

Estados de alma, efeitos tensivos e modos de compatibilização entre melodia e letra em três canções de Chico Buarque*

José Américo Bezerra Saraiva**

Ricardo Lopes Leite***

Resumo: Este artigo examina, sob o prisma da semiótica da canção de Luiz Tatit (1994; 1996; 1997), a letra e a melodia de três canções de Chico Buarque de Holanda: “Com açúcar, com afeto”, “Cotidiano” e “Sem açúcar”, para demonstrar que o analista de canções deve não apenas devotar atenção à presença recessiva ou dominante dos processos de compatibilização melódicos na canção, mas deve também atentar para os efeitos tensivos que vão se estabelecendo ao longo da canção a partir da co-presença dos três modos de integração, que ora atuam como elemento intenso, ora como elemento extenso, num ajustamento globalizante in/extenso que dará feição ao projeto enunciativo do cancionista.

Palavras-chave: tensividade; canção; figurativização; tematização; passionalização.

* DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1980-4016.esse.2021.186378>.

** Professor do Departamento de Letras Vernáculas e do Programa de Pós-graduação em Linguística da Universidade Federal do Ceará (UFC), Fortaleza, CE, Brasil. E-mail: jabsaraiva@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0483-4996>.

*** Professor do Departamento de Letras Vernáculas e do Programa de Pós-graduação em Linguística da Universidade Federal do Ceará (UFC), Fortaleza, CE, Brasil. E-mail: rleite32@hotmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0231-5308>.

Introdução

Conforme propõe Luiz Tatit (1994; 1996; 1997) na sua teoria semiótica da canção, são três os modos básicos de compatibilização entre melodia e letra: tematização, passionalização e figurativização. Em linhas gerais, a canção é tematizada quando, na letra, celebra-se um encontro, apresenta-se um objeto ou descreve-se um estado sobretudo eufórico e, na melodia, reiteram-se motivos melódicos de pouca amplitude tonal num andamento tendente à aceleração. É passionalizada quando, na letra, delineia-se um estado disfórico de separação, de privação do objeto, e, na melodia, verifica-se ampla exploração tonal, saltos intervalares, com predomínio de um andamento desacelerado. A canção identifica-se, por fim, como figurativizada, na letra, pela presença de dêiticos, de vocativos, de modulações exclamativas, interrogativas e asseverativas, próprias da entoação da fala cotidiana, e, na melodia, pela minimização dos movimentos tematizantes e passionalizantes.

O semioticista chama a atenção para o fato de que esses modos de compatibilização manifestam-se com força variável em cada canção, de modo recessivo ou dominante. Assim, teríamos canções mais ou menos tematizadas, passionalizadas ou figurativizadas. Cumpre destacar que a dominância de um modo de compatibilização não exclui a existência de pequenos núcleos recessivos dos outros dois, conforme preconiza Tatit (1994; 1996; 1997). No entanto, na análise de canções costumeiramente se vê a identificação exclusiva de um ou outro desses três tratamentos incidindo em um dado segmento. Nesse caso, a interação efetiva entre tais grandezas poderia ser negligenciada na medida em que elas concorrerem entre si num jogo de simples presença ou ausência, ou, no máximo, de co-presença, quando um tratamento representa pequenos acidentes intensos na extensidade global da canção. Não se descrevem casos mais complexos, como, por exemplo, aqueles em que um tratamento reforça o outro, ou seja, em que uma tendência global passionalizante de uma dada canção se vê recrudescida por acentos locais tematizantes ou, ao contrário, uma tendência global tematizante ganha força mediante a intervenção de acentos locais passionalizantes.

Não é incorreto também dizer que uma canção tematizada do ponto de vista melódico favorece letras que celebram estados conjuntivos eufóricos ou que uma canção melodicamente passionalizada se compatibiliza preferencialmente com letras que denunciam estados disjuntivos disfóricos, de uma falta motivadora da busca do objeto distante. Porém, se se observar a co-presença tensiva dos modos de integração entre melodia e letra disputando a centralidade da cena melódica em cada sílaba, em cada segmento, em cada parte da canção, é possível flagrar a repercussão de tematizações, passionalizações ou figurativizações locais no projeto tematizante, passionalizante ou figurativizante global de uma dada canção.

