

O canto unificado de “Muito romântico”

*The unified singing of “Muito
romântico”*

Zeno QUEIROZ (UFC)
zenoqueiroz@gmail.com

Recebido em: 23 de nov. de 2018.
Aceito em: 23 de abr. de 2019.

QUEIROZ, Zeno. O canto unificado de
“Muito romântico”. **Entrepalavras**,
Fortaleza, v. 9, n. 2, p. 33-50, maio-
ago/2019.

Resumo: Este artigo propõe um exercício analítico em torno de “Muito romântico”, canção de Caetano Veloso que integra o *long play* *Muito: dentro da estrela azulada*, de 1978. Temos por meta investigar o modo como letra e melodia se compatibilizam para criar um efeito de sentido que, em conformidade com a postura de Caetano contrária a qualquer tipo de cristalização criativa, escape daquilo que comumente se espera do discurso romântico. Nossa hipótese é de que uma escuta despresticiosa da canção pode apressadamente levar a crer que o seu enunciador se dedica tão somente ao recrudescimento da dimensão da intensidade e à minimização da extensidade; uma leitura mais atenta, porém, que tenha na semiótica discursiva seu aporte teórico, revela, na verdade, uma outra face do enunciador, o qual, buscando criar um sentido unificado de identidade para poder polemizar com a alteridade que o interpela, aposta em um sutil jogo tensivo entre tematização e passionalização, modos opostos de compatibilização entre letra e melodia. No limite, intencionamos discutir, ainda que de forma apenas introdutória, a respeito da noção de *estilo* na canção, buscando apontar a maneira pela qual a dicção de um enunciador-cancionista pode ser apreendida da análise dos modos de compatibilização entre melodia e letra.

Palavras-chave: Semiótica Discursiva.
Canção. Identidade. Estilo.

Abstract: This paper proposes an analytical exercise around “Muito romântico”, Caetano Veloso’s song that integrates the long play *Muito: dentro da estrela azulada*, recorded in 1978. It aims to investigate the way in which lyrics and melody match to create an effect that, in accordance with Veloso’s stance contrary to any kind of creative crystallization, escapes from what is commonly expected of the romantic discourse. The main hypothesis raised here is that an unpretentious listening to the song may hastily lead one to believe that its enunciator is dedicated only to the expansion of the dimension of intensity and to the minimization of extensiveness; a closer reading, however, that has in discursive semiotics its theoretical background, reveals, in fact, another face of the enunciator, which, seeking to create an unified sense of identity in order to be able to argue with the otherness that challenges him, bets on a tensive ruse that articulates “thematization” and “passionalization”, opposite modes of “compatibilization” between lyrics and melody. At the limit, this work intends to discuss, although only in an introductory manner, the notion of style in the song text, seeking to point out the way in which the diction of a song-enunciator is deduced from the analysis of the ways of “compatibilization” between melody and lyrics.

Keywords: Semiotics. Song. Identity. Style.

Introdução

Ao escrever, em *O cancionista*, sobre a “dicção” de Caetano Veloso, Luiz Tatit (2002, p. 264) aponta três “traços de personalidade” relevantes, a seu ver, para compreendermos o trabalho do compositor baiano: (a) disforia da cristalização, (b) euforia da singularidade e (c) desespecialização. O primeiro, que está relacionado à capacidade do cancionista para esquivar-se de ideias, personagens ou dados culturais tendentes à estereotipação, parece-nos particularmente interessante no que diz respeito ao seu potencial criativo, visto que exige dele competência artística para fugir das posições previamente fixadas por uma determinada práxis enunciativa. Tudo se passa, então, como se o fazer cancional de Caetano, a todo tempo revolucionário, buscasse sempre potencializar a força de seus textos para assim os resguardar de quaisquer sinais de cristalização.

Parece-nos, contudo, que, apesar de provocativa, a generalização sugerida por Tatit não encontra em seu livro (talvez pela própria natureza desse, que não tem um propósito imediatamente acadêmico e visa, em verdade, a um público amplo) uma demonstração clara por meio da análise pormenorizada. O autor examina, de fato, os elementos constituintes da canção em um estudo mais ou menos detalhado de “Sampa” e “Beleza pura”, mas, em nosso entender, não chega a explorá-las à luz dos três “traços de personalidade” que a princípio apresenta.

Diante dessa lacuna, este trabalho se propõe a desenvolver um exercício analítico que aprofunde pelo menos o primeiro vetor de leitura genérico apontado pelo semioticista. Para isso, tomamos do disco de 1978, *Muito: dentro da estrela azulada* – que, como indica o próprio Tatit, é onde Caetano Veloso pela primeira vez encontra uma espécie de síntese da “dicção que vinha sendo esquadrinhada intimamente desde o início da carreira” (TATIT, 2002, p. 277) –, a canção “Muito romântico”, a qual salta particularmente aos olhos (ou, melhor diríamos, aos ouvidos) pelas sutilezas enunciativas que esconde sob a tela do parecer. Projetando sobre o discurso romântico sua independência criadora, Veloso, nessa obra, empenha-se, a nosso ver, em fazer da intensidade passional um lugar de reflexão metalinguística.

Pretendemos investigar, assim, o modo como letra e melodia se compatibilizam para criar um efeito de sentido que, em conformidade com a postura de Caetano contrária a qualquer tipo de maneirismo, escapa daquilo que comumente se espera em relação ao romantismo. Nossa hipótese é de que uma escuta despretensiosa da canção pode apressadamente levar a crer que o seu enunciador se dedica tão somente ao recrudescimento da intensidade e à minimização da extensidade; uma leitura mais atenta, porém, que tenha na semiótica discursiva seu aporte teórico, mostra-nos, na verdade, que o tratamento melódico dado à letra revela uma outra face do enunciador, o qual, a fim de criar um sentido unificado de identidade, aposta, com efeito, em um sutil jogo tensivo entre tematização e passionalização, modos opostos de compatibilização entre letra e melodia.

