



## As paixões na canção popular: percursos semióticos

Álvaro Antônio Caretta\*

**Resumo:** Neste artigo, pretendemos, a princípio, apresentar um roteiro do percurso teórico da semiótica das paixões e, a seguir, demonstrar a aplicação de suas propostas na análise de canções. Para isso, partindo dos princípios da “semiótica da ação”, fundada sobre o esquema narrativo e o fazer do sujeito, descreveremos o percurso teórico realizado em busca da compreensão dos estados passionais do sujeito, o que levou os semioticistas a se dedicarem aos estudos das modalidades do ser e às estruturas profundas do percurso gerativo, conjunto teórico esse intitulado semiótica das paixões. Com base nessas propostas para o estudo dos estados passionais do sujeito, tomaremos como objeto de análise canções representativas do samba-canção, gênero musical que valorizou ao extremo a representação dos estados passionais em suas letras e explorou intensamente a passionalização em suas melodias. Tendo em vista a importância da teoria semiótica francesa para os estudos discursivos, o conhecimento de seus princípios, de sua evolução e de suas contribuições é fundamental para que se possa compreender as suas possibilidades e potencialidades, com destaque para as pesquisas sobre as linguagens sincréticas, particularmente a canção.

**Palavras-chave:** Discurso; Semiótica das paixões; Semiótica da canção; Passionalização; Samba-canção

## 1 Semiótica das paixões

Após desenvolver um modelo de análise da narrativa baseado na modalidade do /fazer/, a semiótica direcionou seus estudos para a modalidade do /ser/, o que significou um investimento na análise das relações passionais no discurso. Esse novo rumo tomado pela teoria semiótica recebeu o nome de “semiótica das paixões”.

Inicialmente, a semiótica buscou estudar o discurso a partir das estruturas narrativas que o sustentam. Essa abordagem teve como consequência uma “semiótica da ação”, que adotou o percurso narrativo do sujeito como base para a compreensão das estruturas dos discursos.

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1980-4016.esse.2018.134738>

\* Docente da Universidade Federal de São Paulo (São Paulo-SP). Endereço para correspondência: { [alcaretta@yahoo.com.br](mailto:alcaretta@yahoo.com.br) }.

Os estudos semióticos da narrativa têm suas origens nas análises que Vladimir Propp fez dos contos maravilhosos russos. Esse folclorista e etnólogo, em *Morfologia do conto maravilhoso*, concebeu algumas funções que se apresentam com regularidade na narrativa dos contos e estabeleceu um esquema canônico constituído por três provas: qualificante, decisiva e glorificante, dispostas no eixo sintagmático. Partindo do princípio da circulação dos objetos na narrativa, o modelo de Propp descortina a existência de um sujeito do fazer que estabelece um sistema de transferência de objetos.

A partir dessas propostas, a semiótica desenvolveu os estudos da narrativa ao definir o objeto como local de investimento de valores, inaugurando um questionamento sobre a existência semiótica do sujeito, o qual se estabeleceria em uma relação de junção (conjunção ou disjunção) com o objeto de valor. A concepção de estruturas modais que determinam a competência do sujeito foi fundamental para que a semiótica se libertasse do modelo proppiano. A questão agora não seria apenas a circulação dos objetos entre os sujeitos, mas a competência modal destes frente ao objeto de valor.

Outro passo importante dado pela semiótica, ao reavaliar os estudos de Propp, foi o reconhecimento de uma relação polêmico/contratual que assegura o caráter fiduciário da narrativa. Com base na sequência das três provas apresentadas por Propp, estabeleceu-se um esquema narrativo canônico constituído pelo percurso do sujeito, delimitado, por um lado, pelo percurso do destinador-manipulador, que estabelece o contrato fiduciário, e, por outro, pelo do destinador-julgador, que sanciona todo o percurso.

O esquema narrativo estimularia ainda variadas reflexões sobre a narrativa, privilegiando-se a modalidade do /fazer/. Porém, a teoria semiótica apresentava ainda uma limitação metodológica, pois ressentia-se de instrumentos de análise que dessem conta da modalidade do /ser/, o que só foi superado devido aos estudos sobre as paixões.