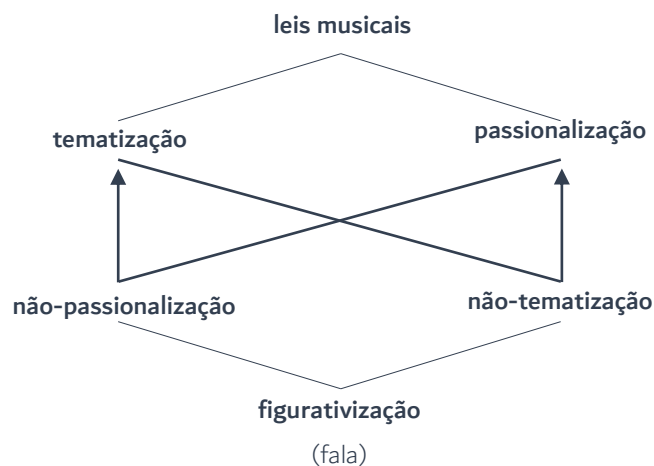
Com isso, um projeto global tematizante pode ver-se reforçado por núcleos locais passionalizantes de tal forma que o efeito de sentido final da canção resulte num estado de alma disfórico, não motivado pela disjunção com o objeto-valor eufórico, mas, pelo contrário, pela conjunção com um objeto-valor disfórico. *Mutatis mutandis*, o mesmo pode ser dito de um projeto global passionalizante.

Para evidenciar o que dizemos, vamos submeter a exame três canções de Chico Buarque de Holanda que constituem um caso exemplar de intertextualidade interna à obra do compositor e que desenvolvem uma mesma temática, a rotina doméstica, assumida a partir de pontos de vista enunciativos diferentes mas complementares: “Com açúcar, com afeto”, “Cotidiano” e “Sem açúcar”.¹

1. Tensividade e processos de compatibilização entre melodia e letra

No quadro teórico da semiótica da canção, Tatit (1994; 1996; 1997) propõe três processos sempre atuantes na composição de canções, conforme adiantamos na introdução: tematização, passionalização e figurativização. Pode-se organizar esses três modos de compatibilização entre melodia e letra (sempre presentes na canção, variando apenas o grau de presença) num quadrado semiótico que permite visualizar o modo de articulação entre elas, tal como fez Dietrich (2004):

Figura 1: Quadrado semiótico com os modos de integração entre melodia e letra.



Fonte: adaptado de Dietrich, 2004, p. 4.

¹ As letras das três canções podem ser encontradas no anexo a este artigo.

Segundo esse quadrado semiótico, tanto a tematização quanto a passionalização representam a presença da música na canção, com suas leis de tratamento sonoro. Atuam, portanto, como forças que visam a perenizar o material sonoro da fala, imprimindo-lhe contornos melódicos que o tornem memorizável, pela contenção do fluxo temporal que o caracteriza. Ambas se conjuntam no eixo complexo que as subsumem: as leis musicais.

A fala, por sua vez, constitui o termo neutro, a subsunção dos contraditórios da passionalização e da tematização, a ausência do tratamento musical, uma espécie de “ponto zero” em que o plano da expressão não vale como substância sonora, mas, sim, como via de acesso ao conteúdo.

Uma observação importante se impõe aqui. Apesar de o quadro apresentar a tematização, a passionalização e a figurativização como termos de uma estrutura semântica, devemos compreendê-las como processos que atuam simultaneamente na canção, ou ainda como forças que exercem poder de atração, localizando cada canção, cada segmento de canção, e, por conseguinte, o próprio fazer cancional, em pontos específicos. Isso porque não se deve conceber, por exemplo, a ação da passionalização sem a interferência das duas outras forças complementares a ela, o que vale para qualquer uma das tendências.

A exclusividade de um dos processos descaracterizaria a canção como tal, cuja existência depende da tensão entre esses três modos de integração entre melodia e letra. A escolha e a dosagem dos recursos da tematização, da passionalização e da figurativização geram efeitos de sentido diversificados na canção. Por exemplo: o mero investimento em graus tonais imediatos ou em saltos tonais intervalares age na percepção da continuidade, fazendo a composição oscilar entre os polos do contínuo e do descontínuo, respectivamente, criando efeitos de aceleração ou desaceleração em seu percurso melódico.

Estando sempre co-presentes, esses três modos de integração variam quanto ao modo de sua existência semiótica em discurso. Assim, a realização da tematização ou da passionalização não suprime a figurativização, sempre atual, uma vez que não se pode prescindir da fala para a existência da canção. Por isso, as marcas da irregularidade da fala não deixam de comparecer no texto cancional, caso contrário, perder-se-ia o seu necessário caráter enunciativo.

Os três modos de compatibilização entre letra e melodia mantêm, como observa Tatit (1994, 1997), uma relação tensiva entre si, e a presença *dominante, recessiva* ou *residual* deles em uma dada canção é obra das escolhas do cancionista, que visa a criar um dado efeito de sentido, controlando a apreensão do ouvinte pela disposição de tais modos de compatibilização no âmbito da canção.