No limite, intencionamos discutir, ainda que de forma apenas introdutória, a noção de “traços de personalidade” no universo teórico da semiótica da canção. Ora, se, conforme as orientações do modelo greimasiano clássico, o que se apreende dos textos é unicamente o seu enunciador, qual a pertinência de se fazer referência ao compositor? Esses “traços de personalidade”, que afinal compõem uma “dicção”, seriam algo como o *estilo*? São, portanto, esses traços que configuram o ator da enunciação? Como, então, apontar a maneira pela qual o estilo de um enunciador-cancionista se depreende da análise dos modos de compatibilização entre melodia e letra? São questões que, ao nosso olhar, merecem alguma ponderação.

Para cumprirmos nosso desígnio, dividiremos a discussão em três partes. Apresentaremos, de início, o quadro teórico da semiótica de origem francesa, dando ênfase aos seus desdobramentos no que

tange à canção popular, para, em seguida, procedermos à análise do texto selecionado. Por fim, buscando apontar caminhos para reflexões futuras, tentaremos esboçar algumas hipóteses em torno da ideia de estilo no texto cancional.

Semiótica e canção, eficácia e encanto

A canção é certamente um dos elementos mais emblemáticos da nossa cultura. Transitando entre triagens e misturas¹, o texto cancional parece acompanhar o processo de formação do Brasil desde suas origens coloniais até os dias de hoje, quando, mesmo depois de ter passado, no curso da história, pelas mais diversas metamorfoses rítmicas e estilísticas, ainda se faz profundamente presente no cotidiano de boa parte da população. No entanto, a natureza escorregadia do objeto, que é comumente compreendido como o resultado do entrecruzamento de música e literatura, durante muito tempo constrangeu aqueles que tentaram sobre ele lançar um olhar analítico mais rigoroso.

Luiz Tatit, nesse sentido, surge como uma das mais expressivas vozes teóricas no que se refere à definição de princípios e parâmetros para a descrição e a análise da canção. Ao longo de sua obra, o autor, tomando por base a semiótica de origem francesa, consegue estabelecer um modelo operacional cujos procedimentos permitem ao analista examinar, de modo coerente e homogêneo, os mecanismos de que se vale o texto cancional na criação de certos efeitos de sentido.

Para tanto, o primeiro gesto do semioticista se volta para a delimitação de seu objeto: nem música nem literatura, a canção é qualquer coisa aí no meio; isto é, resultado de uma espécie de reciclagem musical da fala cotidiana, ela se apresenta como estabilização melódica da entoação com vistas a determinado propósito estético. Centrando-se, portanto, naquilo que considera o núcleo de identidade da canção – os elos de *melodia* e *letra* –, Tatit exclui, em parte, o entorno sonoro que acompanha o canto para mapear, no progresso sintagmático, as tensões entre contornos e ataques, concentrações e expansões, identidades e desigualdades.

Assim, em conformidade com as proposições greimasianas de apreensão do sentido via significação – isto é, de captação daquilo que se nos apresenta como intuição por meio da articulação diferencial de semas em uma estrutura –, definem-se dois modos *contrários* de

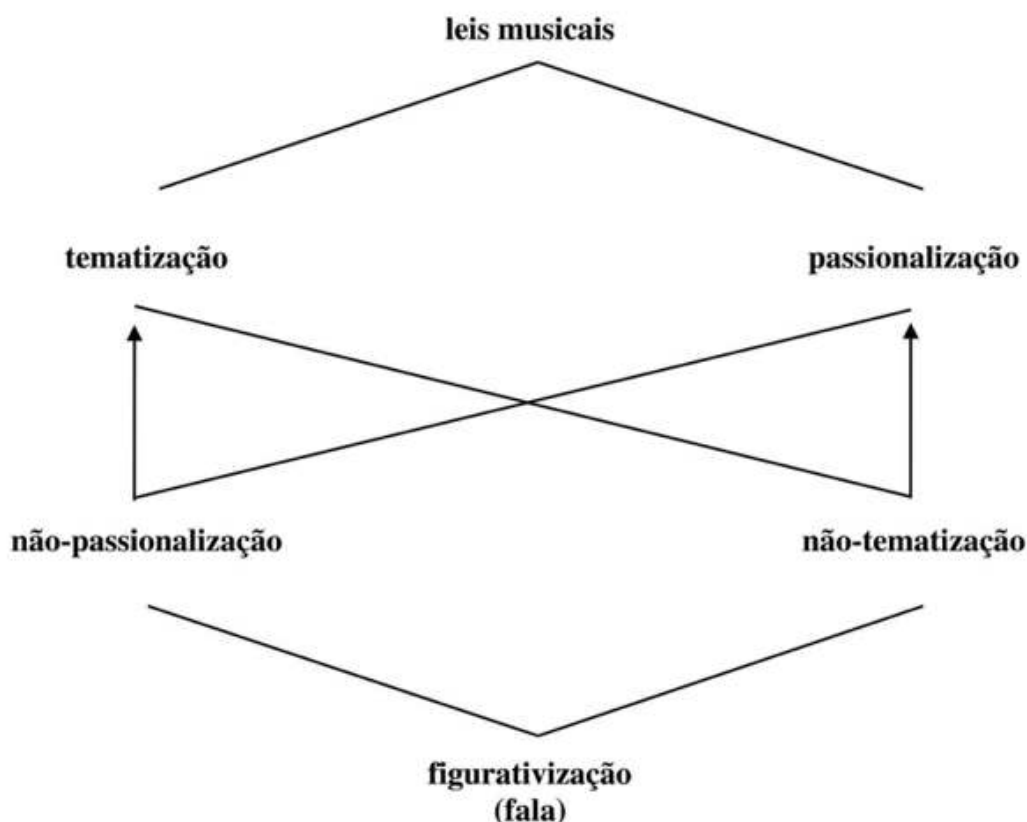
¹ Cf. Tatit (2004).

