

O DISCURSO FÓRICO E TENSIVO NA MÚSICA PÓS-MODERNA: A TEORIA DAS PAIXÕES

Diego Guimarães*

RESUMO

Tendo em vista o pleno crescimento do ramo musical e verificando suas estruturas, sociais e culturais, este trabalho tem o intuito de apresentar os elementos que tornam a música, ou, as músicas atraentes. A abordagem desta pesquisa verificará que fatores (estruturais e sonoros) desencadeiam a ebulção passional, os pontos fóricos e tensivos nas canções contemporâneas com cerne pós-moderno e suas potencialidades.

Palavras-chave: foria, tensão, pós-moderno, música.

RESUMEN

Teniendo en vista el pleno crecimiento del ramo musical y verificando sus estructuras, sociales y culturales, este trabajo tiene el intuito de presentar los elementos que tornan la música, o, las músicas atrayentes. El abordaje de esta pesquisa verificará que factores (estructurales y sonoros) desencadenan la ebullición pasional, los puntos fóricos y tensionales en las canciones contemporâneas con cerne posmodernas y sus potencialidades.

Palabras-llaves: foria, tensión, posmodernas, música.

Biografia

* acadêmico graduando do Curso de Letras Português/Espanhol, das Faculdades Integradas do Brasil – UniBrasil.

Saber reconhecer uma música é uma tarefa demasiadamente simples. Qualquer sujeito constituído em qualquer ramificação cultural poderia em poucos segundos identificar uma recorrência melódica, pelo fato dessa se construir mediante às sucessivas combinações sonoras, combinações essas que estão intrinsecamente presentes no cotidiano humano e em suas fundamentações sócio-culturais. Sendo assim, esta imediação entre fatores sonoros combinatórios causa um rápido reconhecimento e intensifica os fatores passionais de sujeito/objeto. Todavia, o que deve se ter em relevante conceituação é que a canção norteia âmbitos e detém consigo elementos que atingem o campo de valores do indivíduo de maneira abusiva e quase visceral. Pitágoras afirmou que

a música é a arte que realiza melhor e mais rapidamente a fusão do nosso espírito com o Todo. Nenhuma outra arte pode exprimir com mais emoção os sentimentos vagos determinados pela intuição da unidade com o Todo infinito, senão a música, que é a mais vaga e a mais emotiva de todas as artes. Pela sua fluidez ela transforma a natureza em sentimento; não se limitando a interpretar... (Pitágoras, citado por Med, 1996, p. 393).

Assim, tenho como primazia apresentar neste trabalho os fatores que fazem a interação do indivíduo com o objeto de aprecio ou até mesmo de desaprecio. Para Albert Einstein,

a Música, de tão perfeita, é pura como a Matemática; a Matemática, de tão simples, é deslumbrante como a Música. A Música parece uma equação; a equação bem formulada é cheia de harmonia e sonoridade. (Einstein, citado por Med, 1996, p. 394).

No entanto, o que buscarei elucidar são os elementos que capacitam a música a transcender os limites físicos e explicar suas conseqüências e até mesmo fisgar os pontos até então abstratos demais, e colocá-los em um patamar de explanação, para assim, entender as *recorrências fóricas*¹, no que diz respeito ao impacto individual, e as *recorrências tensivas*², que abrangem sua estruturação e os efeitos missivos.

Para que se obtenha o caminho de compreensão semiótica da música precisamos entender que essa concentra fatores que são próprios de um ambiente, e que com ele faz ligações diretas, criando assim uma intrínseca relação de particularidades culturais e ideológicas. Tais relações são culminadas nos agentes

1 TATIT, Luiz. **Musicando a semiótica**. São Paulo: Annablume, 1997.

2 Ibid.

dinâmicos da sociedade: os sujeitos. Da mesma maneira em que as contrações culturais são impulsionadas pelo tempo e em inter-relação com o ambiente, o sujeito é refém das oscilações de todos estes elementos, inclusive, dele mesmo. Tendo como alvo as recorrências e ações *pós-modernas*³, no que diz respeito à interface do sujeito ante a preservação de sua identidade, Stuart Hall afirma que “a identidade torna-se uma ‘celebração móvel’: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que no rodeiam”. (HALL, 1987, p. 13)⁴. Com isto entendemos que a única coisa que pode ser prevista nos valores do sujeito é a mobilidade⁵ de conceitos e a “imprevisão” de seus discursos. Isto se torna mais notório – e com maior ou total frequência – no indivíduo pós-moderno, por uma “pré-disposição” às ramificações e maior abertura ao bombardeio de dados do que o indivíduo pertencente a qualquer outra época. Em nossas novas concepções filosóficas verificamos que o homem “é”, e não simplesmente “existe”.

Nas décadas mais recentes, entre outras soluções para o impasse vem-se apontando para a libertação do impulso e do desejo, para a valorização da paixão e do prazer. Ganha destaque, assim, a prevalência do impulso e da espontaneidade sobre a razão, traço que, pouco a pouco, veio assumindo amplas dimensões. (FILHO, 1988, p.35)⁶

Tendo em vista que o indivíduo é composto de concepções que o movem e o enquadram e, de tal maneira, o imprimem uma determinada identidade, entende-se que suas ideologias e suas diversas formas de posicionamentos são conduzidas pelas essências básicas desta identidade. Como todo pensamento é motivado mediante os signos⁷, há uma ebulição corrente que faz com que o discurso se torne, de *veritati*⁸, ativo e válido. José Luiz Martinez, no ensaio *Uma teoria semiótica da música em bases Peirceanas*⁹, afirma que “a música é um certo tipo de pensamento

3 HALL, STUART. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 7a. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003, p.13.