Se, por exemplo, a presença da tematização torna-se demasiadamente forte, a passionalização se potencializa, como resposta ao *excesso* de

concentração patrocinado pela tematização, e vice-versa. Em outras palavras, a predominância das formas involutivas (tematização e refrão) implica a intervenção das formas evolutivas de desdobramento do contorno melódico, expandindo o campo de tessitura explorado pela canção, e vice-versa.

No que tange à relação entre os regimes de concentração e de expansão melódica, especificamente, o esquema abaixo, fornecido por Tatit e Lopes (2008, p. 26), dá a ver não somente a oposição de base que os liga entre si, mas também a complementaridade dos contrários, em virtude de a intensidade saturante da presença de um regime no campo discursivo reclamar a realização do outro, como *parada*, isto é, como contenção do *excesso*. Nesse jogo, em que os contrários se insinuam toda vez que um dado regime dura em demasia, estabelece-se uma proto-sintaxe de caráter tensivo, envolvendo as duas modalidades de investimento musical no trato com a fala, concentração e expansão, cuja decorrência imediata é criar o efeito de sentido de *igualdade* ou de *desigualdade* na substância sonora.

Tabela 1: Acomodações entre os gestos de concentração e expansão na melodia.

identidade	CONCENTRAÇÃO (aceleração de base)		desigualdade
	central	complementar	
	tematização	desdobramento	
	refrão	outras partes	
	gradação	transposição	
	graus imediatos	salto intervalar	
	complementar	central	
	(desaceleração de base) EXPANSÃO		

Fonte:: adaptada de Tatit e Lopes, 2008, p. 26.

Pelo esquema, a predominância do regime da expansão configura-se a partir de uma desaceleração de base e da restituição do percurso melódico. Nesses casos, as transposições e os saltos intervalares reforçam a tendência à expansão ao explorar o campo de tessitura tonal, mas também instauram desigualdades, funcionando como elementos de aceleração e de imprevisibilidade no percurso melódico. A gradação e os graus imediatos, por sua vez, contribuem com a desaceleração de base, mas atuam complementarmente na geração de identidades, na medida em que criam previsibilidades dentro do contorno melódico da canção. A ação simultânea desses recursos, numa canção

desacelerada, imprime nela um sentido de evolução melódica e favorece, na letra, o tratamento de temas ligados à disjunção entre sujeito e objeto ou entre sujeitos. Nesses casos, os temas melódicos progridem valorizando a condução vertical da melodia e percorrem o campo de tessitura buscando a identidade, que não encontram.

No regime da concentração, a opção de base é pela aceleração. A tematização e o refrão imprimem na canção o efeito de identidade melódica, apontando para um centro de atração. Esse movimento centrípeto responde pelo efeito de involução que as canções tematizadas assumem.

Com base nas acomodações entre esses dois regimes, o de expansão e o de concentração, Tatit (1994; 1997) extrai das postulações de Hjelmslev (1974), retomadas por Zilberberg (2006), a oposição entre elementos intensos e extensos para mostrar como o texto melódico ganha unidade, coerência interna, em função da tensão entre os acidentes locais, intensos, e os desdobramentos extensos, sem os quais não se pode conceber o projeto global da canção.

Tomemos, portanto, três canções de Chico Buarque de Holanda, compostas em momentos diferentes de sua carreira: “Com açúcar, com afeto”, de 1966; “Cotidiano”, de 1971; e “Sem açúcar”, de 1975, para examinar os efeitos de sentido pássio-temático-figurativizantes tensionados entre si, sempre copresentes, dos três processos de compatibilização entre melodia e letra. Essas canções servem particularmente para ilustrar casos em que um dado tratamento cancional, em vez de competir com outro, atua recrudescendo-o, de modo que se pode identificar tensões originadas pela concorrência desses três tipos de integração entre os componentes verbal e musical da canção, tanto em cada ponto da cadeia quanto em sua extensão total. Acrescente-se a isso o fato de que a comparação entre essas canções se torna mais interessante ainda na medida em que elas constituem um caso de clara intertextualidade e interdiscursividade no interior da obra do compositor carioca.

2. O “in/extenso” da canção: os modos de integração entre melodia e letra e a tensividade do acento local com a modulação global

Como dissemos, essas três canções constituem um exemplo curioso de intertextualidade na obra de Chico Buarque, muito fácil de ser flagrada. O título de uma, “Sem açúcar” (1975), retoma o título de outra, “Com açúcar, com afeto” (1966), estabelecendo uma relação intertextual de caráter polêmico. Já nos títulos, insinua-se a temática de ambas as canções. Enquanto na segunda canção tem-se um duplo sintagma preposicional separado por vírgula, cada um dos quais iniciado pela preposição de inclusão *com*, há, na primeira, um só sintagma preposicional, este principiado pela preposição *sem*, que denota exclusão, donde,

num primeiro momento, salta à vista não só a natureza intertextual das duas letras, mas seu caráter polêmico.

