



Canção e oscilações tensivas

Luiz Tatit*

Resumo: A partir de um diagrama tensivo que nos aponta direções ora progressivas ora degressivas, tentamos mostrar aqui que a composição de canções oscila entre uma *força entoativa*, que lhes dá expressão figurativa, e uma *forma musical*, que lhes dá estabilidade sonora. O mesmo critério é utilizado para examinar os recursos *temáticos* e os recursos *passionais* normalmente empregados pelos compositores quando criam suas obras. Verificamos que, em todos os casos, há uma tendência geral de se evitar os pontos extremos indicados no diagrama.

Palavras-chave: semiótica, música, entoação

Preliminares

A forma musical e a força entoativa sempre disputaram espaço na composição de canções. Quando a proposta musical é também uma proposta vocal, sempre ouvimos, paralelamente ao canto, frases melódicas que nos reportam de imediato à linguagem oral e suas modulações expressivas conhecidas como *entoações*. Afinal, todos nós, músicos e leigos, convivemos com as entoações que trazem movimento e direção à sonoridade da fala, e sabemos interpretá-las como afirmações, perguntas, hesitações, exclamações, interpelações, ironias, enumerações e outros incontáveis matizes que vivificam nossa comunicação cotidiana e dão realces especiais ao conteúdo do texto. O fato de ampliarmos as atribuições da voz, destacando-a também para o canto, jamais a desvincula de seus usos corriqueiros nem de seus recursos expressivos primários.

Isso em tese. Quantos não foram os músicos, eruditos e populares, que já experimentaram escrever para uma espécie de voz-tímbrico, com o intuito justamente de alijá-la de suas funções prosaicas de comunicação e de remetê-la a uma instância mais “artística” onde pudesse operar, de igual para igual, com outros instrumentos. Diversos *lieder* românticos foram compostos nessa linha, além das investidas mais radicais promovidas no século XX por músicos como Anton Webern e Luciano Berio. Nesses casos, a forma musical se sobressai como única razão do ímpeto criativo, de tal maneira que a força entoativa, aquela que jamais se desprende do conteúdo do texto, praticamente se desfaz na ininteligibilidade das frases (ou mesmo das

palavras) pronunciadas. O século passado foi pródigo em canções eruditas desse tipo, para as quais os compositores já escolhiam poemas nada lineares que se mostravam adequados, na medida em que se anulavam como discurso verbal, à hipertrofia do pensamento musical.

Mas os recursos entoativos também podem ser hipertrofiados quando concebidos por autores que, ao contrário, preferem diluir a forma musical. A passagem do século XX ao XXI foi marcada, no terreno popular, pela explosão do *rap*, gênero bastante comprometido com a mensagem linguística, e que, portanto, não pode prescindir dos contornos rítmico-melódicos que dão expressividade à letra. Aqui, ao invés, não contamos com precisão no âmbito da sonoridade e muito menos com a escrita que sempre garantiu o registro da forma, por mais complexa que fosse, na música culta. Os autores se apegam antes de tudo a um modo de dizer, ao próprio teor verbal de suas frases e, se aproveitam algumas recorrências musicais, distribuem-nas pelo plano da expressão da letra, gerando rimas e assonâncias que colaboram na memorização dos longos discursos. O resto é força entoativa quase pura que pouco concede aos ritos musicais de estabilização sonora.

Do ponto de vista da semiótica da canção, esses dois extremos de forma musical e de força entoativa são previstos e, até certo ponto, almejavéis em termos de experimentação artística e configuração dos limites da linguagem, mas, por outro lado, caracterizam uma zona “bate-volta” do universo cancional, ou seja, um

* Universidade de São Paulo (usp). Site pessoal: (www.luiztatit.com.br).

ponto em que a forma corre o risco de eliminar a força ou, na outra orientação, a força ameaça descartar a forma musical. Isso equivaleria, no mundo linguístico, a termos línguas formadas exclusivamente de vogais ou de consoantes. Ora, se as aberturas vocálicas não contassem com os fechamentos consonantais ou, inversamente, se as interrupções consonantais não fossem, elas próprias, interrompidas por novas sonoridades vocálicas, nossa linguagem oral simplesmente desapareceria ou, pelo menos, perderia suas funções cognitivas e emotivas. Assim como o máximo de abertura sonora, por exemplo, a da vogal “a”, determina necessariamente o início de um fechamento da sonoridade para que o discurso possa prosseguir (e vice-versa, a partir do máximo de fechamento consonantal), a atuação exclusiva, de um lado, da forma musical, ou, de outro, da força entoativa, prenuncia certa paralisação do funcionamento regular da linguagem cancional, o que provoca nos compositores o desejo intuitivo de atenuar ora o “excesso de música”, ora o “excesso de fala”, na esperança de recuperar a eficácia persuasiva de suas obras.