4 Ibid.

5 Os elementos que remetem a mobilidade do discurso pode ser verificado em demasia em L'Ordre du discours, de Michel Foucault.

6 FILHO, Domício P. **Pós-modernismo e literatura**. São Paulo: Ática, 1988, p. 35.

7 MARTINEZ, José Luiz. **Uma teoria da música em bases Peirceanas**. [online] Disponível na Internet via WWW. URL: <http://www.pucsp.br/pos/cos/rism/oqe-jlm.htm>. Arquivo consultado em 04 de Dezembro de 2007.

8 Respaldo das condições verossímeis.

9 Ibid.

materializado em formas acústicas”¹⁰. O peristaltismo das condições ideológicas classifica e dá ao indivíduo a categoria de solidificar seu apreço a determinado objeto – será abordado com maior intensidade mais à frente. Interessantemente, da mesma maneira em que a tecnologia dá vazão e permite a extensão das possibilidades físicas – ressalta-se aqui a estrutura do efeito pós-moderno – a música, todavia, dispõe a extensão das possibilidades subjetivas da alma do sujeito. Frederico Sopenña, em *Música e Literatura*¹¹, faz menção ao *centro de vontade*¹² referido por Schopenhauer da seguinte maneira: “a música nos faz apalpar o mundo invisível”. Agostinho afirmou acerca da expressão sonora, já tendo esta como expressão do ideal, que: “Dizer, não se pode; calar, também não... mas o que fazer se não é possível falar e não dá para calar? Exultai! *Jubilate!* Levantai a voz sem palavras da vossa profunda felicidade!”¹³. (PIEPER, 1988). Sem dúvidas, este levante de voz sem palavras, que, aparentemente, revela-se mudo, é a música, que se torna o veículo de transmissão comunicativa. Deve-se ter em vista que a música não se limita à expressão de vossa felicidade, senão, também dos desgostos e desafetos, e, de tal maneira, das diversas manifestações e tensões interiores; como diria Platão, “a música imita os movimentos da alma”. (PLATÃO, citado por Pieper, 1988).

Contudo, como perceber se o ato que expressa a recepção do *objeto passional*¹⁴ condiz com o efeito premeditado pelo emissor? Ora, não se pode desprezar os riscos precedidos de confusão e distorções, nascidos dentro de indivíduos – entende-se que este não pode ser separado – completamente distintos, e assim, detém de elementos passionais e objetos de apreço com gigantescas diferenças.

O que ocasiona a degradação do que se entende por música e quais os seus efeitos é, como mencionado por Platão, uma “mera recreação”¹⁵. Todavia, o que verificaremos daqui em diante e comprobatoriamente, é que, a música pode, e é, o meio de exposição e expansão das combinações químicas humanas, ainda que suas potencialidades sejam um tanto quanto subjetivas, mas, notórias.

Para que entendamos os elementos que explicitam a recorrência musical,

10 Ibid.

11 SOPEÑA, Frederico. **Música e literatura**. (Claudia A. Sch, Trad.). São Paulo: Nerman, 1989.

12 SCHOPENHAUER, citado por CACCIOLA, O conceito de interesse. . [online] Disponível na Internet via WWW. URL: <http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/terceiramargemonline/numero10/viii.html>. Arquivo consultado em 21 de Outubro de 2007.

13 PIEPER, Josef. **Sobre a música**. [online] Disponível na Internet via WWW. URL: <http://www.hottopos.com/videtur8/piepermu.htm>. Arquivo consultado em 21 de Outubro de 2007.

14 TATIT, p. 118

15 PLATÃO, citado por Pieper, 1988.

será de intrínseca importância perceber que relações ocorrem e que laços possuem o sujeito e o objeto a quem destina – ou é destinado – suas aplicações *fóricas*. “Ao promover uma verdadeira intersecção da protensividade, que define a função de sujeito, com o poder de atratividade, que define o actante objeto, a noção de corpo circunscreve um espaço teórico de junção, de onde emana o sentido de unidade do ser”. (TATIT, Luiz, 1997, p. 14). Esta abordagem de Tatit mostra a aproximação entre sujeito e objeto, ainda que esta aproximação caminhe para um posterior distanciamento, tendo o ponto zero como partida e levando em consideração tempo e espaço. Como recorrência futura, o produto, ainda em processo de construção, já tem em sua essência algo não diferente do *eufórico* e do *disfórico*.

