

# O AMOR É FEIO (E LINDO!): O ESVAZIAMENTO DA PREDICAÇÃO COMO CONCENTRAÇÃO DE VALOR

## O AMOR É FEIO (AND BEAUTIFUL!): THE EMPTYING OF PREDICATION AS A CONCENTRATION OF VALUE

Carmem Sílvia de Carvalho RÊGO<sup>1</sup>  
José Américo Bezerra SARAIVA<sup>2</sup>

**Resumo:** Este trabalho apresenta um estudo da canção *O amor é feio*, composta e lançada por Marisa Monte, Carlinhos Brown e Arnaldo Antunes no álbum *Tribalistas* (2002). Sob o aparato teórico-metodológico da Semiótica Discursiva (GREIMAS; COURTÉS, 2011; ZILBERBERG, 2012) e da Semiótica da Canção (TATIT, 2019, 1997), investigamos as estratégias de enunciação da canção no tratamento das relações amorosas. Com o predomínio quase total da debreagem enunciativa e a recorrência de apenas dois motivos melódicos, a canção desenvolve a enunciação de dois pontos de vista sobre o amor, cujas predicções, que transitam de valores disfóricos a eufóricos, vão diminuindo progressivamente, até se esvaziarem, promovendo uma espécie de fusão sujeito-objeto, que parece resultar em um sentido pleno, numa valorização absoluta do amor.

**Palavras-chave:** Predicação. Foria. Debreagem. Semiótica da Canção. Posicionamento tribalista.

**Abstract:** This work presents a study of the song *O amor é feio*, composed and released by Marisa Monte, Carlinhos Brown and Arnaldo Antunes on the album *Tribalistas* (2002). Under the theoretical-methodological apparatus of Discursive Semiotics (GREIMAS; COURTÉS, 2011; ZILBERBERG, 2012) and Song Semiotics (TATIT, 2019, 1997), we investigated the enunciation strategies of the song in the treatment of love relationships. With the almost total predominance of the enuncive shifting out and the recurrence of

---

1 Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Linguística, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza/CE. E-mail: [contatamediato@gmail.com](mailto:contatamediato@gmail.com).

2 Professor Associado, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza/CE. E-mail: [jabsaraiva@gmail.com](mailto:jabsaraiva@gmail.com)

only two melodic motifs, this song develops the enunciation of two points of view about love. These predications transit from dysphoric to euphoric values, but are progressively diminished, until they are emptied, promoting a kind of subject-object fusion, that seems to result in a full sense, in an absolute value of the love.

**Keywords:** Predication. Phoria. Shifting out. Song Semiotics. Tribalista positioning.

## 1. Introdução

A canção *O amor é feio* – composição dos brasileiros Marisa Monte, Carlinhos Brown e Arnaldo Antunes – foi lançada no primeiro álbum do projeto Tribalistas (2002) e constitui o *corpus* a partir do qual investigamos a dinâmica identitária desse projeto triádico quanto ao tratamento do tema relações amorosas. Para a fundamentação deste artigo, pautamo-nos no aparato teórico-metodológico da Semiótica Discursiva (GREIMAS; COURTÉS, 2011; ZILBERBERG, 2012) e da Semiótica da Canção (TATIT, 2019, 2002, 1997), sob o qual propomos examinar as estratégias de enunciação da canção conforme a tensão letra-melodia.

Chamou-nos a atenção o modo como a predicação é construída nessa canção, especialmente com relação aos efeitos produzidos na compatibilização letra/melodia. Como detalharemos adiante, a canção *O amor é feio* parece promover um jogo entre a predicação e seu gradativo esvaziamento, responsável pela construção de um amor geral, sem especificadores ou modificadores que o individualizem ou singularizem, uma espécie de amor simplesmente amor, isento de qualquer atributo. No entanto, se, ao final da canção, o amor parece se apresentar nuançado – é o que procuraremos mostrar –, esse nuançamento tem sua origem não no âmbito da letra, mas no da melodia.

## 2. A análise da predicação

A concepção de sintaxe que seguimos e que toma o predicado como núcleo do enunciado elementar é caudatária da noção de actante desenvolvida por Tesnière<sup>3</sup>, a partir da qual Greimas e Courtés (2011) defendem o enunciado como uma articulação de funções (sujeito, objeto, predicado etc.), que se dá independentemente de sua realização em unidades sintagmáticas.

Segundo os teóricos (2011), no âmbito da semiótica, a gramática actancial se estabelece assim como uma formulação mais abstrata da gramática dos casos (Fillmore). Conforme propõem, cada caso pode ser considerado a representação de uma posição actancial:

---

3 Os autores esclarecem que, nesta perspectiva, “os actantes devem ser considerados como os termos terminais da relação que é a função” (GREIMAS; COURTÉS, 2011, p. 21).

Localizada em um nível mais profundo, não submetida a uma forma linguística frasal, ela [posição actancial] é capaz de explicitar a organização dos discursos narrativos (no nível da sintaxe narrativa dita de superfície) graças às categorias sintáticas funcionais (sujeito, objeto, predicado, etc.) que ela explicita para construir-se. (GREIMAS; COURTÉS, 2011, p. 21).

Desse ponto de vista, como destacam os semioticistas, a gramática actancial de tipo semiótico se diferencia tanto das gramáticas que jogam com as classes morfológicas – categoriais –, quanto das gramáticas que se baseiam nas classes distribucionais – sintagmáticas. Isso porque – sem nos estendermos na discussão dos princípios que regem essas outras abordagens – não se trata na gramática actancial de examinar a estrutura de superfície por ela mesma, mas sim de reconhecer o valor que, em relação, cada função-actante tem na construção do sentido. Em semiótica, interessa-nos, portanto, o que Greimas e Courtés (2011, p. 240) descrevem como “a relação de compatibilidade que mantém dois elementos no nível sintático, e graças à qual estes podem estar presentes juntos em uma unidade hierarquicamente superior”, ou seja, interessa-nos a gramaticalidade, compreendida como um dos critérios que determinam a interpretação, e não somente a aceitabilidade sintática das relações entre esses elementos.

