

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-graduação em Letras

Naíssa de Carvalho Rajão

**A LETRA, A MÚSICA E O SENTIDO:
as nuances do sentido na canção popular brasileira**

Belo Horizonte
2015

Naíssa de Carvalho Rajão

**A LETRA, A MÚSICA E O SENTIDO:
as nuances do sentido na canção popular brasileira**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de doutor em Letras.

Orientador: Hugo Mari

Belo Horizonte

2015

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

R1491 Rajão, Naíssa de Carvalho
A letra, a música e o sentido: as nuances do sentido na canção popular brasileira / Naíssa de Carvalho Rajão, Belo Horizonte, 2015.
127 f.: il.

Orientador: Hugo Mari
Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.
Programa de Pós-Graduação em Letras.

1. Música. 2. Linguística. 3. Cognição. 4. Significação (Psicologia). 5. Semiótica. 6. Enunciação (Linguística). I. Mari, Hugo. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

SIB PUC MINAS

CDU: 78(81)

Naíssa de Carvalho Rajão

**A LETRA, A MÚSICA E O SENTIDO:
as nuances do sentido na canção popular brasileira**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de doutor em Letras.

Prof. Dr. Hugo Mari (Orientador) - PUC Minas

Prof. Dr. Paulo Henrique Aguiar Mendes - UFOP - Banca Examinadora

Profa. Dra. Raquel Beatriz Junqueira Guimarães - PUC Minas - Banca Examinadora

Prof. Dr. Clóvis Salgado Gontijo Oliveira - FAJE - Banca Examinadora

Profa. Dra. Daniella Lopes Dias Rodrigues - PUC Minas - Banca Examinadora

*Um beijo pra minha mãe,
pro meu pai
e pra Xuxa.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço à CAPES por me conceder a bolsa de estudos que tornou possível a realização deste **sonho** e a minha contribuição para a ciência.

Agradeço aos professores que viram em mim alguém que podia ter um **olhar especial** para alguma coisa e, principalmente, aos que, de alguma forma, me disseram isso.

Agradeço a todos os que me lembram diariamente deste olhar.

Também quero agradecer, mais uma vez, a todas as pessoas que conheci um dia e que de alguma forma permaneceram fazendo parte da minha vida (principalmente aos **amigos** que acompanham minha saga). Entre momentos de carinho ou discussões, concordâncias e discordâncias a gente vai costurando daqui e de lá...e no fim... sempre crescemos.

Agradeço às **rezas** da minha avó Rosa e acredito em sua proteção, mesmo ela já não estando aqui. “Ó senhor! Põe seus anjos aqui!”

Agradeço **a mim!** Por ser poeta, escritora, cantora, compositora, na medida que dá para exercer, criativa, mãe ao cubo, guerreira, derretida, brava, chorona, verdadeira demais, coração grande, pensamento voante, cabeça dura e extremamente argumentadora (sou definitivamente uma pessoa do discurso). Agradeço muito a mim por ter dado conta, aos trancos e barrancos, de começar e terminar honestamente cada coisa que me propus fazer, em especial, esta tese. E por **sentir** cada pedrinha no caminho e cada recompensa por a transpor.

A todos os compositores da **música brasileira** que trazem verdade no que fazem! A todos os teóricos fodões que existiram e existem ainda! À primeira forma de vida na terra!

AGRADECIMENTOS MAIS QUE ESPECIAIS:

Agradeço muito aos meus pais pelo apoio de sempre em todos os aspectos, acadêmicos ou não. Vida é **semente** e ciclo.

Agradeço aos meus tios, primas, sobrinhos, irmão e família por me darem **raízes** para que eu sustente meu **caule** nessa vida e cresça constantemente.

Às minhas filhas, Júlia e Lira, por serem meus mais preciosos **frutos**, que me alimentam do mais sublime amor que já vivenciei!

Ao Allan por me fazer **florir** todos os dias!

Agradeço, por fim, ao **amor!** Por existir e fazer as coisas terem um sentido.

Não existe linguagem que dê conta dele, mas ele existe! Sempre!

*Agora é sério, com certeza aos grandes: Hugo, Paulinho,
Malu, professores que muito me inspiraram.
Julia e Lira, meus amores eternos e supremos.
Família e rezas de vó, sempre!*

RESUMO

O objeto de estudo deste trabalho é a MPB, um “Sistema de gênero” formado a partir da década de sessenta. Nesta pesquisa analisamos diversas canções com o intuito de trazer à luz toda a teoria exposta, tanto durante os capítulos teóricos quanto no último capítulo, dedicado especificamente a análises de músicas da MPB. Uma canção traz em si a junção de dois sistemas distintos, um código verbal e outro não-verbal, mas que atuam sempre em conjunto, trazendo ao ouvinte tanto informações presentes no verbal quanto presentes no não-verbal. Para examinar melhor quais são estas informações recorreremos nesta pesquisa a diversas perspectivas teóricas, como à “Análise do discurso” para as questões relativas ao verbal e à “Semiótica da canção” para as questões relativas ao diálogo entre o verbal e o não-verbal e, além dessas, também lançamos mão e demos grande ênfase aos estudos na área da cognição sobre o processamento cerebral da letra e da música. Dentro da linha cognitiva, o ponto em comum que nos interessa nas pesquisas de todos autores dessa vertente, os quais nos dão embasamento, é a questão da percepção do sentido da música pelos ouvintes, a música como gênero, a música como elemento comunicacional, os processos de memorização do conjunto letra/música e a intervenção da emoção na produção desse sentido, vistos pelo viés da cognição.

Palavras-chave: Música. Linguística. Cognição. Sentido. Semiótica. Enunciação.

ABSTRACT

The object of this research is the MPB, a "Genre System" formed from the sixties. In this study we analyze several songs in order to bring to light any exposed theory, both during the theoretical chapters as the last chapter specifically devoted to MPB music analysis. A song brings with it the addition of two distinct systems, a verbal code and other non-verbal code, but always working together, bringing the listener as much information regarding both. To further examine what this information we used in this research to various theoretical perspectives, such as the "Discourse analysis" for issues related to verbal and "Semiotics of the song" for issues relating to the dialogue between the verbal and non-verbal and in addition to these, we also gave great emphasis on studies in the area of cognition on brain processing of lyrics and music. Within the cognitive, the common thread that interests us in the composers of this style, which give the foundation, is the question of perception of the meaning of music for listeners, the music as a genre, music as a communicative element, the saving procedures of set letter/music and the intervention of emotion in producing that sense, seen from the angle of cognition.

Keywords: Music. Language. Cognition. Sense. Semiotics. Enunciation.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - Melodia e letra de “Terra”	16
FIGURA 2 - Parte A “Garota de Ipanema”.....	23
FIGURA 3 - Parte A “Garota de Ipanema” 2.....	23
FIGURA 4 - Trecho “Garota de Ipanema”	24
FIGURA 5 -Repetição/motivo	25
FIGURA 6 - Partes cérebro	44
FIGURA 7 - O silêncio na MPB	47
FIGURA 8 - Fragmentos Mélisande	55
FIGURA 9 - Linguagem verbal: texto-sons	66
FIGURA 10: Linguagem musical: movimentos-amplitude	66
FIGURA 11 - Canções: gêneros.....	69
FIGURA 12 - Conjuntos gêneros	70
FIGURA 13 - Sistema de gêneros	72
FIGURA 14 - Conjunto de gêneros mobilizados pelo compositor	73
FIGURA 15 - Conjunto de gêneros mobilizados pelo ouvinte	73
FIGURA 16 - Conjunto mobilizado por Chico Buarque.....	77
FIGURA 17 - Quadro de contrato comunicacional.....	79
FIGURA 18 -aplicação quadro de contrato comunicacional.....	83
FIGURA 19 - Quadro semiótica da canção.....	85
FIGURA 20 - Quadro de exemplificação de modelos	85
FIGURA 21 - Recursividade em “Copo vazio”	87
FIGURA 22 - Harmonia e melodia de “Bim-bom”	101
FIGURA 23 - Partitura de “Bim-bom”.	102
FIGURA 24 - Partitura refrão “Bim-bom”.....	103
FIGURA 25 - Letra e melodia “Bim-bom”	111
FIGURA 26 - Acordes “Construção”.....	111

FIGURA 27 - Trecho partitura “Construção” 1	112
FIGURA 28 - Trecho partitura “Construção” 2	112
FIGURA 29 - Trecho partitura “Construção” 3	113

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 SOBRE O OBJETO DO PRESENTE TRABALHO	16
2.1 Como analogias entre música, texto e significado são abordados por alguns importantes teóricos	17
2.2 A Música Popular Brasileira dentro da tradição musical do ocidente.....	19
3 “MÚSICA, LINGUÍSTICA E COGNIÇÃO”	21
3.1 A teoria Generativa da Música Tonal (GTTM).....	21
3.1.1 <i>Estrutura de agrupamento</i>	22
3.1.2 <i>Estrutura métrica</i>	25
3.1.3 <i>Redução do período de tempo</i>	25
3.1.4 <i>Redução prolongacional</i>	26
3.2 As implicações cognitivas da GTTM	27
3.3 Argumentação do autor a respeito da noção de inatismo e da GTTM.....	28
3.4 Semântica e narratividade	29
3.5 A narratividade na música	31
3.6 A voz na narratividade.....	33
3.7 Conclusões de Imberty	33
4 AFASIA E AMUSIA: A PERDA CEREBRAL DA CAPACIDADE LINGUAGEIRA E MUSICAL	35
4.1 Afasia	35
4.2 Afasia X amusia	36
5 SOBRE A AMBIGUIDADE, A COMUNICAÇÃO E A EMOÇÃO NA MÚSICA: UMA LEITURA DE SALGADO, MEYER E AROM.....	45
5.1 Sobre a ambiguidade na linguagem e na música	45
5.2 O silêncio e sua ambiguidade.....	45
5.3 As causas da ambiguidade na música	52
6 AS RESPOSTAS EMOCIONAIS À MÚSICA E A COMUNICAÇÃO MUSICAL.....	58
6.1 Algumas posições sobre a natureza do estímulo musical.....	58
6.2 Evidências da natureza e existência de uma resposta emocional à música.....	59
6.2.1 <i>Evidências subjetivas</i>	59
6.2.2 <i>Evidências objetivas</i>	60
6.2.3 <i>Evidências objetivas partindo de respostas fisiológicas</i>	61
6.3 Música como comunicação na visão de Arom.....	64
7 GÊNEROS: AS FRONTEIRAS DA MPB	68
7.1 Conjuntos e sistemas de gêneros: uma aplicação dos conceitos Bazerman nos processos que envolvem os gêneros musicais	69
7.2 Sobre os gêneros do discurso: à luz de Bakhtin.....	77
7.3 Enunciação e Semiótica da Canção.....	78
7.4 Os gêneros e as obras	87

8 O HIBRIDISMO DA MÚSICA BRASILEIRA: AS TRIAGENS DE TATIT (E A TRÍADE DE MÁRIO DE ANDRADE)	90
8.1 Primeira triagem, o samba	90
8.2 Segunda triagem, canções carnavalescas	91
8.3 Terceira triagem: samba-canção, bossa nova, jovem guarda, canção de protesto, tropicalismo, clube da esquina. A formação da MPB	91
8.4 Quarta triagem, o consumo	95
8.5 A tríade de Mário de Andrade	97
9 ANÁLISE DE CANÇÕES DA MPB À LUZ DA TEORIA EXPOSTA	100
9.1 A Bossa Nova, análise de “Bim-bom”, de João Gilberto	100
9.2 Análise da canção “Back in Bahia” (Gilberto Gil):	104
9.3 Análise da canção Fado Tropical (Chico Buarque e Ruy Guerra)	107
9.4 Análise de “Construção”, Chico Buarque	109
10 CONCLUSÃO	120
REFERÊNCIAS	125

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho é uma continuação da dissertação de mestrado que apresenta uma discussão e análise sobre a música popular brasileira. Porém, na tese pretendemos aprofundar nossa análise mostrando por diversos vieses e correntes teóricas como se processa a produção de sentido na canção. Nosso objeto de estudo serão canções populares que se enquadram no gênero MPB, surgido na década de sessenta. A análise deste corpus permite-nos fazer reflexões a respeito do papel da MPB na cultura brasileira tendo como foco sempre a construção de sentido que emerge do diálogo entre letra e música.

O estudo da produção de sentido através de diversas possibilidades, como as relativas ao sujeito, ao sistema e à própria história (contexto cultural), têm sido objetos de pesquisas recentes em Análise do Discurso. A canção popular é um discurso social de grande alcance na cultura brasileira, por isso vem se mantendo ativo na mesma por décadas a fio, além de estabelecer diversas interfaces com outros discursos. No entanto, é também um discurso que precisa ser investigado para uma compreensão mais ampla de seu alto teor persuasivo e de suas estratégias de influência e comoção do ouvinte. (RAJÃO, 2011, p. 9)

Esta investigação partirá do preceito de que podemos analisar canções optando unicamente pela análise da letra e de suas questões relativas à enunciação, mas, certamente, este estudo será mais completo se abranger também uma análise da letra em conjunção com a música. Ora, uma canção recebe essa denominação justamente por chegar aos ouvintes na forma integrada de letra e música. De modo contrário, seria uma música instrumental, que não se enquadraria no gênero “canção” e só poderia ser analisada devidamente por pesquisadores da área de música ou, seria então, uma poesia, cuja musicalidade seria somente o produto da entonação de rimas e métricas específicas dos versos, e não dos elementos mais especificamente musicais. Entretanto, a canção traz em si a junção de dois sistemas distintos, um código verbal e outro não-verbal, mas que atuam sempre em conjunto, trazendo ao ouvinte tanto informações presentes no verbal quanto presentes no não-verbal. Para examinar melhor quais são estas informações recorreremos neste projeto a duas perspectivas teóricas; à “Análise do discurso” para as questões relativas ao verbal e à “Semiótica da canção” para as questões relativas ao diálogo entre o verbal e o não-verbal.

Na área da “Análise do discurso” consideraremos fundamental seu “desmembramento” em teorias que aprofundam e ramificam seus preceitos em relação principalmente à questão dos gêneros e da enunciação. Para tal podemos citar uma gama de autores cujas perspectivas teóricas estão em sintonia com nosso objetivo de análise de canções podendo ser aplicadas nestas análises para trazer à tona aspectos extremamente relevantes das

letras considerando, principalmente, sua dimensão enunciativa. Para isso, vamos recorrer a Charaudeau (2001), Benveniste (1976), Bakhtin (1953), Mari (2008), Bazerman (1994), dentre outros.

Por outro lado, na área da “Semiótica da canção”, o autor adotado será *a priori* Luiz Tatit (2002, 2004), um dos principais pesquisadores desta linha teórica, que visa à aplicação de conceitos da semiótica greimasiana em conjunção com os conceitos de linguistas, como Saussure e Hjelmslev, para analisar, especificamente, a canção popular brasileira.

Embora a canção brasileira venha nas últimas décadas despertando interesses de inúmeros pesquisadores, certamente pela sua riqueza, diversidade e poder de mobilização popular, a maior parte destas pesquisas parte de setores ligados à música. Diversos teóricos vêm buscando desvendar aspectos da composição brasileira pelo viés das teorias musicais, ou seja, o estudo do campo harmônico, melódico, formal e rítmico através de partituras. E estes estudos são de suma importância. Porém, há também esta vertente, a “Semiótica da canção”, que busca analisar o mesmo corpus partindo de outros princípios; os princípios entoativos. Isso faz com que análises relevantes possam surgir também da área de Letras, pelo estudo da fala.

A prática musical brasileira sempre esteve associada à mobilização melódica e rítmica de palavras, frases e pequenas narrativas ou cenas cotidianas. Trata-se de uma espécie de oralidade em que o sentido só se completa quando as formas sonoras se mesclam às formas linguísticas inaugurando o chamado gesto cancional. (TATIT, 2004, p. 69)

Os sons da fala são instáveis. A melodia musical estabiliza estes sons, pois aumenta a duração das notas por sílaba e estabelece um padrão rítmico. Assim, os compositores partem da entoação natural da fala e vão estabilizando-a na medida em que criam certas “células” de caminho melódico e promovem, simultaneamente, o encaixe entre elas e as palavras. Este percurso ou modelo de composição particularmente é válido para canções populares ou canções de estreito vínculo com as raízes populares. Nelas, grande parte dos compositores mais significativos na história da música popular brasileira não tem formação ou sequer conhecimentos básicos de teoria musical. O processo de composição não parte de algo que seja tão pensado ou estruturado em termos de relações harmônicas e construído passo a passo na partitura. Na canção popular o modo de compor que prevalece é o que parte da naturalidade de falante que o compositor utiliza para chegar a canções. Estas canções, mesmo sendo bastante massivas, preservam um fator importante de qualidade justamente por serem o reflexo do ponto mais sólido que as pessoas de uma cultura têm em comum; sua língua, sua

fala.

Este elo tão forte entre a canção e a oralidade nos permite aprofundar tanto em análises no campo da linguagem que talvez sejam até mais plausíveis que as feitas no campo da Música, onde o aparato teórico é mais desenvolvido e apropriado para a análise de outros gêneros musicais. Em geral os que, mesmo sendo compostos por autores brasileiros, se aproximam mais da música erudita por sua forma de composição diferenciada da popular.

Lançar mão das teorias linguísticas ligadas ao discurso e à enunciação é, sem dúvida, um caminho de trabalho indispensável para as análises de canções populares, pois é através da enunciação que iremos entender a fala que existe por trás do canto. “Cantar é também dizer algo, só que de um modo especial” (TATIT, 2004, p. 73). Esta fala que existe no canto inaugura novas instâncias a cada situação distinta em que é executada. Um novo sentido emerge a cada audição de uma mesma música. Para cada ouvinte em cada tempo e lugar emergirá um sentido único e este tem na fala sua “fonte provedora”, mas só se completa no conjunto que forma com a música e seus dados que, apesar de não serem tão “objetivos”, certamente também atuarão na construção deste sentido e provocarão no ouvinte uma mudança de estado “físico-emocional”.

A teoria de Tatit (2002, 2004) é sem dúvida fundamental para esta pesquisa, porém ela se fixa quase que exclusivamente na questão do elo entre melodia e letra. Aqui, no entanto, torna-se necessário abarcar não só a relação entre melodia e letra, mas qualquer aspecto que venha interferir, de alguma forma, na produção de sentido da canção. Sendo assim, analisaremos também aspectos do arranjo musical utilizados pelos cancionistas através de comparações entre gravações diferentes de uma mesma canção, mostrando como o arranjo é fundamental para os caminhos do sentido. Para tal recorreremos a outras vertentes teóricas, além da Semiótica da canção, como as teorias argumentativas, enunciativas e do discurso.

Além das vertentes teóricas citadas acima, também iremos lançar mão de estudos na área da cognição sobre o processamento cerebral da letra e da música. No capítulo dedicado à leitura destes estudos, iremos discutir, principalmente, as ideias do autor Imberty (2011) sobre a cognição da linguagem musical e verbal abrindo contrapontos com as proposições de outros autores, como Jakendoff, Lerdhal, Sloboda, Meyer (1956), Arom (2000), Brandt e Salgado (2014). O ponto em comum que nos interessa nas pesquisas de todos esses autores é a questão da percepção do sentido da música pelos ouvintes e a intervenção da emoção na produção desse sentido, vistos pelo viés da cognição. Além disso, também iremos analisar a investigação de outros autores como, os neurocientistas Bhattacharya (2003) e Peretz et al. (2002), a respeito da perda da capacidade linguageira e musical, afasia e amusia.

Dedicaremos o último capítulo desta pesquisa unicamente a análises de canções a fim de demonstrar as teorias que serão expostas durante este estudo. Entretanto, estas análises não serão feitas somente neste capítulo específico. Durante todo este estudo também apresentaremos diversas análises de canções com o intuito de exemplificar as teorias às quais utilizamos no próprio momento de sua investigação. Essa estratégia servirá para clarear alguns pontos desta investigação, ligando as propostas teóricas ao objeto de estudo.

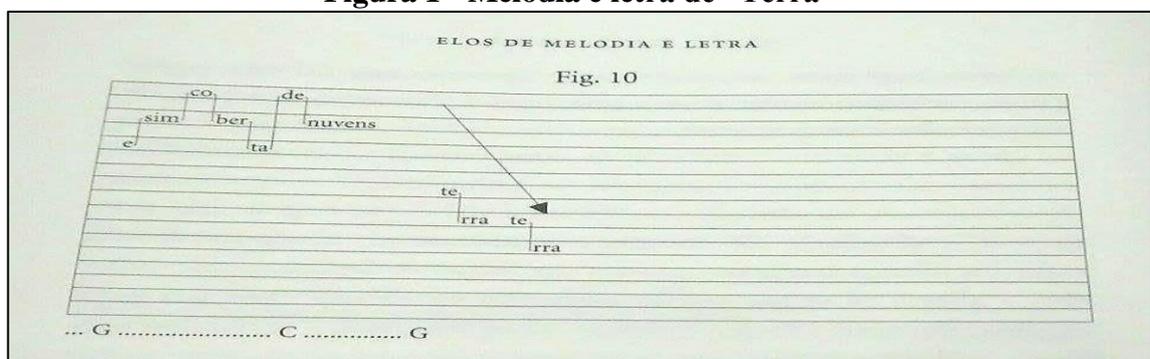
2 SOBRE O OBJETO DO PRESENTE TRABALHO

A discussão acerca da questão de se a música é capaz de comunicar sentidos, ou mensagens objetivas é muito antiga e se tornou mais acalorada no século XIX com os textos de Richard Wagner (1964) e Hanslick (1992). Mesmo no início do século XXI, a questão ainda não foi respondida de modo objetivo e talvez nunca o seja. É importante que fique claro que o objeto desse trabalho não é se a música pode transmitir uma mensagem objetiva, ou determinar que não o pode, ou ainda como tais possíveis mensagens poderiam ser comunicadas e como essa comunicação se daria. O objeto desse trabalho é: como a letra de uma canção em sua relação com o discurso musical pode ou não enfatizar o significado da mesma ou para evocar algo a que ela não necessariamente se refere, sendo assim, parte determinante do significado de uma determinada canção.

O uso da relação texto música já existia nos *madrigais* renascentistas (ATLAS, 1998, p.430-431). Nessa forma musical vocal essa relação era extrema, até mesmo exagerada, usando relações de analogia entre palavras e frases com gestos musicais. Um exemplo rudimentar seria uma letra que diria *andei por caminhos tortuosos*, a melodia subiria e desceria por graus conjuntos várias vezes e de modo não uniforme ou regular. Se no texto houvesse a frase *parei diante da beleza de minha amiga*, muito possivelmente o compositor iria fazer uma pausa repentina na palavra *parei*. Porém essas associações não são objetivas e seu sentido só emerge em relação ao texto por analogia ao sentido das palavras da canção.

Vemos exemplos mais claros dessas associações nas análises feitas por Tatit (2008) que buscam delinear esses elos que existem entre letra e melodia no repertório da MPB. Uma das análises desse autor é a da canção “Terra”, de Caetano Veloso.

Figura 1 - Melodia e letra de “Terra”



Fonte: (TATIT, 2008).

Como podemos observar na gravura acima, o trecho da letra “e sim coberta de nuvens” é representado pela melodia que caminha por uma região mais alta (mais aguda) da canção, como também é propriedade das nuvens estarem no alto. Já o trecho da letra “terra, terra” encontra-se em movimento descendente, na medida em que a palavra se repete, e está, por sua vez, situada, melodicamente, numa região mais baixa (mais grave). A palavra ‘nuvens’, além de aparecer numa região mais alta da melodia, também apresenta uma longa duração das notas que correspondem às suas duas sílabas, “nu” e “vens”. Essa duração, no entanto, não é despropositada, visto que essas notas são acompanhadas pelo acorde de Dó Maior, representado pela letra “C” abaixo da letra, ou seja, um acorde que, nesta ocasião, reforça uma ideia de descanso harmônico. Porém, essa direção ascendente no trecho que remete às nuvens, sofre, logo em seguida uma inversão brusca subsequente da melodia, pois teremos um salto descendente de cinco semitons retornando assim para o acorde que provê a tonalidade da canção, o Sol Maior, representado pela letra “G”. É neste contexto de notas mais baixas na melodia e do acorde que dá a tonalidade da música que é cantada a palavra “terra”, configurando, assim, uma textura de solidez e consistência que se mostram na letra e na música.

Tais analogias entre letra e *metáforas musicais* podem, na realidade, ter um grande impacto na eficácia da transmissão do significado de uma letra ou poema simples, ficando por conta da música e do material musical escolhido pelo compositor ou arranjador e acentuado pelo intérprete, para melhor representar emoções, analogias, paradoxos, momentos de grande tensão ou de puro relaxamento.

Assim, o objeto desse trabalho reside na relação texto música e dos possíveis significados que tal relação pode criar de modo intencional, pelo compositor, em canções do gênero da Música Popular Brasileira.

2.1 Como analogias entre música, texto e significado são abordados por alguns importantes teóricos

Na terminologia musical é raríssimo o uso de conceitos puramente musicais. Termos como *escala*, (do italiano escada); *clave* (do italiano chave), *cromatismo*, *linha melódica*, *textura*, *desenho melódico*; entre vários outros que se relacionam com outras artes ou com outras áreas do conhecimento são a maioria. O termo *estrutura* é essencial no campo da análise musical, assim como *frase*, *período*, *acento*, *prosódia*, *cor de um acorde*, *textura orquestral*, *poema sinfônico*, *concerto*, (no italiano conflito), *peça musical*, *música dramática*,

paisagem sonora, altura, dinâmica, discurso musical, retórica barroca, sentido da frase, acorde claro ou escuro, pintura de palavras (conceito originalmente usado na língua inglesa como *word painting* quando se quer relacionar o modo como um compositor usa determinado elemento musical como a *imagem sonora de uma palavra*), entre muitos outros exemplos.

Assim verificamos que muitos autores e músicos importantes têm como garantido o fato de que a música expressa algo, porém até mesmo na elaboração de uma terminologia musical a analogia com elementos extramusicais é predominante, o que pode demonstrar que *falar sobre a música em si, isoladamente de quaisquer referências extramusicais é quase impossível*, principalmente quando se trata de elementos ligados à comunicação, linguagem e sentimentos. A disciplina da análise musical seria a que mais chega perto de uma forma de se estudar uma peça partindo de seu conteúdo estrutural interno, porém a melhor das análises não consegue explicar como o belo, ou a transcendência se realizam em uma determinada peça musical. Abaixo alguns exemplos:

De acordo com Harnoncourt e Pauly (1998), desde épocas muito antigas, tentou-se utilizar a música para reproduzir ideias extramusicais; [...] “pode-se distinguir quatro orientações principais: imitação acústica, representação musical de imagens, representação musical de pensamentos ou sentimentos e a linguagem dos sons”. Harnoncourt e Pauly (1998, p. 151) defendem que “A música barroca quer sempre dizer alguma coisa, ou pelo menos, representar ou suscitar um sentimento geral.” Em outro texto, Harnoncourt é mais comedido ao abordar música e significado, porém, generaliza o como a música é impactante para os ouvintes. Para eles

Cada enunciado poético, não importa o quão claramente formulado, contém inúmeras sutilezas e acentuações, que permitem diversas interpretações. Na música não existem enunciados concretos, mas já em seus estágios primordiais ela era capaz de tocar os seres humanos, comovendo, alegrando e excitando. (HARNONCOURT; PAULY, 1993, p. 145).

A respeito de duas peças musicais de importância crucial na música do século XX, Pierre Boulez (1995) afirma que

É curioso constatar que os dois grandes “escândalos” da música contemporânea têm destinos paralelos: *Le Sacre* [A Sagração da Primavera] e *Pierrot Lunaire*. Assim como *Le Sacre* ficou, aos olhos da maioria, como o *fenômeno Stravinsky*, *Pierrot Lunaire* ficou o *fenômeno Schoenberg*. Poderíamos ratificar essa opinião, pois tanto num caso como no outro nunca houve, na verdade, tão grande aglutinação entre os recursos da linguagem e da força poética, entre os meios de expressão e a vontade de expressão (BOULEZ, 1995, p. 75).

No pensamento de Richard Wagner (1998), em seu extenso trabalho literário e filosófico sobre o que ele chama a *música do futuro*, relacionando a ópera enquanto música, texto e drama ele chega a afirmar que “Na música dramática é totalmente necessário que nos tornemos conhecedores por meio dos sentimentos. [...] Apenas através de si mesmos os sentimentos se tornam auto inteligíveis: Eles não compreendem outra linguagem senão a sua própria.” (WAGNER, 1998, p. 189).

Poderíamos analisar essas três compreensões do que compositores e intérpretes consagrados têm a respeito do significado na música, em relação ao texto e nos argumentos que negam essas relações. Porém, o objeto do presente trabalho não é esse e se dá no ambiente cultural da MPB dos séculos XX e XXI. Pode-se adiantar o seguinte questionamento: considerando-se o objeto desse trabalho por que, então, destacar a importância da citação de compositores e intérpretes de uma tradição musical tão distinta e de um tipo de estética musical tão distante daquela a qual chamamos de MPB?

2.2 A Música Popular Brasileira dentro da tradição musical do ocidente

Por mais distante que se possa imaginar, a MPB e a chamada “*Música Erudita*” têm raízes em comum e são muito mais próximas do que se imagina. A MPB é tonal e em alguns casos modal. A tonalidade foi desenvolvida na Europa a partir do final da Renascença e se consolidou em meados do período do estilo barroco na música europeia. Esse sistema de regras as quais funcionam formalmente de modo análogo à sintaxe de uma língua (através de relações de hierarquia) é o mesmo utilizado na MPB.

Existe música indígena original, porém essa música é estudada em seus aspectos antropológicos e etnomusicológicos não fazendo parte do que se chama de MPB e não apresentando tradições compartilhadas com a música europeia.

A *canção* é uma forma musical muito antiga, da qual nos chegaram alguns fragmentos documentados em ânforas Gregas, e outros provenientes de uma parte pequena do que se produzia de música popular na Europa medieval até o século XVIII. De acordo com Cadeu (2010),

[...] A *Canzona* italiana é de especial importância para nossa argumentação. De acordo com Caldwell “a palavra ‘canzona’, em sua conotação instrumental, era geralmente um arranjo [...] de uma ‘chanson’ francesa. (DALWELL 1995, p. 742, apud CADEU 2012, p. 44). Uma das características formais mais importantes das *Canzonas* é a ocorrência de seções fortemente contrastantes. Essas seções [...] serviam como um recurso instrumental expressivo importante que substituía o uso

do texto presente na *chanson*. (CADEU, 2010, p. 44-45).

O diálogo entre a música produzida por compositores de canções orais e de danças populares e a música profissional hoje referida como erudita, escrita por compositores com formação técnica, formal e estética mais ampla, sempre esteve presente desde o final da renascença (nos madrigais que provêm das *canzonas*), nas suítes barrocas, construídas como elaborações de danças populares como a *allemande*, a *courante*, a *sarabande* e a *giga*; no século XIX com as peças nacionalistas para orquestra que se utilizavam de temas das canções “folclóricas” de suas respectivas nações; no século XX na importantíssima *Sagração da Primavera* de Stravinsky e, no Brasil, nas peças para piano de Ernesto Nazaré, nos choros de Villa-Lobos, em sua obra para violão com suas peças *Valsa-choro*, *Mazurca-choro*, *Gavota-choro* entre outras, como na música do violonista Aníbal Sardinha (conhecido como Garoto), que teve vasta formação musical formal, atuou vários anos como violonista do grupo de Carmen Miranda e produziu extensa obra de peças para violão popular, que apresentam uma fluência tranquila, misturada a complexos encadeamentos harmônicos mais comumente utilizados na música europeia desde Debussy.

Tom Jobim, que teve vasta formação musical, era também pianista, maestro e compositor e se utiliza de acordes presentes nas músicas de Schubert, Schumann, chegando ao extremo de quase metade da peça *Insensatez* ser uma cópia (ou citação) quase literal do prelúdio para piano no. 4 em mi menor de Chopin. Assim, a música brasileira, incluindo a MPB, faz parte da tradição musical europeia, e deste modo, compartilha com esta última uma grande quantidade de elementos musicais.

3 “MÚSICA, LINGUÍSTICA E COGNIÇÃO”

Neste capítulo faremos uma leitura do artigo *Music, linguistics, and cognition* do autor Imberty (2011). Ele faz uma leitura da obra de Lerdahl e Jackendoff mostrando as possibilidades e limitações de sua teoria, a Teoria Gerativa da Música Tonal (GTTM). Além disso, destaca também os aspectos da obra de Jonh Sloboda e discute seus conceitos e implicações. Lerdahl e Jackendoff propõem uma abordagem generativa para o estudo cognitivo da música. Imberty mostra como Sloboda questiona esta abordagem de Lerdahl e Jackendoff e traz à tona as limitações da corrente destes autores. As pesquisas sobre a psicologia cognitiva da música têm se focado somente na música tonal e a escola cognitivista da década de 1980 buscou formular uma teoria do comportamento humano em termos de sistemas de *competências* (musicais). Estas competências constituem um conjunto substancial e coerente de funções. Além disso, elas também são inatas. Lerdahl e Jackendoff foram influenciados pela obra de Chomsky, que traz as concepções de inatismo.

A leitura de Imberty (2011) torna-se de extrema relevância para esta pesquisa, visto que nos permite aplicar os conceitos propostos tanto por esse autor quanto pelos autores cuja obra é avaliada por Imberty (Lerdahl, Jackendoff e Sloboda) expondo assim, como os estudos cognitivos acerca das linguagens, de âmbito verbal e musical, podem contribuir para compreendermos melhor como os ouvintes processam e constroem o sentido emergente de letra e música em uma canção.

A hipótese principal destes dois autores é a de que, a fim de compreender e memorizar uma frase musical, **o ouvinte identifica os elementos mais importantes de sua estrutura e reduz sua 'superfície' musical utilizando um método econômico e fortemente hierarquizado.** A ideia é, portanto, que o ouvinte realiza operações mentais de simplificação a fim de compreender a complexidade da superfície musical, como explicaremos mais detalhadamente a seguir.

