

A voz e a letra na música sacra: uma análise cancional

Joêzer de Souza Mendonça*

Resumo: Neste artigo, examinamos uma composição moderna para quarteto vocal masculino — “Eu quero olhar”, de Jader Santos —, a partir do modelo teórico de Luiz Tatit de análise semiótica da canção, a fim de detectar as interações sintáticas e as operações conceituais que atuam na compreensão da canção cristã. Boa parte dos estudos sobre a música sacra contemporânea tem analisado o seu entorno sociológico e teológico, constituindo a música *gospel* como objeto preferencial de pesquisas. Nosso objetivo é buscar uma compreensão dos mecanismos internos dessa música, sendo que o exemplo musical escolhido, em razão de seu grau de refinamento de letra, melodia e harmonia, estabelece um patamar distinto para a observação analítica. Não raro, deparamo-nos com análises cancionais que ressaltam somente a letra da música. No entanto, as letras de músicas podem também ser estudadas levando-se em consideração a totalidade estética, em que letra, melodia, harmonia, ritmo e arranjo interrelacionam-se como elementos musicais imprescindíveis. Ademais, o modelo teórico de análise cancional de Luiz Tatit, teoria que privilegia o estudo da compatibilidade entre letra e melodia, permite a identificação dos valores de ordem tensiva que cooperam no processo de construção do sentido de uma canção.

Palavras-chave: canção cristã, semiótica da canção, música sacra

Introdução

Conquanto boa parte dos estudos musicológicos investigue o entorno sociológico e teológico da música do cristianismo moderno, visando analisar a produção da chamada música *gospel* (ou música cristã contemporânea) no contexto dos estudos culturais e da cosmovisão religiosa, nosso objetivo é buscar uma compreensão dos mecanismos internos dessa música. Não é incomum observarmos análises de canções em que apenas a letra é enfatizada, quando, mais coerentemente, as letras de músicas deveriam ser estudadas considerando-se a totalidade estética em que comparecem texto, melodia, harmonia, ritmo e arranjo, todos imbricados como elementos musicais e operando em “consonância com a característica linear do suporte som” (Bosco, 2006, p. 59).

Quando um letrista escreve uma letra para uma melodia, ele escreve *para* essa melodia, isto é, levando em conta suas modulações, suas acentuações, seu ritmo, procurando seguir os fonemas — e eventualmente as palavras — que surgem no solfejo, etc. Da mesma

forma, quando um compositor coloca música sobre um texto já existente, ele escreve *para* esse texto — observando-lhe os sentidos, a sintaxe, etc —, que uma vez musicado se torna letra [...]. Letra e música vivem dessa reciprocidade (Bosco, 2006, p. 58).

Contudo, ao entendermos “canção” como a união indissolúvel de letra e melodia¹, torna-se fundamental a utilização do arcabouço analítico da teoria da semiótica da canção de Luiz Tatit, posto que tal teoria nos permite analisar a letra em conjunto com a melodia para avançarmos na investigação da palavra cantada. Nos termos deste artigo, avançamos no exame da “palavra religiosa cantada”.

Esse modelo teórico foi parcialmente empregado visto que a área de estudos delimitada por Tatit assenta-se na verificação de compatibilidade entre letra e melodia de uma canção. Nos últimos anos, o autor dessa teoria analítica corroborou a ideia de que o arranjo instrumental também foi agregado juntamente com a letra e a melodia na “forma híbrida da canção popular” (Tatit, 2004, p. 92). Assim, o exame da canção que estudamos neste artigo revela os

* Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho” (UNESP). Endereço para correspondência: (joezer_7@hotmail.com).

¹ Sobre a interação entre melodia e letra, ver Luiz Tatit, *O cancionista*: composição de canções no Brasil, São Paulo: Edusp, 1996; Luiz Tatit, *O século da canção*. Cotia, SP: Ateliê, 2004; e Bosco (2006, p. 56-65).

valores de ordem tensiva presentes na correlação de letra, melodia e arranjo vocal.

