

FACULDADE PAULISTA DE ARTES
CURSO DE MUSICOTERAPIA

ANÁLISE SEMIÓTICA DE CANÇÕES EM MUSICOTERAPIA

MARÍLIA PRADO DE OLIVEIRA

São Paulo
2012

FACULDADE PAULISTA DE ARTES
CURSO DE MUSICOTERAPIA

ANÁLISE SEMIÓTICA DE CANÇÕES EM MUSICOTERAPIA

MARÍLIA PRADO DE OLIVEIRA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Banca Examinadora, como exigência parcial para a obtenção de título de Graduação do Curso de Musicoterapia, da Faculdade Paulista de Artes, sob a orientação da Prof^a. Silvia Cristina Rosas e co- orientação da Prof^a Lílian Coelho.

São Paulo

2012

BANCA EXAMINADORA

DEDICATÓRIA

*Dedico este trabalho para meus avós, que
semearam canções no vento, e elas resistiram
ao tempo e criaram raízes em mim.*

AGRADECIMENTOS

A minha família: Roberto, Aparecida, Thomas E Matheus; pelo apoio, paciência e amor.

Ao Marllus, companheiro que posso contar sempre. Obrigada pela presença.

Aos meus amigos de sala: Fabiane, Lúcia e Antônio. Eu não conseguiria sem vocês.

Toda gratidão aos mestres que me ensinaram durante este período de formação. Especialmente: Silvia, Lílian, Miriam, Suzuki e Ricardo.

Maire, Jaine, Sirlei, Tânia, Danilo, Ângelo e Lucas. Obrigada por me receberem durante os estágios, pela compreensão e aprendizado.

“Marco polo descreve uma ponte, pedra por pedra.

- Mas qual é a pedra que sustenta a ponte?- pergunta Kublai Khan.

- A ponte não é sustentada por esta ou aquela pedra- responde

Marco -, mas pela curva do arco que estas formam.

Kublai Khan permanece em silêncio, refletindo. Depois acrescenta:

-Por que falar das pedras? Só o arco me interessa.

Polo responde:

- Sem pedras o arco não existe”

(Ítalo Calvino)

RESUMO

O presente estudo tem como objetivo aplicar a semiótica da canção, desenvolvida no Brasil por Luiz Tatit, na Musicoterapia, como ferramenta de análise de composições, re-criações e canções prontas. Por meio da análise semiótica podemos perceber os elos entre letra e melodia, e da mesma forma os paradoxos entre os elementos da letra e os musicais; ao agregar estes dados com musicoterapia temos a representação desta canção (integrações e paradoxos) para o paciente no processo.

Palavras-Chave: Análise, canções, semiótica, musicoterapia.

ABSTRACT

This study aims to apply song's semiotics, developed in Brazil by Luiz Tatit in music therapy as a tool for analyzing compositions, re-creations and readies songs. Through semiotic analysis we can see the links between lyrics and melody, and likewise the paradoxes between the elements of the lyrics and the music, by aggregating these data with music therapy, we have the representation of this song (paradoxes and integrations) for the patient in the process.

Keywords: Analysis, songs, semiotics, music therapy.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	09
1 ORIGEM DA CANÇÃO.....	10
1.1 DEFINIÇÕES DE CANÇÃO.....	11
1.1.1 Definição de canção sob a ótica da semiótica.....	11
1.1.2 Definição de canção sob a ótica da música.....	11
1.1.3 Definição de canção sob a ótica da musicoterapia....	12
1.1.4 Definição de canção, uma ideia híbrida.....	12
2 ELEMENTOS DA CANÇÃO.....	13
2.1 RELAÇÕES ENTRE OS ELEMENTOS MUSICAIS.....	19
3 SEMIÓTICA.....	21
3.1 LINGUAGEM MUSICAL.....	22
3.2 SEMIÓTICA DA CANÇÃO.....	24
4 CANÇÃO EM MUSICOTERAPIA	44
4.1 ANÁLISE DE CANÇÕES EM MUSICOTERAPIA.....	48
5 ANÁLISE SEMIÓTICA EM MUSICOTERAPIA	50
5.1 RE-CRIAÇÕES.....	51
5.2 COMPOSIÇÕES.....	58
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	63
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	64
ANEXO 1.....	66

INTRODUÇÃO

*“Prepare o seu coração,
p’rás coisas que eu vou contar...”*
Geraldo Vandré

O tema desta monografia surgiu a partir das vivências nos estágios de atuação I e II. Em uma das sessões uma paciente cantou uma letra triste sorrindo, o que me levou a fazer uma analogia com a melodia: nem sempre a melodia reflete o significado da letra.

A partir da análise relacional entre linguagem musical e verbal, com os conceitos da semiótica, podemos perceber quando a música está acentuando o sentido da letra e quando constitui sentido diferente, estendendo a relação entre melodia e letra para todos os elementos da canção (timbre / ritmo etc). Por meio desta escuta minuciosa, acredito existir uma ferramenta de análise musicoterapêutica, que poderá ser utilizada na interpretação de canções já existentes, em composições e recriações.

Para tanto, este estudo iniciará com a definição do conceito e da origem da canção, seguido de estudo da linguagem e sua inserção na música e, por fim, da relação entre elas com base na semiótica e aplicações musicoterapêuticas.

1 ORIGEM DA CANÇÃO

*“Foi aí, amor
Que uma outra luz transpareceu
E eu vi o mundo todo em cor
E nesse mundo havia eu:
E uma canção
De mim nasceu”
(Vinícius de Moraes)*

O som e a voz constituem as primeiras manifestações expressivas do ser humano. No princípio “[...] o mundo era o Caos, para poder agir e sobreviver, o Homem precisou dotar de sentido as informações recebidas transformando o Caos em Cosmos” (COSTA, 1989, p. 59).

A linguagem foi criada pelo homem e determina quase por completo seus pensamentos. Unir a linguagem e a música é trazer uma nova dimensão expressiva para a palavra enriquecer seu sentido e chegar a lugares que ela não contempla.

Estima-se que a primeira vez que o homem utilizou de forma sistematizada a voz acompanhada de instrumentos musicais data de 40.000 a.C., com a evolução do Homo Musicus para nosso ancestral Homo Sapiens (CANDÉ, 2001, p. 46).

O Homo Musicus era capaz de provocar alterações na altura e no timbre da voz a partir da emoção ou intenção expressiva. “Assim, à custa de sua voz, foi dando origem à palavra e ao canto, o qual veio a ser, depois do ritmo, a mais primitiva modalidade da música – a melodia” (LEINIG, 2009, p. 37).

Esta assimilação musical foi levada adiante com o Homo Sapiens que conseguiria, então, unir a expressão vocal com a expressão instrumental. Não se sabe bem ao certo se a expressão instrumental veio antes da vocal ou, ainda, se o canto precedeu a fala, todavia é estimado que em 9.000 a.C. a fala e o canto são reconhecidos separadamente para surgir então as primeiras civilizações musicais (CANDÉ, 2001).

Portanto, tem-se conhecimento da presença da canção na humanidade, desde o surgimento da consciência humana, quando o homem começa a manipular os objetos e ter noção de tempo futuro¹.

2.1 DEFINIÇÕES DE CANÇÃO

Para entender e delimitar o que é canção, foi necessário buscar sua definição em diferentes áreas, devido à interdisciplinaridade e presença nas mais diversas culturas do mundo.

1.1.1 Definição de canção sob a ótica da semiótica

“A canção é um gênero híbrido, de caráter intersemiótico, pois é o resultado da conjugação de dois tipos de linguagens, a verbal e a musical e estas dimensões são inseparáveis.” (COSTA, 2001, p. 107).

Na sua definição tradicional, canção é uma forma de síntese. É a arte que reúne música e poesia, entoação e discurso.

Assim, segundo Costa (2001), a canção é composta por três competências: verbal, musical e lítero-musical². Esta definição compreende o sentido estrutural da canção, delimitando a qual área ela está relacionada.

A semiótica³ é o estudo das linguagens, e procura compreender entre outras questões, os traços da fala na canção. Com base nos estudos de Tatit⁴ (2002), será possível elaborar um paralelo com a canção em musicoterapia.

1.1.2 Definição de canção sob a ótica da música

Numa análise musical das canções, mais adiante neste trabalho, estudaremos os elementos que a constituem: timbre, letra, pulso, melodia, harmonia, dinâmica e ritmo. Para música, a canção tem como diferencial a voz e é definida como:

¹ Ibidem.

² Capacidade de articular a linguagem verbal e linguagem musical.

³ Assunto será aprofundado no capítulo 4.

⁴ Professor de semiótica na Universidade de São Paulo e Músico Compositor.

- “Peça curta para voz solista, com ou sem acompanhamento, em estilo simples. As canções são comuns a todas as culturas através dos tempos.” (ISAACS, 1985, p. 34).

1.1.3 Definição de canção sob a ótica da musicoterapia

Para musicoterapia a definição de canção vai além da linguagem que a constitui, ou dos elementos musicais que a definem, e este assunto será abordado no capítulo 6. Em musicoterapia:

“O canto é definido como o som musical produzido pela voz do homem ou de outro animal.” (MILLECCO, 2001, p. 33). E é capaz de criar ordenação no espaço/tempo, é campo de projeção e expressão de sentimentos e subjetividades. Cantar é pertencer a uma cultura, resgatar uma memória.

A canção em musicoterapia será mais estudada no capítulo 7.

1.1.4 Definição de canção, uma ideia híbrida

A autora deste trabalho entende a canção como a inter-relação de linguagens (musical / verbal), a qual denomina de “linguagem cancionista” que possui traços da prosódia e expressa-se por meio da linguagem musical, utilizando-se dos elementos musicais como significantes, possuindo significado flutuante. A linguagem cancionista concebe a voz como elemento primário, necessária para existir a canção.

2 ELEMENTOS DA CANÇÃO

*“Cantar é saber juntar
Melodia, ritmo e harmonia
Se eu tivesse que optar
Não sei qual eu escolheria”
(Itamar Assumpção e Alice Ruiz)*

A canção é composta por elementos linguísticos e sonoros, que são responsáveis por transmitir a mensagem da canção; cada elemento pode intensificar ou alienar-se da mensagem central; seu significado é flutuante e depende do ouvinte para se estabelecer. Para compreender a contribuição de cada um, abaixo a descrição dos componentes de uma canção⁵ e suas características.

A – Timbre

“É a qualidade do som, que permite reconhecer a sua origem” (LACERDA, 1961, p 1). É o que caracteriza e distingue um som de outro; podemos considerar que é a “cor do som” (BENNETT, 1986). Quando reconhecemos o timbre de um som, podemos dizer se é um violão ou guitarra, se é a voz de uma mulher ou uma flauta. O timbre é composto por uma frequência fundamental e os harmônicos gerados por ela. A sequência de harmônicos gerada a partir da fundamental é o que difere um som de outro (LEVITIN, 2010).

Numa canção é pelo timbre que distinguimos quais instrumentos a compõe, e é por ele que podemos atribuir qualidades à voz: feminina ou masculina, infantil ou adulta, rouca ou limpa. A identificação com o timbre da voz que canta pode possibilitar a projeção permitindo empatia e intimidade. Por isso é comum quando uma pessoa se identifica muito com a voz de um cantor, chamá-lo com certa intimidade, por exemplo: Adoro as canções da Elis - ao invés de Elis Regina. (MILLECCO, 2001).

B – Dinâmica e intensidade

⁵ As canções podem possuir todos estes elementos, ou pelo menos melodia, ritmo, timbre e dinâmica.

“Intensidade é a propriedade de o som ser mais fraco ou mais forte [...] Dinâmica é a arte de graduar a intensidade sonora na execução musical” (LACERDA, 1961, p. 49).

A intensidade é uma propriedade do som, presente na música e na linguagem falada, “[...] ao conferir determinada intensidade o indivíduo busca atingir o outro, ao aumentar está enfatizando o que diz [...]” (DULEBA, NUNES, 2006, p. 42). Logo, nas canções a intensidade e a dinâmica destacam o que lhe é mais importante ou o que precisa ser dito com mais força, regula a quantidade de energia a ser usada em cada trecho melódico, seja com força e ímpeto ou com a timidez de uma voz calando-se.

A dinâmica musical é descrita por palavras e abreviações, e depende da sensibilidade do músico para ser executada. Não existe um padrão de volume sonoro para ff ou ppp⁶, quem gradua esta intensidade é o executante. Alguns sinais de dinâmica elucidam a ideia de destacar um trecho como: *crescendo*, *rinforzando*, *sforzato*⁷. Numa partitura se indica a diminuição simultânea da intensidade e do andamento com um destes termos: *calando*, *morendo*, *perdendosi*, *smorzando*⁸ (LACERDA, 1966).

C – Ritmo, andamento e duração

“Andamento é a velocidade da música [...] Duração é o tempo de produção do som.” (LACERDA, 1961 p. 32). “A palavra ritmo é usada para descrever os diferentes modos pelos quais um compositor agrupa os sons musicais, principalmente do ponto de vista da duração dos sons e de sua acentuação” (BENNETT, 1986, p. 12).

O ritmo é um dos elementos mais primitivos da humanidade, e pode ser percebido auditivamente ou sentido por meio de sua regularidade, “[...] o ritmo é uma “especulação sobre o tempo” [...] com função de criar estados de tensão e exprimir energia vital por meio de acentuações e alternâncias de tempos fortes e fracos” (SKEFF apud DULEBA, NUNES, 1996, p. 52). O ritmo e o tempo se articulam nas canções, e podem ter funções primárias, deixando para segundo plano, melodia, harmonia e até mesmo a letra.

⁶ Ppp: Abreviação de bem pianíssimo, o que equivale a pouquíssima intensidade. Ff: abreviação de fortíssimo com muita intensidade.

⁷ Rinforzando: reforçando; Sforzato: esforçado.

⁸ É Comum em partituras, utilizarmos as palavras em italiano. Tradução: calando, morrendo, perdendo-se, extinguindo.

