

OBSERVAÇÕES SOBRE OS EFEITOS DE SENTIDO EM “ORAÇÃO”, DE A BANDA MAIS BONITA DA CIDADE

Carlos Vinicius Veneziani dos Santos¹

Resumo

O artigo analisa a canção “Oração”, lançada pelo conjunto A Banda Mais Bonita da Cidade em 2011, a partir dos recursos oferecidos pela semiótica da canção. A base teórica da análise, para os aspectos gerais da semiótica, são as contribuições de José Luiz Fiorin e de Diana Luz Barros, e para os aspectos específicos dos textos analisados, são os trabalhos de Peter Dietrich e Luiz Tatit. São analisados, pela ordem, a letra da canção, a estrutura do arranjo e a relação entre melodia e letra, apoiada em transcrição gráfica para visualização. As análises indicam características de tematização e figurativização na compatibilidade entre melodia e letra. Os dados apontam, ainda, para as funções do arranjo na construção dos efeitos de sentido, ora fortalecendo a ideia de circularidade, ora contribuindo para a caracterização do texto cancional como similar a uma prece coletiva.

Palavras-chave: Linguística. Semiótica. Canção.

Abstract

This article analyses the song “Oração”, released by A Banda Mais Bonita da Cidade in 2011, based on theoretical foundations of song’s semiotics. These foundations are, for general semiotics issues, the contributions of José Luiz Fiorin and Diana Luz Barros, and for specific topics of analyzed texts, the works of Peter Dietrich and Luiz Tatit. The topics selected for analysis are, in this order: lyrics, musical arrangement’s structure, the relationship between music and lyrics, supported by graphic transcription appropriate for viewing. The analysis indicates characteristics of figurativization and musical structuring by themes in the relationship between music and lyrics. The data suggests, additionally, that musical arrangement reinforce the ideas of circularity and collective prayer.

Keywords: Linguistic. Semiotics. Songs.

Introdução: a canção e a escolha de abordagem

A canção “Oração”, composição de Leonardo Fressato, está incluída no primeiro álbum de carreira do grupo curitibano A Banda Mais Bonita da Cidade, de 2011. Foi lançada em forma de videoclipe independente, alcançando ampla repercussão nas mídias e redes sociais. Só depois do sucesso do vídeo é que o conjunto conseguiu fundos para gravação de seu primeiro álbum, financiado via Crowdfunding, e hoje disponível na página do grupo na internet (A BANDA..., 2018).

Aos poucos, o estilo musical da Banda se tornou conhecido nacionalmente, com apresentações em diversas cidades e estados. Entretanto, desde 2011 até hoje, “Oração” continua sendo o principal sucesso do grupo, e é comum ouvir a execução da canção em diversos contextos, como apresentações musicais, festivais, karaokês, saraus etc. A

¹ Doutor em Linguística/USP. Docente do IFSP/Campus São Paulo. E-mail: viniciuscex@gmail.com

penetração midiática de “Oração” atingiu estatuto icônico, que permite incluí-la entre as canções brasileiras mais populares da segunda década do século XXI.

Justificar, explicar ou analisar as condições que transformaram “Oração” em sucesso comercial consiste em tarefa que implica a descrição, comparação e ponderação de número elevado de fatores, dimensionados a partir de perspectivas teóricas dificilmente passíveis de conciliação. Sem pretender esgotar as possibilidades dessa sondagem, este trabalho visa a investigar aspectos da força estética, das possibilidades comunicativas e dos elementos de construção dessa canção que podem ter contribuído para o efeito de sentido do produto final no fonograma. A investigação analítica apresentada propõe-se como aplicação de abordagem semiótica de leitura da canção, como esboço de interpretação de elementos menos imediatamente evidentes na audição e como tributo à qualidade singular do material produzido pelos músicos paranaenses.

Em nossa abordagem, procuramos apresentar as dimensões de sentido apontadas e sugeridas pelo material musical do fonograma de 2011, considerando a proposta de letra, de melodia, de arranjo, de interpretação e de entoação oferecida pela gravação que analisamos. Destacamos que nossa opção, para o corpo de análise, foi a de análise de todos os recursos sonoros apresentados pela gravação em uma faixa de disco específica e, por isso, apresentamos nosso esforço de pesquisa como análise de um fonograma e não somente de relação letra/melodia da letra, ainda que a admitamos como núcleo de sentido do texto cancional.²

A canção no álbum

Antes de examinar o fonograma específico, realizamos uma aproximação preliminar, a partir de sua relação com o produto final ao qual foi englobada, e do qual faz parte, entre outros fonogramas. “Oração” é a décima-primeira faixa do álbum *A Banda Mais Bonita da Cidade*. O álbum caracteriza-se pelo espírito descontraído, intimista e emotivo. Para compreender a maneira como o disco é estruturado, dividimos as canções em três grupos distintos:

1) Algumas faixas do álbum fazem referência a situações da vida cotidiana com humor e leveza, como no caso de “Mercadorama”, “Solitária” e a inteligente “Canção pra não voltar”.

² Em concordância com as observações do semioticista Márcio Coelho na obra *O arranjo e a canção: uma abordagem semiótica* (COELHO, 2014, p. 70-71), nossa opção é detalhada na obra *Estudo semiótico de canções de Adoniran Barbosa*: “Dessa forma, aderimos à noção de fonograma como um todo de sentido delimitado com início e fim, estruturado para dar forma, por meio de um arranjo musical, ao núcleo de identidade da canção, a letra e a melodia da letra” (SANTOS, 2017, p. 50).

Nesse caso, a simplicidade das letras e a reduzida intenção de eloquência resultam em material divertido e de fácil assimilação, que, por outro lado, beneficia-se de alto grau de elaboração musical nos arranjos e na evolução da composição, com soluções inusitadas de organização das partes e de densidade e textura musical.

2) Outras canções são mais experimentais, como “Aos garotos de aluguel”, “A balada da bailarina torta” e “Oxigênio” com mais impacto sonoro nas escolhas de instrumento, voz e efeitos musicais. Nesse caso, as composições possuem várias partes distintas, costuradas pela organicidade da letra e da harmonia, mas descontínuas no tratamento dos timbres e dos elementos da seção rítmica, por vezes dissonantes ou transmitindo sensação de ruptura.

3) Há, ainda, canções conceitualmente simples em letra, melodia, arranjo e interpretação vocal; estas são mais suaves e menos exigentes, enquanto audição. São canções que funcionam bem em abordagens acústicas, e, em alguns casos, que valorizam o canto menos empostado, mais próximo da fala. Podemos citar como exemplos desse grupo “Boa pessoa”, “Nunca”, “Cantiga de dar tchau” e “Se eu corro” (a despeito do trecho mais denso e agressivo).