Ocorre que nenhuma teoria séria está fechada e consolidada para sempre. Novos olhares são lançados a determinada teoria e novas perspectivas de estudo são propostas. Desse modo, alguns pontos da inovadora teoria de Luiz Tatit começaram a ser questionados. Suas novas formas de investigar o repertório da canção popular brasileira vêm agregando discussões não apenas da área da lingüística, mas também da musicologia. Afinal, Tatit, ele mesmo um cancionista (termo usado por Tatit para denominar o compositor de canções), tem submetido o cancionário nacional aos olhares da semiótica. Os musicólogos, então, têm vislumbrado diferentes possibilidades de emprego para o modelo teórico de análise semiótica da canção.

Os pontos mais questionados são:

- A premissa de que a canção é um signo composto por *melodia* e *letra*. Para Heloísa Valente, a função da harmonia da canção não estaria granjeando o mesmo grau de importância que o estudo de melodia e letra, sendo que, na canção tonal, a harmonia é uma “*função* que se encontra presente mesmo no canto a capella” (2010, p. 814).
- O emprego de linhas paralelas horizontais como forma de transcrição da linha melódica. A letra da canção é escrita no espaço entre as linhas paralelas, subindo ou descendo conforme o percurso melódico. Tal formato, que facilitaria a visualização do percurso melódico da canção, visa imitar o pentagrama ou pauta de música, em que o percurso das notas de uma canção é escrito nas cinco linhas e quatro espaços (quando necessário, usa-se linhas e espaços suplementares abaixo ou acima da pauta). Em uma partitura musical, é possível observar o ritmo, a dinâmica e a harmonia de uma canção. O que não é observável com o uso de linhas paralelas e mera transcrição da letra.
- A voz, a performance vocal, também não estaria recebendo, segundo Valente (idem, p.815), a atenção apropriada na teoria da semiótica da canção. No entanto, a interpretação dos cantores constitui um amplo leque de matizes de significados que amplificam, dialogam, negam a letra de uma canção.

A língua é mediatizada, levada pela voz. Mas a voz ultrapassa a língua. É mais ampla do que ela, mais rica. É evidente, qualquer um constata em sua prática pessoal que, em alcance de registro, em envergadura sonora, a voz ultrapassa em muito a gama extremamente estreita dos gráficos que a língua utiliza. Assim, a voz, utilizando a linguagem

para dizer alguma coisa, se diz a si própria, se coloca como uma presença (Zumthor, 2005, p. 63).

Por isso, mencionamos acima que nosso trabalho se propõe a utilizar a teoria da semiótica da canção de forma parcial e procura contribuir com um olhar musicológico justaposto aos olhares da teologia e da semiótica.

Para melhor analisarmos a música “Eu quero olhar”, utilizaremos a partitura musical em vez do recurso das linhas paralelas horizontais previstas no modelo de Tatit. Por tratar-se de uma música escrita para 4 vozes, a disposição da letra entre as linhas paralelas não permitiria a visualização simultânea do arranjo melódico e harmônico. Ademais, a partitura traz figuras e símbolos de intensidade e dinâmica no decorrer da canção. Indicações como *ff* (muito forte), *mf* (meio forte), *pp* (bem suave), *cresc.* (crescendo) orientam os cantores quanto à expressividade da interpretação, da performance vocal.

Entretanto, a teoria semiótica pressupõe categorias mais abstratas de observação lírico-poética e sonoro-musical, o que conduz à identificação de estratos que assinalam o grau de profundidade das interações sintáticas e onde ocorrem transformações de unidades lítero-melódicas no processo de construção do sentido da canção. Ao final, essa metodologia nos leva a alcançar “um modelo relativamente simples que abarque o que há de essencial” em toda a extensão do texto musicado que se desvela no nível profundo de observação (Tatit, 2002, p. 16).

“Eu quero olhar” é uma canção de gênero homofônico composta para a formação vocal de quarteto masculino (1º e 2º Tenores, Barítono e Baixo - TTBB). Ela escapa ao padrão de composição do *gospel* moderno, haja vista que, no Brasil, o *gospel*, via de regra, apresenta-se como a feição mais popular da monofonia — um vocalista acompanhado por uma banda.