No mundo da canção de consumo, onde o critério da comunicação é determinante, essas atenuações são praticadas de maneira quase automática. Quem quer permanecer nesse mundo, mas não abdica das soluções puramente musicais, pode se esmerar na construção da forma sonora desde que essa postura não se torne exclusiva, pois, se for esse o caso, manifesta-se o fenômeno bate-volta: o passo seguinte do excesso é sua própria atenuação, a menos que o artista deseje explorar outros campos de atividade e abandone o *ethos* cancional. De que adiantam as soluções musicais altamente justificadas se as frases melódicas não puderem ser pronunciadas com naturalidade pelo cantor, dando

a entender que ele canta e “diz” ao mesmo tempo? A naturalidade das inflexões refere-se ao *quantum* de entoação investido nesses segmentos. Melodias que não revelam um modo de dizer, digamos, figurativo, simplesmente não convencem os ouvintes do conteúdo da letra.

As experiências com o *rap* puro também já testaram seus limites em relação ao universo da canção. Embora se trate do gênero que mais tirou proveito da força entoativa, nunca o *rap* deixou de lado os padrões mínimos da estabilização musical. O radicalismo do relato narrativo cru sobre uma estrutura rítmica (*rhythm and poetry*), adequado às contestações sociais, sempre se apoiou em *riffs* percussivos, em ostinatos do contrabaixo e, na maior parte dos casos, em refrãos bem caracterizados, como que já atenuando seu gesto inicial. Na versão brasileira, o *rap* não apenas se serviu das colagens de citações musicais próprias do estilo, mas também, em alguns casos, deixou-se fundir com o samba (o exemplo mais conhecido é o de Marcelo D2), o que o ajudou a integrar-se mais rapidamente à memória dos ouvintes. Se esses recursos de conservação do modo de dizer não fossem ativados, teríamos um discurso de comício ou de pregação, formado exclusivamente de força entoativa, desconectado da linguagem cancional.

Se pensarmos de um ponto de vista tensivo, como a semiótica nos convida a fazer hoje em dia (Zilberberg, 2006, p. 44-51), poderemos compreender essas tendências a partir de pequenas células de intensidade, representadas pelas noções de *mais* e de *menos*, e pelas direções, *ascendente* e *descendente*, que suas combinatórias produzem. O esquema geral pode ser assim representado (ver Tabela 1):

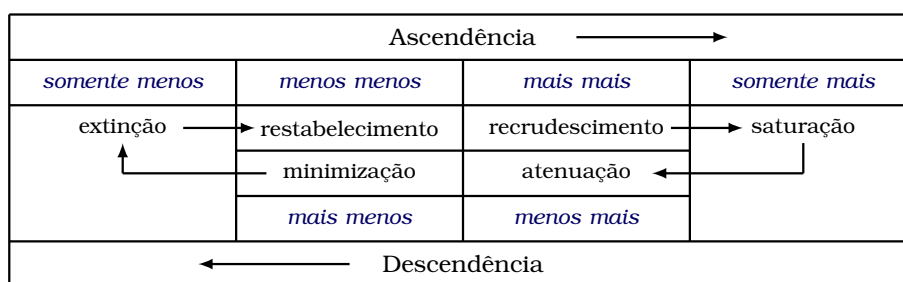


Tabela 1
Direções tensivas

Vejamos como esses conceitos funcionam no contexto cancional que estamos considerando.

1. A forma musical

Tomemos primeiramente o ponto de vista da forma musical. Um relato discursivo como o que se ouve num

comício, portanto, sem o tratamento percussivo, acentual e sem os refrãos que se configuram no *rap*, pode ser altamente expressivo em suas modulações prosódicas, mas nada contribui para a elaboração da forma musical. Tal insuficiência caracteriza um ponto zero no qual nenhuma forma é reconhecida pelo músico.