Visto que o posicionamento do sujeito/objeto pode ser classificado como potencial nulo, ou zero, é de extrema importância relevar suas impressões culturais e morais, pois já se detém resíduos de elementos que permitirão a predisposição aos elementos *eufóricos* ou *disfóricos*. Pode-se perceber e notar que estes fatores que intensificarão o resultado missivo estão ligados às recorrências cotidianas de cada sujeito. Um exemplo claro disto é a música popular, que já tem como fator favorável a música por si só, como já mencionada, com suas propriedades de hospedagem cultural e ideológica, e com a detenção do discurso oral¹⁶. É ousado dizer que, tendo em vista que as culturas são organizadas e possuem em plena essência a comunicação oral para prosseguimento de suas construções empíricas, percebe-se que a aproximação e detenção de objeto de apreço nas canções que possuem períodos tangidos pela voz do cantor/interprete é mais fortemente notória do que no caso das canções eruditas, e estes objetos se intensificam ainda mais quando o objeto maior localizado nas canções é pertinente ao campo cognitivo do ouvinte.

No caso da canção, especificamente, o tratamento especial dispensado à melodia, no sentido de estabilizá-la e precisá-la em função das acentuações fonológicas, traz a esse componente uma densidade tensiva particularmente poderosa, uma vez que sua linearidade é criada para dar conta dos mesmos conteúdos investidos no comportamento lingüístico. (TATIT, 1997, p. 118)¹⁷.

A atratividade causada no sujeito, que é um produto quase-final dos fatores *fóricos*, remete também, aos parâmetros de interesse e desinteresse do sujeito e que este detém como manifestações estéticas. A aproximação e a contemplação do belo permeiam a relação do sujeito com o objeto tendo como alvo a visão do ideal. Conforme Schopenhauer, o plano da idealização e da produção do valor estético e

16 TATIT, p. 88

17 *Ibid.*

de (des) interesse congrega o sujeito e o conhecimento enquanto ciência ou senso comum, fazendo um contraponto à primazia de Kant¹⁸.

Esse conhecimento estético, que também pode ser chamado de metafísico, ao mesmo tempo em que se vale da representação pura, a saber, desvinculada das relações postas pelo princípio de razão, faz com que desapareça a diferença entre sujeito e objeto. (CACCIOLA, 2003).

Desta forma, pode-se compreender a maneira com que o sujeito se dirige ao objeto, pois possui em si e já constrói o discurso e as ações *fóricas* mediante a representação conjunta e sem parada, ou parada da parada - abordaremos mais sobre o assunto adiante. A postura de desinteresse e de negação do sujeito ante ao objeto, revela-se insensível, ou seja, não se tem o contato ou a essência real. Nota-se então que, a sensibilidade do indivíduo mediante ao objeto do gosto se molda aos fatores passionais, e, quando se depara com a música, sendo ela popular ou não, mas, tendo a necessidade de ser parte fundamental da construção ambiental, tem a plena capacidade de transformação do comportamento. A música é, diz Platão, não somente um “meio para formação do caráter, mas também um meio para a reta configuração das disposições da lei”¹⁹.

O mundo transforma-se em sentido no interior do sujeito pela mediação de um corpo que percebe e acrescenta, nesse processo, uma fase de sensibilização. Esta condição de existência semiótica é, evidentemente, extensiva ao próprio sujeito epistemológico que, ao construir as etapas de categorização do percurso gerativo, não pode deixar de recorrer também às marcas de continuidade impressas pela referida intermediação somática. (TATIT, 1997, p. 37).

Esta primorosa menção de Tatit faz-nos perceber a maneira paralela de expressão estética ente o sujeito e o objeto. Partindo deste ponto e estendendo o olhar para o discurso *fórico* e *tensivo* nas canções de cerne *pós-moderno*, moderadamente podemos recorrer ao trecho da canção *Garota de Ipanema* de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, composta em 1962:

Olha de coisa mais linda
Mais cheia de graça
E ela menina
Que vem e que passa

18 SCHOPENHAUER, citado por Pieper, 1988.

19 SCHOPENHAUER, citado por Pieper, 1988.

Num doce balanço
 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

Este trecho da canção revela a exposição dos valores de consideração do sujeito ante aos fatores de interesse ao que considera belo e digno de contemplação e daquilo que faz parte da construção do seu saber. Ao olhar do sujeito observador da canção, podemos verificar que seu foco de apreensão se funde ao local de permanência, pois, a */Menina/* a quem o sujeito jamais viu, supera seu valor de construção e pode se tornar o ápice de seus discursos. Verifica-se plenamente quando expõe que a */Moça do corpo dourado/* transpõe os valores afetivos do */mar/*, do */Sol de Ipanema/* e do */poema/*. Diante do que poderia ser imutável nos valores de apego do sujeito, se desprende em rápidos momentos de maneira sutil, */num doce balanço/*, */caminho do mar/*.

Perpetua-se nas composições de MPB, como a anteriormente referida, os elementos de tensão expressivamente modulados, em que há uma explanação plena dos tópicos modais, sobrepondo os tonais, representando a quebra da progressão linear. O que se tem por fator semântico é que, em sua densa maioria, os músicos (compositores, instrumentistas, intérpretes) de MPB têm como localidade de expressão sonora os bares e botequins, que para a sociedade pós-moderna e sustentada no posicionamento sistemático, realiza a contraposição, e assim, a modalização de ações humanas e quebra de sentidos. Então, estes fatores de “distorção” dos valores sistemáticos são devidamente ecoados nas canções, que, por sua vez, expressam a inexatidão tonal, com modalizações imprevisíveis.

