

Da iconicidade em “Asa Branca”

The iconicity in "Asa Branca"

Alef James FONSECA

Universidade de São Paulo

alefjames@usp.br



Resumo: Este artigo apresenta uma análise semiótica da canção “Asa Branca”, gravada por Luiz Gonzaga em 1975 pela RCA Camden, com o propósito de investigar os procedimentos enunciativos do cantor pernambucano que produzem na canção um efeito particular de iconicidade apontado pelo professor e músico baiano Paulo Costa Lima. Esse efeito já foi descrito por Greimas e Courtés como ilusão referencial (2013), e por Jacques Fontanille como um processo de estabilização dos formantes figurativos da linguagem (2005). Em “Asa Branca”, os procedimentos de iconização parecem alcançar também um caráter sinestésico em razão do sincretismo de melodia e letra, conforme apontamentos de Jean-Marie Floch (1986). Para dar conta dessa análise, que demanda um exame integral do sincretismo cancional, adotamos o método hipotético-dedutivo da Semiótica Discursiva de Aljirdas Julien Greimas (2014), além de sua vertente tensiva conduzida por Claude Zilberberg (2006, 2011), e da Semiótica da Canção de Luiz Tatit (1997, 2012, 2014). Também recorreremos às formulações de Fontanille e Zilberberg sobre o devir (2001), e aos estudos de Hans-Joachim Koellreutter sobre harmonia funcional (2018) para descrever o modo como a estrutura harmônica contribui para a construção de efeitos iconizantes e sinestésicos na canção.

Palavras-chave: canção; semiótica; iconicidade; sinestesia; Luiz Gonzaga.

Abstract: This article presents a semiotic analysis of the song “Asa Branca”, recorded by Luiz Gonzaga in 1975 by RCA Camden, with the purpose of investigating the enunciative procedures of the Brazilian singer from Pernambuco which produce in the song a particular effect of *iconicity* pointed out by the Brazilian professor and musician from Bahia Paulo Costa Lima. This effect has already been described by Greimas and Courtés as a *referential illusion* (2013), and by Jacques Fontanille as a stabilization process of figurative language formants (2005). In “Asa Branca”, the iconization procedures also seem to reach a synesthetic character due to the syncretism of melody and lyrics, according to notes by Jean-Marie Floch (1986). In order

to carry out this analysis, which requires an integral examination of song syncretism, it was adopted the hypothetical-deductive method of Discursive Semiotics by Aljirdas Julien Greimas (2014), in addition to its tensive aspect conducted by Claude Zilberberg (2006, 2011), and the Luiz Tatit's Semiotics of Songs (1997, 2012, 2014). The Fontanille and Zilberberg's formulations on *becoming* (2001), and Hans-Joachim Koellreutter's studies on *functional harmony* (2018) were also used to describe how the harmonic structure contributes to the construction of the song's iconizing and synesthetic effects.

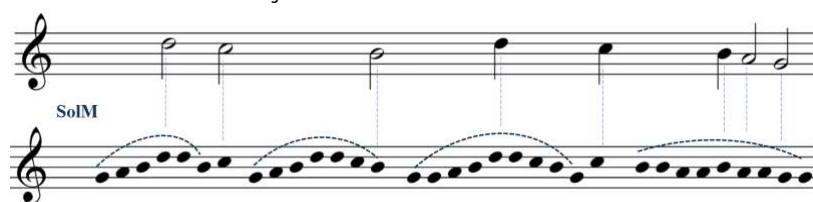
Keywords: song; semiotics; iconicity; synesthesia; Luiz Gonzaga.

1 INTRODUÇÃO - NOTAS SOBRE UMA LEITURA ICONIZANTE

Em uma pequena série de vídeos veiculada pela rede social *Instagram* entre 10 e 19 de julho de 2021, Paulo Costa Lima fala sobre a motivação rítmica e melódica de “Asa Branca” e oferece explicações bastante originais para algumas peculiaridades da canção¹. Embora não adentre numa seara propriamente semiótica, o compositor baiano aponta elementos de compatibilidade entre o assunto geral da letra e a melodia que acentuam características figurativas da ave que já é a figura maior da canção.

Com o subtítulo “aquilo que sustenta o voo”, emerge do rascunho de Costa Lima um raciocínio que traz à luz um procedimento engenhoso de iconicidade que permite vislumbrar o voo da ave no contorno melódico da canção mais tradicional do Nordeste brasileiro. Eis uma transcrição nossa de seu manuscrito, incluindo a redução dos pontos de sustentação²:

Figura 1 – “Asa Branca (3): aquilo que sustenta o voo”
com redução do movimento melódico



Fonte: adaptação nossa do manuscrito de Paulo Costa Lima³.

Para o autor — aqui convocado com necessário ajuste de metalinguagem —, esse procedimento se dá a partir da própria construção da melodia, com suas variações ordenadas de altura e com reforço dos impulsos e sustentações de duração⁴. Isso, claro, sem deixar de considerar

¹ Renomado músico brasileiro, professor do Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA, cadeira 21 da Academia Brasileira de Música. Os vídeos podem ser encontrados em seu perfil no *Instagram*, disponível em: https://www.instagram.com/p/CRKsxxLISKX/?utm_medium=copy_link. Acesso em 14 de dez. 2021.

² Em transcrição e análise musical, uma das técnicas mais empregadas pelos estudiosos para melhor descrição da construção melódica, rítmica e harmônica consiste em simplificar (ou “reduzir”) a obra ou seus trechos para destacar somente aquilo que se busca evidenciar em exame. A redução para piano é, por exemplo, uma das maneiras mais comuns de condensar o texto de uma partitura completa para orquestra.

³ Como estamos nos referindo aos apontamentos de Paulo Costa Lima sempre ancorados na consulta por *hiperlink* disponibilizado em nota de rodapé anterior, não incluiremos a costumeira indicação de ano nas fontes das ilustrações adaptadas ao longo deste texto.

⁴ Os apontamentos de Paulo Costa Lima estão aqui em rápidas pinceladas, é nossa análise de sua análise que oferecemos ao leitor, já devidamente calibrada com a terminologia semiótica. Também é preciso dizer que o autor propõe o rascunho no tom de DóM, mas preferimos respeitar a tonalidade da versão analisada quando recorrermos a exemplificações.

seus vínculos com o conteúdo verbal — sem os quais a própria leitura perde a razão de ser na origem.

Nessa leitura (ver Figura 1), a melodia busca constantemente ascender na tessitura assim como a ave que retrata buscaria a amplidão do céu aberto, mas, vencida pelo cansaço, desce para recuperar as forças em pequenos repousos no percurso migratório. E um olhar mais amplo dessas pequenas investidas no interior da estrofe permitiria ver que a melodia, de fato, busca sustentação nas notas mais altas, mas tem um destino inevitavelmente descendente.