Para uma análise mais completa da performance vocal na canção “Eu quero olhar”, recomendamos sua audição no CD *Aqui é seu lugar* (Gravadora Novo Tempo), do quarteto Arautos do Rei, um grupo vocal de larga tradição no meio musical cristão brasileiro ligado à Igreja Adventista do Sétimo Dia. Enquanto a produção do *gospel* nacional mais recente integra os mais diversos gêneros musicais (rock, pagode, funk, axé-music), o quarteto Arautos do Rei, talvez por representar uma igreja de viés protestante historicamente tradicional, tem mantido um estilo musical preferencialmente reflexivo e com letras marcadas pela densidade teológica.

Optamos por apresentar a música na partitura original para quatro vozes. Contudo, somente as vozes superiores (registradas na clave de sol da partitura), situadas na melodia da música, serão o objeto central de nossa análise.

1. A elaboração dos signos cancionais

Em razão de seu grau de refinamento de letra, melodia e harmonia, o exemplo musical que selecionamos, a canção *Eu quero olhar*², estabelece um patamar distinto para a observação analítica. Como veremos, sua densidade poética de viés religioso, observada na acuidade com que o compositor da música tratou os temas bíblicos, parece estar em consonância com a densidade melódico-harmônica. O compositor, Jader Santos, é um nome conhecido na esfera musical protestante por sua competência ao justapor profundidade bíblico-doutrinária às músicas de seu repertório. Certamente, o fato de ser também teólogo coopera para a obtenção de um padrão de diferenciação sacro-musical.

A letra de *Eu quero olhar* remete ao tema religioso do segundo advento de Cristo. No início, o sujeito da canção olha para o céu e identifica sinais do retorno de Cristo. Realizada a sanção cognitiva correspondente a esse reconhecimento, o sujeito passa a descrever a divindade valendo-se do repertório léxico da nomenclatura bíblica e de alusões às passagens das escrituras que narram a volta de Cristo.

O contexto geral da letra dessa música revela a presença de dois actantes: um sujeito (eu) em busca de conjunção com um objeto (Jesus). No decorrer da canção, observam-se elementos de ordem tensiva na letra que encontrarão compatibilidade na melodia e no regime desacelerado da canção.

O trecho musical que vai do compasso 4 ao compasso 19 apresenta unidades temáticas com desdobramentos tensivos diferentes. Acompanhando a orientação das setas colocadas nesses compassos da partitura acima, percebemos que os compassos 4-8 e 13-16 são idênticos na progressão melódica, mas possuem resoluções desiguais: as vozes superiores (na clave de sol) dos compassos 9-12 configuram uma resolução descendente, enquanto que, nos compassos 17-19, apresentam-se na forma ascendente (ver setas da Figura 1 sobre os compassos 9 e 10 — notas descendentes — em contraste com a seta ascendente no compasso 17).

A divergência de resoluções de frases melódicas — primeiro, na direção descendente e, depois, na ascendente — é algo comum às canções. O compositor de “Eu quero olhar” insere uma letra que fala da expectativa de que dado objeto surja “nas nuvens”, contudo, a seguir, a letra apresenta um sentimento disfórico³ de decepção, causado pelo não-aparecimento do objeto desejado. Adiante, a letra assinala um trajeto junctivo que conduz à realização da conjunção, o que é reforçado na orientação de força vocal (os sinais de expressão e dinâmica: < e *ff*).

Diante da certeza de conjunção espacial e temporal entre sujeito e objeto expressa em “Sim, é Jesus que triunfante e exultante vem como Rei”, a melodia passa a se mover em uníssono, e principalmente por um percurso de graus imediatos ou conjuntos (ver compassos 21 a 37, clave de sol). O objeto “Jesus” aparece confirmado três vezes com o dizer inicial “Sim, é Jesus” (compassos 22, 26 e 30), como que para não deixar margem de dúvida quanto ao reconhecimento do objeto pelo sujeito. O objeto também comparece com algumas características distintivas (“triunfante, Pai amante, o humilhado” — compassos 23, 27 e 31, respectivamente) da divindade bíblica.