Na antiga Grécia os ritmos tinham significado definido e expressavam disposições emocionais: “[...] austera, beligerante, festiva, voluptuosa, terna, apaixonada, entusiasmada e sobrenatural [...]” (COSTA, 1989, p. 20).

As progressões rítmicas, culturalmente agrupadas, são chamadas de estilo musical, são reconhecidas por seu padrão rítmico em primeiro lugar, além dos timbres e melodias característicos. Baião, Rap, rock, samba, estes gêneros trazem em si uma métrica pré-estabelecida além dos regionalismos e podem ser utilizados por compositores em qualquer lugar do mundo.

“O aumento ou diminuição do ritmo demonstram o nível de engajamento do indivíduo com o que está expressando verbalmente, quando o ritmo aumenta o indivíduo está entusiasmado e quer reforçar o que diz, mas o excesso de aumento pode torná-la confusa e incompreensível.” (DULEBA, NUNES, 2006, p. 49).

Quando uma canção reforça o ritmo em detrimento aos outros elementos, retira a força literal do sentido da palavra e passa a conferir a ela sentido musical, assim como a poesia concreta que, dentre outros objetivos, primava pelo ritmo e pelo sonoro, pela maneira de dizer, deixando em segundo plano o sentido estrito de cada palavra:

A ONDA
A onda anda
Aonde anda
 A onda?
A onda ainda
Ainda onda
Ainda anda
 Aonde?
Aonde?
A onda a onda
(BANDEIRA, 1963, p. 22)

Por outro lado, o ritmo pode estar a serviço da letra da canção “[...] a precisão da articulação das palavras destaca as ideias que o locutor quer enfatizar [...]” (DULEBA, NUNES, 2006, p. 49). Deste modo, o ritmo ajuda na clareza da exposição da ideia, ajudando a organizá-la, aumentando a determinação daquele que canta.

D – Melodia

“A melodia não é apenas uma sequência de notas, mas de notas de duração e acentuação variáveis” (JOURDAIN, 1997, p. 90).

A melodia surge com o recém-nascido. Com um mês já sabe distinguir tons de diferentes frequências. Com seis meses ensaiam as primeiras produções de tons, com gritos agudos e pequenos balbucios⁹, surge uma espécie de canto espontâneo. Entre doze e dezoito meses, é quando o balbucio se transforma em canção “[...] as crianças começam a alongar de forma musical as sílabas, criando algo distinto da verbalização” (JOURDAIN, 1997).

Existem no mundo, diversos modos de agrupar os tons para formar uma melodia. Na Índia temos os microtons, no ocidente a escala tonal, etc. Existe apenas uma característica comum entre tipos tão diversos de melodia: o contorno, “Um contorno melódico gracioso pode provocar um equilíbrio tão agradável quanto uma linha num desenho de Picasso” (JOURDAIN, 1997, p. 115).

Os gestaltistas formularam algumas regras que descrevem como entendemos o mundo visualmente, regras que funcionam para entender como reunimos fragmentos melódicos, de modo a formar melodias inteiras. A lei da completeza estabelece que nossa mente prefere modelos completos, os saltos melódicos quebram a suavidade do contorno. A lei da boa continuação estabelece que uma mente une automaticamente duas linhas cumprindo a mesma trajetória, o mesmo acontece com fragmentos melódicos.

Os gregos acreditavam que cada modo¹⁰ produzia um efeito específico sobre o ouvinte:

[...] o modo dório se relaciona com a modéstia e a pureza; o modo frígio estimula a combatividade; o modo eólio recompõe transtornos mentais e induz ao sono; o modo jônio estimula os intelectos melancólicos e provoca o desejo de objetos celestiais; o modo lídio alivia as almas oprimidas por preocupações (CASIODORO apud COSTA, 1989, p. 20).

A melodia é o elemento afetivo, psicológico, que envolve emoção [...] A melodia tem acesso direto ao nosso eu, afetando nosso corpo, nossa mente, nossas emoções (SEKEFF apud DULEBA, NUNES, 1996, p. 67). Por isso podemos relacionar a melodia à afetividade que o indivíduo confere ao discurso verbal, ou a letra de uma canção. Logo, a melodia de uma canção pode demonstrar a relevância das palavras da letra para quem a compõe ou canta. A melodia pode expressar a afetividade pura sem o significado das palavras em melismas, improvisações vocais,

⁹ Mesmo aos dois meses, alguns bebês podem reproduzir a tonalidade e contorno melódico das canções de sua mãe.

¹⁰

glissandos, gritos etc; pode, juntamente com a letra, potencializar a mensagem da canção.

E – Harmonia

Um intervalo sonoro acontece sempre que se produzem pelo menos duas notas diferentes “[...] o intervalo é melódico quando as notas soam sucessivamente, e é harmônico quando elas soam simultaneamente” (LACERDA, 1961, p. 63).

A melodia pode ser definida como algo que se desenvolve horizontalmente e a harmonia verticalmente. A harmonia pode ser considerada como o aspecto mais intelectual ou racional da música (COSTA, 1989)

A melodia aparece raramente sozinha, costuma ser acompanhada de aglomerados de sons que lhe constituem uma espécie de vestimenta, e estes aglomerados são os acordes (combinação simultânea de três ou mais sons diferentes).

Portanto, a harmonia “[...] ocorre quando duas ou mais notas de diferentes sons são ouvidas ao mesmo tempo, produzindo um acorde [...]” (BENNETT, 1986 p.11). O acorde pode ser consonante quando as notas concordam umas com as outras, e dissonantes quando as notas que o compõe dissoam em maior ou menor grau, trazendo o elemento tensão à frase musical, assim, “[...] a harmonia é ciência que estuda os acordes e a maneira de concatená-los” (LACERDA , 1961, p. 78).

Numa canção a harmonia é o elemento que sustenta e carrega a melodia, em que uma pode conter as notas da outra. Num quadro a harmonia equivale à paisagem, ao local que situa, ao ambiente; e a melodia refere-se à imagem em destaque dentro desta atmosfera. Numa canção, assim como num quadro, a imagem principal pode se relacionar com o fundo ou não. A harmonia pode negar a melodia e vice-versa. Assim como na fala encontramos esta contradição, na música uma ideia musical pode contradizer a outra.

Podemos usar como referência elementos da fala e da prosódia e relacioná-los com a harmonia nas canções:

[...] Tudo o que é importante se repete, várias vezes, na fala do ajudado - é o tema central que vai e volta, ainda que sob formas diferentes até que ele o tenha explorado inteiramente e possa passar a outro tema [...] enfim, cada vez que ele tocar num ponto relevante haverá uma mudança na música que acompanha suas palavras. (DULEBA, NUNES, 2006, p. 47).

Portanto, numa canção uma sequência harmônica ou melódica é repetida quantas vezes forem necessárias para a internalização e exploração total deste tema, e só depois deste processo ele poderá passar a outro, o que explica quando queremos ouvir incessantemente a mesma música. E, por fim, é por meio das alterações harmônicas que podemos perceber quando se trata de um fragmento de tema importante.

G – Letra

A linguagem, que contempla a letra das canções, é o que estrutura o nosso pensamento e que o expressa e traduz de maneira mais ou menos fiel (TOMATIS, 1969).

A letra é o elemento extramusical da canção, e só se torna musical quando a canção é executada. A leitura da letra de uma canção é diferente de cantá-la. Esta relação entre literatura e música é discutida no documentário Palavra (en) Cantada (2008).

Existem canções que tem a letra falada e ritmada, que é o caso do Rap e do Repente. Nestes casos, há uma tendência do paciente em se expressar verbalmente no sentido literal das palavras e ritmicamente.

“[...] o ouvinte pode colocar a música no primeiro plano da experiência e retirar os significados primariamente da música, ou fazer o inverso, centrar-se nos elementos extramusicais para obtenção de significado [...]” (BRUSCIA, 2000, p. 117).

Em musicoterapia, a letra de uma canção pode ser analisada pelo próprio paciente. Segundo Bruscia (2000), uma das técnicas receptivas é a discussão de canções, técnica em que o paciente analisa o significado da letra e examina a relevância daquele conteúdo para sua vida.

A palavra na canção serve para clarificar pensamentos, organizar ideias e ainda pode estruturar o ritmo e melodia.

Para Feldman e Miranda (apud DULEBA, NUNES, 2006), quando o terapeuta escuta o cliente deve estar atento a alguns elementos, que ele divide em duas partes: (1) O conteúdo verbal ou conjunto de palavras que corresponde à letra de uma canção; e (2) A música que acompanha este conteúdo, formada da entonação da voz, da sua altura, intensidade e timbre, do ritmo das palavras, das pausas entre uma e outra e da respiração de quem fala. Devemos estar atentos à música da fala

contida na letra da canção, as marcas da entonação verbal, o ritmo da separação de sílabas, pois deixam invariavelmente suas marcas na música, “As vogais, são a alma das palavras, e as consoantes, seu esqueleto. As vogais possibilitam a invenção melódica enquanto as consoantes articulam o ritmo” (SCHAFER, 1991, p. 221).

Nem sempre o sentido literal da palavra existirá num contexto musical, ela pode se transformar em uma “auxiliar” dos elementos da canção supracitados, expandindo as significações destes elementos, “quando as palavras entram para a música, elas não são mais poesia ou prosa, são elementos da música” (LANGER apud DREHER, 2006 p. 42), e como elemento da música pode estar em primeiro ou segundo plano conforme vimos anteriormente.

A associação da linguagem musical com a verbal é muito rica. Encerramos este capítulo com a definição de linguagem verbal de Tomatis:

A linguagem pode se comparar, a uma pirâmide construída sobre fundações pouco seguras. Com seu vértice penetra no mundo infinito do pensamento. Semelhante a uma antena, é capaz de captar as diferentes correntes, as diferentes amplitudes de onda. Sabe despertar em sua máquina subjacente, mecanismos tradutores, que, sobre relações verbais, transmitirão códigos semânticos escolhidos o mais corretamente possível, com a finalidade de oferecer a nós mesmos, os primeiros interessados, uma imagem consciente e luminosa deste pensamento que se estende aos confins sem limite do inconsciente que nos atravessa. Estabelece um contato permanente entre esta imensidão da qual estamos repletos, da qual estamos penetrados, e nós mesmos¹¹. (TOMATIS, 1969, p. 115).

2.1 RELAÇÕES ENTRE OS ELEMENTOS MUSICAIS

A divisão dos elementos musicais é meramente didática, pois eles estão interligados na música e cada um contribui para apreensão e compreensão dos demais. “Melodia e harmonia, pressupondo sucessão e movimento, não podem existir sem o ritmo.” (COSTA, 1989, P.62). A canção não é a soma dos elementos musicais e sim a relação entre eles, qualquer alteração em um dos elementos altera o caráter da composição musical.

Logo, atribuir o ritmo à vida biológica, a melodia à vida afetiva e a harmonia à vida intelectual é artificial, pois estão totalmente interligados na canção (COSTA, 1989). Segundo Ducorneau (1988), o ritmo pode induzir não só a movimentos como

¹¹ Tradução livre da autora.

a estados emocionais, a mesma melodia pode tornar-se alegre ou angustiante pelas características da harmonia que a acompanha, e a intelectualidade está presente em todos os elementos da canção.

Em pesquisa realizada na UFRJ, chegou-se à conclusão que a maioria dos sujeitos normais que se submeteram à audição musical associam diversos elementos sonoros para atribuir um sentido único ao trecho (COSTA, 1989).

Por isso, este trabalho se postula na relação entre os elementos musicais e letra de uma canção, na atribuição geral do sentido.

3 SEMIÓTICA

*“Estou pensando no mistério das letras de música
tão frágeis quando escritas, tão fortes quando cantadas
a palavra cantada não é a palavra falada, nem a palavra escrita.
A altura a intensidade a duração a posição da palavra no espaço musical,
a voz e o mood mudam tanto.
A palavra canto é outra coisa”
(Augusto de Campos)*

No início do século XX duas ciências da linguagem nascem. Uma delas é a linguística, ciência da linguagem verbal e a outra é a semiótica, ciência de toda e qualquer linguagem. O nome Semiótica vem da raiz grega Semeion, que quer dizer signo. Semiótica é a ciência dos signos, ou seja, semiótica é a ciência geral de todas as linguagens, que tem por objetivo o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno como fenômeno de produção de significação e de sentido (SANTAELLA, 1999).

Entende-se por linguagem “[...] uma gama incrivelmente intrincada de formas sociais de comunicação e de significação que inclui a linguagem verbal articulada, mas absorve também, inclusive, a linguagem dos surdos-mudos, o sistema codificado da moda, da culinária e tantos outros” (SANTAELLA, 1999, p 11).

Segundo Santaella (1999), o som se constitui como linguagem em nosso dia a dia, ao passo que também nos comunicamos com sons musicais. Existe ainda um número sem-fim de exemplos: os sonhos, o silêncio, o vento, linguagem binária do computador, etc. Isto ocorre porque “[...] de todas as aparências sensíveis, o homem desvela significações” (SANTAELLA, 1999, p 12), ou seja, é no homem e pelo homem que se opera o processo de alteração dos sinais¹² em signos ou linguagens.

Então, todo e qualquer fato cultural, toda e qualquer atividade ou prática social constituem-se como práticas significantes, isto é, práticas de produção de linguagem e sentido, já que todo fenômeno de cultura é também fenômeno de comunicação e só comunicam porque se estruturam como linguagem (SANTAELLA, 1999).

Todo este vasto campo da linguagem, do signo é estudado pela semiótica.

¹² Qualquer estímulo emitido pelos objetos do mundo.

A semiótica teve sua origem quase simultaneamente em três lugares diferentes: EUA, União Soviética e Europa Ocidental.

Nos EUA, Peirce (1839-1914) um químico, cientista, filósofo, com interesses nas áreas mais diversas, como literatura e espectroscopia, porém era acima de tudo um lógico.