A trajetória iconizante é então refeita em todas as estrofes, que constroem na letra um cenário de triunfo das forças da *natureza* sobre um sujeito que perde todas as condições de permanecer em sua terra natal, ao lado da pessoa amada, e de exercer sua profissão (sua *cultura*)⁵.

Essa é uma leitura bastante original de Paulo Costa Lima, mas que não soa estranha aos semioticistas. Acreditamos que se ela “faz sentido” é porque suas condições estão dadas no objeto, e sua descrição semiótica pode contribuir para melhor compreensão de efeitos que são próprios do sincretismo do objeto cancional, mas que são ainda pouco explorados pelos semioticistas. É preciso, então, compreender melhor os mecanismos dessa construção com uma análise textual desse ponto de vista sobre a canção.

Selecionamos aqui a gravação de 1975, pela RCA Camden em LP/12”⁶, por ser uma das mais representativas versões em que o cantor pernambucano adota a configuração instrumental que se tornou a mais característica do que Tinhorão classifica como “baião urbano” (2013): sanfona, triângulo e zabumba. Além disso, nela Gonzaga acentua vitalidade rítmica e melódica da canção, intensificando o paradoxo que já era conhecido de uma letra lamuriosa com andamento acelerado (Tatit, 2012). A existência desse paradoxo, no entanto, está longe de significar que não haja compatibilidade linguística e musical na interpretação de Luiz Gonzaga; na verdade, ela é parte do que o transformou, para Elba Braga Ramalho, numa “síntese poética e musical” do Nordeste brasileiro (2012).

Temos, portanto, o objetivo de realizar uma análise semiótica dessa interpretação para descrever como se constrói o efeito de *iconicidade* no sincretismo de melodia e letra, e verificar como esse efeito se desdobra em uma experiência sinestésica ao longo da canção.

No processo de análise, adotamos o método hipotético-dedutivo da semiótica discursiva (Greimas; Courtés, 1986, 2013; Fontanille, 2005; Greimas, 2014) para, nos tópicos 1 e 2, descrever as condições semióticas da

⁵ E essa oposição fundamental (*natureza* vs. *cultura*) pode, numa leitura complementar, dar lugar à que toma por termos contrários a *vida* e a *morte* (Tatit, 2001).

⁶ Essas informações foram retiradas do verbete “Luiz Gonzaga” presente no Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira (2021) e na Discoteca Pública (2012).

iconicidade nos textos e depois examinar a organização geral da significação no plano do conteúdo em “Asa Branca”.

Em seguida, tópicos 3 e 4, com o auxílio dos estudos sobre semiótica da canção (Tatit, 1997, 1999, 2012, 2014), sobre tensividade (Fontanille; Zilberberg, 2001; Zilberberg, 2006, 2011), e sobre harmonia funcional (Koellreutter, 2018), analisamos as relações de letra e melodia na interpretação de Luiz Gonzaga que criam a estabilização necessária para fundar a iconicidade no texto cancional. Por fim, no quinto tópico, descrevemos com base em Jean-Marie Floch (1986) e Lúcia Teixeira (2009) as condições sincréticas que provocam também um efeito sinestésico.

2 A ESTABILIZAÇÃO ICÔNICA PARA ALÉM DAS SEMIÓTICAS VISUAIS

Ao falar de *iconicidade*, estamos nos referindo àquilo que Greimas e Courtés já chamaram de “ilusão referencial” cujo resultado é a construção de um “efeito de realidade” (2013, p. 251). Mas essa construção vai além da simples *figuração*⁷, que é um adensamento semântico das características de um dado objeto no nível de superfície das estruturas de significação (Greimas; Courtés, 2013, p. 211). Estamos, na verdade, diante de um procedimento conotativo ulterior a esse que, “[...] tomando as figuras já constituídas, as dota de investimentos particularizantes, suscetíveis de produzir a ilusão referencial” (2013, p. 251).

Os autores criticam a ideia de que o efeito de iconicidade só possa ser encontrado numa semiótica visual, quando dizem que “[...] não se vê por que o significante visual seria mais ‘icônico’ do que o significante sonoro ou olfativo” (2013, p. 250). É aí uma reivindicação dos processos de intertextualidade “[...] entre semióticas construídas e semióticas naturais” (p. 251) como verdadeiros responsáveis pela construção da iconicidade nos textos e nos discursos. Esses processos buscam mobilizar as figuras das mais variadas ordens sensoriais, devidamente estabilizadas, para criar uma realidade semiótica particular dita *icônica*.

Note-se, antes de tudo, que a noção de *realidade* empregada por Greimas e Courtés é entendida como um *efeito de verdade* do discurso. Ela não pode ser confundida com a leitura que volta e meia se faz da iconicidade em outras teorias semiológicas, qual seja, a de que as figuras se constituem como icônicas quando apontam para um referente exterior ao texto, numa relação de semelhança *a priori*. A postura adotada aqui é outra, que

⁷ Embora obedeçam a princípios correlatos, não usaremos neste trabalho os termos *figuração* e *figurativização* como equivalentes exatos. Este segundo estará reservado à observação de um procedimento próprio das canções populares que consiste em reproduzir no canto *figuras* (sonoras) comumente encontradas no comportamento oral dos falantes. É pensando nisso que Luiz Tatit vem preferindo o emprego do termo “oralização” para descrever esse fenômeno.

reconhece nos textos, a partir e não antes deles, as condições de iconização. Essa orientação epistemológica da semiótica do discurso se acha sintetizada numa elegante formulação de Jacques Fontanille: "é o ícone que produz a semelhança, não é a semelhança que funda o ícone" (2005, p. 109).

Diz Fontanille que a condição primordial da iconicidade é a *estabilização* das figuras. Uma grandeza semiótica percebida (plástica, sonora, olfativa, etc.) é dita icônica quando seus formantes constituem uma unidade estável e reconhecível pelo sujeito. De saída, esse procedimento descarta a ideia de semelhança *a priori* na medida em que, segundo o autor, "não exige nenhuma recorrência a qualquer referente exterior: trata-se, mais precisamente, da estabilização de um conjunto de formantes sensoriais em uma única forma" (p. 101). É somente a partir desse mecanismo interno de estabilização que o sujeito que percebe (ouvinte, espectador, leitor) poderá fazer considerações sobre afinidade, identificação, entre figuras construídas e/ou figuras do mundo natural.

Parece ser, então, um processo de intertextualidade que leva Paulo Costa Lima às conclusões ilustradas anteriormente. Ressalte-se que, uma vez que a própria figura-chave vem com poucos traços descritivos na letra da canção⁸, a questão da iconicidade passa ao largo da noção de *semelhança stricto sensu* com uma eventual ave da mesma espécie conhecida no mundo natural.