Ainda nos compassos 21-37, outras características são adicionadas ao objeto. Aos predicados divinos, somam-se agora atributos sincréticos de humanidade e divindade (“foi morto e reviveu”; “foi homem e Deus”), enquanto as notas da harmonia a quatro vozes seguem uma movimentação alternada de ascendência (“o que foi morto”) e descendência (“e reviveu”), reiterada e confirmada a seguir com outra ascendência (“o que foi homem”) e descendência (“e que foi Deus”), dando-se tal movimentação por graus imediatos.

Dessa forma, se o início da canção apresenta uma cifra emocional de descontinuidade assinalada por saltos intervalares e expansão da tessitura, temos, a partir da confirmação do aparecimento do objeto — “sim, é Jesus” —, uma contração da tessitura melódica. Essa atenuação é esboçada, primeiramente, no uníssono inicial das quatro vozes (compassos 21-24) e, a partir da divisão vocal subsequente, na reiteração dos graus imediatos nas notas das vozes superiores (compassos 25-37).

Na canção analisada, o sujeito “eu” relaciona-se com “Jesus” que se encontra em uma estância superior e que atua tanto como objeto quanto como destinador, delineando a ação do sujeito por meio de modalidades de persuasão e convencimento. Assim, o destinador-divindade, através de uma relação transcendente, age para *fazer-crer*, utilizando-se de uma estratégia de intimidação (“tremam diante dEle todos os povos” — compassos 38-39). Essa tática liga-se ao estabelecimento de uma espécie de relação contratual que leva a um *fazer-fazer*, isto é, o destinador faz o sujeito crer para então o convencer a passar à ação, no caso, de adorá-lo (“reinos, nações e línguas, todos O adorem” — compassos 40-41). Esse mesmo trecho da letra também pode ser interpretado de outro modo. A divindade seria o manipulador que leva o narratário (“eu”) a tremer diante dEle.

É importante notar que o destinador, ou o manipulador, não se valeu apenas de uma única estratégia de persuasão. A letra da música assinala que o destinador também é o “Pai amante que os Seus filhos vem

² Letra e partitura da canção se encontram no Anexo A deste artigo.

³ Os valores fóricos (oriundos do termo “foria”) operam no campo dos desdobramentos tensivos (Tatit, 2002, p. 17).

receber” (compassos 26-29), o que dá a entender que o destinador utiliza a tática da sedução — vale lembrar que a sedução aqui está completamente distanciada do amor *eros* (romântico-erótico) e mais relacionada ao amor *ágape* (divinal)⁴.

Pode-se acrescentar que o destinador também teria participado da matéria humana, sofrido a morte redentora da cruz e ressuscitado (“o que foi morto e reviveu” — compassos 31-33). Tais ações levariam o destinatário a oferecer uma retribuição pelo ato salvífico da divindade, por meio da adoração, e o compeliariam a uma espera pelo reencontro prometido (“e que voltar nos prometeu” — compassos 35-37), sinalizado pelo verso bíblico: “O amor de Cristo nos constrange” (“II Coríntios”, Bíblia Sagrada, 1993, 5:14-15)⁵. É esse constranger/compelir marcado pelo amor, e não a intimidação ou a sedução, que poderia então sinalizar uma relação fiduciária⁶ entre o sujeito-destinatário humano e o objeto-destinador divindade.

Segundo Tatit, na análise do papel da divindade na canção popular “Saudosa maloca”, “Deus é um grande destinador transcendente — sempre o maior de todos nos sistemas conhecidos — que independe de atributos modais ou bens materiais para exercer sua influência [...] o artifice mais pleno do chamado *contrato fiduciário*” (2002, p. 37). Nessa perspectiva, verificamos que a letra de “Eu quero olhar” também prefigura uma instância transcendente cujos atos substitutivos de redenção orientam as decisões do sujeito e alimentam “seu universo afetivo com valores de ordem espiritual e moral”, assegurando também suas convicções (Tatit, 2002, p. 37).