A semiótica Peirceana, concebida como lógica, foi feita por ele para configurar conceitos tão gerais que pudessem servir de alicerce a qualquer ciência aplicada. Assim sendo, a definição e classificação de signo formulada por Peirce são logicamente gerais, quase matemáticas, exigem grande abstração para compreendê-la:

Um signo intenta representar, em parte pelo menos, um objeto que é, portanto, num certo sentido, a causa ou determinante do signo, mesmo se o signo representar seu objeto falsamente. Mas dizer que ele representa seu objeto implica que ele afete uma mente, de tal modo que, de certa maneira, determine naquela mente algo que é mediatamente devido ao objeto. Essa determinação da qual a causa imediata ou determinante é o signo, e da qual a causa mediata é o objeto, pode ser chamada o interpretante. (SANTAELLA, 1983, p. 58).

3.1 LINGUAGEM MUSICAL

Segundo Bruscia (2000), embora todas as linhas acadêmicas concordem que a música possua significação, há diferentes teorias para explicar quais elementos que dão a ela significado. Para tanto, partiremos do ponto de vista Referencialista¹³ que acredita que a música tem significado por referir, representar e simbolizar ou expressar o universo da experiência humana. “Para a maioria das crianças, ‘música’ é, em grande medida, uma experiência com a linguagem, é linguagem distorcida em sua modulação e ritmo.” (JOURDAIN, 1997, p. 92).

A partir desta visão, serão tomados três termos: o significante, o significado e o signo. Segundo Langer (apud Dreher, 2006), a música é uma forma significante, e sua significação é a de um símbolo. Pode expressar sentimento, vida, movimento e emoção. Logo, a música é o significante, ou seja, é a forma, uma obra, um veículo, um canal. O conteúdo desta forma: emoção, movimento, vida, são denominados como significado. Como um símbolo, a música possibilita imprimir na obra as

¹³ Teoria sobre a significação na música. Ver MEYER (1958) e REIMER (1970) – apud BRUSCIA 2000.

experiências humanas. O signo tem o papel de associar e dar a significação da obra de arte com a vida, para que possa associar a forma com o conteúdo (significante e significado) e proporcionar uma significação, “[...] precisa-se passar a obra a impressão pelos sentimentos pra que ela expresse algo para o indivíduo” (DREHER, 2006, p. 133). Não é por acaso que as músicas que cantamos, ouvimos ou apreciamos traduzem o momento pelo qual estamos vivendo.

A música, no entanto, deve ser considerada um meio de comunicação, e, como na maioria das manifestações artísticas, as emoções, assim como os conceitos de caráter estético, ritualístico ou simbólico, podem ser expressados – frequentemente de maneira mais direta do que através do código verbal, desde que os meios de expressão sejam percebidos e evoquem impressões (correspondentes?) - “ressonância comunicacional - no ouvinte (BORCHGREVINK apud HAMEL, 2006, p. 68).

O significado de uma música depende do filtro da história de vida, ou momento em que a pessoa se encontra. “[...] toda música tem um certo significado escondido atrás das notas” (COPLAND apud COSTA, 1989, p. 65). Na relação terapêutica, o musicoterapeuta é capaz de analisar a linguagem musical do paciente, e junto dele encontrar o sentido e o significado das experiências musicais. Segundo Caladou (1980), a música é significativa e os significados atribuíveis ao musicante embora sejam amplos, não são ilimitados.

Um acorde de dó menor é então somente um acorde de dó menor, com a sua função musical íntegra dentro do contexto da peça, mas sem a função simbólica a não ser aquela que o ouvinte queira interpretar ou projetar nela. No entanto posso sentir “solidão” e tentar expressar este sentimento através da música. A forma como toco, a escolha do instrumento, do padrão rítmico-harmônico-melódico dentro do meu contexto cultural faz com que o ouvinte tenha a possibilidade de se identificar com o conteúdo musical, de ouvir e sentir solidão de forma análoga. (HAMEL, 2006, p. 67).

Para identificar estas estruturas do conteúdo musical, “Klausmeier argumenta que, tanto na linguagem quanto em música, é a entonação, esse caráter análogo, que muitas vezes determina o significado” (RUUD, 1990, p. 89).

Numa canção, por exemplo, a entonação ou a prosódia característicos de um estado de espírito podem estar presentes, se houver intenção de dizer algo com empolgação, falamos rápido, de forma mais aguda, crescente, logo segundo Klausmeier e Ruud analogamente encontraremos estas características na canção.

“Na música as contradições, podem ser apresentadas em conjunto, apresentando, por exemplo, um caráter diferente em melodia e harmonia” (RUUD, 1990, p. 90). Assim, podemos perceber canções que possuem letra que trazem em si expressão de alegria e uma melodia que não condiz com este contexto. Por isso, a importância da análise de canções em musicoterapia, para descobrir como nosso paciente está articulando seu pensamento e expressão, para ajudá-lo a compreender e conhecer a si mesmo, e alcançar os objetivos terapêuticos. Desta forma, a música se constitui como linguagem, contendo signo, significante ou musicante e significado flutuante. Uma hipótese é que “o significado da música é a expressão de afetos conotados e não denominados” (COSTA, 1989, p. 65).

A música é uma linguagem que cumpre as funções expressiva¹⁴, apelativa¹⁵ e estética¹⁶ diferindo da linguagem verbal por ser não referencial¹⁷:

A linguagem musical possui uma ‘sintaxe’ própria e, sob o ângulo ‘semântico’, comunica significados através de conotações, cuja peculiaridade reside no fato de ‘o musicante’ não estar ligado ao par denotativo, como ocorre na linguagem verbal. (COSTA, 1989, p. 71).

Logo, a linguagem musical apresenta maior riqueza por admitir verticalidade enquanto a música da fala é apenas horizontal, com menos recursos expressivos. Embora a linguagem musical não denote significados, permite a atribuição de conotações amplas, mas não irrestritas, ligadas a área afetivo-emocional, conotações estas influenciadas pelas vivências de cada um (Costa, 1989).

3.2 SEMIÓTICA DA CANÇÃO

A semiótica da canção de Luiz Tatit é baseada nos trabalhos dos Linguístas Saussure, Jakobson, Hjelmslev e principalmente no Semiotista Claude Zilberberg, que por sua vez estuda a função poética de Jakobson. Também estuda L. Hjelmslev e Paul Valéry para então reformular o percurso gerativo da significação¹⁸, desenvolvido pela semiótica de A. J. Greimas. Sua busca era a formulação de um

¹⁴ Expressiva ou emotiva- em que a atividade comunicacional está centrada no emissor.

¹⁵ Centrada no emissor

¹⁶ Estética ou poética centrada na mensagem em si.

¹⁷ A mensagem é centrada no referente, **referencial**, no assunto (contexto relacionado a emissor e receptor).

¹⁸ Sistematização da reflexão sobre textos, modelo (narrativo- modalidades e actantes- fundamental-abstrato-, discursiva – concreto-.

modelo semiótico comum ao plano da expressão e ao plano do conteúdo ¹⁹(TATIT, 1997; TATIT 2007).

A canção na semiótica é entendida como uma linguagem única, não somente o relacionamento de duas grandes áreas, música e letra. E estuda como a entoação da fala interfere na melodia e a melodia na entoação da fala.

Na visão do músico e semioticista Tatit: “No mundo dos cancionistas não importa tanto o que é dito mas a maneira de dizer, e a maneira é essencialmente melódica. Sobre essa base, o que é dito torna-se, muitas vezes, grandioso.” (TATIT, 2002, p. 9).

Ou seja, assim como na entoação da fala colocamos acento em algumas palavras, as dizemos mais rapidamente ou lentamente, e esta dinâmica mostra onde está o fato relevante, a intenção e a emoção da fala. Na música, o sentido e a intenção são expressos melodicamente, o que já envolve ritmo, dinâmica e intensidade.

“As tensões de cada contorno ou de seu encadeamento periódico são configurações locais mais importantes que as tensões harmônicas que mergulham as canções no sistema tonal.” (TATIT, 2002, p. 9).

Logo, estas tensões locais são o que definem a diferença entre uma canção e outra. O tensionamento geral criado pela harmonia está a serviço da tensão local melódica e serve para engatar e desengatar os significados de cada momento (TATIT, 2002). Para exemplificar, utilizaremos a canção de Tom Jobim e Vinícius de Moraes “Garota de Ipanema”.

Olha que coisa mais linda, mais cheia de graça
É ela menina, que vem e que passa
No doce balanço, a caminho do mar
Moça do corpo dourado Do sol de Ipanema
O seu balançado é mais que um poema
É a coisa mais linda que eu já vi passar
Ah, porque estou tão sozinho. Ah, porque tudo é tão triste
Ah, a beleza que existe. A beleza que não é só minha
Que também passa sozinha
Ah, se ela soubesse Que quando ela passa
O mundo inteirinho se enche de graça
E fica mais lindo por causa do amor

¹⁹ Plano de expressão do processo enunciativo: “aqui agora”, onde se configuram a ocasião e o ambiente necessários a apreensão do significante sensível; Plano do conteúdo da enunciação: “tempo-espaco” subjetivo, no interior do qual as emoções e os afetos se deixam modular por tendências temporais (antecipação, atraso, interrupção, retomada, etc) que por sua vez, produzem desequilíbrios passionais já identificados como formas de excesso ou insuficiência. (TATIT, 2008).

Através do diagrama desenvolvido por Tatit, onde cada espaço entrelinhas representa meio tom, e as sílabas são distribuídas de acordo com sua relação intervalar e de pronúncia; exemplificaremos as mudanças nos tensionamentos locais que contribuem para o sentido geral, a melodia é reiterada enquanto a harmonia é responsável pelas mudanças. Na primeira sequência existe a integração e completude da exaltação:

Olha

linda

graça

nina

passa

que coisa

mais cheia

é ela

que vem e

mais

de

me

que

lanço

Num doce

ba

a caminho

mar

do

As consoantes segmentam o tempo e as vogais possibilitam uma extensão. Quando um compositor prolonga sensivelmente a duração das vogais e amplia a extensão da tessitura e dos saltos intervalares, cai imediatamente o andamento da música, desvelando com nitidez o destaque de cada contorno melódico. “[...] é quando o cancionista não quer a ação mais a paixão [...] quer trazer o ouvinte para o *estado* em que se encontra.” (TATIT, 2002, p. 10). Como no segundo trecho de “Garota de Ipanema”.

De uma outra forma, pode-se reduzir a duração das vogais e a extensão do campo de variação melódica, assim, será produzida uma progressão melódica mais rápida e mais segmentada pelo ataque das consoantes. Os contornos se transformam em motivos, e são processados em cadeias. A tensividade se instala na periodicidade dos acentos, e dos temas. Desta forma, se privilegia o ritmo e sua sintonia natural com o corpo. “A concentração e tensividade na pulsação, decorrente da reiteração dos temas, tende a um encontro com o gênero explícito: o xote, o samba, a marcha, o rock” (TATIT, 2002, p. 11), que se configura como a vigência da ação; classificaremos esse privilégio do ritmo como fazer, e a duração das vogais como ser.

O que denominamos de linguagem cancionista é o uso das duas tendências (oral e musical) numa só dicção; elimina-se a fronteira entre o falar e o cantar, e se utiliza de maneira equilibrada a paixão e a ação.

As marcas da língua falada são inevitavelmente encontradas na canção, porque não existe um modelo único de fala, existem falas que expressam sentimentos íntimos, outras enumerações, argumentações ou ainda automatismos do hábito, rotina. Todas estas variáveis, entre outras, podem interferir na canção.

A fala pura é em geral irregular, instável e descartável sonoramente, não mantém ritmo, não estabiliza as frequências (alturas tonais), assim que passada a mensagem sua cadeia fônica pode ser esquecida.

Segundo Wisnik (1989), a voz com que falamos é muitas vezes a emissão de palavras sem desejo, omissões foscas e abafadas de um corpo retraído; a fala mesma é dominada pela descontinuidade aperiódica da linguagem verbal.

Ela nos situa no mundo, recorta-o e nos permite separar sujeito e objeto, à custa do sistema de diferenças que é a língua. No entanto o canto potencia tudo aquilo que há na linguagem, não de diferença, mas de presença, não as distinções abstratas dos fonemas, mas a substância viva do som, força

do corpo que respira. Perante a voz da língua, a voz que canta é liberação. (WISNIK, 1989, p. 12).

Aqui temos outro paralelo entre língua e canção, a canção tem uma responsabilidade sonora, alguma ordem deve ser estabelecida para garantir a perpetuação sonora da obra, pois seu valor ao contrário do colóquio depende disso. Então para compor precisamos buscar outra forma de compatibilidade entre texto e melodia.

Por mais que a melodia tenha adquirido estabilidade e autonomia em relação à letra, ou ao projeto de canção inicial, o lastro entoativo não pode desaparecer, pois “[...] a melodia captada como entoação soa verdadeira” (TATIT, 2002, p. 13).

E é este traço e este gesto entoativo que junto com o timbre personifica o cancionista, não qualquer um, mas aquele que ali está corporificado no gesto da voz.

Como o arco que vibra tanto para lançar longe a flecha como para lançar perto o som: a voz humana tanto vibra pra lançar perto a palavra como pra lançar longe o som musical. E quando a palavra falada quer atingir longe, no grito, no apelo e na declamação, ela se aproxima caracteristicamente do canto e vai deixando ao poucos de ser instrumento oral para se tornar instrumento musical (ANDRADE apud TATIT, 2002, p. 15).

Deixar de ser instrumento oral significa perder a função fonológica e pertinência linguística, para ter a função fonética e pertinência musical. Como se a voz que canta mudasse a função dos fonemas privilegiando a matéria e não a forma. A música erudita tem uma forte tendência em transformar a voz em instrumento musical, mas a canção popular brasileira jamais seguiu este caminho.

A voz que fala interessa-se pelo que é dito. A voz que canta, pela maneira de dizer.

Na canção as inflexões caóticas das entoações, dependentes da sintaxe do texto, ganham periodicidade, sentido próprio. Ou seja, a entoação da palavra na canção não é necessariamente a mesma da palavra dentro de um contexto sintático.

Na voz que canta, a intensidade é o parâmetro de dosagem afetiva investida.