Além disso, é de notar-se que a expectativa de simetria entre os títulos se frustra. No entanto, o sintagma não realizado, *sem afeto*, parece estar atualizado, como conteúdo que, desde o título, dá o tom de “Sem açúcar”, constituindo uma isotopia discursiva, em virtude da reiteração dessa propriedade semântica ao longo do texto. Tudo se passa como se o sintagma *sem afeto*, faltante no título da canção, a ele se incorporasse após a leitura/audição do texto, tal como um trecho da melodia de “Cotidiano” aparece repetidas vezes no início de cada estrofe dessa canção, como veremos.

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

Dito isso, podemos afirmar que as três canções tematizam o dia-a-dia de um casal, em sua rotineira reincidência, o que parece estar mais explicitado em “Cotidiano”. Os enunciadores de cada um desses textos falam da relação doméstica de três casais, dos valores da casa, e da rotina que automatiza o homem, quase sempre despassionalizando-o. Opõem-se, nesses textos, os valores da rua aos da casa (Tatit, 2002). Àqueles vêm unir-se os interpretantes *não-previsibilidade e paixão*; a estes, os seus contraditórios *previsibilidade e não-paixão*.

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

Na canção “Com açúcar, com afeto”, evidencia-se uma tendência à figurativização como processo constitutivo extenso. Para constatar isso, basta ver que a melodia apresenta-se numa inflexão entoativa próxima à da fala,

criando o sentimento de verdade enunciativa ao simular a interação direta entre enunciador e enunciatário. Acrescente-se a isso a forte marcação dêitica (“você”, “seu” e as interpelações “qual o quê” e “sei lá o quê”) presente na letra a inscrever a enunciação no enunciado, ou, mais precisamente, a forjar, através da enunciação enunciada, o fazer enunciativo como que se realizando a cada execução da canção. Assim, o enunciador projeta no enunciado as categorias da enunciação: eu/você, que confere um tom dialogal ao discurso, por se tratar de uma relação subjetal.

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

Do ponto de vista melódico, o efeito figurativo extenso dessa canção é complexamente construído em função da co-presença das três forças: tematização, passionalização, figurativização. Note-se que, muito embora as pausas e a prosódia em que os primeiros versos são entoados registrem tendência figurativizante (“Com açúcar, com afeto / fiz seu doce predileto / pra você parar em casa / Qual o quê”), alongamentos vocálicos realizados na região aguda da tessitura tonal (com destaque especial para a sílaba tônica de “açúcar”), compatibilizados com a reiteração do mesmo motivo melódico nesse segmento, já denunciam, ao mesmo tempo, certo grau de passionalização (ver Figura 2), sugerindo o efeito final de resignação com revolta sufocada, e certo grau de tematização, representativo da rotina disfórica do casal.

Destacam-se igualmente nessa canção núcleos melódicos discretamente passionalizados, que poderiam ganhar força considerável em virtude do conteúdo queixoso da letra, mas que não se expandem por conta do controle tematizante extenso, resultante da reiteração da mesma célula rítmica com pequenas alterações de altura. Essa tensão entre passionalizações locais e tematização global acontece durante toda a peça cancional garantindo um projeto in/extenso em que, sem deixar de ser tematizada, a canção vai se tornando um pouco mais passionalizada (ver Figura 2). Todo esse concerto acaba concorrendo para o efeito figurativizante in/extenso de queixa contida e resignação com revolta sufocada.

Figura 2: Tensão originada pela co-presença da passionalização intensa (em lilás) e da tematização extensa (em rosa).

D7M E° D7M C#m7(b5) F#7 Bm7(9) Dm7 G7 C#7/G# F#7

Com a - çú - car, com a - fe - to / Fiz seu do - ce pre - di - le - to / Pra vo - cê pa - rar em ca - sa___ / Qual o quê
 Vo - cê diz que é o - pe - rá - rio / Vai em bus - ca do sa - lá - rio / Pra po - der me sus - ten tar___ / Qual o quê

Fonte: adaptada de Chediak, 1999b, p. 69.

Essas três forças entram em efetiva tensão no “qual o quê” responsável pela primeira interpelação direta, em que o interlocutor revela seu descrédito com relação tanto ao programa narrativo que desenvolve para manter o “ele” em casa quanto à argumentação a que o interlocutário costuma recorrer para não ficar em casa. No plano melódico, não se trata de simples competição entre tematização, passionalização e figurativização, pois o que ocorre no projeto in/extenso da canção é a reiteração tematizante das interpelações figurativizantes diretas, modificadas do ponto de vista passional.