Em geral, A Banda Mais Bonita da Cidade procura oferecer canções em que se destacam escolhas inusitadas, que quebram a expectativa constituída pelo reconhecimento do gênero. Essas escolhas se refletem tanto nos aspectos musicais quanto nos verbais. Quando não há opção pela surpresa, a Banda aposta na simplicidade, na exploração de imagens do cotidiano e nos sentimentos de amor e carinho, tomados de forma amena e descomplicada.³ O resultado é um trabalho que oscila entre a provocação estética pela surpresa e a sedução do ouvinte pelo caráter prosaico e desprezioso.⁴

Do ponto de vista da ordem de audição dentro do álbum, considerando um ouvinte que se dispusesse a conhecer as canções em sequência, sem nenhuma interferência na execução ou seleção prévia, “Oração” é a penúltima faixa, precedida e sucedida por duas canções que se associariam ao terceiro grupo de canções anteriormente descrito, que tendem para uma

³ Evidentemente, os termos de comparação e as gradações apresentadas referem-se ao universo do próprio material, considerado como uma unidade de sentido enquanto produto comercial. Uma canção pode ser simples para o universo de canções de um determinado conjunto, mas soar complexa se comparada a outra propostas artístico-musicais. As canções consideradas aparentemente mais convencionais da Banda, se tomadas no contexto geral e comparadas com a média da produção musical pop brasileira contemporânea, apresentam soluções mais elaboradas de composição e execução.

⁴ A canção “Ótima” assume posição única dentro do trabalho, por não ser inovadora do ponto de vista dos usos específicos e da densidade do arranjo, e sim na organização do conteúdo verbal e musical como surpresa, provocação, ironia e humor. Nessa canção, a mudança da intenção da letra é acompanhada da mudança da perspectiva musical (da escala menor, mais carregada e vocalmente contida, para a explosão em escala maior e maior abertura vocal), com a segunda parte traindo as expectativas musicais contidas na primeira.

execução acústica e com menor quantidade de instrumentos no arranjo. O aspecto circular e iterativo de “Oração” consistiria no ponto mais evidente desse investimento do terceiro grupo de canções. O álbum equilibra os três grupos (1, 2 e 3) em dois conjuntos gerais (o primeiro, com as do grupo 1 e 2; o segundo, com as do grupo 3) mais ou menos coesos, e a faixa analisada pertenceria ao segundo conjunto, ao terço final do álbum iniciado por “Nunca”. No primeiro conjunto, revezam-se canções do primeiro e segundo grupo analisados, mais experimentais e/ou mais irreverentes. No segundo conjunto, ficariam faixas do terceiro grupo, mais emotivas e menos provocativas. Essa disposição dos conjuntos distintos remete a uma estratégia de apresentação que investe no choque inicial, com aposta no impacto, e evolui, ao final, para o relaxamento.

Importa entendermos que a classificação das canções anteriormente realizada incide em determinada proposta de fruição da obra, na qual buscamos localizar a posição da canção em relação ao restante do material oferecido na unidade do álbum. Evidentemente, o fonograma pode ser ouvido em separado, e é provável que isso tenha ocorrido muitas mais vezes do que a audição completa das doze canções, dadas as circunstâncias e possibilidades de acesso oferecidas pelos grandes complexos midiáticos. O que é relevante observar é a singularidade de “Oração” mesmo em relação às propostas dos seus autores-intérpretes. Se podemos entendê-la como uma canção do terceiro grupo, com vocações intimistas, acústicas e de menor complexidade melódica, também devemos ressaltar que o arranjo proposto para sua gravação investe em evolução sonora e de intensidade, à semelhança das canções mais experimentais do segundo grupo, e a letra tem muitos aspectos do cotidiano e muita leveza, remetendo a canções do primeiro grupo. A síntese de intenções em “Oração” abarca o despretenso e o inovador, o corriqueiro e o profundo, os aspectos mais descontraídos e sentimentais da produção da Banda e os aspectos irreverentes, surpreendentes e inteligentes dos chistes que caracterizam suas letras e suas guinadas no interior das canções. A faixa analisada aparece assim, singularmente, como uma canção pop convencional pouco agressiva para o ouvinte e como um material repleto de particularidades significativas em sua elaboração, passíveis de agradar a um ouvido mais exigente.

Recorte teórico e definições adotadas

As considerações que serão realizadas adiante exigem delimitação teórica de termos que serão empregados nas análises. Em primeiro lugar, é necessário fazer referência às noções de continuidade e descontinuidade para a linha de estudos semióticos que adotamos. Na semiótica tensiva, base da semiótica da canção, há o princípio de que as continuidades e

descontinuidades do discurso musical produzem efeitos de sentido que orientam a escuta do enunciatário. Maior quantidade de informações oferecidas em menor espaço de duração temporal resulta em maior exigência de atenção e do ouvinte, o que implica descontinuidade, pois exige reorientação da percepção. Por outro lado, quantidade menor de informação oferecida em lapso de tempo mais amplo resulta assimilação mais confortável, menos exigente, o que implica continuidade no campo perceptivo. Esses conceitos são desenvolvidos pelo semiótico Peter Dietrich:

Podemos observar mais uma vez a atuação da categoria aceleração vs. desaceleração, em suas várias gradações. Essa categoria pode ser diretamente associada à percepção de alteridade vs. identidade, ou se preferirmos usar o termo geralmente empregado pela teoria musical, informação vs. redundância, na comparação entre as células que compõem as frases de uma peça. Quanto maior for o contraste (de alturas, durações, intensidades ou timbres), maior a percepção da aceleração. Ao contrário, à medida que os contrastes se diluem, a desaceleração passa a tornar-se dominante. Como sempre, a atuação desta categoria acontece dentro de uma escala tensiva. Nada será completamente acelerado ou totalmente desacelerado. No limite da aceleração, o discurso não acontece, pois o fluxo de informações é tão veloz que nada consegue acompanhá-lo. Em um regime de desaceleração total, o discurso também não acontece, pois não havendo nenhum contraste entre seus componentes, nenhum sentido é produzido. É evidente que discursos desta maneira não são concebíveis na prática. O que acontece é uma tendência a aceleração ou desaceleração, sendo mais freqüente ainda uma combinação dos dois fatores, recaindo sobre aspectos musicais diferentes. (DIETRICH, 2008, p. 98)

As observações de Dietrich são importantes para compreender os efeitos de sentido em “Oração”, na medida em que estabelecem, para as transformações ocorridas na canção, valores tensivos. A aceleração aqui não se refere ao apressamento do ritmo, e sim, ao aumento do volume de informações; por consequência, a desaceleração corresponde à diminuição desse volume. Do ponto de vista semiótico, a aceleração associa-se à alteridade (descontínuo) e a desaceleração à identidade (contínuo). Mudanças bruscas de andamento, saltos intervalares amplos, diferenças evidentes na densidade e na intensidade na execução constituem fatores de quebra da percepção identitária da canção, constituída pela repetição de células e trechos no tempo musical.