3.1 A Teoria Gerativa da Música Tonal (GTTM)

A GTTM postula que qualquer peça de música pode ser analisada em termos de quatro níveis hierarquicamente estruturados. Estes quatro níveis são, respectivamente, a estrutura de agrupamento, a estrutura métrica, a redução do período de tempo e a redução prolongacional. Assim, os autores definem cada um desses níveis:

- a) a *estrutura de agrupamento* traduz uma segmentação hierárquica da peça, ou seja, a sequência demarcada em unidades durante a audição. Estas unidades são de tamanho variável (Motivo, frase ou seção), e podem ser combinadas em unidades mais longas. Por exemplo, juntando-se motivos, temos uma frase, juntando-se frases temos uma seção;
- b) a *estrutura métrica* estabelece uma hierarquia de ritmo regular e acentos tonais através da alternância de batidas fortes e fracas;
- c) a *Redução do período de tempo* é a localização dos eventos mais importantes para o ouvinte dentro da série de agrupamentos e métricas. Isto já não é uma segmentação direta da superfície musical, mas uma redução da complexidade aparente de unidades rítmicas ou de agrupamentos em um esquema essencial;
- d) a *Redução prolongacional* delinea a sucessão e progressão de tensão e relaxamento dentro ou entre períodos de tempo. Ela se refere também às reduções de superfície e é a organização mais abstrata e fundamental da obra.

Trazendo essa divisão de níveis para o nosso objeto de estudo podemos pensar, por exemplo, na clássica “*Garota de Ipanema*”, canção na qual podemos visualizar cada um desses níveis.

3.1.1 *Estrutura de agrupamento*

Quanto à estrutura de agrupamento, temos uma canção que é dividida em duas seções, parte A (de “olha que coisa mais linda mais cheia de graça” até “e fica mais lindo por causa do amor”) e parte B (de “Ah, por que estou tão sozinho” até “que também passa sozinha”).

GAROTA DE IPANEMA

Parte A

*Olha que coisa mais linda/ mais cheia de graça/
é ela menina/ que vem e que passa
Num doce balanço/ a caminho do mar*

Figura 2 - Parte A “Garota de Ipanema”.

The image shows a musical score for Part A of 'Garota de Ipanema'. It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a time signature of 2/4. It contains a melodic line with eighth notes and triplet markings. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It contains a bass line with eighth notes and triplet markings. Chord symbols are placed above the notes: Fmaj7/9, G7(b5), Gm7/9, C7(b9), and a first ending box containing Am7/9, D7(b9), Gm7/9, and C7(b9). The score ends with a double bar line and repeat dots.

Fonte: (PARTITURAS, 2014).

Repetição parte A

*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*

Figura 3 - Parte A “Garota de Ipanema” 2

This image is identical to Figure 2, showing the musical score for Part A of 'Garota de Ipanema'. It features two staves with a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef, both in 2/4 time with a key signature of one flat. Chord symbols include Fmaj7/9, G7(b5), Gm7/9, C7(b9), and a first ending box with Am7/9, D7(b9), Gm7/9, and C7(b9).

Fonte: (PARTITURAS, 2014).

Parte B

*Ah, por que estou tão sozinho?
Ah, por que 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*

Figura 4 - Trecho “Garota de Ipanema”

Fonte: (PARTITURAS, 2014).

Porém, além da divisão dessas duas grandes partes, que seriam as **seções**, temos uma divisão menor dentro de cada uma, de frases que repetem a melodia, como no trecho seguinte:

“Olha que coisa mais linda mais cheia de graça é ela menina que vem e que passa num doce balanço a caminho do mar”

que tem a mesma melodia que:

“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”

Essas duas **frases** têm a mesma melodia, divisão rítmica e se repetem duas vezes dentro da parte A. O que muda é somente a letra da canção.

Além dessas frases, podemos discernir dentro de cada uma delas, **motivos** que se repetem, como vemos no trecho:

“olha que coisa mais linda mais cheia de”

E em seguida o mesmo motivo melódico se repetindo em:

“graça /É ela menina que vem e que passa”

Figura 5 -Repetição/motivo

The image shows a musical staff in 2/4 time. The first measure contains the notes G4, A4, B4, and C5, with an Fmaj7/9 chord above. The second measure contains the notes D5, E5, F5, and G5, with a triplet bracket over the last three notes. The third measure contains the notes G5, A5, B5, and C6, with a G7(b5) chord above. The fourth measure contains the notes D6, E6, F6, and G6, with a triplet bracket over the last three notes. The first four notes are labeled 'motivo' and the next four notes are labeled 'repetição do motivo' in red text.

Fonte: (PARTITURAS, 2014).

3.1.2 Estrutura métrica

Vemos a questão da *estrutura métrica*, de forma mais clara, pela própria letra, ou seja, na maneira como algumas sílabas são mais acentuadas que outras:

“Olha que *coisa* mais *linda* mais *cheia* de *graça*”

Essa acentuação deve-se à diferença existente nas figuras rítmicas da melodia que correspondem a cada sílaba e ao local em que recaem, no tempo forte ou fraco. A diferença existe porque algumas são mais curtas ou mais longas que outras.

3.1.3 Redução do período de tempo

A *Redução do período de tempo* é a localização dos eventos mais importantes para o ouvinte dentro da série de agrupamentos e métricas. Isto já não é uma segmentação direta da superfície musical, mas uma redução da complexidade aparente de unidades rítmicas ou de agrupamentos em um esquema essencial.

Em relação a essa redução, o que o ouvinte faz instintivamente ao ouvir uma canção como *Garota de Ipanema* é reduzir toda a música a um motivo principal, um evento mais importante dentro dela, ou seja, ele tende a memorizar primeiramente este evento. No caso dessa canção, o motivo mais fácil de se memorizar é justamente o do começo da canção, que se repete pela parte A. Para Tatit (2002), essa mesma operação seria explicada pelo fato de a

primeira parte, ser temática, ou seja, na qual a própria repetição rítmico-melódica facilita a memorização do ouvinte, pois nela, o objeto já seria algo alcançado, diferentemente da parte B, onde há uma mudança radical em toda a estrutura harmônica e melódica, constituindo-se passional, por não ter, em seu centro, uma célula rítmica que se repete, mas, pelo contrário, um caminho melódico tortuoso, sem a regularidade da primeira parte, com notas mais estendidas e saltos intervalares maiores, mostrando, assim, a busca pelo objeto do desejo que ainda não foi alcançado. Essa diferença entre tematicidade e passionalidade entre A e B da canção é similarmente exposta na letra, pois na primeira parte o que se passa é apenas a observação do poeta, que vê a garota e descreve seus movimentos. Neste momento o objeto de seu desejo está ali, ao seu alcance, ao alcance do seu olhar, de sua observação. Os motivos se repetem como os movimentos da garota que passa. No entanto, na parte B, esse objeto já não pertence mais ao eu lírico, agora, o último passa a tecer uma reflexão sobre o seu estado de espírito, de tristeza, diante do objeto que não lhe pertence, mas que almeja e busca. Esta busca se reflete na melodia, pelas características já citadas, e também na letra, pela reflexão do poeta, como se nota nos trechos abaixo:

*Ah, por que estou tão sozinho?
 Ah, por que tudo é tão triste?
 Ah, a beleza que existe
 A beleza que não é só minha
 Que também passa sozinha*

3.1.4 Redução prolongacional

Quando dizemos das mudanças ocorridas no campo harmônico da canção, chegamos ao ponto que Lerdahl e Jackendoff citado por Imberty (2011) chamam de *Redução prolongacional*, pois esta é a forma como a sucessão de acordes progride ora de forma mais tensa, como na parte B, ora de forma mais relaxada, como na A, atuando, assim, de maneira fundamental para enfatizar o sentido expresso pela letra em A e em B.

Além dos níveis da estrutura hierárquica, a gramática tonal é composta por três tipos de regras:

- a) as *regras de “boa” formação* que estabelecem as condições de estrutura hierárquica em cada nível;
- b) as *regras transformacionais* que permitem um conjunto limitado de modificações e
- c) as *regras de preferência* que determinam o que será percebido pelo ouvinte.

Em suma, as duas primeiras descrevem condições formais, enquanto as regras de preferência relacionam essas condições formais com as especificidades das superfícies musicais.

3.2 As implicações cognitivas da GTTM

Lerdahl e Jackendoff têm desenvolvido suas ideias partindo de, pelo menos, três princípios básicos. Estes princípios são:

- a) formas são inatas e suas leis operam desde o nascimento;
- b) formas são universais e independentes da cultura ou contexto;
- c) formas respondem a um princípio geral de isomorfismo (tanto as fisiológicas, quanto as psicológicas e sociológicas). (LERDAHL; JACKENDOFF, apud IMBERTY, 2011)

Diversas modalidades das teorias cognitivas da linguagem e da música adotaram similarmente os três princípios. Primeiramente, existem habilidades ou competências específicas para a linguagem ou para a música que operam sob a forma de "gramáticas", ou seja, sistemas capazes de "gerar" sequências linguísticas ou musicais. As competências musicais compreendem uma coleção original de aptidões ou habilidades inatas, cuja operação bem sucedida não é afetada pela experiência com o ambiente desde a infância até à idade adulta. Isto pode ser concebido como um retorno para a psicologia do "talento" musical.

O segundo princípio seria o de que existem universais linguísticos e musicais, que são elementos do pensamento humano. Esses universais podem ser expressos por 'regras básicas' que compõem um "núcleo" da gramática comum a todas as linguagens ou sistemas musicais e geram sequências de determinados tipos/formas que são encontrados em todas as culturas. Na música, o agrupamento musical de diferentes gramáticas deve gradualmente conduzir a uma delimitação melhor das formas universais elementares, que são encontradas em todas as culturas musicais. Elas são inteiramente estruturadas pelo sistema psicológico que as produz, e são comuns a todos os seres humanos.

Em terceiro, os sistemas gramaticais, na medida em que são uma formalização de competências psicológicas, devem ser examinados no que tange seu funcionamento cerebral. Aqui, novamente, uma gama de hipóteses tem sido desenvolvida para a música; para explicar como seus sistemas podem se relacionar com os sistemas modulares neuronais.

3.3 Argumentação do autor a respeito da noção de inatismo e da GTTM

Para Imberty (2011), um argumento que poderia ser usado a favor da noção do inatismo é o de que a linguagem, como a música, é uma atividade que é limitada aos seres humanos e não encontrada, portanto, no reino animal. No entanto, o próprio autor descarta este argumento por ele não abordar o grau de especificidade destas competências na linguagem e na música. Assim, o cantar dos pássaros ou o zumbido de insetos, por exemplos, poderiam ser considerados formas de linguagem, mas não teriam o mesmo grau de especificidade das competências de linguagem utilizadas pelo ser humano. Seguindo esse raciocínio, o autor reflete sobre como definir as competências universais levantando a seguinte questão: “se um pensamento leva a uma sequência linguística, haveria uma ‘entidade’ que levaria a uma sequência musical?” (IMBERTY, 2011, p. 170). Para ele, no domínio do idioma, em quase todos os casos estudados, tem sido mostrado que as estruturas profundas são construídas por regras generativas e funções que atuam de forma idêntica para diversas línguas. No entanto, até o momento, na música houve apenas uma tentativa séria para definir qualquer tipo de estruturas gerais produzidas por capacidades inatas. Trata-se daquela apresentada na GTTM, proposta por Lerdahl e Jackendoff citado por Imberty (2011).

Apesar de reconhecer isso, Imberty (2011) afirma que “Lerdahl e Jackendoff não estão em condições de afirmar se os fenômenos musicais, por mérito de sua generalidade, verdadeiramente referem-se a uma competência cognitiva inata”. Assim, ficam em aberto algumas questões: Como se pode definir uma sequência melódica como "boa"? Ou como se pode falsificá-la? Em outras palavras, como se pode determinar o elemento que transformará qualquer melodia 'boa' em uma melodia musicalmente inaceitável na mente de um ouvinte ou de um músico? E por fim, a questão que engloba todas as anteriores: "Isso é música" ou "Isso não é música“?

Esta decisão, sobre ser ou não ser música, só poderia ser tomada com referência a um determinado contexto cultural e histórico e não com referência à universalidade das estruturas musicais e do pensamento musical em geral. Este é o argumento de Imberty (2011) que evidencia uma diferença fundamental entre linguagem verbal e música.

Há, portanto, problemas na definição do inatismo em relação à competência musical¹.

¹ Seria interessante, aqui, pensarmos que uma criança que nasce em um a família brasileira, que fala português, aprenderá naturalmente o português e poderá criar uma frase nesta língua sem esforços, e, similarmente, uma criança que nasce numa família de músicos também poderá reproduzir ou criar frases musicais sem esforços, desde que ela seja motivada pelo meio, da mesma forma que qualquer criança aprende uma língua. Poderíamos pensar também que, do mesmo modo, uma criança filha de músicos contemporâneos, poderia ter mais

Esta pode ser reduzida para a capacidade de produzir variações e desenvolvimentos. Cada sequência musical tem o potencial para aparecer como uma amplificação, uma simplificação, ou uma reelaboração de outra, sem qualquer repetição. Por exemplo, através de regras bem especificadas se pode transformar uma frase musical tonal de Bach em uma frase musical de Pierre Boulez, ilustrando o potencial infinito de transformação através de uma sequência de regras hierárquicas que permitem que qualquer coisa possa ser derivada de outra coisa. No entanto, nas línguas naturais, as transformações não podem gerar uma coisa “ungrammatical”, frases que não pertencem a esse idioma em particular.

Assim, na visão de Imberty (2011), a GTTM implica que a competência musical seja do mesmo tipo e opere da mesma maneira que todas as outras competências cognitivas humanas, ou seja, de aplicação universal e biologicamente determinada.

A outra questão decorrente da aplicação da generatividade na música, como Sloboda observa, é que o corpus musical (que a sintaxe é capaz de explicar) com suas definições é muito mais fluído que o corpus da linguagem. A maioria das pessoas tem apenas um idioma - a sua língua materna -, porém ainda não dispõe de nenhuma língua materna musical. A maioria das pessoas tem experiências musicais, que são muito mais complexas e afetadas pelo contexto, a educação, a cultura. (SLOBODA apud IMBERTY, 2011).

Assim, cremos que ninguém possui uma língua materna musical fixa e que todos dispõem de um potencial de experiências musicais infinito, já que não podemos determinar que tipo de música alguém não pode compreender. O que pode acontecer é um ouvinte ter uma assimilação mais rápida ou não de determinada canção, dependendo do que é mais familiar para ele dentro de sua cultura e do que é menos familiar por pertencer a culturas distintas.

Um argumento que Sloboda apresentou para esclarecer a natureza deste problema é o de que "a sintaxe é um veículo para comunicar o conhecimento sobre o mundo", o que coloca em primeiro plano a estabilidade da sintaxe como um meio de melhorar a comunicação. Em contraste, a sintaxe na música preenche um efeito principalmente estético, de mostrar novidades e convidar à diversidade e mudança. (SLOBODA apud IMBERTY, 2011)

3.4 Semântica e narrativa

Imberty (2011), após expor e indagar questionamentos sobre a GTTM, passa a

averiguar as questões propostas por Sloboda a respeito das relações de tensão e relaxamento e do sentido depurado pelo ouvinte das sequências decorrentes dessas relações.

Questões de Sloboda:

- a) Existem formas de pensamento que podem ser expressas por música, independentemente da linguagem?
- b) Existem pensamentos pré-linguísticos que possam se manifestar em sequências musicais, para não músicos, bem como para músicos profissionais? (SLOBODA apud IMBERTY, 2011, p. 11).

Segundo o próprio autor, Sloboda, uma hipótese de resposta para estas questões é de que o “substrato mental” de uma música possa ser visto com uma espécie de história. A representação subjacente para a música seria, então, um modelo altamente abstrato para tais histórias. (SLOBODA apud IMBERTY, 2011)

A história parte de uma posição inicial de equilíbrio ou descanso chamada “cadência”. Em seguida, uma perturbação é introduzida nesta situação, chamada “tensão”. Esta tensão, por sua vez, deve ser resolvida. A etapa de resolução para a tensão é chamada “repouso”².

Imberty (2011) concorda com Sloboda quando ele diz que se pode propor uma universal que tenha a função de criação e resolução de tensão. Para ele, o ponto de vista de Sloboda é interessante na medida em que provem de uma abertura para uma gama de diferentes linhas de investigação desenvolvidas ao longo dos últimos dez anos. A noção de tensão e relaxamento é a força básica da evolução temporal de uma determinada peça musical, construída sobre o tonalismo.

Lerdahl e Jackendoff já defenderam a importância dos fenômenos de tensão e relaxamento em 1983: "Um dos tipos mais importantes de intuição que um ouvinte pode ter refere-se ao modo com que os movimentos de tensão e relaxamento ocorrem entre as notas" (LERDAHL; JACKENDOFF, 1983 apud IMBERTY, 2011). Para estes autores, quando dois eventos ocorrem na ligação de um prolongamento (na superfície musical), se o segundo acontecimento é sentido como menos estável do que o primeiro, a sucessão será experimentada como "tensão". Se o segundo acontecimento é mais estável do que o primeiro, ela será experimentada como "relaxamento". Além disso, o grau de tensão ou relaxamento dependerá do contraste perceptual entre os dois eventos. Quanto mais significativo o

² Como vimos na análise da canção *Garota de Ipanema*.

contraste, mais a dinâmica será perceptível para o ouvinte. Inversamente, se o contraste for menos marcado, mais forte será o prolongamento, reforçando a percepção de continuidade e estabilidade.

Apresentamos uma exemplificação dessa relação na análise feita anteriormente da canção “Garota de Ipanema”, mostrando como, na primeira parte, temos um momento de relaxamento, enquanto na segunda este modelo é interrompido pelo momento de tensão, gerado por uma nova sequência de acordes que se sucede e se encaixa em uma também nova melodia.

Já Meyer (1956) e Narmour (1992) trabalham com a ideia mais focada na linha melódica. Para eles, uma das funções de uma linha melódica é criar implicações que irão fornecer uma orientação para os eventos futuros. Em outras palavras, sua estrutura interna cria em cada etapa para o ouvinte a expectativa de um próximo dado, “próximo evento ou continuação” em uma determinada direção, que é a mais provável num determinado contexto. No entanto, na realidade, nenhuma implicação é sempre única, e toda a forma melódica incorpora muitas potencialidades, por vezes contraditórias. Desvios (ou implicações secundárias) do padrão inicial são sempre possíveis. O processo melódico pode assumir direções inesperadas com as quais o compositor pode jogar antes de voltar para a posição inicial.

Essa afirmação também se encaixa no que acabamos de dizer sobre a canção “Garota de Ipanema”, visto que a melodia da parte A não nos dá nenhum indício da melodia da parte B. Assim, a segunda chega rompendo com a expectativa do ouvinte diante deste processo melódico.

Para Imberty (2011), as abordagens de Meyer (1973) e Narmour (1992) não são realmente gramaticais, mas são análises de alguns elementos fundamentais que podem contribuir para a compreensão das origens e aplicações de regras de gramática, que os autores chamavam de “motivações” das regras da gramática melódica. Todos estes argumentos e observações se aplicam claramente à música tonal. Assim, Imberty (2011) concorda com Sloboda quando ele diz que podemos propor uma “universal profunda”, que tem a função de “criação e resolução de tensão motivada”. (SLOBODA apud IMBERTY, 2011).

3.5 A narratividade na música

A noção de “universais” na música tem algo a ver com a sua história, ou o seu enredo. Certos elementos de uma história encontram eco na “musicalidade humana”. A ideia é que a

narrativa é, acima de tudo, uma linha temporal, um contorno melódico e rítmico com conteúdo afetivo e emocional. Este contorno não é derivado de linguagem verbal (ou não apenas, no caso de canções com palavras), mas sim a partir do corpo, dos movimentos e posturas, e se baseia em uma intenção comunicativa.

Vários autores³ têm demonstrado como, desde as primeiras trocas entre mãe e bebê (e depois entre a criança e os outros seres humanos), que as interações humanas são estruturadas na voz, nas ações motoras, nos olhares, nas expressões faciais, e em outros meios não-verbais.

Para Trevarthen (1999, 2000) e Malloch (1999/2000) citados por Imberty (2011), a narratividade relaciona-se ao fato de que, quando se ligam sequências temporais curtas, em conjunto e gradualmente, elas tornam-se maiores e formam, assim, períodos de tempo mais extensos que têm, por sua vez, um começo, um desenvolvimento e um fim. Como resultado, uma unidade temporal aparece delimitada por uma segmentação cognitiva e afetiva do fluxo infinito temporal da vida. Esta unidade é uma unidade de memória, uma parte da experiência subjetiva e intersubjetiva de trocas entre os seres humanos. A memória se desenrola como uma história, com ou sem palavras, ou seja, como um fluxo temporal, expansivo, contendo diferentes episódios de tensão e relaxamento que levam a uma conclusão.

Essa forma existe nas narrativas que contamos, no nosso comportamento e na nossa intencionalidade, na medida em que direciona nosso comportamento. A narratividade é, portanto, uma propriedade de trocas entre os seres humanos (começando pela troca entre mãe e bebê).

Essas trocas são organizadas em uma proto-narrativa, o que significa que a sequência é organizada com um começo e um fim, e a narrativa é sem palavras, mas envolve a troca de significado, emoções e sentimentos e, por vezes, de eventos contrastantes. Malloch (1999) mostra que na maioria dos depoimentos de mães, elas se lembram de canções que começam com uma introdução calma, seguida por uma fase animada (que é aumentada após a resposta do bebê), levando a um pico (onde vocalizações são rapidamente trocadas), e, finalmente, concluindo com um processo lento e calmo, organizado por uma duração mais central. (MALLOCH apud IMBERTY, 2011).

A “proto-narrativa” é um contorno de sensações, percepções, emocionais e cognitivas, são essas experiências distribuídas ao longo do tempo. O pensamento narrativo se dá em torno de dois aspectos interdependentes:

³ (GRATIER, 2003, 2007; GRATIER; TREVARTHEN, 2008; MALLOCH, 1999; TREVARTHEN, 1999, 2008 apud IMBERTY, 2011).

- a) a unidade que faz as conexões entre o “quem”, o “onde”, o “porque” e o “como”, presentes nas atividades humanas;
- b) a linha de tensão dramática, contorno de sentimentos.

3.6 A voz na narratividade

Para Imberty (2011), a voz e as trocas vocais entre mãe e filho desempenham um papel central na construção de narrativas proto-estruturais. Lévi-Strauss já havia escrito em 1971: "Cada frase melódica ou desenvolvimento harmônico apresenta uma nova oportunidade". Além disso, a música, as palavras e todas as formas de expressão humana são fenômenos fundamentalmente musicais e potencialmente culturais.

A vocalização humana é construída em torno da necessidade de contar uma história ... A voz pode contar histórias de intenção e refletem as experiências do passado, reproduzindo uma "narrativa" da intenção ... Isto é, como membros de um grupo compartilham suas experiências do mundo e "suas ações intencionais". A voz, com o seu contorno intencional que ainda não está na linguagem, fornece a fundação para o fio de nossa história de vida pessoal, individual, que mais tarde saberemos como colocar em palavras, mas sem o qual não seríamos capazes de começar a contar." (GRATIER; TREVARTHEN, 2008 apud IMBERTY, 2011).

Para Imberty, este conceito é fundamental, fornecendo a base para a comunicabilidade pessoal, as experiências entre as pessoas por uso de linguagem e sinais, a compreensibilidade de comportamento em situações interativas e a capacidade expressiva dos indivíduos no social ou privado. Além disso, ele também fornece a base para o enorme poder expressivo da música juntamente com o fato de que ela é uma espécie de pré-linguagem universal. (IMBERTY, 2011).

Imberty (2011), cita Proust em “*lembranças do passado*” para mostrar que o contorno temporal da voz da mãe faz essa ligação entre o intenso desejo do jovem Marcel de estar com a Mãe e da misteriosa e musical proto-narrativa que essa voz forma no romance, dando assim significado para a vida futura do autor. Neste contexto, a música surpreende e tem o poder de criar histórias sem palavras.

3.7 Conclusões de Imberty

Não há sociedade sem linguagem, e também não há sem música. Os dois âmbitos são necessariamente interligados. Aqui reside a fonte de toda forma de expressão: assim como a linguagem, a música tem o poder de sua natureza dual, pois é biológica e também é

profundamente social.

A questão temporal da música é fornecida por “modos de estar no mundo”, que são construídos desde a primeira infância, e que ainda orientam nossos modos de ser no momento presente, na nossa cultura, com a nossa percepção, corpo, emoções e sentimentos. A música pode ser a tradução ou representação das origens da forma simbólica e da forma linguagem, porque suas origens estão nos primeiros intercâmbios humanos, constituindo o início da vida.

Além de diferentes sistemas musicais e as formas em que estes são utilizados, é possível que a ancoragem da vida, desde o seu início no mundo do som, em ritmo, duração, tempo e movimento, forneça a base para a universalidade da música como uma expressão da subjetividade humana. E pode ser por isso que a precocidade de capacidades musicais específicas permite-nos desenvolver uma musicalidade comportamental e social, a fim de desenvolver a nossa personalidade das formas mais completas e ricas possíveis.

4 AFASIA E AMUSIA: A PERDA CEREBRAL DA CAPACIDADE LINGUAGEIRA E MUSICAL

O estudo da base neurológica da linguagem tem sido abordado em pesquisas recentes de universidades de todo o mundo. Por se tratar de uma área interdisciplinar, tanto neurocientistas quanto linguistas se dedicam a esse estudo. Compreender como a linguagem se processa no cérebro em todas as suas dimensões, semântica, sintática, morfológica e fonológica é o desafio destes pesquisadores. Por outro lado, avaliar a existência de algum dano cerebral correlato em pessoas que apresentam algum tipo de distúrbio de fala pode ser relevante para a compreensão maior dos fatores neurofisiológicos para a linguagem. Casos de pessoas com danos cerebrais podem ocorrer tanto por motivos genéticos quanto por acidentes cerebrais. Esses danos podem afetar tanto a capacidade de uma pessoa produzir e compreender a linguagem verbal quanto à da produção e audição da linguagem musical.

Neste capítulo, iremos tratar dos dois tipos de perda, a perda de funções relacionadas à linguagem verbal, afasia, e a perda das funções relacionadas à linguagem musical, amusia. Procuraremos investigar a relação entre afasia e amusia mostrando as possibilidades de convergência e de dissociação entre elas.

4.1 Afasia

A base para se entender o déficit linguístico decorrente de lesão cerebral está no estudo da relação entre linguagem e mente. Hermont (1999) traça um breve histórico sobre esta relação e sobre o estudo da afasia. Seu recorte começa por Gall, neuroanatomista do final do século XVIII que dizia que o cérebro era dividido em áreas responsáveis por funções específicas. As áreas; lobo frontal, parietal, occipital e temporal eram responsáveis por faculdades distintas que determinariam, por sua vez, o caráter de cada indivíduo.

Por volta de um século depois, Pierre Paul Broca concluiu que a base da produção linguística estava no lobo frontal do hemisfério esquerdo ao acompanhar por anos o caso de um paciente que praticamente não falava e verificar em necropsia realizada após sua morte a lesão nesta região, que ficou desde então conhecida como Área de Broca. Além dessa conclusão, também ficou provado, em seus estudos posteriores, a assimetria cerebral. (HERMONT, 1999)

Em 1874 outro neurologista, Carl Wernicke, publicou um artigo dedicado à perda da compreensão da linguagem. Nele verificou casos de pacientes que tinham dificuldades de

compreender a fala, mas apresentavam uma entoação normal. Constatou lesões na região do primeiro giro temporal à esquerda. Esta região ficou conhecida como Área de Wernike. Além disso, ele desenvolveu posteriormente a noção de um novo tipo de afasia, a afasia de condução: lesão na via (conjunto de fibras denominado fascículo arqueado) que conecta a Área de Broca à Área de Wernike. (HERMONT, 1999)

Benson e Geschwind (1971) citado por Hermont (1999) relataram mais três tipos de afasia, a anômica (o paciente tem dificuldade em nomear objetos), a de isolamento da área de fala (nela o paciente pode repetir o que foi dito, mas não compreende a linguagem) e a global (que compromete todas as habilidades linguísticas)

Até agora, verificamos que, desde a segunda metade do século XIX, sabe-se que a habilidade da linguagem é o resultado da interação de algumas áreas do cérebro; em princípio, a afasia é um distúrbio de linguagem causado por lesão em áreas cerebrais específicas para a faculdade linguística; e há tipos distintos de afasia. Além disso, Broca e Wernicke podem ser considerados os precursores no estudo científico que diz respeito à localização da linguagem no cérebro e que estuda os distúrbios de linguagem. Outras pesquisas sobre a relação entre estrutura neural e a natureza da linguagem foram desenvolvidas, bem como técnicas de estudo associadas às abordagens mais sofisticadas sobre o assunto. [...] Alguns recursos tecnológicos possibilitam a comprovação de antigas descobertas e a realização de novas descobertas. Por exemplo, dentro da habilidade de compreensão da linguagem, é possível medir a atividade cerebral e observar quando regiões responsáveis por algumas características linguística estão atuando.[...] Uma das técnicas usadas diz respeito ao ERP (*event-related potentials*, em português, potencial de evento relacionado ao cérebro) que é a gravação de atividades elétricas de células individuais ou de grupos de células mediante a apresentação de estímulos. (HERMONT, 1999)

É importante a conceituação, por mais rápida que seja, de afasia neste momento, pois em seguida iremos conceituar amusia, abrangendo assim, dois tipos de perda que podem afetar não só a linguagem verbal, como também a musical.

4.2 Afasia X amusia

O neurocientista Bhattacharya (2003), pesquisador da divisão de Biologia do California Institute of Technology, publicou na revista *JMSM* da The Royal Society of Medicine⁴ um artigo de revisão onde se enfocam mecanismos pelos quais a música é processada pelo cérebro. Casos de amusia⁵ adquirida lançaram luz sobre dois aspectos importantes da percepção musical e do seu processamento: processamento de informações a

⁴ *JRSM* de Junho de 2003; 96 (6) : 284-287.

⁵ O neurocientista Oliver Sacks também relatou no livro “Alucinações musicais: relatos sobre a música e o cérebro” diversos casos de envolvendo amusia em seus pacientes (SACKS, 2007).

respeito da melodia e de informações de duração e distância temporal entre eventos auditivos (ligadas ao ritmo).

Muitos dos primeiros estudos feitos sobre o processamento cerebral da música se basearam em pacientes com lesões cerebrais. Estes pacientes apresentavam perda da capacidade de processar a música ou determinados elementos dela. Em alguns casos a lesão era adquirida, decorrente de acidentes cerebrais, e em outros era congênita, causada por fatores hereditários. A amusia congênita, no geral, tem sido menos estudada. Nos estudos de Peretz (apud, BHATTACHARYA, 2003) e seu grupo⁶ foram recentemente relatados casos de amusia congênita onde faltavam habilidades musicais básicas, como o reconhecimento de mudanças e discriminação de uma melodia de outra.

Apesar disso, o intelecto e competências linguísticas mostraram-se intactos. Técnicas modernas de imagem permitem a detecção das estruturas corticais e subcorticais ativadas por exposição à música. Em geral, os resultados apontam para uma especialização do hemisfério direito na percepção e memória de trabalho (de curto prazo para a retenção de padrões tonais) e do hemisfério esquerdo para o ritmo e processamento de informação semântica musical (identificação e reconhecimento de melodias).

Para Bhattacharya (2003), as estruturas temporais de música, o ritmo em particular, são processadas preferencialmente no hemisfério esquerdo do cérebro, enquanto as estruturas de contorno melódico são no direito. Assim, as lesões no lado direito prejudicariam a percepção do contorno melódico, enquanto as lesões do lado esquerdo prejudicariam a dimensão rítmica.

Certamente, é relevante se relacionar amusia e afasia, pois ambas pertencem ao domínio auditivo e ao domínio da linguagem. Às vezes elas coincidem uma com a outra, às vezes se alternam (uma ocorre na ausência da outra).

Um exemplo de convergência entre afasia e amusia é o caso compositor francês Ravel (1875-1937), que teve uma doença cerebral progressiva causando afasia com alexia (perda da capacidade de leitura) e agrafia (perda da capacidade de escrita). Após um tempo começou a perder também sua capacidade de compor músicas: amusia. Este caso foi estudado com mais amplitude por Sergeant⁷ (1993) no artigo onde ele aborda a questão de compositores com danos cerebrais. Para ele, uma forma de estudar a relação música-cérebro, através do estudo de casos desses compositores, é tentando relacionar o local da lesão cerebral e a função tanto

⁶ PERETZ, I. et al. Amusia congênita: um distúrbio de granulação fina: a discriminação campo. *Neuron*, v. 33, p. 185-91, 2002. [[PubMed](#)]

⁷ SERGEANT, Justine. O cérebro e Ravel, *Trends Neuroscience*, v. 16, 16, p. 168-72, 1993.

preservada quanto danificada no domínio musical e não musical.

As características da doença sofrida por Ravel trazem informações importantes sobre a organização das funções musicais nas estruturas cerebrais e a relação dessas funções com as funções verbais. A primeira disfunção de Ravel foi uma agrafia. Erros de escrita foram percebidos, tanto em suas cartas quanto nas partituras, sendo que antes o mesmo não acontecia. Essa situação se agravou a ponto de ele não conseguir escrever seu próprio nome. Posteriormente foi detectada uma afasia de Wernicke, mas em menor grau, visto que até sua morte ele ainda conseguia falar e entender o que foi dito. A amusia veio depois e Ravel perdeu a capacidade de escrever (escrever ou nomear notas musicais ouvidas), executar ou cantar músicas. No entanto, não tinha problemas para tocar escalas maiores ou menores no piano e as habilidades de percepção auditiva também permaneceram intactas⁸.

Ravel, não perdeu a coordenação motora, nem a capacidade auditiva ou mesmo a consciência ou técnica musical, porém, perdeu a capacidade de usar esse conhecimento de forma integrada, o que nos permite realizar traduções de um domínio para o outro, por exemplo, do auditivo para o da escrita.

Os sintomas da agrafia, alexia e afasia sugerem uma participação seletiva do hemisfério esquerdo, enquanto a presença de afasia de Wernicke indica um distúrbio localizado na região posterior do hemisfério no giro temporal superior⁹ e no lobo parietal inferior¹⁰. Segundo Sergeant (1999), os dados do caso de Ravel indicam que as funções verbais e musicais estão alojadas em estruturas cerebrais diferentes, embora próximas.

Para Bhattacharya (2003), os efeitos da doença são vistos em obras como *Bolero*, compostas em seus últimos anos. “Surgiram evidências de que o dano foi para o hemisfério esquerdo e vemos isso na extraordinária riqueza de timbres preservada pelo hemisfério direito (que atua no processamento do timbre)” (JRSM, Junho de 2003, v 96)

⁸ Quando escutava, por exemplo, uma execução de qualquer uma de suas composições detectava com clareza qualquer desvio que nela ocorresse.