Desse modo, os trechos de interpelação direta (o “sei lá o quê” e o quarto “qual o quê”, se comparados com o primeiro, o segundo e o terceiro “qual o quê”) sofrem pequenas modificações rítmico-melódicas cada vez mais passionalizantes sem, todavia, comprometer o caráter tematizante de sua reiteração ou o efeito in/extenso figurativizante da canção. O primeiro, o segundo e o terceiro “qual o quê” se assemelham em tudo e estão bem próximas à entoação da fala cotidiana, ao passo que o “sei lá o quê” conhece variações rítmico-melódicas responsáveis por introduzir uma nova fase entoativa, na qual o enunciador relata o percurso do “ele” na rua, longe, portanto, do domínio cognitivo da mulher. Acrescente-se a isso o fato de o último “qual o quê” não retomar o mesmo tratamento rítmico-melódico dos outros (primeiro, segundo e terceiro) porque ele é entoado numa região um pouco mais aguda e conta com um leve alongamento, sinalizando o subsequente aumento da passionalização (ver Figura 3).

Figura 3: Variações rítmico-melódicas passionalizantes sobre as marcas de figurativização.

Primeiro, segundo, terceiro e quarto “qual o quê”:



Única ocorrência do “sei lá o quê”:



Fonte: adaptada de Chediak, 1999b, p. 69-71.

Vale ressaltar o fato de que o recrudescimento da tensão entre as tendências tematizante (extensa), passionalizante (intensa) e figurativizante (in/extensa) concentra-se num ponto específico da canção. Trata-se do ítem lexical “retrato”, figura síntese da cena narrada, que se destaca do todo da canção, pois conta com o alongamento de sua sílaba tônica, inaugura uma região do agudo até então inexplorada e precede o tonema asseverativo-conclusivo final, sinais, conjuntos e concentrados, da co-presença das três forças de compatibilização atuantes na canção (ver, na Figura 4, a passagem destacada com o retângulo amarelo).

Em suma, no caso de “Com açúcar, com afeto”, as passionalizações locais assinalam o estado de alma do enunciador, que parece não se expandir em virtude da contenção tematizante extensa. Portanto, pode-se dizer que a tensão entre esses dois processos de integração entre melodia e letra é fundamental para o efeito figurativizante in/extenso final da já mencionada resignação com revolta sufocada, estado decorrente da (in)satisfação do enunciador com relação à rotina da casa.

Figura 4: Tensão concentrada entre passionalização intensa (em lilás), tematização extensa (em rosa) e figurativização in/extensa (em verde).

Qual o quê... Lo-go vou es quen- tar... seu pra - to Dou um bei-jo em seu re- tra - to e a- bro os meus bra - ços pra vo - cê

Fonte: adaptada de Chediak, 1999b, p. 71.

Em “Cotidiano”, por sua vez, o enunciador projeta no enunciado um “ela”, com quem não há diálogo, assunto do discurso do “eu”. Do ponto de vista narrativo, descreve-se nessa letra um estado de coisas em que não há transformação. Trata-se de ações pontuais envolvendo dois sujeitos que se reificam na medida em que nenhum parece estar modalizado por um querer. Na verdade, parece que o narrador se encontra modalizado pelo *dever-ser* o que é e pelo *dever-fazer* o que faz, integrado que está em um universo axiológico que lhe determina as ações: “depois penso na vida pra levar”. A insatisfação do sujeito não é intensa o suficiente para desencadear uma transformação, por isso parece resignar-se aos valores da casa, sem a revolta sufocada do enunciador de “Com açúcar, com afeto”. Os valores da rua só são recuperáveis nesse texto em função de sua relação intertextual com os outros dois.

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

A melodia extensa de “Cotidiano” é tematizante, construída praticamente sobre um único motivo melódico, que se desloca para a região inferior do pentagrama até repousar, no caso das três primeiras estrofes, na nota mais grave da tessitura tonal da canção. Trata-se, com efeito, de um tonema fortemente asseverativo, cuja sílaba final, alongada, parece insinuar a formação de um núcleo passionalizante que não se consolida efetivamente porque o mesmo motivo melódico é retomado logo em seguida (ver Figura 5).

Figura 5: Tensão entre passionalização intensa (em lilás) e tematização extensa (em rosa).