É importante, ainda, explicitar a definição de densidade. Quando fazemos referência, neste trabalho, a esse termo, estamos nos apropriando de noção utilizada por Peter Dietrich, que avalia a presença ou ausência de diferentes timbres (executados por diferentes vozes ou instrumentos) em uma determinada canção ou peça musical. Para o semiótico:

Para analisar o discurso musical, dispomos a princípio de apenas quatro elementos, que são as propriedades do som [...]. Podemos ainda pensar em um outro elemento,

resultado da projeção de cada uma das quatro propriedades no tempo: a densidade. Um trecho composto por um instrumento solo, em uma interpretação homogênea, seria um trecho de baixa densidade timbrística. Uma orquestra no momento do *tutti* (todos os instrumentos tocando juntos) apresentaria grande densidade timbrística. (DIETRICH, 2008, p. 39)

A noção de densidade é fundamental para a análise da canção em foco, visto que as alterações gradativas do canto e do instrumental acontecem no âmbito do arranjo e não na relação entre melodia e letra. As transformações de densidade no arranjo são responsáveis por efeitos de sentido que se contrapõem àqueles revelados na análise da relação entre melodia e letra.

Também se faz necessário estabelecermos a diferenciação entre as noções de unidade entoativa, verso e frase melódica. Uma frase melódica consiste de uma sequência de células melódicas, constituídas, por sua vez, de notas musicais, que estabelece um caminho de sentido no campo das alturas em uma execução musical.⁵ Há frases melódicas em qualquer material musical, seja ou não complementado por componentes verbais. Os versos são, por sua vez, definidos como “cada uma das linhas de um poema” (HOUAISS, 2009, p. 1938), sendo associados, assim, prioritariamente, à produção literária. As unidades entoativas podem ser transcritas como versos, ou executadas sobre uma linha melódica de uma frase musical, mas não se confundem com as outras duas formas de segmentação. Luiz Tatit, concebendo a canção como uma linguagem distinta da poesia e da música isoladas, afirma a respeito das unidades entoativas:

Ao propor uma letra, portanto, o autor não está apenas combinando sonoridade linguística com sonoridade melódica, mas sobretudo experimentando diversos tipos de recortes linguísticos para o mesmo segmento melódico, de modo a gerar diferentes efeitos figurativos. A melodia em si já traz as suas frases musicais que, a partir do encontro com a letra, serão convertidas em unidades entoativas identificadas por qualquer falante da língua utilizada. Ou seja, a melodia cancional cuja criação não proceda diretamente das entoações da fala precisa reencontrá-las numa etapa seguinte, no momento de concepção da letra. (TATIT, 2016, p. 76)

Dessa forma, uma mesma frase musical pode ser subdividida em número distinto de unidades entoativas, a depender do sentido da letra que lhe é acoplada. Adicionalmente, a transcrição da letra em versos não respeita, necessariamente, as divisões e escolhas de

⁵ Não é por acaso que podemos dizer que a frase é a menor estrutura que ainda produz um efeito de sentido de unidade. Abaixo da frase, só poderemos perceber fragmentos de ideias. Existem várias explicações possíveis para esse fenômeno, mas a principal parece ser uma explicação harmônica. No nível da frase ainda é possível perceber uma movimentação harmônica, o que confere à frase um perfil melódico que tem em si uma direção. A frase pode ser suspensiva ou conclusiva, ela pode ser linear ou tortuosa. É verdade que as células (componentes do nível imediatamente inferior) também têm essas características, mas elas não possuem o poder de produzir o efeito de sentido de unidade que a frase produz: as células são sempre ouvidas como fragmentos (DIETRICH, 2008, p. 88).

expressividade da linha do canto, e um único verso pode ser dividido, em uma canção, em mais de uma unidade entoativa, e vice-versa. A não coincidência dessas noções obriga o analista a recuperar a letra da canção, na transcrição, por meio de uma escuta atenta, sensível às nuances de interpretação do conteúdo verbal.

Na análise da letra e da melodia, tornam-se importantes também os conceitos de interlocutor/interlocutário e de manipulação, enquanto estratégia persuasiva. Em relação às projeções enunciativas, assumimos que as relações entre o “eu” lírico que assume a primeira pessoa na canção e o “você” que é instaurado como segunda pessoa correspondem a uma situação de interlocução, que não corresponde à da relação entre o enunciador e o enunciatário (os responsáveis pelo fonograma e os ouvintes), nem entre o narrador e o narratário (o “eu” que narra o texto não corresponde ao “eu” que assume a palavra em discurso direto dentro do texto). Por essa razão, optamos pelos termos interlocutor e interlocutário para descrever a estrutura de enunciação na letra estudada. Procuramos recuperar a forma como esses conceitos são definidos por José Luiz Fiorin:

Os esquemas narrativos são assumidos pelo sujeito da enunciação que os converte em discurso. A enunciação é o ato de produção do discurso, é uma instância pressuposta pelo enunciado (produto da enunciação). Ao realizar-se, ela deixa marcas no discurso que constrói. [...] Mesmo quando os elementos da enunciação não aparecem no enunciado, a enunciação existe, uma vez que nenhuma frase se enuncia sozinha. [...] Isso implica que é preciso distinguir duas instâncias: o eu pressuposto e o eu projetado no interior do enunciado. Teoricamente, essas duas instâncias não se confundem: a do eu pressuposto é a do enunciador e a do eu projetado no enunciado é a do narrador. Como a cada eu corresponde um tu, há um tu pressuposto, o enunciatário, e um tu projetado no interior do enunciado, o narratário. Além disso, o narrador pode dar a palavra a personagens, que falam em discurso direto, instaurando-se então como eu e estabelecendo aqueles com quem falam como tu. Nesse nível, temos o interlocutor e o interlocutário. (FIORIN, 2013, p. 55-56)

Em relação às estratégias de manipulação, consideramos as observações de Diana Luz:

Na manipulação, o destinador propõe um contrato e exerce a persuasão para convencer o destinatário a aceitá-lo. O fazer persuasivo ou fazer-criar do destinador tem como contrapartida o fazer-interpretativo ou criar do destinatário, de que decorre a aceitação ou recusa do contrato.

[...]

Uma tipologia bastante simples prevê quatro grandes classes de manipulação: a provocação, a sedução, a tentação e a intimidação. (BARROS, 2008, p. 28-29)

A partir dessas definições, assumimos que a relação de interlocução entre as vozes discursivas em “Oração” é uma relação de manipulação, em que a interpelação discursiva tem

como objetivo o convencimento daquele a quem a mensagem é dirigida. Faz sentido, portanto, pensar em estratégias de persuasão dentro do texto cancional estudado.

Análise do plano verbal

De posse dessas definições, iniciamos nossa análise pelo título do fonograma, “Oração”. No caso específico dessa canção, o título tem grande relevância. Sabe-se que nem sempre o conteúdo da canção está expresso em seu título e que alguns desses títulos não são facilmente associados ao que está sendo dito pela letra. Poderíamos citar como exemplo a poderosa canção de Geraldo Vandré, “Pra não dizer que não falei de flores”, em que o impacto dos versos com forte cunho político não está, de forma alguma, nem antecipado nem contemplado pelo nome do trabalho. Outro exemplo possível é o de “Drão”, de Gilberto Gil, em que as referências à biografia do cantor-compositor são convocadas pela letra e pelo título, que seria de outra forma demasiadamente aleatório ou obscuro, podendo ser erroneamente atribuído a alguma brincadeira ou jogo de palavras gratuito.