O desenvolvimento desses estudos deve-se inicialmente às análises das paixões-lexemas, como a cólera (Greimas, 1983, p. 225-246), o desespero (Fontanille, 1980) e a indiferença (Marsciani, 1984), que abordam as figuras passionais enquanto condensações discursivas, cuja análise desvendaria a existência de percursos narrativos estabelecidos pela organização modal. Ao compreender a paixão como efeito de sentido resultante das qualificações modais que determinam um sujeito de estado, os ensaios desses semioticistas deram a ela um estatuto realmente semiótico.

No entanto, não era suficiente para compreender as paixões apenas identificar os seus dispositivos modais e actanciais na sintaxe narrativa, seria necessário buscar as suas origens na instância profunda do percurso gerativo. Os estudos das relações modais pressupostas às configurações discursivas revelaram que as paixões não se originam de modalidades isoladas, nem de um simples conjunto de modalidades, mas de uma verdadeira sintaxe intermodal, o que exigiu uma investigação mais meticulosa da semântica narrativa. As relações entre a organização modal-narrativa e as categorias semânticas da estrutura profunda determinaram a reavaliação de vários conceitos até então estabelecidos. Uma reflexão constante a respeito do percurso gerativo, principalmente dos mecanismos de conversão

entre seus níveis, a exploração do nível profundo, as confrontações modais e os simulacros do sujeito de estado passaram a nortear os estudos semióticos.

O estabelecimento da "semiótica da ação" deveu-se à exaustividade dos estudos da narrativa. No entanto, o fazer do sujeito, definido como uma transformação de estados, determina o desenvolvimento narrativo como um descontínuo analisável. O estudo das paixões veio exigir outras condições de análise. O fazer do sujeito, estudado em nível mais profundo, pressupõe pré-condições que seriam uma forma de seu ser. Essa concepção é o reconhecimento de um horizonte patêmico que estabeleceria um contínuo passional.

O estudo do percurso narrativo desloca-se do campo da ação para o das paixões, do nível superficial para o profundo. Com o interesse voltado para o estudo das estruturas fundamentais, vários semioticistas dedicaram-se à investigação desse nível do percurso gerativo. Entre eles, A. J. Greimas, J. Fontanille, H. Parret e C. Zilberberg. Este último, ao estabelecer o conceito de tensividade fórica, sugeriu novas reflexões sobre a instância profunda e sobre o próprio percurso gerativo.

A categoria tímica (euforia-disforia), que para Greimas estaria por trás das organizações modais que definem as paixões, com os estudos de Zilberberg, passa a ser compreendida como tensividade fórica, que oscila entre a tensão e o relaxamento. O componente passional, definido como simulacro tensivo-fórico, nasce na instância profunda do percurso gerativo, a partir da qual seria imprescindível remontar e repensar a sua conversão até o nível discursivo.

## **2 A semiótica da canção**

Uma das características mais importantes da semiótica é que qualquer forma de linguagem pode ser trabalhada com seu modelo, principalmente as sincréticas, como a canção. Vemos isso nos trabalhos de Tatit, que desenvolveu uma semiótica da canção baseada nas teorias da semiótica discursiva. O modelo apresentado por Tatit propõe três tipos de integração entre a melodia e a letra: a tematização, a passionalização e a figurativização. O “modo de dizer” do enunciador nas canções pode ser compreendido pela manipulação dessas três estratégias.

A tematização é o processo em que a duração das vogais é reduzida e promove-se a reiteração dos motivos rítmico-melódicos, produzindo uma progressão melódica mais veloz, segmentada pelos ataques das consoantes. A tematização melódica é compatível com letras que descrevem sentimentos ou acontecimentos eufóricos. Ela também define estilos musicais como o maxixe, o samba, a marcha etc., tendo em vista as particularidades musicais de cada um desses ritmos: Uma integração baseada num processo geral de celebração. Na letra, exalta-se a mulher desejada, a terra natal, a dança preferida, o gênero musical, uma data, um acontecimento, enquanto na melodia manifesta-se uma tendência para a formação de motivos e temas a partir de decisões musicalmente complementares: aceleração do andamento, valorização dos ataques consonantais e acentos vocálicos (consequentemente, redução das durações) e procedimentos de reiteração (TATIT, 2008, p. 19).

