pode em termos de dicionário capturar o sentido desse lexema. Na verdade, ele parece valer, no contexto, em virtude de sua composição fônica: as fricativas velar e alveolar, /x/ e /z/, aliadas às vogais abertas /ε/ e /a/, sugerem o correr das águas, e o fato de esse lexema vir reiterado faz ressaltar mais ainda a composição sônica. É claro que não se pode desprezar o fato de o referido lexema pertencer ao domínio do religioso. Alicerçado nisso, é possível aventar hipóteses interpretativas segundo as quais a descrição da natureza, anterior à intervenção do homem, e, portanto, da cultura, guarda algo de divino. Mas não é o caso: a nosso ver, o que mais parece merecer destaque é sua composição fônica.

Rio é outra forma que se repete. Mas, ao contrário do que sucede com *reza*, o conteúdo dicionarial é neste caso relevante. A reiteração envolve aqui tanto a expressão quanto o conteúdo. Em termos semânticos, *rio* é sempre água que corre, conteúdo reiterado; em termos fonológicos, *rio* é constituído pela fricativa velar /x/, seguida de um ditongo, o que sugere fluidez. Assim, conteúdo e expressão contribuem, em virtude da repetição do lexema, para um só efeito: a sensação de fluidez.

Essa mesma sensação se manifesta na sequência *roça a beira doura a areia*. Veja-se, por exemplo, a

⁷Quanto à motivação sonora entre os itens lexicais, destaque-se que estamos seguindo o cânon estabelecido na maior parte de livros de divulgação sobre o assunto, com o qual estamos parcialmente de acordo. De fato, parece haver certa compatibilidade entre ‘clareza’ vocálica, por exemplo, e estado anímico de alegria, sobretudo se as propriedades articulatórias do ambiente sonoro geradores desses efeitos de sentido forem sistematicamente reiteradas criando relações semissimbólicas.

⁸Esse fato reporta-nos ao exemplo referido por Lopes (1978, p. 54), *um homem é um homem*, em que a segunda ocorrência do substantivo deve ter um sentido, ainda que impreciso, diferente do da primeira, sob pena de a mensagem pecar por tautologia. Com efeito, a segunda ocorrência, colocada em distribuição contextual diferente da do primeiro, constitui um ponto de incidência de diferentes dependências, o que a torna numa palavra diferente.

⁹Uma senda susceptível de ser explorada é o jogo que se estabelece entre os quatro elementos da natureza: terra, água, ar e fogo. Nesses termos, poder-se-ia propor a seguinte segmentação para o trecho que vai de *luz do sol* até *doura a areia*:

- de *Luz do sol*... a...*luz*.
- de Céu azul... a ...terra.
- de e a terra... a ...azuis.
- de *reza*, *reza*... a ...*areia*.

¹⁰Observe-se que, ao contrário do que ocorre na primeira parte, quando a construção frasal gira em torno de um sintagma nominal (*luz do sol*), a estrutura sintática de agora constitui-se de articulações mínimas formadoras de orações principais, com SN-Sujeito e SV-predicado, mesmo que elipsados.

sugestão dessa fluidez no jogo das fricativas /x/ e /s/ em *roça*, e na presença da vibrante simples /r/ e do ditongo *ei*, dos dois últimos lexemas nominais.

Convém salientar que os verbos *roça* e *doura*, de ação-processo, e *reza*, de ação, no verso que fecha a estrofe, são eufóricos, se comparados com o verbo *ferir*, este disfórico. Mais uma vez, salienta-se a oposição entre *natureza* e *cultura*, em que o homem é visto como o único ator capaz de alterar a ordem natural do mundo, para o bem ou, na maior parte das vezes, para o mal.

Quanto à terceira estrofe, note-se que ela é composta por três orações, e cada uma das quais apresenta o homem como tema, disfórico. É interessante notar, por exemplo, que a primeira oração é sintática e semanticamente equivalente à segunda da estrofe dois. Nesta *o homem* é expresso através do lexema *pés*. *Marcha* equivale a *pés*, relacionado metonimicamente a homem, e *sobre o chão* equivale a *a terra*. Além disto, os verbos são verbos de ação, com sujeito agente. Essas orações são, portanto, comparáveis entre si. Diferem, todavia, quanto à localização estrófica. Na estrofe dois, o homem configura-se como elemento eufórico, dado que vem representado metonimicamente por *pés*, o que parece ressaltar apenas a condição animal do homem, ou seja, o homem é apenas um dos muitos animais que marcham sobre a terra. É natural, portanto. Na terceira estrofe, porém, o homem é apresentado em

sua condição cultural, disfórico em relação à natureza.