A segunda parte da canção, agora distante dos impactos *eufóricos* tão bem anunciados pelo sujeito, revela, depois de ser condicionado às tensões de tempo, espaço e modo, mostra que o discurso *fórico* é demasiadamente introspectivo e o foco cinge a qualidade do sujeito diante das possibilidades do objeto. O sujeito demonstra o sentido inverso dos fatores missivos²⁰, pois o discurso passional já não mais nasce do objeto e deságua no sujeito, mas, este processo ocorre de forma inversa:

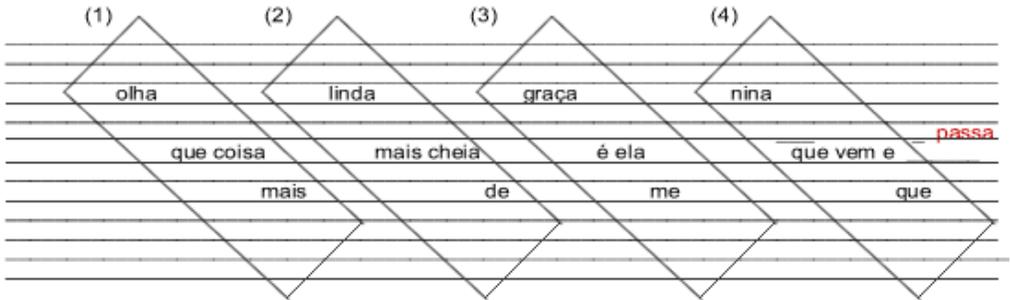
Ah! Por que estou tão sozinho!
Ah! Por que tudo é tão triste
Ah! A beleza que existe

Neste trecho, conforme cita Tatit, “o foco narrativo desloca-se, subitamente, do objeto para a junção e para o contraste entre o espaço interno *disfórico* e o espaço externo eufórico”. (TATIT, 1997, p. 156). Interessantemente, é nos apresentado a recorrência *disfórica* do sujeito, e faz com que os elementos retóricos presentes na letra sejam de extrema interação com a recorrência melódica, e, mostra o embate passional de extrema turbulência, pois, se tem a apreensão do indivíduo diante do objeto – que já é estruturado temporalmente – e após esta contemplação o indivíduo se volta, por intermédio das condições temporais, ao situacional espacial. Assim, percebemos, mediante ao uso intenso de vogais e de desaceleração conjunta, que há a valorização passional e realiza um estreito relacionamento com a fala com demasiadas flexões tonais e melódicas, chamadas por Tatit de *tonemas* e por ele assim definido:

Os tonemas são inflexões que finalizam as frases entoativas, definindo o ponto nevrálgico de sua significação. Com apenas três possibilidades físicas de realização (descendência, ascendência ou suspensão), os tonemas oferecem um modelo geral e econômico para a análise figurativa da melodia, a partir das oscilações tensivas da voz. Assim, uma voz que inflete para o grave, distende o esforço da emissão e procura o repouso fisiológico, diretamente associado à terminação asseverativa do conteúdo relatado. Uma voz que busca a frequência aguda ou sustenta sua altura, mantendo a tensão do esforço fisiológico, sugere sempre continuidade (no sentido de prossecução), ou seja, outras frases devem vir em seguida a título de complementação, resposta ou mesmo como prorrogação das incertezas ou das tensões emotivas de toda sorte. (TATIT, 1996, p. 21).

De tal maneira, a idéia de conservação dos valores, de comprovação e de materialização do ideal do sujeito é explicitado no pulso da canção. Ora, desta forma reforça-se a posição de que a música perpetua, materializa e proporciona a extensão das mesclas interiores, germinadas na alma do emissor. Com base no modelo apresentado por Luiz Tatit²¹ nos estudos sobre os elementos da canção popular em *Musicando a Semiótica*, mostrarei a relação de letra e melodia no esquema de

21 TATIT, p. 104



conduta descritivo:

Mediante a exposição acima, podemos verificar a maneira circular e continuada com que se constrói o período, tanto em medida latitudinal e longitudinal, situadas na pulsação do ritmo quaternário da canção. Outro elemento de extrema importância é a construção e ênfase do que será o ponto de desaceleração²² – ainda não se tem a *parada da parada*, medida em que há a quebra tensiva entre sujeito e objeto. Pode se perceber onde o elemento de saída da célula melódica - / passa/ - que tanto na retórica da letra (ponto cognitivo) quanto na estrutura melódica aborda a desaceleração da expectativa do sujeito, pois, a /*Moça*/, não caminha em direção ao sujeito, mas, a /*Caminho do mar*/. Contudo, esta desaceleração ressalta o valor temporal já constituído pelo sujeito, não eliminando seus valores interiores. Esse mesmo momento retrata também à transposição tonal, evidenciando o ponto de passagem da progressão.