Discutindo a concepção de enunciado elementar, sobre cuja forma se procederia a análise, Greimas e Courtés (2011, p. 169) examinam abordagens da glossemática e a gerativista, observando que, enquanto Hjelmslev define o enunciado elementar como “a classe analisável em componentes, mas que não constitui ela própria componente de nenhuma outra classe”, Chomsky o define como “a frase nuclear, tomada como axioma e condição prévia de sua descrição estrutural”. Considerando que a concepção de enunciado elementar, seja em Hjelmslev, seja em Bloomfield (ou Chomsky), baseia-se em princípios que não são nem universais nem necessários, Greimas e Courtés (2011, p. 169) propõem que:

Em lugar de uma única forma elementar de enunciado, pode-se admitir – já que é livre a escolha de axiomas – que existem duas ou várias formulações canônicas, dependendo da definição que se dê da função que constitui o enunciado. Dessa forma, tanto em linguística (Tesnière) como em lógica (Reichenbach, entre outros), é possível conceber e postular um enunciado elementar que tenha por núcleo o verbo (ou a função) definível como uma relação entre actantes (ou nomes próprios): a estrutura de tal enunciado será, então, binária, ternária, etc.

Os teóricos concebem, então, “o enunciado como a relação-função que constitui os termos-actantes”, assim formulado como  $F(A_1, A_2, \dots)$ , para o qual postulam duas formas elementares: *i) enunciado de estado*, formulado como  $F$  junção (S; O), podendo ser conjuntivo ( $S \cap O$ ) ou disjuntivo ( $S \cup O$ ), uma vez que a junção se articula entre esses dois termos contraditórios, conjunção e disjunção; e *ii) enunciado de fazer*, que apresenta a passagem de um estado a outro e pode ser expresso como  $F$  transformação (S; O) e,

de forma a explicitar a passagem de um estado a outro,  $F [S_1 \rightarrow (S_2 \cap O)]$ . Essa relação constitutiva do enunciado – seja ele enunciado de estado ou enunciado de fazer – é o predicado, compreendido então como “uma função, cujos termos-resultantes são os actantes” (p. 382).

Essa questão é ainda abordada na perspectiva da semiótica tensiva, de uma maneira diferente. Para Zilberberg (2012), segundo a condição tensiva da predicação, o predicado é dual, isto é: após a catálise, na maioria das vezes, o predicado compõe duas subvalências em correlação, de tal modo que a variação da constante determina uma variação da variável. Assim, nas palavras do autor, a grandeza semântica não é um predicado definitivo da “coisa-em-si”, mas uma grandeza sujeita a condição[ões]<sup>4</sup>.

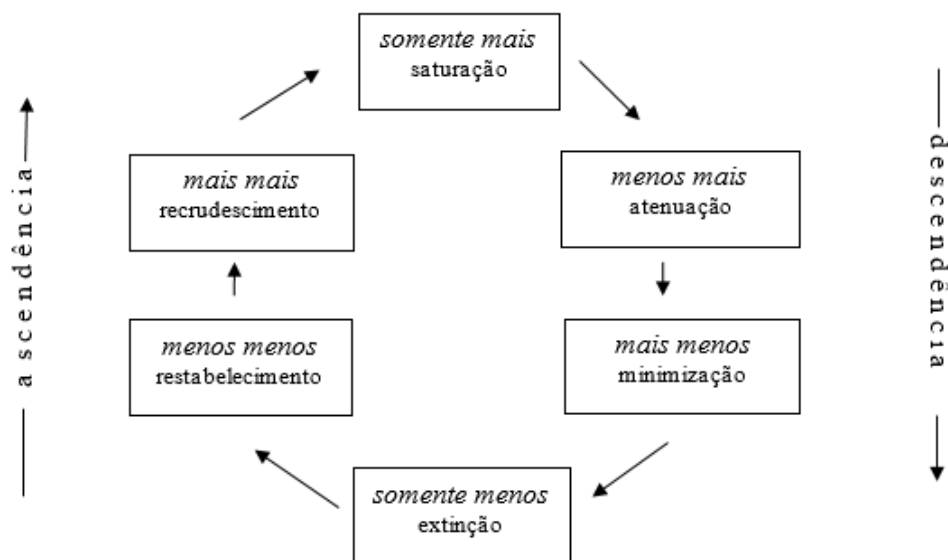
O semioticista (2012), reforçando a ideia de que o sentido como práxis se identifica com o comércio, com o ajuste “sempre recomeçado” de uma medida intensiva e de um número extensivo, assume que há, entre as duas ordens de grandeza – intensidade e extensidade –, uma única diferença relativa, a qual se deve à divergência dos objetos: i) no caso da intensidade, o objeto é uma medida proprioceptiva descritível em termos de subvalências de tempo e tonicidade; ii) no caso da extensidade, o objeto é um número exteroceptivo descritível em termos de subvalências de espacialidade e temporalidade. Essa divergência subjetiva singulariza o espaço tensivo.

Valendo-se de dois quantificadores bem simples – mais e menos –, o modelo zilberberguiano define quatro analisadores das operações tensivas: *recrudescimento* e *restabelecimento*, para o percurso ascendente; *atenuação* e *minimização*, para o percurso descendente, que vêm nos auxiliar no exame desse jogo predicativo. O diagrama montado por Tatit (2019), que apresentamos a seguir – Diagrama 1 – facilita a visualização desse movimento de ascendência e descendência da intensidade.

---

4 No original: “La grandeur sémantique n’est pas un prédicat définitif de la ‘chose en soi’ (*das Ding an sich*), mais une grandeur soumise à condition[s]” (ZILBERBERG, 2012, tradução nossa).

**Diagrama 1** – Direções tensivas



**Fonte:** Tatit (2019, p. 109)

Como vemos no Diagrama 1, esse “comércio” entre grandezas intensas e extensas evita simultaneamente a saturação e a extinção, ajustando-se assim incessantemente.

Ao discutir o papel da intensidade na construção do sentido, Tatit (2019) esclarece que as quantificações subjetivas exploradas nessa abordagem – já integradas ao modelo geral da semiótica discursiva – podem ser examinadas não apenas nas figuras discursivas, mas também nas evoluções narrativas e nas gradações tensivas propostas por Zilberberg.

Assim acompanhando o modelo zilberberguiano, os parâmetros descritivos traçados por Tatit para a semiótica da canção seguem critérios rítmicos e temporais, sob os quais consideramos as determinações melódicas e linguísticas, assim como a compatibilidade entre essas determinações na sintaxe cancional. Nessa perspectiva, tanto o plano da expressão quanto o plano do conteúdo comportam não simplesmente uma sintaxe actancial, mas um ritmo narrativo, que se faz pela alternância entre continuidades e descontinuidades.

