



## DISCURSO MUSICAL E DISCURSO DE PRODUÇÃO MUSICAL

### MUSICAL DISCOURSE AND MUSIC PRODUCTION DISCOURSE

Peter Dietrich  
(USP – Universidade de São Paulo)

**Resumo:** Desde a primeira formulação proposta por Tatit no início da década de 1990, a semiótica da canção se depara com a dificuldade de construir o lugar teórico reservado aos papéis de compositor, arranjador e intérprete. Neste trabalho mostraremos que essas três instâncias não podem ser depreendidas diretamente a partir da análise de objetos musicais, e que sua atuação está inscrita apenas no discurso de produção musical.

**Palavras-chave:** semiótica, música, canção, discurso

**Abstract:** Since its first presentation by Tatit in the early 90's, the semiotic theory of songs came across with the difficulty to build up the proper theoretical place reserved for the roles of composer, arranger and performer. In the present paper we propose that these roles cannot be assigned directly through the analysis of musical pieces, but are strictly connected to the music production discourse.

**Keywords:** semiotics, music, song, discourse

O fazer musical é sempre distribuído entre diversos profissionais, e a cada um cabe uma tarefa específica. No caso da canção, identificamos nitidamente as funções de compositor, arranjador e intérprete. Esta seqüência de “autores” da canção parece configurar um encadeamento lógico: o compositor seleciona as idéias musicais, estabelecendo um primeiro “recorte”. O arranjador confere a esse recorte um grau maior de especificidade, organizando a forma, e escolhendo o andamento, melodias e timbres de acompanhamento. Finalmente, o intérprete dá o tratamento final a essas informações, atuando dentro das suas possibilidades sobre o roteiro produzido pelo arranjador.

É interessante notar que essa seqüência lógica tende a ser um esquema que vai da unidade para a pluralidade. A composição é uma atuação única. Uma canção é sempre composta uma única vez, mesmo que esse processo leve anos a fio e exija o trabalho de vários

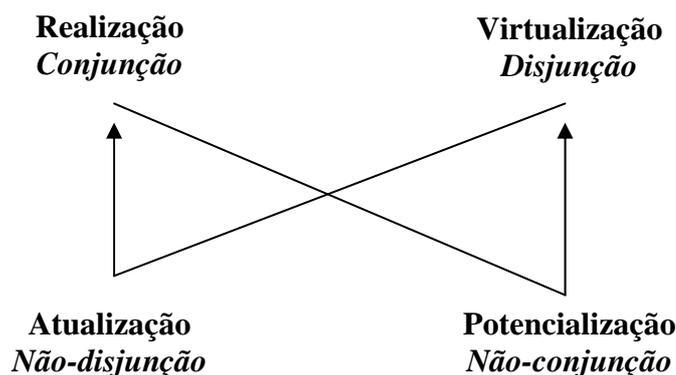
compositores. O produto da composição também é único: para receber o estatuto de “composição”, uma canção precisa ter elementos suficientes para que lhe seja atribuída uma identidade unívoca, caso contrário ela será considerada “plágio” de uma outra composição já existente. No ambiente específico da canção popular, dentre os diversos elementos que compõem o discurso musical, aqueles eleitos para construir esse efeito de sentido de identidade são a letra e a melodia que a sustenta. O binômio letra + melodia foi definido por Tatit como sendo o “núcleo de identidade da canção” (TATIT, 1986, p.18).

O arranjo é a etapa posterior à composição. Como vimos, a função do arranjador seria a de dar um contorno mais detalhado ao recorte operado pelo compositor. É importante frisar que a concepção cotidiana acerca da função do arranjador não corresponde precisamente ao seu papel na produção da canção. Estamos habituados à idéia de que o arranjador sempre transforma uma obra já existente em outra, produzindo uma nova versão. Mas se atribuímos ao arranjador a função de detalhar o recorte produzido pelo compositor, temos que admitir que toda canção apresenta necessariamente esse detalhamento. Na forma bruta, tal qual talhada pelo compositor, a canção de fato ainda não existe. O arranjo não é um processo facultativo, mas sim uma etapa obrigatória, mesmo que a canção seja executada *a cappella*, sem nenhum acompanhamento instrumental. Há que se escolher um andamento, e a escolha de não haver acompanhamento já é por si só uma escolha de timbres, e são exatamente essas as atribuições do arranjador. Se for o próprio compositor a fazer essas escolhas, ele é, ao mesmo tempo, compositor e arranjador.