Em “Oração”, por outro lado, a ideia de prece ou de fim religioso ou místico das palavras não é uma simples alusão a algum elemento disperso, e sim, uma apresentação coerente tanto do material verbal quanto do melódico. A definição de oração, segundo o Dicionário Houaiss, é a seguinte:

- 1 – súplica, pedido dirigido a Deus, a santo, a uma divindade; reza, prece;
- 2 – prédica, sermão, pregação;
- 3 – discurso, geralmente pronunciado em ocasião solene; fala, alocução, discurso. (HOUAISS, 2009, p. 1393)

As definições oferecidas pelo dicionário propõem um conjunto de traços semânticos elucidativos do ponto de vista da apropriação dessa ideia pelo compositor da canção. A primeira acepção remete à religiosidade, considerando a oração um tipo de uso verbal que liga o homem à divindade por meio de uma súplica ou solicitação. Há, assim, a associação da vontade humana, que se declara, à vontade divina, que se sonda. A ideia de que a força espiritual superior pode ser invocada é o primeiro aspecto relevante sobre o vocábulo a ser destacado. Na segunda acepção, a oração está menos associada à sua finalidade e mais ao seu gênero. Há, nesse caso, uma noção de duração (sermão, pregação), de continuidade no tempo, por meio da insistência, para que a palavra atinja seu objetivo. A terceira acepção reforça essa característica, ampliando-a para além da perspectiva religiosa. A oração, nesse caso, seria o próprio discurso, naquilo que pode ter de solene. Torna-se importante, aqui, a ideia de solenidade, no sentido de relevância dada a determinado tema. Não se faz uma oração, ou não

se chama de oração, o discurso despreocupado, cujo objeto seja uma banalidade desimportante.

A solenidade do mérito e o prolongamento da duração são as noções que podemos extrair das definições de dicionário em relação ao conceito de oração. Essas noções são importantes para pensarmos, adiante, de que maneira essa oração estetizada d'A Banda Mais Bonita da Cidade assume esses elementos conceituais e os transforma, em sua leitura particular do tema.

Em relação ao plano verbal dos conteúdos, a canção oferece uma letra curta, inteiramente construída em forma de apelo, em discurso direto. A letra é transcrita adiante, dividida em unidades entoativas, conforme o canto:

Oração

- 1 Meu amor,
- 2 Essa é última oração
- 3 Pra salvar seu coração.
- 4 Coração não é tão simples quanto pensa.
- 5 Nele cabe o que não cabe na despensa.
- 6 Cabe o meu amor.
- 7 Cabem três vidas inteiras.
- 8 Cabe uma penteadeira.
- 9 Cabe nós dois.
- 10 Cabe até o...
- 10* (alternativo no final) Cabe essa oração.

Pode-se perceber, pelo vocativo “meu amor”, no verso correspondente à unidade entoativa 1, que o caráter religioso do gênero “oração”, proposto pelo título e pelo conjunto do texto, sofre uma alteração inusitada, com o direcionamento da fala para o interlocutor em benefício do qual ela se realiza, e não para a divindade. Como consequência, a estrutura de enunciação apresenta a indicação de um interlocutário, reforçada pela presença do pronome possessivo “seu”, no verso correspondente à unidade entoativa 3. Ao mesmo tempo, nesse trecho, a escolha vocabular de palavras como “última” e “salvar” remete à pungência da locução, recuperando o aspecto sagrado, próprio dos textos oracionais.

Temos, assim, nos três primeiros versos da letra, elementos que estabelecem o mapeamento enunciativo da locução. Esses elementos são também índices da estrutura narrativa do texto: o sujeito-interlocutor dirige-se ao sujeito-interlocutário dizendo que pronunciará uma oração para “salvar” o coração deste. A relação semiótica entre sujeitos caracteriza-se como relação de manipulação, em que o primeiro atua de maneira persuasiva sobre as possibilidades de ação e entendimento do segundo. No caso da letra de “Oração”, a manipulação faz uso da ideia de urgência (“última”) e de perda (evitada pela “salvação”),

configurando-se como estratégia de intimidação (se o sujeito manipulador não for atendido, o sujeito manipulado perderá algo).⁶

A partir do verso correspondente à unidade entoativa 4, o conteúdo passa a ser menos apelativo e mais explicativo. O interlocutor esforça-se para explicar ao interlocutário tudo o que cabe no coração. O coração, evidentemente, é utilizado de forma metafórica, representando a vida afetiva do interlocutário; assim, aquilo que cabe nele, cabe na vida afetiva. É importante, para a estratégia de manipulação, que haja o entendimento de que o coração é espacialmente mais amplo, que corresponde, metaforicamente, ao entendimento de que a vida afetiva pode abarcar mais elementos. O interlocutário não possui esse entendimento (“coração não é tão simples quanto pensa”), fundamental para a salvação de suas emoções. A manipulação consiste em fazê-lo assimilar essa informação, o que representa, para o interlocutor, a possibilidade de incluir, entre outros conteúdos aleatórios citados, o amor que sente e demonstra (“cabe o meu amor” – unidade entoativa 6; “cabe até o meu amor” – unidade entoativa 10, completada pela unidade entoativa 1). Se o interlocutário não assimilar essa informação, por discordância ou desconhecimento, seu coração (sua vida afetiva) não será salvo (haverá perdas, sofrimento). Por outro lado, se a abrangência do coração for admitida, o interlocutário “salva-se” dessa condição destrutiva, por possuir agora as competências cognitivas necessárias para tal, e o interlocutor atinge mais um objetivo de manipulação, que é aproximar-se de seu objeto afetivo, estabelecendo a conjunção anteriormente impossibilitada pelas restrições de conteúdo possível entre os afetos do outro.

A importância de exercer influência sobre a perspectiva cognitiva do interlocutário revela-se, na estrutura da canção, pela insistência do interlocutor, discursivizada na repetição constante do conjunto da letra e no efeito cíclico conseguido pelo arranjo musical. Na letra, a circularidade das repetições é articulada pelo acoplamento da unidade entoativa 1, que funciona na primeira ocorrência como vocativo, à unidade entoativa 10, passando a exercer a função de objeto direto do verbo “caber”. Esse recurso revela-se significativo do ponto de vista dos efeitos de sentido da canção, porque mantém a solução entoativa de chamamento, produzindo, nas repetições, a sensação de apelo na realização sonora e, ao mesmo tempo, a de complementaridade verbal na linearidade linguística do discurso. O complemento verbal só deixa de receber esse tratamento entoativo quando, justamente, é substituído por outro conteúdo, “essa oração” (unidade entoativa 10*), no encerramento da canção, com supressão da unidade entoativa 9 (“cabe nós dois”). Essa substituição do paradigma (“o meu amor”, ou

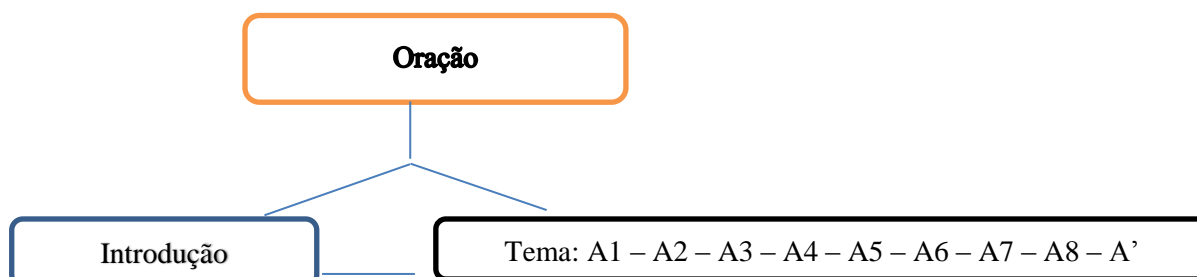
⁶ Cf. BARROS, 2008, p. 33.