Se houver alguma intenção cancional nessa avaliação, a citada crueza discursiva, com seu excesso de *menos* forma musical, será imediatamente convertida num processo ascendente de incorporação de recursos musicais. Num primeiro momento, porém, diante da total ausência desses recursos, só restará ao cancionista tirar leite de pedra, transformar o que é *menos* em *menos menos*, ou seja, *restabelecer* um pouco da forma que estava *extinta*. É o que fazem os *rappers* em relação ao discurso oral bruto, mas é também o que faziam os pioneiros do samba no Brasil, na dobra dos anos 1920 aos 1930, quando passaram a converter sistematicamente suas frases entoativas em frases melódicas, deixando rastros das primeiras nos famosos sambas de breque.

Mas a ascendência segue o seu curso e pode ultrapassar essa área de negatividade, de restauração do que não existia, atingindo um plano positivo de elaboração da forma musical em seus níveis rítmicos, harmônicos, métricos e melódicos, como ocorre com qualquer canção disponível em nossa memória. Passamos, então, do simples *restabelecimento* (*menos menos*) para o *recrudescimento* (*mais mais*) da forma musical e podemos reconhecer nesse gradiente desde os sambas consolidados até o esmero técnico investido na bossa nova. Mas a preocupação com a forma musical pode ir além e se tornar, aos olhos do cancionista, exorbitante. Nesse ponto, desaparecem os vestígios da entoação diante das exigências de uma forma musical pura que se basta. Muitas “canções” eruditas – *lieder*, árias operísticas ou as citadas experiências-limite do século XX – e mesmo algumas de linhagem popular, mas concebidas com recursos da faixa erudita, retratam esse excesso de *mais* que, para a perspectiva cancional, pode ser sentido como *saturação* da forma. É quando se dá o bate-volta: o passo seguinte pede que se *atenue* (*menos mais*) o regime musical em nome da expressão entoativa. Caso contrário, sem a desejada integração entre melodia e letra, a voz estará se comportando como qualquer instrumento no interior do discurso musical, e não haverá mais canção.

Um compositor como Tom Jobim, ao mesmo tempo que recrudescer a elaboração da forma musical, já cuida, ele próprio, da atenuação dos recursos meramente técnicos em favor da expressividade do modo de dizer cada frase da letra. Ao evitar a saturação musical, mantém-se invariavelmente no universo da canção, mesmo sentindo-se apto a uma exploração do campo exclusivamente sonoro. Se prosseguirmos na descendência de emprego do aparato musical do âmbito da canção, o *menos mais* pode se transformar no *mais menos*, que alguns interpretam como “pobreza” musical, mas que outros reconhecem como prova de que menos vale mais. Isso corresponde à passagem da *atenuação* para a *minimização* e compreende um

amplo arco que vai da canção pop desprezível até as propostas mais radicais do *rap*.

A frase que Tim Maia teria dito a Almir Chediak, segundo Nelson Mota (2007, p. 285), expressa bem o gesto da minimização: “com os acordes que tem numa música do Tom Jobim dá pra fazer umas cinquenta”. Uma canção de Tim Maia, ou de Jorge Ben Jor, normalmente constrói uma base musical mínima para sustentar a força expressiva das frases ditas: “Toma guaraná, suco de caju, goiabada para sobremesa!” Em ponto mais avançado da minimização, quase atingindo a extinção da forma musical, inserem-se todas as experiências do *rap* comentadas anteriormente. Nelas, quase que só resta a força entoativa. Mas os próprios *rappers*, como vimos, não deixam a forma musical se extinguir, pois, mesmo rejeitando os recursos do parâmetro altura (melodia e harmonia), providenciam, por outro lado, o restabelecimento de outras diretrizes musicais, como a grade rítmica e as recorrências sonoras dos fonemas. Desse modo, retomam o fluxo cancional que se nutre de força entoativa, mas igualmente de forma musical.