O que a canção configura como gesto central, aí sim, é uma *cena predicativa* que busca recuperar no texto cancional uma experiência perceptiva do mundo natural ("bateu asas" / "voou") num contexto de escape migratório que domina a canção do início ao fim. Conheçamos melhor as condições dessa construção.

3 "A ÚLTIMA RIBAÇÃ QUE FOGE" E O RETIRANTE EM DESALENTO⁹

Quando oiei a terra ardendo
Qual fogueira de São João
Eu perguntei a Deus do céu
"ai, porque tamanha judiação?"
Eu perguntei a Deus do céu
"ai, porque tamanha judiação?"

Inté mesmo a asa branca
Bateu asas pro sertão
Entonce eu disse "adeus, Rosinha,
Guarda contigo meu coração"
Entonce eu disse "adeus, Rosinha,
Guarda contigo meu coração"

Quando o verde dos teus oio
Se espaia na prantação
Eu te asseguro, não chore não, viu
Que eu vortarei, viu, meu coração
Eu te asseguro, não chore não, viu
Que eu vortarei, viu, meu coração

Que brasileiro, que fornaia
Nenhum pé de prantação
Por farta d'água, perdi meu gado
Morreu de sede meu alazão
Por farta d'água, perdi meu gado
Morreu de sede meu alazão

Hoje, longe, muitas légua
Numa triste solidão
Espero a chuva cair de novo
Pra mim voltar pro meu sertão
Espero a chuva cair de novo
Pra mim voltar pro meu sertão

⁸ As únicas características dessa figura do mundo natural manifestadas no texto são o substantivo próprio a ele associado ("Asa Branca") — que carrega apenas um traço qualitativo cromático — e uma ação realizada ("bateu asas"/"voou"). Não há nenhuma outra descrição que ajude no seu adensamento semântico.

⁹ O trecho em destaque é uma expressão usada por Humberto Teixeira, autor da letra, em entrevista ao lado de Luiz Gonzaga, que tomamos conhecimento pelo documentário "O Homem que Engarrafava Nuvens", de Lírio Ferreira (2008).

A canção trata os descaminhos próprios da migração forçada, que vem como única solução — ainda que provisória — após avaliação dos danos produzidos pela escassez de recursos no mundo do sujeito. O assunto central na letra é, portanto, a saga de um retirante nordestino cuja inevitabilidade é denunciada pela evasão da figura-chave da canção, a ave “asa branca”.

Sua fuga é o símbolo máximo do abandono da terra natal em busca de melhores condições de manutenção da própria vida, gesto que é repetido pelo sujeito, mas sem jamais perder o vínculo afetivo/cognitivo: “inté mesmo a asa branca / bateu asas do sertão / então eu disse ‘adeus, Rosinha / guarda contigo meu coração”.

Essa organização discursiva vem manifestar, como ensina Greimas (2014), e já foi bem apontado por Tatit no caso de “Asa Branca” (2001, p. 99-100), a prevalência dos valores *disfóricos* (da natureza ou morte) em detrimento dos *eufóricos* (da cultura ou vida), conforme selecionados pelo enunciador desde o nível profundo do *percurso gerativo da significação* (Greimas; Courtés, 2013; Greimas, 2014).

Os fatos relatados pelo enunciador pressupõem o que pode ser descrito, no nível narratológico, como uma *incompetência modal* do sujeito. É a ausência de /saber/ ou /poder/ que o qualificariam para reagir frontalmente às investidas de um anti-sujeito (natureza) implacável. Essas investidas, apontadas nas estrofes iniciais, alteraram pouco a pouco o estado (o /ser/) do sujeito à exata medida que funcionam também como anti-objeto: “nenhum pé de plantação / perdi meu gado / morreu de sede meu alazão”. Sendo assim, só resta ao sujeito a alternativa de atualizar uma resposta evasiva desesperada: a despedida (“então eu disse ‘adeus, Rosinha”).

Mas essa evasão do sujeito, performance central que se dá na dimensão pragmática, não ocorre sem desdobramentos: ela vem provocar, na dimensão cognitiva, o despertar da modalidade *volitiva* (Greimas, 2014). Trata-se de uma configuração modal virtualizante (/querer-ser/ + /querer-fazer/) que encoraja o pacto de regresso estabelecido com vistas à reintegração amorosa (“eu voltarei, viu, meu coração”). Esse é o mais contundente sinal de um último investimento nos valores eufóricos, que resistem no sujeito malgrado a prevalência da disforia.

Em suma, nada pode ser feito além da *espera* (“espero a chuva cair de novo / pra mim voltar pro meu sertão”), que vem configurada em duas vias que qualificam a intensidade de sua existência disjuntiva:

- a) uma *espera simples*, que segundo Greimas (2014, p. 236), marca a relação do sujeito com um objeto — que na canção assume a figura do “sertão” (e todos os valores daí derivados);
- b) e uma *espera fiduciária* instaurada pelas “relações modais” com outro sujeito (p. 236) — que na canção é “Rosinha”.

É esse desalento que responde pelo caráter predominantemente *passional* da letra; a desventura que coloca o sujeito num estado de incompletude em razão da *falta* ocasionada pela expropriação (Greimas, 2014). Esse sentimento de falta só pode ser devidamente sanado num cenário em que a própria *natureza* interviria para reparar os danos provocados, reconstituindo, assim, as condições apropriadas para o retorno prometido. Com isso o sujeito veria restabelecidos os valores já associados euforicamente à vida e/ou à cultura.

4 O PARADOXO INTERPRETATIVO DE LUIZ GONZAGA

Quando Jean-Marie Floch, no verbete *syncrétiques (sémiotiques)* do *Dictionnaire raisonné...* (Greimas; Courtés, 1986), ao tratar dos procedimentos de sincretização nas semióticas-objeto, diz que é preciso rejeitar “[...] a ideia de que, para um dado enunciado sincrético, haja uma enunciação verbal, uma enunciação gestual, uma enunciação visual”¹⁰, ele está chamando atenção para o projeto de significação global desses objetos como o interesse dos semioticistas.

Isso significa que nas linguagens ditas sincréticas, aquelas que se valem de duas ou mais semióticas heterogêneas homologadas numa manifestação única, não se está mais lidando apenas com suas particularidades de significação. Ao contrário, essas particularidades se acham convocadas a integrar uma linearidade discursiva irreduzível a análises isoladas.