“nós dois”, por “essa oração”) no eixo do sintagma (“cabe ...”), reforçada pela expectativa criada na estrutura musical insistentemente repetitiva, provoca a percepção de ruptura, mas também de equivalência (poética) entre os termos. Às expressões “o meu amor” e “nós dois” passa a corresponder a expressão “essa oração”, criando o efeito de aproximação semântica: afinal, a oração atua em benefício do amor, ligação do interlocutor com o interlocutário.

Análise do plano musical e dos recursos entoativos

Procederemos, agora, à análise do plano musical da canção, a partir da audição do fonograma. Do ponto de vista da macroforma, canção pode ser dividida basicamente em duas partes: uma introdução e o tema, consistindo da repetição constante da mesma parte, e da repetição ao fim com uma alteração adicional. Como nos interessa estabelecer algumas observações de arranjo em relação à canção, convencionamos para as partes assinaladas que a ocorrência padrão será designada pela letra A maiúscula, seguida da numeração relativa à ordem (ex.: A2 é a segunda ocorrência de A; A' é uma ocorrência com modificação no último verso, gerando a unidade entoativa 10*). Com isso, a estrutura de macroforma da canção pode ser graficamente representada a seguir:

Figura 1 – Estrutura de macroforma de “Oração”



Fonte: Elaborada pelo autor.

Observando a Figura 1, compreendemos que o arranjo da canção valoriza a repetição do tema, apresentando, apenas, uma breve introdução dedilhada ao violão como elemento anterior, e uma pequena modificação final como elemento de fechamento. Todo o resto da canção consiste na repetição de mesma letra e melodia.

Como contraponto ao processo iterativo evidente, o arranjo atua para criar variações de interpretação e de atmosfera sonora em cada ocorrência da letra. As variações de densidade e intensidade do arranjo são sintetizadas abaixo:

Tabela 1 – Evolução do arranjo na canção “Oração”

Ocorrência do tema	Execução
A1	Voz masculina. Densidade baixa (voz e violão). Pouca intensidade sonora.
A2	Voz masculina e feminina. Aumento de densidade (duas vozes e violão, com dedilhado mais “cheio” e entrada de acordeom a partir do segmento 6). Aumento da intensidade sonora.
A3	Voz masculina e feminina. Aumento de densidade (duas vozes e violão, acordeom e entrada do baixo; a partir do segmento 6, baixo fica mais marcado e acompanha pulsação de bumbo). Aumento da intensidade sonora.
A4	Voz masculina e feminina. Aumento de densidade (duas vozes e violão, acordeom, baixo pulsante, bumbo e acompanhamento de novo instrumento ao fundo, com execução semelhante ao violão da introdução; após segmento 6, sons de flauta, aumento da presença do som de acordeom, intensificação do ritmo e da percussão). Aumento da intensidade sonora.
A5	Voz feminina em stacatto e redução da densidade na primeira parte. Depois do segmento 6, mais vozes (em linhas de <i>backing vocals</i>), presença de teclado e salto na densidade e na intensidade. Entrada de acordeom.
A6	Voz feminina e masculina. Pequena redução de intensidade na primeira parte. Depois do segmento 6, entrada de vozes em coro e de bateria com forte marcação. Elevação de densidade e intensidade.
A7	Voz feminina e masculina. Vozes em coro. Bateria com forte marcação. Entrada de baixo em notas contínuas. Entrada de guitarras em acordes. Manutenção da densidade.
A8	Voz feminina e masculina. Vozes em coro. Bateria com forte marcação. Baixo em notas contínuas. Cama de guitarras dedilhadas. Ponto máximo de densidade e intensidade.
A’	Redução abrupta da densidade: nenhum instrumento e coro de vozes. Supressão da unidade entoativa 9. Adição da unidade entoativa 10*

Fonte: Elaborada pelo autor.

A observação das ocorrências do tema na Tabela 1 mostra paulatina evolução na intensidade e na densidade da canção, atingindo o ápice na ocorrência A8, com a descontinuidade na ocorrência do canto *a capella* em A’, que tem a função de fechamento do fonograma. Aos poucos, somam-se novos timbres, adicionados aos anteriores no arranjo

(baixo, acordeom, teclados, com a guitarra, instrumento de timbre impactante, aparecendo ao fim). O jogo de vozes, no entanto, segue uma linha ascendente de aumento de densidade até o fim. A partir da ocorrência A6, a identificação das vozes masculina e feminina perde-se em meio ao coro /, que multiplica os timbres e remete a um canto coletivo em uníssono.

As observações sobre a macroforma e a estrutura geral do arranjo apontam para duas direções de sentido na canção, que se complementam. Uma é a circularidade da mensagem, associada à constância das repetições e ao vínculo entre o último e primeiro versos nas transições entre elas. Outra é a evolução dentro dessa circularidade, que se associa ao aumento paulatino de intensidade e densidade instrumental no decorrer do fonograma, e à ampliação do corpo de vozes, que se mantém constante até o final.

Esses dados sobre o arranjo já oferecem pistas para detecção do modelo de compatibilidade entre letra e melodia por meio do qual “Oração” se estrutura. Do ponto de vista musical, predomina, na canção, a tematização. Enquanto modo de compatibilizar letra e melodia, a tematização apresenta as seguintes características:

Uma integração baseada num processo geral de celebração. Na letra, exalta-se a mulher desejada, a terra natal, a dança preferida, o gênero musical, uma data, um acontecimento, enquanto na melodia manifesta-se uma tendência para a formação de motivos e temas a partir de decisões musicalmente complementares: aceleração do andamento, valorização dos ataques consonantais e acentos vocálicos (consequentemente, redução das durações) e procedimentos de reiteração. Esta última funciona como agente moderador do andamento rápido, pois instala uma previsibilidade musical que refreia o ímpeto melódico. Primeiramente, as sucessivas caracterizações do objeto enaltecido na letra ressoam na recorrência dos motivos melódicos. Depreendemos uma enumeração ao mesmo tempo linguística e melódica. Mas o que torna mais convincente a integração das duas faces é a relação de identidade do sujeito (um personagem caracterizado na letra ou o próprio enunciador) com os valores atribuídos ao objeto, identidade essa que se reproduz na semelhança dos temas sonoros emitidos durante o canto. (TATIT; LOPES, 2008, p. 18-19)

Podemos verificar, no decorrer da análise, que vários elementos evidenciam a tematização como estratégia de compatibilidade em “Oração”. A letra se organiza em torno de repetições constantes, há poucos e pequenos saltos intervalares e há células que estabelecem iterações na audição do enunciatário, aparecendo como temas que se repetem. Outros elementos ratificam essa classificação, como as enumerações e a pequena amplitude de tessitura, conforme adiante.