2. A força entoativa

Se tomarmos como direção ascendente a força entoativa, o mesmo esquema pode ser aplicado e boa parte das considerações já vistas podem ser reaproveitadas. Temos que admitir igualmente um ponto zero, em que a expressão prosódica de uma canção esteja extinta e em que só haja tratamento no plano da forma musical. A voz, nesse caso extremo, emitiria sons sem caracterizá-los como fonemas e inflexões bastante improváveis em nossa fala cotidiana. Qualquer cancionista autêntico procuraria reverter essa frieza do canto, restabelecendo os elos entre melodia e letra de modo a convencer os ouvintes de que os contornos que “dizem” as frases linguísticas são plausíveis. Essa primeira atitude já transformaria o “nada expressivo”, de um ângulo cancional, em algo menos insípido (*menos menos*), com possibilidades de adquirir cada vez mais significação figurativa. Tal recrudescimento pode ser observado nas mais variadas vertentes da música pop, sobretudo quando surgem apelos a comportamentos de época (“Tô nem aí”, “Eu sou terrível!”, “Se alguém perguntar por mim / Diz que fui por aí”, “Deixa a vida me levar” etc.).

Esse processo também pode exorbitar, ultrapassar o *mais mais*, em direção a um canto estritamente figurativo, no qual imperam nossas maneiras de falar. Só lembramos de casos que roçam esse limite, mas eles próprios já sinalizam sua atenuação. Em sua famosa interpretação de “Deixa isso pra lá” (Alberto Paz e Edson Meneses), Jair Rodrigues entoa, como numa fala crua, a primeira parte da canção, mas engata um samba tradicional na segunda. Paulinho da Viola capricha nas entoações de seu “Sinal fechado”,

mas concebe paralelamente uma harmonia bastante refinada. Gabriel O Pensador entoa de ponta a ponta o seu “Cachimbo da paz”, mas, além do fundo harmônico sustentado por vigorosa percussão, ainda intercala o refrão “melódico” “Maresia, sente a maresia”, que atenua claramente o gesto *rap* inicial. Enfim, antes do bate-volta previsto pela saturação, nossos cancionistas em geral já providenciam a atenuação do processo retirando o excesso de mais (*menos mais*). De todo modo, não é difícil imaginarmos uma situação-limite na qual reinasse de maneira absoluta o *rhythm and poetry*, sem qualquer concessão de ordem musical, e, seguindo uma profecia muito em voga na atualidade, desaparecesse a linguagem da canção. Seria um caso radical de saturação da força entoativa.

O mais esperado, entretanto, é o prosseguimento da descendência, passando do *menos mais* para o *mais menos* e minimizando consideravelmente a força entoativa. Esse processo ocorre toda vez em que há pouco apreço pela letra ou, mais precisamente, pelo entrosamento entre melodia e letra na canção. Os versos são construídos só para evitar a vocalização de sílabas sem nexos à maneira de um solfejo. Esses casos, por vezes, estão inseridos em contextos de alta elaboração técnica nos quais os compositores e os intérpretes fazem uso da canção, mas supõem que os ouvintes só se interessam pela virtuosidade musical exibida. São práticas corriqueiras no mundo do jazz. Mas há casos, digamos, menos nobres, em que o desprezo pela letra é proporcional ao desprezo pela música e esse conjunto serve a propósitos unicamente comerciais. Com a figura do cantor, o gênero da moda tem mais chances de emplacar no mercado. A redundância do que se diz poderia ser substituída por “laia-laia” sem qualquer perda de significado. De todo modo, dizer frases da língua, por mais desgastadas ou desconexas que se apresentem, é sempre melhor do que um simples *vocalise* pelo fato de manter o simulacro cancional. Depois disso, só a extinção completa das figuras entoativas, geralmente evitada tanto por músicos como por produtores comerciais. O “demasiadamente pouco” (extinção) é um excesso tão nocivo quanto o “demasiadamente demais”, representado pela saturação.

3. Associações tensivas

A esta altura, já podemos deduzir que há correspondências evidentes entre as oscilações tensivas da forma musical e da força entoativa. A saturação da forma pode, em muitos casos, corresponder à extinção da força. E vice-versa. O restabelecimento da forma musical, numa situação – teoricamente concebida – em que o mundo da canção tivesse descambiado de vez para a oralidade pura, reproduz, de certo modo, a atenuação da força entoativa, que também prevê um mínimo de abstração no interior do universo tomado pelas inflexões figurativas. O recrudescimento da forma musical,

na medida em que reflete o apuro dos recursos técnicos de tratamento do som, remete-nos à minimização da força entoativa, pelo menos quando essa diminuição do vigor figurativo coincide com o aumento da elaboração musical (como no caso do jazz).