O texto finda pela reiteração da primeira estrofe, o que significa uma volta ao começo, numa descrição circular de algo que sempre se repete, o fenômeno da decomposição da luz, em que esta é considerada a fonte geradora da vida, fonte da qual depende a existência de tudo.

1.3. Da melodia

De início, cumpre observar que a melodia da canção integra-se de tal maneira ao conteúdo veiculado pela letra que a centralidade do lexema *luz* se vê reforçada pelo tratamento melódico. Observe-se que, nos diagramas 1 e 2, a canção principia na antepenúltima nota mais aguda do seu espectro tonal, sofre em seguida oscilações, que não ultrapassam o agudo emitido em *luz*, e vai descendo gradativamente até atingir a nota mais grave da tessitura tonal¹¹. Esse tratamento melódico confere uma entoação verticalizante à canção, em que *luz* ganha saliência e ocupa o centro tonal, tal como, na letra, constitui-se o centro sintático, semântico, estrutural e, de certo modo, fônico, como procuramos mostrar. Nessa leitura, o processo de decomposição da luz expresso na letra corresponde às oscilações do diagrama, e essas oscilações, por sua vez, iconizam os desdobramentos melódicos a partir daquela saliência tonal.

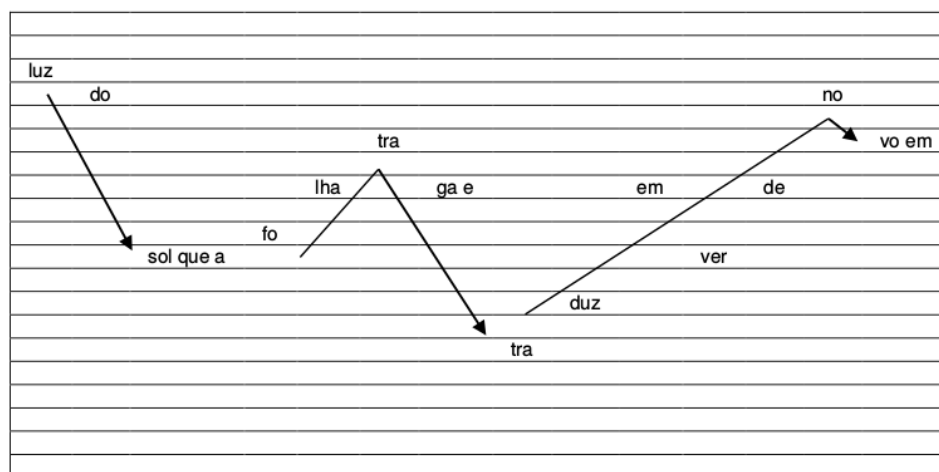


Figura 1
Versos 01-04

Muito embora a oração adjetiva tenha sido completada (“a folha traga e traduz” a luz do sol “em verde novo”), esse desdobramento tonal não assume, no entanto, um caráter asseverativo-conclusivo, porque o

segmento termina na região do agudo. Essa suspensão no agudo constitui sinal de que mais vai ser dito. Coisa que, de fato, se verifica no diagrama 2.

¹¹ Adotamos a representação diagramática proposta por Tatit (1994), em que cada linha corresponde à diferença de um semitom, este constituindo o parâmetro para a distribuição das sílabas do texto verbal no diagrama.