compatibilização entre os conteúdos da letra e sua expressão melódica: a *tematização* e a *passionalização*. O primeiro está alicerçado na *aceleração*, ou seja, na periodicidade do pulso e na coincidência dos acentos, tendo “como resolução ideal a *identidade* das células e dos motivos melódicos” (TATIT, 1994, p. 46, grifo nosso). As reiteraões no plano da expressão fundam, portanto, no plano do conteúdo, uma relação entre sujeito e objeto que se pauta na fluência da conjunção, a saber, em um percurso narrativo “sem obstáculos, com forte tendência à simultaneidade” (TATIT, 1994, p. 46). O segundo, por sua vez, ordena-se com base na *desaceleração*, em que os alongamentos vocálicos põem em evidência “os contornos indispensáveis à realização da trajetória melódica em direção aos motivos idênticos ou, simplesmente, à tonalidade harmônica” (TATIT, 1994, p. 46). Aqui, a expressão tende a revelar um conteúdo disjuntivo, traduzido pelas “forças antagonistas das *desigualdades*” (TATIT, 1994, p. 46, grifo nosso)².

Embora se oponham, tematização e passionalização guardam em comum o sema da musicalidade, o qual, por seu turno, tem por negação – ou, o que dá no mesmo, por contraditório – aquilo que se chama, no modelo de Tatit, de *figurativização*, essa “espécie de integração ‘natural’ entre o que está sendo dito e o modo de dizer, algo bem próximo de nossa prática cotidiana de emitir frases entoadas” (TATIT; LOPES, 2008, p. 17). Peter Dietrich (2004), em um esforço sintetizador, projeta em um quadrado semiótico esses diferentes modos de compatibilização entre melodia e letra:

² Exemplos quase que didaticamente criados – e, inclusive, já explorados a contento pelo próprio Tatit (1994) – para ilustrar os fenômenos da tematização e da passionalização seriam, respectivamente, “O que é que a baiana tem”, de Dorival Caymmi, e “Travessia”, de Milton Nascimento.

Figura 1 – Quadrado semiótico dos modos de compatibilização entre melodia e letra



Fonte: Dietrich (2004, p. 4).

A representação lógica no quadrado tem por mérito estruturar um raciocínio ele próprio estruturante, mas, devido ao que há de paradigmático em sua sintaxe – já que os procedimentos de negação e asserção estabelecem uma relação, sobretudo, disjuntiva, isto é, de tipo “ou... ou” –, não dá conta da dimensão temporal da canção, ou seja, da graduabilidade tensiva que nela é discursivamente construída. Tendo isso em vista, Tatit propõe menos uma oposição estanque entre tematização e passionalização do que um convívio sintagmático baseado em *dominâncias*, no qual, a depender dos efeitos de sentido que se deseja produzir, ora há a predominância de um termo, ora a de outro.

Apesar de, em alguma medida, higienizar seu objeto, não considerando, por exemplo, aspectos importantes ligados ao arranjo, o modelo de Luiz Tatit não deixa de ser pertinente nos debates sobre a canção, já que, desvinculando-a tanto de uma musicalidade excessiva quanto de uma literariedade duvidosa, é capaz de elaborar, no seio das teorias semiolinguísticas, um método claro para abordar, de forma consistente, as nuances de praticamente qualquer texto cancional.

Sob essa perspectiva, “Muito romântico” é peça que chama particular atenção. Ponderando acerca de seu próprio fazer, o enunciador-cancionista da obra de Caetano Veloso, ao responder ao enunciatário-ouvinte com que polemiza, instaura uma tensão premente entre modos opostos de compatibilização melódica a fim de, ao que parece, neutralizar as contrariedades da *diferença* em função da complexidade de uma *identidade* que, em sua utopia, lhe garanta certa unificação do sentido. Examinemos o texto mais detalhadamente.

Sobre “Muito romântico”

Muito romântico

- 1 Não tenho nada com isso nem vem falar
- 2 Eu não consigo entender sua lógica
- 3 Minha palavra cantada pode espantar
- 4 E a seus ouvidos parecer exótica
- 5 Mas acontece que eu não posso me deixar
- 6 Levar por um papo que já não deu, não deu
- 7 Acho que nada restou pra guardar ou lembrar
- 8 Do muito ou pouco que houve entre você e eu
- 9 Nenhuma força virá me fazer calar
- 10 Faço no tempo soar minha sílaba
- 11 Canto somente o que pede pra se cantar
- 12 Sou o que soa, eu não douro a pílula
- 13 Tudo o que eu quero é um acorde perfeito maior
- 14 Com todo o mundo podendo brilhar num cântico
- 15 Canto somente o que não pode mais se calar
- 16 Noutras palavras sou muito romântico

Da letra

O título da canção de Caetano Veloso sugere, de partida, o percurso tensivo que, em uma primeira leitura, parece se delinear ao longo de todo o texto. O núcleo do sintagma adjetival é o primeiro

elemento a dar corpo discursivo à isotopia temático-figurativa que aparentemente predominará: tudo aquilo que evoca os estados de alma e as emoções se vê aqui cifrado no lexema “romântico”, cuja força afetiva é ainda tonificada pela presença do advérbio “muito”.

A micronarrativa passional do título, mote poético no qual a dimensão da intensidade aparece recrudescida, é logo glosada – e, sublinhemos, recalculada tensivamente – na primeira estrofe, em que uma espécie de sujeito negativo se inscreve no discurso-enunciado via debreagem enunciativa para, antes de qualquer coisa, determinar o seu valor a partir daquilo que não é. O “não”, lexema com sete ocorrências ao longo de todo o texto e que muitas vezes vem acompanhado de termos como “nada”, “nem” e “nenhum”, parece-nos que encabeça a canção por ser, em língua portuguesa, a marca por excelência de discursivização da *triagem*, operador sintático da *extensidade* que, de maneira geral, concorre para a absolutização dos valores e que, nesse caso em específico, parece almejar à delimitação de uma identidade unificada. Identidade *cancional*, vale ressaltar (“Minha *palavra cantada*”, todos os grifos são nossos), que, negando qualquer possibilidade de inteligibilização da lógica de um você com quem se fala (“Eu não consigo entender sua lógica”), se reconhece, no que diz respeito ao universo axiológico do enunciatário, como tônica (“espantar”) e única (“exótica”). Em uma palavra: intensiva.