Por outro lado, a própria organização musical cede vez a segmentos de letra que se expandem ou retraem de acordo com a necessidade de encaixe na melodia, mostrando a persistência da força dos modos de dizer. Assim, os segmentos entoativos, embora possuam

desenhos que remetam ao aproveitamento de células melódicas, acabam tornando-se diferentes entre si, sugerindo uma organização do conteúdo da letra que cede à lógica entoativa em diversos pontos. Essas observações podem ser corroboradas pela apresentação da canção transcrita em modelo adaptado para a análise.

Cabe, neste ponto, apresentar os princípios de transcrição da melodia adotados neste trabalho, que diferem tanto da partituração quanto do registro em tablatura. A semiótica da canção, cuja base teórica foi estabelecida, no Brasil, pelo trabalho do pesquisador e cancionista Luiz Tatit, teve como principal conquista teórica a ampliação das possibilidades de abordagem por meio da consideração das inflexões entoativas como elemento central de investigação. Para Tatit, musicalidade e fala são importantes para compreender o valor estético e a estratégia persuasiva das canções. A musicalidade age de forma a estabilizar os segmentos de fala e as entoações que os acompanham, fixando ascendências, descendências, iterações e saltos nas linhas vocais das canções. Como aquilo que a canção diz não está dissociado do modo de dizer em fala natural, as inflexões entoativas construídas a partir de variações melódicas criam soluções que podem ser assimiladas como apelos, afirmações, questionamentos, dúvidas, chamamentos etc. Segundo Luiz Tatit:

A forma musical e a força entoativa sempre disputaram espaço na composição de canções. Quando a proposta musical é também uma proposta vocal, sempre ouvimos, paralelamente ao canto, frases melódicas que nos reportam de imediato à linguagem oral e suas modulações expressivas conhecidas como entoações. Afinal, todos nós, músicos e leigos, convivemos com as entoações que trazem movimento e direção à sonoridade da fala, e sabemos interpretá-las como afirmações, perguntas, hesitações, exclamações, interpelações, ironias, enumerações e outros incontáveis matizes que vivificam nossa comunicação cotidiana e dão realces especiais ao conteúdo do texto. O fato de ampliarmos as atribuições da voz, destacando-a também para o canto, jamais a desvincula de seus usos corriqueiros nem de seus recursos expressivos primários. (TATIT, 2016, p. 45)

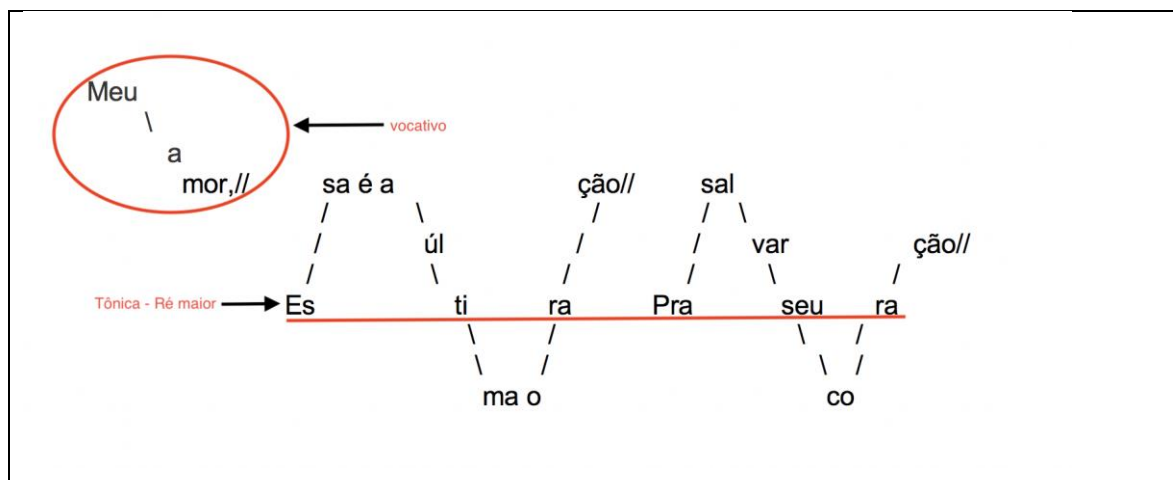
Para recuperar, na análise da canção, as estruturas entoativas, torna-se necessário estabelecer uma solução gráfica que facilite sua visualização. Nos primórdios da semiótica da canção, considerou-se que a melhor forma de mostrar as curvas de inflexão das melodias seria a construção de diagramas melódicos cromáticos, nos quais cada linha representaria um semitom dentre os doze da escala ocidental tradicional. Esses diagramas abstraem as durações e os ritmos das frases cantadas, focando apenas suas curvas melódicas. Ocorre que, a despeito de sua eficiência para o fim de transcrição, os diagramas muitas vezes são considerados de difícil compreensão para leigos em música ou semiótica. Luiz Tatit, em trabalhos recentes, procurou simplificá-los e, em *Estimar canções*, já não apresenta as tabelas construídas com

linhas horizontais. Em lugar disso, Tatit adotou elementos mínimos, que facilitam ainda mais a observação das curvas melódicas.⁷

O sistema de transcrição mais recente utilizado por Tatit é o que aplicamos à letra de “Oração”, adicionando pequenas alterações adaptativas. Nesse modelo, cada linha está associada a uma nota musical. As incidências de voz sobre as notas musicais aparecem em forma de sílabas que ocupam, nas linhas correspondentes, o lugar da notação. As diferenças de altura entre duas sílabas são preenchidas com os sinais \ ou /. Quando as sílabas distintas são entoadas como notas subseqüentes e idênticas, elas são grafadas na seqüência convencional da palavra, sem outra indicação. Os segmentos verbais são divididos conforme a organização do canto, constituindo segmentos entoativos. Cada segmento entoativo é delimitado pelo sinal //.

De acordo com esses princípios de transcrição, seguem as partes do tema único da canção, seguidas de observações analíticas. A primeira parte corresponde aos segmentos 1, 2 e 3, incluídos na figura 2, adiante:

Figura 2 – Oração – segmentos 1, 2 e 3



Fonte: Elaborada pelo autor.