Assim também, o restabelecimento da força entoativa num âmbito imaginário, em que só dispuséssemos de música instrumental, pode ser relacionado com a atenuação da forma musical, se essa atenuação for vista como restauração entoativa dos segmentos sonoros engendrados num quadro de interações abstratas. É o caso de todas as melodias que, depois de algum tempo, são letradas e viram canção. Devem, necessariamente, adquirir força entoativa. O recrudescimento desta última, facilmente associado ao vigor indiscutível da música pop, poderia equivaler à minimização da forma musical, no sentido de diluição técnica dos agentes estabilizadores da canção.

Essas correspondências são verdadeiras e, em alguns casos, até suficientes. Mas cabe à análise depreender com a máxima propriedade se se trata de movimento ascendente ou descendente, ou ainda, se ambas as direções podem ser examinadas. Obter cada vez mais (restabelecimento e recrudescimento) forma musical nem sempre equivale a contar com cada vez menos (atenuação e minimização) força entoativa, embora sejam inegáveis as interseções de passagem. As direções – do nada ao tudo e do tudo ao nada – são realmente contrárias. O movimento ascendente retira um tanto do *menos* para acrescentar um tanto ao *mais*, enquanto o movimento descendente retira um tanto do *mais* para acrescentar um tanto ao *menos*.

Se estivermos examinando a trajetória de formação do samba até o período da bossa nova, não faz sentido falarmos em atenuação e minimização da força entoativa, mas sim, em restabelecimento e recrudescimento da forma musical. O que não havia em termos de gênero cancional foi conquistado e enriquecido. Do mesmo modo, se nosso enfoque incidir sobre as etapas de constituição do *rap* como gênero cancional, seria mais adequado falarmos de restabelecimento e recrudescimento da força entoativa do que em atenuação e minimização da forma musical. Por outro lado, quando Luciano Berio escreveu sua Sinfonia para coro de oito vozes e escolheu The Swingle Singers, grupo ligado tanto à música erudita quanto à música popular, para interpretá-la, seu gesto foi de atenuação da forma musical e não, propriamente, de restabelecimento da força entoativa (ainda que esse aspecto também possa ser realçado em segundo plano). Já ao reinterpretar a composição “Sonhos”, de Peninha, podemos dizer que Caetano Veloso restabeleceu a força entoativa e, ao mesmo tempo, desestabilizou (ou atenuou) a forma musical da canção. Ou seja, a depender do enfoque analítico, a abordagem pode considerar a perspectiva ascendente ou descendente.

4. Canções temáticas e canções passionais

Outro processo que não pode ser ignorado nos estudos da canção é o que gera, numa direção, as canções temáticas, e, na direção contrária, as canções passionais. Vamos nos concentrar na estabilização *melódica* das composições para evitar que as questões de compatibilidade entre melodia e letra, examinadas em diversos outros trabalhos, roubem a cena desta reflexão. Nesse sentido, só de passagem comentaremos aspectos da letra.

As canções temáticas são caracterizadas por segmentos melódicos que se reiteram numa faixa, digamos, “horizontal” do seu campo de tessitura. Às vezes é um refrão que assinala o núcleo da obra, ou seja, de onde saem e para onde voltam todas as inflexões da composição (ex: “Andar com fé”, de Gilberto Gil), às vezes, é um tema, um motivo melódico recorrente, que estabelece forte identidade para o reconhecimento imediato da canção (ex: “Águas de março”, de Tom Jobim). Em ambos os casos, o que temos é a reprodução de segmentos de mesma natureza, como se a “música” não precisasse ir a lugar nenhum nem buscar outro material sonoro que não seja parte de si própria. Enquanto não houver alteração do refrão ou dos temas, estamos no terreno da previsibilidade quase absoluta e a própria noção de alteridade permanece em grande medida anulada. Essa verdadeira continuidade entre os elementos melódicos, que dispensa movimentos bruscos e direções inesperadas, já é em si um recurso, talvez natural, de refreamento do regime acelerado em que normalmente transcorrem as canções temáticas. Não havendo pontos de descontinuidade muito marcantes, a melodia pouco evolui apesar do andamento dinâmico de base. Portanto, são esses pontos de identidade entre segmentos que sugerem ao letrista situações de plenitude, em que não há distância entre os personagens nem buscas de objeto de desejo. Só celebração dos encontros e satisfação pelas uniões.