⁹ Localizado no lobo temporal. Lobo temporal é a estrutura central responsável pelo gerenciamento da memória. Fica localizado na parte lateral do cérebro. É na zona onde convergem os lobos occipital, temporal e parietal que se localiza a área de Wernicke, que desempenha um papel muito importante na produção do discurso. É esta área que nos permite compreender o que os outros dizem e que nos faculta a possibilidade de organizarmos as palavras em frases sintaticamente corretas.

¹⁰ Os lobos parietais podem ser divididos em duas regiões funcionais. Uma envolvida na sensação e na percepção e outra responsável pela integração do *input* sensorial, primariamente com o sistema visual. A primeira função integra informações sensoriais para formar uma única percepção (cognição). A segunda função constrói um sistema de coordenadas espaciais para representar o mundo que nos cerca. Indivíduos com danos nos lobos parietais geralmente demonstram profundos déficits, tais como anormalidades na imagem corporal e nas relações espaciais (KANDEL; SCHWARTZ; JESSEL, 1991). Danos ao lobo parietal esquerdo podem resultar naquilo que é chamado de “Síndrome de Gerstmann.” Esta inclui confusão entre esquerda e direita, dificuldade de escrita (agrafia) e dificuldades com o pensamento matemático (acalculia). Também pode produzir desordens na linguagem (afasia) e a incapacidade de perceber objetos normalmente (agnosia).

Por outro lado, o compositor russo Chebalin (1902-1963) apresentou um caso de afasia sem amusia, pois suas habilidades musicais permaneceram após danos graves que atingiram o seu hemisfério esquerdo. Chebalin sofreu dois derrames no lobo temporal esquerdo. O segundo resultou em uma afasia de Wernicke. Apesar disso, ele continuou a escrever. Seus sintomas foram: dificuldade em reconhecer sons, audição de sons musicais “fora de sintonia” e audição de todas as vozes de uma música em uma única voz, monotonal.

Além do caso de Chebalin, existem vários outros que foram muito estudados (por exemplo, o do compositor francês Jean Langlais, do britânico Benjamin Britten e do americano George Gershwin), mas sempre de compositores.

Patel (2008) questiona os estudos de caso de amusia sem afasia focados até então, geralmente, em músicos. Para ele, os resultados de testes feitos em músicos não devem ser generalizados para todos os indivíduos. Pesquisas recentes sobre a plasticidade neural revelaram que o cérebro de músicos profissionais difere do de não músicos em diversos pontos, mas principalmente na região do córtex frontal. Assim, para se provar uma dissociação entre afasia e amusia é preciso que se apresentem mais dados que comprovem a presença de afasia sem amusia em não músicos.

Para Sloboda e Parker (1984) a memorização musical é bem mais complexa que a verbal, pois as dificuldades de reprodução musical (cantando ou tocando) são mais evidentes no caso de não músicos, quando a pessoa não domina as classificações musicais. Ainda assim, mesmo as que dominam, podem ser fortemente influenciadas por estruturas cognitivas convencionais ligadas a um estilo de música que ela conhece. Estes autores realizaram experiências onde os indivíduos escutavam seis vezes melodias não familiares e depois tinham que cantá-las através de vocalizações. As gravações eram, então, analisadas em diversas características da estrutura musical, como o ritmo, a melodia e a harmonia. No resultado a recordação foi o objeto de uma inibição pró-ativa (intrusão de melodias anteriores à recordação da última melodia), ou seja, todas as melodias foram removidas exceto as primeiras. Isto ocorreu tanto com os quatro músicos quanto com os quatro que não eram músicos. No entanto, a retenção das relações harmônicas foi influenciada pela formação musical dos participantes.

Crowder (1994) em suas experiências solicitou a músicos e não músicos que desenhassem a linha melódica de canções conhecidas e desconhecidas. Nos dois tipos de canção o reconhecimento melódico está ligado à produção de uma representação interna que difere de memorização de uma sequência ordenada de intervalos de altura precisos. Para ele as pessoas se fiam num primeiro momento em uma representação do contorno melódico

dando pouca importância a intervalos de altura exatos. Mas, num segundo momento, os intervalos ganham um pouco mais de importância, sua retenção na memória é alongada: “O papel do contorno predomina em curtas retenções de intervalos enquanto nos saltos de altura predominam retenções mais longas” (CROWDER, 1994). Este autor também realizou experiências sobre memorização de cantos utilizando-se melodias que são fragmentos de canções populares não familiares para analisar a memorização do fluxo verbal e do musical. Para ele, o elemento melódico implica com mais frequência a memorização autenticamente auditiva, não acessando geralmente o código linguístico verbal.

Refletindo sobre as proposições dos autores citados e suas experiências, podemos pensar no caso da canção que foi analisada anteriormente por nós, “Garota de Ipanema”. Se um ouvinte for minimamente conhecedor da música popular brasileira, ele poderá escutar a melodia desta canção, e reconhecer ou até tentar reproduzir vocalmente algum trecho da melodia, mesmo que não saiba nada da letra. No entanto, se este ouvinte, conhecendo a canção e a tendo como familiar, ler a letra da mesma, provavelmente, já acessará sua melodia, não conseguindo dissociar a letra da melodia.

Fizemos nesta pesquisa um teste, como este descrito agora, com dois grupos formados cada um por três ouvintes, dois não músicos e um músico. Primeiramente os submetemos à audição de uma gravação instrumental do “Hino Nacional”. Logo na primeira sequência melódica, todos já reconheceram que essa música era o nosso hino. Em seguida, com pouquíssimo tempo de audição retiramos a gravação e pedimos a eles que continuassem cantando (sem a letra) a melodia do hino. Todos conseguiram reproduzir praticamente toda a melodia. Logicamente, o músico fez uma reprodução mais fiel às gradações melódicas da música que os demais, que seguiram sim a curva melódica, obedecendo ao seu desenho, porém, de forma menos precisa. No entanto, nenhum sabia a letra da canção, o texto do hino, por inteiro, sabiam apenas trechos. Ou seja, a memória de ambos reteve a melodia inteira, mas não reteve a letra inteira, mesmo sendo uma canção muito familiar.

No segundo grupo, percorremos um caminho inverso, primeiramente perguntamos se algum dos participantes sabia toda a letra do Hino nacional e um deles respondeu que sim. Assim, pedimos a ele que a recitasse, então, ele começou a recitar a letra e logo nos primeiros versos interrompeu sua fala para fazer o seguinte comentário: “nossa... eu sei a letra toda, mas é difícil falar ela, sem cantar... a música fica vindo na minha cabeça”. Aos outros dois participantes desse segundo grupo, entregamos uma folha na qual estava escrita toda a letra do hino e pedimos a eles que lessem em voz baixa. Após a leitura, os indagamos se ao ler a letra a melodia veio em seu pensamento junto à leitura ou se conseguiram ler sem pensar na

melodia. Ambos responderam que seria impossível ler aquela letra sem se lembrar da melodia do hino. **Assim, chegamos à conclusão, nesta experiência, de que é possível lembrar e cantarolar uma melodia de uma canção mesmo que não se lembre de nada da letra. Todavia, não é possível ler a letra de uma canção muito conhecida sem que sua melodia** (e, em alguns casos, até outros aspectos musicais, como o arranjo) seja acessada pela memória do ouvinte. Este teste foi bastante importante para esta pesquisa, já que nosso objeto é justamente a relação de sentido existente entre letra e música e os processos de cognição, incluindo-se a memorização, envolvidos nessa relação.

O neurocientista Patel (2003) questiona sobre a relação neural e cognitiva entre a música e a linguagem. Para ele, o sistema cerebral opera de maneira distinta com uma e outra, mas elas podem convergir de maneira importante no cérebro. A natureza desta convergência pode ajudar na pesquisa pela arquitetura neural de ambas. A pesquisa de Patel compara a fala individual e os sons musicais, a partir de modelos de melodia, ritmo, e outros, para abordar a dimensão neuronal da linguagem com foco na sintaxe.

Os estudos deste autor mostram que a neurociência apresenta perspectivas paradoxais sobre esta questão. Por um lado, a neuropsicologia tem provado (por casos documentados) dissociações entre música e processamento sintático da língua (como é o caso do compositor Chebalin, já citado anteriormente, que é um famoso caso de afasia sem amusia, ou seja, ele teve uma diminuição da linguagem, mas manteve uma reserva de habilidade musical após o dano cerebral). Entretanto, o inverso também tem sido mostrado através de outras vias de pesquisas, as de neuroimagens.

Evidências através de exames, como o Evento Relatado de Potencial (ERP) tipo de exame feito por neuroimagens), mostraram que, quando músicos ouviam sentenças verbais e sequências de acordes musicais com níveis variados de incongruência sintática (baseado em estruturas de frases para a língua e harmonia para a música), por volta de 600ms, o exame mostrava que há uma alta similaridade entre a linha do processamento sintático linguístico e o musical. Este exame mostra que a região onde o processamento harmônico acontece é a área frontal, ou área de Broca, que é também a mesma onde ocorre o processamento da linguagem. Em outros tipos de exames, os de magnetoencefalografia, a origem do processamento da harmonia também foi associada à área de linguagem frontal, tanto o lado esquerdo quanto o direito.

Por outro lado, teorias cognitivas da neuropsicologia defendem que a representação sintática linguística e a musical são distintas. Uma das argumentações apresentadas é que todas as línguas têm nomes e verbos, mas estas categorias não existem análogas na música.

As palavras nas sentenças podem exercer determinadas funções (sujeito, objeto direto ou indireto etc.) e na música não há estes paralelos. Enfim, para essa vertente, a linguagem verbal, em termos de construção, tem realmente uma sintaxe mais intrincada que a da música.

Existem, portanto, dois pontos de vista diferentes: um que rejeita a separação entre representação e processamento, como nos modelos de trabalho neurais artificiais (onde é demonstrado que ambos ocorrem na mesma área de trabalho do cérebro), outro que admite a separação. Segundo Patel (2003), uma maneira de quebrar este paradoxo seria propor uma distinção conceitual entre representação sintática e processamento sintático.

Gibson (1998) desenvolveu uma pesquisa, denominada “teoria da localidade de dependência” (DLT), para estabelecer diferenças na complexidade da percepção das sentenças gramaticais e suas preferências na interpretação de sentenças sintaticamente ambíguas. Esta teoria postula que a compreensão da sentença envolve dois componentes e cada um utiliza um meio neural. Um deles é a estocagem estrutural, mantendo um caminho (trilha) das categorias que são sintaticamente premeditadas. Como uma sentença é percebida no tempo (exemplo: quando um nome é encontrado, logo um verbo já é premeditado para formar uma oração completa). O outro componente é a integração estrutural, conectando cada palavra recém-chegada a uma palavra prioritária da qual ela depende na estrutura da sentença. A premissa básica desta teoria é de que o custo desta integração é influenciado pela localidade, pois os custos crescem com a distância entre um novo elemento e o lugar da integração. Assim, no exemplo dado, se o que viesse após o nome não fosse um verbo, o custo de integração desta outra palavra seria maior.

Paralelamente, Lerdahl (2001) desenvolveu no campo da linguagem musical a teoria do espaço de altura tonal (TPS), que trabalha a percepção da altura num contexto musical. Essa já foi discutida em nossa última pesquisa, como nos mostra o seguinte trecho:

Músicos e não músicos igualmente adquirem com estruturação maior representações mentais da altura musical quando expostos à música tonal. Por exemplo, uma tonalidade musical¹¹ como C maior (dó maior) é muito mais que simplesmente uma escala (ou um conjunto de classes de altura): CDEFGAB (dó, ré, mi, fá, sol, lá, si). O interior desta escala é hierarquicamente importante; classes de altura são percebidas como mais centrais ou estáveis que outras. Por exemplo, a primeira, C, começa mais estável, seguida pela quinta, G, e pela terça, E, seguindo assim em níveis de estabilidade. Além disso, acordes tríades¹² construídos nesta escala também são percebidos numa hierarquia de estabilidade; com os acordes construídos na primeira, quarta e quinta classes de altura sendo mais estáveis. Para ambas as classes de altura e acordes, elementos de estabilidade em uma tonalidade são percebidos como sendo próximos (cada um, nos termos perceptuais) ou, no inverso,

¹¹ O tom de uma música.

¹² Acordes formados por três notas.

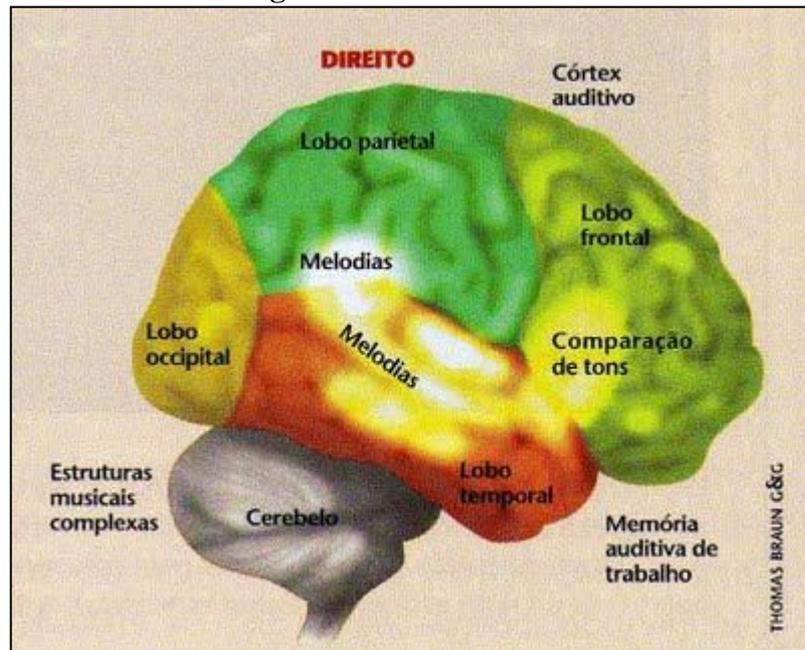
como sendo mais distantes os elementos menos estáveis”. A teoria de Lerdahl (2001) baseou-se em um modelo algébrico para quantificar a distância tonal entre dois acordes musicais numa sequência, produzindo um único valor que incorpora as distâncias de três partes (tríades) das classes de altura, de acordes e de tons. A TPS também provou um método para derivar três estruturas, que servem de hipóteses para as relações percebidas entre acordes. Usando a estrutura de árvore, uma delas computa a distância entre cada acorde para o acorde que é fixado-vinculado à árvore, com uma estipulação aderida que um acorde “herda” distâncias do acorde anterior o qual está embutido-encaixado. Assim, cada acorde é associado com um valor de distância numérica de outro acorde. Esta distância toca num importante papel: na predição da percepção menor (acalmada, diminuída) e fluída (corrente) da tensão nas sequências musicais, onde a ideia básica é esta tensão crescendo com a distância tonal entre acordes. Por exemplo, numa cadência, a queda da tensão entre dois acordes onde a música vem para um ponto de pausa harmônica numa dada tonalidade. Estes experimentos dão suporte para a TPS e sugerem que ouvintes façam de fato relações de escuta entre acordes numa hierarquia, não de uma maneira puramente sequencial. (RAJÃO, 2011, p. 81).

Nesta teoria o mais relevante é que o processamento de acordes é influenciado pela distância de um ao outro no espaço cognitivo estruturado das classes de altura, acordes e tonalidades. Os acordes, então, podem ser percebidos em termos de estruturas, de árvores particulares. Assim, para uma dada passagem ou trecho são propostas árvores que servem como hipóteses e são sujeitas a testes empíricos de percepção de perfis de tensões.

Assim, a teoria de Lerdahl (2001), a nosso ver, se encaixaria também na teoria de Gibson (1998), porém, no campo da sintaxe musical, pois, da mesma forma que o custo de integração de uma palavra não premeditada pelo ouvinte eleva-se, ele também pode elevar-se se o acorde que vier numa sequência harmônica em uma canção similarmente não for aquele premeditado pelo ouvinte (considerando que sua predição irá variar com o tipo de música ao qual ele tem mais contato, logicamente, que pertence ao seu contexto cultural). A DLT e a TPS mostram que a integração estrutural é uma parte da chave do processamento sintático, pois, conecta mentalmente cada elemento, chegando a outro que já estava na estrutura envolvida. Um bom exemplo disso, seriam as harmonias de diversas canções mineiras compostas por integrantes do “Clube da esquina”, nas quais estas sequências de acordes rompem com as expectativas, predições dos ouvintes, gerando assim, um custo maior de integração, daí parte da exclusividade e grande riqueza deste gênero musical.

A imagem a seguir nos dá uma visualização das partes cerebrais as quais foram referidas neste capítulo:

Figura 6 - Partes cérebro



Fonte: (FUNÇÕES..., 2014).

5 SOBRE A AMBIGUIDADE, A COMUNICAÇÃO E A EMOÇÃO NA MÚSICA: UMA LEITURA DE SALGADO, MEYER E AROM

5.1 Sobre a ambiguidade na linguagem e na música

Salgado (2014), em sua tese de doutorado “O motivo da noite: da esterilidade indizível à musicalidade inefável”, mais precisamente no capítulo “Fenômenos ambíguos”, faz um estudo sobre a ambiguidade presente tanto na linguagem e na música quanto no silêncio.

Primeiramente, o autor busca reconhecer as causas da ambiguidade atribuída à ausência de sons ou de palavras. Já numa segunda seção do mesmo capítulo, ele dedica-se especificamente à arte musical, cuja ambiguidade é gerada por diferentes motivos. Para tal, o autor baseia-se prioritariamente na obra do filósofo Jankélévitch, além de buscar o apoio das teorias de Aiello e Meyer, que abordam aspectos para além da teoria de Jankélévitch. Para o autor a música possui algumas características específicas no modo em que se estrutura e se organiza, fator que nos permite, sob novo ângulo, identificá-la como fenômeno ambíguo.

5.2 O silêncio e sua ambiguidade

“Ao não delimitar conteúdo referencial preciso, o silêncio revela-se ambíguo, a ponto de ser interpretado como expressão infra ou suprarracional” (SALGADO, 2014, p. 310). E isso ocorre porque não temos acesso ao seu núcleo, porque não o experimentamos de fato. A configuração do silêncio é indeterminada, por isso admite diversas possibilidades. O ato de silêncio de um acusado diante de perguntas, por exemplo, pode significar recusa, autodefesa e pode gerar diversos efeitos. Por isso, o silêncio é um ato juridicamente válido. No entanto, há duas situações às quais se aplicaria a ambiguidade do silêncio.

A primeira seria quando algo nos parece ambíguo porque não o experimentamos diretamente, percebemos o silêncio no outro (no caso de presenciarmos o silêncio no outro), mas como não somos nós que o experimentamos, não sabemos precisar o que poderia estar escondido "por detrás" daquele silêncio. O exemplo do acusado, caberia nesse primeiro caso, pois, mesmo que ele expresse recusa, autodefesa, a ausência da palavra abre um campo de possibilidades, hipóteses e insinuações, uma multiplicidade que está contida no conceito de ambiguidade. No entanto, essa ambiguidade poderia ser desfeita se tivéssemos acesso ao que está sendo escondido pelo silêncio, informação da qual o acusado é consciente. Assim, o primeiro caso seria o da ambiguidade propriamente dita, enquanto o segundo seria de uma

indeterminação que estaria para além da ambiguidade.

O segundo caso, no qual se encaixa a música, se refere a uma ambiguidade que é percebida por quem experimenta determinada realidade e tenta classificá-la dentro de parâmetros que não lhe são adequados, como se tal realidade pudesse ser interpretada por meio das disjunções capazes de solucionar a ambiguidade. Deste modo se conservarão sempre ambíguas para nós que tendemos a classificar as coisas por alternativas inconciliáveis. Ainda que não sejam ambíguas em si mesmas, permanecerão múltiplas e assim ambíguas para nós, diferentemente da multiplicidade do primeiro caso, cuja indefinição cessa imediatamente se tivermos acesso ao seu núcleo. Em algumas circunstâncias, tal acesso nos é vetado, pois se refere a algo que foge da experiência possível, por exemplo, decidir pela natureza do silêncio do início ou do fim dos tempos. No caso do acusado, há um acesso, mas este não é total, podemos pensar que fica no plano dos sinais equívocos, também tratados por Jankélévitch em relação à música. Ainda assim, podemos pensar que é possível tratar de alguma forma a ambiguidade semântica do silêncio. O silêncio de um réu num tribunal de júri, de um passageiro numa lotação, de uma pessoa numa palestra, de uma pessoa numa missa, dentre outros, pode até ser similar em termos de significado básico, mas cada uma das cenas enunciativas determina uma especificidade pragmática, já que são atos com força e com efeitos diferentes. No entanto, como o acesso ao seu núcleo continuaria restrito, a ambiguidade, em maior ou menor grau, ainda continuaria a existir.

Assim, retificamos que a configuração do silêncio prevalece indeterminada e por isso admite diversas possibilidades. No entanto, no caso específico da música, se analisarmos o silêncio como ponto de partida, essa ambiguidade não ocorrerá. Veremos uma ilustração disso no capítulo de análise da canção “Construção” de Chico Buarque, onde há um silêncio inicial, ponto de partida de toda música e depois um silêncio em meio à música, este sim dotado de uma carga semântica mais expressiva. O primeiro silêncio de “Construção” se distingue radicalmente do segundo, pois o primeiro é a partida, o fim do ponto de repouso para o começo da canção, o silêncio originário, ou seja, ele não é constitutivo da canção como o segundo. Já esse outro, ocorre em meio à música, na forma de breque, ou seja, semanticamente, o segundo silêncio é muito mais dotado de significado que o primeiro, pois vem no intuito de reforçar e intensificar os motivos que virão a seguir na música e na letra. Uma análise melhor deste significado dentro do contexto da música pode ser lido no capítulo dedicado à análise desta canção.

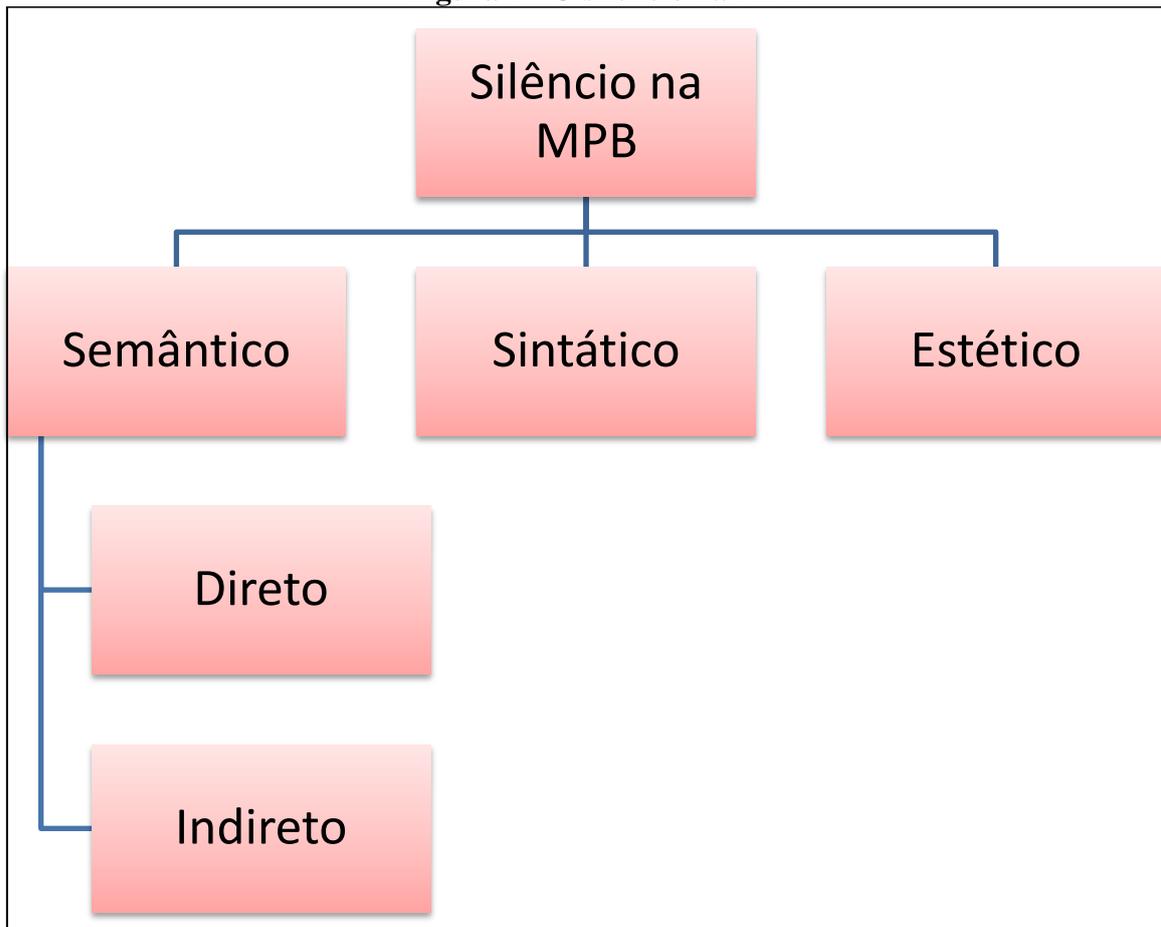
Por hora, retornemos a Salgado (2014, p. 315). Para esse autor, “no contexto do silêncio originário, é provável que este não seja em si mesmo ambíguo”, isto é, que na

realidade se identifique a uma das duas seguintes possibilidades: ou a um silêncio vazio e estéril, ou a um silêncio rico em significado. Já na linguagem há uma ambiguidade insolúvel que é inerente ao significante, pois para cada significante temos sempre uma gama de significados possíveis.

Para o autor a realidade pode nos parecer ambígua em razão dos condicionamentos e dos esquemas pelos quais se constrói e se articula seja nosso entendimento, seja nosso discurso. Tudo o que se encontra para além do âmbito das classificações é inevitavelmente ambíguo, inclusive a música.

Pensando que o autor citado tinha como foco de estudo a música erudita e, aqui, nosso estudo se foca na MPB, vimos, então, quando se trata do silêncio no contexto do jogo tecido entre letra e música, que este silêncio pode se apresentar de formas mais variadas, como propomos no quadro abaixo:

Figura 7 - O silêncio na MPB



Fonte: Elaborada pela autora

Ao procurarmos na MPB canções que tivessem esse silêncio no meio de sua fórmula para analisá-las percebemos que havia certamente intenções diferentes para o uso do silêncio nas mesmas. Assim, optamos por organizar em três grupos distintos essas intenções de silêncio na canção.

O silêncio de ordem estética é formado basicamente por breques. O uso dos breques em canções brasileiras é muito recorrente, pois agrega um valor estético ao rítmico. É claro que, como qualquer tipo de silêncio em qualquer música, ele tem a função de ressaltar a ideia de algo que vem depois, seguido do breque. Porém, este silêncio tem um cunho apenas de ressaltar algo no âmbito rítmico, não é um silêncio que dialoga com a letra. Como exemplo disso, temos as seguintes canções:

- a) “Aquele abraço”, de Gilberto Gil;
- b) “Chicletes com banana”, de Jakson do pandeiro;
- c) “Circo marimbondo”, de Milton Nascimento e Ronaldo Bastos;
- d) “Samba de breque”, de Moreira da Silva.

É possível perceber claramente o breque em todas essas canções através de sua audição. Além desses, temos muitos sambas de diversos compositores brasileiros, visto que o breque é um ornamento estético característico do samba.

Já o silêncio sintático, além da questão estética de ressaltar o que vem depois dele, pode agregar um valor na sintaxe da oração. Vemos isso, por exemplo, na música “Kid Cavaquinho”, de João Bosco e Aldir Blanc, na qual acontece um silêncio somente da voz:

KID CAVAQUINHO

*Oi que foi só pega no cavaquinho
Pra nego bater
Mas se eu contar o que é que pode
Um cavaquinho os "home" não vai crer
Quando ele se fere fere firme
Dói que nem punhal
Quando ele invoca até parece
Um pega na geral
Genésio (PAUSA) a mulher do vizinho
Sustenta (PAUSA) aquele vagabundo
Veneno é com o meu cavaquinho
Pois se eu tô com ele encaro todo mundo
Se alguém pisa no meu calo
puxo o cavaquinho pra cantar de galo (BOSCO, 2012).*

No trecho em destaque vemos que há uma mudança do discurso indireto para o direto, pois se o eu lírico da canção permanecesse no indireto a frase ficaria:

“Eu disse ao Genésio que a mulher do vizinho sustenta aquele vagabundo”

No entanto, essa mudança ocorre sem que haja uma marcação na sintaxe da frase (feita, no caso, através da pontuação), ou seja, existe sim uma marcação sintática, mas que é dada pela entonação na música; a pontuação aqui faz parte do registro oral e não gráfico. O narrador muda para a forma direta introduzindo-a através do vocativo “Genésio”, reconhecemos essa função em razão da pontuação (entonativa) e pela quebra sintática da frase (representada pelo silêncio), ou seja, após o vocativo não é apontada pelo uso de vírgula a fala dirigida ao personagem Genésio. Assim, essa marcação passa a acontecer através do silêncio que ocorre após o vocativo:

“Genésio (pausa) a mulher do vizinho sustenta aquele vagabundo”

Dessa forma, o silêncio nesse momento ajuda o ouvinte a processar essa informação e perceber essa mudança no discurso. O mesmo não ocorre no verso seguinte:

“Sustenta (pausa) aquele vagabundo”

Nesse outro verso a pausa é apenas de cunho estético para compor a sonoridade estabelecida pela primeira pausa, do verso anterior, e seguir seu padrão.

O silêncio que aqui denominamos como semântico é o que realmente nos interessa, aquele cuja presença abre possibilidades para interpretações e construções de diversos sentidos, mostrando assim seu caráter ambíguo. No entanto, essa ambiguidade ocorrerá quando esse silêncio vier sem ser anunciado explicitamente pela letra da música. O silêncio que vem anunciado de maneira explícita pela letra é o que chamamos no gráfico acima de “silêncio semântico direto”. Podemos ver sua ocorrência como “O silêncio” de Arnaldo Antunes:

O SILÊNCIO

*antes de existir computador existia tevê
antes de existir tevê existia luz elétrica
antes de existir luz elétrica existia bicicleta
antes de existir bicicleta existia enciclopédia
antes de existir enciclopédia existia alfabeto
antes de existir alfabeto existia a voz
antes de existir a voz existia o silêncio (PAUSA)*

*o silêncio (PAUSA)
 foi a primeira coisa que existiu
 um silêncio que ninguém ouviu
 astro pelo céu em movimento
 e o som do gelo derretendo
 o barulho do cabelo em crescimento
 e a música do vento
 e a matéria em decomposição
 a barriga digerindo o pão
 explosão de semente sob o chão
 diamante nascendo do carvão
 homem pedra planta bicho flor
 luz elétrica tevê computador
 batedeira, liquidificador
 vamos ouvir esse silêncio meu amor
 amplificado no amplificador
 do estetoscópio do doutor
 no lado esquerdo do peito, esse tambor (ANTUNES, 2010).*

Nesta canção existe uma pausa bem marcada nos trechos indicados acima, porém, esta pausa, este silêncio, não gera ambiguidade alguma, pois ele está ali intencionalmente para ilustrar de forma direta o próprio silêncio ao qual a letra da música alude.

Outro exemplo disso ocorre na canção “Orientação” do grupo mineiro Chuva a granel. A letra desta canção também fala sobre o silêncio e o expõe realmente na canção através da pausa que vem após a frase “se quer uma pausa ou silêncio”, como podemos ver a seguir:

ORIENTAÇÃO

*Se quer uma pausa ou silêncio (PAUSA)
 Que seja
 Onde nem se quase esqueça
 Onde nem se quase esqueça
 Onde nem se quase
 Onde se lê não se leia
 Considere vazio
 Se quer uma pausa ou silêncio (PAUSA)
 Que seja
 Permaneça
 Antes da linha invisível
 Onde nem onde
 Circule de ideia o rascunho, o lugar
 Não chame de palavra
 Decalque
 Onde se lê não se leia
 Considere vazio
 Se quer uma pausa ou silêncio (PAUSA)
 Nem por sons pronuncie
 Nem por libra indique
 Aí mesmo atrás da língua fique
 Procurando nuncas. (CHUVA A GRANEL, 2014).*

Retomando a questão da ambiguidade do silêncio, concluímos então que ela também pode aparecer em músicas que têm letra, canções, com caráter semântico e que corroboram de forma implícita ao que diz a letra. Isso fica mais evidente na audição da canção “Construção” que, como já foi dito, será analisada separadamente nos capítulos finais, e também na audição da canção “Foguetes”, gravada por Maria Betânia:

FOGUETE

*Tantas vezes eu soltei (PAUSA) foguete
Imaginando que você já vinha
Ficava cá no meu canto (PAUSA) calada
Ouvindo a barulheira
Que a saudade tinha (PAUSA)
É como diz João Cabral de Mello Neto
Um galo sozinho não tece uma manhã
Senti na pele a mão do teu afeto
Quando escutei o canto de acauã
A brisa veio feito cana mole
Doce, me roubou um beijo
Flor de querer bem
Tanta lembrança este carinho trouxe
Um beijo vale pelo que contém
Tantas vezes eu soltei foguete
Imaginando que você já vinha
Ficava cá no meu canto calada
Ouvindo a barulheira
Que a saudade tinha (PAUSA)
Tirei a renda da naftalina
Forrei cama, cobri mesa
E fiz uma cortina
Varri a casa com vassoura fina
Armei a rede na varanda
Enfeitada com bonina
Você chegou no amiudar do dia
Eu nunca mais senti tanta alegria
Se eu soubesse soltava foguete
Acendia uma fogueira
E enchia o céu de balão
Nosso amor é tão bonito, tão sincero
Feito festa de São João (BETHÂNIA, 2012).*

Percebemos, na audição desta canção e na análise da letra, que o silêncio não é anunciado pela letra, como vimos nos dois casos anteriores os quais classificamos por “direto”, ao inverso, aqui, o trecho da letra que antecede a pausa diz, nas duas primeiras ocorrências “quantas vezes eu soltei” e “ficava cá o meu canto”, e posteriormente “ouvindo a barulheira que a saudade tinha”, assim, o silêncio após estas frases é intencional e carregado semanticamente. Porém, essa carga semântica é indireta, implícita, abstrata, paradoxal,

carregada de ambiguidades, de possibilidades de interpretação. Por exemplo:

- a) o silêncio tanto no meio da frase “ficava cá no meu canto (pausa) calada” quanto após a frase “ouvindo a barulheira que a saudade tinha”, pode elucidar o modo como o eu lírico estava, em silêncio;
- b) o silêncio pode aparecer numa espécie de contraponto à ideia de “barulheira da saudade” para dizer de algo que é tão intenso e barulhento quanto foguetes, mas que, no entanto, é mudo, pois trata-se de uma saudade calada, vivenciada internamente apenas pelo eu lírico;
- c) ele pode estar dizendo que a barulheira era externa, mas o silêncio era interno.