De acordo com a abordagem proposta por Zilberberg (2012) para a estrutura tensiva, também se institui no processo narrativo, homologável com esse ritmo da expressão, um ritmo do conteúdo. Assim, nas palavras de Tatit (1997, p. 97-98):

Um estado de conjunção entre sujeito e objeto quase sempre pressupõe disjunção anterior ou posterior para legitimar a euforia da situação descrita. A iminência de mudança de um estado para outro, típica de qualquer processo

narrativo, institui um ritmo de conteúdo altamente homologável com o ritmo da expressão. Do mesmo modo, as isotopias discursivas – passionais, sociais, conceituais etc. – são construídas num processo de iteração sêmica que depende das rupturas, das descontinuidades, para se constituir.

É de se reconhecer, portanto, que o ritmo da melodia está intrinsecamente relacionado a um projeto enunciativo. Embora, para fins de análise da canção, desdobremo-lo em **projeto entoativo** e **projeto narrativo**, conforme consideremos seus investimentos melódicos ou linguísticos, entendemos que seria insuficiente a uma interpretação apropriada considerar para a construção do sentido da canção apenas um desses componentes, uma vez que a ocorrência de qualquer canção se fundamenta no encontro entre melodia e letra, isto é, na relação que se dá entre esses componentes.

### 3. Para o exame da canção

Tatit (1997) indica três modelos de construção melódica para o exame da canção: **tematização**, **passionalização** e **figurativização**, respectivamente manifestados como exploração tensiva dos parâmetros musicais de duração, altura (ou frequência) e timbre, cujos investimentos e respectivos efeitos sintetizamos no Quadro 1, logo abaixo.

**Quadro 1** – Modelos de construção melódica

MODELO	PARÂMETRO	INVESTIMENTOS
<b>tematização de expressão:</b> “processo geral de reiteração, aceleração e regularização da pulsação rítmica, engendrando motivos bem definidos”.	<b>duração</b>	periodicidade rítmico-melódica; motivos <sup>5</sup> recorrentes; demarcação de pulsação e de tempo; ataques rítmicos.
<b>passionalização de expressão:</b> tensividade criada pela ampliação das alturas e das durações.	<b>altura</b> (frequência)	saltos intervalares; exploração da região aguda; desaceleração rítmica; abrandamento da pulsação; maior densidade nos tonemas <sup>6</sup> ; valorização das vogais.
<b>figurativização enunciativa de expressão:</b> tendência de indicar a entoação do discurso coloquial.	timbre	desinvestimento do percurso melódico; ondulações próximas ao discurso oral.

**Fonte:** Baseado em Tatit (1997, p. 119-120)

5 Na música, chama-se motivo a uma pequena frase característica que assegura a unidade de uma composição ou de parte dela. Na perspectiva da semiótica da canção, os motivos se formam na tensão da melodia com o projeto enunciativo da letra, formando assim os desenhos entoativos.

6 Os tonemas, localizados no final da frase melódica, são os pontos que acumulam maior densidade tensiva. “Quando são ascendentes ou suspensivos (os que permanecem na mesma frequência) indicam continuidade, mantendo a atenção acesa. Quando descendem, expressam terminatividade em decorrência da distensão das cordas vocais.” (TATIT, 1997, p. 119).

O ritmo da melodia, como nos mostram esses parâmetros, segue uma oscilação tensiva – seja de concentração ou de extensão – que contempla tanto uma dimensão de articulação interna, caracterizando as canções aceleradas ou desaceleradas; como, numa mesma canção, a alternância desses dois processos extensos – concentração e extensão. Tatit (1997, p. 97) indica essa alternância como “uma verdadeira regra de previsibilidade e determinação para o progresso sintagmático da matéria sonora”. Com efeito, no transcorrer de uma canção, a alternância de categorias como tematização e desdobramento, refrão e segunda parte, gradação das alturas e saltos intervalares é condição necessária para que reconheçamos um ritmo como melodia de canção.

Esses três modos básicos de compatibilização entre melodia e letra – tematização, passionalização e figurativização – propostos por Tatit para a semiótica da canção são descritos de modo elucidativo por Saraiva e Leite (2021, p. 116):

Em linhas gerais, a canção é tematizada quando, na letra, celebra-se um encontro, apresenta-se um objeto ou descreve-se um estado sobretudo eufórico e, na melodia, reiteram-se motivos melódicos de pouca amplitude tonal num andamento tendente à aceleração. É passionalizada quando, na letra, delineia-se um estado disfórico de separação, de privação do objeto, e, na melodia, verifica-se ampla exploração tonal, saltos intervalares, com predomínio de um andamento desacelerado. A canção identifica-se, por fim, como figurativizada, na letra, pela presença de dêiticos, de vocativos, de modulações exclamativas, interrogativas e asseverativas, próprias da entoação da fala cotidiana, e, na melodia, pela minimização dos movimentos tematizantes e passionalizantes.

Compreendemos, portanto, que há, tanto na letra quanto na melodia da canção, investimentos que podem, conforme suas respectivas linguagens, compatibilizarem-se entre si na construção do sentido. Por essa perspectiva, podemos reconhecer que, a um estado disfórico manifestado na letra, parece haver na melodia certa tendência para a expansão, ou seja, para um afastamento que, de certo modo, iconiza a disjunção sujeito-objeto. Semelhantemente, à manifestação de um estado eufórico na letra tende a se manifestar a concentração na melodia, feito uma aproximação, que assim iconizaria melodicamente a conjunção sujeito-objeto.

Saraiva e Leite (2021, p. 116) esclarecem que:

Não é incorreto também dizer que uma canção tematizada do ponto de vista melódico favorece letras que celebram estados conjuntivos eufóricos ou que uma canção melodicamente passionalizada se compatibiliza preferencialmente com letras que denunciam estados disjuntivos disfóricos, de uma falta motivadora da busca do objeto distante. Porém, se se observar a co-presença tensiva dos modos de integração entre melodia e letra disputando a centralidade da cena melódica em cada sílaba, em cada segmento, em cada parte da canção, é possível flagrar a repercussão de tematizações, passionalizações ou figurativizações

locais no projeto tematizante, passionalizante ou figurativizante global de uma dada canção.