No Brasil, Luiz Tatit vem mostrando, desde os anos 90, que não basta descrever os procedimentos de significação do conteúdo verbal das canções, esquecendo de verificar o papel do componente musical na construção dos sentidos desses objetos. Do mesmo modo, também não é suficiente que se descrevam somente as articulações musicais, por mais sofisticadas que sejam as relações entre os elementos sonoros, sob pena de ver frustrada ou incompleta uma investigação sobre o texto cancional.

Isso significa que há sempre duas forças em tensão nas canções: uma força de *oralização*, proveniente da voz dos cantores, e responsável

¹⁰ Do original : « on rejettera tout d'abord l'idée que, pour tel énoncé syncrétique, il y ait une énonciation verbale, une énonciation gestuelle, une énonciation visuelle... ».

direta pela transmissão dos assuntos tratados (a letra); e uma força de *musicalização*, que estabiliza a manifestação sonora em forma de entoação (com melodia), e é o componente que mais acentua o caráter sensível do texto cancional (Tatit, 1997, 1999, 2012).

Em “Asa Branca”, as rupturas descritas não poderiam deixar de produzir um forte apelo emocional no conteúdo da canção. Não obstante, ela surgiu na voz do rei do baião com uma configuração textual que equilibra esse estado de afetação — típico das canções ditas *passionais*, e que quase sempre esteve presente nas toadas sertanejas — com um vigor rítmico que não deixou de surpreender os ouvintes da época (Ramalho, 2012; Tinhorão, 2013; Severiano; Mello, 2015).

É notório que a musicalização ganha relevo em Luiz Gonzaga, pois, apesar de sua interpretação não esconder os trejeitos figurativos orais de um falante nordestino, as leis de estabilização musical tomam o protagonismo para delimitar esse comportamento sonoro. A rapidez com que se passa de uma sílaba à outra permite acompanhar o desenho melódico que projeta sem erro um padrão de ascensos e descensos (ver de novo Figura 1).

Essa recorrência motívica é típica da recursividade sonora do enunciador que permanece às voltas com um objeto de valor com o qual mantém algum grau de *conjunção*. É justamente essa insistente alternância das direções que vem moldar o perfil reiterativo que acentua o caráter *temático* da melodia, e nos informa que há um vínculo cognitivo resistindo aos descaminhos que afastam o sujeito de seu objeto na letra.

Tatit (2012) já mostrou, por outro lado, que nem mesmo o ritmo acelerado e fortemente marcado na versão de Gonzaga consegue ocultar as indicações melódicas de uma tensão costurada nos versos. O caráter passional da letra projeta na melodia acelerada uma “tendência ascendente”, e com ela uma tentativa de permanência do contínuo sonoro por meio de modestas sustentações das vogais mais agudas:

Assim como, no texto, o sentimento passional de perda afetiva se esgueira pelos percalços da seca e do êxodo, a modalização do /ser/ se esconde na levada extremamente dinâmica do ritmo melódico. E, mesmo neste pequeno campo de tessitura, uma forte tendência ascendente mantém viva a tensão melódica representativa da disjunção (Tatit, 2012, p. 153).

Mas vimos com Paulo Costa Lima que essa “tendência ascendente” não faz mais que retardar o caminho oposto. Se as sílabas iniciais encorajam a ascendência, as notas de apoio (Figura 2, mais adiante), que encerram cada unidade entoativa, como se puxassem para baixo, constituem verdadeiros lastros no plano sonoro que obrigam a melodia a

perfazer por gradação — “de voo em voo” — o caminho da descendência no final da estrofe¹¹. Vejamos:

Figura 2 – Os lastros expressivos das notas em finais de frase



Fonte: elaboração própria.

Esse caminho vai se construindo com resoluções pouco conclusivas até que encerra o trajeto estrófico na nota que dá nome ao tom (Sol). E, a propósito, o efeito auditivo de todo esse adiamento cadencial é o de que o último Sol₃ (sobre “-ação”) parece ser o único do trecho, quando na verdade é dele que partem todas as ascendências anteriores, numa circularidade recorrente em todas as estrofes.

Note-se que a interjeição “ai”, marca fortemente *figurativa* (ou *oralizante*) da entoação, funciona como elemento descontínuo que acelera e força o movimento na cadeia sonora impedindo o lexema anterior, “céu”, de prolongar sua duração. Isso faz com que ele deixe de ser reconhecido como conclusivo, como vemos nas demais ocorrências, apesar de estar situado à nota mais grave da tessitura, e em cabeça de tempo no compasso.

É um artifício sintagmático próprio da oralização que nega o contínuo melódico com uma força figurativa que desloca inevitavelmente a atenção do ouvido para esse “ai” (Dó₄), curto, mas bem colocado como anunciador da tensão crescente. Essa interjeição já nasce concessiva justamente por aquilo que há de imprevisível na cadeia, e que não vem sem produzir aumento imediato de tensão¹².

Na dimensão musical, ela insurge como um salto de quarta justa (5 semitons) harmonizado com um acorde de IV, *subdominante* (Kostka; Payne, 2017, p. 15), que já foi chamado de *afastamento* pelas gramáticas do sistema tonal (Koellreutter, 2018)¹³. Seu papel canônico é funcionar como

¹¹ Entende-se *lastro* por “conjunto de sacos de areia que se alijam gradativamente de um balão (no sentido de ‘aeróstato’) em ascensão”. A definição está disponível para consulta no item 1.2, na primeira entrada no Houaiss, em: https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v6-0/html/index.php-4 O importante da metáfora é entender as notas de apoio como “pesos” que desencorajam a ascendência.

¹² Houaiss é quem dá, sucinta e precisamente, a razão, na sua definição de *interjeição*: “palavra ou frase que, geralmente sem combinar-se gramaticalmente com elementos de oração, forma frase que exprime uma emoção, uma sensação, uma ordem, um apelo, um chamamento, etc.” Disponível em: https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v5-4/html/index.php#1.

¹³ Voltaremos a esse assunto mais adiante.

força de progressão na estrutura harmônica que conduz ao acorde *dominante* (ou *aproximação*), que por sua vez é o momento de maior tensão em ambos os planos em todos os trechos equivalentes das estrofes.

E na dimensão verbal, o “ai” constitui um elemento linguístico que deixa explícita a inquietação do sujeito: é o prenúncio do suplício que se segue (“por que tamanha judiação?”). É sintomático dessa gradação ascendente em ambos os planos que o lexema “tamanha” (Figura 3, a seguir), que é a avaliação subjetiva das proporções do sofrimento a que foi submetido, esteja também sob a tensão sonora provocada pelo acorde *dominante* (V⁷). Ele é assim denominado por ser detentor do *trítono*, um intervalo sonoro de quarta aumentada (#4) ou quinta diminuta (b5) que existe entre o quarto e o sétimo grau de uma escala diatônica maior (Kostka; Payne, 2018)¹⁴.