No trecho “O grande Juiz voltando está, justiça haverá, afinal”, há uma menção a um actante que se opõe ao sujeito: o antissujeito (o qual também se identifica com o destinador). Mesmo que um nome em particular não seja citado, a alusão na letra à “justiça haverá afinal” (compasso 44) parece demonstrar a existência de um estado de descontinuidade vivido pelo sujeito, que em sua vida terrena convive com a iniquidade, a injustiça.

Entretanto, parece que é chegada a hora em que a Justiça, atributo da divindade, será equânime. Essa expectativa de resolução dos problemas humanos ou, nos termos conceituais da semiótica, essa perspectiva de conjunção é cantada em movimento ascendente (ver seta sobre compasso 44).

2. Conjunção e plenitude

Do compasso 48 até o final da canção, o sujeito parece já vivenciar uma situação de conjunção e plenitude. Temos na letra um sujeito que crê no segundo advento de Cristo e, conseqüentemente, espera o cumprimento desse *télos* escatológico (termo referente ao fim da história, ou “últimos acontecimentos”). Essa espera, definida como espera simples, “modaliza o sujeito nos termos de um *querer estar em conjunção* com o objeto. Ou seja, o sujeito espera que alguém (um destinador ou sujeito operador) lhe proporcione a conjunção desejada” (? , p. 124).

Ao analisarmos os compassos 48-55, podemos dizer que o percurso melódico denota compatibilidade e simultaneidade em relação a uma concretização do encontro entre sujeito e objeto presente no trecho: “Enfim chegou Quem nós aguardávamos / Quem nossa alma almejou / Quem nossos olhos sonharam ver”. O contexto da letra apresenta um sujeito em estado de conjunção, estado esse que provém de sua sensorialidade — visão, audição - e que contempla o que sua alma anelava.

Essa conjunção também se dá numa troca em que o sujeito “eu” (como no trecho “eu quero olhar”, no início da canção) é substituído pelo sujeito “nós” (“nós aguardávamos”, “nossa alma”, “nossos olhos”), o que nos leva a considerar que a coletivização do sujeito também contribui para um instante de conjunção maior.

Esse momento epifânico — encontro do homem com Deus — nos revela um sistema de presença de alta densidade, isto é, de plenitude representada pela realização da conjunção do sujeito com o objeto.

Após a confirmação de que o objeto que vê nas nuvens é o mesmo objeto-destinador que motivou a espera, o sujeito passa a exaltar o objeto reconhecendo-O, mais uma vez, com nomes que costumam categorizar a divindade bíblico-cristã Jesus (“Filho de Maria”, “Leão de Judá”, “Estrela da Manhã”). A tonalização, ou acentuação, do momento de conjunção na narrativa é acompanhada de movimento melódico ascendente, como observado nos compassos 56-60 (ver setas com direção ascendente em cima dos compassos).

A seguir, as vozes continuam seu percurso de movimento ascendente, sem saltos ou surpresas⁷, pois se trata de um instante de conjunção plena. No trecho “vem, enfim, brilhar”, todas as vozes, incluindo a voz do baixo (voz inferior na clave de fá), têm sua tessitura significativamente expandida. Há nessa passagem

⁴ O termo “eros” (do grego *erasthai*) denomina o amor referente ao desejo intenso e apaixonado por algo. Na noção moderna de erótico (do grego *erotikos*), também significa desejo sexual. “Ágape” refere-se ao amor paternal de Deus pelo homem e do homem por Deus, mas inclui também o amor fraterno por toda a humanidade (Internet Encyclopedia of Philosophy, 2008).

⁵ “Pois o amor de Cristo nos constrange, julgando nós isto: um morreu por todos; logo, todos morreram (verso 14)/ E ele morreu por todos, para que os que vivem não vivam mais para si mesmos, mas para aquele que por eles morreu e ressuscitou” (verso 15).

⁶ A relação ou contrato fiduciário é definido como um “contrato subjetivo, fundado na fé e na confiança, que dá suporte à relação entre destinador e destinatário” (Tatit, 2002, p. 37).