Esse processo pode ser observado na marchinha “Linda morena”, de Lamartine

Babo, sucesso no carnaval de 1933, que exalta a beleza da mulher morena<sup>1</sup>:

Linda morena, morena  
Morena que me faz penar  
A lua cheia que tanto brilha  
Não brilha tanto quanto o teu olhar

Tu és morena uma ótima pequena  
Não há branco que não perca até o juízo  
Onde tu passas sai às vezes bofetão  
Toda gente faz questão do teu sorriso

Teu coração é uma espécie de pensão  
De pensão familiar à beira-mar  
Oh! moreninha, não alugues tudo não  
Deixe ao menos o porão pra eu morar

Por tua causa já se faz revolução  
Vai haver transformação na cor da lua  
Antigamente a mulata era a rainha  
Desta vez, ó moreninha, a taça é tua

A passionalização propicia ao enunciador apresentar estados passionais na canção. Nela, a melodia explora o percurso melódico com grandes curvas e saltos ascendentes e descendentes, investindo na duração das notas que incidem nos sons vocálicos, recursos esses que desaceleram a melodia: Uma integração baseada no restabelecimento dos elos perdidos. Na letra, temos em geral a descrição dos estados passionais que acusam a ausência do outro, o sentimento (presente, passado ou futuro) de distância, de perda, e a necessidade de reconquista, enquanto na melodia manifestam-se direções que exploram amplamente o campo de tessitura (de praxe mais dilatado), servindo-se mais uma vez de decisões musicalmente complementares: desaceleração do andamento, valorização das durações vocálicas [...] (TATIT, 2008, p. 21).

O samba-canção “Ninguém me ama”, de Antônio Maria e Fernando Lobo, gravado em 1952, é um exemplo da passionalização na integração entre a letra e a melodia:

Ninguém me ama, ninguém me quer  
Ninguém me chama de meu amor  
A vida passa, e eu sem ninguém

---

<sup>1</sup>Propõe-se que o leitor ouça as canções para acompanhar as análises, já que o contato com a obra é insubstituível. Caso queira visualizar a melodia, sugerimos o acompanhamento de uma partitura. Há vários sites que as dispõem.

E quem me abraça não me quer bem

Vim pela noite tão longa de fracasso em fracasso

E hoje descrente de tudo me resta o cansaço

Cansaço da vida, cansaço de mim

Velhice chegando e eu chegando ao fim

O processo de figurativização caracteriza-se pela submissão da melodia às inflexões da fala. A letra apresenta os interlocutores por meio dos dêiticos de pessoa, “eu-tu”; de tempo, “aqui”; e de espaço, “agora”, que determinam o momento da enunciação e estabelecem as referências para outras categorias:

Esse processo geral de programação entoativa da melodia e de estabelecimento coloquial do texto pode ser denominado figurativização por sugerir ao ouvinte verdadeiras cenas (ou figuras) enunciativas. Pela figurativização captamos a voz que fala no interior da voz que canta (TATIT, 1996, p. 21).

A figurativização é um processo que se aproxima da entonação da fala cotidiana, criando o efeito figurativo de situação locutiva:

Baseados nessas indicações, consideramos que a canção reconstrói em seu interior uma compatibilidade com a qual estamos acostumados a conviver: tudo que enunciarmos já vem com melodia. Trata-se, portanto, da produção de um efeito figurativo de locução (TATIT; LOPES, 2008, p.18).

Segundo Tatit e Lopes, dois elementos são fundamentais na criação do efeito de situação locutiva: os dêiticos e os tonemas. Elementos linguísticos que marcam as posições enunciativas de tempo e de espaço na letra da canção, os dêiticos aparecem nos pronomes demonstrativos, advérbios, vocativos, imperativos etc. Os tonemas, inflexões da voz que finalizam as frases entoativas, obedecem a três movimentos melódicos: a descendência, que figurativiza uma finalização asseverativa; a ascendência, que sugere uma complementação compensatória, e a sustentação, que promove a continuidade.

A figurativização tem nas situações cotidianas o tema de suas letras, como “Conversa de botequim”, de Noel Rosa e Vadico, gravada em 1935, que figurativiza um diálogo entre um malandro e um garçom em um bar:

Seu garçom faça o favor de me trazer depressa

Uma boa média que não seja requentada

Um pão bem quente com manteiga à beça

Um guardanapo e um copo d’água bem gelada

Feche a porta da direita com muito cuidado

Que eu não estou disposto a ficar exposto ao sol

Vá perguntar ao seu freguês do lado

Qual foi o resultado do futebol

É importante observar que a figurativização sempre está presente também nas canções temáticas e passionais. Como essas três estratégias persuasivas aparecerem em caráter dominante, recessivo ou residual,; nas canções figurativas, a figurativização se manifesta de maneira dominante, predominando a voz que fala sobre a voz que canta. Já nas canções passionais e temáticas, a figurativização está sempre presente como recessiva ou residual, submetendo a voz que fala à voz que canta.