Enfim, existe uma gama de possibilidades para a interpretação deste silêncio, pois seu sentido não é delimitado precisamente pela letra e, apesar de também poder valer-se da questão estética, sua ocorrência intencional vem de forma bastante significativa, porém, aberta, imprecisa, ambígua (além disso, vale dizer que este silêncio também pode ser intensificado pela interpretação que o cantor dá à canção).

5.3 As causas da ambiguidade na música

“A música é uma linguagem que sugere sem significar.” (SALGADO, 2014)

A principal causa da ambiguidade na música seria a resultante, ao menos segundo V. Jankélévitch (APUD Salgado, 2014), da impossibilidade de se atribuir a uma composição musical referências precisas. Assim a música não poderia remeter, com o mesmo grau de definição que os signos linguísticos, a ideias extramusicais, a afetos, cenários ou enredos. Portanto, a música sem letra deve sua ambiguidade a algo que ela partilha com o silêncio, pois foge a significados precisos. Além disso, conforme observa Salgado (2014)

A música manifesta uma ambiguidade em termos estruturais que não se repete do mesmo modo na linguagem verbal: uma única melodia se presta a diferentes harmonizações, um baixo cifrado pode gerar inúmeras realizações, um acorde pode cumprir variadas funções harmônicas. (SALGADO, 2014, p. 313)

Neste ponto, temos que concordar em parte com o autor, pois da mesma forma que uma única frase melódica pode admitir diversas harmonizações, uma única frase verbal também pode admitir diversas interpretações de acordo com a instância discursiva em que for

proferida. No entanto, ainda assim, admitimos como bastante coerente a afirmação inicial do autor sobre a ambiguidade na música ser muito maior, praticamente inerente a ela, pelo fato de, como afirmou o próprio autor, a música não ter significados ou referentes precisos.

Salgado (2014) explora também as pesquisas feitas por Rita Aiello¹³ sobre o mesmo tema, a ambiguidade como um elemento distintivo entre linguagem verbal e musical.

Não há um significado único, uniforme, que possa ser vinculado a uma composição musical por todos os ouvintes e em todas as épocas, com a mesma clareza que se vincula um significado semântico a uma composição da linguagem. Em termos mais amplos, podemos dizer que a ausência de um componente semântico específico concede ao ouvinte liberdade para selecionar dentre os significados criados pelas combinações de elementos musicais e para associar seus próprios significados a uma composição musical como um todo. Em razão da ausência de um significado semântico uniformemente definido e da multiplicidade de elementos que ocorrem numa peça musical, a música possui uma plasticidade e uma riqueza que não se repete na linguagem. (AIELLO; SLOBODA, 1994, p. 49).

Para o autor, além dessa multiplicidade de sentidos que podemos ter em uma única linha melódica, há também a questão da polifonia, onde temos várias linhas melódicas soando ao mesmo tempo. E essas várias melodias, por sua vez, podem corresponder a vários afetos.

Esses vários afetos na música, os motivos, vinculados a afetos particulares, são muitas vezes superpostos após serem apresentados na sucessão temporal. Nesse ponto ele cita o conceito de “imanência da sucessão”, utilizado por Jankélévitch, no qual uma mesma parte de uma composição pode ganhar novos significados para o ouvinte quando repetida, e não somente um sentido de reiteração. Por exemplo, numa música onde temos uma parte A, uma B, e novamente a repetição da A, essa repetição não soará apenas como reiteração para o ouvinte. Ela ganhará um novo sentido, pois, neste momento o ouvinte já terá passado pela experiência de audição da parte A no início e da B em seguida, assim, quando a A toca de novo, será agora como uma resultante da audição de A e B.

Considerando esta imanência da sucessão nesta pesquisa, podemos considerar claramente que na música de Chico Buarque, *Construção*, analisada aqui, no capítulo 13, o ouvinte passa por esta experiência, pois, além desta teoria, a própria canção já apresenta uma grande variação de arranjo entre a primeira apresentação do A e a segunda. Na primeira apresentação da parte A vimos (veremos) em nossa análise da canção que há apenas uma melodia sendo entoada juntamente à letra da canção pelo compositor da mesma e como acompanhamento, há apenas um violão, que traça uma linha de acordes sombrios, tocados num ritmo de samba mais cadenciado. Este arranjo aparece assim intencionalmente para dar o

¹³ Professora da Juilliard School e do Departamento de Psicologia da Universidade de Nova Iorque

clima sombrio do começo da canção e de certa forma “avisar” ao ouvinte de uma possível tragédia que estaria por vir.

Voltando à teoria de Jankélévitch, além disso, esse filósofo também denomina uma “imanência de coexistência”, onde há num mesmo momento do tempo uma sobreposição de sentidos ou “estados de espírito” como diz Salgado, variados, e às vezes até contrastantes. Essa imanência de coexistência se manifesta na música como polifonia, ou seja, a combinação simultânea de diversas melodias que, por sua vez, correspondem, em alguns casos, também a diversos afetos. Ou seja, os afetos se sobrepõem na música tanto no âmbito da sucessão quanto na coexistência.

A imanência da coexistência também pode ser claramente percebida numa audição mais atenta da música de Chico Buarque, agora na repetição da parte A e na repetição da parte B, pois, como a tragédia já foi revelada na canção, na segunda apresentação dessas partes o principal é dar ênfase ao tom do trágico e à revolta, à crítica que se segue por trás desse tom. Assim, o autor abusa da polifonia a fim de realçar esse sentido, “gritar” em melodias essa revolta, principalmente nos arranjos de cordas e sopros.

Salgado (2014) também observa essa coexistência no prelúdio da ópera de Debussy *Pelléas et Mélisande*. A partir do compasso de número dezoito o compositor “coloca em choque” dois temas (que já haviam sido apresentados), referentes às personagens, Golaud e Mélisande. O primeiro aparece nos compassos 12 e 13 e o segundo nos compassos 14 e 16. Porém, a partir do compasso 18 começam a aparecer ambos os motivos, simultaneamente, contrapostos. Como mostra o quadro proposto por Salgado, abaixo:

Figura 8 - Fragmentos Mélisande

The image displays a musical score for two sections: "Mélisande (fragmentos)" and "Golaud".

Mélisande (fragmentos): This section includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in A (C. A.), Clarinet in C (Cl.), Bassoon (Fag.), and Trombones (Tpa.). The Flute and Oboe parts feature melodic lines with red markings above the notes. The Clarinet in C part includes a triplet. The Bassoon and Trombone parts also feature triplet markings. The dynamic marking *p* (piano) is used throughout.

Golaud: This section includes staves for Trombones (Tpa.), Timpani (Timp.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Viola (Vla.). The Trombone parts are highlighted in yellow and feature triplet markings. The Violin and Viola parts provide harmonic support with chords and triplets. The dynamic marking *p* (piano) is used throughout.

Fonte: Salgado (2014)

Estas ideias aparecem nas obras *Bergson* e *La musique et l'ineffable* de Jankélévitch e foram analisadas por Salgado da seguinte forma: “Na escrita sutil de Debussy, a coexistência não é apenas o resultado de uma justaposição do sucessivo. Ela parece realizar uma união que está latente dentro deles, na medida em que estes se encontram tematicamente relacionados”

(SALGADO, 1994, p.320).

A partir daí, Salgado (2014) chega à constatação de que a música é um campo fértil para a manifestação da ambiguidade, uma obra polifônica pode refletir, portanto, um “estado de alma ambivalente e indefinível”, pois não há como definir algo que é constituído num mesmo momento e circunstância por moções que chegam até a ser díspares, que fogem ao princípio da não contradição. Também fica difícil rotular (em termos de expressividade) uma música, já que pode ser composta por sucessões que criam ligas entre motivos e afetos heterogêneos.

Jankélévitch não identifica, de modo explícito, uma segunda espécie de ambiguidade musical, definida por Aiello como ambiguidade “sintática”. A diversidade de sentidos assumidos por uma passagem pode não ser de ordem expressiva, mas harmônica, referindo-se a aspectos intrínsecos à organização musical. Apesar de Jankélévitch não explorar esta ambiguidade sintática, Salgado (2014) se propõe a fazê-lo como forma, inclusive, de melhor compreender a separação feita pelo primeiro entre música e linguagem.

Para a pesquisadora Aiello citada por Salgado (2014) há uma ambiguidade na sintaxe da música, pois essa sintaxe dá margens a diversas interpretações, que vão muito além das possibilidades interpretativas da linguagem verbal. Uma dada progressão harmônica, por exemplo, pode gerar melodias muito variadas. Da mesma forma, uma melodia pode gerar diversas harmonias. Mesmo uma única nota poderá ter essas interpretações diversas dentro da harmonia. Salgado exemplifica dizendo que a nota **si**, por exemplo, pode tanto ser a terça do acorde Sol Maior quanto ser a sétima menor do acorde Dó Sustenido ou, em outro exemplo, o baixo de uma música barroca se estende de maneira contínua pela música assumindo diversos papéis na harmonia da mesma.

Um exemplo disso é o primeiro movimento da pastoral em fá maior de Bach, onde o baixo se estende numa única nota por grande parte da música assumindo diversos papéis. Além da distinção entre ambiguidade semântica e sintática apresentada na obra de Aiello, Salgado (2014) também traz para sua pesquisa os conceitos dessa distinção apresentados por Leonard B. Meyer.

Na obra *Emotion and Meaning in Music*, Meyer distingue dois tipos de significado, um referencial e outro corpóreo. O primeiro ocorre quando o estímulo a ser significado difere, em sua natureza, daquilo a que se refere, “como quando uma palavra designa ou aponta um objeto ou ação que não é, por sua vez, uma palavra” (MEYER apud, SALGADO, 2014). No segundo, em oposição, tanto o estímulo quanto a referência têm a mesma natureza.

Para Salgado (2014), a ambiguidade expressiva e a semântica estariam no campo do significado referencial, enquanto a sintática estaria no campo do corpóreo.

Um estímulo musical ou o que uma série de estímulos indica ou aponta não são conceitos ou objetos extramusicais, mas outros eventos musicais que estão prestes a acontecer. Isto é, um evento musical (seja ele uma nota, uma frase ou toda uma seção) possui significado na medida em que nos aponta e nos faz esperar outro evento musical. (MEYER, 1956, p. 8)

Um exemplo disso, na MPB, é a mistura de motivos que ocorrem na canção “Minas”¹⁴ de Milton Nascimento. A canção em si é instrumental e tem um ambiente mais sombrio. No entanto, na gravação dessa música no disco “Minas” entra em meio à canção um motivo, uma linha melódica de outra canção do próprio compositor, “Paula e Bebeto”, que, por sua vez, se analisada por si só, é uma canção alegre e expansiva, cantada por crianças. Logicamente, quando esse motivo é tocado anunciando o outro, de cunho sombrio, depois simultaneamente a ele, seu sentido muda.

Pensando um pouco mais nessa questão estudada por Meyer sobre o significado e a emoção na música iremos fazer, agora, uma leitura sobre a proposta deste autor acerca do significado musical e da reação emotiva do ouvinte diante desse.

¹⁴ Este exemplo ficaria melhor explicitado se mostrássemos a partitura desta música, porém, até o presente momento não conseguimos a encontrar em nenhuma biblioteca de música.

6 AS RESPOSTAS EMOCIONAIS À MÚSICA E A COMUNICAÇÃO MUSICAL

Para Meyer (1956) o problema do significado musical e da comunicação interessa em particular por diversas razões. Ele levanta a seguinte questão: a música é usada para a comunicação emocional e os significados estéticos são puramente intelectuais?

Para responder a esta e outras questões, o livro de Meyer se divide em três partes. A primeira considera a natureza intelectual e emocional dos significados, suas relações interiores e sua condição de existência. Ela também nos mostra como estas condições são realizadas na resposta ao estímulo musical. A segunda examina as condições sociais e psicológicas sob as quais o significado emerge e a comunicação ocupa o lugar na resposta ao estímulo musical. Já a terceira parte apresenta evidências de várias naturezas de diversas culturas e diversos níveis culturais para dar suporte à hipótese central deste estudo. Faremos aqui uma breve exposição do que este autor diz sobre as relações interiores à natureza intelectual e emocional dos significados e suas condições de existência.

6.1 Algumas posições sobre a natureza do estímulo musical

Compositores e performers de todas as culturas, teóricos de diversas escolas e estilos, “esteticistas” e críticos de diferentes campos acreditam que a música tem um significado e que este é algo que é comunicado entre artistas e ouvintes. Porém, o que constitui o significado musical e através de quais processos ele é comunicado tem sido o objeto de diversos debates.

A princípio, existem duas maneiras de se pensar esta relação de significado estabelecida pela música entre ela e os ouvintes. Para um grupo ao qual o autor denomina “absolutistas”, a música só tem um significado dentro do seu próprio contexto musical, ou seja, algo como um significado intrassistêmico. Já para um segundo grupo que o autor chama de “referencialistas” a música não tem somente este caráter intrassistêmico, pois também se refere ao contexto extramusical, a concepções do mundo, ações, estados emocionais etc. Meyer acredita que estes dois grupos não se excluem, pois numa única canção podemos ter significados tanto intrassistêmicos quanto extrassistêmicos, da mesma forma como isso pode acontecer também em uma pintura ou um poema.

É impossível excluirmos o significado referencial da música, pois basta pensarmos na história da música para vermos que os diferentes estilos de cada época só o são devido às diferenças culturais de cada período, às quais as músicas de referem

sempre. Os que não acreditam num significado referencial da música o fazem baseado no argumento de que estes significados não são naturais e universais para nós, eles devem ser aprendidos. Alguns também argumentam que o significado referencial da música não tem nenhuma especificidade em sua denotação. (MEYER, 1956, p.2)

O autor também pontua em sua teoria que devemos fazer uma distinção entre os significados “absolutista” e “referencial” e os posicionamentos estéticos na música, que são comumente chamados de “formalistas” e “expressionistas”. Para ele, tanto a estética formalista quanto a expressionista podem ser consideradas absolutistas, pois são de natureza intramusical ou intrassistêmica e não-referencial. A diferença entre as duas é que a formalista entende o significado dentro do sistema da música como uma atividade puramente intelectual enquanto a expressionista entende este como uma atividade que também é capaz de despertar sentimentos e emoções no ouvinte.

Estas distinções são um ponto importante para clarear a teoria do autor, pois o posicionamento expressionista é sempre confundido com o referencialista, mas o que acontece, na verdade, é que quase todos os referencialistas são expressionistas, pois acreditam no caráter emotivo do significado musical, porém nem todos os expressionistas são referencialistas, pois acreditam no caráter intrassistêmico do significado musical, e não no caráter referencial.

6.2 Evidências da natureza e existência de uma resposta emocional à música

Há muitas evidências de que haja uma resposta emocional à música. Algumas dessas evidências são baseadas nos depoimentos de ouvintes, compositores, críticos etc. Outras já são baseadas em pesquisas sobre músicos e público. Existem, no entanto, evidências subjetivas e objetivas, baseadas em pesquisas ou baseadas em respostas fisiológicas.

6.2.1 Evidências subjetivas

Tanto filósofos e críticos, músicos e compositores, quanto ouvintes de música testemunham a favor de que a música evoca uma resposta emocional nos ouvintes. Fato considerado uma evidência.

Primeiramente, o problema é que ela não nos traz um conhecimento preciso sobre os estímulos sobre os quais são criadas as respostas emocionais. Muita confusão sobre esse assunto tem resultado da falta de distinção entre emoção sentida (afeto) e estado de humor.

Para Meyer (1956) a maioria dos estudos de psicólogos sobre esta questão, da emoção na música, está realmente concentrada no estado de humor do ouvinte e outras associações da música (elementos que caracterizam uma estabilidade na música, como tempo, dinâmica, instrumentação, dentre outros).

Em segundo lugar, é preciso manter uma clara distinção entre as emoções do compositor, ouvinte ou crítico e os estados emocionais demonstrados pelos diferentes aspectos do estímulo musical. Quando um ouvinte relata esta ou aquela emoção, ele relata a emoção que ele acredita que aquele trecho supostamente indica e não qualquer emoção a qual ele mesmo tenha experienciado.

Enfim, os estados emocionais são muito mais variados que as poucas palavras que nós usamos para descrevê-los. O estímulo musical, por sua vez, pode funcionar meramente como um tipo de agente catalizador, possibilitando que a resposta do ouvinte tome seu lugar, mas não determinando a experiência ou figurando significativamente em algum lugar do resultado final.

6.2.2 *Evidências objetivas*

As respostas dos ouvintes também podem ser observadas de modo objetivo. Temos duas categorias de observação. Na primeira, temos aquelas respostas que tomam uma forma muito evidente de comportamento, formas que são mais observadas na mudança de comportamento, são mais visíveis. Já na segunda, temos formas que são mais sutis, menos visíveis. Tais evidências objetivas, embora indubitavelmente evitam as dificuldades de verbalização de emoções e sentimentos, apresentam outras dificuldades não menos estarrecedoras.

Em primeiro lugar respostas emocionais não precisam resultar em comportamentos observáveis muito evidentes. Uma das características especiais de nossas respostas a objetos estéticos é exatamente o fato de, devido à nossa crença para com a natureza de experiência estética, nós tendemos a suprimir comportamentos excessivos. Além disso, um importante item a adicionar a esse ponto, é que emoções sentidas, ou afetos, são mais precisas nos casos onde sentimentos não tomam a forma de comportamentos excessivos. Isso é claro assim que consideramos a tendência de seres humanos para se livrar de tensões emocionais em esforços físicos e comportamentos corporais. Em resumo, a ausência de comportamento emocional excessivo em resposta a estímulos estéticos não é indicação para a força de resposta emocional. (MEYER, 1956, p. 9).

No entanto, mesmo onde esse comportamento está presente a sua interpretação é difícil, problemática. O comportamento excessivo é produto de tensões emocionais poderosas,

mas essas tendem a ser difusas generalizadas ou caóticas. Conflitos extremos, por exemplo, podem resultar em um comportamento extremamente estático ou em uma atividade frenética. Um choro pode ser o produto de um remorso profundo ou também uma alegria extrema¹⁵. Para este autor, um determinado comportamento pode nos dizer pouco ou nada sobre o significado ou a resposta ou sobre sua relação para com o estímulo.

Por outro lado, quando o comportamento emocional se torna diferenciado; ele tende a ser padronizado, para se tornar parte de um padrão geral de comportamento social. Assim, apesar do aspecto filosófico da situação de estímulo, o fato que o objeto estético está sendo considerado, tende em direção à supressão de comportamento excessivo. O aspecto social da situação de estímulo permite e às vezes até encoraja certos tipos padronizados de comportamento emocional. Isso é aparente na conduta de músicos e de ouvintes similarmente.

O músico de jazz num show, por exemplo, tem um modo de comportamento emocional e social esperado; o músico de concerto tem outro. É como se cada um passasse um *ethos* (imagem de si construída no discurso) diferente. A diferença entre os dois é mais uma questão de padrão de comportamento convencional determinado do que uma questão de diferença musical. Tal comportamento deve ser referido como meio de comunicação mais que como uma reação natural. Isso indica não somente um conjunto de atividades psicológicas apropriado, mas também modos de respostas apropriadas. Uma vez que esses comportamentos se tornam habituais, mais no início da vida, então os mesmos podem ser ativados pelos aspectos sociais unicamente pelas situações de estímulo, mesmo que não se refiram ao estímulo propriamente dito.

Em resumo, a ausência clara de comportamentos emocionais em resposta direta a estímulos estéticos não é indicação que comprove a presença ou força de respostas emocionais.

6.2.3 Evidências objetivas partindo de respostas fisiológicas

No nível fisiológico o autor afirma que a música evoca “respostas definidas e impressivas” (MEYER, 1956), ou seja, ela tem uma marca na pulsação, na respiração e pressão arterial. Apesar do fato de que essas mudanças são as mesmas que normalmente acompanham a experiência emocional, o significado desses dados não é completamente claro. Duas dificuldades principais envolvidas são: não existe relação encontrada entre o

¹⁵ Voltamos a pensar, aqui, novamente em uma ambiguidade, neste caso, de um modo de expressão não verbal (um caso de ambivalência).

personagem ou o padrão de seleção musical evocando a resposta e as mudanças fisiológicas que acontecem. Essas mudanças parecem ser completamente independentes de qualquer outro estilo particular, forma, meio ou caráter em geral. As mesmas respostas acontecerão independentemente se a música for rápida ou lenta, excitante ou que acalma, instrumental ou vocal, clássica ou jazz. Isso ocorre porque o estímulo tonal é um fato constante em todos os estímulos musicais, Mursell (1943) concluiu que o poder “do tom como tal” (*tone as such*) deve ser a causa das mudanças fisiológicas observadas.

Para Meyer (1956), existe, no entanto, outra constante envolvida na percepção da música; a atitude mental da plateia. O ouvinte traz para o ato de percepção crenças definidas, no poder afetivo da música. Mesmo antes de o primeiro som ser escutado essas crenças ativam disposições para responder de forma emocional colocando conjuntos esperados de ideias propulsoras em execução para o jogo, para o seu comportamento. Parece mais razoável supor que mudanças fisiológicas observadas são respostas para o conjunto mental do ouvinte, mais razoável que assumir que o “tom como tal” (tom em si próprio) possa, de uma forma misteriosa ou inexplicável, trazer essas mudanças diretamente. Para ele a relação entre conjuntos mentais e mudanças fisiológicas já vem sendo demonstrada, enquanto o efeito de “tom como tal” não. Isso não implica que a presença de um ambiente fisiológico seja uma condição necessária para trazer à tona emoções. A existência dessa condição necessária aumenta a probabilidade de a resposta emocional acontecer, fato que alguns críticos têm negado. Esta análise do autor indica que ajustes fisiológicos não são somente pré-emocionais, eles também são pré-musicais. Além disso, para ele as conclusões encontradas sobre o significado desses dados fisiológicos eram, provavelmente, um exagero, mesmo que não seja por uma perspectiva psicológica, ao menos por uma perspectiva lógica.

Pelo conhecimento atual, parece claro que, apesar de ajustes fisiológicos serem auxiliares necessários para respostas afetivas, eles não se mostram como causa suficiente para tais respostas e têm sido, de fato, capazes de trazer muito pouco esclarecimento sobre a relação entre respostas afetivas e os estímulos que as produzem. Esta situação é resumida concisamente por Rapaport:

(a) Com base no material pesquisado nada pode ser dito em definitivo sobre a relação de “emoção sentida” de processos fisiológicos concomitantemente com emoções. Provas não foram oferecidas para mostrarem que os processos fisiológicos descritos normalmente estão sempre presentes quando emoções são sentidas. (b) nada é sabido sobre os processos fisiológicos que permeiam a experiência emocional. No entanto, foram apresentadas provas suficientes que nem a teoria de James-Lande ou a teoria do hipotálamo (?) explicam as origens das “emoções sentidas” (c) as investigações sobre a fisiologia e as correlações neurais de

expressões de emoção são importantes; suas relações com o processo psíquico designa como as “emoções sentidas” são os pontos cruciais para qualquer teoria de emoções. No entanto, o conhecimento concernente a essa relação é tão difuso que investigações sobre a influência de emoções no processo fisiológico terá que ser baseado preferencialmente no que é sabido sobre psicologia de emoções. (RAPAPORT apud MEYER, 1956, p 11)

Segundo Meyer (1956), existe um problema básico com todos os dados objetivos que foram discutidos: a saber, que mesmo quando a experiência afetiva resulta em ajustes objetivos, tanto comportamentais como fisiológicos, o que pode ser observado não é a emoção sentida, o afeto, mas somente suas “externalizações”, as quais, no caso de comportamento, tendem a se tornarem padronizadas e, no caso de mudanças fisiológicas, não são específicas de emoção. O que o autor considera, no entanto, é que o que é mais vital e essencial na experiência emocional é o que ele chama de “tom-sentimento” que acompanha a experiência emocional, ou seja, o afeto.

Neste ponto, Meyer (1956) apresenta um dilema:

De um lado, a resposta com a qual está preocupado é profunda, permanentemente subjetiva e, conseqüentemente, de necessidade oculta do escrutínio até do observador mais escrupuloso; e, de outro lado, os dados subjetivos disponíveis, tomados por eles mesmos, não fornecem informações definitivas e inequívocas sobre o estímulo musical, a resposta afetiva, ou a relação entre eles. (MEYER, 1956, p. 11)

Esta dificuldade pode somente ser resolvida se os dados subjetivos disponíveis, incluindo a respostas dos leitores e as constatações do autor deste estudo, puderem ser examinados, levantados e estudados sob a luz de uma hipótese geral sobre a natureza da experiência afetiva e os processos pelos quais os estímulos musicais podem provocar tais experiências.

Tais hipóteses são providas pelas teorias psicológicas de emoções. Sobre as quais, apesar de que muito trabalho precisa ser feito nas áreas de teorias emocionais, parece que existe, para Meyer, um consenso entre os psicólogos e psiquiatras pelo menos sobre as condições sob as quais respostas emocionais aparecem no que tange estímulo afetivo e resposta afetiva.

Além das relações abordadas aqui entre a produção de uma música, no sentido de estímulo musical, o significado da audição de uma música e a resposta emocional envolvida nesse significado, Meyer (1956) apresenta outras hipóteses, as quais não discutiremos aqui, mas que também são importantes para esclarecer as propostas do autor. Apresenta uma teoria psicológica das emoções e posteriormente mostra como esta teoria é relatada pela experiência

musical, em seguida, discorre sobre a questão do significado na música e a relação entre este significado, a emoção e a comunicação através de ambos.

Embora essas teorias do autor tenham sido formuladas e publicadas há algum tempo (MEYER, 1956), de lá até agora elas continuam sendo de suma importância para o estudo das relações entre música e emoção, além de servir de base para pesquisas de diversos estudiosos do assunto.

Arom, em seu livro *Cognitive organization of musical sound* (2000), é outro autor que também usa como base ou ponto de partida a teoria de Meyer para explicar as relações de significado, emoção e comunicação musical. Veremos agora um pouco do que este autor pesquisou sobre este assunto.

6.3 Música como comunicação na visão de Arom

O pesquisador Arom (2000), nas suas investigações sobre a música de indígenas da África Central, relata que estes ouvintes africanos percebem passagens rítmicas de forma diferente da percepção de ouvintes americanos. A variação de percepção devido à história de vida de uma pessoa é uma consequência natural de uma aculturação social. Um exemplo deste fenômeno é o fato de os sons da fala serem categorizados de maneiras diferentes em diversos sistemas. É possível distinguir a fala de um estrangeiro por seu sotaque. Assim, tentar aprender outra língua depois de adulto é difícil, devido aos padrões sonoros estabelecidos firmemente e derivados da nossa própria língua.

Dificuldades similares em relação à música podem surgir em ouvintes de culturas diferentes em níveis mais baixos ou mais elevados deste processo, pois envolve um processo de comunicação polifônica que implica perspectivas diferentes de compositores, intérpretes e ouvintes.

Kendall e Carterette (1990) fizeram um modelo de comunicação da música. Na tradição ocidental a informação musical é sempre passada do compositor para o intérprete através de símbolos. Esses símbolos são interpretados pelo intérprete e chegam aos ouvintes através dos signos acústicos gerados pelos instrumentos. Entretanto, cada um dos indivíduos envolvidos nesse processo recodifica a mensagem musical. Cognitivamente o compositor traduz suas ideias musicais para os símbolos da partitura, o intérprete traduz esses símbolos escritos para os acústicos e o ouvinte recodifica essa mensagem acústica dentro das estruturas musicais em sua mente.

Segundo Arom (2000), para uma comunicação confiável tomar lugar, o compositor, intérprete e o ouvinte devem compartilhar certo conhecimento em comum. Este conhecimento pode ser também implícito ou explícito. O conhecimento explícito pode ser colocado nas palavras, por exemplo, é possível contar a alguém como são os sustenidos no tom de Ré Maior, ou descrever as notas que formam o acorde do início do prelúdio do primeiro ato da ópera de Wagner, *Tristão e Isolda* (levando em conta que, nesse exemplo, estamos considerando que essa forma de conhecimento só é factível, logicamente, para um tipo específico de ouvinte, aquele iniciado em estudos musicais).

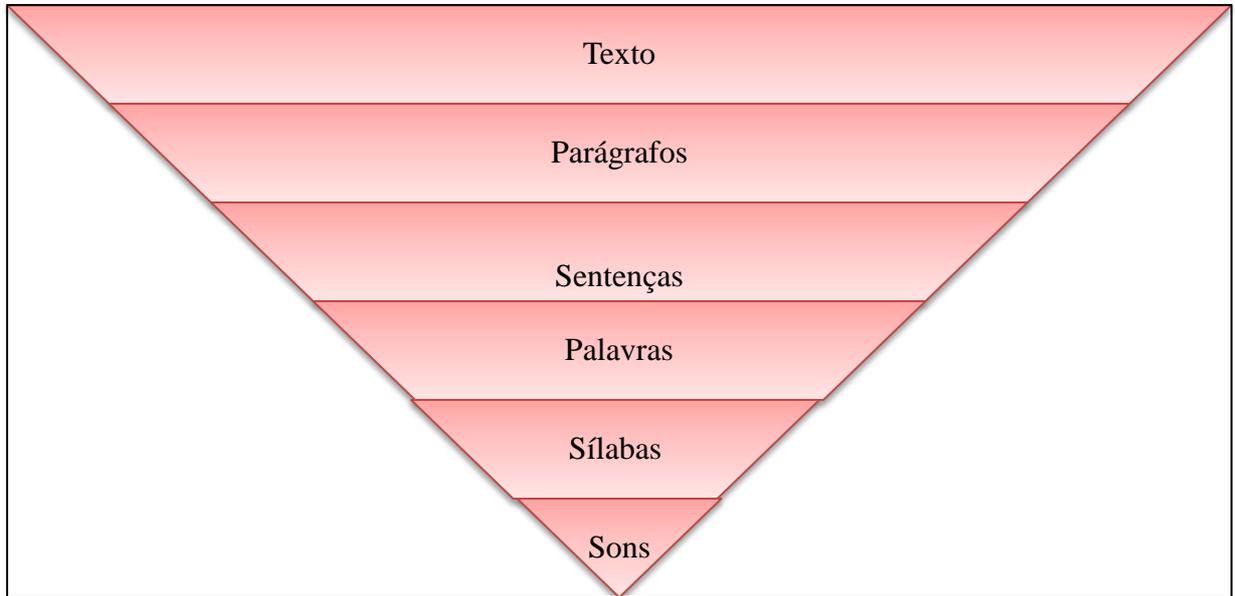
Entretanto, seria importante esclarecer que uma das dificuldades em se estudar resultados musicais de fatos é que a expressão musical consiste primariamente em procedimentos implícitos (não verbais). Um bom acordo para a informação passada ao longo de cada seção é não verbal. Por exemplo, em um primeiro momento um estudante conta a um músico uma passagem musical com um tom aquecido e o instrutor é obrigado a dar um olhar de consternação como retorno ao aluno. Todavia, se o instrutor tocar um tom similar ao produzido pelo aluno seguindo um som mais agradável, o estudante ganhará em seu entendimento. A performance musical passa pelo significado desse tipo de modelo de professor. Muito frequentemente essa tal informação é inexpressiva em palavras. Treinamento e educação frequentemente envolvem um processo de transformação do conhecimento implícito em um conhecimento explícito. Isso vale para a música e para outras disciplinas.

Para Arom (2000), o modelo de comunicação musical necessita abordar duas questões fundamentais: “Como a mensagem musical é comunicada?” e “O que é a mensagem?”. Como resposta à primeira questão, o autor considera que uma mensagem musical é transmitida do músico para o ouvinte pelos desvios expressivos adicionados ao tom, sonoridade, timbre e parâmetros de duração do som musical.

Já em relação à segunda questão, ainda pouco compreendida para Arom, alguns autores têm sugerido uma analogia entre a organização musical e o discurso verbal. Em essência, estes autores pressupõem que as operações musicais ocorrem de uma maneira similar àquelas que os falantes executam quando produzem textos, parágrafos, sentenças, palavras, sílabas e sons. Nessa comparação a comunicabilidade do som musical deriva de uma separação similar de partes dentro dos movimentos, seções, temas, frases, notas e, finalmente, características específicas da amplitude. Como esclarecemos nas pirâmides comparativas abaixo:

Linguagem verbal:

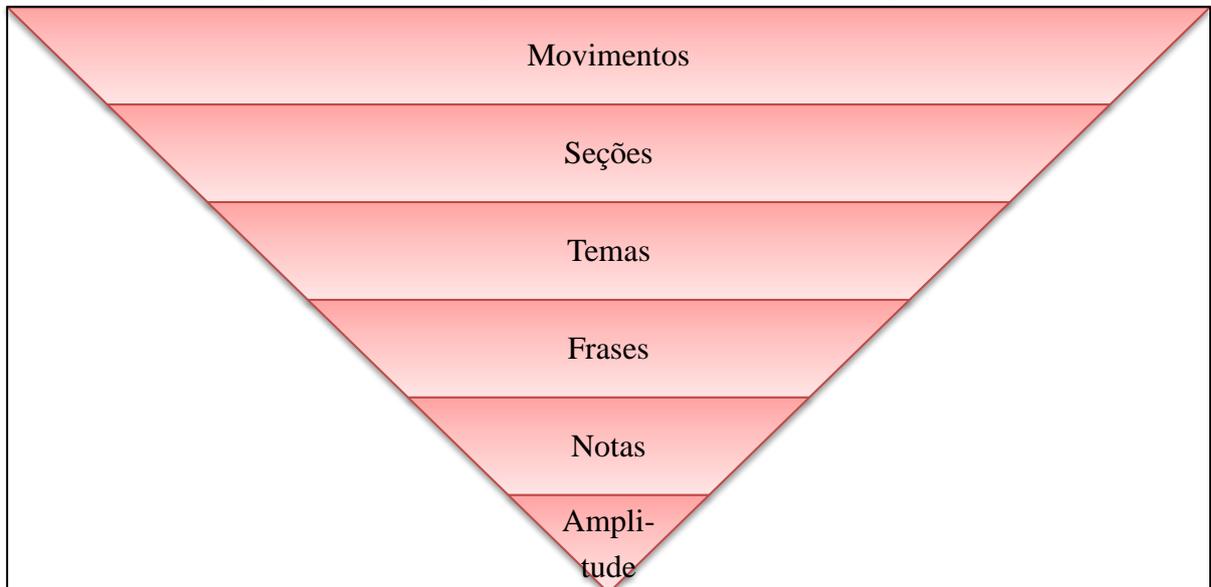
Figura 9 - Linguagem verbal: texto-sons



Fonte: Elaborada pela autora

Linguagem musical:

Figura 10: Linguagem musical: movimentos-amplitude



Fonte: Elaborada pela autora

Esta analogia, por outro lado, na visão de Meyer (1956) é uma pesquisa reducionista da comunicação musical, pois ele considera que o processo da comunicação musical é

codificar e decodificar mensagem entre e através de vários participantes.