Em “Asa Branca”, sua aparição esteve sendo anunciada pela organização harmônica típica do que William Caplin classifica como “progressão cadencial” (2013). Essa progressão descreve o percurso *tônica > subdominante > dominante > tônica* (I - IV - V⁷ - I), que também ocorre na canção. Ilustramos:

Figura 3 – Movimento harmônico que acompanha o percurso linguístico-melódico das estrofes

ei a				
Deus			"Ai,	
te	do		por que	nha
gun			tama	judi
Eu pre		Céu,		ação?"
G	G ⁷	C	D ⁷	G
I		IV	V ⁷	I

Fonte: elaboração nossa.

Na letra da canção, a disjunção se dá primordialmente na dimensão espacial (“hoje, longe, muitas léguas / numa triste solidão”) e isso tem consequências no estado de alma do sujeito. Toda essa afetação, como vimos, acaba repercutindo na melodia em forma de impulsos ascendentes

¹⁴ Esse intervalo, o *trítono*, é considerado a principal tensão auditiva desde sua descoberta, sobretudo pelos compositores sacros da Igreja Católica. Ele ganhou notoriedade a partir do período clássico, quando assumiu um papel de destaque dentro do sistema tonal como elemento tenso cuja resolução mais “adequada” seria progredir para o I (tônica) em posição fundamental, de acordo com a gramática tonal (Schoenberg, 2011; Caplin, 2013).

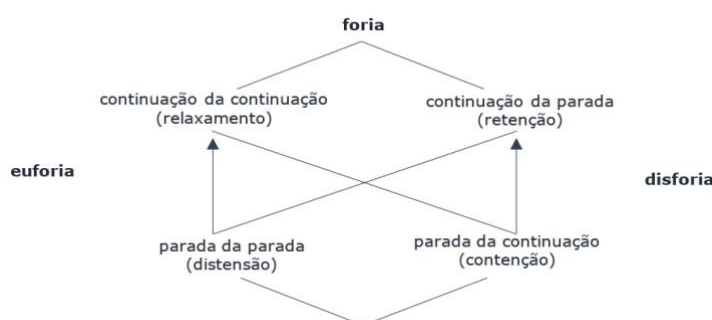
e sustentações estratégicas, pequenas investidas passionais, mostrando que não há como fugir do desalento que subjaz à euforia rítmica.

Mas essa disjunção pragmática (espacial) não desata os vínculos temporais, e o sujeito se mostra carregado de expectativas eufóricas ("quando o verde dos teus oio / se espaiá na prantação"). A atitude entoativa preferencial do enunciador em toda a canção é, então, passar de um ponto a outro o mais rápido possível, atualizando "urgências e limites" (Tatit, 1997) como quem se recusa a cair por completo na tristeza da perda, do abandono. Não é para menos que os encerramentos estróficos sempre tragam consigo um retorno ao ponto de apoio (Sol₃) que detém o maior relaxamento melódico e, ao final, o melhor cenário virtualizado na letra: "eu voltarei, viu?, meu coração".

No fundo, a paradoxal convivência dos relatos de uma ruptura com a aceleração musical em Luiz Gonzaga pode ser entendida como um arranjo aspectual bastante singular explicado pela semiótica tensiva.

Em *Razão e poética do sentido* (2006), ao propor um modelo missivo para as dinâmicas aspectuais por trás dos conteúdos humanos, Zilberberg se vale de uma terminologia que articula *tensão* e *distensão* (2006, p. 147) como responsáveis por uma avaliação da movimentação espaço-temporal na dimensão sensível das relações do sujeito com os objetos. Luiz Tatit (2014) reorganiza a distribuição dos termos da seguinte maneira:

Figura 4 – Articulações dos valores tensivos de continuação e parada



Fonte: adaptado de Tatit (2014, pp. 290-2).

Por um lado, o que todo sujeito deseja, em última instância, é a permanência do contínuo. Mais especificamente, deseja aspectualizar a vida nos termos da *continuação* dos estados de conjunção com seus objetos de valor, isto é, alcançar a plenitude conjuntiva de um estado ideal (Tatit, 2014, p. 292). Por vezes, encontrar meios de fazer o tempo passar mais devagar na contemplação dos objetos parece ser uma maneira de expressar esse desejo.

Isso explica a razão por que há canções passionais que tratam de um momento aspectual distensivo ou relaxante (*parada da parada* ou *continuação da continuação*) que podem bem se confundir com as canções de ruptura (*parada da continuação*), porque também concorrem para penetrar o /ser/ do sujeito por via da *desaceleração* de base. Nessas canções, o prolongamento das durações parece vir em virtude do melhor aproveitamento de uma conjunção finalmente alcançada¹⁵. Isso porque para Tatit, “o que importa é retardar a passagem do tempo para viver o processo, a continuidade desprendida da urgência de seus limites” (1997, p. 155).

Por outro lado, no mais das vezes, essa exploração das durações é recurso do sujeito desalentado para resgatar, por via das lembranças, os vínculos com o objeto ausente. Isso parece ser o que predomina nos assuntos das canções passionais porque “[...] investir no intervalo é reter o tempo mas é também criá-lo em termos de memória ou espera” (Tatit, 1997, p. 155). Esse comportamento tem como consequência a permanência da *parada* (ou *continuação da parada*) que tende a aparecer nas canções em forma de expansão das aberturas sonoras (vogais/notas).

A opção paradoxal pela aceleração melódica num contexto de objeto ausente, como no caso de Luiz Gonzaga, parece ser, então, uma recusa das sustentações fastidiosas que trazem consigo a dor da ruptura — mesmo quando seu próprio relato (o assunto da letra) trata justamente dessas fraturas anteriores. O enunciador parece querer com isso mitigar seus efeitos no canto, acionando saliências (cortes descontínuos das consoantes) nos momentos em que, de outro modo, quase que só haveria continuidade sonora das vogais¹⁶.

5 O DEVIR E O VOO ENTRE A LETRA E A MELODIA¹⁷

Quando Hans-Joachim Koellreutter (2018), em instigante obra que recupera o pensamento funcional do tonalismo musical, descreveu as funções harmônicas como uma estrutura baseada em dois termos essenciais, *repouso* e *movimento*, ele estava também tratando de uma relação *juntiva* envolvendo os termos subsumidos (*afastamento*,

¹⁵ “De Volta pro Meu Aconchego”, de Dominginhos, especialmente na voz de Elba Ramalho, é um bom exemplo de desaceleração que exprime a forte emoção eufórica de reaver um objeto perdido. Mesmo “Happy Xmas, war is over”, de John Lennon, traz do começo ao fim uma passionalização convivendo em bons termos com a tematização para ser coerente com um discurso que comunga a superação das disforias com a prospecção emotiva própria dos recomeços.