As significações lingüísticas de qualquer modo, mantêm uma presença no interior da música. Além do mais, considerando que a voz é para o homem antes de tudo, o órgão da fala, no momento em que surge a música, a linguagem como tal está presente e isso mesmo se o canto emancipa-se em puros melismas e o texto se torna incompreensível. (RUWET, apud TATIT, 2002, p. 16).

O compositor como malabarista se articula entre sentido musical e literal, como falante preserva alguns gestos de origem sem o qual a canção perderia identidade. “É assim que em meio às tensões melódicas, o cancionista propõe figuras visando ao pronto reconhecimento do ouvinte.” (TATIT, 2002, p. 16).

As figuras citadas no fragmento acima são os desenhos de entoação linguística projetados na melodia musical e às vezes ocultado por ela.

O ouvinte capta tudo, mesmo que não possa desagregar a música da linguagem verbal. Ele ouve o acabamento bem traçado da melodia musical, mas reconhece em seu percurso um embrião. Cada língua tem a sua própria estrutura melódico-embrionária. Já existe nela, portanto, o germe de uma música que expressa a alma do povo. É sintomático que, na antiguidade, poesia e música fossem inseparáveis (KIEFER, apud TATIT, 2002, p.16).

Cada cultura carrega seu traço, sua maneira de dizer nas canções. E isso traz um importante senso de pertencimento cultural, que localiza o indivíduo no tempo e espaço. E, portanto, a força do ISO CULTURAL (abrangência****) proposto por Benenzon (2002) está na força da gestualidade embrionária da voz e das composições, características de um povo.

“Não se pode ouvir canto, ou sinfonia sem dizer imediatamente: - Um outro ser está aqui.” (ROUSSEAU apud TATIT, 2002, p. 17).

É possível perceber a entoação nas canções não somente nos casos estampados, como o RAP, interjeições, falares típicos (Adoniran Barbosa) ou clichês da juventude (rock, jovem guarda). “A apreciação refinada da entoação está em captá-la no mesmo campo sonoro onde desenvolvem as reiteraões decantatórias ou as inflexões passionais. Afinal, ela povoa todo o devenir musical imprimindo-lhe naturalidade.” (TATIT, 2002, p. 17).

As canções surgem através da vida ou dos estados de vida, segundo Tatit (2002), e cada estado retratado no texto da canção tem implicações melódicas. Por isso existem melodias irregulares, com durações prolongadas e melodias reiterativas, ou seja, cada melodia contempla seu texto. Existe também um esforço do compositor em passar certa naturalidade, para que o tempo da obra seja percebido como o mesmo da vida.

Para exemplificar, a canção de Tom Jobim “Águas de Março” :

É pau, é pedra, é o fim do caminho
 É um resto de toco, é um pouco sozinho
 É um caco de vidro, é a vida, é o sol
 É a noite, é a morte, é o laço, é o anzol
 É peroba do campo, é o nó da madeira
 Caingá, candeia, é o Matita Pereira

É madeira de vento, tombo da ribanceira
 É o mistério profundo, é o queira ou não queira
 É o vento ventando, é o fim da ladeira
 É a viga, é o vão, festa da cumeeira
 É a chuva chovendo, é conversa ribeira
 Das águas de março, é o fim da canseira

É o pé, é o chão, é a marcha estradeira
 Passarinho na mão, pedra de atiradeira
 É uma ave no céu, é uma ave no chão
 É um regato, é uma fonte, é um pedaço de pão
 É o fundo do poço, é o fim do caminho
 No rosto o desgosto, é um pouco sozinho

É um estrepe, é um prego, é uma ponta, é um ponto
 É um pingo pingando, é uma conta, é um conto
 É um peixe, é um gesto, é uma prata brilhando
 É a luz da manhã, é o tijolo chegando
 É a lenha, é o dia, é o fim da picada
 É a garrafa de cana, o estilhaço na estrada

É o projeto da casa, é o corpo na cama
 É o carro enguiçado, é a lama, é a lama
 É um passo, é uma ponte, é um sapo, é uma rã
 É um resto de mato, na luz da manhã
 São as águas de março fechando o verão
 É a promessa de vida no teu coração

É uma cobra, é um pau, é João, é José
 É um espinho na mão, é um corte no pé
 São as águas de março fechando o verão,
 É a promessa de vida no teu coração

É pau, é pedra, é o fim do caminho
 É um resto de toco, é um pouco sozinho
 É um passo, é uma ponte, é um sapo, é uma rã
 É um belo horizonte, é uma febre terçã
 São as águas de março fechando o verão
 É a promessa de vida no teu coração

Pau, pedra, fim, caminho
 Resto, toco, pouco, sozinho
 Caco, vidro, vida, sol, noite, morte, laço, anzol
 São as águas de março fechando o verão
 É a promessa de vida no teu coração.

Nesta canção, a cada estrofe busca-se o equilíbrio: “é a vida” “é a morte”, “festa da cumeeira” “fundo do poço”, “fim do caminho” e “promessa”. Esta ambiguidade também se encontra nos elementos sonoros, a primeira nota da harmonia que deveria ser o repouso com a nota tônica no baixo, começa com uma

inversão, e só encontra este “repouso” na terceira estrofe. O tempo da canção antes da voz começar é ternário, para então consolidar-se em binário, característico do samba; o que traz a sensação que a música já tinha começado, e podemos ouvir somente uma parte. Além da homeostase, a mensagem da canção traz recorrentemente o “ser”. É a vida acontecendo no tempo, mesmo quando existe um “fazer” como em “pingo pingando”, o gerúndio serve para enfatizar a função ou essência do ser. As mudanças do modelo de melodia, não seguem as divisões de estrofes, mesmo sendo reiterativa, a música tem o seu tempo próprio de diferenciação. A melodia, ritmo e harmonia com suas repetições (não cíclicas), em harmonia com uma letra repleta de fragmentos de existência, nos permitem perceber a música como cotidiana e natural, com fluidez.(TATIT; NESTROVISK; MAMMI, 2004).

A vivência do cancionista não se transforma automaticamente em canção, e nessa “conversão de conteúdos subjetivos em matéria objetiva ocorrem algumas transformações” (TATIT, 2002 p. 18). Para que haja uma composição é necessário familiaridade e intimidade com a expressão técnica musical e vivência pessoal com determinado conteúdo. É assim então que a música soa natural e “muitas vezes transforma a qualidade emocional da vivência do compositor” (TATIT, 2002, p. 19).

É muito difícil transmitir o verdadeiro teor de uma experiência pessoal, tanto por quem a viveu quanto pelo outro. Utilizando a linguagem verbal podemos recuperar parte dessa experiência, de maneira menos singular e pessoal, projetando-a em termos habituais da coletividade e obter certa empatia por aproximação de vivências. Pela poesia a originalidade do tratamento espacial e fonológico podem criar outra singularidade relacionada ou não com a experiência. Mas com a canção podemos abranger a experiência de uma forma mais completa:

Pela canção, parece que a própria singularidade da existência foi fisgada. Como se o texto coletivizasse a vivência, o tratamento poético imprimisse originalidade, mas o resgate subjetivo da experiência, este só fosse possível com a melodia (Tatit, 2002, p. 19).

Retratar bem uma experiência significa para o cancionista fisgá-la com a melodia. Ao texto cabe circunscrever a temática. Para Tatit (2002) nem sempre a letra está diretamente relacionada com os fatos, e é sobre ponto que chamamos a atenção do leitor para reflexões explanadas no capítulo 6 (Análise semiótica de

canções em musicoterapia). Nem sempre a letra expressa a real subjetividade de determinada canção e pode divergir da experiência relatada sonoramente.

Para Tatit (2002), o texto de uma canção deve ser enxuto, não precisa dizer tudo, pois tudo será dito na melodia. “[...] não importa tanto o que aconteceu, mas como aquilo que aconteceu foi sentido” (TATIT, 2002, p. 20).

A canção acontece no tempo e possui características temporais heterogêneas, mesmo sendo efêmera consegue ser também transcendente, pois consegue resgatar um trecho de tempo vivido no passado e trazê-lo para o presente. “[...] cada vez que se repete uma canção, recorda-se de um fragmento de tempo.” (TATIT, 2002, p. 20). Ouvir uma canção é fazê-la no presente, alguém cantando é sempre alguém dizendo, e dizer é sempre aqui e agora.

A naturalidade de uma canção pode ser percebida na porção entoativa da melodia, aquela que adere perfeitamente aos pontos de acentuação do texto. Se uma canção passa a impressão de que a linha melódica poderia ser a mesma da inflexão entoativa da linguagem verbal, cria-se um sentimento de verdade enunciativa, aumentando a confiança do ouvinte e do cancionista (TATIT, 2002). Este processo da programação entoativa da melodia e estabelecimento coloquial do texto pode ser chamado de “figurativização” por sugerir ao ouvinte verdadeiras cenas (ou figuras) enunciativas. Podemos exemplificar a figurativização na presença da dicção regional de Adoniran Barbosa na canção ‘Tiro ao Álvaro’:

De tanto levar
 frechada do teu olhar
 Meu peito até, parece sabe o quê?
 Táubua de tiro ao álvaro
 Não tem mais onde furar
 Táuba de tiro ao álvaro
 Não tem mais onde furar
 Teu olhar mata mais do que bala de carabina
 Que veneno e estriquinina, que peixeira de baiano
 Teu olhar mata mais que atropelamento de automóver
 Mata mais que bala de revórver

Na letra acima os termos regionais e coloquiais: taubua, revorver, automover, frechada, etc; conferem a música naturalidade, assim como o gênero samba que se configura como ISO cultural da época na região.

Existem dois conceitos que servem de ponto de partida para o exame figurativo para qualquer tipo de canção, os “dêiticos” no texto e os “tonemas” na melodia (TOMÁS apud TATIT, 2002).

Dêiticos são “Elementos linguísticos que indicam a situação enunciativa em que se encontra o eu (compositor ou cantor) da canção.” (TATIT, 2002, p. 21).

Esses elementos podem ser advérbios imperativos, vocativos, demonstrativos, que ao serem pronunciados “presentificam” o tempo e o espaço da voz que canta, ou seja, o papel dos elementos dêiticos é de lembrar que por trás da voz que canta há uma voz que fala.

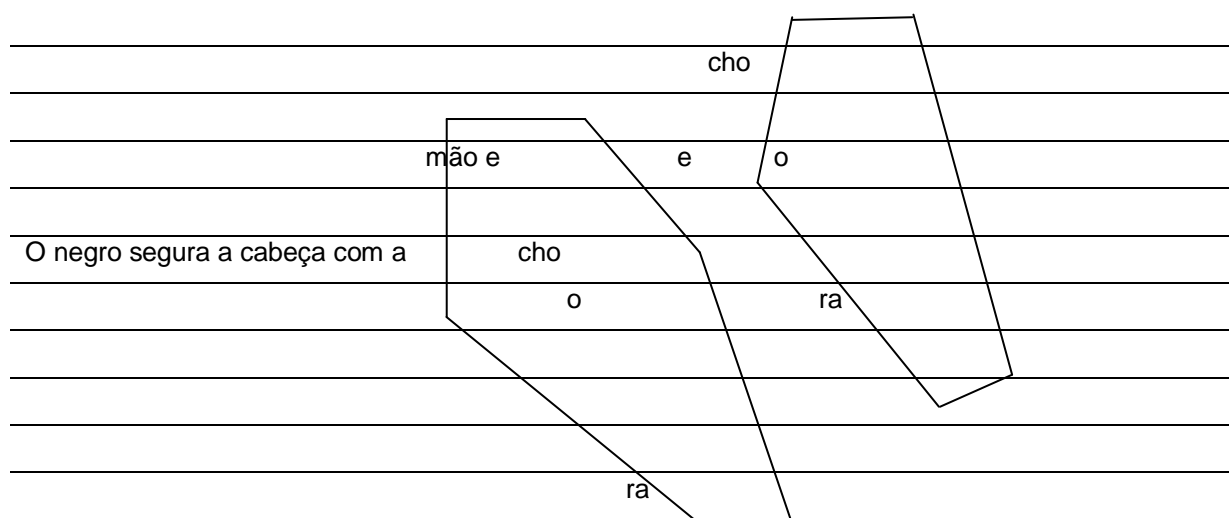
Tonemas “[...] são inflexões que finalizam as frases entoativas, definindo o ponto mais importante de sua significação.” (TATIT, 2002, p. 21).

Existem apenas três possibilidades físicas de fazê-la: descendência, ascendência ou suspensão. De modo que uma voz que inflete para o grave procura o repouso fisiológico diretamente associado à afirmação do conteúdo relatado.

Já uma voz que busca frequências agudas, ou sustenta sua altura mantendo a tensão do esforço fisiológico, sugere sempre continuidade, prosseguimento, ou seja, frases devem vir em seguida a título de complementação, reposta, prorrogações das incertezas ou das tensões emotivas de várias origens. São os tonemas que asseguram a significação das canções populares.

Exemplificaremos tonemas na canção de Gilberto Gil “Brilho de Beleza”;²⁰ na primeira estrofe temos o trecho:

O negro segura a cabeça na mão e chora
E chora
Sentindo a falta do rei



²⁰ Especialmente na versão da cantora Gal Costa

No trecho anteriormente destacado estão os tonemas ascendente-descendentes. O aumento das durações tornam o chorar quase onomatopeico, trazendo a naturalidade da fala e do que é sentido para a melodia.

A tensividade de uma canção encontra-se também nas inflexões gestuais da voz, no sentido de segmentar e dar continuidade à canção. As vogais e consoantes são elementos inevitáveis numa canção e, segundo Tatit (2002), têm papel fundamental na inteligibilidade do texto e na figurativização; e do ponto de vista sonoro possibilita a representação da disposição interna do compositor.

“Deste modo, ao investir na continuidade melódica, no prolongamento das vogais, o autor está modalizando todo o percurso da canção com o /ser/ e com os estados passivos da paixão.” (TATIT, 2002, p. 22).

As tensões internas são transferidas para as vogais, de maneira que seja alongada sua pronúncia e por vezes para amplas oscilações de tessitura. Este processo de transferência de tensões é chamado por Tatit (2002) de passionalização.