### **3 O samba-canção**

O samba, no decorrer do século XX, diversificou-se bastante, mostrando ser um gênero musical muito fértil. Na década de 1930, também conhecido como "samba de meio de ano", em oposição àqueles compostos para o carnaval, passou a utilizar a cadência rítmica do samba como base para uma melodia que lembrava as canções do início do século.

A primeira composição gravada como samba-canção, "Iaiá" (Linda Flor), composta por H. Vogeller, Luiz Peixoto e Marques Porto, em 1929, apresenta as características que determinam esse gênero musical.

Ai, Ioiô  
Eu nasci pra sofrê  
Fui oiá pra você  
Meus oincho fechô!  
E, quando os óio eu abri,  
Quis gritá, quis fugi,  
Mas você,  
Eu não sei por quê,  
Você me chamô!

Ai, ioiô,  
Tenha pena de mim  
Meu Sinhô do Bonfim  
Pode inté se zangá,  
Se ele um dia soubé  
Que você é que é  
O ioiô de iaiá!

Chorei toda noite  
E pensei  
Nos beijo de amô  
Que te dei,  
Ioiô, meu benzinho,  
Do meu coração

Me leva pra casa

Me deixa mais não.

Os temas que aparecem nessa letra exploram a passionalidade das relações amorosas. O enunciador dirige-se, dentro da canção, a um interlocutor com a intenção de expressar todo o seu lamento, sintetizado na interjeição "Ai, ioiô".

O componente musical explora a tensividade melódica estendendo o campo de tessitura, em que amplas curvas melódicas se desenham, sustentadas pela duração das notas que incidem sobre as vogais. Essa estratégia, denominada passionalização, é uma das principais características do samba-canção; é através dela que o passional, presente tanto na letra quanto na melodia, emana da canção.

O samba-canção consolidou-se como gênero musical concomitantemente ao sucesso dos programas de rádio, que passaram a exigir uma produção cada vez maior dos compositores populares, como Cartola, Nelson Cavaquinho, Ismael Silva, Orestes Barbosa, Lupicínio Rodrigues e vários outros. Já nas décadas de 1940 e 1950, no seu auge, o samba-canção recebeu fortes influências do bolero e do fox-blues que invadiam as rádios brasileiras, sendo conhecido frequentemente como "música de fossa" e "música de dor de cotovelo", epítetos que traduziam a temática explorada nas canções.

Caracterizado por uma poética lírico-amorosa, que explora a sentimentalidade ao extremo, o samba-canção constitui um lugar privilegiado de manifestação da paixão. Solidão, saudade, remorso e vingança são alguns dos temas que constituem o seu universo passional. A injustiça amorosa é o tema central abordado pelos compositores, que apresentam os aspectos dramáticos dos relacionamentos afetivos de forma enfática e até exagerada.

O ato de cantar o sofrimento amoroso, por meio de metáforas rebuscadas e melodias derramadas, estabelece ao mesmo tempo uma função catártica e um culto obsessivo do sentimento de "fossa".

A dor, eternamente tematizada nessas letras, corre o risco de se tornar quase abstrata, na medida em que o sentimento amoroso aparece nitidamente idealizado. Cantar a dor é uma forma catártica de se ver livre dela, mas viver constantemente a cantá-la pode ser uma maneira de cultivá-la. O sofrimento pode ser exorcizado através do lamento, principalmente do lamento público. Mas, no samba-canção, a dependência amorosa em alto grau, aquela que causa sofrimento, é a única maneira de se encarar o amor, que, assim, necessariamente, se vincula à dor (BORGES, 1982, p. 94-95).

De fato, as composições desse gênero de canção popular apresentam em suas letras uma narrativa que invariavelmente relata um estado de sofrimento, fruto de uma desilusão amorosa, enquanto a melodia é sempre pungente e derramada. A associação desses dois aspectos produz um efeito melodramático e passional que se instituiu como a marca registrada do samba-canção.

A concepção da categoria tímica nas instâncias profundas do percurso gerativo foi importante para que a semiótica pudesse investigar os estados passionais presentes nos discursos. Essa categoria é articulada em euforia, valor positivo determinado pela relação de conformidade do ser vivo com o seu meio ambiente, e disforia, o valor negativo que representa a relação de não conformidade.