$D\flat^{\circ}$ Gm^7
 To - do di - a - e - la faz tu - do sem pre i - gual Me sa - co - de às seis ho - ras da ma - nhã
 To - do di - a - e - la diz que é pra eu me cui dar E es - sas coi - sas que diz to - da mu - lher
 To - do di - a - eu só pen - so em po - der pa - rar Mei - o di - a - eu só pen - so em di - zer não

F^7 $E\flat^6/B\flat$ D^7/A $B\flat^{\circ}$
 Me sor - ri um sor - ri so pon - tu - al E me bei - ja com a bo - ca de hor - te - lä
 Diz que es tá me es - pe - ran - do pro jan - tar E me bei - ja com a bo - ca de ca - fé
 De - pois pen - so na ví - da pra le - var E me ca - lo com a bo - ca de fei - jão

$D\flat^{\circ}$
 Seis da tar - de co - mo e - ra de se es - pe - rar

Fonte: adaptada de Abdalan, s/d, p. 17.²

A nosso ver, o desdobramento da passionalização insinuada não ganha corpo pelo fato de que, na quarta e quinta estrofes, a retomada do motivo melódico acontece pela ligação da nota final de uma estrofe com a nota inicial da outra e, frise-se, sem pausa e com redução da duração da sílaba, movimentos responsáveis pela constância do andamento mais acelerado (ver Figura 6).

Figura 6: Restabelecimento recrudescido da tematização extensa.

$Am^7(\flat^5)$ $D^7(\flat^9)$ $D\flat^{\circ}$
 E me bei - ja com a bo - ca de pai - xão To - da noi - te e - la diz pra eu não me a - fas - tar

$E\flat^6/B\flat$ D^7/A $B\flat^{\circ}$ $D\flat^{\circ}$
 E me mor - de com a bo - ca de pa - vor To - do di - a - e - la faz tu - do sem - pre i - gual

Fonte: adaptada de Abdalan, s/d, p. 17.

² Por se tratar de uma transcrição retirada de uma compilação de partituras de Chico Buarque, sem identificação de autor e nem ano de publicação, optamos por colocar somente o sítio eletrônico do documento em nota de rodapé e não nas Referências Bibliográficas. Disponível em: https://www.academia.edu/29058869/Chico_Buarque_Compila%C3%A7%C3%A3o_THE_BEST_BRASS_SELLER_Abdalan?auto=download. Acesso em: 26 mai. 2021.

Nessa canção, prepondera in/extensamente uma direção tematizante na medida em que o efeito constitutivo da rotina, verbal e musicalmente considerada, acaba por neutralizar o sujeito do ponto de vista figurativo-passional por submetê-lo a um processo de automatização crescente. Se, em “Com açúcar, com afeto”, tinha-se um estado de alma final marcado pela resignação acompanhada de uma revolta sufocada, por se tratar do relato de uma rotina, em interpelação direta, marcada por uma passionalização ambivalente, indefinida entre euforia e disforia, em “Cotidiano”, por sua vez, verifica-se um estado de alma indiferente, quase afórico, do sujeito neutralizado, apassivado, arrastado pela rotina.

Na letra de “Sem açúcar”, o enunciador também projeta no enunciado um “ele”, com quem (a exemplo de “Cotidiano”) não há diálogo, assunto do discurso do “eu”. Nessa canção, descreve-se um estado de coisas em que também não há transformação, como ocorre em “Cotidiano”. As ações descritas são pontuais e envolvem dois sujeitos: um reificado aos olhos do outro. Esses dois sujeitos pertencem a universos axiológicos conflitantes. O narrador está tão modalizado pelo *querer* que o nível de tensão entre os sujeitos parece crescer, gerando um alto grau de insatisfação, que prenuncia a saturação desse estado de coisas e a ruptura subsequente. Mas o narrador não está modalizado pelo *poder*, por isso sofre a inconstância do “ele”. O texto, então, mais que relatar os desencontros do casal, centra o foco no estado anímico do enunciador. Ao contrário de “Cotidiano”, “Sem açúcar” promove, assim, um estado de passionalização in/extensa tanto na melodia quanto na letra.

No que diz respeito à melodia, apresenta um ritmo menos célere do que “Cotidiano”, desenvolve-se num campo tonal de maior amplitude, cujas notas ganham em duração. Exibe pausas, de duração também considerável, pontuando a canção. Um aspecto que merece destaque em “Sem açúcar” é a presença do motivo melódico de “Cotidiano” na introdução e entre as demais estrofes, que pode contaminar, caso a memória intertextual do ouvinte seja ativada, uma canção com o estado de alma da outra, concorrendo para o aumento da disforia da rotina veiculada na letra de “Sem açúcar”.