Concluindo, a discussão proposta por Arom (2000) entra muito numa área de pesquisa não só das características físicas do som, mas principalmente da cultura e das experiências individuais do ouvinte. Ponto em que ele e diversos outros autores partem da teoria de Meyer.

7 GÊNEROS: AS FRONTEIRAS DA MPB

Ainda considerando os questionamentos de Arom (2000) sobre a comunicação musical e as demais questões que envolvem a forma como a mensagem musical é comunicada, partiremos agora para uma investigação acerca do nosso objeto de estudo, que delimitaremos como “Sistema de gêneros”.

Nos caminhos percorridos pela música brasileira desde o começo do século XX até o século XXI pode-se constatar a formação de um Sistema de gêneros¹⁶ chamado MPB. Usaremos os estudos de Bakhtin (1953) sobre “Os gêneros do discurso” como base para uma definição inicial do que se entende por gêneros na música em geral e na música brasileira. De acordo com Bakhtin (1953) “cada enunciado particular é considerado individual, mas cada campo de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, os quais denominamos gêneros do discurso”. Assim, nosso primeiro intuito foi investigar a MPB como um gênero. Porém, ao realizarmos um estudo prévio mostrando as origens da MPB através da trilha percorrida pela música brasileira durante o século XX, nos deparamos com o fato de que a MPB traz, em sua essência, não uma unicidade, mas uma confluência de diversos gêneros que desembocam nela contribuindo para a sua formação a partir da década de sessenta. Deste modo, surgiu a necessidade de uma outra fonte teórica que nos fornecesse a noção de “conjunto de gêneros” para explicar a ideia desse “sistema de gêneros” ao qual chamamos de MPB. Encontramos, então, em Bazerman (2005) esta fonte, conforme mostraremos em 3.1.

O estudo do trajeto musical da música brasileira durante o último século foi investigado dentro da proposta de triagens musicais de Tatit (2004). Nesta proposta o autor explica basicamente a história da nossa música como um processo no qual alguns gêneros foram sendo gradualmente eliminados de nossa cultura, enquanto outros emergem. Os que emergem acabam por se misturar a outros posteriormente por um processo de assimilação. Estes processos de seleção ocorreram neste século, determinados principalmente por fatores da tecnologia, da mídia e da indústria fonográfica.

¹⁶ Explicaremos adiante o conceito de sistema de gêneros de Bazerman (2005).

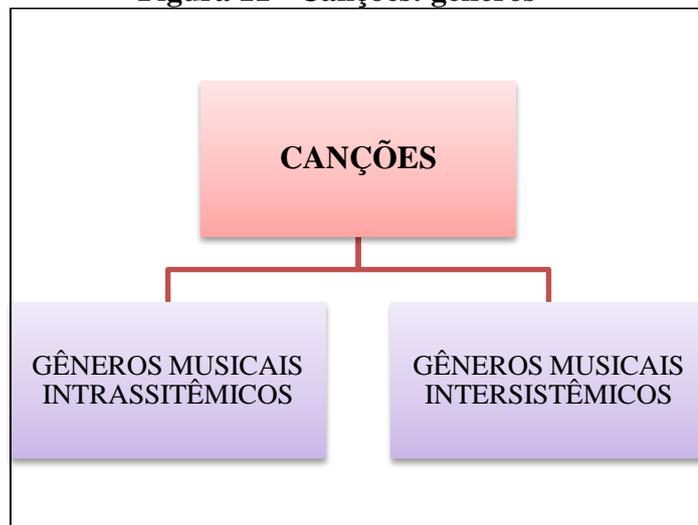
7.1 Conjuntos e sistemas de gêneros: uma aplicação dos conceitos Bazerman nos processos que envolvem os gêneros musicais

Proporemos aqui uma tentativa de explicar o termo, citado anteriormente, “sistema de gêneros”, dentro das formulações de Bazerman (2005) de *conjunto de gêneros* e *sistema de gêneros*. Para este autor:

Um conjunto de gêneros é a coleção de textos que uma pessoa num determinado papel tende a produzir. Ao catalogar todos os gêneros que alguém, exercendo um papel profissional, é levado a escrever e falar, você estará identificando uma boa parte do seu trabalho. (BAZERMAN, 2005, P 32)

Pensando neste trecho de Bazerman (2005), ao ouvir as canções de um determinado compositor podemos descobrir quais habilidades ele tem que mobilizar para fazer suas canções e identificar sua competência para compor tal obra não só pelas questões do sistema musical que ele terá que resolver ao fechar uma composição, mas também por sua comunicação com o público através de sua obra, pelas apresentações de sua obra ao vivo, por sua submissão a avaliações externas, críticas, dentre outros. Desta forma, o autor mobiliza tanto gêneros musicais, intra-sistêmicos, quanto comunicacionais, de ordem discursiva.

Figura 11 - Canções: gêneros



Fonte: Elaborada pela autora

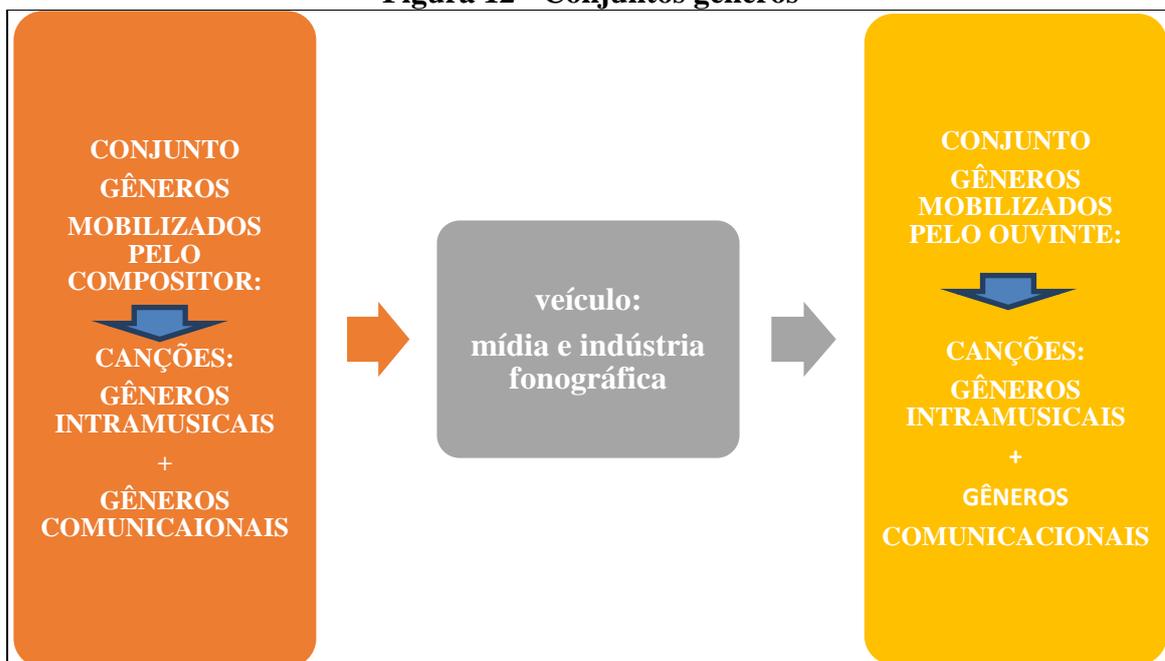
Por gêneros musicais intrassistêmicos entendemos o fato de um compositor sempre trazer para a sua obra uma carga maior de um determinado gênero musical, com o qual ele se identifica mais, associado a influências ou diálogos com outros gêneros. Por gêneros musicais

intersistêmicos (comunicacionais) entendemos o fato de um compositor, além de implementar o processo de criação envolvido na música, implementar também outros processos de comunicação com o público, com a mídia e com outras dimensões interativas.

Um sistema de gêneros compreende os diversos conjuntos de gêneros utilizados por pessoas que trabalham juntas de uma forma organizada, e também as relações padronizadas que se estabelecem na produção, circulação e uso desses documentos. Um sistema de gêneros captura as sequências regulares com que um gênero segue outro gênero, dentro de um fluxo comunicativo típico de um grupo de pessoas. (BAZERMAN, 2005, p 33)

O conjunto dos gêneros, anteriormente explicitado, mobilizado pelo compositor na composição e divulgação de sua obra não é exatamente o mesmo conjunto mobilizado pelo ouvinte; há muito em comum, mas existem obviamente habilidades distintas envolvidas nos processos de criação, de apreciação e de interpretação. Da mesma maneira que estes dois conjuntos se relacionam e se diferem, eles se relacionam através do veículo que possibilita esta interação, a mídia e a indústria fonográfica, também envolvidas e mediadoras deste processo. No entanto, estes dois conjuntos “estão intimamente ligados e circulam em sequências e padrões temporais previsíveis” (BAZERMAN, 2005). Assim, cada conjunto tem sua função, mas ambos seguem uma sequência e um padrão temporal previsível.

Figura 12 - Conjuntos gêneros



Fonte: Elaborada pela autora

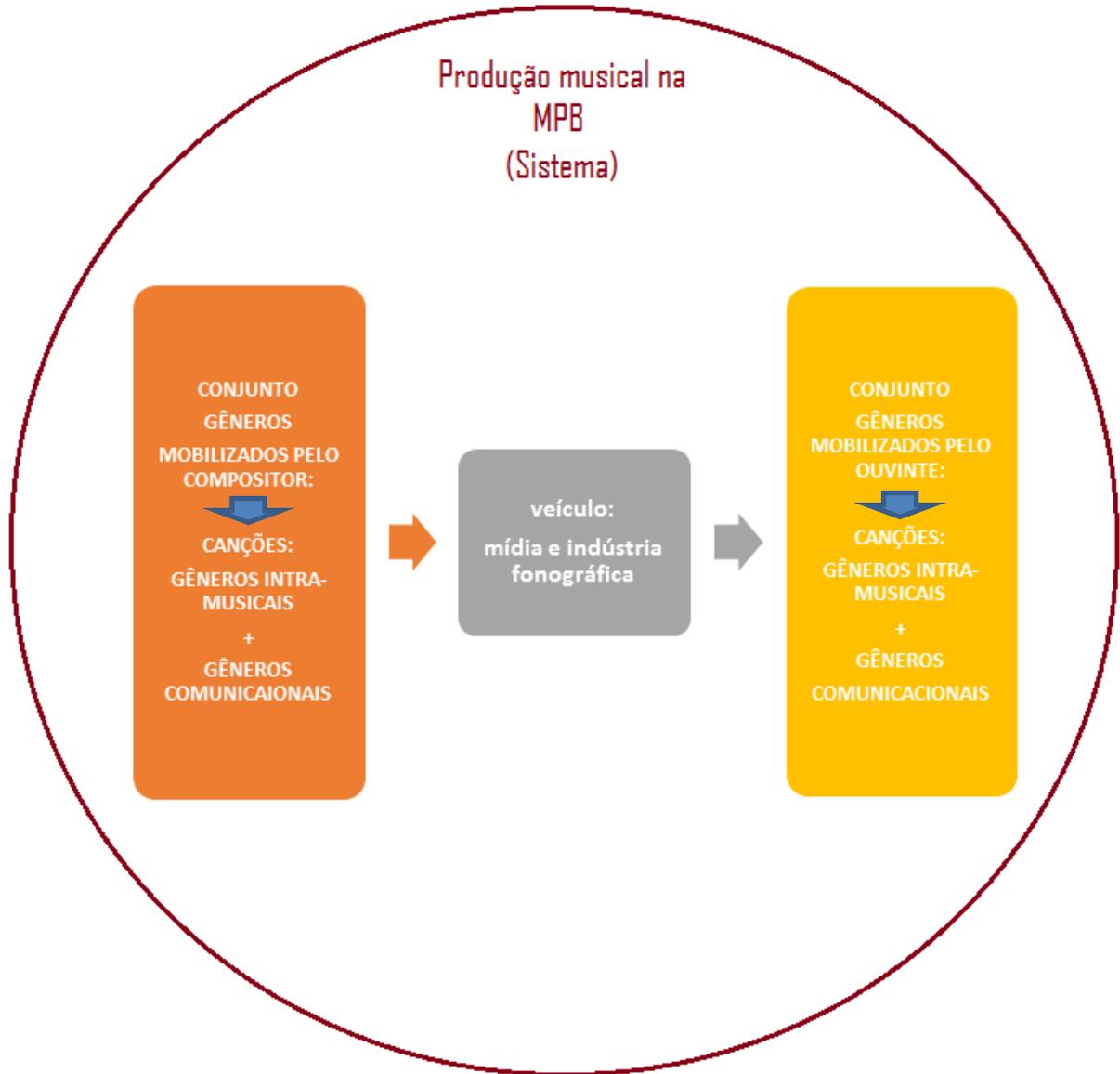
O compositor compõe, depois grava e apresenta ao público, ouvintes e formadores de opinião, sua obra. Para tal, conta com o papel desempenhado pela mídia e pela indústria fonográfica para patrocínio e divulgação. Assim, se o compositor compõe mais canções num dado tempo, a mídia e a indústria aceleram seu trabalho e os ouvintes também consumirão mais obras deste autor. Ou seja, há uma previsibilidade e uma congruência temporal na atuação destes dois conjuntos¹⁷.

Trazendo estes conceitos de Bazerman (2005) para o contexto da produção musical da MPB, podemos dizer que ela seja um *sistema de gênero* (anteriormente chamado de megagênero) o qual abriga em seu interior diversos conjuntos de gêneros, como os dois tratados agora e outros, de ordem estritamente musical e composicional¹⁸, agindo de forma influente sobre o trabalho do compositor. Como vemos na representação da figura a seguir:

¹⁷ Apesar de estarmos considerando, logicamente, que também pode ocorrer uma variação nessa “previsibilidade” de acordo com questões de mercado.

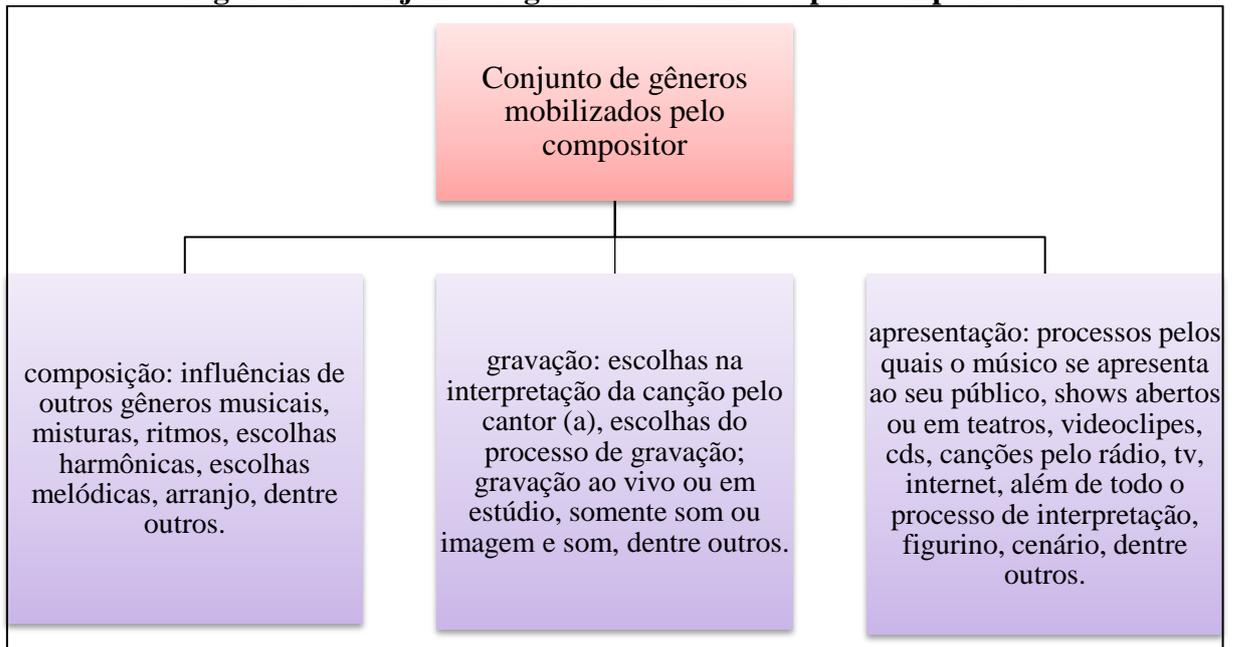
¹⁸ Quando dizemos “outros de ordem estritamente musical e composicional”, estamos nos referindo a outros gêneros musicais. A título de exemplificação vale citar aqui outros grandes gêneros musicais nacionais e internacionais, como o rock e seus subgêneros, os ritmos nordestinos, o samba etc.

Figura 13 - Sistema de gêneros

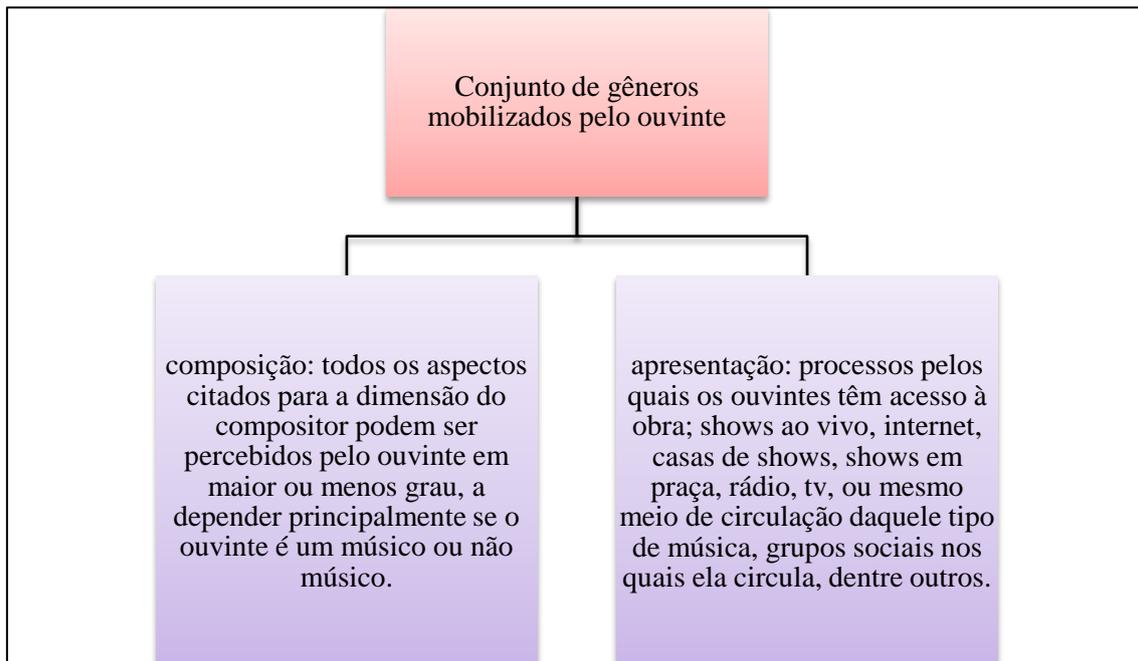


Fonte: Elaborada pela autora

É importante esclarecer que tanto o conjunto de gêneros do compositor quanto do ouvinte não abrigam em si somente dois tipos de gêneros, os musicais intrassistêmicos e os comunicacionais. Há, na verdade, uma série de gêneros que compõe esses dois conjuntos. Dentro da perspectiva de musicais intrassistêmicos, desmembram-se uma série de gêneros da ordem da composição da canção. Da mesma forma, depois que a canção foi composta, o compositor precisa fazer com que ela chegue ao seu público, para isso mobilizará mais uma série de gêneros comunicacionais. Na Figura abaixo podemos ver uma exemplificação melhor de todos esses gêneros mobilizados pelo compositor:

Figura 14 - Conjunto de gêneros mobilizados pelo compositor

Fonte: Elaborada pela autora

Figura 15 - Conjunto de gêneros mobilizados pelo ouvinte

Fonte: Elaborada pela autora

Em suma, toda essa rede de atividades produzida por esses 'agentes/atores', tanto músicos quanto ouvintes, e permeada constantemente pelos meios de comunicação que criam a via de acesso do ouvinte a uma obra, constitui um sistema de gêneros. Apesar de, nas ilustrações, os conjuntos de gêneros estarem expostos de forma separada uns dos outros, é

também importante ressaltar que, na realidade, existe sempre uma zona de interseção entre eles, uma zona em comum entre cada gênero de cada conjunto. Essa zona compartilhada, no entanto, é o que provém grande parte de toda a riqueza desse sistema, pois institui a colaboração dos agentes de ambos os conjuntos.

Uma canção que mostra uma grande mistura de gêneros formando parte do conjunto dos gêneros mobilizados pelo compositor é a “A violeira”, de Chico Buarque.

A violeira

*Desde menina
 Caprichosa e nordestina
 Que eu sabia, a minha sina
 Era no Rio vir morar
 Em Araripe
 Topei como chofer dum jipe
 Que descia pra Sergipe
 Pro Serviço Militar
 Esse maluco
 Me largou em Pernambuco
 Quando um cara de trabuco
 Me pediu pra namorar
 Mais adiante
 Num estado interessante
 Um caixeiro viajante
 Me levou pra Macapá
 Uma cigana revelou que a minha sorte
 Era ficar naquele Norte
 E eu não queria acreditar
 Juntei os trapos com um velho marinheiro
 Viajei no seu cargueiro
 Que encalhou no Ceará
 Voltei pro Crato
 E fui fazer artesanato
 De barro bom e barato
 Pra mó de economizar
 Eu era um broto
 E também fiz muito garoto
 Um mais bem feito que o outro
 Eles só faltam falar
 Juntei a prole e me atirei no São Francisco
 Enfrentei raio, corisco
 Correnteza e coisa-má
 Inda arrumei com um artista em Pirapora
 Mais um filho e vim-me embora
 Cá no Rio vim parar
 Ver Ipanema
 Foi que nem beber jurema
 Que cenário de cinema
 Que poema à beira-mar
 E não tem tira
 Nem doutor, nem ziguizira
 Quero ver que é que tira
 Nós aqui desse lugar
 Será verdade
 Que eu cheguei nessa cidade*

*Pra primeira autoridade
 Resolver me escorraçar
 Com tralha inteira
 Remontar a Mantiqueira
 Até chegar na corredeira
 O São Francisco me levar
 Me distrair
 Nos braços de um barqueiro sonso
 Despencar na Paulo Afonso
 No oceano me afogar
 Perder os filhos
 Em Fernando de Noronha
 E voltar morta de vergonha
 Pro sertão de Quixadá
 Tem cabimento
 Depois de tanto tormento
 Me casar com algum sargento
 E todo sonho desmanchar
 Não tem carranca
 Nem trator, nem alavanca
 Quero ver que é que arranca
 Nós aqui desse lugar (BUARQUE, 2012).*

Nesta canção temos diversos gêneros tanto da ordem do discurso quanto da ordem da música sendo mobilizados simultaneamente. A letra da canção, como todas as outras, faz parte do gênero “letra de canção”, mas também pode ser entendida como um tipo de relato no qual a personagem conta sua trajetória de vida em busca do sonho de sair do Nordeste e ir morar no Rio de Janeiro, caracterizando outro gênero, o “relato pessoal”. Além disso, a letra também carrega traços de oralidade e variações regionais (como vemos, por exemplo, nos trechos: “*Pra mó de economizar*” e “*Enfrentei raio, corisco, correnteza e coisa-má/ Inda arrumei com um artista em Pirapora*) o que a aproxima também de um terceiro gênero, este já extrapolando a ordem verbal e chegando à musical, o “repente nordestino”. Semanticamente, encontramos um paralelismo a esses gêneros (letra de canção, relato pessoal e repente nordestino) muito bem construído no âmbito da música, pois se trata de um xote, gênero tipicamente nordestino, ou seja, as características desse regionalismo presentes na letra também estão presentes na construção musical. Além disso, a música não mantém em sua forma o padrão mais comum na MPB, (que é uma parte A seguida de uma parte B, geralmente o refrão). Ela segue repetindo a mesma parte, a mesma estrutura harmônica e melódica, semelhante aos cantos repentistas, como já dito, que se ancoram nessa repetição.

E7(4)9 A E7(4)9 A
 Esse maluco Me largou em Pernambuco Quando um cara de tabuco
E7(4)9 A Eb7M D7M Dm6 C#7(13)
 Me pediu pra namorar Mais adiante Num estado interessante
F#m7(9) B7(13) E7(9) A
 Um caixeiro viajante Me levou pra Macapá

F#m7 B7 E C#m7 F#m7
 Uma cigana revelou que a minha sorte Era ficar naquele Norte
B7 E G#m7 C#7 F#
 E eu não queria acreditar Juntei os trapos com um velho marinheiro
D#m7 F#m7 B7 E E7(9)
 Viajei no seu cargueiro Que encalhou no Ceará

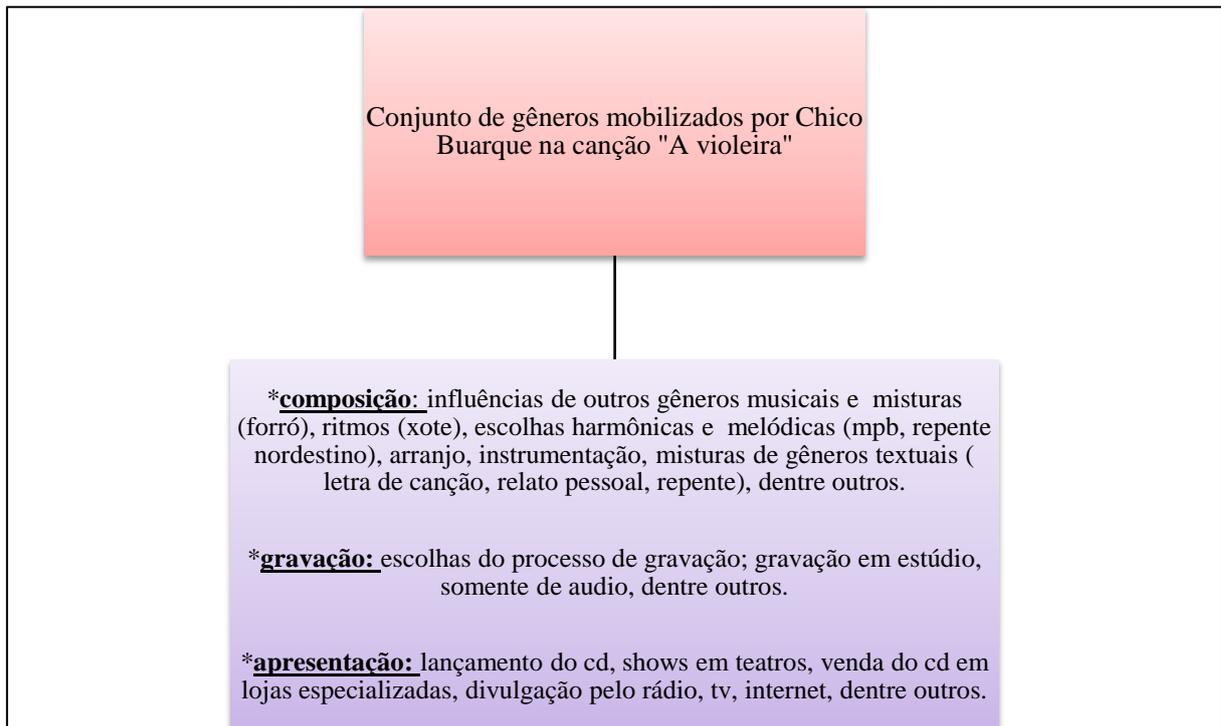
A sequência de acordes do trecho acima é a mesma que se repete em toda a música. O que aproxima mais essa composição da MPB é que, mesmo tendo a fórmula repetitiva, ela apresenta um caminho harmônico e melódico mais lapidados por Chico Buarque. Na letra essa lapidação também se mostra através da denúncia implícita no discurso do autor da situação da migração de retirantes do Nordeste em busca de melhores condições no Sudeste. Podemos perceber melhor a alusão a essa questão, na denúncia indireta contida nos seguintes trechos:

*Será verdade
 Que eu cheguei nessa cidade
 Pra primeira autoridade
 Resolver me escorraçar”*

*“Não tem carranca
 Nem trator, nem alavanca
 Quero ver que é que arranca
 Nós aqui desse lugar (BUARQUE, 2012).*

Assim, vemos que essa interseção, esse cruzamento de gêneros diversos tanto da ordem discursiva quanto da musical, provém a maior riqueza do sistema: MPB. Além desses cruzamentos, que estão dentro do âmbito do conjunto do compositor ainda existem os do âmbito do ouvinte e da zona de interseção que também existe entre compositor e ouvinte.

Figura 16 - Conjunto mobilizado por Chico Buarque



Fonte: Elaborada pela autora

7.2 Sobre os gêneros do discurso: à luz de Bakhtin

Moldamos nosso discurso a determinados gêneros de determinadas esferas sociais. O falante se manifesta na escolha de um gênero. As formas dos gêneros são mais flexíveis que as formas da língua e sua diversidade é grande. Esta diversidade se dá de acordo com as situações, posições sociais e relações pessoais. Os gêneros possuem uma padronização, alguns num grau maior e outros num grau menor. Um cumprimento oficial numa determinada esfera de trabalho, entre homens do exército, por exemplo, é um gênero extremamente padronizado. Já um cumprimento na relação cotidiana entre amigos e familiares assume formas menos padronizadas que o exemplo anterior, assim como ocorre com as conversas cotidianas, conversas de bar, íntimas etc. Elas são menos padronizadas, embora não deixem de ser gêneros aos quais os falantes moldam seu discurso na prática.

Outra exemplificação no contexto da música, comparando ao exemplo anterior do cumprimento, seria a diferença entre escutar o hino nacional numa solenidade militar, numa atividade oficial como também escutá-lo numa versão popularizada, transmutada, por exemplo, para o gênero Rock.

Estes gêneros do cotidiano são baseados na oralidade e se assemelham aos gêneros artísticos por serem mais livres e criativos. No entanto, até para empregar livremente os

gêneros é preciso ter domínio deles. Para Bakhtin, quanto mais domínio temos mais livremente o empregamos e mais plenamente encontramos nossa individualidade neles. Pensando nisto, temos exemplos da obra de vários compositores da MPB que utilizam de seu domínio do gênero para criar obras que dialogam com outras de outros domínios, inclusive não musicais.¹⁹

As expressões artísticas como pinturas, fotografias, literatura, música, cinema, teatro etc. apesar de não estabelecerem uma relação de diálogo entre os sujeitos do discurso através da fala, funcionam da mesma maneira à medida que pressupõem seu interlocutor (leitor, ouvinte, apreciador) como alguém que se posiciona diante da obra permitindo-se influenciar por ela, trazendo-a para a sua própria experiência como referência tanto de admiração quanto de negação, numa espécie de relação dialógica e dialética.

Na música, os gêneros influenciam, ou talvez possam até determinar, totalmente seu público: suas atitudes, seu posicionamento diante da vida, sua visão de mundo, suas opiniões, seus meios de relacionamentos pessoais, círculos de amizades, campos culturais, enfim todos os espaços que possibilitam interações mediadas por alguma forma de musicalidade.

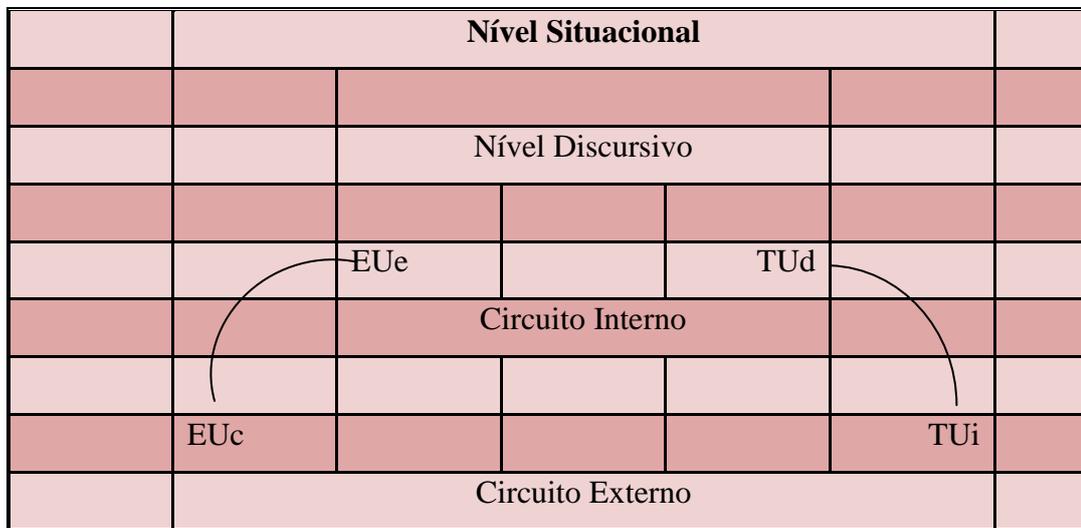
7.3 Enunciação e Semiótica da Canção

A seguir, vamos desenvolver uma análise enunciativa da canção “Copo Vazio”, de Gilberto Gil, vista segundo o quadro enunciativo de Charaudeau (2001) e a Semiótica da canção de Tatit (2002). Um dos motivos de termos escolhido esta canção se deve ao fato de ela ter sido gravada pelo autor duas vezes em épocas distintas. Assim, ela nos permite fazer uma análise mais clara de como o quadro enunciativo de Charaudeau (2001) pode ser aplicado efetivamente na análise do contrato comunicacional que é estabelecido entre o músico e o ouvinte. Passemos, então, a uma visão geral desse quadro:

¹⁹ A canção “Back in Bahia” de Gilberto Gil dialoga com o rock, além de incorporar elementos da mpb. A canção “Fado Tropical” de Chico Buarque tece esse diálogo entra mpb e fado tanto nos elementos musicais quanto na letra, cujo tema baseia-se na relação entre Brasil e Portugal.