Conforme destacam os semioticistas (2021, p. 118), devemos compreender tematização, passionalização e figurativização “como processos que atuam simultaneamente na canção, ou ainda como forças que exercem poder de atração, localizando cada canção, cada segmento de canção, e, por conseguinte, o próprio fazer cancional, em pontos específicos”. Isso porque, mantendo entre si uma relação tensiva, cada um desses três modos de compatibilização entre letra e melodia recebe a interferência dos outros dois, que a ele são complementares. Assim “a presença dominante, recessiva ou residual deles em uma dada canção é obra das escolhas do cancionista, que visa a criar um dado efeito de sentido, controlando a apreensão do ouvinte pela disposição de tais modos de compatibilização no âmbito da canção” (p. 118).

Ademais, vale lembrarmos de que há certas ocorrências em que tais previsibilidades se subvertem, caracterizando uma concessão. Sobre essa operação bastante relevante em nosso trabalho de tese, mas sobre a qual não convém neste nos estender, basta-nos por ora esclarecer que, conforme é discutida por Zilberberg (2011), a noção de concessão ocorre, como acontecimento – em relação com a de implicação – e no âmbito da sintaxe discursiva. Numa rede de relações tensivas em que a oposição entre conjunção e disjunção é oposta a essa outra oposição que há entre implicação e concessão, esta operação se dá pelo predomínio do contraprograma sobre o programa, inversamente à implicação, que ocorre pelo predomínio do programa sobre o contraprograma. O que há, portanto, é uma alternância entre o predomínio de uma operação sobre a outra, e não uma distinção ou sucessão entre elas.

Zilberberg (2011) afirma assim haver na sintaxe discursiva uma tensão ininterrupta entre implicação e concessão e defende que essa tensão está – numa medida ainda a ser determinada – no princípio da dinâmica dos discursos, cuja problemática relaciona-se direta ou indiretamente à alternância paradigmática entre implicação e concessão.

#### **4. Sobre a canção *O amor é feio***

Dos dois álbuns do projeto Tribalistas (2002 e 2017), essa é a única canção cujo tema parece dedicar-se diretamente ao amor, em si, e não às relações amorosas, como ocorre comumente às demais. É certo que, como veremos, os actantes da narrativa acabam se manifestando na letra e, a partir deles, faz-se inevitavelmente a construção do tema relações amorosas.

A canção *O amor é feio* constrói o objeto amor como intersecção de atributos – contrários ou contraditórios – que inviabilizam a sua desambiguação em termos fóricos, ou seja, a predicação afirma tanto a euforia quanto a disforia do objeto amor. Já o título – *O amor é feio* – apresenta, destacando-a, a predicação que irá caracterizar o texto em quase toda sua extensão, mas que tende a surpreender o ouvinte pelo inusitado da articulação.



Com a predominância quase total da debreagem enunciativa, pode-se afirmar que a letra de *O amor é feio* se desenvolve na enunciação objetiva de dois pontos de vista contrários sobre o amor, cujo teor disfórico ou eufórico vai se vendo progressivamente diminuir, até esvaziar-se, promovendo o aparecimento de um amor livre de predicções, um amor total, pleno, absoluto, um amor sequer marcado do ponto de vista fórico, o que parece concorrer para uma espécie de indistinção entre os polos do sujeito e do objeto, reunidos na complexidade daquela paixão. Na melodia, a canção explora basicamente dois motivos, dos quais um é recorrente em todos os seus perfis melódicos: ora combinando-se ao segundo motivo ou a um *vocalise*; ora sozinho; e finalmente ele mesmo sofrendo um recorte, que passa por sutis variações de altura.

#### 4.1 Letra

Eis a letra da canção *O amor é feio*, quinta faixa do álbum *Tribalistas* (MONTE, M.; BROWN, C.; ANTUNES, A., 2002):

*O amor é feio  
tem cara de vício  
anda pela estrada  
não tem compromisso*

*O amor é lindo...*

*O amor  
o amor  
o amor  
o amor*

*O amor é isso  
tem cara de bicho  
por deixar meu bem  
jogado no lixo*

*O amor é lindo  
faz o impossível  
o amor é graça  
ele dá e passa*

*O amor é sujo  
tem cheiro de mijo  
ele mete medo  
vou lhe tirar disso*

*O amor é livre  
o amor é livre  
o amor é livre  
o amor é livre*

Quase inteiramente distribuída em quartetos de versos hexassílabos, a letra traz um conjunto de predicções relativas ao amor, que se distinguem em três grupos: *i*) predicção disfórica (estrofes 1, 2 e 3); *ii*) predicção eufórica (estrofes 4, 5 e 6); e *iii*) não-predicação (estrofes 7 e 8).

Assim a letra inicia-se pondo o amor em estado de conjunção com propriedades negativas, como a feiura, o vício, o descompromisso, dentre outras. Nesse mesmo trecho, além do papel de sujeito em enunciados de estado, o amor também se apresenta como sujeito de fazer, competente, pois, para levar o enunciatário a entrar em conjunção com outros estados igualmente disfóricos, como “jogado no lixo” ou amedrontado.

Esse conjunto de predicções negativas para o amor, seja em enunciados de estado ou de fazer, é arrematado por um argumento que põe em cena – por debreagem

enunciativa – o narrador-enunciador e que o apresenta como alguém capaz de desfazer o estado de coisa descrito pelo conjunto dessas predicções disfóricas: “Vou lhe tirar disso”. Na verdade, já em “Por deixar meu bem jogado no lixo”, o possessivo de primeira pessoa – “meu” – marca enunciativamente a presença desse narrador-enunciador, que responsabiliza o amor – na condição de sujeito do fazer – pela instauração do estado disfórico vivido pelo seu bem.

Observe-se que, em “Vou lhe tirar disso”, o demonstrativo “isso” reúne anaforicamente as predicções até então realizadas, isto é, resume num estado-síntese a relação de conjunção entre o amor e os objetos disfóricos. Ganha existência assim um amor específico, um amor perspectivado de um ponto de vista particular, marcado pela disforia ( $O_1$ ). Este mesmo narrador põe-se então como sujeito competente para transformar o estado disfórico de conjunção em um estado não-disfórico de disjunção.

Como a instauração de um estado não-disfórico aponta para a possibilidade de existência de um estado eufórico, atualiza-se, por implicação, no campo de presença do narratário, a possibilidade complementar deste estado eufórico – estado de conjunção com o objeto valor eufórico – implementar-se. O narratário, então, instruído por essa possibilidade, estará preparado para a mudança de ponto de vista, que lhe apresentará um outro objeto, desta vez eufórico, com o qual se quer conjungir-se, instaurando um estado de plenitude eufórica.