As canções passionais, ao contrário, caracterizam-se por farta exploração do campo de tessitura selecionado pelo compositor. Isso equivale a dizer que seus recursos centrais se articulam em dimensão “vertical”, privilegiando os movimentos descontínuos, ora as transposições bruscas de registro, primeira parte na região média-grave e segunda parte na média-aguda (ex: “Travessia”, de Milton Nascimento e Fernando Brant), ora os saltos intervalares expressivos (ex: as primeiras notas de “Olê, olá”, de Chico Buarque, ou de “Manhã de carnaval”, de Luís Bonfá e Antônio Maria). Nesse último caso, as descontinuidades são pontuais, enquanto, na transposição, a descontinuidade se dá entre segmentos mais amplos. Essas passagens com rupturas indicam certa “pressa melódica” de se percorrer, queimando etapas, um longo caminho que

poderia levar ao elemento que falta para completar uma identidade (uma repetição melódica, que poderá vir ou não). Esses saltos têm a função de rebater um pouco o andamento desacelerado de base cujo principal efeito é o de aumentar a duração das notas e, com isso, valorizar o percurso de busca das canções passionais. Tais melodias sugerem ao letrista conteúdos de separação, de espera (saúde ou esperança) e de desejo.

Se projetarmos essas duas principais formas de condução melódica das canções sobre nosso esquema de oscilação tensiva, podemos extrair algumas observações iniciais.

A tendência à concentração involutiva das melodias temáticas, baseadas na recorrência de pequenos temas ou de refrãos, só se efetiva a partir do enfraquecimento do pendor expansivo e evolutivo da melodia passional. Em outras palavras, a ascendência dos recursos centrais da melodia temática pressupõe, em princípio, a descendência dos recursos típicos da melodia passional. Quanto mais recrudescimento (*mais mais*) das formas recorrentes, mais minimização (*mais menos*) dos percursos e transições melódicas que fazem com que as canções evoluam no espectro das alturas. Pensemos, como exemplo, em “O Samba da minha terra”, de Dorival Caymmi. O mesmo podemos dizer, em sentido inverso, quando a tendência à expansão melódica ganha destaque. Os meios reiterativos de contenção do fluxo do canto são reduzidos ao mínimo para que a melodia possa se espalhar no campo de tessitura em busca... de si própria. É o caso de “Oceano”, de Djavan.

No entanto, o pleno funcionamento da linguagem cancional se dá evitando saturação ou extinção das duas modalidades melódicas. Há canções que demonstram isso restabelecendo, por exemplo, um perfil passional no interior de uma configuração claramente temática. É o caso da melodia da segunda parte de “Garota de Ipanema” (“Ah, porque estou tão sozinho...”) ou de “Alegria, alegria” (“E o sol nas bancas de revista...”). Mas o entrosamento entre os dois modelos é mais profundo. Tanto as melodias temáticas quanto as passionais trazem recursos *complementares* que, por um lado, atenuam suas próprias características *centrais*, e, por outro, convocam traços do modelo oposto.

As recorrências próprias da concentração temática complementam-se com dois procedimentos que, já podemos dizer, atenuam o excesso reiterativo: o desdobramento melódico ou aquilo que tradicionalmente chamamos de segunda parte da canção. Mesmo reconhecendo que a função precípua desses desvios seja justamente a de criar expectativa para um retorno reconfortante à sonoridade assimilada, não se pode negar que ambos os procedimentos são portadores de diferenças e de mudanças de rota melódica e que esses traços se reportam à alteridade típica das canções pas-

sionais. Se cantarolamos o início de “Águas de março”, logo encontramos um exemplo de desdobramento na leve mudança de rota que faz a melodia dos versos “É peroba do campo / É o nó da madeira”.