Se a atuação de ao menos um arranjador é obrigatória para a produção da canção, nada impede que outros se dediquem a essa tarefa. Uma composição pode receber diversos arranjos diferentes, e isso frequentemente ocorre. Se a composição é marcada pela unidade, o fazer do arranjador costuma ser marcado pela diversidade.

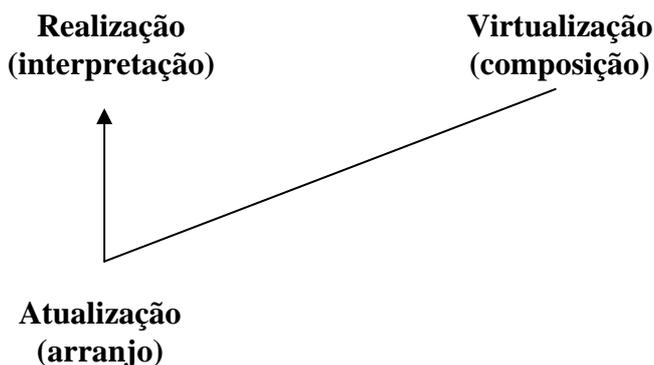
Uma vez definido o arranjo, surge a figura do intérprete, que executa – a sua maneira – as instruções deixadas pelo compositor, devidamente detalhadas pelo arranjador. Quando nos referimos ao “intérprete”, no singular, estamos designando aquele que manifesta exatamente o núcleo de identidade da canção, seguindo as especificações do arranjador (especialmente no que se refere ao andamento). Esse intérprete é o cantor. Se a canção for executada pelo próprio compositor, ele é compositor, arranjador e intérprete. Mas, a menos que ainda se trate de uma versão *a cappella*, uma canção terá provavelmente muitos intérpretes. Cada instrumento designado pelo arranjador terá que produzir também uma interpretação, cada qual deixando no produto final a sua “marca pessoal”. Essa pluralidade inerente à etapa da interpretação também pode ser apreendida de outra maneira: um mesmo arranjo pode ser interpretado por cantores (e instrumentistas) diferentes. E cada cantor (com seu grupo de instrumentistas) pode apresentar esse mesmo arranjo uma série de vezes, nenhuma exatamente igual a outra. É o intérprete que finaliza a seqüência de produção da canção: a cada execução, temos uma interpretação diferente. A partir de uma única composição, podemos ter uma grande diversidade de arranjos e uma infinidade de interpretações.

Coelho (2007, p. 5-60) relaciona essas três etapas da produção de uma canção aos chamados “modos de existência semiótica”. Depois de uma a um só tempo precisa e divertida descrição histórica do desenvolvimento do conceito, o pesquisador adota o formato proposto por Zilberberg & Fontanille (2001, p. 58) para elaborar o seu modelo:



Embora tenha sido apresentado para dar uma descrição dos modos de existência do valor, esse modelo se aplica igualmente aos modos de existência tanto do sujeito narrativo (que nos interessa particularmente neste caso) quanto do sujeito epistemológico, assunto que perturba a semiótica desde os primórdios.

Para explicar o processo que vai da composição à interpretação, Coelho (2007, p. 67) faz a seguinte homologação:



O pesquisador propõe então uma série de esquemas, sempre homologados aos modos de existência, que descrevem de maneira econômica e elegante os vários processos envolvidos na produção de canções (COELHO, 2007, p.72-7). Esses esquemas encontram-se resumidos na tabela abaixo:

	<b>potencialização</b>	<b>virtualização</b>	<b>atualização</b>	<b>realização</b>
Período existencial manifestante		1-Composição	2-Arranjo	3-Interpretação
Período protático existencial	2-Desarranjo	3-Recomposição		1-Interpretação
Rearranjo	1-Desarranjo	2-Recomposição	3-Rearranjo	
Reinterpretação	1-Desarranjo	2-Recomposição	3-Rearranjo	4-Reinterpretação

As etapas de cada esquema foram assim descritas:

<b>Etapa</b>	<b>Descrição</b>
Composição	Investimento em determinados valores numa obra cancional
Arranjo	Preparação do núcleo de identidade virtual da canção para ser manifestado
Interpretação	Manifestação dos valores inscritos no núcleo de identidade virtual da obra cancional
Desarranjo	Perfórmance de natureza essencialmente abstrata, por meio da qual o arranjador desfaz um arranjo e, dessa maneira, potencializa valores inscritos numa determinada canção anteriormente manifestada.
Recomposição	Retorno da canção ao estágio de núcleo de identidade virtual e, conseqüentemente, revirtualização dos valores inscritos na canção quando da sua composição
Rearranjo	Preparação do núcleo de identidade virtual da canção para ser manifestado de maneira que a reinterpretação possa manifestar conteúdos camuflados quando da manifestação original.
Reinterpretação	Manifestação dos valores inscritos no núcleo de identidade que se mantiveram em estado virtual, ou camuflados, quando da interpretação original.