A primeira predicção eufórica se inicia na quarta estrofe. Ela surge com um único enunciado – “O amor é lindo” –, ao qual se segue um *vocalise*. Juntos, o canto da letra e o *vocalise* desse trecho se estendem pelo dobro da duração das estrofes anteriores. Bastante significativo, esse *vocalise* será comentado mais detalhadamente na próxima seção, em que tratamos do projeto enunciativo, e na seguinte, dedicada especificamente a esse investimento da canção.

Na estrofe seguinte, prosseguindo com a predicção eufórica, a letra retoma a estrutura anterior, trazendo quatro enunciados hexassílabos. Partindo do mesmo enunciado que compõe a estrofe anterior – “O amor é lindo” –, a predicção se expande, como se, a exemplo das três primeiras estrofes, desenvolvesse ou justificasse essa atribuição, detalhando-a em outros predicados – “faz o impossível”, “é graça”, “dá e passa” –, que se alternam entre a modalidade do /ser/ e do /poder/.

Depois dessa expansão, a predicção eufórica se reduz a “O amor é livre”, enunciado que se repete quatro vezes. Vista em relação com a estrofe anterior, a presença exclusiva desse enunciado parece negar aquela suposta necessidade de justificativas. “O amor é livre”, e ponto. Mas, de fato, reticências. Pois o amor ainda não se mostra liberto das predicções. O narrador enuncia que o amor é livre. Está dito, mas ainda não se mostra como tal. Acontece que, logo depois, como se fosse continuar a repetição desse enunciado, a letra suspende a predicção e traz simplesmente “O amor”: o substantivo “amor” precedido pelo artigo “o”, a lhe marcar uma espécie de determinação

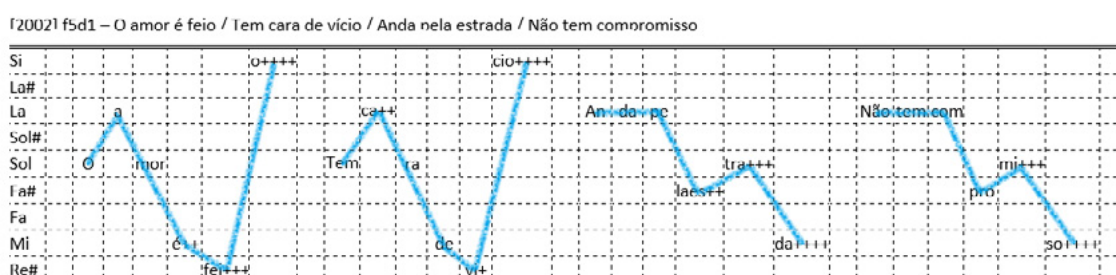
generalizante, uma vez que o amor tematizado no final da canção não mais é um entre muitos – amor específico –, mas o amor na sua acepção geral, sob a qual cabem todas as formas de amar, das já padronizadas às ainda por inventar. Assim recortada, essa expressão nominal – que também inicia todas as estrofes anteriores – é repetida oito vezes, desprovida de qualquer predicação linguística. Resta o amor. Nele cabem todas as predicções. Isto é tudo; isto é nada. O que vem a dar no mesmo. Afinal, tudo e nada se tornam equivalentes no domínio da predicação.

Por outro lado, como veremos no próximo tópico, há o projeto entoativo da canção, cujo desenho melódico, compatibilizado com a letra, parece também produzir um efeito de predicação. Conforme defendemos adiante, é justamente onde subtrai-se a predicação na letra que se recrudescer certa predicação na melodia. Uma espécie de jogo entre as duas linguagens, certo enfrentamento ou busca de equilíbrio entre o inteligível e o sensível.

## 4.2 Projeto entoativo

No âmbito musical, com um campo de tessitura estreito – de apenas nove semitons –, a melodia de *O amor é feio* estrutura-se a partir de dois motivos e três perfis, que denominamos respectivamente: A e B; e 1, 2 e 3. A canção se inicia por seu mais recorrente perfil – o Perfil melódico 1 –, em que se combinam os Motivos A e B, na sequência AABB, exemplificado na Tatitura<sup>7</sup> 1, logo abaixo. O Motivo A, cujo desenho exploramos mais detalhadamente adiante – na Tatitura 3 –, mantém-se presente ao longo de toda a canção, sofrendo sutis variações apenas no trecho final, justamente onde a letra extingue a predicação.

**Tatitura 1** – Perfil melódico 1 (Tribalistas 2002, faixa 5)



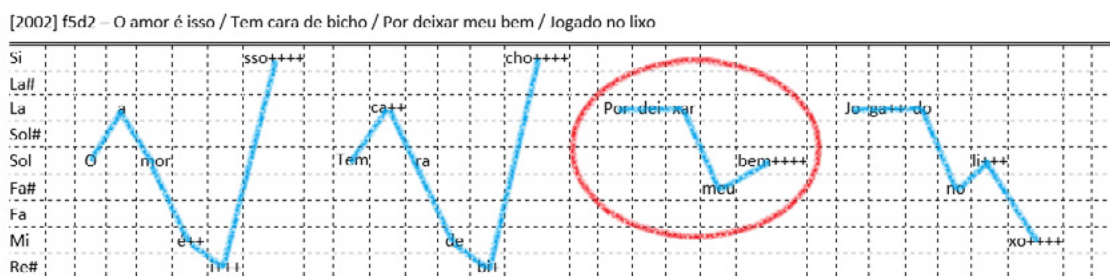
**Fonte:** Elaboração própria.

7 Por analogia com as partituras musicais e em homenagem ao seu criador – Luiz Tatit –, chamamos *tatituras* aos desenhos feitos para mapear os contornos melódicos da canção a partir da letra. Esses desenhos acompanham os movimentos entoativos da canção, funcionando assim como um campo de referência para os comentários do analista. Todas as tatituras exploradas neste trabalho foram construídas com o auxílio da musicista Sueli Helena Miranda, a quem somos imensamente gratos.

Segundo observamos na trajetória traçada em azul: i) o Motivo A inicia-se na região média do campo de tessitura (Sol), sobe dois semitons e, depois de descer paulatinamente até a base desse campo (Ré), sobe vertiginosamente ao seu ápice (Si), saltando assim, num único e ascendente gesto, toda a extensão do curto campo regularmente explorado pela canção; ii) numa trajetória bem mais modesta, o Motivo B equilibra-se na região média, demorando-se por três sílabas no mesmo tom (Lá), e segue, por outras três sílabas, gradativamente oscilando rumo à região baixa do campo.