¹⁶ A interpretação de Caetano Veloso para esta canção, em 1972, é o mais célebre exemplo de quando o enunciador se deixa conduzir pela lentidão, e assim faz emergir o estado de afetação do sujeito em sua mais dolorosa versão.

¹⁷ Parte das formulações desse tópico, especialmente sobre a organização do devir tonal, foram primeiro apresentadas em dissertação de mestrado em Linguística (Fonseca, 2022). O raciocínio está aqui recuperado e revisto com adaptações para melhor descrever o objeto analisado.

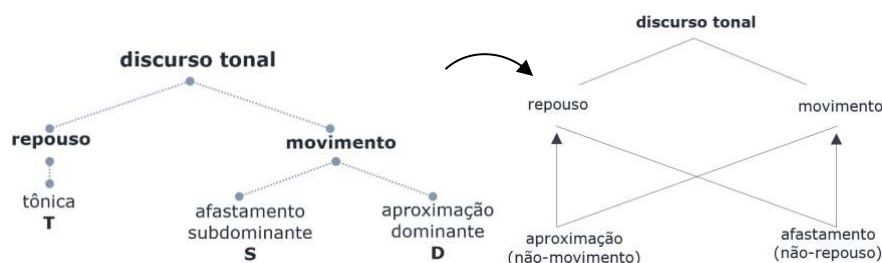
aproximação)¹⁸. Acreditamos que essas formulações possam nos ajudar a compreender as compatibilidades de letra e melodia no caso de "Asa Branca".

Segundo Koellreutter (ver Figura 5), a função dominante (D) está classificada como uma *aproximação* por seu caráter de atração pelo novo ponto harmônico a que se quer chegar. O *afastamento* ou sub tônica (S), por sua vez, é característico de um início de movimentação, saindo de um ponto de estabilidade. Estando ausentes qualquer uma dessas funções (S e D), o que se tem é o estado de *repouso* ou *tônica* (T), ou seja, não há "movimentação" harmônica.

Embora Koellreutter adote o *movimento* como termo complexo que subsume *afastamento* e *aproximação*, nos parece também plausível tomá-los antes por procedimentos de *passagem* entre os estados contrários. Diríamos, então, que o primeiro afastamento do discurso tonal pode ser lido como um dispositivo de negação do estado de repouso (não-repouso) na medida em que é o mecanismo principiador do movimento harmônico (de saída da "zona de conforto" tonal). Nessas condições, a negação do repouso conduz, por implicação, ao estado de movimentação, no qual as diferentes progressões harmônicas (e melódicas) dão a conhecer a identidade e a inventividade de cada obra musical.

Há que se considerar, então, que o procedimento inverso seja igualmente possível: negar o movimento em direção ao próximo ponto de repouso. Parece ser esse o estatuto harmônico da *aproximação* na sintaxe tonal. Se reorganizarmos a estrutura de Koellreutter com base no quadrado lógico-semiótico de Greimas (2013, 2014), podemos supor que a constituição básica da harmonia funcional ilustrada teria a seguinte distribuição sintático-semântica no microuniverso considerado:

Figura 5 – Estrutura básica das funções harmônicas no discurso tonal adaptada em quadrado semiótico



Fonte: adaptação nossa de Koellreutter (2018, p. 24).

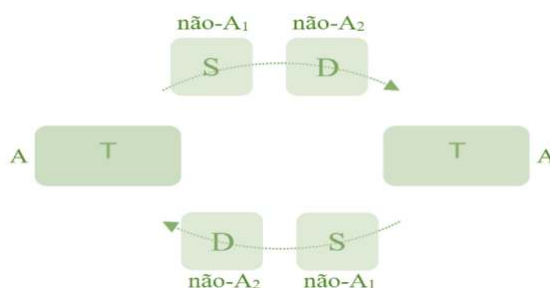
¹⁸ O pensamento funcional nos estudos da harmonia musical em sua forma basilar remonta ao séc. XIX, com os aprimoramentos de Hugo Riemann sobre a teoria vigente que até então se baseava tão somente pelos graus da escala, e que recebeu posteriores contribuições de Hermann Grabner e Max Reger. O que Hans-Joachim Koellreutter faz é uma representação concisa e elegante dos princípios funcionais da harmonia na análise musical.

Mas poderíamos também examinar a aspectualidade dessas articulações segundo formulações de Fontanille e Zilberberg sobre o conceito de *devir* e as condições de sua *circularidade* (2001, pp. 153-169). Essas considerações talvez forneçam uma possibilidade descritiva de maior operacionalidade sobre as implicações da organização melódico-harmônica na construção do sentido em “Asa Branca”.

Dizem os autores, à esteira de Greimas, que se o ponto de partida é A num discurso qualquer, um caso em que os extremos são A e B, a ativação do termo contraditório (não-A) inauguraria um percurso em direção ao termo B, como já ensina a lógica fundamental da significação (ver Figura 4). Se essa sequência (A → não-A → B) fosse segmentada em outras pequenas etapas, poderíamos descrever uma subdivisão do tipo [não-A₁ e não-A₂]. Nada impede que nesse caso a primeira negação seja lida como o distanciamento de A e a segunda negação, uma aproximação de B. Um discurso nessas condições pode ser descrito como *linear*.

Num outro caso, em que os extremos sejam idênticos (A e A), se os pontos de partida e de chegada forem o *repouso harmônico*, sua negação [não-A] em qualquer direção ainda conduzirá ao *movimento* na cadeia sonora, porém se ampliarmos o ponto de vista, e os desdobramentos já conhecidos que levam ao termo homônimo forem segmentados com a disposição (A → [não-A₁ + não-A₂] → A). Poderíamos reconhecer aí a progressão (repouso → [afastamento + aproximação] → repouso), e estaria estabelecido e identificado um *devir circular*, de fato e de direito, no âmbito do sistema tonal. Não há, em última análise, contradição com o que foi descrito por Koellreutter, e que agora ilustramos da seguinte maneira:

Figura 6 – O devir circular no discurso tonal

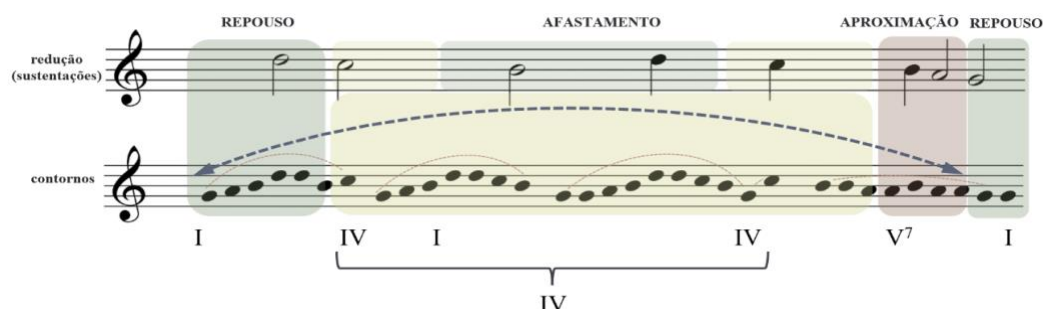


Fonte: elaboração nossa.