Figura 17 - Quadro de contrato comunicacional

Quadro de contrato comunicacional



Fonte: Elaborada pela autora

Legenda:

EUe= eu enunciador

TUd= tu destinatário

EUc=eu comunicante

TUi=tu interpretante

O quadro enunciativo acima nos mostra dois circuitos por onde passa a enunciação, um externo e um interno. No nível situacional (círculo externo) encontram-se duas instâncias: uma instância de produção do discurso, representada pelo sujeito comunicante (EUc) e uma instância de recepção, representada pelo sujeito interpretante (TUi), que é o interlocutor real. O nível situacional ainda não é o discurso, mas é determinante para a sua configuração. Trata-se de uma condição de produção do discurso. Já no nível discursivo (círculo interno), encontram-se dois “seres de fala” denominados protagonistas: o sujeito enunciador (EUe) e o sujeito destinatário (TUd). Esses constituem o resultado da encenação do dizer realizada pelo EUc, a qual será interpretada pelo Tui. O EUc acionará um EUe responsável por materializar, linguisticamente, suas estratégias. O EUe é, portanto, uma imagem de si que o indivíduo constrói através da linguagem, o seu *ethos*. O TUd, por sua vez, será o interlocutor previsto, fabricado, representado pelo discurso, e não o interlocutor real (este será o TUi).

Já, para Benveniste, o emprego da língua difere do emprego da forma, pois aquela pressupõe mobilizações de práticas de linguagem que são necessariamente movidas pela

enunciação. O seu caráter único e irrepetível faz com que uma mesma canção seja interpretada, reinterpretada e atualizada pelo ouvinte a cada vez que é escutada em situações distintas. Assim, podem ser feitas reconstruções acerca de momentos enunciativos distintos desta canção. A apropriação das formas da língua é feita pelo compositor-enunciador que anuncia implicitamente sua “dor” em relação a um determinado sistema político/social de um determinado tempo e espaço, o ano de 1974 no contexto da ditadura militar (RAJÃO, 2011, p. 43).

Vejamos abaixo a letra da canção:

Copo vazio

Gilberto Gil

É sempre bom lembrar

Que um copo vazio

Está cheio de ar

É sempre bom lembrar

Que o ar sombrio de um rosto

Está cheio de um ar vazio

Vazio daquilo que no ar do copo

Ocupa um lugar

É sempre bom lembrar

Guardar de cor

Que o ar vazio de um rosto sombrio

Está cheio de dor

É sempre bom lembrar

Que um copo vazio

Está cheio de ar

Que o ar no copo ocupa o lugar do vinho

Que o vinho busca ocupar o lugar da dor

Que a dor ocupa a metade da verdade

A verdadeira natureza interior

Uma metade cheia, uma metade vazia

Uma metade tristeza, uma metade alegria

A magia da verdade inteira, todo poderoso amor

A magia da verdade inteira, todo poderoso amor

É sempre bom lembrar

Que um copo vazio

Está cheio de ar

A canção “Copo Vazio”, de Gilberto Gil, foi composta por ele em 1974, período em que o Brasil vivia um momento de ditadura militar. Embora ela não faça nenhuma alusão explícita à ditadura militar, foi composta por Gil a pedido de seu amigo Chico Buarque que sofria grande censura do regime, como vemos no trecho abaixo onde Gil fala sobre a mesma

Chico Buarque estava sendo hiper-censurado naquele momento, e quis responder a isso fazendo um disco só com músicas de colegas. Por isso pediu a Paulinho da Viola, a Caetano, a mim e a outros que compusessem para ele [...] A letra faz uma viagem ao mundo das coisas sutis, transcendentais, mas suas primeiras frases são muito significativas em termos do que estava acontecendo: regime de exceção, censura, o Chico privado de sua liberdade artística plena etc. Embora não fosse essa a intenção principal, as dificuldades da situação contingencial estavam necessariamente metaforizadas, e qualquer crítica à canção em termos de fuga da realidade esbarraria no fato de que, ao contrário, a letra parte da realidade e não foge dela; foge com ela, se for o caso...” (GIL, 2015)

Neste capítulo temos por objetivo fazer uma análise desta canção “Copo Vazio” utilizando o quadro de contrato comunicacional de Charaudeau (2001) e traçando um paralelo entre este e o quadro de Tatit (2002), que nos ajudará a entender o sentido que emerge dos recursos musicais da canção e colabora com a construção geral do sentido (letra e música).

Além disso, iremos comparar as versões de 1974 e de 2006 da canção e ver como isso também pode interferir no sentido. Faremos um recorte sucinto focando em características da música (recursos rítmicos, harmônicos, interpretativos, etc.) e do contrato (autor-público), nesta análise nosso foco não é aprofundar na análise da letra.

Apresentaremos agora alguns dados colhidos na biografia do compositor e ministro Gilberto Gil, exposta no site do mesmo, para mostrarmos como uma mesma pessoa que faz parte de duas instâncias discursivas totalmente distintas, mas ambas de caráter público, pode adquirir, assim, conseqüentemente, uma espécie de dois *ethos* distintos, e como essa distinção interfere na produção de sentido desta canção.

Gil ministro X Gil músico

Trecho da biografia do site de Gilberto Gil (referente ao ano de 2003)

- a) **Janeiro:** Gil inicia sua gestão como ministro da Cultura do governo Lula;
- b) **Final de fevereiro e início de março** Gil propõe e começa a reforma estrutural do MinC (Ministério da Cultura), destinada a agilizar e aperfeiçoar o seu funcionamento.

Primeiro semestre: O MinC trabalha para realizar o projeto de criação de uma casa de cultura em cada município do país, programa a ser sustentado pelas bases de apoio a cultura (Bacs).

- a) **Abril :** Lançamento de *Kaya n’gan daya ao vivo* (Warner/Som Livre)
Gil faz shows de divulgação do CD;

- b) **Maio** Gil lança um documento com "bases para uma política nacional de museus", visando à integração dos museus públicos e privados do país em quatro anos;
- c) **Junho** Torna-se pública a descoberta de uma fita com a gravação de um show de Gil realizado na USP, em São Paulo, em 1973, em protesto contra a morte de um estudante pela repressão.

Vimos pelos fatos citados acima que Gilberto Gil aliou num mesmo ano duas instâncias às quais fazia parte, uma política e outra artística. Esses dois *ethos* do cantor também preveem dois públicos distintos para a audição de sua música, um público que ouvirá sua canção apenas como a canção de um artista (e terá justamente por isso uma visão um pouco mais ingênua de seu trabalho musical) e outro público que, além de ser formado por ouvintes de sua música, também é formado por cidadãos mais engajados e informados politicamente, que, além de acompanhar sua carreira artística também acompanhou sua carreira na política. Esse segundo público certamente terá uma visão distinta da visão do primeiro público. Assim, o segundo depreenderá um sentido também diferente para a música de Gil, mesmo que seja a mesma música. Como veremos a seguir no quadro enunciativo de Charaudeau (2001).

Agora vejamos como fica a aplicação do quadro de Charaudeau (2001) no contrato comunicacional que envolve Gilberto Gil como músico e como ministro em relação aos seus dois tipos de público: geral e engajado.

Figura 18 -aplicação quadro de contrato comunicacional

Aplicação do quadro de contrato comunicacional

	Nível Situacional				
	Nível Discursivo				
		EUe		TUd	
	(Gil músico)			(público engajado)	
	Circuito Interno (efeito de sentido passional)				
	EUc (Gil político)			TUi (público geral)	
	Circuito Externo (efeito de sentido político)				

Fonte: Elaborada pela autora

Para Charaudeau (2001) o discurso é tido como um processo enunciativo que parte do princípio dos saberes partilhados pelos sujeitos de linguagem. Ao se referir ao sujeito da linguagem, ele alude, na realidade, ao lugar psicológico e social que este sujeito ocupa na significação, ou seja, na produção e interpretação.

O autor distingue no discurso dois circuitos: um externo e um interno. O externo se refere ao lugar do fazer social, político, representado pelos sujeitos comunicante e interpretante e à interação pela relação contratual, que pode ser comunicacional, psicossocial e intencional. Já o interno se refere ao lugar do dizer, aos sujeitos enunciador (no contexto desta canção, o cantor Gilberto Gil) e destinatário (os ouvintes), e à interação pela enunciação.

Embora o autor da canção seja o mesmo, Gil, existem diversos ouvintes e também diversas situações de audição. Assim, pelos princípios enunciativos, podemos dizer que, embora o autor e as gravações registradas da canção sejam imutáveis, o sentido que emerge da audição não é. Cada audição é única porque as circunstâncias em torno dela também são únicas. Uma pessoa pode ouvir uma mesma canção por diversas vezes e extrair de cada vez um novo sentido.

Analisando os níveis contratuais de Charaudeau (2001) na análise da canção “Copo vazio”, no nível Situacional do contrato, a finalidade comunicativa seria “*fazer sentir*” e “*fazer saber*”, ou seja, a finalidade é tanto prover um estímulo emotivo aos ouvintes através da música quanto trazer informações a esse ouvinte. O suporte material para tal foi o disco vinil, em 1974, e em 2006: rádio, CD, internet, vídeo, you tube, etc.

No nível Comunicacional do contrato, o funcionamento contratual (legitimidade, credibilidade e captação) pode ser analisado da seguinte forma:

- a) legitimidade: o autor da canção tem sua legitimidade, pois é representante da classe artística de ambos os períodos;
- b) credibilidade: Gilberto Gil é enunciador engajado politicamente e coerente em seu discurso, o que confere a ele a credibilidade de seu público;
- c) captação: o enunciador Gil capta ou traz o interpretante através de suas estratégias persuasivas, ou seja, os recursos musicais e linguísticos que dão apelo emotivo à letra e à música.

Vejamos agora algumas nuances de sentido na música através da comparação de duas versões da canção, uma de 1974 e outra de 2006:

Gil ao vivo (1974)

- a) Violão, mão direita: cordas dedilhadas/ toque suave, mas com momentos de ataques;
- b) Violão, mão esquerda: acordes mais sombrios;
- c) Interpretação do violão: mais dramática (passionalização) ;
- d) Interpretação da voz: começa mais serena, depois fica mais exaltada. (GIL, 2012).

Gil luminoso (2006)

- a) Gil luminoso (2006):
- b) Violão, mão direita: cordas puxadas, tempo da batida dobrado em relação à primeira versão;
- c) Violão, mão esquerda: acordes mais leves.
- d) Interpretação do violão: mais rítmica (tematização) ;
- e) Interpretação da voz: mais plana, serena durante toda a música. (GIL, 2014).

Para compreendermos melhor essas diferenças musicais entre as versões de “Copo vazio”, torna-se necessário lançar mão da teoria de Tatit (2002), a qual melhor exploramos mais profundamente na dissertação de mestrado que precedeu esta tese. Para tal veremos o quadro de Tati e faremos uma breve elucidação de sua teoria.

Quadro Semiótica da canção, Teoria de Tatit:

Figura 19 - Quadro semiótica da canção

Modelos de integração melodia e letra	Descrição dos modelos	Recursos característicos destes modelos
Figurativização	Integração natural entre o que está sendo dito a maneira de dizer	Enunciações entoativas.
Tematização	Integração baseada num processo geral de celebração	Formação de motivos e temas; aceleração dos andamentos, redução das durações e procedimentos de reiteração.
Passionalização	Integração baseada no restabelecimento de elos perdidos	Exploração do campo da tessitura, desaceleração do andamento, valorização das durações vocálicas, especialmente para definir a direção dos segmentos melódicos e prevalência da desigualdade temática.

Fonte: (SILVA, 2011).

Quadro de exemplificação dos modelos (RAJÃO, 2011):

Figura 20 - Quadro de exemplificação de modelos

Figurativização	Canções mais faladas, por exemplo, as cantadas pelos grupos de hip-hop, os improvisos feitos por MCs ²⁰ ou por grupos nordestinos de repentistas.
Tematização	Canções onde o principal é o refrão e o ritmo, por exemplo, sambas de roda, marchinhas de carnaval, dentre outras.
Passionalização	Canções mais narrativas geralmente ligadas a temas mais amorosos ou reflexivos, com menos apelo rítmico e mais desaceleração como, por exemplo, canções da bossa nova, do samba canção e algumas da MPB (como as que veremos nas análises a seguir neste capítulo).

Fonte: (RAJÃO, 2011):

Para Tatit (2002), como a música não tem semas, da mesma forma que as palavras, seu maior recurso de significação numa canção é a repetição. Na letra temos uma força que está

²⁰ MC ou mestre de cerimônia é o nome dado a cantores de rap e hip-hop cujo canto se baseia na fala e em improvisações.

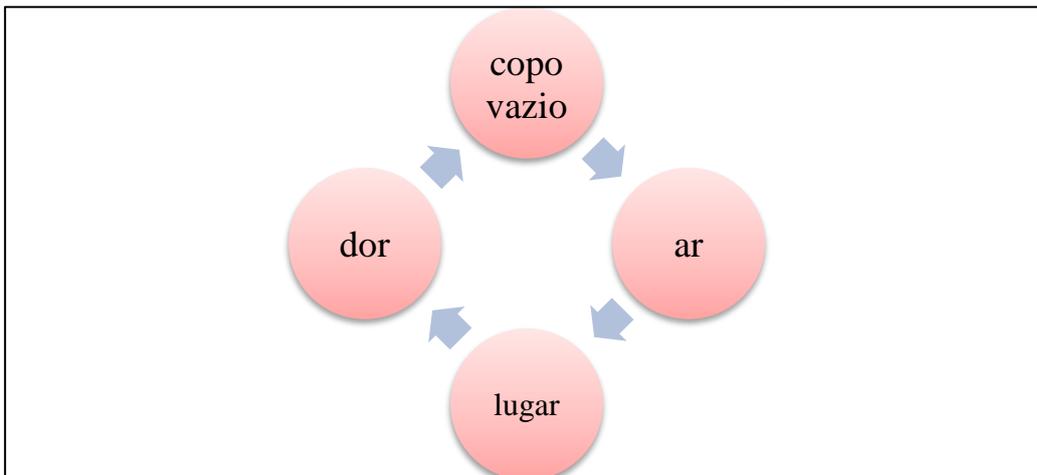
na narrativa, similarmente na música temos esta força no tonalismo: no estabelecimento de uma tonalidade e na repetição de notas, ou sequência de notas, dentro desta tonalidade. Toda canção tonal cria, com mais facilidade, uma direção porque vai sempre em direção à tônica. Pode ser em direção à tônica da oitava acima ou à tônica da oitava abaixo. Isto determinará se o movimento da música será ascendente ou descendente (RAJÃO, 2011, p. 48)

Para ele o foco da canção está na melodia. A harmonia pode modificar tanto o sentido da melodia quanto a tonalidade. Ela ajuda no sentido, mas não o define, quem o define é fala e a fala se estabiliza na melodia. Não há estabilidade nas notas da fala, mas no canto sim. Prolongamos principalmente as notas das vogais para conseguir uma estabilidade melódica maior. Quando esta estabilização é feita dando ênfase às vogais e marcando mais sua duração, conseguimos um efeito mais emotivo. Já, quando o fazemos pelas consoantes conseguimos criar motivos mais repetitivos e que dão mais ênfase ao ritmo (RAJÃO, 2011, p. 48).

Embora a teoria do autor, como visto, seja focada na melodia e entonação da voz e, aqui, não tenhamos dado ênfase a esse aspecto, ao caminho melódico, ainda assim é relevante citar os conceitos de Tatit (2002), visto que os usamos para nos referir ao sentido da interpretação, voz e violão.

Outro aspecto importante desta canção é a questão da recursividade na enunciação. Nesta canção, vemos que a possibilidade desta recursividade através do conteúdo semântico presente no texto é explicitada pela escolha de léxico e da metáfora usada, principalmente a metáfora central da canção, o copo vazio. Segundo Mari (2008, p. 35), “em termos semânticos, metáforas se constroem a partir da transferência de certo número de traços pertencentes a um objeto para caracterizar outro objeto”, ou seja, o objeto copo tem seu traço principal de utilidade que é ser um recipiente feito para conter, ou portar, algo. No entanto, quando referido metaforicamente este traço principal do copo é usado para portar justamente o vazio, que é causado pela dor, que, por sua vez é causada pelo sistema imposto pela ditadura, criando assim, a partir da metáfora, um ciclo semanticamente recursivo.

Figura 21 - Recursividade em “Copo vazio”



Fonte: Elaborada pela autora

Pensando agora em como a melodia se comporta nesse caminho recursivo percorrido pela letra, podemos dizer que o próprio poema é quem dita o ritmo e a melodia da música, que, por sua vez, é muito simples, de forma que, assim, ao invés de competir ou mesmo somar à letra, ela simplesmente dá lugar à letra. Por sua simplicidade a melodia fica em segundo plano em relação à letra. Apesar disso, ela é extremamente costurada à letra por ser muito repetitiva. Assim como a letra faz uma espécie de ciclo que sempre volta ao ponto do “É sempre bom lembrar”, a melodia também percorre este caminho voltando ao ponto inicial e repetindo a mesma frase melódica, apresentando apenas algumas variações pouco significativas na parte B da canção.

7.4 Os gêneros e as obras

Continuando nossa investigação a respeito da questão do gênero envolvido na canção brasileira, passemos aos estudos de Bakhtin (1953). Para este autor, as obras de gêneros distintos, mesmo não sendo diálogos, são unidades da comunicação discursiva, pois apresentam alternância dos sujeitos do discurso. Um dos sujeitos em questão é o autor da obra. Ele revela sua individualidade através de sua poética, do seu estilo e da sua visão de mundo, que vem imersa nos elementos da obra. Esta individualidade do autor, por sua vez, é que cria princípios interiores específicos da obra que permitem diferenciá-la de outras obras vinculadas a ela num determinado campo cultural. Estas outras obras podem ser de predecessores que influenciaram este autor: de outros autores da mesma corrente, de autores de correntes retrucadas por este autor etc.

Uma obra está exposta a uma resposta do outro e pode influenciá-lo de formas diversas: alterando sua educação ou convicções, gerando críticos, opositores ou continuadores, determinando a posição responsiva do outro num dado campo cultural. “A obra é um elo na cadeia da comunicação discursiva” (BAKHTIN, 1953, p. 279)

Se selecionarmos as obras de diversos compositores da canção popular brasileira e tentarmos visualizar através de elementos internos tanto da música quanto da letra a qual gênero esta obra pertence, certamente iremos nos deparar com canções que apresentam em sua maioria um hibridismo de elementos estéticos e que são colocadas numa grande “ala”, a da MPB.

A MPB é tratada comumente (popularmente) como um gênero musical, mas delimitar as características específicas deste gênero partindo da análise de suas canções nos traria uma gama tão extensa de elementos que correríamos o risco de chegar a um conceito amplo e repleto de contradições internas. Ou seja, um dado conjunto de elementos usados para justificar o enquadramento de determinada canção no gênero MPB poderia ser o motivo para não enquadrar uma outra canção neste gênero. Estamos dizendo com isso, na realidade, que todos os elementos musicais presentes na MPB e que fazem parte do seu conjunto de características fazem parte também das características de diversos outros gêneros. O que a diferencia, portanto, dos demais gêneros da música produzida no Brasil é o fato de ela apresentar justamente uma **bricolagem** muito grande destes diversos elementos oriundos de outros gêneros. Assim, os demais seriam, se comparados a ela, mais “puros”, já que **a condição principal de existência da MPB é a mistura**. Se compararmos, por exemplo, um “samba de raiz” qualquer ao samba “Linha de passe”, do compositor João Bosco, veremos que não é por ser um samba que esta música se enquadraria somente no gênero “samba”, pois, ela apresenta um andamento bastante acelerado unido a acordes típicos de canções do “rock”. Assim, tal canção se encaixa melhor no sistema de gêneros o qual chamamos MPB por conter essa mistura de elementos de outros gêneros. Da mesma forma, isso acontece em canções como “Back in Bahia” e “Fado tropical”, as quais analisaremos mais adiante.

Pensando nisso, talvez também seja razoável falar em subgêneros da MPB, desmembramentos dela que, de certa forma, ainda manteriam um contato com a “nave mãe” e ao mesmo tempo apresentem formas novas, que provém geralmente do diálogo com outros gêneros, tanto nacionais quanto internacionais.

Podemos extrair exemplos dessas novas formações, de subgêneros na MPB, em todos os períodos desde seu surgimento na década de sessenta. Porém, em alguns períodos a visualização destes cruzamentos fica mais visível, como é o caso da década de oitenta, quando

ocorre um “enfraquecimento”²¹ da MPB simultaneamente à grande importação pelo mercado musical brasileiro de gêneros americanos, como o country e o pop romântico. Ao chegarem ao Brasil com forte apoio midiático estes gêneros logo influenciaram os ouvintes e compositores daqui gerando assim novas composições que surgiram da mistura entre gêneros brasileiros e estrangeiros. Retomaremos esta questão com um detalhamento maior e exemplificações mais a diante. Antes, porém, é necessário tratar do nascimento da MPB: um gênero que aparece como uma ruptura na história da música brasileira.

²¹ Se comparado às décadas de sessenta e setenta.

8 O HIBRIDISMO DA MÚSICA BRASILEIRA: AS TRIAGENS DE TATIT (E A TRÍADE DE MÁRIO DE ANDRADE)

O linguista e semiótico Tatit (2004) percebe estas misturas na música popular brasileira como um processo cultural de forte tendência à assimilação. A assimilação da nossa música a outras internacionais geralmente é vista como um processo enriquecedor onde a inclusão de outros valores é considerada positiva.

O hibridismo da canção popular veio acontecendo naturalmente durante todo o século XX por meio de assimilações a influências distintas consideradas enriquecedoras à nossa música. Tatit (2004) explica este processo da música no século XX vislumbrando as triagens²² que foram sendo feitas de acordo, principalmente, com fatores históricos e tecnológicos que, por sua vez, vieram mudando os estilos de composições, reciclando, assim, alguns gêneros e condenando outros.

8.1 Primeira triagem, o samba

A primeira triagem se deu na virada do século XIX para o século XX e ocorreu devido, sumariamente, às técnicas de gravação. Com elas, todos os gêneros que se baseavam mais na exploração cênica e física da música (inclusive os mais ritualísticos ou religiosos) como os batuques, toques de capoeira, lundus e umbigadas foram eliminados, pois o forte apelo corporal da dança não interessava diretamente às gravações. Isto se deve ao fato de que a tecnologia de gravação existente ainda era precária para gravar instrumentos percussivos. Por outro lado, o mesmo sistema também não dava conta de gravar a música erudita brasileira devido à sua complexidade em arranjos instrumentais. Assim, os “pioneiros do gramofone” ao partirem em busca de um gênero que tivesse apelo popular, bom desempenho vocal, letras associadas a melodias e um arranjo capaz de ser captado se depararam com a semente da canção popular brasileira, o samba.

O samba que até então se enquadrava muito mais numa tradição de oralidade, agora poderia ser “eternizado” pelos discos, e não por partituras, como o clássico samba “Pelo telefone”. Após esta triagem inicial, como já dito, algumas manifestações musicais populares foram eliminadas e outras, em compensação, surgiram se adaptando às técnicas de gravação, como o sertanejo (canções rurais e folclóricas) e alguns novos desdobramentos do samba.

²² Operações de eliminação e seleção de valores na música.

8.2 Segunda triagem, canções carnavalescas

A segunda triagem ocorreu basicamente devido à institucionalização do carnaval como a maior festa popular do Brasil e ao surgimento do rádio como o primeiro veículo de comunicação em massa. Nesta segunda triagem as canções carnavalescas²³ apresentavam uma regularidade na forma, que previa já na primeira parte o refrão, seguido de outra parte com uma variação melódica. No restante do ano as formas variavam assim como os temas, que passavam a falar também do desencontro²⁴ (onde o andamento diminuía valorizando mais a duração das notas e a expectativa dos caminhos melódicos), e não só do encontro (explorado nas carnavalescas).

Tatit (2004) divide este processo de compatibilidade entre letra e melodia, inicialmente, em três modelos: o primeiro onde esta compatibilidade é assegurada pela *identidade*²⁵, o segundo onde ela é assegurada pela *alteridade*²⁶ e o terceiro pela *figuratividade*²⁷.

Posteriormente este autor desenvolve sua teoria, a “Semiótica da canção”, aprofundando mais no estudo destes modelos dentro da música popular brasileira, e usando uma nova nomenclatura mais condizente com os fenômenos estudados: *modelo temático*, *modelo passional* e *modelo figurativo* (ver os quadros de conceituação e exemplificação destes modelos nos anexos).

8.3 Terceira triagem: samba-canção, bossa nova, jovem guarda, canção de protesto, tropicalismo, clube da esquina. A formação da MPB

O período de euforia das marchinhas e do rádio começou a perder força na década de quarenta. Neste momento as canções de meio-de-ano, de natureza passional, em compensação, ascenderam-se, pois se misturaram a canções latinas, como o bolero, por exemplo, criando um novo gênero, o samba-canção.

Sambas-canções como os de Dolores Duran e Lupcínio Rodrigues, dentre vários outros, tiveram uma popularidade tão grande que quase não se veem resquícios de criações de

²³ Marchinhas e sambas carnavalescos.

²⁴ As canções de desencontro eram chamadas de “canção de meio-de-ano”.

²⁵ Integração entre sujeito e objeto.

²⁶ Desencontro entre sujeito e objeto resultando num processo de busca do objeto do desejo.

²⁷ Canções apoiadas em figuras entoativas provenientes da fala. Estas canções eram familiares para os ouvintes devido ao forte apelo à oralidade.

outros gêneros nesta época²⁸.

O samba-canção monopolizou totalmente o mercado, mas devido ao excesso de canções melodramáticas passou a não satisfazer uma classe mais intelectualizada que estava se formando e se tornando uma das principais forças culturais dos centros urbanos: os estudantes. Para este novo ouvinte de classe média e gosto mais refinado as canções de “dor-de-cotovelo” pecavam pelo excesso principalmente estético (dos arranjos orquestrais e interpretações dramáticas) e semântico (pelo grande apelo ao sentimentalismo tanto das letras quanto dos caminhos melódicos).

Como o fim da década de cinquenta e o início da década de sessenta foram um período marcado pela “modernidade” americana pós-guerra, o olhar dos brasileiros se voltou para os E.U.A. Assim, um grupo de jovens brasileiros se encantou com a riqueza harmônica e estilística do jazz americano. Unindo a base brasileira do samba a este refinamento do jazz, estes jovens criaram um novo gênero que teve na origem uma triagem de ordem estética²⁹: a bossa nova, cujos principais representantes eram o compositor Tom Jobim e o intérprete João Gilberto³⁰.

Segundo Tatit (2004), estes dois representantes se mudaram para os Estados Unidos difundindo mundialmente a bossa, enquanto os demais compositores ficaram no Brasil e se engajaram em causas políticas passando a compor as canções de protesto. Porém, esta visão do autor nos parece trazer uma segregação no processo, quando, na verdade, não foi exatamente assim. Na realidade todos os compositores se engajaram em algum momento com as questões sociais, inclusive Tom Jobim e João Gilberto, uns em maior grau, outros em menor grau. A nosso ver a canção de protesto não é um gênero totalmente distinto da bossa e, inclusive, não a nega; antes, a reverência. Ela é um desdobramento da bossa que acabou por culminar num novo gênero. Um fato que nos prova que o processo não é tão segregado é o fato de os compositores da época transitarem entre bossa, protesto, bases folclóricas, bases do samba etc. Cada compositor flertava com diversos gêneros, daí a necessidade de se criar um rótulo que conseguisse englobar, mesmo que genericamente, todos estes compositores que não se fixavam a um único gênero, mas sim a uma rede de gêneros que possibilitam conexões

²⁸ Exceto Luiz Gonzaga que trazia na bagagem a riqueza dos ritmos nordestinos.

²⁹ Principalmente pela eliminação dos excessos.

³⁰ Exemplo: “Bim Bom”. Nesta canção João Gilberto fala da simplicidade estética pretendida por ele (em oposição às canções melodramáticas) com emotividade e referências a gêneros brasileiros, como o baião e o samba. Já ao interpretar outras canções como “Obalalá” numa mistura bolero samba, “Estate” relendo um clássico italiano e “Disse alguém”, uma versão de “All of me”, canção americana, ele traz toda a versatilidade que vai se refletir na formação da MPB. Em “Samba de uma nota só” e “Desafinado” Tom Jobim mostra toda a mistura requintada do jazz e do samba feita na bossa nova. Outro clássico da bossa nova que inclusive já traz a questão desta mistura no próprio título é a Canção “Influência do jazz” de Carlos Lyra.

entre si.

Nos próximos dois parágrafos, faremos uma exposição de nossa perspectiva³¹ sobre este período e a culminância na MPB.

Foi entre essas questões, por um lado, estilístico-musicais, por outro lado, dos temas de abordagem das letras, que, dialeticamente, se constitui o campo que passou a ser chamado de MPB. A partir das tensões entre nacional / internacional, social/elitista, urbano/rural, “intimismo” / “extrovertismo”, sulista/nordestino, que a produção de canção popular no Brasil veio a estabelecer, através de hibridizações as mais variadas, um sistema de gêneros que acabou sendo rotulado como MPB. Isso também, devido à falta de uma caracterização mais restrita de todos os procedimentos composicionais, interpretativos e performáticos que dessem conta da miríade de ícones que incorporassem todas essas dicotomias colocadas frente aos artífices da música popular.

É possível, até certo ponto, apontar subgêneros durante esse processo constitutivo, embora eles não tenham sido definidos e assumidos enquanto tais. Mas o que se impõe no processo é uma tendência à mútua influência, dialógica, mesmo entre representantes desses subgêneros. Como exemplo, se tomarmos a obra inicial de Chico Buarque como uma retomada do samba antigo, mas já através das lentes da bossa-nova, e contrastarmos com a obra de Edu Lobo, que buscava, através dessas mesmas lentes, uma estilização moderna de elementos da música nordestina³², veremos que não há uma oposição; pelo contrário, é mais consistente apontar um diálogo acumulativo por meio do qual a música brasileira vai retomando ícones de identidade nacional. Ao mesmo tempo ela também vai desenvolvendo a linguagem composicional até fronteiras mais avançadas, do ponto de vista da rítmica, da harmonia, da melodia e da letra. A ideia de linha evolutiva, avocada por Caetano Veloso na defesa de uma “ruptura inclusiva” que foi o movimento Tropicalista, apesar das tensões entre os representantes da já denominada MPB e o grupo dos baianos, vem bem a calhar como metáfora do desenvolvimento da canção na década de 60 do século passado. Mas para esse processo ficar mais claro, é preciso que nos atenhamos a alguns fatos históricos que precederam a culminância dessas tensões, em 1967/1968.

Retomando da emergência da bossa nova, Tom Jobim e João Gilberto se mudaram para os Estados Unidos divulgando mundialmente este gênero de canção brasileira. Concomitantemente, apesar do sucesso mundial da bossa nova, no começo dos anos sessenta do século passado a bossa passa a ser criticada devido a seu cunho muito elitizado e pouco

³¹ Perspectiva que pode não ser exatamente a mesma de Tatit (2004).

³² Dois exemplos de canções com esse cunho: “Ponteio” e “Arrastão” de Edu Lobo.

social. Alguns dos demais compositores³³ da bossa nova que ficaram no Brasil, por sua vez, se juntaram às causas de estudantes, num contexto de instabilidade política no país que veio a eclodir no golpe de 1964. Os próprios Tom Jobim e João Gilberto reconheceram a necessidade de trazer a questão do social para suas composições criando músicas como “A felicidade” e “O morro não tem vez”³⁴.

A música popular no Brasil passa, então, a estabelecer uma relação forte com a TV em formatos de programas de auditórios, em horário nobre. Nesse contexto, surge uma oposição entre a bossa-nova (já transfigurada pelo samba-jazz, informada por estilizações “bossanovísticas” de gêneros regionais e folclóricos do país³⁵, algumas com uma forte temática social) e um gênero que era fruto da assimilação do rock anglo-americano, ligado a uma juventude menos afeita a questões políticas da época, a Jovem Guarda.

Dentro da terceira triagem ocorreu, então, uma hipertriagem, devido à força do momento histórico vivido, que consistiu num desdobramento da bossa nova em canção de protesto, com representantes como Geraldo Vandré, Gilberto Gil, Edu Lobo, dentre outros. Paralelamente, outro movimento surgiu na mesma época se opondo à própria canção de protesto, não pelo fato de ela se opor ao governo, mas pela exclusão que ela promovia de outros tipos de canção (as não engajadas). Este movimento foi o tropicalismo.

O movimento tropicalista assimilou diversos gêneros e estilos da história da música brasileira, e, claro, das influências externas. O tropicalismo objetivou dar à canção brasileira um caráter não excludente, a partir do conceito de antropofagia, pois flerta com outras canções tanto nacionais quanto estrangeiras, tanto estilizadas quanto vulgares, com referências ao passado ou contemporâneas etc. Por não excluir nada, o tropicalismo foi considerado simultaneamente enriquecedor e profano.

Depois da explosão tropicalista, de certa forma a MPB continua delineando a linha evolutiva a que Caetano se referia, mas agora definitivamente sem grupos mais engajados e tendências mais estritamente definidas, antes aprofundando o processo de hibridizações, o que não apontava para a definição de um gênero específico. Ao contrário, esse aprofundamento dialógico entre os compositores leva ao desenvolvimento de mais e mais hibridizações, e implica e demanda de cada um deles mais versatilidade estilística para lidar com todo esse

³³ Carlos Lyra, Edu Lobo, Sérgio Ricardo, dentre outros.

³⁴ “A felicidade” transmite a questão do social visto por um ângulo mais sutil; o contraste entre euforia e tristeza brasileiras. “O morro não tem vez” já traz o social explicitado em letra e música na bossa nova. (A música acompanha o caráter menos “suave” e mais “imponente” da letra mostrando que a bossa nova não fechou os olhos às questões políticas).

³⁵ Exemplos desta estilização são as músicas “Arrastão” de Edu Lobo e Vinícius de Moraes e “Borandá”, só de Edu Lobo.

manancial de elementos cancionais, ora flertando com o passado bossa-novístico, ora refletindo influências externas, não só da música anglo-americana capitaneada pelo rock e o pop, mas também e sobretudo o jazz (ele próprio um “supergênero”) e a música latino-americana.