A dominância da passionalização desvia a tensão para o nível psíquico, a melodia tende a ser mais lenta e contínua. A tensão de emissão mais aguda e lenta convida o ouvinte para uma inação, uma vivência introspectiva do seu estado. Segundo Tatit (2002), é aqui que nasce a canção geralmente retratada também na letra, por isso é mais comum na passionalização tensões ocasionadas pela desunião amorosa ou pelo sentimento de falta de um objeto de desejo.

A passionalização na canção é reduto de intersubjetividade. Todas as épocas registraram as expressões individuais de seu tempo na especificidade tensiva da curva melódica. Já houve espaço para bolero, iê-iê-iê romântico, modinhas folclóricas, samba-canção. Para exemplificar utilizaremos a canção “ Eu sei que vou te amar” Tom Jobim:

Eu sei que vou te amar. Por toda a minha vida eu vou te amar
Em cada despedida eu vou te amar
Desesperadamente, eu sei que vou te amar
E cada verso meu será. Prá te dizer que eu sei que vou te amar
Por toda minha vida. Eu sei que vou chorar
A cada ausência tua eu vou chorar, mas cada volta tua há de apagar
O que esta ausência tua me causou
Eu sei que vou sofrer a eterna desventura de viver
A espera de viver ao lado teu. Por toda a minha vida

da dida eu vou te amar

da a

sei que vou te amar to mi vida eu vou te amar ca des

a pe

por nha

Eu

pe mente eu sei que vou mar

ses ra te a

de da

ainda de valores universais (natureza/cultura, vida/morte). Esta tematização gera a materialização de uma ideia. “Cria-se, então, uma relação motivada entre tal ideia (natureza, baiana, samba, malandro) e o tema melódico erigido pela reiteração” (TATIT, 2002, p. 23).

Um exemplo de tematização é a canção de Ary Barroso “Aquarela do Brasil”:

Brasil, meu Brasil Brasileiro,
 Meu mulato inzoneiro,
 Vou cantar-te nos meus versos:
 O Brasil, samba que dá
 Bamboleio, que faz gingar;
 O Brasil do meu amor,
 Terra de Nosso Senhor.
 Brasil!... Brasil!... Prá mim!... Prá mim!...
 Ah, abre a cortina do passado;
 Tira a mãe preta do cerrado;
 Bota o rei congo no congado. Brasil!... Brasil!...
 Deixa cantar de novo o trovador
 À merencória à luz da lua
 Toda canção do meu amor.
 Quero ver essa Dona caminhando
 Pelos salões, arrastando
 O seu vestido rendado.
 Brasil!... Brasil! Prá mim ... Prá mim!...
 Brasil, terra boa e gostosa
 Da moreninha sestrosa
 De olhar indiferente.
 O Brasil, verde que dá
 Para o mundo admirar.
 O Brasil do meu amor,
 Terra de Nosso Senhor.
 Brasil!... Brasil! Prá mim ... Prá mim!...
 Ô Esse coqueiro que dá coco,
 Onde eu amarro a minha rede
 Nas noites claras de luar.
 Ah! Estas fontes murmurantes
 Onde eu mato a minha sede
 E onde a lua vem brincar.
 Ô! Esse Brasil lindo e trigueiro
 É o meu Brasil Brasileiro,
 Terra de samba e pandeiro. Brasil!... Brasil!

Segundo Tatit (2002) a exaltação tem como correspondente melódica a tematização. Enquanto o texto exalta as personagens, os fatos, os feitos; a melodia desenha matrizes rítmicas para serem identificadas com valores linguísticos. A partir da quarta linha da primeira estrofe, tudo é apoteose e regozijo, tudo vem do agudo, do alto, “é a própria tematização comprometida com a paixão” (TATIT, 2002, p.102). Mostra o envolvimento do compositor, manifestado pela euforia da conjunção (eu/Brasil). A canção a partir deste ponto caracteriza sobre tudo o gênero musical,

As descendências cromáticas do trecho acima, aumentam o esforço da emissão, os intervalos de semitons são percebidos na canção geralmente como pouco consoantes, o que gera uma tensão passional.

O papel das reiteraões nas canções aceleradas é o de pressupor uma relação fluente entre sujeito e objeto, sem obstáculos, com forte tendência a simultaneidade (tematização).

A desaceleração numa canção é tipicamente produzida pela orientação tonal, que em virtude de alongamentos vocálicos, que põem em evidencia contornos melódicos (passionalização). Supõe-se então uma disjunção temporária entre sujeito e objeto (TATIT 2002).

Numa canção, a dominância da tematização e da passionalização se alterna juntamente com a figurativização. A relação entre estes processos compõe a dicção do cancionista; esta dicção pode ser alterada pelo intérprete da canção, pelo arranjo e pela gravação (TATIT, 1997). A canção popular compreende duas fases enunciativas, a composição e a execução. No Brasil a execução é também conhecida como interpretação e está associada a performance da música. Quem interpreta uma canção faz o intermediário com o compositor e o ouvinte. Ao contrário da canção erudita, a canção popular não apresenta medidas exatas e deixa margem para variação de alguns detalhes que não prejudicam o resultado final. A intensidade não está prevista na composição; e o timbre principal a voz é um traço único do intérprete a ser projetada na música. A flexibilidade sonora de uma canção está na relação entre letra e melodia.

“[...] a figura do intérprete é constantemente estimulada a praticar uma segunda enunciação, no sentido de dar á obra uma coloração pessoal, não apenas em termos técnicos , de mera execução, mas em nível de co-autoria, de participação no projeto enunciativo do compositor. “ (TATIT, 1997, p. 158).

Se um intérprete opta por acelerar as medidas musicais, ele faz sobressair o pulso, promove a extensão dos ataques, dos acentos e dos pequenos intervalos. Logo os valores eufóricos (objetos desejáveis) passam para primeiro plano. Entretanto se o intérprete optar por desacelerar uma canção destaca-se o contorno, e difunde as tensões de falta e da espera. (TATIT, 1997).

Muitos compositores brasileiros alterando cinematicamente uma canção alteraram seu sentido. Podemos comparar João Gilberto e Lobão cantando “ Me chama”; Caetano Veloso e Luiz Gonzaga cantando “ Asa Branca”.

Tatit (1997) também utiliza o conceito desenvolvido por Hjelmslev e ampliado por Zilberbeg para analisar canções. Este conceito é chamado de intenso e extenso. O termo intenso “tem o valor de concentração da tensividade... interrupção ou, se quisermos de saliência tensiva” (TATIT, 1997, p.132); já o termo extenso “tem o valor de expansão da tensividade... de desdobramento, de continuidade” (TATIT, 1997, p.132). A nível de conteúdo textual em sua forma extensa, destacam-se as forças verbalizantes, associadas ao modo, tempo e aspecto e na expressão as modulações entoativas. Já na forma intensa temos as forças nominalizantes, como gênero e o caso no plano do conteúdo, e os acentos no plano da expressão.

Zilberberg então procura implantar uma gramática dinâmica fundada no processo. Podemos pensar estes valores em relação ao espaço(intenso, porque limita, demarca) e tempo (extenso). Porém, dentro de um contexto, o tempo e o espaço podem ser articulados de forma que se apresentem em ordem intensa ou extensa. Podemos dizer que os valores extensos correspondem a temporalidade corrente, ao tempo que passa; e os valores intensos correspondem a temporalidade suspensão, ponto tenso entre a espera e recordação. Se remetermos ao espaço, é intenso quando se fecha, e extenso quando se abre ao fluxo da continuação, quebra as barreiras.

“Da mesma forma a modalidade deôntica ²²pode desempenhar função extensa quando dá origem a um percurso narrativo segundo o /dever/ e funcionar como elemento intenso ao impor limites éticos ao sujeito do /querer/” (TATIT, 2007, p.23).

Na canção existem a extensionalidade²³ da expressão (sonoridade musical e fonológica) e a extensionalidade de conteúdo (semantização investida na letra), da compatibilidade relacional entre elas surge a isotopia²⁴ da canção.

Quando aplicamos estes conceitos a uma cadeia processual como um texto musical, a articulação destes termos tensivos produzem uma alternância dinâmica, eles deixam de ser sistêmicos para serem processuais e passam a ser chamados por Zilberbeg de “parada da continuação²⁵” (intensa) onde prevalece a interrupção do campo tensivo, limites, demarcações início/fim; e “parada da parada²⁶” (extenso)

²² A modalidade é considerada como a maneira que o enunciador se expressa em relação ao conteúdo da frase, ao grau de verdade existente nela, ou em relação a quem o enunciado se destina. Advérbios, certos verbos e também algumas categorias gramaticais podem contribuir para dar uma modalidade ao discurso. Ex: querer, poder, dever, ordem, vontade.

²³ “Categoria formal que articula intenso vs extenso” (TATIT, 2007, p.31).

²⁴ Quando as tensões internas de um texto são resolvidas em função do sentido predominante

²⁵ Descontinuidade.

²⁶ Negação de uma descontinuidade.

onde prevalece a expansão da tensividade em gradações, durações, continuação, aberturas. De acordo com Zilberbeg o processo reproduz a relação entre totalidade e parte, prevista em todos os sistemas, na relação entre extenso acabado e intenso inacabado.

“Os limites próprios da parada da continuação, instruem a noção de falta (ou perda) que em geral, desencadeia um processo narrativo de liquidação da falta. Por outro lado, o sujeito do querer, aquele que deseja recuperar algo perdido, é sempre alguém que assume a parada da parada e projeta a sua frente a extensão que deve conduzi-lo ao objeto” (TATIT, 1997, p. 133).

Tatit (1997) através de Zilberbeg traz uma ferramenta de análise muito fértil para a musicoterapia com esta análise semiótica dos valores de parada da continuação e parada da parada. A passionalização funciona primordialmente como força de interrupção do contínuo, como fechamento (parada da continuação). A tematização tende para abertura do espaço, distensão temporal (parada da parada). Quanto a figurativização, representante da enunciação, pode interferir de maneira intensa ou extensa na letra. A forma intensa é a descendência, que afirma o que é cantado; esta asseveração pode incidir sobre a parada ou continuação, reforçando estes valores. A forma extensa da figurativização é representada por duas soluções entoativas: ascendência ou suspensão da parada ou continuação; representam a não asseveração, pode ser:

“[...] negação, indagação, hesitação, passividade, impotência, expressão emotiva ou, simplesmente, indicação de que o discurso ainda está em plena evolução. Sabemos apenas que a continuação ou a parada não estão sendo confirmadas” (TATIT, 1997, p. 135).

Tatit (2002) ainda descreve outro conceito para análise de canções, a Narratividade.

“Enquanto as unidades menores de significado²⁷ expressam um sentido parcial aberto às mais distintas derivações no âmbito do ouvinte, o texto promove uma espécie de seleção qualitativa dos conteúdos, de acordo com uma gramática geral que já não é mais apenas linguística.” (TATIT, 2002, p. 24).

²⁷ Exemplos: fonemas, palavras e frases.

Esta gramática²⁸ narrativa organiza globalmente o sentido do texto, e é por ela que o ouvinte capta o que é percebido como o conteúdo principal da canção. Como se a narrativa traduzisse o que canta a melodia e como se o texto sugerisse ser cantado.

“A extensão do sentido produzido por uma canção é certamente inatingível pela análise.” (TATIT, 2002, p. 26). A semiótica busca explicar alguns aspectos que produzem o sentido geral, a partir do que é comum às questões. Tatit busca analisar o que nomeia de “arquicanções” ou canções modelo; canções que são analisadas por conterem de forma notória os processos de figurativização, tematização e passionalização; ou que contêm soluções singulares e originais pelo cancionistas; ou ainda que possuem efeitos de sentido captados na audição.

²⁸ Entende-se por gramática: “a. conjunto de leis que nos permite apreender e compreender uma linguagem; integração entre as funções sintática e morfológica” (TATIT, 2007, p. 19).

4 CANÇÃO EM MUSICOTERAPIA

*“Eu minto,
mas minha voz não mente
minha voz soa exatamente
de onde no corpo da alma de uma pessoa
se produz a palavra eu”.
(Caetano Veloso)*

A canção está presente em várias abordagens musicoterapêuticas, e é uma ferramenta muito utilizada por musicoterapeutas, psicoterapeutas, arteterapeutas, terapeutas ocupacionais entre outros.

Segundo Bruscia (2000), em musicoterapia existem quatro tipos básicos de experiência musical no qual os modelos de musicoterapia se utilizam:

“Improvisação: o cliente faz sua própria música de forma improvisada ao tocar um instrumento ou **cantar**²⁹” (BRUSCIA, 2000 p. 31);

“Re-criação: o cliente **canta** ou toca, de memória ou utilizando partitura, uma peça musical composta anteriormente³⁰”.

“Composição: o cliente, mediante ajuda do terapeuta, compõe e escreve uma **canção**, peça instrumental ou parte de uma peça”³¹.

“Audição: o cliente ouve e reage a uma música gravada ou ao vivo – música instrumental ou cantada³²”.

Podemos concluir que, se os modelos se baseiam nas experiências musicais acima citados, todos eles se utilizam da canção em maior ou menor escala.

Na abordagem criativa dos modelos Nordoff-Robbins e Musicoterapia Musicocentrada, as canções detêm a verbalidade da sessão. O que precisa ser dito é cantado, trazendo sempre ao discurso outra dimensão, ampliando a maneira de se expressar e comunicar.

Nestas sessões musicoterapêuticas a canção é:

[...] Resultante do inter-relacionamento entre elementos musicais, que são continentes de um texto existente concretamente ou de um texto implícito que pertence ao paciente, à sua escuta subjetiva, à sua ‘realidade psíquica’. Em ambos os casos o texto e a música são absolutamente ‘reais’ à mente de alguém. (BRANDALISE, 2001, p.43).

²⁹ Grifo da autora.

³⁰ Ibidem.

³¹ Ibidem.

³² Ibidem.