A única questão que se impõe, e que não encontra luz no texto de Coelho (2007), é a determinação desse sujeito a que se atribuem os diversos modos de existência, e especialmente a determinação do sujeito do fazer que transforma esses estados. A semiótica é uma teoria de análise de textos, que não se propõe como uma teoria de análise de sujeitos “reais” atuando no “mundo real”. Os sujeitos da análise semiótica são forçosamente “sujeitos de papel”, nunca sujeitos de carne e osso. São sujeitos encontrados em textos.

A pergunta central que resulta desse raciocínio pode ser formulada da seguinte maneira: em que texto esses sujeitos atuam?

A resposta a essa pergunta é um pouco mais complicada do que pode parecer em um primeiro momento, e envolve uma reflexão aprofundada sobre a enunciação do discurso musical. Se a enunciação é sempre pressuposta, e a ela temos acesso apenas pelas marcas que deixa no discurso, fica claro que não é na análise das canções que podemos encontrar todos esses percursos e modos de existência. Se a enunciação é um ato único, que instaura as categorias de pessoa, espaço e tempo, não podemos tentar desmembrá-la em um processo, sob o risco de fazer uma semiótica das condições de produção do texto-canção. A enunciação da canção não pode ser descrita em etapas, e nenhum membro da tríade compositor-arranjador-intérprete pode receber o estatuto de enunciador – muito menos os três ao mesmo tempo.

A pergunta então continua sem resposta: em que texto esses sujeitos atuam? A solução pode ser encontrada no próprio trabalho de Coelho (2007). Ao discorrer sobre a função da partitura, o autor cita um famoso texto de Greimas, publicado em 1983, “La soupe au pistou ou la construction d’un objet de valeur.”. Nesse artigo Greimas realiza a análise de uma receita de sopa ao pesto, colocando-a em uma categoria de textos que são essencialmente um conjunto de programas encadeados que visam à construção de um objeto de valor. O primeiro ponto a ressaltar é que Greimas (1983) não propõe fazer a análise de um prato – que é um texto que tem sabor, cheiro, textura e forma – mas sim de sua receita. E, ainda mais importante, o objeto de valor construído pela receita também não é um prato real, com sabor, cheiro, textura e forma, mas é um prato “de papel”, uma sopa linguageira, exatamente como o sujeito que a produz.

Da mesma maneira, o texto em que aparecem as figuras do compositor, intérprete e arranjo nada mais é que uma “receita” para a produção de um objeto – no caso, uma canção. Essa canção – assim como o prato de sopa de Greimas – não se confunde com a canção real, que apreendemos pela audição. Ela é também uma canção de papel.

O discurso analisado por Coelho (2007) pode ser chamado “discurso de produção musical”. Nesse discurso, os papéis de compositor, arranjador e intérprete não são nada além de papéis temáticos. Esses papéis recobrem as posições actanciais dos sujeitos descritos pelos modos de existência semiótica – sujeitos narrativos – que transformam o estado do objeto de valor “canção”. Compositor, arranjador e intérprete não são enunciadores, mas tão somente atores desse discurso.

Da mesma maneira, dentro de um discurso de produção musical, não podemos falar em **manifestação** da canção, mas sim em **construção** da canção:

Se o núcleo de identidade virtual de uma canção só pode ser realizado a partir de um número mínimo de escolhas descritas acima, trata-se, então, de uma primeira organização visando à sua **manifestação**. Portanto, estamos diante de um gesto mínimo de arranjo, considerando a interpretação como um dos elementos inerentes e subordinados ao processo de **realização desse núcleo cancional**. (COELHO, 2007, p. 66 – grifos nossos)

No lugar de “realização do núcleo cancional”, temos na realidade a realização do sujeito do fazer que constrói o objeto-valor canção. O mesmo pensamento pode ser aplicado a todos os esquemas propostos por Coelho (2007). Todos eles são programas narrativos de construção, destruição e reconstrução de objetos de valor.