Depois desse momento, talvez apenas o movimento denominado Clube da Esquina possa ser considerado, se não uma nova triagem, pelo menos um decantamento mais profundo de vários elementos que tinham sido invocados pela inclusão tropicalista, conforme o próprio Caetano reconhece no prefácio do livro “Os Sonhos Não Envelhecem”, de Márcio Borges. “Em Minas o caldo se encorpa”, diz ele, se referindo à forma mais aprofundada como os mineiros, em torno de Milton Nascimento, sintetizaram todas aquelas influências de uma forma mais acabada, em vez do contraste provocativo da Tropicália. O rock, por exemplo, nunca é um típico rock nacionalizado no Clube da Esquina, mas elementos dele se fundem com as dissonâncias bossanovísticas de uma forma mais sintética, criando assim uma hibridização mais profunda, que é reconhecida imediatamente por músicos americanos, sobretudo aqueles ligados ao jazz-fusion, gênero ele próprio gerado a partir da fusão de elementos do pop e do rock com o jazz moderno. Por outro lado, a influência de gêneros latino-americanos também se faz presente na dicção cancional do Clube, sem, contudo, perder a originalidade na composição, na melodia e na letra. É ainda interessante notar como cada membro do Clube da Esquina constrói territórios dialógicos com o tempo e o espaço: Milton com suas toadas modernas, Lô Borges com seu rock bossa-novístico com pitadas de jazz, Beto Guedes e sua relação entre o pop dos Beatles e a música andina, Tavinho Moura com sua modernização da seresta e das músicas folclóricas de Minas, Toninho Horta com sua vertente exuberante do jazz e da bossa-nova.

8.4 Quarta triagem, o consumo

Na década de oitenta nossa música passava por um momento de canções extremamente temáticas, como o rock. A indústria fonográfica percebeu então que o mercado estava carente de obras mais passionais. Assim, investiram na música sertaneja para compensar o longo período marcado pela ausência de músicas românticas (de cunho sentimental).

As canções sertanejas vieram ocupando um papel antes ocupado pelas canções de meio-de-ano e, agora, o mercado também carente de algo que substituísse o lugar das canções carnavalescas alavancando vendas maiores. Este lugar foi ocupado pelo “axé”.

Para Tatit (2002), o sertanejo ocupou o lugar passional, o axé o temático, e em terceiro surgiu o pagode, que veio ocupar o lugar figurativo (figurativo por ter mais proximidade com a fala que os outros dois). O pagode continha traços tanto românticos quanto de samba.

A quarta triagem elegeu o critério do consumo explicitamente.

Neste ponto, de o critério definidor ser o consumo, estamos de acordo com o autor. Porém, discordamos quando ele enquadra o “pagode” como gênero de cunho figurativo, pois segundo as suas próprias definições, a canção entoativa³⁶ é a que mais se aproxima da fala e, ao mesmo tempo, a que mais se distancia tanto de um teor temático quanto de um passional. No entanto, acreditamos que o pagode seja exatamente o contrário de figurativo, pois ele se ancora, prioritariamente, numa alternância entre temático e passional, já que traz fortes apelos rítmicos (cuja base é o samba) e repetições de temas (frases musicais), elementos da tematicidade, alternando com momentos de variação melódica e extensão de notas, elementos da passionalidade. Além disso, o pagode é semanticamente carregado de temas amorosos. Assim, ele é de natureza tanto romântica quanto rítmica. A nosso ver, indo mais além e pensando nos caminhos históricos já percorridos na explanação das triagens, o pagode também é um forte representante da “invasão” da música pop romântica americana no final dos anos 80, pois ele traz exatamente a junção deste gênero com um outro genuinamente brasileiro, o samba.

Este tipo de junção, ocasionada por uma mudança do mercado fonográfico (na década de 80 a maioria das gravadoras nacionais foi vendida para grupos dos Estados Unidos), também ocorreu em outros gêneros, como havíamos citado na introdução. Um dos novos gêneros que também surgiu desta “invasão” foi o próprio Sertanejo (já citado por Tatit (2002), mas não nessa perspectiva), cuja base é a canção caipira integrada ao gênero Country americano. Esta mistura podemos perceber não só nas características da música, como a junção de elementos vocais da canção caipira a elementos rítmicos e de arranjo do country, mas também em elementos de imagética que este gênero traz. Todo o modo de se vestir dos cantores sertanejos apresenta uma intensa padronização que é baseada claramente no country, visto pelas roupas de couro que foram adotadas aqui em referência a este gênero, mas que de forma alguma são práticas ou convenientes ao clima tropical.

³⁶ Dois quadros que explicam e exemplificam melhor os conceitos de canção entoativa, temática e passional delineados por Tatit (2002), podem ser vistos no capítulo 7, no qual também analisamos a canção “Copo vazio”, de Gilberto Gil (2012).

8.5 A tríade de Mário de Andrade

Após apresentarmos a triagem de Tatit (2004), voltada para o século XX, apresentaremos sucintamente outra proposta, anterior à primeira, apresentada por Andrade (1975). Na tríade de Andrade, ele trata da música Brasileira nos períodos do Brasil Colônia, República e Império. Esse estudo contribuirá para a nossa pesquisa no que tange ao seu caráter histórico. Neste capítulo veremos o parecer deste autor sobre as dimensões da religião, do amor e da nacionalidade no caminho da música brasileira durante o Brasil Colônia, Império e República.

Mário de Andrade desenvolveu um rico estudo sobre a história da música brasileira mostrando a incorporação de instrumentos e estilos musicais europeus pelos músicos brasileiros do começo do século XX. Segundo o mesmo a música certamente é a mais coletivista de todas as artes, pois está mais sujeita às condições da coletividade.

O desenvolvimento técnico da coletividade exerce uma função absolutamente predominante no aparecimento do indivíduo musical; e, historicamente, se aquela nos explica este, por sua vez, o indivíduo musical nos fornece dados importantes para aquilatarmos daquela.” (ANDRADE, 1975, p. 19)

Seguindo esta ideia da coletividade influenciando o indivíduo musical e este indivíduo, por sua vez, criando, relendo e revelando em sua obra elementos que são reflexos da coletividade, Mário de Andrade desenvolveu um estudo no campo da musicologia no qual faz uma leitura da música de três grandes períodos da história do Brasil: o Brasil Colônia, o Brasil Império e o Brasil República.

O primeiro exemplo que o autor dá acerca da afirmação acima é a busca pela perfeição técnica, o que se dá no Brasil como um reflexo da comparação à música europeia. Porém, a música que se praticava aqui era “mediocre” e de “polifonia humilde” em relação à de lá, prevalecendo sempre a dominância do monodismo.

Para Andrade, a música praticada no Brasil segue o mesmo caminho de desenvolvimento que a de qualquer outra civilização: primeiro Deus, depois o amor, depois a nacionalidade. Ela traz, por sua vez, tanto uma forte raiz da música religiosa de origem europeia trazida pelos jesuítas, quanto uma não menos forte raiz da música religiosa trazida pelos negros, à qual o autor se refere como “batuque místico”.

A música dos jesuítas foi tão necessária e social quanto à religião, pois funcionou como elemento de fusão e de coletividade. Por isso, o canto dos jesuítas foi um elemento de

religação, de força “ligadora”; “religare”. Esta música foi aos poucos incorporando elementos nacionais, utilizando cantos e palavras e danças ameríndias. Portanto, ela não foi imposta de “cima para baixo”, ou seja, somente como uma imposição católica vinda com a catequização. Ela foi desenvolvendo-se também de “baixo para cima” como uma manifestação social.

Na visão de Andrade (1975), esse estilo musical desenvolveu-se inicialmente como manifestação das camadas sociais mais baixas e depois foi modificando-se, tornando-se mais utilitária e tomando um caráter mais próximo de um “enfeite de festas religiosas” (nomenclatura pejorativa dada pelo autor) do que realmente de crença, como era anteriormente.

“Agora, esta música religiosa não é mais víscera, é epiderme. Não é mais baixa, é elevada. Não é mais popular, é erudita e nobre. Não é mais feia como a vida, e sim bela como a arte.” (ANDRADE, 1975, p. 47)

Na passagem do Brasil Colônia para o Brasil Império, a música brasileira foi perdendo na natureza nacional para buscar equiparar-se à erudição europeia. Segundo o autor, com a “falsa independência” e a nova nobreza, o predomínio na música brasileira migrou, então, da dimensão religiosa para a dimensão amorosa.

Assim, a modinha de salão e o melodrama passaram a dominar o cenário musical. A modinha caracterizava a aristocracia burguesa pelos seus conceitos e costumes de classe predominante do Império. O melodrama concentrava em si a manifestação musical erudita do Império. As danças importadas fixaram-se nos elencos melodramáticos em forma de polca e valsa. Nosso teatro melodramático, por sua vez, não tinha base nenhuma em nosso teatro cantado popular. Segundo Andrade (1975), ele era “importado e solitário como o imperador”.

Ainda diante do parecer deste autor, é neste contexto que se revela a maior figura musical deste período da música brasileira: Francisco Manoel da Silva. Este compositor foi o responsável por começar a fixar a teoria musical e a escola de música, facilitando a prática musical e tentando nacionalizar a ópera imperial. Além dos feitos citados, também influenciou outro de mesma importância: Carlos Gomes.

Este processo de nacionalização, no entanto, só se desenvolveu com o nascer da República. Apesar dos esforços de Francisco e Carlos, a nossa música, que vinha do Império ainda era internacionalista e distante da pátria. A chegada da República repercutiu tanto no desenvolvimento social da música brasileira quanto na sua orientação estética.

Segundo o autor, até então a música de negros, índios e portugueses era totalmente segregada. Foi no final do sec. XVIII e às vésperas da Independência que estas fronteiras musicais entre classes começam a desaparecer e, com isso, começam a surgir gêneros

realmente brasileiros: lundus, modinhas, congos, reisados, cheganças, caboclinhos e bumba-meu-boi. A própria modinha tomou outra cara passando “do piano dos salões para os violões de esquina”. Outros gêneros nacionalizados começaram a surgir, como o maxixe, o samba, a seresta e o choro. A música popular, então, cresce e se define com uma rapidez incrível.

9 ANÁLISE DE CANÇÕES DA MPB À LUZ DA TEORIA EXPOSTA

9.1 A Bossa Nova, análise de “Bim-bom”³⁷, de João Gilberto

João Gilberto foi o precursor de um estilo de música surgido nos anos 60 do último século, a Bossa Nova. Walter Garcia (GARCIA, 1999), escreveu o livro “*Bim Bom: A contradição sem conflitos de João Gilberto*” onde mostra como a Bossa Nova surgiu e a mistura de samba e jazz que há em sua composição.

Este autor faz o seguinte questionamento: o que João Gilberto trouxe de novidade? Em primeiro lugar, o ritmo. Em seguida, temos o jeito de cantar baixinho, as harmonias dissonantes, arranjos despojados e um repertório que misturava compositores novos a outros velhos sambistas. No entanto, foi primordialmente o ritmo, ou seja, a batida Bossa Nova, que trouxe para a música brasileira esse novo gênero.

A música “Chega de saudade”, por exemplo, é considerada um marco da Bossa Nova, e foi composta por Tom Jobim. No entanto, foi das mãos de João Gilberto que partiu o ritmo que consolidou a batida da Bossa Nova. A batida de João é uma “síntese do samba realizada ao violão” (GARCIA, 1999, p. 21) uma redução da batucada do samba. Em “Bim-bom”, a melodia ocupa um espaço em meio à batida. No refrão, há um movimento sugerido pelo “bim” em oposição ao repouso sugerido pelo “bom”. O refrão se constitui da alternância de somente duas notas, que coincidem com duas sílabas “bim” e “bom”. O “bim” se dá com a nota ré, mais aguda e o bom com a nota sol, mais grave. O que há de inusitado na música está no ritmo. Além disso, não há nada na melodia ou na harmonia de inusitado, as notas da melodia são as fundamentais de seus acordes, que compõem a harmonia. Repete-se a sequência de “bim” e “bom” com as mesmas notas em toda a primeira parte até que ao final, e justamente para dar o sinal de condução para a segunda parte, João finaliza com “bim” ao invés de “bom” na nota mi ao invés de sol. Podemos ver as duas notas citadas na marcação da partitura da melodia, abaixo:

³⁷ (GILBERTO, 2009).

Figura 22 - Harmonia e melodia de “Bim-bom”

22
CD
 ◆ : SPLIT TRACK/MELODY
 ◆ : FULL STEREO TRACK

BIM-BOM

WORDS AND MUSIC BY
 JOAO GILBERTO

C VERSION

MED. BOSSA

D_m1⁷ G⁷ D_m1⁷ G⁷ D_m1⁷ G⁷ D_m1⁷ G⁷ D_m1⁷ G⁷ D_b7

C⁶ D_m1⁷ G⁷ D_m1⁷ G⁷ D_m1⁷ G⁷ D_m1⁷ G⁷ D_m1⁷ G⁷

B_m1⁷ E⁷(b₉) A_m1⁷ B_m1⁷ E⁷(b₉) A_m1⁷₃

B_m1⁷ E⁷(b₉) A_m1⁷ A⁷ TO CODA ⊕ D_m1⁷ G⁷

SOLOS

D_m1⁷ G⁷ D_m1⁷ G⁷ D_m1⁷ G⁷ D_m1⁷ G⁷ D_b7 C⁶ D_m1⁷ G⁷

D_m1⁷ G⁷ D_m1⁷ G⁷ D_m1⁷ G⁷ B_m1⁷ E⁷(b₉) A_m1⁷ B_m1⁷ E⁷(b₉)

A_m1⁷ B_m1⁷ E⁷(b₉) A_m1⁷ A⁷ D_m1⁷ G⁷ D.C. AL CODA NO REPEAT

⊕ CODA
D_m1⁷ G⁷ G⁷(b₉) D_bm_A1⁷ C_mA⁷

○ = RÉ
 ○ = SOL

Copyright © 1962 EDITIONS SACHA S.A.R.L.
 Copyright Renewed
 This arrangement Copyright © 2008 EDITIONS SACHA S.A.R.L.
 All Rights Controlled and Administered by SONGS OF UNIVERSAL, INC.
 All Rights Reserved. Used by Permission

Fonte: (GILBERTO, 2009).

Assim ele conduz a canção à segunda parte, que terá um novo centro tonal, em lá menor, como sugere Garcia (1999). Podemos ver na partitura que a segunda parte começa com o acorde Lá menor com sétima, que aparece na partitura de seguinte forma: “Am7”.

Voltando agora esta análise para o contexto teórico que apresentamos de Tatit (2002), em “Bim-bom” ocorre um processo de tematização³⁸.

A tematização está para a aceleração enquanto a passionalização está para a desaceleração. As canções temáticas são marcadas pela aproximação do sujeito ao objeto desejado e, em geral, permeadas pelo sentimento de plenitude. Já as canções passionais denotam o sentimento de ausência, onde o sujeito evidencia a falta do objeto de desejo. Assim, as canções tematizadas tendem mais à repetição de um dado motivo e à ênfase no ritmo, pois não há nela uma busca pelo objeto, esse já fora alcançado. Por outro lado, as passionais tendem a caminhos melódicos mais tortuosos, menos repetitivos, marcados por saltos intervalares maiores, notas mais prolongadas e andamento mais desacelerado.

Vemos na análise da primeira parte de “Bim-bom” que este processo de tematização mostra-se através do encanto que ocorre no jogo entre rítmico e lúdico. Uma grande reiteração do motivo pela repetição melódica. Neste momento letra e música sugerem algo quase infantil.

“Bim, bom, bim, bim, bom
Bim, bom, bim, bim, bom...”

Figura 23 - Partitura de “Bim-bom”.



Fonte: (GILBERTO, 2009).

Já na segunda parte da música, o que ocorre é um processo de passionalização. Este processo é explicitado tanto na melodia quanto na letra. A letra traduz o que a melodia dirá por outro sistema de signos. Na letra temos:

“É só isso o meu baião, e não tem mais nada não. O meu coração pediu assim...”

A saída da brincadeira rítmica da primeira parte para o apelo emotivo da segunda, o pedido do coração, aparece na melodia quando o compositor apela também para notas mais agudas e

³⁸ Lembrando a explicação e exemplificação para essa nomenclatura usada por Tatit (2002) encontra-se no capítulo 13.5

9.2 Análise da canção “Back in Bahia” (Gilberto Gil):

Back In Bahia

Gilberto Gil

*Lá em Londres, vez em quando me sentia longe daqui
 Vez em quando, quando me sentia longe, dava por mim
 Puxando o cabelo
 nervoso, querendo ouvir Celly campelo pra não cair
 Naquela fossa
 Em que vi um camarada meu de Portobello cair
 Naquela falta
 De juízo que eu não tinha nem uma razão pra curtir
 Naquela ausência
 De calor, de cor, de sal, de sol, de coração pra sentir
 Tanta saudade
 Preservada num velho baú de prata dentro de mim*

*Digo num baú de prata porque prata é a luz do luar
 Do luar que tanta falta me fazia junto do mar
 Mar da Bahia
 cujo verde vez em quando me fazia bem lembrar
 Tão diferente
 Do verde também tão lindo dos gramados campos de lá
 Ilha do norte
 Onde não sei se por sorte ou por castigo dei de parar
 Por algum tempo
 Que afinal passou depressa, como tudo tem de passar
 Hoje eu me sinto
 Como se ter ido fosse necessário para voltar
 Tanto mais vivo
 De vida mais vivida, dividida pra lá e pra cá (GIL, 2014).*

Escrita como uma carta do exílio, descrevendo as próprias agruras e alegrias do autor durante sua estadia forçada em Londres, longe da terra natal, exposto ao inverno inglês, e ao mesmo tempo em posição privilegiada para uma reflexão acerca do pertencimento a um lugar, “Back in Bahia” é, musicalmente, um interessantíssimo híbrido entre um repente nordestino e um rock inglês.

Com a melodia martelando uma alta sétima menor, no modo mixolídio³⁹, a forma se constitui de duas repetições da primeira frase

³⁹ O modo mixolídio, na música, é um dos modos gregos. Caracteriza-se por ser um modo misto, ou seja, é uma fusão da relação intervalar do segundo tetracorde do modo lídio (modo lídio é o que possui a seguinte relação intervalar: tom, tom, tom, semitom, tom, tom, semitom) com o primeiro (ou segundo) tetracorde do modo dórico (modo dórico é o que possui a seguinte relação intervalar: tom, semitom, tom, tom, tom, semitom, tom).

*Lá em Londres, vez em quando me sentia longe daqui
 Vez em quando, quando me sentia longe, dava por mim*

cinco da segunda frase, na primeira estrofe,

*Puxando o cabelo
 nervoso, querendo ouvir Celly campelo pra não cair
 Naquela fossa
 Em que vi um camarada meu de Portobello cair
 Naquela falta
 De juízo que eu não tinha nem uma razão pra curtir
 Naquela ausência
 De calor, de cor, de sal, de sol, de coração pra sentir
 Tanta saudade
 Preservada num velho baú de prata dentro de mim*

e sete na segunda estrofe, de métrica idêntica, mas mais grave, encadeando-se como insistentes afirmações musicais ao modo dos repentistas. A instrumentação é típica do gênero inglês, com guitarras base e solo, baixo, bateria e piano, tocados com ferocidade. Onde teríamos, normalmente, uma melodia pentatônica, como é mais frequente no rock, encontramos aqui, como já observado, o modo mixolídio, que contém várias semelhanças como a referida escala, mas algumas pequenas diferenças.

Além disso, a alta tessitura da melodia demanda do cantor Gil um esforço agudo, no meio caminho entre o canto e o grito, como só ocorre no rock. Paralelamente a isso, ícones do Brasil e do rock no Brasil são citados, como Celly Campello, o mar da Bahia, calor, cor, sol, sal, “coração pra sentir”, e a saudade, palavra intraduzível ao inglês, como demarcação indizível do que é ser brasileiro em território britânico.

Outro aspecto notável na canção é o que poderíamos chamar de “ilusionismo rítmico”, que surge quando o ouvinte escuta uma referência de tempo 1 na música que não corresponde, de fato, ao verdadeiro tempo 1. O que acontece é que, durante a primeira estrofe, o arranjo inicial, sobretudo das guitarras, leva a um entendimento de baião, à primeira audição, até que, na frase de bateria logo anterior ao início da segunda estrofe, se desvela que o tempo 1 estava em outro lugar, e entramos numa levada rítmica mais típica do rock, 4/4.

A mistura estilística em questão é sutil, porque aproxima duas dicções bem claras de procedências distintas, o rock inglês e o repente pernambucano, através de procedimentos rítmicos, melódicos e formais, como ilustração de uma letra que é, a um só tempo, lamento do exílio e assertiva positiva acerca do autoconhecimento por meio de fronteiras identitárias (brasileiro/baiano x inglês), resultando numa canção altamente marcante.

Pensando na audição dessa canção e lançando mão agora das proposições de Meyer (1956) presentes e do nosso quadro teórico, existem duas maneiras de se pensar esta relação de significado estabelecida pela música entre ela e os ouvintes: uma vê o significado como intrassistêmico e os outros o veem como extrassistêmico, ou referencial. Aqui, vemos que nesta única canção podemos ver significados tanto intrassistêmicos quanto extrassistêmicos. Vimos até agora em nossa análise dessa canção as características intrassistêmicas que ela tem, por ser uma mistura de repente com rock e vimos que esta mistura carrega em si um significado único, resultante dessa bricolagem. No entanto, pensando na dimensão extrassistêmica tudo isso ganha um novo sentido quando nos conscientizamos do momento histórico no qual essa canção foi composta, o que aparece na letra com o caráter “lamento do exílio e assertiva positiva acerca do autoconhecimento por meio de fronteiras identitárias (brasileiro/baiano x inglês)”, como dissemos anteriormente.

Na questão da resposta emocional suscitada por Meyer, é importante lembrar que um ouvinte, ao ouvir essa canção, certamente terá algum tipo de reação emocional, e que essa reação pode ter evidências, tanto de ordem objetiva, quanto de ordem subjetiva. No entanto “O estímulo musical, por sua vez, pode funcionar meramente como um tipo de agente catalizador, possibilitando que a resposta do ouvinte tome seu lugar, mas não determinando a experiência ou figurando significativamente em algum lugar do resultado final”, como já dito no capítulo de exposição das teorias de Meyer (1956). O que distinguirá basicamente uma reação objetiva de uma subjetiva do ouvinte ao ouvir esta canção, é o grau de evidência em seu comportamento. Essa reação pode assumir formas que são mais visíveis na mudança de comportamento ou que são mais sutis.

Por outro lado, o comportamento emocional tende a ser padronizado, para se tornar parte de um padrão geral de comportamento social. Assim, há um comportamento diferenciado esperado de ouvinte ao ouvir essa canção, que por ter muitos traços do rock, estimula naturalmente uma reação física muito mais excessiva que a de um ouvinte que escuta canção de MPB que flerta com o samba-canção ou a bossa-nova, por exemplo. “Isso indica não somente um conjunto de atividades psicológicas apropriado, mas também modos de respostas apropriadas”. Justamente por isso, pelo fato de haver uma tendência dos ouvintes a se comportarem de maneira padronizada, Meyer não considera que estas respostas emocionais mais subjetivas ou objetivas são o suficiente para delimitar esta relação entre a música e a emoção. Devido a isso, o autor buscou outras fontes para averiguar essa relação, fontes fisiológicas, como pulsação, respiração e pressão arterial. Para ele, essas são respostas mais expressivas e definidas.

9.3 Análise da canção *Fado Tropical* (Chico Buarque e Ruy Guerra)

Fado tropical

Chico Buarque

Oh, musa do meu fado,
 Oh, minha mãe gentil,
 Te deixo consternado
 No primeiro abril,
 Mas não sê tão ingrata!
 Não esquece quem te amou
 E em tua densa mata
 Se perdeu e se encontrou.
 Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal:
 Ainda vai tornar-se um imenso Portugal!
 "Sabe, no fundo eu sou um sentimental. Todos nós herdamos no sangue lusitano uma boa dosagem de lirismo (além da sífilis, é claro). Mesmo quando as minhas mãos estão ocupadas em torturar, esganar, trucidar, o meu coração fecha os olhos e sinceramente chora..."
 Com avencas na caatinga,
 Alecrins no canavial,
 Licores na moringa:
 Um vinho tropical.
 E a linda mulata
 Com rendas do alentejo
 De quem numa bravata
 Arrebata um beijo...
 Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal:
 Ainda vai tornar-se um imenso Portugal!
 "Meu coração tem um sereno jeito
 E as minhas mãos o golpe duro e presto,
 De tal maneira que, depois de feito,
 Desencontrado, eu mesmo me contesto.
 Se trago as mãos distantes do meu peito
 É que há distância entre intenção e gesto
 E se o meu coração nas mãos estreito,
 Me assombra a súbita impressão de incesto.
 Quando me encontro no calor da luta
 Ostento a aguda empunhadora à proa,
 Mas meu peito se desabotoa.
 E se a sentença se anuncia bruta
 Mais que depressa a mão cega executa,
 Pois que senão o coração perdoa".
 Guitarras e sanfonas,
 Jasmins, coqueiros, fontes,
 Sardinhas, mandioca
 Num suave azulejo
 E o rio Amazonas
 Que corre trás-os-montes
 E numa pororoca
 Deságua no Tejo...
 Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal:
 Ainda vai tornar-se um império colonial!
 Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal:
 Ainda vai tornar-se um império colonial! (BUARQUE, 2009).

Aqui Chico Buarque dissecas as relações umbilicais entre Brasil e Portugal, por meio da descrição de uma estranha filiação de antiga colônia e metrópole. A canção,

musicalmente, é um fado, com a presença de um violão brasileiro e uma guitarra portuguesa (acústica), apenas, e a voz do cantor e narrador, que, entre uma estrofe cantada e outra, adiciona partes faladas da letra, gesto esse, da mesma forma, muito mais comuns na música lusitana do que na brasileira.

Portanto, não vemos aí uma mistura do ponto de vista musical, mas uma espécie de paródia do fado, em que o lirismo se alimenta de uma inusitada inadequação do gigante da América do Sul às aspirações de seus tortuosos criadores, os colonizadores lusitanos. “Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal, ainda vai tornar-se um imenso Portugal” ...

O hibridismo se dá na letra, com imagens como a mulata com rendas do Alentejo, ou a pororoca que deságua no rio Tejo, e na maneira algo sagaz como o colonizador é descrito como um bárbaro e ao mesmo tempo um romântico. A distância entre intenção e gesto é, dessa forma, tomada como um enigma não só do português, mas do próprio brasileiro. A dita “súbita impressão de incesto”, o contraste entre a mão que apunhala e o peito que perdoa e chora, são índices das contradições que se deram na construção do Brasil, e na correspondente destruição de tudo o que havia nesse “império colonial”.

Essa canção também é um exemplo bastante claro do que consideramos nessa pesquisa como o ponto definidor do que chamamos de MPB, a mistura. Ao investigar origens da MPB no século XX, nos deparamos com o fato de que a MPB não traz uma unicidade em sua essência, mas uma confluência de diversos gêneros que desembocam nela contribuindo para a sua formação a partir da década de sessenta.

Para avaliar a MPB como gênero, recorreremos também às noções de Bazerman (2005) sobre conjuntos e sistemas de gêneros. Vimos na análise de “A violeira” como esses conjuntos atuam simultaneamente tanto na esfera do compositor quanto na esfera do ouvinte. Da mesma forma que identificamos todos esses conjuntos em tal canção, podemos identificá-los em “Fado tropical” também. A maior parte deles são, inclusive, comuns às duas canções, como escolhas do processo de gravação, escolhas do processo de apresentação, divulgação e comercialização da canção. Os conjuntos de gêneros que irão basicamente diferenciar essas duas canções são da ordem intrassistêmica, como influências de outros gêneros, mistura de gêneros tanto textuais como musicais, misturas de ritmos, elementos do arranjo etc. Como já mostrado, essa canção apresenta uma apropriação do gênero Fado em forma de paródia para criticar indiretamente as expectativas postas sobre o Brasil na condição de país colonizado por Portugal.

9.4 Análise de “Construção”, Chico Buarque

Construção **Chico Buarque**

*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 naufrago
 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 se acabou no chão feito um pacote flácido
 Agonizou no meio do passeio público
 Morreu na contramão atrapalhando o tráfego*

*Amou daquela vez como se fosse o último
 Beijou sua mulher como se fosse a única
 E cada filho seu como se fosse o pródigo
 E atravessou a rua com seu passo bêbado
 Subiu a construção como se fosse sólido
 Ergueu no patamar quatro paredes mágicas
 Tijolo com tijolo num desenho lógico
 Seus olhos embotados de cimento e tráfego
 Sentou pra descansar como se fosse um príncipe
 Comeu feijão com arroz como se fosse o máximo
 Bebeu e soluçou como se fosse máquina
 Dançou e gargalhou como se fosse o próximo
 E tropeçou no céu como se ouvisse música
 E flutuou no ar como se fosse sábado
 E se acabou no chão feito um pacote tímido
 Agonizou no meio do passeio naufrago
 Morreu na contramão atrapalhando o público*

*Amou daquela vez como se fosse máquina
 Beijou sua mulher como se fosse lógico
 Ergueu no patamar quatro paredes flácidas
 Sentou pra descansar como se fosse um pássaro
 E flutuou no ar como se fosse um príncipe
 E se acabou no chão feito um pacote bêbado
 Morreu na contra-mão atrapalhando o sábado*

*Por esse pão pra comer, por esse chão pra dormir
 A certidão pra nascer e a concessão pra sorrir
 Por me deixar respirar, por me deixar existir
 Deus lhe pague
 Pela cachaça de graça que a gente tem que engolir
 Pela fumaça e a desgraça, que a gente tem que tossir
 Pelos andaimes pingentes que a gente tem que cair
 Deus lhe pague
 Pela mulher carpideira pra nos louvar e cuspir
 E pelas moscas bicheiras a nos beijar e cobrir
 E pela paz derradeira que enfim vai nos redimir
 Deus lhe pague (BUARQUE, 2011).*

Faremos análise desta canção dividindo-a em quatro partes, marcadas em cores distintas no texto:

Azul = 1ª parte

Vermelho = 2ª parte

Verde = 3ª parte

Preto = 4ª parte

Na primeira parte, os versos dessa canção narram um dia da vida de um pedreiro indo trabalhar em uma obra. Eles começam descrevendo suas ações em casa, em seguida indo para o trabalho, depois trabalhando e, por fim, num acidente fatal o qual leva sua vida. Quase toda a primeira parte da música apresenta-se mais vazia, quanto à instrumentação.

Ela começa com o violão somente. Inicialmente os dois primeiros acordes já estabelecem o cenário do drama que está por vir. Existe neles uma ambiguidade entre a tensão harmônica proveniente da natureza dissonante dos dois acordes iniciais, e a suavidade da dinâmica *piano*, (típica da bossa-nova, talvez como um irônico contraste de ambientes) com a qual os acordes são executados.

A voz do intérprete e autor Chico Buarque é acompanhada por violão, baixo elétrico e bateria em dinâmica também *piano* tocando bumbo, ximbau⁴⁰ fechado e lateral da *Caixa Clara*. O ritmo tocado pelo violão é o da bossa-nova que em alguns momentos apresenta variações desse estilo, porém, o ritmo do baixo e da bateria apresentam frases mais próximas de um samba lento. Os acordes que formam a harmonia da música são predominantemente menores, o que garante um tom mais obscuro à canção, principalmente quando essa harmonia é aliada à melodia que a acompanha. Podemos constatar essa predominância de tais acordes na cifra abaixo retirado do Song Book Chico Buarque (CHEDIAK, 1999). Nela pode-se ver a letra “m” minúscula, que representa o acorde menor em quase todos os acordes.

⁴⁰ O ximbau é um sistema de pratos duplos que são montados em posição oposta um ao outro, sobre um mecanismo em forma de haste e um pedal que tanto pode afastar e aproximar um prato do outro, mudando o timbre do som quando os pratos são tocados pelas baquetas, como pode também produzir ataques apenas com o uso do pedal. Transliteração livre do inglês *Cymbals* o que se refere ao plural de pratos musicais em geral, porém o substantivo correto que designa esses pratos em inglês é *hi-hat*.

Figura 25 - Letra e melodia “Bim-bom”

Songbook □ Chico Buarque

Construção

CHICO BUARQUE

Fonte: (BUARQUE, 2011).

Este mesmo modelo de instrumentação e voz segue até o trecho “Como se fosse sábado”, onde entra um agogô⁴¹. Pensando na progressão melódica da música, podemos inferir que este agogô entra neste momento devido a uma primeira quebra na melodia. Até então, repetiu-se nas duas primeiras estrofes exatamente a mesma melodia. Como podemos ver no início da partitura da primeira e da segunda estrofe abaixo, é exatamente o mesmo desenho melódico:

Primeira estrofe (primeira frase)

“Amou daquela vez como se fosse a última”

Figura 26 - Acordes “Construção”.

Fonte: (BUARQUE, 2011).

⁴¹ Instrumento utilizado em vários ritmos brasileiros e associado ao seu uso no samba juntamente com a cuíca.

Segunda estrofe (primeira frase)

“Subiu a construção como se fosse máquina”

Figura 27 - Trecho partitura “Construção” 1.

17

B (♭9)/F# E m6 E m6/B

Su-biu a cons-tru - ção co-mo se fos-se má - qui-na

Fonte: (BUARQUE, 2011).

Já, na terceira estrofe o agogô entra anunciando uma mudança nesse caminho melódico. Além disso, o agogô entra justamente onde é cantada a palavra “sábado” fazendo uma alusão à cultura carioca do samba no tempo livre do trabalhador.

A terceira estrofe apresentará uma curva melódica muito parecida com a das duas primeiras, porém, numa região um pouco mais aguda, explorando notas um pouco mais altas. Essa mudança, por sua vez, não é ainda, a mais relevante de sentido, ela também, tem o papel de anunciar um momento mais dramático, que irá se desenrolar na quarta estrofe.

Terceira estrofe (primeira frase e parte da segunda)

“Sentou pra descansar como se fosse sábado
Comeu feijão com arroz como se fosse um príncipe”

Figura 28 - Trecho partitura “Construção” 2

B (♭9)/F#

Sen-tou pra des-can-
Sen-tou pra des-can-

32

A m6 A m6/E A m6 A m6/E

sar co-mo se fos - se sá - ba-do Co-meu fei-jão com_ar - roz co-mo se fos-se_um prin-

A m6

17

ci - pe

Fonte: (BUARQUE, 2011).