⁷ A presença de saltos intervalares abruptos, ou perda do movimento gradativo, “compromete a capacidade de previsão e abre espaço para a surpresa e o inesperado” (Tatit, 2002, p. 116).

uma modulação harmônica (compassos 60-61), em que a tonalidade da música passa de Mi Maior para Dó Maior, marcando a realização da conjunção através da mudança de estado na instância harmônica.

Na parte seguinte (compassos 61-66), verifica-se a ausência de um antissujeito decisivo (responsável por um estado de descontinuidade) bem como de saltos intervalares. O estado de continuidade e plenitude sugerido pela letra é acompanhado por graus imediatos e por uma suave direção descendente no campo melódico (ver o movimento descendente das três setas sobre o compasso 61).

Nessa parte da música, um antissujeito comparece efetivamente (“tragédia do mal”). Compreendendo que o advento do objeto-divindade irá por um fim à iniquidade e à injustiça, o sujeito *vive/espera viver* um momento de completa conjunção, visto que não haverá mais a figura do antissujeito, nem o estado de descontinuidade, nem sobressaltos ou surpresas.

O percurso melódico descendente que é observado nos compassos 61-66 é pautado por uma distensão que serve também para valorizar o retorno posterior à direção ascendente — marcada pela projeção de existência plena a partir da realização do encontro entre sujeito e objeto. As vozes dos compassos 68-72 tomam uma direção ascendente denotando força entoativa e reforçando um aumento de tensividade. O sujeito tem seu momento de destinador-julgador ao sancionar positivamente a divindade, a qual seria merecedora das expectativas de confiança (*esperança*) e das ações laudatórias (*louvor/adoração*) do sujeito.

O final da música, expressivo e de grande expansão de tessitura vocal, é característico das canções para quarteto masculino. Na canção que analisamos, essa grandiloquência sonora contribui para enfatizar o *querer* — desejo de louvar — e o *poder* — estar na presença da divindade. Essas considerações nos levam ao quadrado semiótico greimasiano das modalidades virtuais, atuais e de realização⁸ (ver Figura 1).

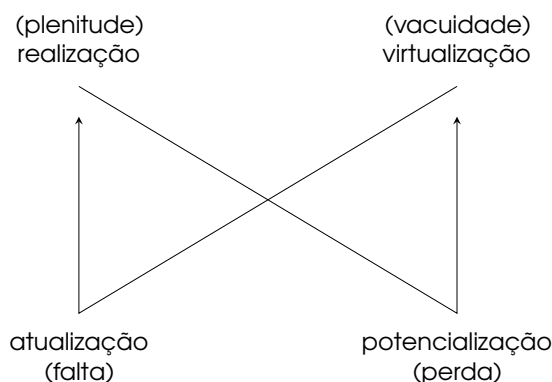


Figura 1

O estado de vacuidade representa a mínima densidade existencial que um sujeito pode vivenciar. O enunciador presente na letra da canção é alguém que, primeiramente, sofre por ainda não estar junto do objeto esperado, pois a “nuvem” que seria como um sinal da aparição de Jesus nos céus é “de chuva, só uma mancha a mais no céu” (compassos 10-12).

O enunciador percebe que sua vida está sujeita aos dramas disfóricos. Ele não quer “mais viver a tragédia do mal” (compassos 63-64). Mas essa situação pode ser modificada pela ação do destinador (“O grande Juiz voltando está / Justiça haverá, afinal” — compassos 42-44). Esses trechos indicam um momento de *atu-*

alização na letra, em que o sujeito tem percepção da *falta* e marca sua vontade de conjunção e busca de *plenitude*.

A plenitude define o estado de maior densidade existencial, o que se observa de forma gradativamente intensa a partir do compasso 48 (“Enfim, chegou quem nós aguardávamos [...]”). O percurso existencial do sujeito que vai da *vacuidade* à *plenitude* está configurado narrativamente na transição do estado de disjunção ao estado de conjunção.

⁸ Ver Algirdas Julien Greimas & Joseph Courtés, *Dicionário de semiótica*, s/d, p. 364-368.