Partamos agora para uma outra canção e falemos mais sobre a posição do sujeito mediante ao objeto de apego. A canção *Saudosa Maloca*, de Adoniran Barbosa, foi composta em 1938, e, embora não esteja enquadrada nos fatores temporais do pós-modernismo, será de grande valia para entendermos mais sobre as recorrências missivas e remissivas do sujeito ante ao objeto e os efeitos narrativos e passionais. A letra é:

Se o senhor não ta lembrado
 Dá licença de contar: é que onde agora está
 Este adifício arto
 Era uma casa véia
 Um palacete assombrado
 Foi aqui, seu moço

Que eu, Mato Grosso e o Joca
 Construimos nossa maloca
 Mas um dia, nós nem pode se alembrar
 Veio os homens com as ferramenta
 O dono mandou derrubar
 Peguemos todas das nossas coisa
 E fumos pro meio da rua
 Apreciá a demolição
 Que tristeza que nós sentia
 Cada tauba que caía
 Doía no coração
 Mato Grosso quis gritar
 Mas em cima eu falei:
 - Os homes tá com a razão
 Nós arranja outro lugar
 Só se conformemo quando o Joca falou
 - Deus dá o frio conforme o cobertor
 E hoje nós pega paia
 Nas gramas do jardim
 E pra esquecer nós cantemo assim:
 Saudosa maloca
Maloca querida
Din-din-donde nós passemos
Os dias felizes de nossas vida

Logo nos primeiros trechos da canção, o sujeito emissor da narrativa revela fortemente os valores nostálgicos e de apego ao objeto, que é construído aos poucos mediante a descrição lacônica da *saudosa maloca*. No diz respeito ao valor nostálgico do sujeito, pois ainda tem em mente às ocorrências passadas mesmo que estas se revelem e culminem a plena tristeza do sujeito, identificamos um livre trajeto entre os episódios passados e os acontecimentos presentes. Interessantemente, ainda que o sujeito afirme que */mas um dia, nós nem pode se alembrá/*, este faz a repetição dos fatos e insiste em referi-los.

O valor de aprecio do actante é intensificado na narrativa de forma inversa, pois quando afirma que */construimos nossa maloca/*, os fatores de justificação na narrativa já haviam sido desenvolvidos. Os valores de defesa se mostram quando afirma que antes do lugar ser o lar do sujeito, ali se encontrava */uma casa veia/ e /*

um palacete assombrado!, mas, em um momento no decorrer da narrativa o narrador expressa que a justificativa não teria valor, pois, /- *Os homes tá com a razão*!. Podemos entender e estender nosso foco analítico para o âmbito social, na medida em que o indivíduo é o pleno reflexo do cidadão das cidades e agente minoritário dos direitos civis.

Com grande maestria, Adoniran, ao compor esta canção fez com que o discurso do sujeito que perdeu seu lar se tornasse um sujeito de composição nula e múltipla. Isto acontece porque o narrador não possui nome e pode ser o representante e atuante dos valores passionais de qualquer ouvinte. Como já mencionamos, a composição que tem uma forte recorrência à oralidade pela proximidade ao discurso do cotidiano. Assim a identificação do ouvinte com as progressões melódicas, com a narrativa condizente e com a temática é extremamente afetuosa.

Um fator interessante que se revela na narrativa da canção, é a incerteza com que os indivíduos se posicionam, pois, já possuíam uma sustentação temporal de que o tempo passado detinha os fatores de proximidade, porém, este fator já não é disponível aos sujeitos. Todavia, visto que a canção proporciona *oscilações passionais*²³ em grande frequência, os pontos de incerteza são brevemente sanados. Verifiquemos o período:

Cada tauba que caía
Doía no coração
Mato Grosso quis gritar
Mas em cima eu falei:
- Os homes ta com a razão

Neste período constatamos o contraponto deixado na narrativa, pois, mesmo tendo se justificado, o narrador dá, com grande rapidez, o retorno do discurso, anulando as possibilidades argumentativas anteriores. Ainda que o foco nesta verificação sejam os fatores narrativos, seria de total inadvertência deixar de mencionar o período melódico que traz o conforto para a incerteza criada até aqui no decorrer da canção. No trecho /- *Deus dá o frio conforme o cobertor*! proporciona ao ouvinte um efeito de transição, o que leva a entender que o mesmo poderia acontecer com o sujeito: somente um momento de passagem; porém, novamente acontece uma desaceleração dos efeitos passionais, quando mostra a atual situação e quando novamente lembra os bons períodos antes da perda da /*Malocal*!:

E hoje nós pega paia
Nas gramas do jardim
E pra esquecer nós cantemo assim:
Saudosa maloca
Maloca querida

Alguns elementos complementam e enriquecem a composição desta canção como quando é notória a ligação quase visceral do indivíduo com objeto. No ato da perda, o sujeito sente os efeitos fisicamente: a tristeza e a saudade. Outro fator de não menos importância é o prolongamento das recorrências passionais. Ora, como já fora mencionado os efeitos nostálgicos cristalizam essa idéia, pois o indivíduo sente a perda até o momento em que descortina o fato a outro.