Recorrente no desenvolvimento da canção, o Perfil melódico 1 serve como base para pregar o amor nas três primeiras e na quinta estrofes, sustentando assim tanto a predicação disfórica quanto a eufórica. Apenas em sua segunda ocorrência, como vemos destacado em vermelho na Tatitura 2, há um pequeno corte na trajetória final do Motivo B, que assim se une à sua próxima ocorrência completa ao enunciar “Por deixar meu bem jogado no lixo”, aparentando um só motivo. Em todas as outras estrofes, esse perfil se mantém sem qualquer alteração melódica e apresenta, para cada ocorrência dos motivos A e B, um enunciado verbal completo.

### Tatitura 2 – Perfil melódico 1a (Tribalistas 2002, faixa 5)



Fonte: Elaboração própria

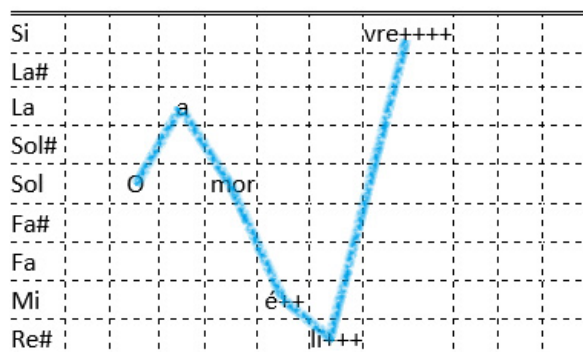
Com motivos bem definidos, o Perfil melódico 1, recorrentemente explorado tanto para a predicação disfórica como para a eufórica, cria uma identidade no percurso e parece, de tal modo, promover certa equivalência entre os conteúdos temáticos dessas predicações.

Os dois perfis seguintes são formados a partir do Motivo A, que reconhecemos como um recorte do perfil melódico inicial. Da primeira derivação assim formada, encontramos duas ocorrências, embora com uma pequena variação entre elas, que por isso identificamos como Perfil melódico 2a e Perfil melódico 2b, respectivamente manifestadas na quarta e na sexta estrofes da canção, em que, nessa mesma ordem, a letra enuncia “O amor é lindo” e “O amor é livre”.

Pela relevância dada ao Motivo A e pela maior simplicidade do Perfil melódico 2b em si, observemos primeiramente essa segunda variação do perfil. Conforme exposto na Tatitura 3, o Perfil melódico 2a é constituído exclusivamente pelo Motivo A, que é

repetido quatro vezes na sexta estrofe da canção, servindo como base melódica para o ali também recorrente e único enunciado verbal: “O amor é livre”.

**Tatitura 3** – Perfil melódico 2b / Motivo A (Tribalistas 2002, faixa 5)



**Fonte:** Elaboração própria

Como podemos rever na Tatitura 3, o Motivo A, além de ser basilar para todos os perfis dessa canção, tem ainda a peculiaridade de, num salto final, ocupar toda a extensão do campo de tessitura: a melodia salta da base do campo (Ré) ao seu ápice (Si) num único e ascendente gesto. Aliados, esse salto intervalar e o prolongamento investido nos tonemas combinam a ampliação das alturas e as durações características da passionalização.

Ocorre que a tensividade desse trecho diferencia-se do percurso que domina na melodia da canção. Explorando a reincidência de motivos e de perfis, a melodia é comumente desenvolvida na área central, mediana do campo. Apesar do investimento na recorrência, a melodia é lenta, não traz ataques rítmicos que provoquem uma tematização. Com efeito, a letra é geralmente entoada numa ondulação mais próxima daquela que ocorre na linguagem coloquial, de modo que a melodia, mesmo um tanto desacelerada, tende suavemente para a figurativização enunciativa.

No âmbito geral da canção, como temos observado tanto na letra quanto na melodia, a mediania e a regularidade imperam. Por outro lado, nos trechos em que o canto da letra se converte em *vocalise* ou com ele concorre<sup>8</sup>, os investimentos melódicos abrem espaço para o improvisado e para a exploração de regiões mais graves ou mais agudas. É o que ocorre no Perfil melódico 2a, variação do mesmo segundo perfil da canção, mas anterior a essa variação que comentávamos acima.

Saraiva e Leite (2021, p. 120), observando os modos de integração entre melodia e letra e a tensividade do acento local com a modulação global, esclarecem que há casos em que

<sup>8</sup> Há *vocalises* que ocorrem paralelamente à letra e, certamente, trazem consigo o intrínseco efeito de passionalização.

“um dado tratamento cancional, em vez de competir com outro, atua recrudescendo-o”. Os semioticistas lembram-nos de que, com base nas acomodações entre os regimes de expansão e de concentração:

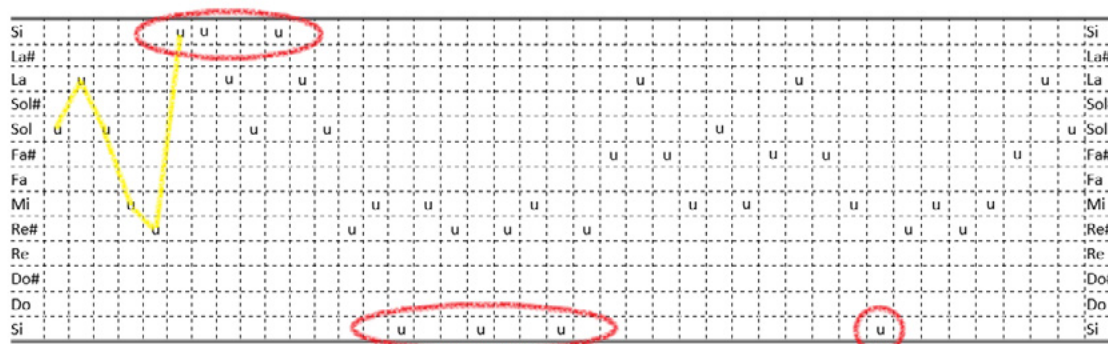
Tatit (1994; 1997) extrai das postulações de Hjelmslev (1974), retomadas por Zilberberg (2006), a oposição entre elementos intensos e extensos para mostrar como o texto melódico ganha unidade, coerência interna, em função da tensão entre os acidentes locais, intensos, e os desdobramentos extensos, sem os quais não se pode conceber o projeto global da canção. (*Idem*, p. 120).