Na abordagem psicanalítica de Benenzon, o histórico sonoro-musical de cada paciente, coletado na ficha musicoterapêutica e durante as sessões, detêm as canções que fazem parte de seu ISO gestáltico e cultural. Estas músicas podem ser o ponto de partida para relação e processo terapêutico (BENZON 1985).

Benenzon (1985) demonstra como as melodias das canções são uma expressão pré-consciente. E se baseia no estudo da Americana Hannett, que pesquisava sobre canções e especificamente sobre os assovios das melodias das canções de seus familiares pela manhã, que expressavam o estado de ânimo de cada um. Para Benenzon isto acontecia porque utilizam a melodia de canções conhecidas:

[...] para transmitir emoções e sentimentos que não podiam expressar diretamente [...] evidentemente falar em forma direta significa acercar-se demasiado das emoções para as quais não se está preparado [...] as palavras de outro proporcionam a distância adequada e, ao mesmo tempo, uma sugestão de conflito básico [...] (Benenzon, 1985, p. 74).

Em musicoterapia, para Benenzon, a melodia e a canção são o meio pelo qual o paciente trará uma linguagem de comunicação. Logo, o musicoterapeuta deve estar preparado para perceber as mensagens transmitidas por elas.

“Mensagens contidas nas canções podem providenciar suporte para necessidades internas e podem ajudar pessoas a processarem perdas e aflições. Canções podem evocar imagens prazerosas e podem provocar alegria.” (BAYLEY apud DREHER, 1984, p. 137).

Ouvir e cantar uma canção, é fazê-lo no presente, é situar-se no tempo, é existir. Ao mesmo tempo, é possibilidade de transpor o tempo cronológico e reviver experiências passadas no presente.

“As canções guardam blocos de tempo, de memória. E com seu formato circular de eterno retorno, voltam sempre resgatando a carga afetiva com que a associávamos – sem o perceber, e daí vem o seu poder – na época em que ouvíamos e cantávamos” (LANGER apud DREHER, 2006, p. 134).

Para Shapira, em sua abordagem plurimodal, as canções são o meio, pelo qual o homem explora sua emoção.

As canções expressam quem somos e como nos sentimos. Aproxima-nos dos outros e nos acompanham quando estamos sozinhos. Articulam nossas

crenças e nossos valores. À medida que os anos passam, se transforma em testemunho de nossas vidas. Permitem-nos reviver o passado, examinar o presente, dar voz aos nossos sonhos para o futuro. Contam nossas alegrias e tristezas, nossos pesares, revelam nossos segredos mais íntimos, expressam nossas esperanças e decepções, nossos medos. Nossos triunfos. São nosso diário musical, nossa história de vida. São os sons do nosso desenvolvimento pessoal³³. (SHAPIRA, 2002, p. 94).

Schapira (2002) desta maneira enfatiza a importância das canções em musicoterapia. Em sua abordagem plurimodal, afirma que não importa como o paciente cante, o importante é que ele o faça, cantando ele pode despertar experiências adormecidas, sua canção deve iluminar um fragmento do obscuro inconsciente. Do canto despertam possibilidades, cria-se um lugar de encontro, consigo mesmo e com o outro.

Segundo Pelizzari (2004) a canção como objeto da cultura já possui um significado em si mesma que o sujeito reinterpreta. O ato de cantar uma canção é encontrar-se com outros; melodias e textos (letras) de outros que ressoam e alimentam a própria subjetividade. Se apropriar de uma canção é um processo custoso tanto para os cantores como para o paciente que sessão por sessão procura o encontro com a sua verdade. A canção possibilita ressoar com o passado e perceber o presente, pois é um receptáculo de projeções que acontecem no tempo. O canto combina energias, desenvolve forças individuais e grupais “porque é um processo sublimatório” (PELIZZARI, 2004, p.215).

Marly Chagas (apud PELIZZARI, 2004) descreve três funções do canto na prática clínica; a função clarificadora, integradora e de suporte.

“ Cantar sempre foi uma forma de acessar o self. Quando cantamos, estamos intimamente conectados com nossa respiração, nosso corpo e nossa vida emocional.” (AUSTIN apud PELIZZARRI, 2004, p. 213).

Millecco (2001) categorizou a canção e as maneiras que poderia ser utilizada em qualquer abordagem musicoterapêutica.

Muitas vezes um desejo inconsciente torna-se manifesto por meio da falha. Numa canção pode ser percebido quando existe a troca ou inserção de palavras na canção. Para perceber isto o Musicoterapeuta deve conhecer a melodia e a letra da maneira que é apresentada pelo cantor e comparar com a apresentada pelo paciente. No caso de esquecimento da letra, ou lembrar somente de um fragmento, segundo Millecco, pode ser um mascaramento defensivo, ou seja, uma defesa do

³³ Tradução livre da autora.

paciente para não entrar em contato com os conteúdos da canção. O chamado “canto como ato falho”, sublinha o que é mais importante na canção (MILLECCO, 2001).

O canto pode mobilizar a emoção, afrouxar as defesas, revelar sentimentos, trazendo consigo uma forma de gozo, de intensidade expressiva, é o chamado “canto como prazer”. Desta maneira a linguagem cancionista ganha colorido com a interpretação de quem canta, “a ênfase, as variações de andamento, o tom e o timbre da voz, a postura corporal” (MILLECCO, 2001, p. 98). A partir dessa leitura analógica, podemos nos aproximar do motivo, do sentido, para compreendê-lo.

Quando existem momentos de entraves na terapia, onde não é possível traduzir em palavras os sentimentos, as canções podem permitir o acesso a esses conteúdos bloqueados, é o chamado “canto como expressão de vivências inconscientes”. Quando o paciente não consegue falar de sua família, por exemplo, podemos solicitar que dedique uma música a ela, a partir da canção que surgir podemos trabalhar os conteúdos latentes. (MILLECCO, 2001).

O canto pode ser usado, para acessar um momento da história do paciente. Desta maneira, é chamado de “canto como resgate”. As canções podem acessar situações vividas, momentos da nossa história, nos trazendo recordações, resgatando possibilidades daquela época. Sendo muito importante em casos de perda de memória, ajudando neste resgate histórico-pessoal. (MILLECCO, 2001).

O canto pode ainda, expressar um olhar para o futuro, é o “O canto desejante”.

Expressa sonhos, devaneios, e o desejo de transformar o presente em algo mais prazeroso. Podem apontar para possibilidades concretas de transformação do futuro, como podem estar relacionadas com ilusões, onde todos encontrarão o paraíso, fim dos sofrimentos e conflitos. (MILLECCO, 2001).

“Canto comunicativo” acontece quando o diálogo entre paciente-terapeuta ou entre membros de um grupo se dá, de maneira dinâmica através da associação livre de canções e cada um se dá conta do sentido do canto que é entoado. Seria um passo adiante do “canto como expressão de vivências inconscientes”. (MILLECCO, 2001).

Por fim, Millecco (2001) classifica o “canto corporal” como técnica que utiliza o canto para aumentar a percepção corporal e mobilizar o corpo.

Enfim, acreditamos que as canções, podem abrir caminhos inusitados, mobilizando aspectos diversos nas pessoas. O canto é um elemento estruturante para o ser humano, e em terapia é de grande riqueza de elementos expressivos e comunicadores.

4.1 ANÁLISE DE CANÇÕES EM MUSICOTERAPIA

A análise de músicas instrumentais em musicoterapia, está presente em diversos modelos de musicoterapia, no GIM por exemplo, que se baseia numa sequência de músicas previamente separadas para análise das imagens que surgem a partir da música; da mesma forma o teste da Verdeau- Pailles se vale desta análise minuciosa e a Musicoterapia Criativa de Nordoff-Robbins também analisa cada fragmento sonoro produzido. A análise de canções está presente em musicoterapia de forma menos sistematizada do que na semiótica, e é muito importante nos Modelos de Musicoterapia de Mary Plietsley e Diane Austin por exemplo.

Na metodologia GIM existem várias formas de análise:

Análise por sintaxe (elementos técnicos da música)

Análise semântica: (sentimentos emoções, metáforas, imagens, memórias, associações e reações físicas).

Análise aberta ou fenomenológica: (impressões experimentadas por uma quantidade razoável de pessoas após ouvir uma determinada canção)

Análise ontológica: (aspectos que dizem respeito ao compositor e ao momento da composição).

Análise por imagens.

Porém, é um modelo que se utiliza de músicas essencialmente instrumentais, dado raras exceções de canções com letra inteligível.

Barcellos (2004) afirma que a análise musical em musicoterapia tem que ser diferente do que chama de 'análise musical ortodoxa'. Segundo a autora, se for dito que um paciente tocou um pulso, no tambor, rápido e fortíssimo, o que está sendo analisado são parâmetros musicais, ritmo, timbre, andamento e intensidade que poderão, dependendo do paciente que os tocou, da maneira, situação ou contexto, significar distintos aspectos: “[...] é preciso que, em musicoterapia, toda e qualquer

análise seja do produto musical de um paciente, ou da recepção / escuta por parte deste, seja feita sempre articulando esta música a quem a produz ou a escuta” (BARCELLOS, 2004, p. 19).

Somente se a produção do paciente for articulada à sua história pessoal, clínica ou sonora e ao contexto em que isso foi criado, será possível se chegar a uma conclusão do que está acontecendo com este paciente de forma menos aleatória, porque mesmo articulando os aspectos acima citados, às vezes é muito difícil se ter uma compreensão daquilo que o paciente deseja expressar (BARCELLOS, 2004).

Apesar das considerações acima, certa generalização também é possível dado que os indivíduos podem estar inseridos numa mesma cultura. Ou seja, existe um caráter geral, comum a membros de uma mesma cultura. Cabe ao musicoterapeuta saber distinguir o particular do geral, devido ao caráter polissêmico³⁴ da música, ou seja várias significações para o mesmo fragmento sonoro.

A análise de canções deve buscar o elo entre a realidade da pessoa e o que está sendo expresso, “deve haver algo que nos diga ao mesmo tempo sobre música e sobre a pessoa” (SMEIJSTER apud BARCELLOS 2004, p. 20).

Os sentimentos e estados despertados através das canções não podem ser interpretados somente pela letra da canção, pois, “muito do efeito da canção é derivado da sua estrutura musical” (SCHIMDT apud BARCELLOS 2004, p.22).

Numa canção que contenha improvisação vocal sem palavras, um elemento entra em destaque, o intervalo melódico. Pelizzarri classifica o intervalo melódico como uma diferenciação de alturas, uma mudança de posição, um salto, separação e perda, é fusão e separação. Assim como Tatit (2002) que reconhece os saltos intervalares como passionalização o que preconiza a falta.

A musicoterapia traz para análise o contexto de “quem”, “quando” e “como”. Desta maneira, até mesmo um modelo rígido deve se submeter as particularidades de cada indivíduo que canta.

³⁴ “ter uma palavra muitas significações (AURÉLIO apud BARCELLOS, SANTOS 1996 p. 15)

5 ANÁLISE SEMIÓTICA EM MUSICOTERAPIA

*“Pus-me a cantar minha pena
Com uma palavra tão doce
De maneira tão serena
Que até Deus pensou
Que fosse felicidade e não pena”
Cecília Meireles*

Neste capítulo serão expostas algumas canções oriundas do grupo de apoio e ajuda mútua, com pessoas com problemas de dependência química e alcoolismo, elaboradas durante as sessões de musicoterapia, com consentimento e autorização dos mesmos, após preenchimento do termo de livre esclarecido e autorização conforme anexo 1 (p. 70). São composições, re-criações e canções prontas que serão analisadas numa relação musicoterapêutica a partir da semiótica.

Traçaremos 3 perfis para as canções. Cada um possui um nível correspondente de integração da letra com a música:

- **Integrado:** nível máximo, onde os elementos dêiticos e tonemas se unem para construir o sentido geral da canção. Existe o sincretismo entre o sujeito que canta e o que é cantado.

- **Distanciamento:** nível médio, onde não há harmonia em alguns momentos da canção entre letra e melodia. Onde se prolongam algumas palavras para se ajustar na melodia e mesmo assim existe uma diferença do todo neste trecho ou pelo contrário são entoadas rapidamente e continuam destoando da canção; o mesmo para melodia. Consideraremos distanciamento também, quando a canção é dita como concluída, mesmo apresentando-se incompleta. Neste nível o sujeito que canta não se apropriou totalmente do conteúdo e expressão da canção, mas caminha para integração.

- **Incongruência:** nível baixo, onde existem paradoxos na canção. Quando a letra aponta para um sentido e a melodia/harmonia aponta para outro. Aqui o sujeito não conseguiu entrar em contato com a totalidade do conteúdo e expressa-se de maneira dicotômica.

5.1 RE-CRIAÇÕES

Abaixo duas canções que foram re-criadas individualmente por F. e C. que se configuram no nível integrado; a primeira de maneira extensa e a segunda de maneira intensa.

As canções de Luiz Gonzaga têm como característica conseguir unir a passionalização e tematização consegue expressar o sentimento de maneira somática e ritmada. “Xote das meninas” é uma canção descritiva, o sujeito que canta, observa uma cena mais não participa dela, o que nos conduz por uma paisagem de interior e sertão, que nos conta sobre algo que não tem remédio, o amor. A melodia tem forma reiterativa e refrão decrescente o que assevera o que é dito:

Canção original: Xote das meninas – Luiz Gonzaga

Mandacaru quando fulora na seca
É o siná que a chuva chega no sertão
Toda menina que enjôa da boneca
É siná que o amor já chegou no coração...

Meia comprida não quer mais sapato baixo
Vestido bem cintado não quer mais usar jibão...

Ela só quer
Só pensa em namorar
Ela só quer
Só pensa em namorar...

De manhã cedo já tá pintada
Só vive suspirando sonhando acordada
O pai leva ao dotô a filha adoentada
Não come, nem estuda
Não dorme, não quer nada...

Ela só quer
Só pensa em namorar
Ela só quer
Só pensa em namorar...

Mas o dotô nem examina
Chamando o pai do lado
Lhe diz logo em surdina
Que o mal é da idade
Que prá tal menina
Não tem um só remédio
Em toda medicina...

Ela só quer
Só pensa em namorar

Ela só quer
Só pensa em namorar...