Intensiva, porém, pelo que nela há, curiosa e contraditoriamente, de extensiva em relação ao domínio discursivo do enunciatário (“a seus ouvidos”). Atentemos para a seleção lexical. O uso do verbo “entender”, o qual sequer chega a se atualizar em competência narrativa, lança o sujeito no universo modal do /saber/, cuja negação (“não consigo”) o interdita o fazer intelectual e, por sua vez, também a posterior afirmação de conjunção, em um enunciado de estado, com um dado objeto cognitivo. E a transitividade do verbo exige que esse objeto (tanto em seu sentido sintático como semiótico) se manifeste em discurso: a “lógica” não entendida acompanha a isotopia fundada pelo sintagma verbal e matiza, enfim, a dimensão extensiva na qual, com efeito, o enunciador parece querer se posicionar. É a ampliação de sua inteligibilidade – expressa textualmente até mesmo pela estruturação sintática objetiva e direta das frases, a qual segue o clássico padrão SVO (sujeito/verbo/objeto) – que não o permite adentrar em um espaço discursivo saturado afetivamente. Tudo ocorre, então, como se o enunciador, embora de fato atravessado por pelo menos *um mais* de intensidade, reconhecesse no

seu enunciatário o insustentável mais do *mais*, excesso que, não sendo redimensionado por uma instância extensiva de controle, compromete aqui qualquer tentativa de comunicação.

A conjunção adversativa que abre a segunda estrofe segue na esteira do que então se apresenta. Nesse trecho, o sujeito, sincretizando as funções de destinador-manipulador e destinatário-manipulado, se defronta novamente com sua incompetência, agora para /fazer-fazer/. Reconhece em si, portanto, um /não-poder-ser/ – o qual surge, ao que tudo indica, aliado a um /querer-não-ser/ – para se convencer de que, acrescentando alguma mistura à triagem, é capaz de aderir, em certa medida, ao discurso do enunciatário com que dialoga (“eu não posso me deixar / levar por um papo que já não deu, não deu”).

Essa impossibilidade do enunciador não significa, entretanto, impotência. Ao contrário, é retrato de alguém que toma como necessária (/dever-ser/) a independência (/poder-não-fazer/). Por detectar no discurso que lhe é oferecido valores que julga ultrapassados e, portanto, disfóricos (“já não deu”), o sujeito vê como imperativo fazer soar no tempo uma sílaba que seja sua, isto é, preza por um canto que, carregado de sua própria identidade cancional (“Sou o que soa”), se forje sobre as bases de um *ainda*³. E cumprir esse desígnio quer dizer cantar apenas o que, no entender do enunciador, é de fato imprescindível, o “puro” que sobra de uma triagem tônica (“Canto *somente* o que pede pra se cantar”), sem minimizar a potência da polêmica (“eu não douro a pílula”).

Tudo se dá, então, como se a *continuidade* do percurso narrativo do sujeito que enuncia fosse a todo tempo “bombardeada” pela força contensiva de um antissujeito cuja contrariedade do programa visa à *parada*. Ocorre, porém, que esse ímpeto (des)regulador não é suficiente (“Nenhuma força virá me fazer calar”) frente à unidade identitária do enunciador de “Muito romântico”, o qual, na última estrofe, encerra a canção dando voz ao que de fato o representa.

Nos quatro versos finais, o predomínio da triagem, que a princípio atuou com o intuito de delimitar o espaço dos dois discursos em confronto, é rompido para dar vazão a uma mistura que tonicamente (“brilhar”) integre a todos num único cântico (“Com todo mundo”). É curioso notar, contudo, que essa repentina abertura já surge sob o signo do fechamento, visto que mesmo a diversidade do grupo é apreendida em função de uma totalidade coesa. E essa aparentemente contraditória

³ Estabelecemos aqui um diálogo com a famosa *Noção dos atrasos* de Valéry: “O que (já) é não é (ainda) – eis a Surpresa. O que não é (ainda) (já) é – eis a espera”.

“absolutização do universal” é, a nosso ver, a síntese da letra de “Muito romântico”: o que temos aqui é um enunciador que busca encontrar, por meio da minimização de quaisquer excedentes tensivos, um lugar *ideal* para participação dos excluídos, em que *igual* e *desigual* possam se conjugar em uma mesma mônada de intensidade que, entretanto, se constrói linguisticamente via extensidade.