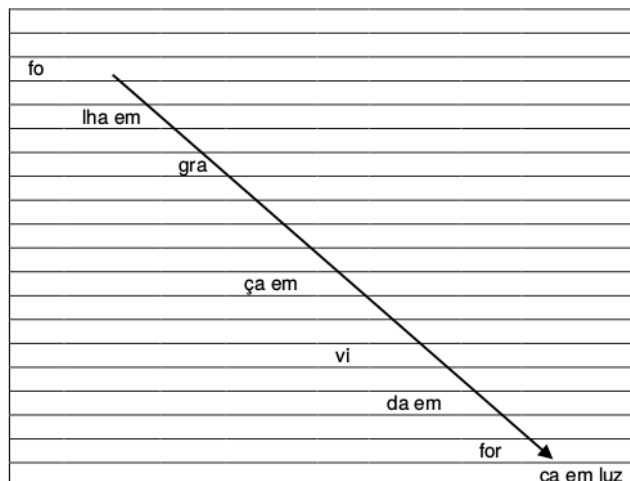


Figura 2
Versos 04-05

Nesse segmento, a curva descendente vai, em graus imediatos, da sílaba tônica de *folha*, parelha tonal de *luz*, até as sílabas mais graves da tessitura tonal da canção, como que simulando a trajetória vertical da luz solar, numa enumeração dos derivados da decomposição dela. Agora, sim, numa inflexão asseverativo-conclusiva, por tratar-se de uma frase

declarativo-afirmativa.

Imprime-se o mesmo movimento melódico desses dois primeiros segmentos aos dois subsequentes (diagramas 3 e 4), nos quais pontificam as figuras *céu*, *pés* e *terra*, estabelecendo um percurso também descendente, comparável ao primeiro em muitos aspectos: *luz (sol) / folha / luz* ↔ *céu (azul) / (pés) terra / azuis*.

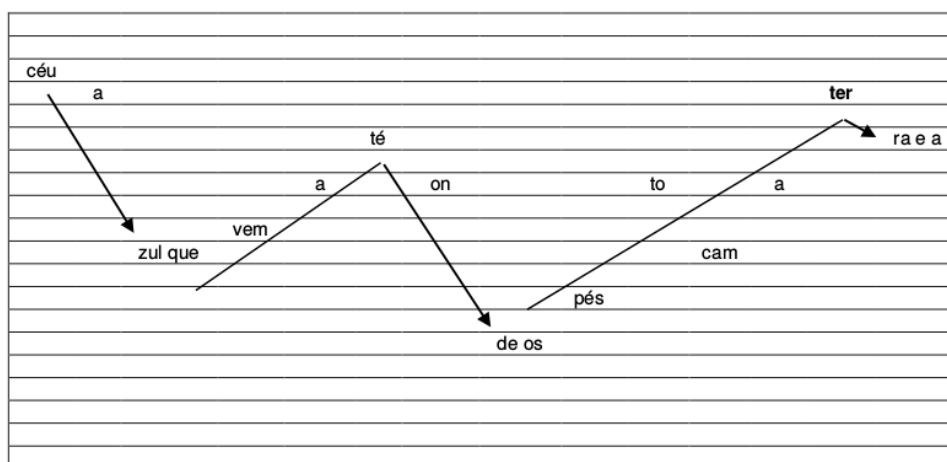


Figura 3
Versos 06-07

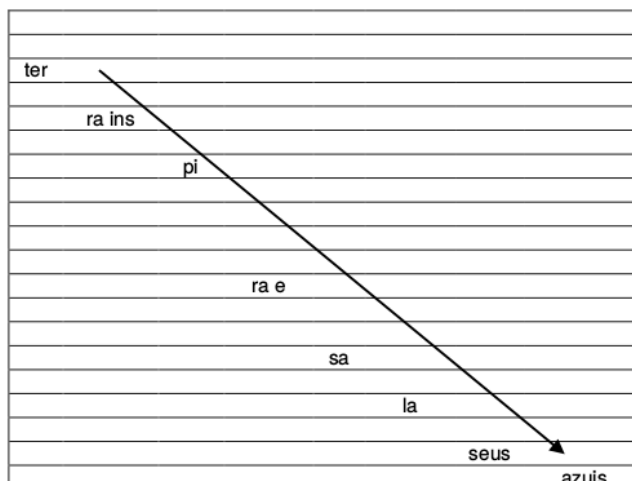


Figura 4
Versos 07-08

Nos próximos segmentos a preponderância do tratamento passional da melodia passa a ser negada por uma ligeira tematização¹², e o texto assume uma orientação horizontalizante, em que um mesmo motivo melódico se vê reiterado e o andamento se torna pouco mais acelerado. Essa aceleração, no entanto, não se recrudescer, pois as pausas e os alongamentos vocá-

licos passionalizantes não se minimizam a ponto de tornarem-se residuais. Note-se, por exemplo, a duração que incide sobre as ocorrências do lexema *rio*, diagrama 5, e sobre o lexema *areia*, diagrama 6, e a pausa demorada separando os dois segmentos representados por esses diagramas¹³.