Isso se dá de tal modo que se pode identificar tensões originadas pela concorrência dos três tipos de integração entre os componentes verbal e musical da canção – tematização, passionalização e figurativização –, tanto no âmbito intenso quanto no âmbito extenso da canção.

É o que nos exemplifica o Motivo A – que compõe com exclusividade o Perfil melódico 2b, mas também se faz de algum modo presente em todos os demais perfis – com relação ao andamento geral da canção. A mediania e a regularidade que imperam no âmbito geral da canção – até mesmo com a recorrência do próprio Motivo A – são por ele desafiados, com seu salto intervalar e sua ampla ocupação do campo de tessitura. Transitando entre a tematização e a figurativização, a canção cede a passionalizações pontuais, como a instigar a sensibilização do ouvinte para o sentido que, aos poucos, desconstrói e constrói para o amor.

Retomando então a ordem da canção, encontramos o Perfil melódico 2a na quarta estrofe, onde a letra inaugura a predicação eufórica do amor – “O amor é lindo” –, que é imediatamente seguida por um *vocalise* – “u, u, u” –. No trecho desse *vocalise*, a canção expande em quatro semitons seu parco campo de tessitura, que, assim estendido, é ocupado de margem a margem – de Si a Si –, como nos mostra a Tatitura 4.

**Tatitura 4** – *Vocalise* do Perfil melódico 2a (Tribalistas 2002, faixa 5)



**Fonte:** Elaboração própria

A trajetória do desenho melódico do *vocalise* que ocorre nesse perfil – também iniciada pelo Motivo A – dispersa-se pelo campo de tessitura e, embora predomine um melodioso passeio por sua região central, alcança diversos tons, desde o mais grave ao mais agudo nesse campo. O *vocalise* se encerra exatamente onde começou: em Sol, na justa região média do campo de tessitura regularmente ocupado pela canção e que, nesse trecho – devido à inusitada expansão em três semitons –, põe-se numa região sensivelmente superior.

Esse trecho da canção vem após três estrofes de predicação disfórica para o amor – “feio” / “cara de vício”, “sujo” / “cheiro de mijo” etc. –, todas enunciadas sob o Perfil melódico 1. A canção então muda o sentido da predicação para valores eufóricos, reduzindo ao mínimo a quantidade de predicados: apenas “O amor é lindo”, que é enunciado uma só vez. A essa curta predicação verbal, sucede o *vocalise* que, iniciando-se pelo Motivo A, anuncia-se como uma recorrência do padrão melódico, mas que segue numa tessitura um tanto imprevisível e, de certo modo, contrastante com a recorrência melódica que até então se manifestava.

Após essa breve inovação, a canção volta ao Perfil melódico 1, agora explorado pela continuidade da predicação eufórica do amor – “lindo” / “faz o impossível” / “é graça” etc. – e não mais pela disforia investida nas primeiras três estrofes. Lembremos de que também são três as estrofes de predicções eufóricas (4, 5 e 6) nessa canção. No entanto, enquanto todos os enunciados disfóricos seguem o Perfil melódico 1, cada estrofe de predicação eufórica segue um perfil melódico diferente.

A predicação eufórica dá-se por uma oscilação na quantidade assim como na variedade de enunciados discursivos e de perfis melódicos<sup>9</sup>. Na estrofe 4, que segue o Perfil melódico 2a, a letra é mínima: apenas um enunciado, que é entoado uma única vez e ao qual se segue o *vocalise* comentado acima. Na 5, há uma expansão da predicação, com quatro enunciados completos, todos entoados sob o Perfil melódico 1 – que é o mais amplo –, tal qual ocorre nas predicções disfóricas. Na estrofe 6, há uma atenuação, que também afeta tanto a quantidade de enunciados quanto a de motivos melódicos: a letra traz apenas um enunciado e, embora o repita quatro vezes, explora sempre o mesmo Motivo A, sem qualquer variação.

Essa oscilação parece-nos uma sutileza da canção frente à desconstrução do ponto de vista disfórico pelo qual a predicação se inicia. Observemos que a repetição do Perfil melódico 1 por três vezes consecutivas tende à saturação, exige que algo se altere na melodia. E a melodia se altera justamente quando a letra assume o amor de uma perspectiva eufórica: em ordem de ocorrência, há: i) um aumento no campo de

---

9 Não obstante essa oscilação, algo sempre se mantém em toda a canção, seja no âmbito da letra, seja no âmbito da melodia. Nesta, o Motivo A ou algum desenho melódico que dele varie está presente em todos os perfis; naquela, todos os versos se iniciam por “o amor”, até que, ao final da canção, só reste “o amor”.

tessitura, com a inserção do *vocalise*, que empodera a melodia, ao passo em que se reduz a letra; *ii*) um restabelecimento do perfil melódico inicial, mas então concorrendo com a simultânea melodia de um *vocalise*; e *iii*) uma diminuição na extensão do perfil melódico assim como da estrutura discursiva, cujo canto é também acompanhado por outro *vocalise*.

Vemos assim que, ao longo das estrofes de predicação eufórica, a canção tende a valorizar os efeitos melódicos, seja pela expansão do campo de tessitura frente à redução da estrutura discursiva, seja pela inserção de *vocalises* que, carregados de passionalização, concorrem com a letra ou tomam seu lugar no canto.

Entendemos que essa mudança no percurso melódico-discursivo da canção funcionaria como uma alternância entre a previsibilidade e a imprevisibilidade, como uma troca, que defendemos haver, entre uma predicação dada pela letra e outra pela melodia, conforme comentamos adiante e que parece bem relacionada com o investimento da canção em *vocalises*.

Depois desse desenvolvimento, em que se sucedem as predicações e as alternâncias melódicas comentadas acima, a canção *O amor é feio* constrói seu último perfil, sob o qual desaparece inteiramente da letra a predicação, que então parece – de modo mais preciso do que em qualquer outro trecho – manifestar-se pela melodia: o Perfil melódico 3.

Conforme queremos defender, essa predicação melódica aconteceria justamente pela capacidade que a melodia tem de modalizar o sentido do enunciado discursivo, dando-lhe um tom, como os de asseveração ou de pergunta, tal qual ocorrem na linguagem coloquial. Diferentemente do que temos acompanhado, nesse trecho final, a canção diversifica a modalização da melodia e o faz sobre um mesmo enunciado, que sequer poderia ser considerado discursivamente completo: “o amor”.

Assim como ocorre no perfil melódico anterior, este também apresenta duas sutis variações<sup>10</sup> – 3a e 3b –, cada uma formada por quatro alternâncias do que podemos considerar um recorte do Motivo A, feito um “micromotivo”, conforme apresentamos na Tatura 5.