Para Greimas, a categoria tímica está subjacente às organizações modais que definem as paixões. Axiologizada na semântica profunda, ela converte-se no nível sêmió-narrativo em categorias modais, cuja organização define os estados passionais do sujeito e manifesta-se no nível discursivo como figuras passionais de sofrimento ou prazer.

O samba-canção possui uma característica particular que o diferencia de outros gêneros musicais na canção popular brasileira: a reiteração insistente do tema "amor é dor", o que determina uma visão disfórica das relações afetivas em todo o seu repertório. Se considerarmos que vigora um certo consenso cultural em que o amor aparece como sinônimo de felicidade, ocorre, portanto, uma inversão de valores que vem a ser uma das características desse gênero de canção.

“Esses moços”, de Lupicínio Rodrigues, gravada em 1948, mostra claramente a visão disfórica do amor presente no samba-canção. Aqui o enunciador busca convencer os jovens amantes de que amar é sofrimento e ilusão.

Esses moços  
Pobres moços  
Ah! se soubessem o que eu sei  
Não amavam, não passavam  
Aquilo que eu já passei  
Por meus olhos  
Por meus sonhos  
Por meu sangue  
Tudo enfim  
É que eu peço  
A esses moços  
Que acreditem em mim

Se eles julgam que a um lindo futuro  
Só o amor nesta vida conduz  
Saibam que deixam o céu por ser escuro  
E vão ao inferno à procura de luz  
Eu também tive nos meus belos dias  
Esta mania e muito me custou  
Pois só as mágoas que trago hoje em dia  
e estas rugas que o amor me deixou.

Nesta canção, percebe-se que a compatibilidade entre letra melodia também é orientada pela estratégia da passionalização. Enquanto a letra apresenta uma visão disfórica do amor, o percurso melódico desenha grandes curvas sustentadas pelas vogais que se são alongadas, promovendo assim uma tensão. Vemos, então, que o samba-canção tem na passionalização a sua estratégia passional por excelência e que o amor é tratado como um sentimento disfórico nesse gênero musical.

## 4 A depreensão do fluxo fórico

Como apontado acima, com as conquistas teóricas realizadas no campo das paixões, a semiótica ultrapassou a abordagem da narrativa e mergulhou no estudo das estruturas profundas do percurso gerativo. Posto isso, qualquer estudo semiótico sobre as paixões deve obrigatoriamente tratar o nível fórico como pressuposto, pois é dele que emanam os valores primordiais que serão convocados nos níveis narrativo e discursivo das configurações passionais.

A tensividade fórica é resultado da oscilação entre a continuidade e a descontinuidade do fluxo fórico. Em meio a essa variação tensiva, estabelece-se uma protossintaxe determinada pela protensividade do sujeito e potencialização do objeto, criando assim uma direcionalidade, um sentido fórico.

Em Zilberberg (1988), o conceito de tensividade fórica é representado pelo movimento de interrupção do contínuo /parada/ e sua retomada /parada da parada/. Essa dinâmica reflete-se no nível missivo do percurso gerativo como uma escolha de valores preponderantes que instruem os níveis subsequentes. A /parada/ corresponde a um fazer remissivo e a /parada da parada/ a um fazer emissivo.

A segmentação do contínuo fórico por parte da enunciação determina a escolha primordial dos valores na construção do sentido. Se a intenção do enunciador é privilegiar a /parada/, como ocorre nos sambas-canções, ele adotará uma estratégia que determine como dominantes os valores remissivos. Essa manipulação do fluxo fórico revela uma opção do enunciador, no caso o cancionista, que ao selecionar os valores no nível missivo já está determinando a configuração de todos os níveis do percurso gerativo, desde a foria (/parada/), passando pelos níveis missivo (remissivo), modal e narrativo (disjunção) até o nível discursivo (figuras passionais), escolhas essas, como veremos, no universo discursivo do samba-canção.

Para compreendermos melhor como se estabelece a depreensão do fluxo fórico no samba-canção, tomemos como exemplo a canção “Chão de estrelas”, da autoria de Orestes Barbosa e Sílvio Caldas, gravada em 1937.