É a partir desse mesmo enfoque que consideramos o conceito de próteses musicais, introduzido por Carmo Jr. (2007, p. 151):

Ao substituir, estender ou ampliar um poder-fazer, a prótese confere ao corpo um suplemento modal tornando-se um "prolongamento semiótico" desse corpo. É nesse sentido que os instrumentos musicais, meios de discursivização musical por excelência, constituem casos exemplares de próteses, uma vez que são extensões de um /poder-fazer/ musical.

Um instrumento musical só pode ser considerado uma extensão do /poder-fazer/ se o objeto construído for uma obra musical. Fica claro então que essa análise só é pertinente em um discurso de produção musical.

Podemos concluir que a distinção entre o discurso de produção musical e o discurso musical propriamente dito é uma prerrogativa obrigatória para garantir a

confiabilidade dos resultados obtidos pela análise. Tentar levar a semiótica a um evento anterior à enunciação nos coloca em um terreno de hipóteses impossíveis de serem comprovadas. No entanto, a dificuldade inerente à semiotização das estruturas puramente musicais tende a levar os pesquisadores a confundir essas duas esferas distintas de discurso. Acreditamos que o fator que está por trás dessa confusão é uma má interpretação do papel da partitura na produção musical e sua relação com o discurso musical.

A questão central é a forma de circulação da informação musical. Antes de tudo, há que se pensar de que maneira a informação musical poderia circular entre os produtores do discurso musical ainda em uma fase “virtual” ou “atual”. Como poderia o arranjador conhecer seu objeto antes de sua manifestação?

Se o compositor apresentasse sua composição ao arranjador com uma interpretação *a cappella*, ou seja, apenas cantando sem acompanhamento, ele já estaria efetuando um arranjo (escolhendo seu próprio timbre de voz como instrumento único) e uma interpretação. Essa dificuldade foi percebida por Coelho (2007, p. 62):

A única maneira de registrar virtualmente esse núcleo de identidade é por meio da partitura musical, embora saibamos de antemão que a notação em partitura é insuficiente para registrar todas as nuances de uma canção manifestada. Por que, então, não registrá-la por meio de gravação eletromagnética ou digital? Podemos, sim, registrar canção, no entanto, nunca o seu núcleo de identidade virtual, pois, caso registrássemos a letra e o contorno melódico de uma canção em um gravador, aquilo o que era núcleo de identidade virtual já seria manifestação, ou seja, o que era discurso, nesse caso, passaria a ser texto.

Para o pesquisador, a partitura surge como o meio capaz de registrar o “núcleo de identidade da canção”, sem manifestar os elementos que, segundo o próprio autor, seriam acrescentados pelo arranjador e depois pelo intérprete. Curioso é notar que a insuficiência imputada à partitura, apresentada como restritiva (“embora saibamos que a notação em partitura é insuficiente”), é justamente o que permite ao autor afirmar que ela consegue registrar apenas o núcleo de identidade da canção. Se a partitura não tivesse tais “insuficiências”, e fosse capaz de registrar “todas as nuances”, ela já estaria atualizando e realizando o objeto que – na economia da teoria ali esboçada – ainda precisaria estar em estágio virtual.

Mas o problema central é muito mais amplo e profundo. Quando Coelho (2007) afirma que uma gravação da melodia já realiza o objeto, ele mesmo antecipa a impossibilidade de fracionar a enunciação em etapas. O fato é que a transcrição em partitura de maneira nenhuma resolve o problema. Para resolver a equação colocada, ou seja, para poder transmitir apenas o “núcleo de identidade”, a partitura teria que ser – ainda dentro da lógica apresentada por Coelho - um “discurso sem texto”. A partitura aparece então como um artifício usado para tentar resolver um problema que, como vimos mais acima, não precisaria ser resolvido – porque sequer existiria - se fosse feita a distinção entre discurso de produção musical e discurso musical.