Assim, o distanciamento que começa com a subtônica (não-A₁) já é também o responsável por introduzir o retorno possível no horizonte do percurso. Isso porque, se o devir em questão é, como vimos, circular em razão da tônica, esse afastamento (S [não-A₁]) acaba por conduzir a uma aproximação (D [não-A₂]) do novo ponto de repouso (T [A]).

Na dimensão melódica de “Asa Branca”, a reiteração de contornos assemelhados em torno dos relatos do êxodo — que tem início justamente a partir do momento em que a ave “bateu asas do sertão” — constrói uma melodia que sintetiza todo esse percurso do início ao fim, como a projetar insistentemente o retorno desejado. A imagem a seguir demonstra essa leitura no interior de cada estrofe:

Figura 7 – Contorno estrófico na dimensão musical



Fonte: elaboração própria a partir do rascunho de Paulo Costa Lima.

Na canção, todos os relatos do enunciador dão conta direta ou indiretamente de uma ruptura anterior que tira o sujeito de um estado conjuntivo (de *relaxamento* - ver Figura 3), o coloca num estado disjuntivo (com *retenção* da parada), e o lançam num percurso de liquidação da falta que mantém o sujeito em tensionamento até que consiga reaver o objeto (ativação da *distensão* e do relaxamento).

Há, portanto, uma correspondência clara entre essa leitura — percursos que levam da tônica (repouso) à dominante (tensão) e vice-versa — com a hipótese zilberberguiana sobre a passagem do tensionamento ao relaxamento nos discursos. Vejamos, então, como se daria essa compatibilidade verbomusical em “Asa Branca”:

Tabela 1 – Organização do devir circular basilar “Asa Branca”

DIREÇÃO	SEQUENCIALIZAÇÃO	PROGRESSÃO	
		NA MÚSICA	NA LETRA
Ascendente	sequência	A → não-A	repouso → movimento
	segmentação	A → [não-A ₁ + não-A ₂]	repouso → [afastamento + aproximação]
Descendente	sequência	não-A → A	movimento → repouso
	segmentação	[não-A ₁ + não-A ₂] → A	[afastamento + aproximação] → repouso

Fonte: elaboração própria.

6 A EXPERIÊNCIA SINESTÉSICA DA CANÇÃO

Assim, a estabilização dos formantes sonoros em alturas que projetam contornos bem definidos e facilmente reconhecíveis pelo ouvinte — conforme ilustrado em nossa adaptação da redução de Paulo Costa Lima — cria uma estrutura de base para a iconização na dimensão musical. Mas lembremos sempre que *não é apenas uma melodia*. É, sobretudo, uma melodia que se liga fortemente a um elemento lexicalizado do mundo natural (desde o título, é preciso insistir neste ponto): uma ave que é símbolo, no universo cultural nordestino evocado na letra, da chegada da estiagem, da fome, da estação seca que impede o exercício da agricultura e dá início a *um percurso migratório*.

Antes mesmo de conhecermos as desventuras do sujeito, o título introduz uma primeira carga figurativa cuja motivação será descoberta nos desdobramentos da letra. Essa fixação nominativa condiciona o espírito do ouvinte a buscar — ou quando menos *esperar* — que outros elementos textuais venham de algum modo denunciar sua presença no interior da canção.

Com efeito, não demora que uma associação intuitiva comece a ganhar consistência entre a melodia e a figura que dá nome ao título, por seu papel de destaque na letra e pelas recorrências melódicas bem delineadas. De fato, a centralidade figurativa da “Asa Branca” está também demarcada na estrutura formal da canção. Se fizermos um mapeamento de todas as estrofes, veremos que seu aparecimento na letra ocorre exatamente na terceira, de um total de cinco estrofes.

Na tabela abaixo, mostramos como esse posicionamento aparece marcando a divisão exata entre as condições de partida e o pacto de regresso:

Tabela 2 – Mapeamento estrófico na dimensão da letra

Estrofe 1	Estrofe 2	Estrofe 3	Estrofe 4	Estrofe 5
	<i>pretérito</i>		<i>presente</i>	<i>futuro</i>
avaliação do estado de calamidade	enumeração dos objetos perdidos	momento da evasão	avaliação do estado de desalento	pacto fiduciário amoroso
- “a terra ardendo”	- “perdi meu gado”	- “a Asa Branca bateu asas do sertão”	- “hoje, longe”	- “não chore não, viu”
- “por que tamanha judiação?”	- “morreu de sede meu alazão”	- “[...] adeus Rosinha”	- “espero a chuva”	- “eu vortarei, viu, meu coração”

Fonte: elaboração própria.

Mas ocorre um fato curioso em toda essa construção iconizante: não há formantes visuais no texto cancional¹⁹, e mesmo assim ele suscita a visualidade sem recorrer diretamente à linguagem visual. Entendamos melhor esse efeito.

O processo de iconicidade construído no sincretismo de "Asa Branca" produz um efeito de visualidade que lembra o curso migratório traçado pelos céus. Mas esse caráter visual alcançado pelas relações de expressão e conteúdo não vem, porém, integrar o texto cancional como terceira linguagem reunida às outras duas. Lembremos que no *Dictionnaire raisonné...* Jean-Marie Floch já chamava atenção para o fato de que "[...] em certos casos, os procedimentos de sincretização podem fazer surgir verdadeiras sinestesias" (Greimas; Courtés, 1986, p. 218).

Nessa canção, há um efeito de sentido sinestésico que suscita a visualidade. Mas é também, no nível do texto, mais do que uma simples metaforização. Ocorre que Luiz Gonzaga não opera uma construção comparativa das qualidades sonoras com as visuais, o que se está fazendo, na realidade, é fundir as duas experiências sensoriais pelo tratamento estético, poético e expressivo, no texto cancional. Isso porque, segundo Lúcia Teixeira, "o cuidado estético da palavra tem justamente o objetivo de provocar no leitor o reencontro com esse estado inicial de conjunção com o mundo, estado de caos, de inseparabilidade, de totalidade" (2009, p. 10).

Se a percepção visual não se completa diante dos olhos²⁰, é porque a linguagem visual não está manifestada, mas aludida como *ideia sensorial*. É um caso de sinestesia por "exacerbação", como diria Lúcia Teixeira (2009), das "qualidades matéricas" da linguagem cancional, essencialmente sonora.