Minha vida era um palco iluminado  
Eu vivia vestido de doirado  
Palhaço das perdas ilusões  
Cheio dos guisos falsos da alegria  
Andei cantando a minha fantasia  
Entre as palmas febris dos corações!  
Meu barracão no morro do Salgueiro  
Tinha o cantar alegre de um viveiro  
- Foste a sonoridade que acabou...  
E hoje, quando do sol, a claridade  
Forra o meu barracão, sinto saudade  
Da mulher pomba-rola que voou...

Nossas roupas comuns dependuradas  
Na corda, qual bandeiras agitadas  
Pareciam um estranho festival!  
Festa dos nossos trapos coloridos  
A mostrar que nos morros mal vestidos  
É sempre feriado nacional

A porta do barraco era sem trinco  
Mas a lua furando nosso zinco  
Salpicava de estrelas nosso chão...  
Tu pisavas nos astros distraída  
Sem saber que a ventura desta vida  
É a cabrocha, o luar e o violão...

Nessa canção, o enunciador privilegia os valores remissivos na exposição de seu percurso passional. Isso se deve ao fato de o momento relatado instituir-se como uma /parada/ do contínuo fórico, consequência da disjunção entre o sujeito e o objeto, representada discursivamente pela figura “mulher pomba-rola que voou”.

A temporalidade estabelece um momento presente, no qual o sujeito se posiciona para relatar um tempo passado, quando vivia a conjunção. Assim, o seu percurso é avaliado em retrospectiva, dando-lhe um estatuto de destinador-julgador.

As figuras “palco iluminado” e “vestido de doirado” fazem alusão ao tema da felicidade, negado pela metáfora “palhaço das perdidas ilusões” que remete ao tema da ilusão, expandido em “guisos falsos da alegria”. A contraposição desses temas no nível discursivo reflete a sanção do percurso como ilusório - /parecer/ /não ser/ - e a opção pelos valores remissivos.

O enunciador, na apresentação de seu estado passional, escolhe como estratégia persuasiva a passionalização. Ao valorizar a duração das vogais, faz durar o tempo e permite explorar ao máximo o sentimento de saudade.

A melodia estabelece no regime extenso um percurso sintagmático através da identidade entre os temas. Ela estende-se com regularidade na região média da tessitura e, no regime intenso, apresenta pequenos saltos que preparam o retorno à nota de repouso, enfatizada pela duração dos sons vocálicos.

Essa desaceleração promove a expectativa da aceleração do percurso, tanto na narrativa - “Minha vida era um palco iluminado...” e passou a ser o quê? - como na melodia desacelerada, cujo limite seria a aceleração. Isso ocorre no grande salto melódico no início da segunda parte da canção que introduz um motivo novo ao lançar a melodia para a região mais aguda da tessitura. No aspecto da letra, a aceleração é notada na temporalidade, que é transposta com grande velocidade do passado para o presente - “E hoje...” .

Essa brusca aceleração é compensada na melodia por uma gradação descendente que atravessa toda a tessitura, enquanto a letra justifica a saudade que o sujeito sente no presente.

A partir daí, o enunciador retoma o seu compromisso com a desaceleração. A melodia descreve uma extensa gradação, valorizando, no plano intenso, algumas síncopes bastante passionais que emergem de uma linha melódica praticamente estável.

O estado de conjunção com o objeto em um tempo passado volta a ser relatado em “nossas roupas comuns dependuradas” e “festa dos nossos trapos coloridos”. A desaceleração favorece ao sujeito reviver a lembrança da conjunção. Essas recordações deixam evidente o seu vínculo com o valor e justificam a intensidade da saudade que se torna mais forte quanto maior é a identificação do sujeito com o objeto.

A paixão saudade é frequentemente explorada no universo do samba-canção. A saudade, segundo o *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*, é a “lembrança nostálgica e, ao mesmo tempo, suave das pessoas distantes ou extintas, acompanhada do desejo de tornar a vê-las”. Essa paixão figurativiza o estado passional do sujeito em disjunção com o objeto e mostra a relação que ele ainda mantém com o valor.

Em “Nunca”, composição de Lupicínio Rodrigues, gravada em 1952, a saudade é tratada como um estado passional que o sujeito procura perpetuar no tempo, sem desejar uma nova conjunção com o objeto, valorizando assim a /parada/ e os valores remissivos.