A partitura é apenas um método de transcrição que organiza as informações musicais dentro de um sistema que define de maneira discreta durações e alturas. Quando dizemos que a anotação é “discreta”, queremos dizer que esses dois elementos se organizam de maneira descontínua: a passagem de uma nota a outra, ou de uma duração a outra, é abrupta e bem delimitada. Reconhecer alturas e durações é condição necessária para escrever e ler uma partitura. O mesmo não acontece com as outras propriedades do som. Embora haja um conjunto de símbolos destinados a anotar variações de intensidade, dentro do sistema contínuo que ela constitui, uma partitura pode simplesmente ignorar esse dado e não

apresentar nenhuma marcação de intensidade. Algo semelhante acontece com o timbre: embora o compositor possa descrever o timbre empregado para cada linha melódica (violino, viola, flauta, guitarra, voz humana, etc.), assim como variações do timbre no decorrer da linha (por exemplo, indicando a surdina para uma melodia de trompete), ele também pode não realizar indicação nenhuma. Desta maneira, ao transmitir a informação para o arranjador, esse hipotético compositor bem treinado que teria usado a partitura anotando apenas alturas e durações teria transmitido apenas parte de um discurso musical, que seria chamado de “virtual” justamente por faltar-lhe alguns elementos. Mas a partitura é mais que isso.

O equívoco está justamente no tratamento dado aos elementos “ausentes” da partitura em questão. Isso porque “não marcado” não quer dizer obrigatoriamente “ausente”. Se o compositor preferiu não anotar intensidades e timbres, isso não quer dizer que eles não existam. Trata-se apenas de uma escolha que transmite não “ausência”, mas “neutralidade”. A relação entre a partitura e a música é em tudo similar ao que existe entre a língua escrita e a oral. Um texto escrito pode não dar detalhes sobre o timbre e a intensidade de voz de quem fala – coisa que um texto oral não pode fazer. E o registro escrito de um texto oral é tão impreciso e omissivo em nuances como o registro em partitura de um texto musical. A partitura evidentemente não é um objeto sonoro – assim como a língua escrita, que é visual. Mas ela representa um objeto sonoro, que sempre tem obrigatoriamente altura, duração, intensidade e timbre.

Cabe aos pesquisadores, além de especificar qual é a esfera de discurso sobre a qual recai sua análise, transcrever (ou ao menos indicar) os textos que compõem esse discurso. No caso do discurso de produção musical, os textos costumam acompanhar o suporte físico por meio do qual as canções são divulgadas – os Cd’s – em forma de encarte. Geralmente nos encartes encontramos claramente identificados os diversos atores do discurso de produção (compositores, arranjadores, instrumentistas). Mas essa não é a única fonte. Todas as aparições dos artistas comentando suas obras, todas as entrevistas, toda a campanha publicitária de lançamento – tudo isso compõe essa esfera de discurso. Muitos outros atores atuam nesse discurso: produtores, técnicos de som e estúdio, críticos de arte, gravadoras, cada qual atuando em algum ponto da narrativa e recobrando algum papel actancial. As gravadoras, por exemplo, podem atuar como o /poder-fazer/ produzir o objeto-valor canção, mas em muitos textos aparecem como anti-sujeitos (ao vetar o lançamento de alguma obra), e em outros tantos figuram como destinadores (ou anti-destinadores), manipulando os compositores (e arranjadores e intérpretes), instaurando deveres e querereres de toda ordem. Trata-se de um discurso amplo e diversificado, mas totalmente passível de análise – como qualquer outro discurso – mas que não se confunde com o discurso musical propriamente dito.

Coelho (2007, p. 77) encerra o capítulo sobre os modos de existência da canção brasileira com mais uma pertinente observação: “Salientamos que esse processo não é prerrogativa da canção popular. Com certeza, outras linguagens podem dele lançar mão como, por exemplo, o teatro, o cinema (...)”.

Isso continua sendo verdade, mesmo com as restrições que colocamos aqui. Afinal, também existe um discurso de produção teatral e cinematográfica, com todos os atores que lhe são próprios (atores, cineastas, diretores, etc.). E, mais ainda, isso também é válido para textos verbais escritos. Um texto verbal escrito também passa por um processo de produção, que parte de um rascunho e termina na revisão e edição. Embora não seja uma prática corriqueira, alguns poetas também elaboram – e publicam – “rearranjos” de seus poemas. Este é o caso do poema “Na noite gris”, de Azevedo (2001, p. 26-7):

Na noite Gris (1991)

Na noite gris  
este fulgor  
no ar? Tigres

à espreita? Claro  
sol de um cigarro  
em lábios-lis?