Por outro lado, as descontinuidades (salto e transposição) características da expansão melódica das canções passionais também são constantemente atenuadas por evoluções graduais da melodia no espaço das alturas, seja por graus conjuntos na condução das escalas (portanto, de nota a nota), seja pela gradação, para o agudo ou para o grave, de segmentos maiores, como, por exemplo, a progressão ascendente dos motivos de “Eu sei que vou te amar”, de Jobim e Vinicius, ou de “Terra”, de Caetano Veloso. A gradação vertical segue leis melódicas que suavizam as rupturas bruscas impostas nas transposições. Os contornos vão se repetindo em faixas progressivamente mais agudas, de modo que possamos antever o que vem pela frente. Ou, nos casos mais corriqueiros, as elevações e os descensos dos tons obedecem à ordem escalar, o que, mais uma vez, contribui para a continuidade, sem percalços, da melodia. Ora, a semelhança entre os temas que ocupam gradativamente o campo vertical de tessitura, mais a progressão melódica sem salto

intervalar são identidades e regras que reforçam os elos contínuos entre elementos melódicos, assim como ocorre com as recorrências horizontais, no domínio da melodia temática. Portanto, são recursos que atenuam e até minimizam os efeitos passionais das melodias “românticas”.

Em resumo, a ascendência tensiva sempre se expressa pelas formas *centrais* de caracterização das canções temáticas ou passionais. Nas temáticas, essas formas podem ser localizadas na recorrência simples dos motivos e no uso do refrão. Nas passionais, nos saltos e na transposição que fazem a composição oscilar na área vertical da tessitura. Já a descendência tensiva se expressa pelas formas *complementares* das duas modalidades de canção. Nas temáticas, pelos desdobramentos e pela presença de outras partes que liberam a canção do domínio exclusivo do refrão. Nas passionais, pelos procedimentos de gradação, seja dos tons da escala, seja de motivos mais extensos.

Se projetarmos esses recursos, centrais e complementares, no esquema tensivo que vimos utilizando neste trabalho, teremos, para as canções temáticas, a seguinte configuração (ver Tabela 2):

Ascendência →			
<i>somente menos</i> (extinção)	<i>menos menos</i> (restabelecimento)	<i>mais mais</i> (recrudescimento)	<i>somente mais</i> (saturação)
recorrências temáticas / refrão →			
← desdobramentos / segunda parte			
	(minimização)	(atenuação)	
	<i>mais menos</i>	<i>menos mais</i>	
← Descendência			

Tabela 2

Oscilações Tensivas das Canções Temáticas

E para as canções passionais (ver Tabela 3):

Ascendência →			
<i>somente menos</i> (extinção)	<i>menos menos</i> (restabelecimento)	<i>mais mais</i> (recrudescimento)	<i>somente mais</i> (saturação)
saltos / transposição →			
← gradação: de tons / de motivos			
	(minimização)	(atenuação)	
	<i>mais menos</i>	<i>menos mais</i>	
← Descendência			

Tabela 3

Oscilações Tensivas das Canções Passionais

Para concluir

Essas tendências, como vimos, são opostas sob vários aspectos. Se as canções temáticas se coadunam com o regime acelerado, com o encaminhamento horizontal e com a propensão concentrada de volta ao núcleo melódico, as canções passionais se conformam ao regime desacelerado, à exploração vertical do campo de tessitura e à expansão melódica de suas inflexões. Se aquelas primam pela continuidade e identidade de seus elementos, essas se pautam por descontinuidade e alteridade entre eles. Por isso, já é de se esperar que a ascendência dos procedimentos temáticos muitas vezes se misture com a descendência dos procedimentos passionais. Por exemplo, os motivos semelhantes que se elevam na já citada “Eu sei que vou te amar” podem conduzir o analista a uma avaliação temática e, de fato, trata-se temas que se reproduzem criando forte previsibilidade. Entretanto, o regime é desacelerado e o progresso, nitidamente vertical, o que torna mais plausível depreendermos aí uma forma passional atenuada, até minimizada, que se restabelecerá plenamente com os saltos intervalares da segunda parte (“E cada verso meu / Será pra te dizer”), e ainda se recrudescerá com a transposição melódica do trecho “Eu sei que vou sofrer...”.