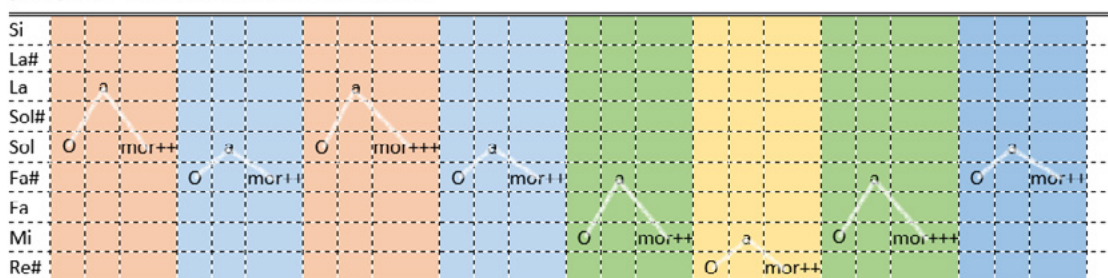
---

10 Considerando a prevalência de organização da letra em quatro versos e a regularidade da alternância dos (micro)motivos que se apresentam nesse trecho da melodia, dividimos esse perfil em dois. Mas essa trajetória pode facilmente e sem nenhum prejuízo – assim entendemos – ser considerada como um só perfil, uma vez que sequer parece haver entre as ocorrências desses (micro)motivos qualquer suspensão significativa do canto.



## Tatitura 5 – Perfil melódico 3 (Tribalistas 2002, faixa 5)

[2002] f5d6 – O amor / O amor / O amor / O amor



Fonte: Elaboração própria

A primeira ocorrência desse micromotivo é idêntica ao início do Motivo A, mas a ela se seguem outros desenhos angulares, todos formando um vértice ascendente com as notas que entoam as três sílabas da letra: o/a/mor. São quatro variações melódicas, que se intercalam, variando a distância entre suas notas e/ou a altura no campo de tessitura.

Diferentemente do que ouvimos nesse trecho da canção, em todos os anteriores, o Motivo A ocorre sem variações e sempre introduzindo uma predicação discursiva, cujo sujeito é o amor. Aqui reduz-se o desenho melódico, corta-se o enunciado, mas, na compatibilização letra-melodia, amplia-se o modo de dizer. Com efeito, nesse trecho final, o amor parece libertar-se. Sem mais predicações no âmbito da letra, a melodia "ganha voz" e, desprendendo-se do percurso ao qual vinha atrelado, imprime "despretensiosamente" várias possibilidades de se enunciar o amor.

### 4.3 Vocalise

O investimento em *vocalises*, com efeito, ocorre desde o começo da canção: i) já na introdução há um som de /a/ que se alonga, se arrasta, num *vocalise* que lembra lamento; esse *vocalise* cede o lugar para o canto da primeira estrofe e assim se mantém suspenso nesta e na estrofe seguinte; ii) durante o canto da terceira estrofe, um *vocalise* é posto em concorrência com a letra – o som de /u/ – e traz ao espaço enunciativo seu efeito de passionalização; iii) na quarta estrofe – que detalhamos acima –, o mesmo som de /u/, que concorre com a letra na estrofe anterior, nesta toma totalmente o espaço do canto, cuja letra vinha regularmente ocupando mais três versos; iv) depois de ser mais uma vez suspenso, o *vocalise* volta na quinta estrofe, incidindo sobre o canto aquele incipiente som de /a/ alongado, que se intensifica na estrofe seguinte e se mantém até segundos antes do encerramento da canção.

Observemos que o *vocalise* simplesmente não ocorre junto a predicações disfóricas e, ao inverso, tende a se misturar com as predicações eufóricas. Parece-nos que o padrão melódico regular, repetitivo, previsível, sobre o qual a canção estabelece todas as predicações enunciadas nas três primeiras estrofes valoriza a inteligibilidade da letra. Antagonicamente, nas demais estrofes tende a imperar a sensibilidade regida pela melodia.

## 5. Considerações finais

Todos os versos da canção *O amor é feio* iniciam-se pela mesma expressão e seguem o mesmo motivo melódico. Até mesmo no trecho final, em que, como vimos, há um corte em ambas as linguagens – letra e melodia –, esse início se mantém. O amor é – sem exceção – o sujeito de todos os enunciados.

Onde há letra na canção, quanto mais expandida a expressão, mais lhe acompanha a regularidade, a previsibilidade, que vem em auxílio da inteligibilidade. Inversamente, a redução da expressão abre espaço para a variabilidade, que, operando pelo sensível, expande o conteúdo.

Esse movimento, como vimos na análise, dá-se segundo certa oscilação, em que aos poucos a canção ensaia modalizar o seu dizer sobre o amor. Inicialmente promovida pelos *vocalises* – que ora concorrem com a letra, outrora a substituem –, a variação melódica que dá suporte à enunciação de “o amor” só acontece quando, ao final da canção, esse sujeito surge desvencilhado de predicacões. Deixa-se assim o amor ideia, o amor que se pode definir, tomar-se pelo amor em si, que, em suas diversas possibilidades, apenas se pode sentir, viver, portanto, impredecível.

## Referências

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2011 [1979].

SARAIVA, J. A. B.; LEITE, R. L. Estados de alma, efeitos tensivos e modos de compatibilização entre letra e melodia em três canções de Chico Buarque. *Estudos Semióticos*, [S. l.], v. 17, n. 3, p. 115-130, 2021. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.1990-4016.esse.2021.186378>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse/article/view/186378>. Acesso em: 24 fev. 2023.

TATIT, L. *Passos da Semiótica Tensiva*. Cotia: Ateliê Editorial, 2019.

TATIT, L. *Musicando a Semiótica: ensaios*. São Paulo: Annablume, 1997.

ZILBERBERG, C. *La structure tensiva*. Liège: Presses Universitaires de Liège, 2012.

### Como citar este trabalho:

RÊGO, Carmem Sílvia de Carvalho; SARAIVA, José Américo Bezerra. O amor é feio (e lindo!): O esvaziamento da predicação como concentração de valor. **CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada**, São Paulo, v. 16, n. 1, p. 186-203, jul. 2023. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/casa/index>. Acesso em “dia/mês/ano”. <http://dx.doi.org/10.21709/casa.v16i1.17790>.