Retomando a idéia de valorização nostálgica²⁴ vista na canção *Saudosa Maloca*, podemos identificar em outra canção as mesmas potencialidades. A música *Como uma onda*, de Lulu Santos revela elementos interessantes acerca dos fatores de perda, incerteza e forte recorrência *fórica*. Assim temos duas canções que são de períodos distintos, mas que estão amarrados pelas mesmas recorrências missivas. Todavia, a canção *Como uma onda*, pertencente às formulações do pós-modernismo, adequa a progressão da letra às pulsações tensivas do ritmo e da melodia. Vejamos o trecho:

Nada do que foi será
De novo do jeito que já foi um dia
Tudo passa
Tudo sempre passará
A vida vem em ondas
Como um mar
Num indo e vindo infinito
Tudo que se vê não é
Igual ao que a gente
Viu há um segundo
Tudo muda o tempo todo
No mundo

Pode-se perceber que a canção já dá início recorrendo em sua narrativa os

24 COELHO, Marcio. **A paixão e passionalização em Saudosa Maloca**. In: Cadernos de semiótica aplicada, Vol. 1, n.º 2, São Paulo, p.128-153, dez. 2003. Ensaio

fatores nostálgicos, porém em sua recorrência melódica, ocorre uma apresentação e a preparação do ouvinte para o ponto arguto da canção. A oscilação tonal em ordem seqüencial e repetitiva leva a crer e aludi às ondas do mar, elemento de extrema importância na narrativa. Essas oscilações dando a condição de vaivém são expostas em ponto de conexões positivas e negativas, ou, de futuro e passado. Percebe-se que o autor da canção aborda os fatores semânticos de condições opostas, como, / *Nada do que foi será!*. É entendível de que /*Nada do que foi!*/ de maneira alguma se detém a uma nova ocorrência. Nesta frase vemos a adequação dos verbos de ação, no passado /*foi!*/, efetuando a junção com /*será!*/, revelando não tão somente a nulidade do discurso, como o movimento de vaivém antes mencionado.

As ligações entre elementos de ocorrências passadas e futuras estão presentes na grande maioria da narrativa da canção. Com base nas abordagens semióticas de Marcio Coelho em *A Paixão e Passionalização em Saudosa maloca*²⁵, verificaremos nesta canção os elementos que identificam as oposições temporais cognitivas do sujeito:

Passado (Negativo / Nulo)	Futuro (Positivo / Existente)
<i>Nada do que foi</i>	<i>Será</i>
<i>Foi um dia</i>	<i>De novo de um jeito que já</i>
<i>Passa</i>	<i>Tudo</i>
	<i>Tudo sempre passará</i>

Mediante a exposição acima percebemos as intercalações presentes na narrativa e a maneira com o narrador se porta diante dos efeitos passados, efeitos estes que perduram e tendem a perdurar. É importante mencionar que a melodia se adapta a temática de maneira mais que apropriada. É de intrínseca importância verificar a contraposição ocorrente entre os discursos das estrofes ante ao refrão, pois, o que se nota é que algo incidido ao sujeito não volta, se quer de maneira parecida ao que este se deparou. Todavia, o movimento circular e re-corrente do mar leva a idéia de extrema repetição dos efeitos.

Pode perceber pela progressão /*E – F#4 – G#!*/, em suas demasiadas repetições, que, na melodia, há uma simulação dos movimentos do mar, ou melhor, uma tensividade tonal que faz menção ao ponto de apoio e de fuga da narrativa: /

Como uma onda no mar!

Um dos elementos de extrema importância para análise semiótica de uma canção ou, um conjunto delas, é o projeto enunciativo. Luiz Tatit explica que “o projeto enunciativo pode ser desdobrado em *projeto entoativo* (recursos investidos na melodia) e *projeto narrativo* (recursos investidos na letra)”. (TATIT, 1997, p. 122).

É importante fitar que, tanto os recursos que proporcionam uma maior tensão na melodia quanto na letra, são investimentos claros dos agentes pós-modernistas.

Ao abolir categorias como as de ‘forma e contexto’ ou de ‘música em si e resposta humana’, a teoria pós-moderna reflete as mudanças nas formas culturais de representação de ‘texto para imagem’, de ‘linearidade para simultaneidade’, de ‘coerência para ruptura’. (NOGUEIRA, 2004, p. 9)²⁶.

Os projetos enunciativos podem ser verificados na canção *Como uma onda* na medida em que o narrador exprime de maneira abusiva as formas passionais, quando faz um recorrente uso do prolongamento das vogais. Isto causa um efeito tensivo na canção.

Diante da maneira em que *letra e melodia* podem impactar e originar um desdobramento enunciativo de grande repercussão, a comunicação entre enunciador, enunciado e receptor, tem fundamento na maneira de percepção cognitiva de determinada mensagem. Mas, de que maneira podemos verificar a compreensão da mensagem na experiência musical? Conforme Douglas R. Hofstadter explica, “podemos distinguir três níveis razoáveis claros de informação: (1) a mensagem *formal*; (2) a mensagem *exterior*; (3) a mensagem *interior*”²⁷. Esta última, remete ao significado pretendido de quem enviou a mensagem. A mensagem *formal* é a mensagem em si, livre de quaisquer interferências voltadas ao interesse. A mensagem *exterior* deve ser acompanhada pelos elementos cognitivos que as sobrepõem de maneira com que se transponham os fatores preponderantes da mensagem *interior*²⁸. Partindo destes conceitos, podemos voltar aos primeiros momentos desta análise e entender que o cerne do discurso musical transcende os fatores estruturais sonoros, de maneira que se obtenha os recursos semióticos para a transmissão da mensagem.

26 NOGUEIRA, Marcos V. C. **Comunicação em música da cultura tecnológica: o ato da escuta e a semântica do entendimento musical**. 1ª. Ed. Rio de Janeiro, 2007, p. 213. Monografia

27 HOFSTADTER, Douglas R. **Gödel, Escher, Bach: um entrelaçamento de gênios brilhantes**. (José Viegas Filho, Trad.). Brasília: Ed. UnB, 2001. 892 p.