Nunca  
Nem que o mundo  
Caia sobre mim  
Nem se Deus mandar  
Nem mesmo assim  
As pazes contigo eu farei  
Nunca  
Quando a gente perde a ilusão  
Deve sepultar o coração  
Como eu sepultei  
Saudade  
Diga a esse moço por favor  
Como foi sincero o meu amor  
Quanto eu o adorei tempos atrás  
Saudade  
Não esqueça também de dizer  
Que é você que me faz adormecer  
Pra que eu viva em paz.

A ideia da perpetuação de uma descontinuidade já se apresenta no próprio termo “Nunca”, deixando evidente o intuito de o sujeito viver indefinidamente o seu estado atual. Ele vive uma disjunção com o objeto, como podemos pressupor na passagem “as pazes contigo eu farei”, mas é modalizado por um /não-querer/, evitando, assim, a retomada da continuidade.

A princípio, pode parecer curiosa essa opção pela descontinuidade, já que a identificação do sujeito com o objeto é bastante intensa – “como foi sincero o meu amor, quanto eu o adorei” – e conseqüentemente deveria existir uma força atrativa entre ambos, mas em todos os níveis há elementos que instituem a continuidade da /parada/.

Mesmo com um certo arrependimento, o sujeito decidiu sepultar seu coração e viver somente a lembrança, ou seja, a conjunção com o valor, entregando-se totalmente à saudade. Nesse estado, o sujeito encontra-se pleno, como percebemos nas figuras “você é quem me faz adormecer” e “pra que eu viva em paz”, e busca prolongar esse sentimento em um tempo indefinido, *nunca*. O compromisso do enunciador é com a extensão passional, ele desacelera o fluxo fórico, que tende à /parada da parada/, para fazer durar a /parada/.

Diferentemente de “Chão de estrelas”, que investe na identidade e duração dos motivos, a melodia de “Nunca” também trabalha com a passionalização, mas adota diferente estratégia ao valorizar as oscilações de altura explorando o espaço vertical da tessitura. A linha melódica apresenta amplas curvas que mostram um desvio de rota, sempre buscando temas novos. Essas oscilações são enfatizadas em um contexto que valoriza a duração das vogais.

Os alongamentos e desvios de rota dão, segundo Tatit (1994, p.114), “tempo ao tempo”, fazendo durar o estado passional do sujeito. O investimento na desaceleração permite que se adie para um nunca a retomada da continuidade e conseqüentemente conserve a conjunção apenas com o valor.

O termo “nunca”, em uma feliz compatibilidade entre letra e melodia, figurativiza a temporalidade ao ser prolongado melodicamente em suas duas sílabas, deixando evidente a opção pela duratividade.

A melodia apresenta oscilações bastante sensíveis devido à sustentação das notas que marcam os seus pontos extremos. A duração incide sobre o valor das alturas deixando cada nota mais pertinente.

Os valores remissivos são dominantes no percurso melódico, mas os emissores também são importantes no jogo temporal, fazendo a melodia progredir. A aceleração é imprimida, no regime intenso, pelas sínopes que determinam os movimentos ascendentes e descendentes. No entanto, elas dirigem-se sempre para uma nota que se prolonga, seja na região grave ou aguda, valorizando os contrastes melódicos, e deixando clara a opção pela desaceleração.

A saudade é invocada duas vezes no ponto de maior intensidade passional da canção. Há um salto intervalar que acelera a melodia em direção ao agudo, registro em que as notas são prolongadas, o que ressalta a tensão que esse percurso melódico explora. Partindo do agudo, a melodia descreve grandes curvas que se expandem pela tessitura em um compromisso com a passionalização, enquanto a letra apresenta a conjunção do sujeito com a saudade e o seu desejo de prolongá-la indefinidamente.

## 5 Considerações finais

Nas últimas décadas, a teoria semiótica obteve um grande avanço, tornando-se um campo fértil e inovador para a análise dos discursos e, conseqüentemente,

despertando o interesse de vários pesquisadores. Uma de suas mais proveitosas incursões deu-se no campo das paixões. As conquistas obtidas a partir do estudo dos efeitos de sentido passionais no discurso promoveram o seu desenvolvimento, pois exigiram uma reavaliação e um aprofundamento de seus conceitos básicos.

Inicialmente esses estudos detiveram-se em textos literários, mas com o arcabouço teórico adquirido, vários semioticistas buscaram trabalhar com outras linguagens como a música, as artes plásticas e inclusive as artes sincréticas como o cinema, o teatro e a própria canção.