Na lixa abrupta  
súbita chispa?  
Choque de peles

a contrapelo  
(tal numa rua  
escura mutua-

mente se enlaçam  
as contraluzes  
de dois faróis)?

Na noite Gris (1996)

Na noite gris  
nenhum fulgor  
no ar. Tigres

ausentes? Vultos  
no breu convulso:  
latas de lixo.

Lixas de unha  
mortas, roídas  
até o sabugo

Nenhuma pele  
cede ao apelo  
líquido, escuro

da sede (cegos,  
engavetados,  
carros se matam).

Mas embora o discurso musical e o de produção musical sejam essencialmente distintos, nada impede que uma canção – como texto autônomo que é – utilize o discurso de produção musical como tema. Quase todo compositor tem ao menos uma canção no seu repertório falando sobre o ato de compor. A letra da canção “De volta ao samba” (HOLLANDA, 1993), é um bom exemplo desse procedimento:

Pensou que eu não vinha mais, pensou  
Cansou de esperar por mim  
Acenda o refletor  
Apure o tamborim  
Aqui é o meu lugar  
Eu vim

Fechou o tempo, o salão fechou  
Mas eu entro mesmo assim  
Acenda o refletor  
Apure o tamborim  
Aqui é o meu lugar  
Eu vim

Eu sei que fui um impostor  
Hipócrita querendo renegar seu amor  
Porém me deixe ao menos ser  
Pela última vez o seu compositor  
Quem vibrou nas minhas mãos  
Não vai me largar assim  
Acenda o refletor  
Apure o tamborim  
Preciso lhe falar  
Eu vim

Com a flor  
Dos acordes que você  
Brotando cantou pra mim  
Acenda o refletor  
Apure o tamborim  
Aqui é o meu lugar  
Eu vim

Eu era sem tirar nem pôr  
Um pobre de espírito ao desdenhar seu  
valor  
Porém meu samba, o trunfo é seu  
Pois quando de uma vez por todas  
Eu me for  
E o silêncio me abraçar  
Você sambará sem mim  
Acenda o refletor  
Apure o tamborim  
Aqui é o meu lugar  
Eu vim

Essa é uma canção como qualquer outra. Exibe sujeitos e valores, ações e paixões. Acontece que o narrador aqui é figurativizado em “aquele que compõe”, e o objeto em “composição”. Dessa maneira, a canção se inscreve também na esfera de discurso de produção musical. Mas enunciador não se confunde com narrador. Do enunciador dessa e de qualquer outra canção sabemos apenas o que está inscrito no discurso musical/cancional, e é neste último que teremos que procurar seu corpo, seu tom de voz e seu *ethos*. Não é só na letra que encontraremos essas marcas: o enunciador está presente na melodia, na escolha dos instrumentos, no modo de interpretar, na harmonia, na forma, no ritmo.

A última questão que resta analisar, e que também diz respeito à precisa distinção entre discurso musical e discurso de produção musical, é a de “núcleo de identidade da canção”. A qual desses discursos esse conceito diz respeito? Qual o alcance e qual a função deste conceito nesses discursos?

Tatit (1997) define o núcleo de identidade da canção como sendo a letra e a melodia que a sustenta, e afirma que nem todos os valores investidos se manifestam em todas as interpretações. É essa a idéia que está por trás do detalhamento proposto por Coelho (2007), que coloca o compositor como o criador do núcleo de identidade virtual, o arranjador como o “preparador” do núcleo virtual para manifestação, e o intérprete como o responsável pela manifestação deste núcleo.

Acontece que, dos diversos valores investidos numa obra pela atividade de composição, **apenas alguns se manifestam durante o processo de execução.** (...) **A mesma canção**, interpretada sob a influência da desaceleração, tem suas durações físicas naturalmente ampliadas criando tensões de percurso mais compatíveis com os sinais de desejo, da espera e do próprio itinerário narrativo. Imediatamente, os conteúdos da letra camuflados na primeira versão vêm à tona. (TATIT, 1997, p. 23 - grifos nossos)

Vimos que a canção, tomada como objeto de análise, é sempre um texto acabado, sendo impossível extrair dele uma enunciação fragmentada, em etapas. As marcas da enunciação estão inseridas na letra e em todos os elementos musicais, não apenas na melodia. Separar a atividade do compositor e do intérprete é algo que só pode ocorrer no discurso de produção musical.