28 Ibid.

Assim, podemos entender, por exemplo, os fatores motivantes da canção *Construção*, de Chico Buarque, pois, levando-se em consideração as ocorrências sociais na qual a música foi publicada, temos elucidado a maneira com que Buarque faz sua crítica, usufruindo dos projetos enunciativos. Veja:

Amou daquela vez como se fosse a última
 Beijou sua mulher como se fosse a última
 E cada filho seu como se fosse o único
 E atravessou a rua com seu passo tímido

Subiu a construção como se fosse máquina
 Ergueu no patamar quatro paredes sólidas
 Tijolo com tijolo num desenho mágico
 Seus olhos embotados de cimento e lágrima

Sentou pra descansar como se fosse sábado
 Comeu feijão com arroz como se fosse um príncipe
 Bebeu e soluçou como se fosse um náufrago
 Dançou e gargalhou como se ouvisse música

E tropeçou no céu como se fosse um bêbado
 E flutuou no ar como se fosse um pássaro
 E acabou no chão feito um pacote flácido
 Agonizou no meio do passeio público

Morreu na contramão atrapalhando o tráfego

Esta é a primeira parte da canção em que se tem revelado em explícita maneira as potencialidades concretistas. Pedro Alexandre Sanches afirma que a canção

tem letra concretista e conta com arranjo orquestral de Rogério Duprat, mas acontece que aqui os dois elementos – concretismo e arranjo “tropicalista” – são utilizados em registro invertido, de ressaltar o tema de defesa do oprimido que a canção cobiça. (SANCHES, 2000, p. 220)²⁹.

29 SANCHES. Pedro A. TROPICALISMO: a decadência bonita do samba. 1ª. Ed. São Paulo, Ed. Boitempo, 2000.

O posicionamento idealista de Chico Buarque revela-se na retórica da canção em que apresenta o “homem-coisa”, embalado pelo ritmo frenético das buzinas, dos carros e da máquina dos operários escravizados. Todos os fatores são lançados em um caldeirão incendiado pelo toque suave do samba. A mensagem denunciadora de Buarque norteia o contraste social, em que, o personagem, operário, que trabalha aos sábados, morre na contramão do tráfego de imposição da ditadura.

A repetição das letras com adjetivos trocados no segundo bloco – e, depois, no terceiro, definitivo, que culmina na morte do homem-coisa, incômoda demais para a descontração de um sábado de folga (a metáfora, aqui, se crava no coração da tortura de porões) -, tem cor de denuncia também, contra a despriorização que a praxe pós-modernista advoga para mundo pós-ideológico. (SANCHES, 2000, p. 220)³⁰.

Conforme mencionado por Pedro Alexandre Sanches, a controvérsia de Chico é clara. Sua mensagem contra os posicionamentos pós-modernos é totalmente cabível.

Ainda permanecendo na idéia de explanação da mensagem, e seguido a mesma temática de oposição aos valores pós-modernistas, podemos analisar alguns trechos da música *Minha alma (Paz que eu não quero)*, de O Rappa:

A minha alma está armada
E apontada para a cara
Do sossego (sego)
Pois paz sem voz
Não é paz, é medo (medo)

Às vezes eu falo com a vida
Às vezes é ela quem diz
Qual a paz que eu não quero
Conservar
Para tentar ser feliz

Esta canção revela e sustenta a idéia de oposição às demandas errôneas da sociedade corrupta, e vai além, mostra o papel da sociedade diante das condutas para uma revisão dos direitos do cidadão, /*Pois paz sem voz Não é paz é, medol.* É interessante mencionar que a narrativa não possui actantes figurativos, metafóricos ou mimeses como agentes da voz que rege o discurso,

mas, o cantor/intérprete faz questão de tomar posse e se apresentar como agente ideológico, que, de fato, é uma das características dos ritmos dotados de militância como: o *rock*³¹.

Com um discurso dotado de prosopopéias, o narrador mostra que até mesmo os instintos automáticos do ser humano estão severamente coagidos às ocorrências criminosas urbanas, e, que as tentativas de instauração da paz ocorrem mediante as constantes lutas do povo.

Diante do já foi apresentado nessas análises, percebemos a forte interferência dos efeitos *tensivos* e *fóricos* na música popular. Todavia, seria de demasiada incongruência encerrar esta abordagem sem mencionar de onde se originou a polifonia da música clássica, moderna, e, por fim, a pós-moderna. Seria errôneo também, deixar de citar, por exemplo, a música do “pai da polifonia”, Johann Sebastian Bach, o “gênio Bach”³². Todas as suas composições detêm uma essência musical rica em sonoridade e conteúdo. São tantos exemplos a serem dados atinentes às composições de Bach, que, qualquer um que mencionarmos terá adequação plena. *O cravo bem temperado*³³, uma de suas maiores obras, detém, juntamente com diversas outras fugas, a arte do contraponto, contraponto esse que faz menção à sua própria vida, pois tão de perto lidou com a morte de diversos entes, e por inúmeros lugares onde morou, e entendeu que para tudo há um contraponto, e que, diante das coisas que são difíceis e inaceitáveis ao homem, o contraponto está ao dispor para demonstrar e discordar das ocorrências humanas, com supremacia Divina. Outro exemplo de extrema pertinência é a composição *Jesus, a alegria dos homens*, onde explicita, com *tensões* tonais, a reverência a Jesus, com a morte e, em seguida, sua ressurreição.