Considerações finais

A canção “Eu quero olhar” revela um predomínio de um regime tensivo de continuidade, visto que sua evolução se dá por movimento conjunto, e sua expansão melódica caracteriza-se por graus imediatos em nível local e por gradação no nível global. Também, observa-se uma isotopia da religião, cuja etimologia (de *ligare* ou *religare*), segundo a interpretação de Lactâncio e Tertuliano, aponta para uma vinculação de piedade que liga o ser humano à divindade (Derrida, 2000, p. 52).

Esse vínculo homem-Deus é evidenciado no contexto geral de direção gradual ascendente das vozes na música. A forma musical gradativa corresponderia a uma previsão do caminho melódico que, do ponto de vista narrativo, quer dizer *espera* (no plano religioso pode ser *esperança*). O painel geral da canção apresenta também uma exacerbação tensiva atonizada por elementos de conteúdo fórico e pela certeza de conjunção-plenitude.

A canção analisada propicia a observação de interações sintáticas e operações conceituais que atuam no cerne da canção cristã. O modelo teórico de Luiz Tatit, que buscar verificar compatibilidade de melodia e letra, demonstra ser flexível o bastante para permitir o aporte de outros elementos presentes na instância da canção, como o arranjo vocal e instrumental (*non sequitur*).

Vimos, também, que o recurso da partitura musical permite a visualização do arco melódico do mesmo modo que o uso de linhas paralelas horizontais, sendo que estas têm a desvantagem de obrigar o pesquisador a transcrever os intervalos dos tons e semitons presentes na canção (a não ser que determinada canção ainda não esteja transcrita para partitura e o único recurso seja sua gravação sonora — vinil, K7, CD, DVD).

Outros estudos podem pesquisar a função da harmonia no conjunto da música e conceituar como a harmonia pode ser um elemento a mais nas análises

semióticas da canção. Além disso, a performance da voz, ou seja, as dinâmicas da expressividade da interpretação vocal, poderão constituir objeto de estudo para pesquisas da área que conjugará musicologia e semiótica (o artigo criou uma expectativa de abordar tais questões, que ele apenas aqui assume deixar de lado).

Assim, por meio da expansão desse modelo teórico podemos investigar também o pensamento que subjaz ao nível profundo da narrativa de uma canção do chamado repertório *gospel*. As músicas religiosas podem, por um lado, revelar a simples orientação moral-religiosa no nível discursivo, mas também, de outro lado, são capazes de mobilizar recursos de maior profundidade para expressar sua orientação teológica e visão de mundo. ●

Referências

- Bosco, Francisco
2006. Letra de música é poesia?. In: Bueno, André (Org.). *Literatura e sociedade: narrativa, poesia, cinema, teatro e canção popular*. Rio de Janeiro: 7 Letras.
- Tatit, Luiz
2002. *Análise semiótica através das letras*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- Tatit, Luiz
2004. *O século da canção*. Cotia, SP: Ateliê Editorial.
- Valente, Heloísa
2010. Gritos e sussurros: o que os estudos semióticos da canção ainda não conseguiram escutar. *XX Congresso da ANPPOM [CD-ROM]*, Florianópolis: 23 a 27 de agosto de 2010, p. 813-817.
- Zumthor, Paul
2005. *Escritura e nomadismo*. São Paulo: Ateliê Editorial.

A. “Eu quero olhar”

EU QUERO OLHAR

(TTBB)

www.4tons.com
Marcelo Augusto de Carvalho

JADER SANTOS

Tranquilo

3 4 *mp com ternura* 5 6
mel.
Eu que-ro_o-lhar pra-ci-ma_e-ver a-que-la

7 8 9 10
nu-vem a-pa-re-cer, um pou-co_es-cu-ra, mas não de-chu-va, só u-ma

11 12 13 14
man-chá_a mais no céu. E se_eu o-lhar com a-ten-ção, ve-rei a-

15 16 17 18 *mf*
in-da que_há u-ma luz as-sim bri-lhan-te, que num ins-tan-te, vai se tor-

19 20 *f* 21 *Exultante* *allargando mf* 22 *a tempo* 23
nar bem ma-ior! Sim, é Je-sus que tri-un-fan-te e e-xul-

© Copyright 2006, NOVO TEMPO. Todos os direitos reservados. Usado com permissão.