Observe-se ainda que, na primeira frase da canção (“todo dia ele faz diferente”), as sílabas mantêm-se na mesma faixa tonal aguda até a forma verbal “faz”, garantindo uma desativação da entoação própria da fala (sempre alternantes entre tônicas e átonas, longas e breves, fortes e fracas e agudas e graves). Some-se a isso o alongamento da sílaba tônica do verbo, que constrói uma espécie de expectativa com relação ao que vem logo depois (se a memória da letra de “Cotidiano” estiver ativada no momento da escuta), e, ao mesmo tempo, subverte essa expectativa ao lançar um “diferente”, cujas sílabas assim se

distribuem em relação à do verbo: “di”, um tom abaixo; “fe”, mesmo tom; e “ren-te”, dois tons acima, numa feliz síncrese entre melodia e letra que evidencia o estado de alma disfórico fortemente marcado pela imprevisibilidade quanto a ação do outro (ver Figura 7).

Figura 7: Tensão entre a passionalização intensa (em lilás) e a tematização extensa do motivo melódico de “Cotidiano” (em rosa).

The musical score is in 2/4 time. The top staff features a melodic line with a pink highlight, accompanied by chords Am, Am/G, F7, and E7. The bottom staff features a melodic line with a purple highlight, accompanied by chords Am, Am7, Bb, and B/A. The lyrics are: To - do di - a e - le faz _____ di - fe - ren - te Não sei se e - le vol - ta da ru - a

Fonte: adaptado de Chediak, 1999a, p. 190.

O que acabamos de dizer pode induzir a ver em “Sem açúcar” uma canção exclusivamente passionalizada, mas a tematização extensa, que segura a expansão melódico-passional por entrar em tensão com ela, na verdade parece reforçar a sensação de rotina, isto é, serve mesmo para apresentar um objeto disfórico com o qual o enunciador está conjunto. Essa tensão pode ser melhor observada nos compassos em que se localizam os versos “talvez ele chegue sentido, quem sabe me cobre de beijos”, claramente passionalizados, por conta do considerável salto intervalar, que vai em direção à região aguda do pentagrama, existente entre a última sílaba de “chegue” e a primeira de “sentido”, mas cuja evolução passionalizante se vê contida, nos compassos subsequentes, pela co-presença dos motivos melódicos tematizantes distribuídos ao longo da canção, incluindo-se também a presença reiterada do motivo melódico de “Cotidiano” entre as estrofes (ver Figura 8). O interessante nessa canção é o fato de que a passionalização, mais do que configurar a ausência do objeto do querer e o percurso de sua busca, está, por conta do controle da tematização extensa, denunciando o estado disfórico de conjunção com a imprevisibilidade, ou seja, paradoxalmente o enunciador experimenta um estado de alma decorrente da rotina da imprevisibilidade.

Figura 8: Tensão entre passionalização intensa (em lilás) e tematização extensa (em rosa), com o motivo melódico de “Cotidiano” no final de estrofe (também em rosa, separado e sem letra).

E/G# Em9/G F#7 F#/E B7/D# G#m7(b5) C#7 F#m7 F#m/E E/D

Não sei se me traz um pre-sen-te Não sei se e-le fi-ca na su-a Tal-vez e-le che-gue sen-ti-

C#m7 F#7(b9) Dm7 G7(13)

- do Quem sa-be me co-bre de bei-jos Ou nem me des-man-cha o ves-ti-

A/E C°/E B°/E Am Am/G F7 E7(11)

- do Ou nem me a di-vi-nha os de-se-jos

Fonte: adaptada de Chediak 1999a, p. 191.

Conclusão

Como se pode ver, essas três canções se aproximam quanto à temática, que perspectivam de modo diverso. Pode-se dizer que as canções em apreço desenvolvem distintamente a oposição fundamental *integração* aos hábitos (valores) domésticos x *transgressão* dos hábitos (valores) domésticos.

Cada uma das perspectivas a que o tema é submetido exige um tratamento apropriado tanto do ponto de vista da letra quanto do da melodia. Por isso, em “Com açúcar, com afeto”, onde se tem uma simulação de diálogo entre dois sujeitos, em que um tenta manipular o outro, a tendência predominante é a da figurativização, pois o que se deve evidenciar nesse caso é o efeito enunciativo que dá a impressão de que o discurso se faz num aqui-agora sempre renovável a cada enunciação. No entanto, como vimos, a eficácia persuasiva da canção só se evidencia por conta da tensão entre os acentos intensos (locais) e extensos (globais) resultante da co-presença da passionalização e da tematização no projeto da figurativização global, sem os quais, queremos crer, não seria assegurado o efeito final, in/extenso, de interpelação direta, queixosa, porém resignada, com sinais de revolta sufocada.

Em “Cotidiano”, o foco é a descrição, quase impessoal, de um estado de coisas no qual o enunciador se encontra anestesiado. O envolvimento do enunciador com relação ao narrado é precário. Ele narra como se falasse de um terceiro, razão da predominância da tematização como recurso constitutivo. No plano melódico, é interessante notar, entretanto, o núcleo passionalizante (sílabas finais das três primeiras estrofes) que não se consolida no curso da melodia, mas assume o papel de reforçar o estado de alma de rotina disfórica resultante da

dominância da tematização, tratamento eficaz para o conteúdo veiculado pela letra.