Na re-criação de F. a letra original é alterada, e é suprimida a segunda estrofe (pré -refrão) para entrarmos diretamente no refrão, o que Tatit (2002) chamaria de ansiedade melódica, um recurso para chegar mais rápido ao refrão, para diminuir o espaço entre a “recuperação” e o “não beber” conforme a letra abaixo. A canção torna-se a descrição de um ritual que acontece rotineiramente, aonde ir para o grupo é o marco do início da semana que relembra a ele seu compromisso de se manter sóbrio. A grande diferença é que ele se inclui e se integra nesta cena, contando sobre si (“eu vou”, “eu não vou”, “quando chego”, “minha recuperação”), desejando algo (“recuperação”) e buscando a resolução de como alcançar (“não vou beber”). É imbuída de pulso biológico, como tempo presente em sua rotina e de sentimento de asseveração no refrão. É a forma integrativa de canção.

Canção Re-criada:

Segunda-feira, quando chego lá na firma.
É o sinal que a semana começou
Eu vou, lá para meu grupo,
pra fazer, minha recuperação

É só por hoje
Que eu não vou beber
É só por hoje
Que não quero beber

As canções podem ser feitas num grau tão inconsciente que podem ficar no limiar entre integrado e distanciamento. A canção abaixo foi feita em trio após uma vivência conjunta com arteterapia, na qual era conduzido um relaxamento com imagens guiadas, no final cada um deveria se imaginar olhando num reflexo de água, e sua imagem refletida era a silhueta de um animal. A vivência se conclui com a descrição de três características positivas e três características negativas deste animal. Em trio a partir destas características deveriam compor ou re-criar uma música. A canção abaixo foi escolhida por um dos trios para ser recriada a partir da proposta anteriormente descrita:

Sítio do Pica-Pau Amarelo- Gilberto Gil

Marmelada de banana, bananada de goiaba
Goiabada de marmelo
Sítio do Pica-Pau amarelo
Sítio do Pica-Pau amarelo

Boneca de pano é gente, sabugo de milho é gente
O sol nascente é tão belo
Sítio do Pica-Pau amarelo
Sítio do Pica-Pau amarelo

Rios de prata, pirata
 Vôo sideral na mata, universo paralelo
 Sítio do Pica-Pau amarelo
 Sítio do Pica-Pau amarelo

No país da fantasia, num estado de euforia
 Cidade polichinelo
 Sítio do Pica-Pau amarelo
 Sítio do Pica-Pau amarelo

A letra composta pelo grupo pensando na canção de Gilberto Gil elegida por eles mesmos obteve o seguinte resultado:

A natureza – A.F.V

Corre com muita esperteza
 Forte astuto e paciente
 Tem a paciência e perseverança
 Mas não abuse porque é traíçoeiro
 Arredio e de vontade própria

Falo de um animal indomável
 Meu apetite é forte
 Paciente e sem maldade
 Arredio e traíçoeiro
 Mas de apetite muito fiel

A escolha da música pode estar relacionada ao contexto de natureza e fantástico que a canção e fábula “sítio do pica-pau amarelo” proporciona, onde “boneca de pano é gente”, onde a flauta soa como um pássaro e acompanha a canção.

Como o grupo tinha passado pela experiência de se ver como um animal, eles se utilizaram deste cenário já descrito pela canção original para se inserirem neste contexto. Tatit (2002), conforme já vimos, chama este fenômeno de narratividade e figurativização. A canção re-criada, começa como se estivesse descrevendo um animal de forma impessoal, sem participação do sujeito, até que na segunda estrofe aparece “meu apetite é forte”, desta maneira o sujeito afirma ter esta característica, o que pode revelar de maneira inconsciente que aquelas qualidades são de quem canta a música. É o que Millecco (2001) chama de “canto como expressão de vivências inconscientes”.

O refrão da canção original reitera o título da canção, é o momento de mudança harmônica e melódica, transpõe este nome do grave (até então inédito na canção) para o agudo.

E é justamente neste trecho de registro grave melódico e mudanças harmônicas que as características “negativas” são explicitadas. Podemos fazer uma correlação entre “apetite muito fiel” com fissura, desejo inconsciente de consumir a droga de escolha.

A canção se apresenta de maneira integrada, e trouxe a luz percepções sobre si próprios, do nível inconsciente para o consciente.

O nível de distanciamento prevê a dificuldade em harmonizar letra e melodia em alguns trechos da canção, tomemos como exemplo a canção Azul da cor do Mar de Tim Maia recriada no grupo de apoio por L.

Azul da Cor do Mar -Tim Maia

Ah! Se o mundo inteiro
Me pudesse ouvir
Tenho muito prá contar
Dizer que aprendi...

E na vida a gente
Tem que entender
Que um nasce prá sofrer
Enquanto o outro ri...

Mas quem sofre
Sempre tem que procurar
Pelo menos vir achar
Razão para viver...

Ver na vida algum motivo
Prá sonhar
Ter um sonho todo azul
Azul da cor do mar...

A canção acima traz o tom de naturalidade ao utilizar-se de interjeições (ah!) e linguagem coloquial (ter um sonho todo azul, prá, etc). Além da figurativização, possui características passionais e temáticas. A música é cíclica em sua melodia, porém sustenta as durações e destaca saltos intervalares característicos de distanciamento entre o sujeito e o objeto, esta falta ou espera (caráter intenso) busca ser resolvida na própria canção, quando o sujeito procura a solução para a falta, nas duas últimas estrofes. As frases melódicas (sem letra) entre a segunda e terceira estrofes são melismas vocais ascendentes de longa duração, ao mesmo tempo o saxofone repete uma linha temática transpondo-a em regiões cada vez mais agudas, até que depois da quarta repetição em região aguda, volta para o repouso da dominante e retoma a letra com a resolução da terceira estrofe, como se este

movimento de mergulho no conteúdo do distanciamento, e falta fosse necessário para chegar às conclusões resolutivas. Em si é uma canção integrada, movida pelo desejo passional que se transforma em insight para resolução.

Re-criação Azul da cor do mar – L.

Se, eu não tivesse errado.
Não estaria sofrendo assim
Teria tudo pra sorrir
Em vez de sofrer

Mas se eu quiser mudar
Tenho tudo pra conseguir
E dizer que aprendi

Provar ao mundo que posso ser
Aquilo que sempre quis
Não quero mais sofrer
Tenho tudo pra ser
Um profissional feliz

L. é o mais novo integrante do grupo, na re-criação acima, o ciclo natural da música foi alterado. A melodia do segundo verso (1º estrofe) tem de ser repetida no terceiro para adequar a letra a música. O mesmo acontece na última estrofe, quando a melodia do segundo verso, tem de ser repetida duas vezes nos versos seguintes. A segunda estrofe apresenta integração com a música original, e é o caminho da resolução da “falta”, “sofrimento”.

Esta re-criação tenta parar o ritmo natural da música, como se segurasse o ar, suspendesse o tempo para aumentar a tensão local(TATIT 2002). Desta maneira se diminui a força musical para aumentar a força da palavra. A culpa e o sofrimento que poderiam ser expressos pelas características passionais da canção original, são substituídos pela enunciação da fala em alguns trechos da canção, o que denota uma dificuldade de expressão em relação ao conteúdo.

É uma canção que caminha para integração, mas que se conota ainda no distanciamento.

Podemos ainda citar outro exemplo de distanciamento em mais uma canção de Tim Maia- Você:

Você -Tim Maia

De repente a dor, de esperar terminou
E o amor veio enfim
Eu que sempre sonhei, mas não acreditei
Muito em mim

Vi o tempo passar, o inverno chegar
 Outra vez, mas desta vez
 Todo pranto sumiu, um encanto surgiu
 Meu amor

Você
 É mais do que sei
 É mais que pensei
 É mais que esperava
 baby

Você
 É algo assim
 É tudo pra mim
 É como eu sonhava
 baby

Sou feliz agora
 Não não vá embora
 Não não não não não

Não não vá embora
 Não não vá embora

Vou morrer de saudade
 Vou morrer de saudade
 Vou morrer de saudade

A letra foi re-criada de maneira individual, foi apresentada ao grupo cantada pelo autor:

Re-criação – P.

Eu cheguei na estação
 tinha uma multidão
 esperando o trem e o
 maldito não vem
 Eu que já estou atrasado
 Tô ficando revoltado
 Por causa do trem

Ele vai vim lotado
 Vou ficar amarrotado
 No trem

Tô infeliz a agora
 Não vou mais chegar na hora
 Não não não
 Vou chegar não.

O primeiro ponto que podemos perceber é que o refrão, o ponto alto desta canção foi suprimido por P. assim como boa parte das estrofes. Millecco (2001) descreve como canto falho, dentre outras coisas, a omissão de partes de uma canção, como defesa, lapso, etc.

Na primeira estrofe a passionalização e a espera estão em evidência, os desdobramentos desta frustração, vão crescendo à medida que a música evolui. A própria música propicia isso, num crescente que explode num refrão de intensidade forte e registro agudo. Porém ao invés de transformar a angústia inicial em resolução, ou até mesmo sublimação, P. pula o refrão e se resigna e conclui “estou infeliz agora”.

Desta maneira esta canção se configura na fase do distanciamento, devido a omissão que compromete a totalidade do conteúdo e expressão da canção.

O último nível, descrito como incongruência, será exemplificado através da re-criação da canção abaixo, feita em dupla durante as sessões de musicoterapia do grupo de apoio:

Faz Um Milagre Em Mim - Regis Danese (canção original)

Como Zaqueu eu quero subir
O mais alto que eu puder
Só pra Te ver, olhar para Ti
E chamar Sua atenção para mim

Eu preciso de Ti Senhor
Eu preciso de Ti, oh Pai
Sou pequeno demais
Me dá Tua paz
Largo tudo pra Te seguir

Entra na minha casa
Entra na minha vida
Mexe com minha estrutura
Sara todas as feridas
Me ensina a ter santidade
Quero amar somente a Ti
Porque o Senhor é meu bem maior
Faz um milagre em mim

Após alteração da dupla a canção foi modificada se apresentando da seguinte forma:

“Beber nunca mais” D e A.

Como Zéquinha eu quero sumir,
o mais longe que eu puder só pra dizer
que eu não quero mais você,

sai fora da minha vida,
eu não quero sofrer,
só quero sorrir
e ser tão feliz
por toda minha vida

O paradoxo visivelmente instaurado entre a letra da canção original e re-criada é maior ainda se pensarmos na dimensão da melodia, ritmo e harmonia. Se relacionarmos uma composição com a outra, partindo do princípio que somente a letra foi modificada e os elementos musicais ainda estão a disposição do sentido geral da canção original, poderia o sujeito estar dizendo as palavras “sai” “não quero” e musicalmente estar pensando em “entra” e “eu preciso”. O título dado “beber nunca mais” é colocado no lugar de “faz um milagre em mim”.

Existe também a supressão de vários trechos da canção inclusive de todo pré-refrão, parte das estrofes e refrão, de maneira geral foram suprimidas as partes de maior caráter passional.

Esta música de caráter religioso tem a melodia do refrão em ascendência a todo o momento em que se dirige a “Deus”, e é descendente quando se refere ao sujeito, de maneira em que se percebe a oração sendo levada para o céu (ascendência) e a resposta que retorna ao sujeito (descendência). Na re-criação ocorre que quando no refrão os elementos dêiticos se referem a distancia e sofrimento a melodia se eleva e quando fala de sorrir e felicidade ela descende, como numa introspecção, o que mais uma vez é dicotômico, desconstruindo a narratividade da canção (TATIT, 2002).

Por isso esta canção se configura como incongruência, por estar mais distante da integração do sentido geral em si mesma e com o sujeito.

5.2 COMPOSIÇÕES

As composições foram feitas em grupo. Cada pessoa contribuiu com uma frase, completando a sentença “Hoje eu _____ e quero _____”. As sugestões de títulos foram utilizadas para compor o refrão; melodia e andamento se definiram espontaneamente a partir de tentativas do grupo de cantar a letra da canção, o tema que mais se repetia definiu-se como melodia padrão.

A primeira canção composta (música 1) possui características reiterativas, um modelo temático que se segue durante todas as estrofes, porém a melodia intensa, mostra um certo distanciamento com o que é cantado, característico da passionalização. É interessante notar que as frases melódicas não começam com a nota dominante, como se estivessem em suspensão, para alcançar repouso somente no final do verso.

A cada frase da canção, conhecemos um pouco de cada um, e como o seu estado e desejos contribuem para um “estado geral” da canção. A canção assevera dois movimentos “estar” e “almejar”, no primeiro são descritos onde e como estou e no segundo para onde quero ir? É necessário então se questionar. Uma das palavras que mais se repetem é “continuar”, ou seja, manter-se onde está. A melodia reitera esta condição, trazendo a nota mais aguda na palavra quero, porém descende até a dominante no final da frase.

No refrão a melodia vai para registros mais agudos com saltos intervalares, além de possuir duas quebras de ritmo. Para a execução foi escolhido que somente uma pessoa cantasse a frase “eu estendo a minha mão” acompanhada do violão dedilhado. Ainda no final do refrão mais uma mudança, seu último verso tem sua métrica mudada para ternária, na repetição da frase “é só querer”, esta mudança traz um caráter cíclico mais marcante para esta repetição. Esta mudança rítmica brusca traz uma desaceleração, um ponto de calma, reflexão sobre o que é cantado.

A canção termina com uma frase lida, que afirma que a composição não está concluída, asseverando a possibilidade de recomeçar. Esta canção se apresenta num nível de distanciamento muito próximo da integração, possui pontos de pausa e clarificaç

Música Grupo 1

C#m G#m A F#m B

[Balada 4/4] Hoje eu estou mudado e quero melhorar

C#m G#m A F#m B

Hoje eu estou perdido e quero me encontrar

C#m G#m A F#m B

Hoje eu estou feliz e quero continuar

C#m G#m A F#m B

Hoje eu estou careta e quero continuar assim

Refrão:

A

E
Eu quero, só por hoje a nossa união.