Neste trecho já percebemos uma mudança clara em relação aos dois primeiros. Apesar de a melodia seguir o mesmo tipo de desenho melódico, repetindo muito a mesma nota, essa

nota inicial não é mais um MI, como era nas duas primeiras estrofes, e sim um LÁ. Essa ascensão que já leva a melodia para uma região um pouco mais aguda que a anterior nos dá uma primeira pista de que algo do suspense inicial será relevado, de que aquele tom sombrio e recluso que acompanha o enredo do dia a dia do pedreiro pode vir a ser quebrado por algo inesperado. Essa expectativa de uma possível ruptura, criada nesse momento, e reforçada também pela entrada do agogô, se tornará ainda mais evidente ao final da melodia da terceira estrofe, onde ao acompanhar a palavra “música” a melodia dá o seu primeiro salto intervalar significativo e, além disso, prolonga as notas de cada sílaba. A nota da sílaba “mú” é a mais aguda da canção até o momento, um “RÉ”, como vemos abaixo:

Figura 29 - Trecho partitura “Construção” 3

42

F#m7(^{b5})

lhou co-mo se_ou-vis - se mú - si - ca

Fonte: (BUARQUE, 2011).

Se pensarmos que a música começou com a repetição da nota “MI”, passou a manter-se no “LÁ” na terceira estrofe e agora temos uma bruta ascendência para um “RÉ”, é um salto significativo, pois representa quase uma oitava em relação ao “MI” inicial.

Este é realmente um forte indício da mudança que agora já passa a ser esperada no enredo da história, lembrando que, como já foi dito, a história de uma música parte de uma posição inicial de equilíbrio que é interrompida em seguida por uma perturbação, chamada “tensão”, para, em seguida, chegar a uma resolução desta tensão. Vimos também que para Sloboda a noção de tensão e relaxamento é a força básica da evolução temporal de uma determinada peça musical tonal e que quando dois eventos ocorrem na ligação de um prolongamento, se o segundo acontecimento é menos estável do que o primeiro, a sucessão será experimentada como "tensão". É exatamente isso o que acontece em “Construção” nesse momento.

E então, como anunciado ou prenunciado intersemioticamente, a mudança de rumo, a quebra com a rotina, a fatalidade, realmente acontece. E para ressaltar mais ainda este grande momento dramático da história, temos logo após a ascensão melódica na palavra “Música” um breque. Um breque é um momento de silêncio no meio da música. Se formos analisar o silêncio, toda música parte do silêncio, como já verificamos. Assim, o silêncio inicial do qual todas as canções partem não tem grande relevância semântica. No entanto, aqui, não se trata

do silêncio como ponto de partida e ponto final, de repouso, de toda canção. Aqui, temos um silêncio no **meio** da música, e não somente no meio da música, como no momento mais crucial da música, é um silêncio que antecede uma tragédia que interrompe um fluxo de vida cotidiana que vinha sendo descrito até então. O papel semântico desse silêncio, assim, é importantíssimo, pois faz com que o ouvinte interrompa seu próprio fluxo de audição, já habituado numa espécie de “movimento retilíneo uniforme” da primeira parte toda, e mobilize toda a sua atenção instantaneamente para “saber” o que irá acontecer a partir dele.

É realmente na quarta estrofe que a música atinge o auge de seu drama. Ela começa com uma oração principal que já entrega o momento mais fatídico da canção, o acidente do pedreiro:

“E tropeçou no céu”

Seguida de uma oração subordinada adverbial de comparação:

“como se fosse um bêbado”

Sendo que estas orações subordinadas comparativas acontecem em todo o correr da música sempre a título de exemplificar através de metáforas cada ação do protagonista. É curioso observarmos também na análise sintática da letra o uso do modo verbal subjuntivo, pois esse modo tem como característica principal a ideia de incerteza nas ações, a ideia de possibilidade. E é justamente com essa ideia de possibilidade que o autor joga em toda a construção da letra. “se fosse de outra forma...”, talvez se tudo fosse de outra forma, tal tragédia não teria acontecido, coroando assim sua crítica a todo um sistema social e político do Brasil que mexe a todo tempo com o imaginário do povo instituindo justamente essa expectativa do “se” condicionante. “mas e se eu ganhar no jogo...” e “se eu tiver sorte...”. Um imaginário inserido numa população que pelas próprias condições educacionais precárias, se vê a mercê de contar com a possibilidade da sorte para um destino mais próspero de vida, que com a criação de condições realmente concretas para tal realização. Este é o centro semântico da canção de Chico Buarque, a crítica que está implícita em sua riquíssima construção interssemiótica.

Continuando na análise da quarta estrofe, esta começa com a introdução de um arranjo de cordas que entra logo após a palavra “bêbado”. Este arranjo explora o timbre dos instrumentos de cordas que muito combina com melodias mais tristes ou passionais. A escolha dos contrapontos melódicos destes instrumentos tecendo uma melodia com notas prolongadas e um pouco mais graves dá um tom triste e bastante sério á este momento da

canção. É justamente nessa hora em que o acidente narrado acontece.

Porém, o final do acidente, a cena bizarra da fatalidade já não é acompanhada pela melodia sóbria e triste das cordas. Agora, o ouvinte é surpreendido com um forte naipe de metais que entram fortalecendo enfaticamente o tom trágico da canção, a fatalidade em si, e fazendo alusão ao trânsito, às buzinas dos veículos. Este momento ressalta aos demais momentos da música, há uma quebra de expectativa do ouvinte. O ouvinte, que já havia sido envolvido pelo tom triste construído por todas essas nuances de arranjo descritas até agora, e inclusive pela própria harmonia, carregada de acordes menores, em conjunto com a letra, que já iremos analisar, agora é surpreendido pelo susto de uma fatalidade⁴². O que antecede este momento de susto com justamente a intenção de reafirmá-lo e dar mais ênfase a ele, é nada mais que uma pausa, um breque. O breque é um pequeno momento de silêncio total que é colocado no arranjo de música com esta justa finalidade de fazer ressaltar ao ouvinte o que vem depois dele. Já discorreremos sobre o papel do silêncio no meio da canção no capítulo dedicado às questões da ambiguidade na música. Neste caso, este silêncio seria de ordem semântica. Um ouvinte nunca espera conscientemente um silêncio na música, ele pode ter diversas expectativas quanto aos rumos que a canção escutada tomará (este assunto é analisado com precisão dentro da área do estudo da cognição que envolve o processo de audição e memorização de uma música. O ouvinte tem uma expectativa que segue o padrão do que ele aprendeu culturalmente a ouvir desde seu nascimento ou do que tenha feito a opção por ouvir com mais frequência durante a vida, tornando-se, assim, algo bastante familiar para ele. A formação da música dentro das escalas usadas na música ocidental, por exemplo, é o que um ouvinte do Ocidente espera, mesmo que de modo inconsciente e desconhecendo a teoria musical, ouvir). Mas o silêncio geralmente não é o está num primeiro plano de suas expectativas, daí sua importância para enriquecer de forma muito simples e também muito eficaz um arranjo. Nesta música ele ocorre exatamente antes da última frase da quarta estrofe: “Morreu na contramão atrapalhando o tráfego”.

Este tráfego, de certa forma, é também uma espécie de tráfego semântico, pois esta frase representa todo um desfecho semântico de um enredo que veio se desenrolando até culminar neste fim trágico.

⁴² Aqui cabe novamente lembrar que a questão da emoção do ouvinte ao escutar uma canção foi discutida por nós, baseando-nos nas pesquisas de Meyer e mostrando um pouco de como o ouvinte pode reagir emocionalmente e como seria possível delimitar essas reações tanto através das evidências subjetivas e objetivas, pelo comportamento deste ouvinte, quanto por suas mudanças fisiológicas, como pressão arterial, batimentos cardíacos, respiração, dentre outros.

A letra da música apresenta uma narração em terceira pessoa onde o personagem, frase a frase, vai sendo construído e identificado, tanto por sua caracterização física e psicológica (tímido na rua, brincalhão no ambiente do trabalho, trabalhador, pedreiro, pai de família) quanto pelo desenvolvimento de suas ações (amou, beijou, subiu, ergueu, flutuou, agonizou). Certamente o caráter narrativo do texto prevalece, já que a ênfase dada é justamente às ações do protagonista. A caracterização do personagem inclusive é feita indiretamente pelas deduções que fazemos por suas ações. Por exemplo, sabemos que se trata de um pedreiro pelos fatos, porque ele “subiu na construção” e “ergueu quatro paredes”. Assim como sabemos que se trata de um pai de família porque ele “beijou sua mulher e cada filho seu”.

Dessa forma, fica evidente a predominância do caráter narrativo do texto. Como sabemos, este caráter está intimamente ligado a verbos de ação (amou, beijou, atravessou, subiu, ergueu etc). Assim, toda a música da canção acompanha e entrelaça-se a esta letra dando sempre uma caracterização do **movimento** na música, das próprias ações do protagonista.

É curioso percebermos que até o momento do acidente o protagonista segue todo um ritmo que já tem naturalmente em sua rotina. Ele beija sua mulher e seus filhos, ele atravessa a rua, ele sobe na construção, ele ergue paredes. Todas essas ações são rotineiras para ele. Assim como todo o arranjo que acompanha a narração dessas ações também é contínuo, ritmado, marcado de forma uniforme, sem rupturas, sem surpresas.

O protagonista faz tudo o que fazia normalmente, pois ele não sabe que aquele dia não será como os outros. Mas nós, leitores, ouvintes, sabemos, pois o narrador é onisciente, ou seja, ele é consciente de tudo o que acontecerá no enredo. Assim, ele já nos deixa levemente “avisados” de que algo naquele dia não ocorrerá como em todos os outros dias quando faz a conjugação de alguns verbos no modo subjuntivo:

“amou daquela vez **como se fosse** a última”

O uso do subjuntivo nos traz exatamente a ideia de incerteza que caracteriza este modo. Não há uma afirmação de que será a última, mas cria-se alguma expectativa de que poderá ser. A própria locução “como se” explicita esta possibilidade, mostrando que poderia ser ou não dependendo de determinadas condições, ou seja, fazendo uma comparação a algo ainda irreal, pois ele não “amou como a última”, ele “amou como se fosse a última”.

As condições, como vamos percebendo no sentido geral da letra, realmente não eram as mais favoráveis, pois o texto faz uma crítica ao sistema e através da narração de uma

tragédia ocorrida no ponto mais frágil dele, a classe mais desfavorecida economicamente e, portanto, mais vulnerável às fatalidades da vida por diversas condições sociais.

Este ponto, da crítica às condições sociais de classes desfavorecidas em grandes cidades também será muito bem abordado posteriormente em uma canção de Chico Science, “As cidades”. Nesta canção, o autor infere a mesma fragilidade, porém, com um tom mais agressivo. Isso fica mais claro no trecho “O sol nasce e ilumina as pedras evoluídas que cresceram com a força de pedreiros suicidas”. Nesse trecho o autor se refere a prédios usando a metáfora de “pedras evoluídas” e faz uma crítica indireta às más condições de trabalho quando atribui aos pedreiros o adjetivo “suicidas”. Obviamente pedreiros não se suicidam todos os dias por vontade própria, mas sim sofrem acidentes de trabalho gerados por jornadas exaustivas aliadas à falta de equipamentos de segurança apropriados. Devemos lembrar que esta situação atualmente já não é tão crítica, mas a música “As cidades” foi lançada em 1996, e “Construção” em 1973.

Retomando a canção de Chico Buarque, em sua segunda parte, a estrutura é basicamente a mesma, porém, agora entra um coro de homens (cantores do grupo MPB4) representando, agora, mais fortemente, a voz dos trabalhadores brasileiros, de toda uma classe. Os sopros se mantêm e trocam-se as últimas palavras de cada frase, fazendo o jogo das proparoxítonas finais, que mudam obviamente o sentido de cada frase, mas não mudam o sentido geral do texto verbal.

Esta música é apresentada somente em sentido crescente. Assim como da primeira para a segunda parte há um grande crescimento explicitado na instrumentação e na quantidade de vozes que entram, tocadas por diversos instrumentos, da segunda para a terceira o mesmo ocorre, todos os instrumentos que entraram continuam, porém, tecendo melodias ainda mais enfáticas. O arranjo todo segue a mesma ascensão semântica tanto musical quanto verbal.

Assim, a música chega à sua última parte, que apresenta um formato completamente diferente das demais, pois trata-se na verdade, de uma outra música do mesmo disco “Deus lhe pague”, que, agora, é usada, como intertexto para ascender mais ainda a canção mudando a voz do discurso da terceira para a primeira pessoa e introduzindo um novo gênero discurso, o manifesto. Esse manifesto não é direto. É uma crítica indireta a todo o sistema e à aceitação, que a população é obrigada a ter. Assim, “Deus lhe pague” joga com a ideia de que além de toda a vida miserável que toda uma classe tem que levar, a mesma ainda tem que agradecer a Deus pelo que tem sempre, reforçando a crítica ao posicionamento submisso ao qual a população é induzida.

Depois da introdução de sopros frenéticos no início desta última parte (sopros dobram o ritmo), o manifesto é então introduzido indiretamente “por me deixar existir, deus lhe pague”.

A seguir, apresentamos a letra da música marcada, mostrando, assim, as partes mais significativas da instrumentação analisada até aqui:

“Construção” marcada:

Chico Buarque

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 naufrago
 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 se acabou no chão feito um pacote flácido
 Agonizou no meio do passeio público > breque
 Morreu na contramão atrapalhando o tráfego 
 Amou daquela vez como se fosse o último
 Beijou sua mulher como se fosse a única 
 E cada filho seu como se fosse o pródigo 
 E atravessou a rua com seu passo bêbado 
 Subiu a construção como se fosse sólido 
 Ergueu no patamar quatro paredes mágicas
 Tijolo com tijolo num desenho lógico
 Seus olhos embotados de cimento e tráfego
 Sentou pra descansar como se fosse um príncipe 
 Comeu feijão com arroz como se fosse o máximo 
 Bebeu e soluçou como se fosse máquina
 Dançou e gargalhou como se fosse o próximo 
 E tropeçou no céu como se ouvisse música 

 E flutuou no ar como se fosse sábado
 E se acabou no chão feito um pacote tímido 
 Agonizou no meio do passeio naufrago > breque
 Morreu na contramão atrapalhando o público > voz à capela
 Amou daquela vez como se fosse máquina
 Beijou sua mulher como se fosse lógico
 Ergueu no patamar quatro paredes flácidas
 Sentou pra descansar como se fosse um pássaro
 E flutuou no ar como se fosse um príncipe
 E se acabou no chão feito um pacote bêbado 

 > breque

Morreu na contra-mão atrapalhando o sábado > **coro de homens à capela**

Por esse pão pra comer, por esse chão pra dormir

A certidão pra nascer e a concessão pra sorrir

Por me deixar respirar, por me deixar existir

Deus lhe pague

Pela cachaça de graça que a gente tem que engolir

Pela fumaça e a desgraça, que a gente tem que tossir

Pelos andaimes pingentes que a gente tem que cair

Deus lhe pague

Pela mulher carpideira pra nos louvar e cuspir

E pelas moscas bicheiras a nos beijar e cobrir

E pela paz derradeira que enfim vai nos redimir

Deus lhe pague

 = cordas

 = sopros

 = voz

 = mudança na percussão

10 CONCLUSÃO

Ao longo desta tese, destacamos como objeto de estudo um conjunto de canções populares comumente enquadradas no chamado gênero MPB, surgido na década de sessenta. A análise deste corpus permitiu-nos diversas reflexões a respeito do papel da MPB na cultura brasileira, mas nosso foco manteve-se na construção de sentido que emerge do diálogo entre letra e música. A escolha desse foco nos permitiu, inclusive, extrapolar o estudo unicamente deste gênero musical, partindo para uma investigação mais profundada no campo cognitivo, ou seja, nas formas de processamento cerebral da linguagem verbal e musical, bem como das influências do contexto cultural nesse processamento e também das emoções.

Nossa investigação partiu do preceito de que podemos analisar canções optando unicamente pela análise da letra e de suas questões relativas à enunciação, porém, com certeza este estudo se dará de forma mais completa se abranger também uma análise da letra em conjunção com a música. Assim, o objeto desse trabalho reside na relação texto-música e dos possíveis significados que tal relação pode criar de modo intencional, pelo compositor e também arranjador/intérprete, em canções do gênero da Música Popular Brasileira.

A leitura de Imberty (2011) foi bastante relevante para esta pesquisa, pois nos permitiu aplicar os conceitos propostos por esse autor e também conhecer sua avaliação acerca da obra de Lerdahl, Jackendoff e Sloboda, mostrando, dessa forma, como os estudos cognitivos da linguagem, de âmbito verbal e musical, contribuem para compreendermos melhor como os ouvintes processam e constroem o sentido emergente de letra e música em uma canção.

Vimos que a hipótese principal de Lerdahl e Jackendoff é a de que o ouvinte identifica os elementos mais importantes de sua estrutura e reduz sua 'superfície' musical utilizando um método econômico e hierarquizado com o intuito de compreender e memorizar uma frase musical, ou seja, ele realiza operações mentais de simplificação para compreender a complexidade da superfície musical. Essas operações se dão em quatro níveis hierarquicamente estruturados: a estrutura de agrupamento, a estrutura métrica, a redução do período de tempo e a redução prolongacional. Os autores investigam esses níveis através da GTTM e pudemos ver um exemplo de sua aplicação através da análise da canção “*Garota de Ipanema*”. Por outro lado, vimos as falhas da GTTM apontadas por Imberty, pois, ela postula que a linguagem musical é inata (suas leis operam desde o nascimento) e universal, agindo dessa forma independentemente da cultura ou contexto, entretanto, para o autor, esta visão não procede, pois a decisão, sobre algo ser ou não ser considerado uma música, por exemplo, só poderia ser tomada com referência a um determinado contexto cultural e histórico, e não

com referência à universalidade das estruturas musicais ou do pensamento musical em geral. Assim, julgamos plausível o pensamento de Imberty, de que ninguém possui uma língua materna musical (única) e que todos dispõem de um potencial de experiências musicais infinito, já que não podemos determinar que tipo de música alguém não pode compreender. Vimos também que o que pode acontecer, e que foi relatado, inclusive, nas experiências realizadas por Crowder, é um ouvinte ter uma assimilação mais rápida ou não de determinada canção, a depender do grau de familiaridade desta canção para ele dentro de determinada cultura. Ter familiaridade em maior ou menor grau é diferente de ter uma língua materna, pois um músico, por exemplo, pode nascer no Rio de Janeiro, berço do samba, e não saber tocar sambas, pois optou por se dedicar à música erudita. Assim, não poderíamos afirmar que sua “língua materna”, e sua maior fluência, nesse dado sentido, fosse o samba.

Além disso, notamos que para Sloboda (apud IMBERTY, 2011), o “substrato mental” de uma música pode ser visto com uma espécie de história. A representação subjacente para a música seria, então, um modelo altamente abstrato para tais histórias.

Essas histórias partem do descanso, “cadência”, para uma perturbação, introduzida nesta situação, chamada “tensão”, que será resolvida na etapa de “repouso”. Assim, a noção de tensão e relaxamento acaba sendo a força básica da evolução temporal de uma determinada canção construída sobre o tonalismo.

Após averiguarmos diversas propostas acerca da construção de sentido na música pelo ouvinte, passamos a verificar casos de pessoas com danos cerebrais, que podem ocorrer por motivos genéticos por acidentes cerebrais podendo afetar tanto a capacidade de uma pessoa produzir e compreender a linguagem verbal quanto musical. A perda de funções relacionadas à linguagem verbal é chamada de afasia e a perda das funções relacionadas à linguagem musical, de amusia. Investigamos a relação entre as duas perdas mostrando as possibilidades de convergência e de dissociação entre elas. Os estudos Bhattacharya (2003) relatam casos de amusia congênita onde faltam habilidades musicais básicas, como o reconhecimento de mudanças e discriminação de uma melodia de outra, mas o intelecto e competências linguísticas mostraram-se intactos. Os resultados, de maneira geral, apontaram para uma especialização do hemisfério direito na percepção e memória de trabalho (de curto prazo para a retenção de padrões tonais) e do hemisfério esquerdo para o ritmo e processamento de informação semântica musical (identificação e reconhecimento de melodias). Após investigarmos os fenômenos físicos de perda da capacidade de linguagem, passamos nesta pesquisa a uma investigação sobre fenômenos que envolvem a cognição e a forma tanto como nós processamos e compreendemos a música quanto reagimos fisiologicamente e

emocionalmente a ela.

Partimos de Salgado, sondando inicialmente a ausência da música, o silêncio, e seus significados. Buscamos a princípio reconhecer as causas da ambiguidade gerada pela ausência de sons ou de palavras e, em um segundo momento, nos dedicamos especificamente à arte musical, cuja ambiguidade é gerada por diferentes motivos. Para tal, vimos que o autor se baseou prioritariamente na obra do filósofo Jankélévitch, mas além da base advinda deste autor, Salgado, também recorre à Aiello e Sloboda para fazer uma distinção entre ambiguidade semântica e a sintática e, além disso, traz para sua pesquisa os conceitos dessa distinção apresentados por Meyer. O último além de diferenciar estes tipos de ambiguidade, distingue dois tipos de significado, um referencial e outro corpóreo. Pensando nas proposições de Meyer sobre a questão do significado na música, passamos, então, ao estudo deste autor, que expõe o problema do significado musical e da comunicação com um interesse particular, pois vê a música como um veículo usado para a comunicação emocional.

Observamos que para Meyer (1956) existem duas maneiras de se pensar a relação de significado estabelecida entre a música e os ouvintes: uma na qual a música só tem um significado dentro do seu próprio contexto musical (significado intrassistêmico), outra na qual o mais relevante da música é se referir ao contexto extramusical, a concepções do mundo, ações e estados emocionais (significado extrassistêmico). Meyer acredita que estas duas formas de se entender o significado não se excluem e que em uma única canção podemos ter significados tanto intrassistêmicos quanto extrassistêmicos, o mesmo podendo acontecer também em outras manifestações artísticas, como pinturas ou poesias. Além disso, este autor também ressalta o fato de que o significado dentro do sistema da música não é apenas uma atividade puramente intelectual, pois é do mesmo modo capaz de despertar sentimentos e emoções no ouvinte.

Assim, pensando nessas emoções despertadas no ouvinte, tecemos uma arguição sobre as respostas dos ouvintes a essas, baseada nas observações de Meyer sobre as evidências de que haja uma resposta emocional à música e de que isso pode ser explicitado pelo indivíduo de maneira subjetiva ou objetiva através de suas respostas fisiológicas.

Posteriormente, passamos a discorrer sobre o significado da música e as respostas emocionais dos ouvintes, porém, focando-nos mais na questão da música como comunicação de uma mensagem. Concluímos que ouvintes de culturas distintas tem similarmente uma percepção de significados de uma canção distinta, pois, cognitivamente o compositor traduz suas ideias musicais para os símbolos da partitura, o intérprete traduz esses símbolos escritos para os acústicos e o ouvinte recodifica essa mensagem acústica dentro das estruturas

musicais em sua mente.

Dessa maneira, passando de uma dimensão mais cognitiva para uma mais comunicativa da canção, porém, sem perder de vista o foco desta pesquisa, a produção de sentido que emerge do jogo interssemiótico traçado entre letra e música, prosseguimos nosso estudo averiguando a partir deste momento nosso objeto de pesquisa, a MPB, enquanto gênero discursivo e o percurso histórico de misturas de gêneros musicais que veio a culminar na MPB.

Primeiramente, delimitamos a MPB, partindo dos conceitos propostos por Bakhtin (1953) sobre os gêneros do discurso e em Bazerman (2005) sobre conjuntos e sistemas de gêneros, como um Sistema de gêneros e partir desta delimitação mostramos os constituintes deste sistema: os conjuntos de gêneros mobilizados pelo autor e os conjuntos de gêneros mobilizados pelo ouvinte, além do papel da mídia e indústria fonográfica como veículos de comunicação que levam a música ao público. Neste momento, fizemos uma análise da canção “A violeira”, de Chico Buarque para exemplificação deste sistema.

Em seguida propusemos uma análise da canção “Copo vazio”, de Gilberto Gil, a fim de demonstrar melhor este processo de interação entre o músico e o público através das teorias enunciativas de Charaudeau (2001) e semióticas (semiótica da canção) de Tatit (2002). Para tal apresentamos duas versões da mesma canção gravadas em épocas distintas estabelecendo as diferenças do Quadro de contrato comunicacional em uma e outra época.

Feito isso, passamos, então, a uma apresentação da história da música popular brasileira e toda a riqueza de seu hibridismo que veio a contribuir para a formação do Sistema de gêneros chamado MPB. Para esta pesquisa baseamo-nos principalmente na obra de Tatit (2004) sobre as triagens da música popular no século XX e na obra de Andrade (1975), averiguando sucintamente, sobre o caminho percorrido pela música brasileira do Brasil Colônia ao República.

Desse modo, chegamos ao último capítulo desta pesquisa, dedicado somente a análises de canções, com o intuito de demonstrar as teorias expostas anteriormente, lembrando que estas análises não foram feitas somente em um capítulo específico. Durante todo este estudo também apresentamos diversas análises de canções intencionando exemplificar as teorias às quais recorreremos no próprio momento de sua investigação. Essa estratégia se deu para clarear alguns pontos desta pesquisa ligando as propostas teóricas ao objeto de estudo.

Enfim, o que todos esses autores nos mostraram a partir de suas pesquisas e o que percebemos partindo do escopo desta pesquisa, das diversas teorias que envolvem os mais variados âmbitos dos sentidos emergentes de uma canção (e as influências tanto da base de

relação canção-ouvinte quanto das composições sociais do sistema de gênero e da cognição envolvida no processamento cerebral da canção) é que esta tese se focou justamente no lado apreensível deste sentido que emerge, refletindo sobre todas essas possibilidades de variantes que atuam em sua construção. Essa é, digamos assim, a parte mais palpável ou, no mínimo, averiguável da produção de sentido. No entanto, não podemos fechar os olhos à existência de uma outra parte, a de cunho imensurável numa pesquisa científica, o sentido que, mesmo existindo, não é de forma alguma palpável, ou codificável. Esse sentido certamente é o responsável por fazer da nossa audição de uma canção, não simplesmente uma audição técnica (ou pelo menos mais atenta), mas por fazer com que essa seja responsável por interferir enfaticamente em nossas vidas, no modo como vemos, entendemos e sentimos o mundo. A audição de uma canção pode transformar o homem ou influenciar no rumo de sua história pessoal, justamente porque entra no *hall* de suas experiências emotivas. Talvez essa seja a máxima da relação canção-ouvinte: o caráter intraduzível do efeito da música em nós.

REFERÊNCIAS

- AIELLO, Rita, SLOBODA, John A. **Musical perceptions**. Oxford: Oxford University Press, 1994.
- ANDRADE, Mário de. **Aspectos da música brasileira**. 2. ed. Martins, Brasília, 1975.
- ANTUNES, Arnaldo. **O silêncio**. YouTube, 8 de abril de 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=t2FA0BDS_4Y>. Acesso em: 22 dez. 2014.
- AROM, S. Prologomena to a biomusicology. In: WALIN, N. L.; MERKER, B.; BROWN, S. **The origins of music**. Cambridge: MA, MIT Press, p. 27-29, 2000.
- ATLAS, Allan W. **Renaissance music**. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1998.
- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. 3 ed. São Paulo: Martins fontes, 1953.
- BAZERMAN, C. **Social forms as habitats for action, 1994**. [texto publicado em 2005 na coletânea Gêneros textuais, tipificação e interação. Ed, Cortez].
- BETHÂNIA, Maria. **Foguete**. YouTube, 28 de fevereiro de 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UCNK_Cgk3c>. Acesso em: 22 dez. 2014.
- BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral II**. São Paulo. Ed. Nacional, 1976.
- BHATTACHARYA, J. ANDRADE, P. Brain tuned to music. **Journal of the Royal Society of Medicine**, v. 96, jun. 2003. Disponível em: <<http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC539509>> Acesso em: 14 out. 2015.
- BOSCO, João. **Kid Cavaquinho**. YouTube, 30 de agosto de 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=c6hZL535ioY>>. Acesso em: 22 dez. 2014.
- BOULEZ, Pierre. **A música hoje**. Tradução de Reginaldo de Carvalho, Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- BUARQUE, Chico. **A violeira**. YouTube, 20 de março de 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0qf_sFqpj6A>. Acesso em: 22 dez. 2014.
- BUARQUE, Chico. **Construção**. YouTube, 30 de outubro de 2011. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=q1IdPpaRvig>>. Acesso em: 22 dez. 2014.
- BUARQUE, Chico. **Fado tropical**. YouTube, 23 de setembro de 2009. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VHQFmBrjLCM>>. Acesso em: 22 dez. 2014.
- CADEU, Ronaldo. **Louisiana sinfonietta: A New Orchestral Model, and an Original Composition: Concerto for Guitar and Symphony Orchestra**. Tese (Doutorado)- Louisiana State University, Estados Unidos, 2010.

CHARAUDEAU, M. Uma teoria dos sujeitos de linguagem. MARI, Hugo; MACHADO, Ida Lúcia; MELLO, Renato de. (Org.). **Análise do discurso**: fundamentos e práticas. Belo Horizonte: UFMG, Faculdade de Letras, 2001.

CHUVA A GRANEL. **Orientação**. YouTube, 5 de maio de 2014. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=JMWqSA-K4yM> >. Acesso em: 22 dez. 2014.

CROWDER, Robert C. **La mémoire auditive**. In Penser les sons. Psychologie cognitive de l'audition. Paris: Puf, 1994.

FUNÇÕES do cérebro. [S. l.]: Guia, 2014. Disponível em: < http://www.guia.heu.nom.br/funcoes_do_cerebro.htm >. Acesso em: 22 dez. 2014.

GARCIA, Walter. **Bim-bom**: a contradição sem conflitos de João Gilberto. São Paulo: Ed. Paz e terra, 1999.

GIL, Gilberto. [S.l.]: Do autor, 2015. Disponível em: < <http://www.gilbertogil.com.br/> >. Acesso em: 22 dez. 2015.

GIL, Gilberto. **Copo vazio (2006)**. YouTube, 8 de julho de 2014. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=LVKK0_FwBF8 >. Acesso em: 22 dez. 2014.

GIL, Gilberto. **Copo vazio**: Gilberto Gil Ao Vivo 1974. YouTube, 18 de abril de 2012. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=A8B0kb38gdU> >. Acesso em: 22 dez. 2014.

GIL, Gilberto. **Back in Bahia**. [S.l.]: Do autor, 2014. Disponível em: < http://www.gilbertogil.com.br/sec_disco_info.php?id=518&letra >. Acesso em: 22 dez. 2014.

GILBERTO, Joao. **Bim Bom**. YouTube, 12 de outubro de 2009. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=yfy2ggYnxsk> >. Acesso em: 22 dez. 2014.

FIORI, Nicole. **As neurociências cognitivas**. Petrópolis RJ: Ed. Vozes, 2008.

HANSLICK, Eduard. Do belo musical. Tradução de N. Simone Neto. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.

HARNONCOURT, Nikolaus; PAULY, Reinhard G. **Baroque music today**: music as speech. [S. l.]: Amadeus Press, 1988.

HERMONT, Arabie Bezri. Compreensão de sentenças com vestígios de SN e de Elementos-QU no agramatismo. 1999. Dissertação (Mestrado)- Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.

IMBERTY, Michel. Music, linguistics and cognition. In: DELIEGÈ , Irenè; DAVIDSON, Jane W. (Ed.) Music and the mind: essays in honour of Jonh Sloboda. Oxford: Unuversity of Oxford Press, 2011.

KENDALL, R. A; CARTERETTE, E.C. The communication of music expression. **Music perception**, v. 8, n. 2, p. 129-163, 1990.

MARI, Hugo. **Os lugares do sentido**. Campinas, SP; mercado das letras, 2008.

MEYER, Leonard B. **Expectation and learning in Emotion and meaning in music**. London: The University of Chicago Press, 1956.

MURSELL, J.L. **Music In American Schools**. New York, NY: Silver Burdett Co. 1943.

PATEL, Aniruddh. Language, music, syntax and the brain. [S. l.]: Nature publishing group . 2003. Disponível em: < www.nature.com/natureneuroscience> Acesso em: 14 out. 2015.

PATEL, Aniruddh D. **Melody in Music, language and the brain**. Oxford: Oxford University Press, 2008.

PARTITURAS. [S. l.]: Super Partituras, 2014. Disponível em: < <http://www.superpartituras.com.br/tom-jobim/garota-de-ipanema-v-4>>. Acesso em: 22 dez. 2014.

PERETZ, I. et al. Amusia congênita: um distúrbio de granulação fina: a discriminação campo. **Neuron**, v. 33, p. 185-91, 2002. [[PubMed](#)]

RAJÃO, Naíssa de Carvalho. **Produção de sentido e emoção na canção passional da música popular brasileira**. 2011. 80 f. Dissertação (Mestrado)- Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

SACKS, Oliver. **Alucinações musicais**: relatos sobre a música e o cérebro. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das letras, S.P, 2007.
SAKS

SALGADO, Clóvis. **O motivo da noite**: da esterilidade indizível à musicalidade inefável. Tese (Doutorado)- Faculdade Santa Marcelina. Santiago do Chile, 2014.

SERGEANT, Justine. La música, el cérebro y Ravel. **Ciência e Cultura Elementos**, v. 6, n. 35, Sep. 1999. Disponível em: <<http://www.elementos.buap.mx/num35/htm/35.htm>> Acesso em: 14 out. 2015.

SERGEANT, Justine. O cérebro e Ravel, **Trends Neuroscience**, v. 16, 16, p. 168-72, 1993.

SILVA, Kristoff. **Contribuições do arranjo para a construção de sentido na canção brasileira**: análise de três canções de Milton Nascimento. 2011. Dissertação (Mestrado)- Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música, Belo Horizonte, 2011.

TATIT, Luiz. **O cancionista**: composição de canções no Brasil. São Paulo: Edusp, 2002.

TATIT, Luiz. **O século da canção**. Cotia, S.P: Ateliê Editorial, 2004.

TATIT, Luiz; LOPES, Ivã. **Eu sei que vou te amar**: a emoção cantada. In Elos de melodia e letra. Cotia, São Paulo: Ateliê editorial, 2008.

TATIT, Luiz; LOPES, Ivã. **Terra**: aportando na canção.in Elos de melodia e letra. Cotia, São Paulo: Ateliê editorial, 2008.