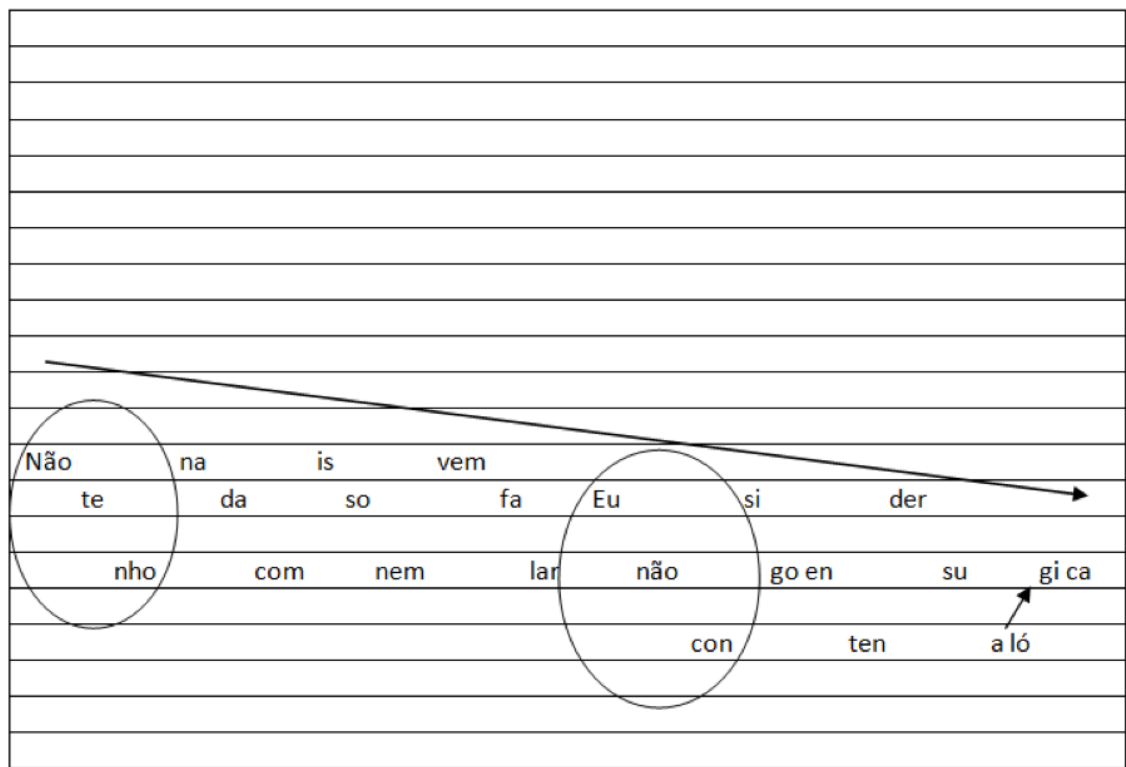
Pode-se dizer, afinal, que a letra da canção de Caetano Veloso em alguma medida simula a própria sintaxe canônica dos valores⁴. Sua estrofe inicial intervém como uma primeira instância de *triagem*, a partir da qual se demarca a zona de atuação do sujeito que enuncia. Na segunda estrofe, onde estão presentes três dos sete “não” que identificamos no decorrer do texto, deparamo-nos com um *fechamento* que concentra ainda mais o campo do “eu” e o aparta em definitivo do enunciatário, fazendo com que “nada” reste “do muito ou pouco que houve entre” os dois. A terceira dá os passos preambulares em direção à *abertura* na medida em que o enunciador agora se dispõe a cantar aquilo que lhe é pedido, reconhecendo-se minimamente, portanto, em uma alteridade que o interpela. Na última estrofe, enfim, abre-se espaço para a *mistura* de todo mundo, a qual, como dissemos acima, é logo triada mais uma vez em função de um *uno* romanticamente sonhado.

Da melodia

Examinemos agora como esses conteúdos da letra se expressam melodicamente. Como vimos dizendo, embora, à primeira vista, pareça *saturar* (acréscimo de mais de *um mais*) a intensidade e, por conseguinte, *extenuar* (acréscimo de mais de *um menos*) a extensidade, em nosso entender, o enunciador da letra de “Muito romântico”, ao refletir metalinguisticamente acerca de seu próprio fazer cancional, sobretudo *pensa* o sensível, isto é, em verdade, projeta a extensidade sobre a intensidade com vistas a controlar possíveis excessos passionais. É na melodia, entretanto, que esse curioso jogo entre as dimensões da tensividade se expressa de modo mais claro. Vejamos a seguir.

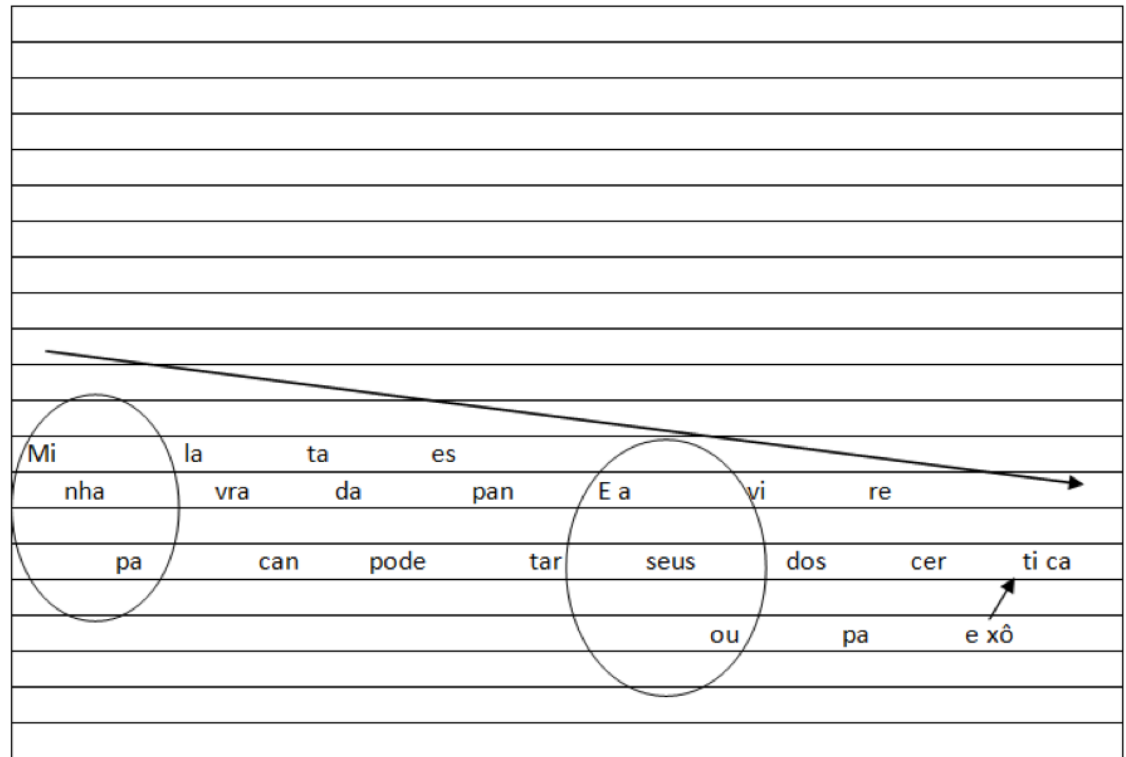
⁴ Sintaxe canônica dos valores: *triagem* – *fechamento* – *abertura* – *mistura* – *triagem* (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 47).