Mas é preciso destacar que esse simulacro sensorial específico só ganha notoriedade no objeto em razão do sincretismo: a figura convocada nominalmente (a ave "asa branca"), e mais que isso, o movimento (alçar voo) a ela associado no plano do conteúdo, se manifesta no plano de expressão verbomusical como sinuosidades sonoras em razão do recorte linguístico estabilizado em alturas (frequências), cuidadosamente distribuídas para simular a experiência do "bater de asas" em voo. Tudo isso é garantido pelas regras de combinatória que são próprias de cada linguagem, isto é, pelas coerções da substância musical e da substância verbal oral precedidas por suas respectivas formas da expressão.

¹⁹ Estamos aqui nos referindo à manifestação puramente sonora do objeto. Não estão incluídos elementos outros que incorporam a dimensão visual à prática cancional, como capas de disco, vídeos, registros audiovisuais de show ao vivo, etc.

²⁰ Paulo Costa Lima exibe seus rascunhos em transcrição gráfica (visual), mas esse é um recurso do analista que permite ilustrar/traduzir com algum didatismo aquilo que se percebe na dimensão auditiva.

7 PARA CONCLUIR

Como vimos, toda aquela organização melódico-harmônica (ver Figura 6) que se desenvolve ao lado da construção verbal é nítida no canto de Luiz Gonzaga por duas razões: 1) pela regularidade temática do contorno melódico uniforme, já que vemos sempre o mesmo desenho, com recurso às mesmas notas em cada trecho da estrofe, e isso cria um sentido de padronização das frases musicais; e 2) pela aceleração de base que permite vislumbrar com maior clareza esse contorno, e, em consequência, suas cadências. Trata-se, então, de um perfil melódico e harmônico desenhado nos termos da *espera*, com previsibilidade dos percursos construídos.

E na letra, também a *espera* está na base da significação, uma vez que o sentimento falta estabelecido pelo abandono da terra natal desperta no sujeito a atualização de um retorno, de um reencontro com o objeto ausente e com seu par amoroso. Esse vínculo é sempre reiterado, seja pelos relatos dolorosos do êxodo, ou pela expectativa de reparação das condições calamitosas. Em suma, toda a canção gira em torno da temática da *migração* do sujeito, mas também da ave (“inté mesmo a asa branca / bateu asas do sertão”). Assim, conforme ilustramos, o gesto do voo — indissociável do percurso temático da migração — é continuamente recuperado também na melodia. Daí a razão de uma leitura iconizante como aquela proposta por Paulo Costa Lima e que, na verdade, se mostra ainda mais complexa quando produz também um efeito sinestésico que resgata uma ideia sensorial do mundo natural.

Acreditamos que as observações analíticas aqui encaminhadas, embora ligeiras, constituem um esforço descritivo na direção da incorporação de elementos para além das relações internas da *entoação* no exame semiótico das canções populares. Mas mesmo nessa relação específica há ainda pontos pouco explorados sobre o objeto cancional no domínio das semióticas sincréticas que a semiótica da canção precisa considerar. Aqui aparecem muito brevemente apenas alguns deles.

REFERÊNCIAS

ALBIN, Cravo. Luiz Gonzaga. **Dicionário Cravo Albin de Música Brasileira**. [s.l.], 2021. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/artista/luiz-gonzaga>. Acesso em: 21 mai. 2023.

CAPLIN, William E. **Analyzing classical form: an approach for the classroom**. New York, NY: Oxford University Press, 2013.

FERREIRA, Lírío. O homem que engarrafava nuvens. 107m04s. **Youtube**, 2008. Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=OLLcf8UTnPo&ab_channel=CaioNunesdaCruz. Acesso em: 20 jun. 2023.

LUIZ GONZAGA. Asa Branca. **Discoteca Pública**, Belo Horizonte, 2012. Disponível em: <https://www.discotecapublica.com.br/forro/luiz-gonzaga-asa-branca-1975/>. Acesso em: 02 mai. 2023.

FONSECA, Alef James. **"Aos boêmios como eu"**: apontamentos para uma abordagem semiótica da dicção de Ramos Cotoco. 176f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Programa de Pós-Graduação em Linguística, Departamento de Letras Vernáculas, Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2022.

FONTANILLE, Jacques. **Significação e visualidade**. Porto Alegre: Sulina, 2005.

FONTANILLE, Jacques; ZILBERBERG, Claude. **Tensão e significação**. Trad. Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: Edusp, 2001.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. **Sémiotique II** : dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Paris : Classiques Hachette, 1986.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de semiótica**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2013.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Sobre o sentido II**. Trad. Dilson Ferreira da Cruz. Nankin Editorial/Edusp, 2014.

KOELLREUTTER, Hans-Joachim. **Harmonia funcional**: introdução à teoria das funções harmônicas. São João Del Rei: Ed. USJ / Fundação Koellreutter, 2018.

KOSTKA, Stefan; PAYNE, Dorothy; ALMÉN, Byron. **Tonal harmony**: with an introduction to post-tonal music. 8. ed. New York, NY: McGraw-Hill Education, 2018.

OLIVEIRA, Ana Cláudia de; TEIXEIRA, Lúcia (org.). **Linguagem e comunicação**: desenvolvimentos de semiótica sincrética. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009.

RAMALHO, Elba Braga. **Luiz Gonzaga**: a síntese poética e musical do sertão. 2. ed. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2012.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. **A canção no tempo**: 85 anos de músicas brasileiras. Vol. 1: 1901-1957. 7. ed. São Paulo: 34, 2015.

SCHOENBERG, Arnold. **Harmonia**. 2. ed. Trad. Marden Maluf. São Paulo: Unesp, 2011.

TATIT, Luiz. **Semiótica da canção**: melodia e letra. 2 ed. São Paulo: Escuta/Plethos, 1999.

TATIT, Luiz. **Musicando a semiótica**: ensaios. São Paulo: Annablume/FAPESP, 1997.

TATIT, Luiz. **O cancionista**: composição de canções no Brasil. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2012.

TATIT, Luiz. **Todos entoam**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular**: segundo seus gêneros. 7. ed. São Paulo: 34, 2013.

ZILBERBERG, Claude. **Razão e poética do sentido**. Trad. Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Beividas. São Paulo: Edusp, 2006.

ZILBERBERG, Claude. **Elementos de semiótica tensiva**. Trad. Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Beividas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

FONSECA, ALEF JAMES. DA ICONICIDADE EM "ASA BRANCA". **ENTREPALAVRAS**, FORTALEZA, v. 13, n. 3, E2724, p. 23-43, SET.-DEZ./2023. DOI: 10.22168/2237-6321-32724