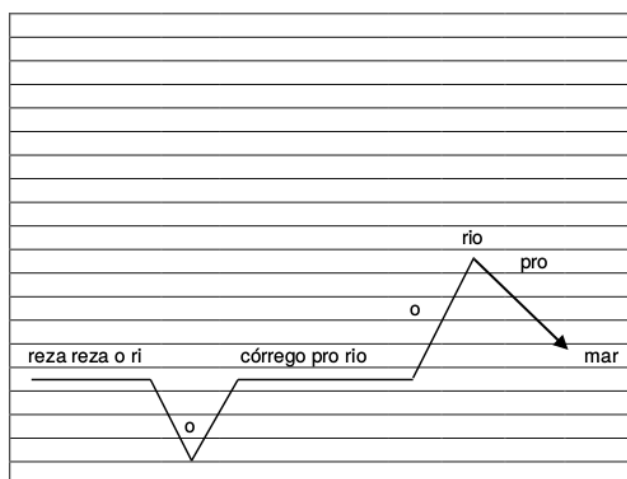


Figura 5
Versos 09-10

¹² Para compreensão das observações que se fazem sobre a melodia, pode-se dizer, em linhas generalíssimas, e correndo o risco de simplificação excessiva e deformadora, que a passionalização e a tematização são investimentos melódicos contrários e complementares. No primeiro caso, investe-se na desaceleração, nos graus tonais imediatos e na verticalização do percurso melódico, e, no segundo, o investimento incide na aceleração, nos saltos tonais, na horizontalização do percurso melódico e na reiteração de suas células. Para maiores informações sobre os modelos de compatibilização entre melodia e letra, indicamos os seguintes livros: *Semiótica da canção* (1994), *O cancionista* (1996), *Musicando a semiótica* (1997), *O século da canção* (2004), todos de Luiz Tatit, e *Elos de melodia e letra* (2008), em parceria com Ivã Carlos Lopes.

¹³ Sugerimos ouvir a canção no endereço eletrônico <http://letras.mus.br/caetano-veloso/44742/> para avaliar o que aqui se diz.

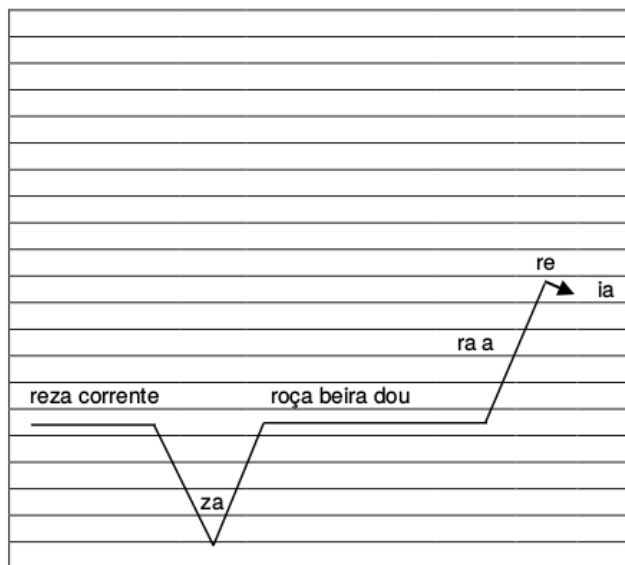


Figura 6
Verso 11

Sem abandonar o viés horizontalizante da melodia, principiada nos diagramas 5 e 6, quando uma mesma célula melódica é reiterada, o cancionista investe na elevação tonal e faz o verso do diagrama 7 começar quatro semitons acima dos dois anteriores, para, depois, seguir numa variação alternada de um semitom,

iconizando dessa forma a “marcha do homem” sobre a terra. Essa elevação de tom prenuncia a presença do homem como elemento disfórico (*ferida acesa*) para o equilíbrio natural, e a frase termina com um tonema¹⁴ asseverativo.