Figura 2 – Diagrama melódico 1



Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 3 – Diagrama melódico 2



Fonte: Elaborado pelo autor.

Podemos notar que, na primeira estrofe, opta-se por uma espécie de tematização figurativizada. Há, por um lado, a valorização, com um andamento mais ou menos desacelerado, dos ataques consonantais e dos acentos vocálicos e a evidenciação dos procedimentos de reiteração. Esses mecanismos, ao projetarem sobre o tempo rítmico o tempo mnésico⁵, criam uma lei melódica cuja previsibilidade musical permite à canção evoluir “involuindo”, ou seja, instauram uma força de concentração que faz com que os tonemas⁶ convirjam para a mesma região médio-grave.

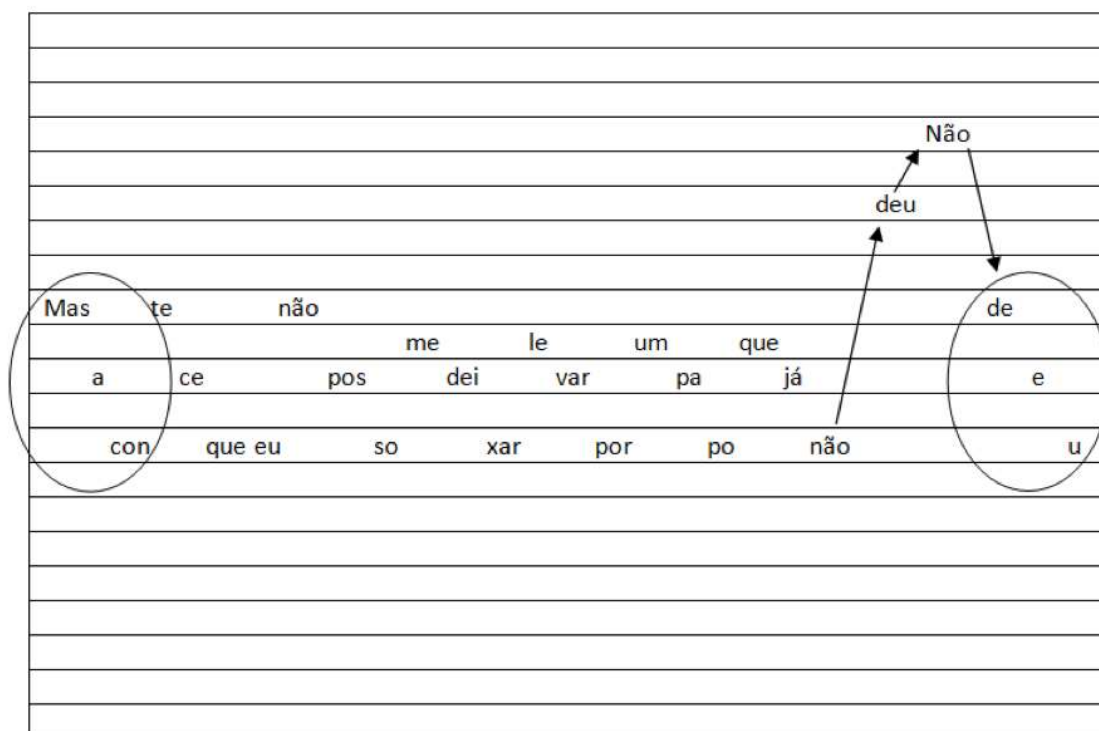
Por outro lado, é preciso atentar também para o desenho entoativo da canção, que, subjacente à distribuição melódica das sílabas, cria uma impressão imediata de asserção. Os dois versos iniciais e finais, além de constituírem um todo descendente – caracterizador de uma sentença asseverativo-afirmativa –, são ainda compostos por pequenas células melódicas que acompanham a orientação global desse trecho. Tudo se dá, então, como se o enunciador, ao se criar na letra como uma *figura* salientada no *fundo* indeterminado do “isso” (ver primeiro verso) que *a priori* compõe a alteridade, precisasse de recursos musicais para acentuar o sentido de integralidade necessário à constituição de sua identidade.

As duas passagens se encerram com uma enumeração melódica mais evidente, em que a sutil desaceleração do andamento suscita uma divisão silábica ascendente das palavras “lógica” e “exótica”. Tal gesto, atenuando a força entoativa da figurativização, parece abrir espaço tematicamente na escuta do ouvinte para um discurso que ainda evoluirá tanto em relação aos conteúdos da letra quanto à sua expressão na melodia.

⁵ A esse respeito, escreve Tatit (1994, p. 70): “Enquanto o tempo cronológico responde pelo fluxo sucessivo do *devenir*, transformando a continuidade em descontinuidade, numa ordem histórica onde imperam as noções de *antes* e *depois*, o tempo rítmico opera, simultaneamente, em função da neutralização do sucessivo e da recuperação dos intervalos desprezados na primeira dimensão. Se o primeiro representa a fluência do tempo passando, o segundo impõe a consciência da lei e a homogeneização dos valores”. Submetido ao “controle mnésico da lembrança e da espera”, o tempo rítmico vê, então, sua lei ser expandida “para todo o percurso sintagmático” (1994, p. 71) da melodia.

⁶ Para esse conceito, sugerimos, sumariamente, a seguinte definição: “Com apenas três possibilidades físicas de realização (descendência, ascendência ou suspensão), os tonemas oferecem um modelo geral e econômico para a análise figurativa da melodia, a partir das oscilações tensivas da voz” (TATIT, 2002, p. 21).

Figura 4 – Diagrama melódico 3



Fonte: Elaborado pelo autor.

A segunda estrofe, assim, em conformidade com a conjunção adversativa que lhe encabeça na letra (“mas”) e o verbo que imediatamente a acompanha (“acontece”), inicia-se sete semitons acima da sílaba final do trecho anterior, conduzindo a canção agora para uma região médio-aguda. Esse salto passionalizante, contudo, embora de fato retire pelo menos *um menos* de intensidade da canção, não representa, a nosso ver, uma quebra brusca na rota melódica do texto, visto que é logo integrado a uma regularidade muito semelhante àquela da primeira passagem.