Na transcrição, operam como indicativos visuais adicionais à linha vermelha, que mostra a nota tônica da melodia da canção (Ré Maior), e a elipse sobre o primeiro verso, indicando o vocativo. Nessa primeira aproximação com as figuras, já podemos perceber alguns dados significativos. A extensão da tessitura é bastante reduzida, o que de saída já indica pouco espaço para saltos intervalares amplos (e reforça-se o caráter temático da canção). O maior salto intervalar é de quatro semitons, indicando uma linha melódica mais

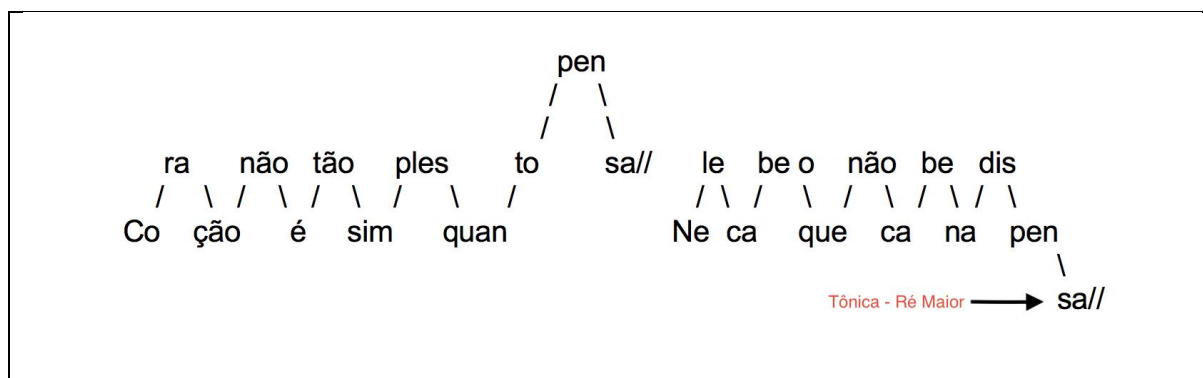
⁷ Cf. a análise de Feitiço da Vila e os recursos visuais empregados (TATIT, 2016, p. 78-81).

“horizontal”, voltada mais à apresentação dos temas que às intensidades emocionais. As finalizações dos segmentos entoativos são, em geral, ascendentes e não coincidentes com a nota tônica. O efeito dessa flutuação confirma as tendências apontadas na análise do arranjo e da letra. Os segmentos entoativos com elevação no final assumem caráter prossecutivo, ou seja, indicam expectativa de resolução posterior e sensação de que a melodia não terminou. Da mesma forma, a finalização dos segmentos em nota não tônica faz com que a melodia não retorne a seu ponto de “descanso” natural, ampliando a sensação de necessidade de resolução posterior.

Em relação à Figura 2, também é válido observar que as notas mais agudas estão associadas à enunciação do vocativo “meu amor”; aqui, a flutuação musical respeita os modos de fala cotidiana, nos quais a melodia do vocativo distingue-se da melodia do restante das frases por ocupar outra região tonal. Há, também, pelo modo de inflexão, caráter apelativo no chamamento, revelado pela exploração do limite mais alto da tessitura.⁸ Essa mudança de região, confirmada em todas as ocorrências do tema, constrói a percepção de chamamento mesmo quando, gramaticalmente, “meu amor” funciona como objeto direto.

As Figuras 3, 4 e 5 apresentam a segunda parte do tema único da canção:

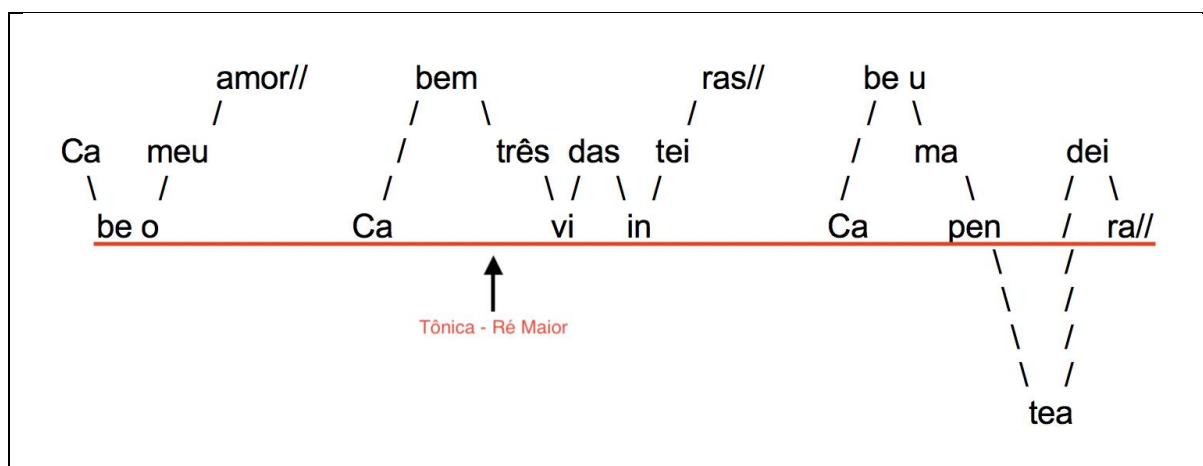
Figura 3 – Oração – segmentos 4 e 5



Fonte: Elaborada pelo autor.

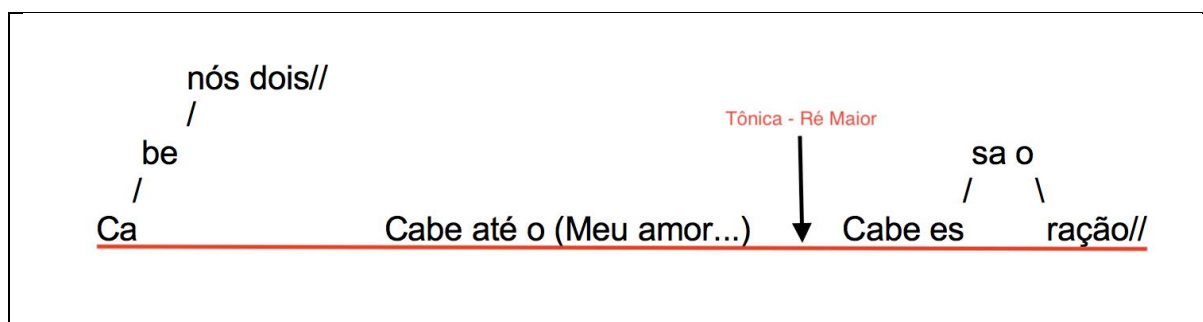
⁸ Procedimento similar ao da canção “Volta”, de Lupicínio Rodrigues. Cf. TATIT, 2012, p. 146.

Figura 4 – Oração – segmentos 6, 7 e 8



Fonte: Elaborada pelo autor.

Figura 5 – Oração – segmentos 9, 10 e 10*



Fonte: Elaborada pelo autor.

Nas Figuras 3, 4 e 5, podemos observar que a tendência de resolução dos segmentos em elevação permanece constante, a não ser para os segmentos 5 e 8, em que há também resolução na nota tônica, e para o segmento 10*, que só aparece na ocorrência de A', no final da canção. A manutenção dessa tendência conforme as observações sobre prossecação e circularidade realizadas em relação à Figura 2.