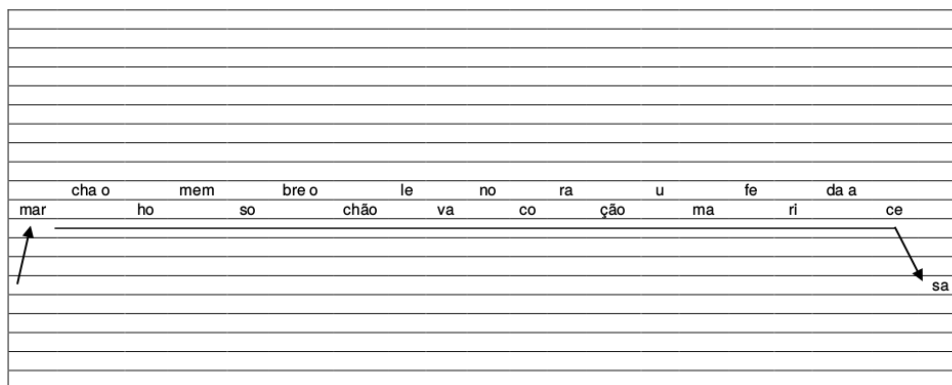


Figura 7
Versos 12-13

Ainda investido do viés horizontalizante, o texto melódico prossegue, mas agora com mais uma elevação tonal para o agudo: comparado com o anterior, o próximo segmento tem início três semitons acima e segue

até o tonema asseverativo-conclusivo final numa variação alternada de dois semitons. Na letra do diagrama 8, o homem surge como agente cultural, porque *dono do sim e do não*, e uma oposição já clássica em se-

¹⁴Em *Semiótica da Canção*, tonemas “são inflexões que finalizam as frases entoativas, definindo o ponto nevrálgico de sua significação. Com apenas três possibilidades físicas de realização (descendência, ascendência ou suspensão), os tonemas oferecem um modelo geral e econômico para a análise figurativa da melodia, a partir das oscilações tensivas da voz.” (Tatit, 1996, p. 21)

miótica vai ganhando forma: o homem, como avatar da *cultura*, se volta, com seu “livre arbítrio”, contra a *natureza*. Há aqui uma tensão crescente entre dois termos de uma estrutura de significação, referendada

por uma tensão melódica também crescente, que vai ganhando força gradativamente com o avanço tonal para a região aguda da tessitura da canção.

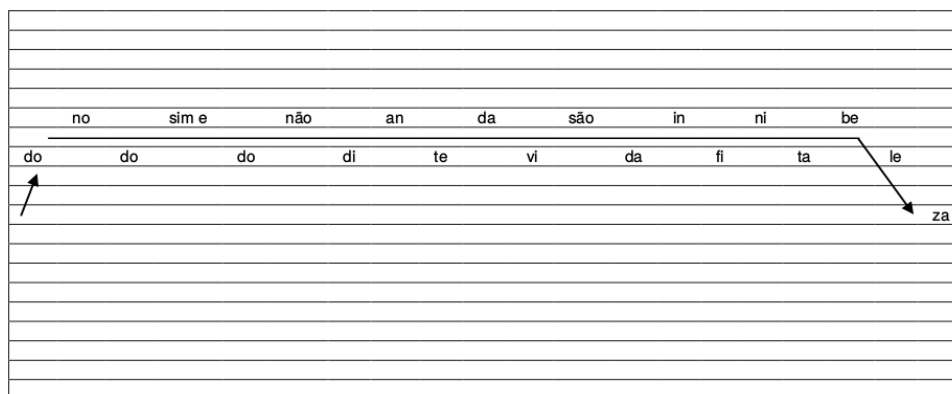


Figura 8
Versos 14-15

Pelo fato de o componente verbal do próximo segmento (diagrama 9) apresentar, de vez, o homem como elemento completamente disfórico, em conflito com a ordem do natural, o componente melódico principia com mais um investimento tonal, de quatro semitons, em direção ao agudo, isso se tomarmos como referência o início do segmento anterior. Trata-se de um novo

investimento passionalizante, de caráter gradual, que, pela primeira vez, leva o texto para o mesmo registro tonal do começo da canção. A melodia prossegue também numa variação alternada de um semitom a simular inconicamente a marcha do homem e termina com um tonema asseverativo-conclusivo.