Na verdade, esse desvio de percurso parece se impor efetivamente quando o enunciador, já incapaz de controlar o ato judicativo – sancionando então disforicamente a linguagem do enunciatário –, transpõe mais sete casas semitoniais antes mesmo de encerrar a estrofe. A aparente lógica alógica com a qual polemiza o sujeito-cancionista, devido à sua carga afetiva exorbitante, parece-nos que o obriga, nesse ponto, a abdicar por um momento de seu programa temático para, colocando em tensão modos opostos de compatibilização entre melodia e letra, investir em intensidade com um segundo e tonificante “não”, que recrudesce o salto intervalar operado no vocábulo “deu”, e, assim, responder negativa e passionalmente à força contensiva que é o discurso da alteridade.

É importante atentar, ainda, para a contraparte melódica desse trecho no segmento final da canção. O décimo terceiro e o décimo quarto versos, simetricamente construídos em relação ao quinto e ao sexto, são também interrompidos de súbito por um salto intervalar de sete semitons que quebra com o itinerário temático até então arquitetado. Devido aos conteúdos da letra, porém, o efeito de sentido criado na segunda estrofe é bastante diferente do da quarta. Naquela, como dissemos previamente, o investimento passional intervém como réplica intensa à tonicidade acentuada do enunciatório; nesta, ao contrário, alguns *mais* de intensidade são acrescentados a fim de, em nosso entender, avigorar o desejo afirmativo do sujeito-cancionista, que, criando até mesmo certo efeito iconizante, lança seu objeto-valor (o brilho) para uma região superior do campo de tessitura melódico.

Nos dois casos, tão logo a passionalização se impõe, essa é sem demora contida pelo impulso centrípeto da tematização, o qual, especificamente no que toca ao primeiro segmento, alinha o segundo “deu” ao desenho melódico do começo do primeiro verso (ver Figura 4). E, vale ressaltar, essa fratura que acrescenta pelo menos *um mais* de intensidade à canção, além de funcionar expansiva e vigorosamente como resposta àquele com quem se dialoga, parece que já previne o enunciatório-ouvinte do que virá a seguir.

Figura 5 – Diagrama melódico 4

A na tou
cho da pra
que res guar
dar do pou ve en
ou mui co tre e eu
lem to ou que hou você
brar

Fonte: Elaborado pelo autor.

Os últimos versos da segunda estrofe retomam o percurso melódico ascendente que foi se constituindo ao longo dos segmentos um (ver Figuras 2 e 3) e dois (ver Figura 4) e levam a canção a enfim atingir o seu pico agudo de intensidade, o qual, no entanto, assim como nos versos 5 e 6, é rapidamente assimilado por uma lei musical que atenua seu potencial impactante e o encaminha em direção a uma resolução.

A melodia de “Muito romântico” se constrói, portanto, sobre o esquema básico da sintaxe tensiva. Há um momento inicial de ascendência que modula a canção para um ápice acentual e, em seguida, a aparição de um contra-programa distensivo que conduz o texto para uma descendência terminativa – estrutura que irá se repetir nas duas estrofes finais.

Todavia, o que aqui interessa é o modo *gradativo* como ascendência e descendência são articuladas, ambas erigindo-se com um “andamento médio”⁷ que não permite a desagregação do tempo melódico e a consequente fragmentação da identidade do cancionista. Trata-se, conforme pontua Tatit, de “uma espécie de transferência rítmica do eixo horizontal para o vertical, substituindo, assim, parcialmente, a evolução sucessiva pela ocupação programada do espaço de tessitura” (1994, p. 113–114). Com vistas, então, a alongar a duração do discurso e, desse modo, criar o tempo necessário para a argumentação em torno de um tema – o tema romântico –, o enunciador se vê obrigado a recorrer a manobras que lhe permitam por vezes figurativizar a tematização, tematizar a passionalização ou passionalizar o temático⁸. Ambicionando, ao que parece, um lugar de complexidade musical, no qual modos opostos de compatibilização entre letra e melodia possam coexistir, o sujeito-cancionista, condenado, como todos nós, à significação, se coloca no centro da polêmica entre música e fala e – meio bêbado, meio equilibrista – mostra-nos que seu romantismo não se rende às facilidades da polarização, mas, ao contrário, aceita a sintagmatização tensiva de termos antagônicos.

O que temos em “Muito romântico”, afinal, é algo bastante semelhante ao “estado de percurso” (TATIT, 1994, p. 113) que caracteriza “Eu sei que vou te amar”. Os investimentos semântico-discursivos que recobrem a canção de Caetano Veloso, porém, afastam, em parte, o

⁷ Cf. Zilberberg (2011, p. 121).

⁸ Vale salientar que, como dissemos na segunda seção deste artigo, esse jogo de dominâncias entre formas melódicas distintas é comum a todas as canções. O que o particulariza aqui é a sua *relação* com uma dada letra.

“romantismo” de seu trabalho da isotopia amorosa em que se assenta o texto de Tom Jobim e Vinicius de Moraes e o associam a uma outra. Defrontamo-nos, no trabalho do compositor baiano, com uma tentativa de aproximação significativa – e, por conseguinte, inevitavelmente discretizante – a um espaço mítico, anterior a qualquer cisão fórica, no qual Eu e Outro – semas contrários em uma relação de oposição – possam se embaralhar em uma mesma massa indiferenciada, ou, para melhor dizer, em um lugar sonhado de perfeição musical (“um acorde perfeito maior”).

O enunciador, ao que parece ciente das limitações que a linguagem lhe impõe, vê, enfim, como único caminho viável para alcançar sua utopia colocar em perspectiva a própria linguagem e, no fim das contas, aparenta reconhecer que “os valores ditos estéticos são os únicos próprios, os únicos que, rejeitando toda negatividade, nos arremessam para o alto” (GREIMAS, 2002, p. 91).