F#m B E

Encontros, vitórias, sorrisos e interação.

E A

Com criatividade, superamos nossas vontades.

F#m B E A E

No caminho da reflexão, [dedilhando] eu estendo a minha mão.

E A F#m B E

[balada] O amanhã pode não nascer mais só por hoje eu vou vencer,

E A F#m E

[3/4] É só querer, é só querer é só querer

C#m G#m A F#m B
 [Balada 4/4] Hoje eu acredito e continuo acreditando
 C#m G#m A F#m B
 Hoje eu estou entre nós e quero continuar
 C#m G#m A F#m B
 Hoje eu acordei e quero conhecer
 C#m G#m A F#m B
 A vontade de deus na minha vida, na minha vida
 Refrão

C#m G#m A F#m B
 Hoje estou feliz e quero continuar
 C#m G#m A F#m B
 Hoje me encontrei e quero continuar me descobrindo
 C#m G#m A F#m B
 Hoje eu estou com cristo e quero segui-lo
 C#m G#m A F#m B
 Hoje só com muito amor venceremos barreiras
 Refrão

C#m G#m A F#m B
 Hoje eu estou cético e quero me desafiar
 C#m G#m A F#m B
 Hoje eu chorei e quero sorrir
 C#m G#m A F#m B
 Hoje eu estou muito feliz e quero muita paz no meu coração
 C#m G#m A F#m B
 Hoje eu estou leve e quero voar e quero voar
 Refrão

C#m G#m A F#m B
 Hoje eu estou decidido e vou vencer
 C#m G#m A F#m B
 Hoje eu estou bem e quero continuar bem
 C#m G#m A F#m B
 Hoje eu acredito que acreditam em mim
 C#m G#m A F#m B
 Hoje é só mais um dia de muitos outros
 C#m G#m A F#m B
 E assim eu levo um dia de cada vez
 Refrão

(falado) Com estas conclusões chegamos ao fim e a um novo começo

Já a composição do grupo dois, além de contemplar o modelo: “Hoje eu _____ e quero _____”; tem em acréscimo um diferencial na estrofe pós-refrão. Para compô-la foi dado um início “Ao acordar...” e depois ciclicamente um completaria a ideia do outro.

A canção engloba quatro gêneros de maneira integrativa entre si o Rock, “Gospel”, RAP e “Acalanto”³⁵, de maneira que o grupo de apoio também integra jovens, idosos e adultos, todos com o mesmo problema.

A primeira parte da composição possui a mesma característica da letra da canção anterior “estado” e “desejo”, porém em um nível de integração diferente, o

³⁵ Canções para embalar bebês geralmente associadas a um clima afetivo de segurança (Millecco, 2001)

grupo se permitiu modificar a letra da canção por vários encontros, modificando a frase “**hoje** eu **estou** triste” para “**e se** eu estou triste”, buscando coerência com os tonemas e elementos dêiticos. O rock traz o pulso e o ritmo para primeiro plano característicos da tematização e somatização, o que mostra integração entre conteúdo e expressão.

Seu refrão tem aspectos que considero ser relacionado com a espiritualidade, ele é todo cantado em pergunta e resposta como em músicas religiosas cristãs, judaicas, africanas, etc. A intensidade aumenta, os agudos aumentam, a música se mantém em tensão sem retornar a dominante (D), caracterizando uma euforia, regozijo, catarse.

Ainda compondo o refrão temos o RAP, onde a palavra fica no limiar entre canto e fala, e foi eleita somente uma pessoa para cantar este trecho (um jovem), neste momento espontaneamente sempre começam a bater palmas. A canção retoma o coro, voltando novamente ao estado anterior de euforia e intensidade repetindo “Hoje eu estou feliz” até finalmente o repouso musical da dominante.

No trecho final temos um repouso, um canto calmo e sereno, que chamei de “Acalanto”. Sua letra fala mais uma vez sobre ‘espiritualidade’, é um grande ponto de reflexão, de ganho, perdas e possibilidades. A canção foi desacelerada, diminuiu a intensidade e se permite ainda frear um pouco mais, com instantes de silêncios após a palavra “paro” e “reflito”. E no final a conclusão de que se têm motivos para ser feliz apesar dos problemas. Retornando ao refrão.

Considero esta canção no nível integrado, pois coloca as diferenças sonoras no mesmo plano, abre espaço para idosos, jovens e adultos se expressarem. Seu conteúdo é íntegro com sua expressão, melodia e letra se harmonizam para construção do sentido.

MÚSICA GRUPO 2

[ROCK4/4] Hoje eu estou feliz e quero sabedoria
Bm G
E se eu estou triste, quero estar bem
D A9 Bm
Hoje eu queria ser um pássaro, quero voar no horizonte ser livre e sincero
G
(livre e sincero)
D A9 Bm
Hoje eu estou grato por estar vivo e sóbrio por mais um dia (por mais um
G
dia, por mais um dia)
D A9 Bm
Hoje eu estou na esperança de um novo mundo e quero que todos tenham

G
 amor e a paz dentro de todos os corações
 D A9 Bm
 Hoje eu estou feliz com deus e quero esta felicidade para todas as pessoas,
 G
 pessoas do mundo
 D A9 Bm G
 Hoje eu estou aqui feliz, mas quero que você saiba, que você saiba que...
 D A9 Bm G
 Hoje eu estou confiante e quero a nossa vitória, a nossa vitória, a nossa
 vitória!

A
 [call and response] Pensamentos de amor,
 G
 o vento ao nosso favor.
 A
 O amor eterno nos conduz,
 G
 vida e paz reluz!
 A
 O amanhã espera de nós
 G
 uma nova dimensão
 A
 aqui não estamos sós
 G
 cuide do seu coração.
 A
 [RAP] Estabilidade para nossa vitória.
 G
 Eis a mensagem de muitos grave na memória.
 A
 Só por hoje já dizia
 G
 a canção da sabedoria!
 A
 Amor eterno e alegria
 G
 siga em frente em harmonia!

[call and response]
 A
 Hoje eu estou feliz
 G
 Hoje eu estou feliz
 A
 Hoje eu estou feliz
 G
 Hoje eu estou... Feliz!

[dedilhado]
 D F#m Bm G
 Ao acordar faço minha oração para todos,
 D F#m Bm G
 ao acordar dirijo a deus as minhas preces
 D F#m Bm G
 com grande alegria abro a janela e vejo o sol brilhar,
 D F#m Bm G
 Com esperança no coração e a saudade do passado,
 D F#m Bm G
 o grande amor de deus que não é pouco em minha vida,
 D F#m Bm G
 paro[silêncio] e reflito [silêncio], tenho muito mais motivos para ser feliz!

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*“Quando eu soltar a minha voz
Por favor entenda
É apenas o meu jeito de viver
O que é amar”
(Gonzaguinha)*

A análise semiótica possibilita a clarificação da relação entre letra e elementos musicais nas canções, por meio de conceitos baseados na expressão e conteúdo, abrangendo a totalidade da canção, não somente nos elementos textuais ou sonoros. Desta forma criam-se ferramentas para chegar de maneira mais coerente às características da canção e então o musicoterapeuta pode articular esta análise com o processo musicoterapêutico de um paciente ou grupo.

As canções inevitavelmente permeiam as sessões de musicoterapia, seja por meio de composições, audições ou re-criações. Sistematizar a análise é dinamizar e potencializar os conteúdos em prol do paciente.

Na experiência com os grupos de apoio, pude perceber o nível de integração do que está sendo cantado com os elementos musicais e com a história do paciente. Pude perceber ainda o quanto a recorrência de tematizações e passionalizações eram indicadores de algo importante. E como características de cada um na maneira de se expressar (dicção e figurativização) marcavam cada canção.

Acredito que a principal função da música seja a necessidade humana de expressar seu mundo interno, subjetivo, onde uma descrição discursiva não abrange sua totalidade. Sendo assim quanto mais pudermos entender esta linguagem, mais poderemos entender da natureza humana.

REFERÊNCIAS

- BANDEIRA, Manuel. **A estrela da tarde**. Rio de Janeiro, José Olympio, 1963.
- BARCELLOS, Lia Rejane. **Musicoterapia: Alguns Escritos**. Rio de Janeiro, Enelivros, 2004
- BARCELLOS, Lia Rejane Mendes; SANTOS, Marco Antônio. A natureza polissêmica da Música e a Musicoterapia. **Revista Brasileira de Musicoterapia**, Goiânia, n. 1, ano I, 1996, p. 5-18.
- BENZON, Rolando O. **Manual de Musicoterapia**. Rio de Janeiro, Enelivros, 1985.
- BENNET, Roy. **Uma breve história da música**. Rio de Janeiro, Zahar, 1986.
- BRANDALISE, André. **Musicoterapia musico-centrada**. São Paulo, Apontamentos, 2001.
- CANDÉ, Roland de. **História Universal da Música**. São Paulo, Martins Fontes, 2001.
- COSTA, Clarice Moura. **O despertar para o outro: Musicoterapia**. São Paulo, Summus, 1989.
- COSTA, Nelson Barros. **A produção do discurso lítero-musical Brasileiro**. (Tese de Doutorado em Semiótica) – PUC/SP, São Paulo, 2001.
- PALAVRA (en)cantada. Direção Helena Solberg. Produção David Meyer. Radiante Filmes, 2008, (86 minutos).
- DREHER, Sofia Cristina. A canção: um canal de expressão de conteúdos simbólicos e arquetípicos. **Revista Brasileira de Musicoterapia**, Goiânia, n. 8, ano X, 2006, p. 127-145.
- DULEBA, Danielle; NUNES, Talita Rodrigues. “Quando eu soltar a minha voz” – Proposta para ampliar um olhar Musicoterápico. **Revista Brasileira de Musicoterapia**, Goiânia, n. 8, ano X, 2006, p. 42-54.
- HAMEL, Niels. Musicoterapia: A escuta terapêutica da Linguagem Musical. **Revista Brasileira de Musicoterapia**, Goiânia, n. 8, ano X, 2006, p.66-77.
- ISAACS, Alan. **Dicionário de Música**. São Paulo, Zahar, 1985.
- JOURDAIN, Robert. **Música, Cérebro e Êxtase**. São Paulo, Objetiva, 2003.
- LACERDA, Osvaldo. **Compêndio de Teoria Elementar da música**. São Paulo, Ricordi, 1961.

- LEINIG, Clotilde Espíndola. **A música e a ciência se encontram: um estudo integrado entre a Música, a Ciência e a Musicoterapia**. Curitiba, Juruá, 2009.
- LEVITIN, Daniel J. **A música no seu cérebro: a ciência de uma obsessão humana**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2010.
- MILLECCO, Ronaldo Pomponét. **É preciso cantar: Musicoterapia, cantos e canções**. Rio de Janeiro, Enelivros, 2001.
- PELLIZZARI, Patricia; RODRÍGUEZ, Ricardo J. **Salud, escucha y creatividad: Musicoterapia preventiva psicosocial**. Buenos Aires, Universidad del Salvador, 2004.
- RUUD, Even. **Caminhos da Musicoterapia**. São Paulo, Summus, 1990.
- SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. São Paulo, Brasiliense, 1983.
- SCHAFER, Murray. **O ouvido pensante**. São Paulo, Unesp, 1991.
- SHAPIRA, Diego. **Musicoterapia: Facetas de lo Inefable**. Rio de Janeiro, Enelivros, 2002.
- TATIT, Luiz; LOPES, Ivã Carlos. **Elos de Melodia e Letra: Análise semiótica de seis canções**. Cotia, Ateliê Editorial, 2008.
- TATIT, Luiz. **Musicando a Semiótica: Ensaios**. São Paulo, Annablume, 1997.
- TATIT, Luiz. **O cancionista: composição de canções no Brasil**. São Paulo, Edusp, 2002.
- TATIT, Luiz. **O Século da Canção**. Cotia, Ateliê Editorial, 2004.
- TATIT, Luiz. **Semiótica da Canção**. São Paulo, Escuta, 2007.
- TATIT, Luiz; MAMMÌ, Lorenzo; NESTROVSKI, Arthur. **Três canções de Tom Jobim**. São Paulo, Cosac Naify, 2004.
- TOMATIS, Alfred. **El oído y el lenguaje**. Barcelona, Martinez Roca, 1969.
- WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**. São Paulo, Cia das Letras, 1989.
- LETRAS DE MÚSICAS. Disponível em: <<http://letras.mus.br/>> Acesso em: 15 de nov. 2012.

ANEXO 1

Eu, _____, aluno(a) regularmente matriculado(a) no curso de Graduação em Musicoterapia da Faculdade Paulista de Artes, estou desenvolvendo um Trabalho de conclusão de curso, com o título : “Análise Semiótica de canções em Musicoterapia” , sob orientação da Profª. Ms. Lílian Monaro Engelmann Coelho.

Será parte integrante do trabalho as composições e as canções recriadas feitas durante as reuniões do grupo de apoio.

A descrição será estudada a partir da Semiótica da Canção desenvolvida pelo músico e semioticista Luiz Tatit, com o objetivo de sistematizar a análise de canções.

Contato: Prof^a Lílían Monaro Engelmann Coelho, telefone – 984486333

São Paulo, de de 2012 .

Prof^a. Lílian Monaro Engelmann Coelho

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Pelo presente instrumento, que atende às exigências legais, o(a) senhor(a) _____, após leitura da CARTA DE INFORMAÇÃO AO SUJEITO DA PESQUISA, ciente dos procedimentos aos quais será submetido, não restando quaisquer dúvidas a respeito do lido e do explicado, firma seu CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO de concordância em participar da pesquisa proposta.

São Paulo, de de 2012.

Assinatura do sujeito de pesquisa.

Termo de Autorização

Autorizo, para fins de estudos acadêmicos desenvolvidos na Faculdade Paulista de Artes, para o trabalho de conclusão de curso : Análise Semiótica de canção em Musicoterapia sobre orientação da musicoterapeuta professora Lilian Monaro Engelmann Coelho, a utilização dos dados descritos por mim referentes à composição e re-criação musical apresentada pelo aluno pesquisador.