A teoria semiótica absorveu a contribuição de todos esses trabalhos, encontrando-se hoje bem estruturada e permitindo que os discursos possam ser estudados sem que se perca de vista as suas verdadeiras especificidades.

O objetivo deste artigo foi demonstrar a potencialidade analítica da semiótica das paixões diante de um discurso particular: a canção popular brasileira - uma das formas mais atuantes de nossa produção artística - que faz do sincretismo entre letra e melodia uma condição básica para sua investigação.

Dentro desse contexto, com base nas propostas da semiótica da canção, abordamos a paixão no discurso da canção. Ainda que o universo da canção popular brasileira esteja impregnado de aspectos passionais, o gênero que fez da paixão o seu estilo foi o samba-canção. Assim, trabalhamos exclusivamente com canções desse gênero de nosso cancioneiro e compreendemos que os efeitos de sentido passionais são elaborados em suas canções por meio da passionalização. Tendo em vista que esse gênero é passional pelo fato de explorar o rompimento das relações amorosas, enfocamos sua temática fundamental, representada pelo adágio “amor é dor”, procurando verificar de que modo o samba-canção trata esse sentimento.

Por último, trabalhamos a relação sujeito/objeto como um "investimento fundamental", a fim de compreender de que forma a passionalidade emana do discurso do samba-canção. Tendo em vista o modelo do percurso gerativo do sentido, observamos como a tensividade, presente no nível profundo, é recuperada no nível narrativo, por meio das relações entre os actantes, e discursivizada nas figuras passionais, como no caso da saudade. A compatibilidade entre o componente linguístico e o melódico se estabelece sempre por meio da estratégia da passionalização, uma característica marcante do samba-canção. ●

## Referências

BORGES, Beatriz. *Samba-canção: fratura e paixão*. Rio de Janeiro: CODECRI, 1982.

FONTANILLE, Jacques. *Le désespoir. Actes sémiotiques - Documents*, n. 16. Paris: GRSL, 1980.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Du sens*. Paris: Seuil, 1970.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Du sens II*. Paris: Seuil, 1983.

LOPES, Ivã Carlos; TATIT, Luiz Augusto de Moraes. *Elos de melodia e letra: análise semiótica de seis canções*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.

MARSCIANI, Francesco. Les parcours passionnels de l'indifférence. *Actes sémiotiques - Documents*, n. 53. Paris: GRSL, 1984.

TATIT, Luiz Augusto de Moraes. *Semiótica da canção: fundamentos para uma reconstrução do sentido melódico e linguístico*. Tese de livre-docência apresentada à FFLCH - USP, 1994.

\_\_\_\_\_. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996.

ZILBERBERG, Claude. *Raison et poétique du sens*. Paris: PUF, 1988.

---

## Dados para indexação em língua estrangeira

Caretta, Álvaro Antônio

The passions in the popular song: semiotic pathways

*Estudos Semióticos*, vol. 14, n. 2 (2018)

ISSN 1980-4016;

---

**Abstract:** *In this article, we intend to present a script of the theoretical path of the semiotics of the passions and demonstrate the application of their proposals in the analysis of songs. For that, starting from the principles of the “semiotics of action”, based on the narrative schema and the subject’s doing, we will describe the theoretical course carried out in search of the understanding of the passionate states of the subject, which led semioticians to study modalities and the deep structures of the generative course, a theoretical set that is called the semiotics of the passions. Based on these proposals for the study of the passion states of the subject, we will take as object of analysis songs representative of the samba-song, musical genre that valued to the extreme the representation of the passion states in its lyrics and intensively explored the passionization in its melodies. Considering the importance of French semiotic theory for discursive studies, the knowledge of its principles, its evolution and its contributions is fundamental so that its possibilities and potentialities can be understood, with emphasis on the research on syncretic languages, particularly the song.*

**Keywords:** *Discourse; Semiotics of the passions; Semiotics of the song; Passionization; Samba-song*

---

### Como citar este artigo

Caretta, Álvaro Antônio. As paixões na canção popular: percursos semióticos. *Estudos Semióticos*. [on-line] Disponível em: { [www.revistas.usp.br/esse](http://www.revistas.usp.br/esse) }. Editores Responsáveis: Ivã Carlos Lopes e José Américo Bezerra Saraiva. Volume 14, Número 2, São Paulo, julho de 2018, p. 47–60. Acesso em “dia/mês/ano”.

Data de recebimento do artigo: 25/03/2018

Data de sua aprovação: 11/07/2018

---