Figura 2

24 *mp* *expressivo* 25 26 27 28

tan - te vem co-mo Rei; Sim, é Je - sus, o Pai a - man - te que os Seus fi - lhos vem re-ce-

29 *mf* 30 31 *div.* 32

ber; Sim, é Je - sus, o hu-mi - lha - do, o que foi mor - to e re - vi -

33 34 *f* 35 *mf* 36 37 *mp*

veu; O que foi ho - mem e que foi Deus e que vol - tar nos pro - me - teu.

Marcado e com energia

38 *mf* 39 40

Tre-mam di-an-te dE - le to-dos os po - vos! Rei-nos, na-ções e lin - guas, to-dos O_a-

41 *f* 42 43 44 *ff*

do-rem. O gran-de Ju - iz vol - tan - do_es-tá, Jus - ti-ça_ha-ve-rá a - fi - nal!

allargando **Melodioso e nostálgico** *mp* *a tempo*

45 46 47 48 49

En - fim che-gou Quem nós a-guar - dá - va-mos,

Figura 3

50 Quem nos-sa al - ma al-me-jou, 51 52 Quem nos-sos o - lhos so - nha-ram ver, 53 Quem os

54 nos-sos ou - vi - dos 55 so - nha-ram ou - vir. 56 *mp* Mais decidido *mf* Fi - lho de Ma - ri - a, Le -

57 ão de Ju - dá, 58 *cresc.* Es - tre - la da Ma - nhã vem, en - fim, 59 bri - lhar. 60

61 *f* Que - ro, pra sem - pre, con - ti - go mo - rar, 62 63 Não mais vi - ver a tra - gé -

64 dia do mal. 65 *mf* Que - ro em Teus bra - ços, me a - con - che - gar, 66 67 *f* Que - ro Teu no - me

68 Pra sem-pre lou - var. 69 Sem - pre, 70 Pa-ra sem - pre, pa-ra sem - pre, 71 } lou - var! 72 *allargando* 73 74

Figura 4

Dados para indexação em língua estrangeira

Mendonça, Joêzer de Souza

Voice and Lyrics in Sacred Music: A Semiotic Analysis of Songs

Estudos Semióticos, vol. 6, n. 2 (2010), p. 86-95

ISSN 1980-4016

Abstract: *This paper examines a modern composition for male vocal quartet – “Eu quero olhar”, by Jader Santos –, based on Tatit’s theoretical model of semiotic analysis of songs, in order to find the syntactic interactions and conceptual operations revealed by the understanding of Christian songs. Most studies on contemporary sacred music have analyzed its sociological and theological surroundings, thus establishing gospel music as a preferential object of research. Our goal is to understand the internal mechanisms of this music. In this light, the musical sample we have chosen, due to the degree of sophistication of its lyrics, melody and harmony, establishes a distinct ground for analytic observation. Music analyses seldom highlight the lyrics. However, those lyrics could also be investigated taking into consideration the aesthetic totality, in which the text, the melody, the harmony, the rhythm, and the arrangement interwine as indispensable musical elements. Besides, the theoretical pattern of music analysis researched by Luiz Tatit, which emphasizes the study of compatibility between melody and lyrics, allows for the identification of the tensive values at work in the construction of meaning of a song.*

Keywords: christian song, semiotics of the song, sacred music

Como citar este artigo

Mendonça, Nome. Joêzer de Souza. *Estudos Semióticos*. [on-line] Disponível em: { <http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es> }. Editores Responsáveis: Francisco E. S. Merçon e Mariana Luz P. de Barros. Volume 6, Número 2, São Paulo, novembro de 2010, p. 86-95. Acesso em “dia/mês/ano”.

Data de recebimento do artigo: 15/12/2009

Data de sua aprovação: 13/04/2010