A Figura 3 traz uma variação constante da linha melódica entre duas notas, para um segmento verbal extenso. Esse tipo de variação caracteriza maior aproximação da melodia entoativa às melodias da fala natural, aumentando o efeito de locução do que é dito. Com isso, os segmentos 4 e 5 podem ser reconhecidos mais facilmente como conselhos ou afirmações gerais.

Nas Figuras 4 e 5, a sequência de elevações da curva melódica incide sobre os complementos do verbo “caber” (“o meu amor”, “três vidas inteiras”, “nós dois”). A iteração melódica tem correspondência com a iteração verbal. Nesse trecho, acontece uma enumeração daquilo que cabe no coração do interlocutário. A ideia de sequência encontra, com a repetição

de células de elevação do tom, recurso de expressão condizente com o sentido tanto na melodia quanto na letra.

O segmento 8, que faz parte da sequência de itens enumerados, deve ser percebido dentro de outra lógica, mais ligada à tendência prossecutiva geral da canção. Nele, embora a finalização seja descendente, há uma forte ascendência no interior da frase, recuperando tensão em relação à descendência mais acentuada de todo o tema. Essas descidas amplas de tom dão caráter mais fortemente asseverativo à frase, mas o conteúdo verbal parece ser o menos solene possível, com a afirmação de que “cabe uma penteadeira” (objeto material cotidiano) no coração do interlocutário. Com isso, o segmento não assume caráter de afirmação peremptória no contexto da letra, embora sua entoação encaminhe essa percepção. O resultado dúbio impede a sensação de finalização, de fechamento da letra e da melodia.

O segmento entoativo 10, que aparece na Figura 5, caracteriza-se melodicamente como passagem preparatória para o retorno do tema, pois não oferece nenhum ganho de tensão, permitindo que isso ocorra apenas no segmento 1 que, como vimos, funciona tanto como complemento verbal do 10, quanto como vocativo e indicador do direcionamento da oração. Na última execução do tema (A’), sem acompanhamento instrumental e com coro de vozes, o sentido de finalização fica bastante evidente no segmento 10*, uma vez que a frase musical só oferece uma elevação de grau conjunto, mínimo ganho de tensão para o fechamento. A melodia das vozes ganha destaque em função do arranjo, que, eliminando os instrumentos de acompanhamento, estabelece densidade mínima para esse momento. O canto *a capella* também tem como função aproximar a execução da voz oracional, cantada ou recitada, característica de cerimônias religiosas.

Considerando as características que se repetem para a maioria dos segmentos da canção, a melodia parece deixar em suspenso a afirmação categórica final, ou o encerramento das enumerações que realiza. Com isso, a frase anterior está sempre anunciando a frase posterior, o que as imbrica em uma relação de continuidade. Nas repetições, o último segmento já aparece ligado ao primeiro; assim, a tensão não se resolve, e a continuidade do segmento entoativo dentro do tema transforma-se em elo para continuidade das ocorrências do tema, contribuindo para a percepção de um tempo circular, cíclico, sempre retornando ao início. Mesmo em relação aos segmentos 5 e 8, que não são encerrados com a elevação do tom, importa notar que o retorno à tônica na última nota não coincide com a sílaba tônica das palavras cantadas (dis-PEN-sa, pentea-DEI-ra), o que minimiza o relaxamento da tensão nesses pontos específicos (ou seja, mantém ainda alguma tensão de resolução).

Em síntese, a análise do plano musical coloca em destaque elementos de sentido imprescindíveis para compreensão dos sentidos do fonograma. Em primeiro lugar, evidencia-se a circularidade do arranjo, com as repetições do tema; a organicidade dos segmentos entoativos de caráter prossecutivo, a finalização em grau acima da nota tônica, e a ligação entre o segmento 10, de passagem, e o caráter vocativo do segmento 1 reforçam a sensação de ciclo, de tensão não resolvida. A circularidade da interpretação abriga, em sua estrutura, diferenças de intensidade e densidade que caracterizam uma curva de ascensão de intenção, descontinuada pela última execução do tema. Há, assim, uma oscilação de elã, em que a canção gradualmente assume características de dança e de apelo em comunhão. O coro de vozes estende o sentido coletivo do canto até a parte não dançante, que encerra o arranjo.

Considerações finais

Os recursos verbais e musicais analisados mostram como a simplicidade de letra e melodia em “Oração” são complexificadas dentro da estrutura do fonograma e estabelecem um jogo entre os sentidos convencionais e a irreverência da proposta musical construída pelos autores-intérpretes. Trata-se de uma canção que valoriza os temas, realiza enumerações na letra e estrutura-se a partir de células rítmicas repetitivas na melodia. De forma complementar, explora recursos entoativos, como o apelo, o chamamento e a suspensão. Essas características contribuem para criar as continuidades e confirmar as expectativas do ouvinte, desacelerando a percepção e aproximando-se das estruturas convencionais. Por outro lado, a circularidade e iteratividade, presentes na relação entre melodia e letra, são desafiadas pela estrutura de arranjo, na qual as repetições do tema, que o transformam em uma espécie de refrão puro, são executadas com intensidade e densidade crescentes, fatores que aceleram a percepção, por oferecerem, a cada ocorrência, dados novos para o enunciário. Essa duplicidade de sentidos associa-se à proposta de construção da oração por meio do material sonoro e musical do fonograma. A urgência solene do apelo, que remete à força do elemento religioso, convencional, recebe tratamento formal que valoriza sua mensagem com a repetição, mas ao mesmo tempo desvirtua sua sisudez por meio da elevação de intensidade gradual, que leva do tímido apelo pessoal à celebração coletiva. A irreverência atua, assim, sobre a reverência, de forma a transformar “Oração” em canção genuinamente representativa do álbum em que está incluída: há a descontinuidade do inusitado, a continuidade do cotidiano e a leveza da irreverência bem-humorada como competente costura estética do todo.

Referências

A BANDA mais bonita da cidade. Página de internet. Produzida por Beline Cidral. Disponível em <<http://bandamaisbonita.com.br>>. Acesso em: 17 fev. 2018.

BARROS, D. L. P. *Teoria Semiótica do Texto*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2008.

COELHO, M. L. G. *O arranjo e a canção: uma abordagem semiótica*. São Paulo: Escuta, 2014.

DIETRICH, P. *Semiótica do discurso musical: uma discussão a partir das canções de Chico Buarque*. Tese (Doutorado em Semiótica) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. 256p.

FIORIN, J. L. *Elementos de análise do discurso*. 15. ed. 1. reimpr. São Paulo: Contexto, 2013.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. S. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

SANTOS, C. V. V. *Estudo semiótico de canções de Adoniran Barbosa: análise da relação entre letra e melodia*. Mauritius: Novas Edições Acadêmicas, 2017.

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

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

_____. *Estimar canções: estimativas íntimas na formação do sentido*. Cotia: Ateliê Editorial, 2016.