O núcleo de identidade poderia então surgir na comparação entre duas versões diferentes da mesma canção. Mas afinal, quais são os critérios para definir se estamos diante de duas canções diferentes ou de duas versões de uma mesma canção? A resposta a essa pergunta é sutil, mas fundamental para compreender o estatuto desse conceito. O fato é que aquilo que usamos como critério para definir o “núcleo de identidade” é exatamente o próprio núcleo de identidade. Tentar defini-lo por meio da comparação implica uma lógica falaciosa, pois estaríamos usando como prova aquilo que queremos provar. Se duas canções apresentam letras e melodias suficientemente próximas, dizemos que elas são versões. A margem de variação, no entanto, não segue nenhum critério rígido. Intérpretes costumam alterar tanto a letra quanto a melodia, omitindo frases e alterando notas. Versões instrumentais não exibem letras, e algumas interpretações – em estilo *rap*, por exemplo – eliminam completamente o perfil melódico. Isso, no entanto, não prejudica a capacidade do senso comum de avaliar se estamos diante da mesma canção.

Pensemos agora em duas canções, com letra e melodia diferentes, mas pertencentes a um mesmo gênero, construídas com os mesmos timbres. Entre elas também existe um certo número de identidades, o que nos possibilita – por exemplo – classificar as canções em gêneros. Atribuir ao binômio letra e melodia o estatuto de “núcleo” de identidade

é uma escolha externa, que pertence ao discurso de produção musical. Entre duas canções, a rigor, só podemos apresentar graus de identidades e alteridades em níveis variados. Duas versões diferentes, quando colocadas em comparação, jamais poderão ser consideradas como sendo “a mesma canção”.

Mesmo no discurso de produção musical, o conceito de “núcleo de identidade” só pode ser aceito se identidade for tomado no sentido estrito de identificação. Os elementos que uma determinada cultura elege para construir o **efeito de sentido de identidade** (e não “núcleo de identidade”) de uma canção, e que nos permitem reconhecê-la em gravações diferentes, não devem contaminar a definição semiótica do nosso objeto de análise. Letra e melodia são nucleares apenas para efeito de identificação. Eles são tão portadores de sentido quanto qualquer outro elemento musical da canção, e não carregam nem escondem valores para manifestação posterior, simplesmente porque não existem dissociados dos demais elementos musicais.

A conclusão a que chegamos é que, para efetuar a análise do discurso musical, devemos sempre analisar fonogramas. Os atores compositor, arranjador e intérprete, bem como seus atos, não aparecem no interior de um fonograma isolado. Também não é possível identificá-los apenas confrontando os fonogramas de gravações diferentes de uma “mesma canção”. Esses atores estão presentes apenas no discurso de produção, discurso em que a música ou a canção aparecem como objetos de valor construídos. É nesse discurso – e apenas nesse – que podemos conhecer o “arranjo original”, o “re-arranjo”, a “versão do autor” e outros atributos. O discurso de produção de canções constrói uma linha temporal entre os diversos lançamentos das agora denominadas “versões”, e é só nele que podemos perceber a relação de pressuposição que constitui o “caminho de ida” tão bem detalhado por Coelho (2007).

### Referências Bibliográficas

AZEVEDO, Carlito. Na noite gris. In: **Sublunar**. Rio de Janeiro: 7letras, 2001.

CARMO JR., José Roberto do. **Melodia & prosódia**: um modelo para a interface música-fala com base no estudo comparado do aparelho fonador e dos instrumentos musicais reais e virtuais. Tese de doutorado. USP, 2007.

COELHO, Márcio Luiz Gusmão. **O arranjo como elemento orgânico ligado à canção popular brasileira**: uma proposta de análise semiótica. Tese de doutorado. USP, 2007.

GREIMAS, Algirdas. Julien. La soupe au pistou ou la construction d'un objet de valeur. In: \_\_\_\_\_. **Du sens II**: Essais sémiotiques. Paris: Seuil, 1983. (p. 157-69)

HOLLANDA, Chico. Buarque. De volta ao samba. In: \_\_\_\_\_. **Paratodos**. São Paulo: BMG Ariola, 1993.

TATIT, Luiz. **A canção, eficácia e encanto**. São Paulo: Atual, 1986.

\_\_\_\_\_. **Musicando a semiótica**: ensaios. São Paulo: Annablume, 1997.

ZILBERBERG, Claude & FONTANILLE, Jacques. **Tensão e significação**. São Paulo, Humanitas, 2001.