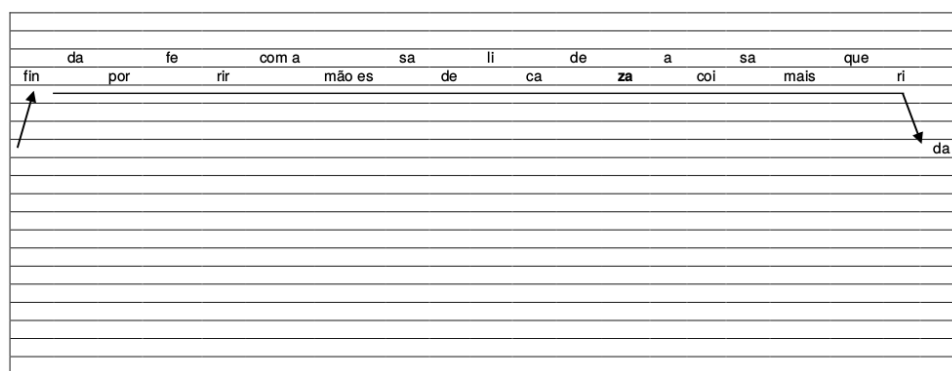


Figura 9
Versos 16-17

Sumariando o que se observou até aqui, pode-se dizer que a melodia descreve um caminho verticalizante nos quatro primeiros diagramas e assume uma direção

horizontalizante nos diagramas de 5 a 9, sendo que, nos de número 5 e 6, que tematizam o espetáculo da natureza anterior ainda à aparição do homem, o texto

se desenvolve na região médio-grave da tessitura tonal da canção, reproduzindo o mesmo motivo melódico. A partir destes dois, os demais segmentos (diagramas de 7 a 9) desdobram-se na horizontalidade, variando internamente em um ou dois semitons, e elevam-se gradativamente em direção à região aguda do espectro tonal da canção. Os dois movimentos, isto é, a horizontalização da verticalidade (diagramas de 1 a 6), expressão do percurso gerador da vida, e a gradual verticalização da horizontalidade (diagramas de 7 a 9), sinal da interferência deletéria do homem na vida natural, parecem construir uma espécie de complementaridade agonisticamente tensa entre *natureza* e *cultura*. A tensão máxima desse embate entre os contrários se consubstancia, concentrado, na única sílaba cantada no tom mais agudo de toda a canção (diagrama 10).

Trata-se da sílaba tônica *gló*, de *glória da vida*, designação encapsuladora de todo o fenômeno da geração da vida a partir da *luz do sol*. Nessa sílaba, a primeira e única a ultrapassar o limite tonal até então estabelecido na peça musical, o cancionista logra condensar toda a tensão do embate agonístico entre *natureza* e *cultura*, entre a ação deletéria do homem e o espetáculo idílico-natural propiciado pela luz do sol.

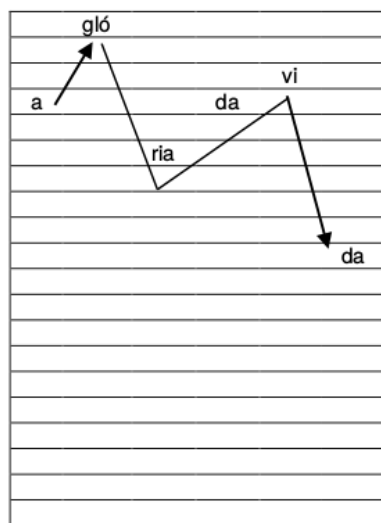


Figura 10
Versos 16-17

2. Considerações finais

Luz do sol constitui-se, de fato, um típico caso de iconização na obra de Caetano Veloso, pois tudo nela, a seleção lexical, a estruturação sintática, a organização semântica, a ordenação estrófica, a composição fônica e o tratamento melódico, concorrem para construir sua arquitetura iconizante, em que o lexema *luz* ocupa papel estruturante central.