Considerações finais

Feita a análise, cabe agora, à guisa de conclusão, retomar algumas das questões inicialmente levantadas em torno da ideia de *estilo* na canção. A noção de “traços de personalidade” é certamente significativa se se quer pensar, no todo de uma obra, a respeito de um conjunto de características cuja recorrência acaba por fundar uma identidade. Entretanto, tal definição, devido à carga semântica dos termos empregados, poderia ser tomada de uma perspectiva demasiadamente ontológica, essencial, que a compreende como um dado estabelecido *a priori*, quando, na verdade, do ponto de vista da semiótica, mais adequado seria considerá-la como um produto resultante de uma rede de *relações* discursivas, já que, conforme salienta Discini (2004, p. 18), o “centro, o referencial interno”, remete à “exterioridade do próprio estilo, pois só por oposição ao externo, o interno significa”. Nesse sentido, é preciso destacar, primeiramente, que não se deve buscar o estilo (e aqui nos referimos não apenas ao texto cancional) na “substancialidade” do autor ou da obra, mas que esse *efeito* de “substancialidade” que parece particularizar o estilo é, em verdade, elaborado “na configuração *interdiscursiva* de uma totalidade de discursos enunciados” (DISCINI, 2004, p. 28, grifo nosso).

Isso dito, é necessário então precisar os limites do próprio conceito de “configuração interdiscursiva”, o qual, a nosso ver, é

também ele fruto de *relações* – nesse caso, entre unidades e totalidades⁹. Esclareçamos: a canção “Muito romântico”, se comparada, por exemplo, a “Sampa”, pode ser vista como uma *unidade integral* – ou seja, como um todo individuado diferente de outro –, a qual, no entanto, se constitui *unidade partitiva* se pensada dentro da *totalidade partitiva* que é a obra de Caetano Veloso. Essa totalidade partitiva, por sua vez, se integraliza na medida em que é confrontada com a *totalidade integral* que, nessa relação, é a obra, por exemplo, de Chico Buarque, a qual, por seu turno, é também uma totalidade partitiva constituída de unidades partitivas que, se comparadas entre si, podem ser vistas como unidades integrais. E podemos ir além: as obras de Veloso e Buarque, sendo totalidades integrais, guardam, cada uma delas, uma coesão que nos permite pensá-las como unidades integrais (ou, para usarmos as palavras de Tatit, como dicções) diferentes, as quais podem vir a se tornar unidades partitivas da totalidade partitiva que é, por exemplo, o gênero Música Popular Brasileira (MPB), cuja organicidade constitui uma totalidade integral que, dentro de uma práxis cancional mais ampla, vem a ser novamente unidade. O que temos, como se nota, é uma forma dialética em que a *parte* determina o *todo* e o *todo* só se reconhece na *parte*, sendo o valor de ambos, afinal, determinado por um arranjo de relações hierarquicamente estruturado.

Resta-nos, finalmente, questionar como – e se –, em semiótica da canção, é possível apontar a maneira pela qual o estilo de um enunciador-cancionista se depreende *da análise dos modos de compatibilização entre melodia e letra*. Na medida em que o estilo pode ser concebido como um “efeito de individuação dado por uma totalidade de discursos *enunciados*” (DISCINI, 2004, p. 27, grifo nosso), é preciso investigar, *nas canções*, as operações discursivas (tanto sintáticas quanto semânticas) que são agenciadas na tensão entre conteúdos semionarrativos e expressões melódicas, a fim de extrair daí *invariantes* que permitam (re)construir a dicção de um possível ator da enunciação.

A leitura que propomos de “Muito romântico”, notadamente atenta aos elos de melodia e letra, começa a dar corpo analítico a uma das constantes que, com efeito, parecem constituir esse arqui-enunciador que é “Caetano Veloso”: a disforia da cristalização. No entanto, é somente por meio do exame minucioso de um *corpus* considerável de canções e

⁹ A esse respeito, recomendamos a leitura (i) do artigo “Análise semiótica de um discurso jurídico: a lei comercial sobre as sociedades e os grupos de sociedades”, presente no livro *Semiótica e ciências sociais*, de A. J. Greimas, e (ii) dos primeiros capítulos de *O estilo nos textos*, de Norma Discini (2004).

de suas relações interdiscursivas que se pode efetivamente alcançar não apenas em “Muito romântico” a imagem de “Caetano Veloso”, mas também em “Caetano Veloso” a possibilidade de “Muito romântico”.

Agradecimentos: Dedico este artigo à querida amiga Carmem Silvia Rêgo, que, sem perceber, me sugeriu a ideia para este trabalho. Agradeço ainda – e sempre – aos professores Ricardo Lopes Leite e José Américo Bezerra Saraiva, pela orientação iluminadora. Os retoques finais devo à leitura afiada da professora Carolina Lindenberg Lemos. Tudo isso para dizer, enfim, que a reflexão acadêmica, seja qual for, é, sem dúvida, uma experiência de partilha.

Referências

DIETRICH, P. Viola, meu bem: o arranjo na construção do sentido da canção. **Cadernos de Semiótica Aplicada**, v. 2, n. 1, ago. 2004.

DISCINI, N. **O estilo nos textos**: história em quadrinhos, mídia, literatura. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2004.

FONTANILLE, J.; ZILBERBERG, C. **Tensão e Significação**. Tradução de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: Discurso Editorial: Humanitas/FFLCH/USP, 2001.

GREIMAS, A. J. **Da imperfeição**. Tradução de Ana Claudia de Oliveira. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

_____. **Semiótica e ciências sociais**. Tradução de Álvaro Lorencini e Sandra Nitrini. São Paulo: Cultrix, [s.d.].

TATIT, L. **O cancionista**: composição de canções no Brasil. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2002.

_____. **O Século da Canção**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

_____. **Semiótica da canção**: melodia e letra. São Paulo: Escuta, 1994.

TATIT, L.; LOPES, I. C. **Elos de melodia e letra**: análise semiótica de seis canções. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.

ZILBERBERG, C. **Elementos de semiótica tensiva**. Tradução de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.