Já em “Sem açúcar”, o enunciador é fortemente afetado pelo conteúdo narrado. O foco desloca-se para a dimensão psíquica e o que importa aqui é o estado de alma do enunciador perante os fatos narrados. Daí o investimento na passionalização, tanto linguística quanto melódica, recrudescido, porém, pela co-presença das reiterações de motivos melódicos tematizantes, que promovem a contenção de um possível desdobramento passional no projeto extenso da canção. Tal tratamento concorre fortemente para o efeito final in/extenso, de teor passionalizante, em consonância com o conteúdo veiculado pela letra, de um estado de alma disfórico, marcado pela rotina de uma imprevisibilidade.

Para concluir, diga-se que, além da esperada atenção que o analista deve dedicar à presença recessiva ou dominante dos processos de compatibilização melódicos na canção, é preciso também atentar para os efeitos tensivos que vão se estabelecendo ao longo da canção a partir da co-presença dos três modos de integração, que ora atuam como elemento intenso, ora como elemento extenso, num ajustamento globalizante in/extenso que dará feição ao projeto enunciativo do cancionista. ●

Referências

- CHEDIAK, Almir. *Chico Buarque*. Songbook. V.1. Rio de Janeiro: Lumiar, 1999a.
- CHEDIAK, Almir. *Chico Buarque*. Songbook. V.4. Rio de Janeiro: Lumiar, 1999b.
- DIETRICH, Peter. Viola, meu bem: o arranjo na construção do sentido da canção. *Cadernos de Semiótica Aplicada*, v. 2, n. 1, ago. 2004. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/casa/article/view/634>. Acesso em: 4 out. 2021.
- HJELMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. Trad. J. Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- TATIT, Luiz. *Semiótica da canção*: melodia e letra. São Paulo: Escuta, 1994.
- TATIT, Luiz. *O cancionista*: composição de canções no Brasil. São Paulo: EDUSP, 1996.
- TATIT, Luiz. *Musicando a semiótica*. São Paulo: Annablume, 1997.
- TATIT, Luiz A abordagem do texto. In: FIORIN, José Luiz (org.). *Introdução à linguística*, v.1. São Paulo: Contexto, 2002.
- TATIT, Luiz; LOPES, Ivã Carlos. *Elos de melodia e letra*: análise semiótica de seis canções. Cotia: Ateliê, 2008.
- ZILBERBERG, Claude. *Razão e poética do sentido*. Trad. Ivã Carlos Lopes et al. São Paulo: Edusp, 2006.

 **States of mind, tensive effects and ways of harmonizing melody and lyrics
in three songs by Chico Buarque**

 SARAIVA, José Américo Bezerra

 LEITE, Ricardo Lopes

Abstract: This article examines, under the prism of the semiotics of the song by Luiz Tatit (1994; 1996; 1997), the lyrics and melody of three songs by Chico Buarque de Holanda: “Com açúcar, com afeto”, “Cotidiano” and “Sem açúcar”, to demonstrate that the song analyst must not only pay attention to the recessive or dominant presence of the melodic compatibilization processes in the song, but must also pay attention to the tensive effects that are established throughout the song from the co-presence of the three modes of integration, which sometimes act as an intensive element, sometimes as an extensive element, in an in/extensive globalizing adjustment that will give shape to the enunciative project of the songwriter.

Keywords: tensivity; song; figurativization; thematization; passionalisation.

Como citar este artigo

SARAIVA, José Américo Bezerra; LEITE, Ricardo Lopes. Estados de alma, efeitos tensivos e modos de compatibilização entre melodia e letra em três canções de Chico Buarque. *Estudos Semióticos* [online], volume 17, número 3. Dossiê temático: “Semiótica, Música e Canção”. São Paulo, dezembro de 2021, p. 115-130. Disponível em: www.revistas.usp.br/esse. Acesso em: dia/mês/ano.

How to cite this paper

SARAIVA, José Américo Bezerra; LEITE, Ricardo Lopes. Estados de alma, efeitos tensivos e modos de compatibilização entre melodia e letra em três canções de Chico Buarque. *Estudos Semióticos* [online], vol. 17.3. Thematic issue: “Semiotics, Music, and Song”. São Paulo, december 2021, p. 115-130. Retrieved from: www.revistas.usp.br/esse. Accessed: month/day/year.

Data de recebimento do artigo: 31/05/2021.

Data de aprovação do artigo: 17/08/2021.

Este trabalho está disponível sob uma Licença Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0.

This work is licensed under a Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0 License.