Nessa canção, o compositor baiano promove um sincretismo de linguagens semissimbólico que logra (re)produzir, pelo viés da iconização, a experiência sensível da decomposição da luz do sol na geração da vida natural. Como procuramos demonstrar, o centro da estrutura desse texto cancional é ocupado pela figura “luz do sol”, pois o modo como o texto apresenta-se organizado, sintática, semântica, estrófica, fônica e musicalmente, confere saliência a esse sintagma, com destaque especial para o seu núcleo. A intervenção do elemento cultural na ordem do natural, representada pelo poder deletério do homem, surge como contraponto do percurso da luz, também sintática, semântica, estrófica, fônica e musicalmente, de modo que uma clara oposição vai se estabelecendo entre duas partes do texto: uma de progressão tonal verticalizante / horizontalizante, em que o espetáculo da vida natural é descrito; outra de progressão tonal horizontalizante / verticalizante, em que a ação disfórica do homem, como agente da cultura, é tematizada. ●

Referências

- Borba, Francisco da Silva (et al.)
1991. *Dicionário gramatical de verbos: do português contemporâneo do Brasil*. São Paulo: UNESP.
- Franchetti, Paulo; Pécora, Alcyr
1988. *Literatura comentada: Caetano Veloso*. São Paulo: Nova Cultural.
- Garcia, Othon Moacir
1986. *Comunicação em prosa moderna*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas.
- Greimas, Algirdas-Julien; Courtés, Joseph
2008. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Contexto.
- Lobato, Lúcia Maria Pinheiro
1977. *A semântica na linguística moderna: o léxico*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- Lopes, Edward
1978. *Discurso, texto e significação: uma teoria do interpretante*. São Paulo: Cultrix.
- Léon, Pierre
1993. *Précis de phonostylistique: parole et expressivité*. France: Nathan Université.
- Monteiro, José Lemos
1991. *A estilística*. São Paulo: Ática.
- Sant’anna, Nilce
1989. *Introdução à estilística*. São Paulo: T. A. Queiroz/EDUSP.
- Tatit, Luiz
1994. *Semiótica da Canção: melodia e letra*. São Paulo: Editora Escuta.

Tatit, Luiz

1996. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: EDUSP.

Tatit, Luiz

1997. *Musitando a semiótica: ensaios*. São Paulo: Annablume.

Tatit, Luiz

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

Tatit, Luiz; Lopes, Ivã Carlos

2008. *Elos de melodia e letra*. São Paulo: Ateliê Editorial.

Weinreich, Uriel

1977. Pesquisas em teoria semântica. In: Lobato, Lúcia Maria Pinheiro. *A semântica na linguística moderna: o léxico*. Rio de Janeiro: Francisco Alves. Tradução de Alzira Soares da Rocha e Helena Camacho.

Dados para indexação em língua estrangeira

Saraiva, José Américo Bezerra
The iconizing architecture of Luz do Sol
Estudos Semióticos, vol. 10, n. 2 (2014)
ISSN 1980-4016

Abstract: *The aim of this article is to analyse the song Luz do Sol, composed by Caetano Veloso, in order to check its supposed iconic character. The iconizing effect of this song seems to be evident in the melodic treatment given to the lyrics, understood even in a unworried, but not only this. The lexeme luz (light) seems to occupy a prominent position in the whole song, representing a role of iconizing center under several aspects: syntactic, semantic, strophic, phonic and tonal. We promote a minudent anlysis of this song, examining its lyrics, syntactically, semantically, the strophic structure, the lexical selection, the phonic composition and the tonal order.*

Keywords: *song, Luz do Sol, iconism*

Como citar este artigo

Saraiva, José Américo Bezerra. A arquitetura iconizante de “Luz do Sol”. *Estudos Semióticos*. [on-line] Disponível em: (<http://revistas.usp.br/esse>). Editores Responsáveis: Ivã Carlos Lopes e José Américo Bezerra Saraiva. Volume 10, Número 2, São Paulo, Dezembro de 2014, p. 26-36. Acesso em “dia/mês/ano”.

Data de recebimento do artigo: 23/Fevereiro/2014

Data de sua aprovação: 17/Outubro/2014