Seguindo o mesmo raciocínio, o trecho melódico também mencionado de “Águas de março”, “É peroba do campo / É o nó da madeira”, já definido como desdobramento, ou seja, atenuação da recorrência temática, pode sugerir um salto intervalar típico dos recursos centrais da melodia passional. Mas basta verificarmos que persiste o regime acelerado de base e a tendência de volta aos temas melódicos recorrentes para permanecermos no esquema das canções temáticas.

Mais uma vez, o que importa é a direção, ascendente ou descendente, que nos permite enxergar a dominância dos processos ora temáticos, ora passionais. Em ambos, a ascendência, *menos menos* e *mais mais*, se constrói com os recursos centrais, e a descendência, *menos mais* e *mais menos*, com os recursos complementares. Os que são complementares no contexto passional mantêm íntima relação com os recursos centrais do contexto temático. Do mesmo modo, os recursos complementares das canções temáticas exibem proximidade com os procedimentos centrais das canções passionais. Esses pontos comuns possibilitam que se passe de um modelo a outro com certa facilidade de manobra. Os próprios compositores se encarregam espontaneamente de dosar as intensida-

des, restabelecendo o que está prestes a se extinguir e atenuando o que se mostra excessivo.

Mas, como sempre, há experiências-limite que nos dão idéia de como seria uma canção de ascendência saturada, na qual os recursos centrais reinassem de modo absoluto. Tal canção, composta de *somente mais* num dos esquemas, poderia constar igualmente do quadro de *somente menos* do esquema oposto. Ou seja, uma canção que apresente, por exemplo, saturação temática é porque extinguiu seus recursos passionais, e vice-versa. Mesmo que os casos não sejam perfeitos (nunca o são), podemos pensar em duas melodias de Caetano Veloso que, ao menos, demonstram tendências ao *somente mais*. De fato, sua canção “Gilberto misterioso”, sobre letra de Sousândrade, reproduzindo o mesmo contorno para expressar “Gil em Gendra / Em Gil Rouxinol”, durante dois minutos, simula uma saturação dos recursos temáticos (ainda que, a rigor, possua uma segunda parte claramente destacada desta primeira). Outra canção, “Pulsar”, sobre letra de Augusto de Campos, exemplifica uma saturação inversa: só saltos em regime de andamento desacelerado, o que representa uma exorbitância dos recursos passionais (ainda que a repetição das mesmas notas possam configurar um restabelecimento mínimo dos procedimentos temáticos). Ambas constituem canções únicas que não servem de modelo de funcionamento espontâneo da linguagem.

Por fim, resta-nos dizer que, com as considerações lançadas neste trabalho, pensamos ter apenas iniciado o exame das oscilações tensivas que dosam tanto a presença da forma musical e da força entoativa no universo da canção, quanto os graus de ascendência e descendência dos recursos cancionais que tornam as melodias mais (ou menos) temáticas ou mais (ou menos) passionais em todo processo de composição. Pensamos, ainda, ter revelado boa parte dos processos de interação que estão na base das categorias tensivas aqui destacadas. ●

Referências

Mota, Nelson
2007. *Vale tudo: O som e a fúria de Tim Maia*. Rio de Janeiro: Objetiva.

Zilberberg, Claude
2006. *Éléments de grammaire tensive*. Paris: Pulim.

Dados para indexação em língua estrangeira

Tatit, Luiz

La chanson et ses oscillations tensives

Estudos Semióticos, vol. 6, n. 2 (2010), p. 14-21

ISSN 1980-4016

Résumé: À partir d'un diagramme tensif distinguant des directions tantôt progressives, tantôt dégressives, nous nous appliquons à démontrer ici que la création des chansons se trouve toujours à cheval sur, d'une part, une force intonative, qui assure à celles-ci une expression figurative, et d'autre part une forme musicale, qui leur apporte une stabilité sonore. Le même critère est utilisé pour examiner les moyens thématiques et les moyens passionnels dont disposent les compositeurs pour produire leurs chansons. Nous avons pu constater dans tous les cas une tendance à éviter les points extrêmes prévus par ce diagramme.

Mots-clés: sémiotique, musique, intonation

Como citar este artigo

Tatit, Luiz. A canção e as oscilações tensivas. *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. 14-21. Acesso em "dia/mês/ano".

Data de recebimento do artigo: 15/11/2010

Data de sua aprovação: 20/12/2010