Não são poucos os grandes mestres da música que fazem menção a Bach como o maior de todos os gênios musica. Rainer Maria Rilke, em 1920, afirmou:

E a musica (que para mim é forte demais, essência demais, de sorte que nunca ouso ouvi-la) com você eu quero ouvi-la: Bach, que é - você sabe muito bem – “mais rico do que a vastidão do mais vasto mar” (...) Durante o coro de abertura da Paixão segundo São Mateus, formaram-se à minha frente verdadeiras montanhas de dor (...). (RILKE, citado

31 **A música de força.** [online] Disponível na Internet via WWW. URL: <http://oucomesmoedai.wordpress.com/2007/10/06/o-poder-da-musica/>. Arquivo consultado em 21 de Outubro de 2007.

32 RUEB. Franz. **48 variações sobre Bach.** (João Azenha, Trad.). São Paulo: Companhia das letras, 2001.

33 MARTINS. José da S. **Bach: sua vida e cravo bem temperado.** São Paulo: Martin Claret, 1984.

por Rueb, 2001, p. 80).

Rilke, ao referir Bach como “mais rico do que a vastidão do mais vasto mar”, tem a mesma conotação de Beethoven: “Nicht bach – Meer sollte er heissen”. (BEETHOVEN, citado por Rueb, 2001, p. 15)³⁴

Tendo em vista a grandiosidade de Bach (que em alemão também pode significar riacho), Ludwig van Beethoven diz que “seu nome não deveria ser ‘riacho’ [Bach], e sim mar [meer]”³⁵.

Diante das análises aqui apresentadas, podemos carregar conosco o quão surpreendente é a arte da música. Vale-nos verificar com novos olhos e, (porque não?), com outros ouvidos, o que a música pode proporcionar. Para Jean Jacques Rousseau,

mesmo que toda a natureza esteja adormecida, o que a contempla não dorme, e a arte do músico consiste em substituir a imagem insensível do objecto pela dos movimentos que a sua presença excita no coração do contemplador: não só ele agitará o mar, animará a chama de um fogo, fará correr os ribeiros, cair a chuva e aumentar as torrentes, como pintará o horror de um deserto medonho, denegrirá os muros de uma prisão subterrânea, acalmará a tempestade, tornará tranqüilo e sereno o ar e da orquestra espargirá nova frescura sobre os bosques... (RUSSEAU, n. Genève 1712; m. 1778).

34 Ibid.

35 Ibid.

REFERÊNCIAS

- CACCIOLA, Maria L. **O conceito de interesse**. . [online] Disponível na Internet via WWW. URL: <http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/terceiramargemonline/numero10/viii.html>. Arquivo consultado em 21 de Outubro de 2007.
- COELHO, Marcio. **A paixão e passionalização em Saudosa Maloca**. In: Cadernos de semiótica aplicada, Vol. 1, n.º2, São Paulo, p.128-153, dez. 2003. Ensaio
- FILHO, Domício P. **Pós-modernismo e literatura**. São Paulo: Ática, 1988.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 7a. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003
- HOFSTADTER, Douglas R. Gödel, Escher, **Bach: um entrelaçamento de gênios brilhantes**. (José Viegas Filho, Trad.). Brasília: Ed. UnB, 2001. 892 p.
- MARTINEZ, José Luiz. **Uma teoria da música em bases Peirceanas**. [online] Disponível na Internet via WWW. URL: <http://www.pucsp.br/pos/cos/rism/oqe-ilm.htm>. Arquivo consultado em 04 de Dezembro de 2007.
- MARTINS, José da S. **Bach: sua vida e cravo bem temperado**. São Paulo: Martin Claret, 1984.
- MED, Bohumil. **Teoria da Música**. 4ª. ed. Brasília: Musimed, 1996.
- NASCIMENTO, Zylpha B. C. **As Musas: fonte de inspiração para Platão**. In: Cadernos de Atas da Anpof, nº. 1. São Paulo, 2001, p. 10.
- NOGUEIRA, Marcos V. C. **Comunicação em música da cultura tecnológica: o ato da escuta e a semântica do entendimento musical**. 1ª. Ed. Rio de Janeiro, 2007, p. 213. Monografia
- PIEPER, Josef. **Sobre a música**. [online] Disponível na Internet via WWW. URL: <http://www.hottopos.com/videtur8/piepermu.htm>. Arquivo consultado em 21 de Outubro de 2007.
- RUEB, Franz. **48 variações sobre Bach**. (João Azenha, Trad.). São Paulo: Companhia das letras, 2001.
- SANCHES, Pedro A. **TROPICALISMO: a decadência bonita do samba**. 1ª. Ed. São Paulo, Ed. Boitempo, 2000.
- SOPEÑA, Frederico. **Música e literatura**. (Claudia A. Sch, Trad.). São Paulo: Nerman, 1989.
- TATIT, Luiz. **Musicando a semiótica**. São Paulo: Annablume, 1997
- _____ (1994). **Semiótica da Canção, melodia e letra**. São Paulo: Escrita.