



MINHA ALMA

Construção do sentido na canção do Rappa

MINHA ALMA

Meaning construction in Rappa's song

Maria Rita Aredes

FMCG – Faculdade de Música Carlos Gomes

Peter Dietrich

USP – Universidade de São Paulo

Resumo: Este artigo apresenta a análise da canção *Minha Alma*, do grupo O Rappa, segundo o modelo de análise semiótica proposto por Luiz Tatit. A partir da análise comparativa entre três versões diferentes (O Rappa, Maria Rita e Leila Pinheiro) podemos perceber de que maneira a intervenção dos intérpretes, arranjadores e instrumentistas atuam na construção do sentido da canção.

Palavras-chave: semiótica, canção, arranjo, sentido

Abstract: This paper presents the analysis of O Rappa's song "Minha Alma", based on the semiotic method of analysis proposed by Luiz Tatit. By analysing three different versions of the song (from O Rappa, MariaRita and Leila Pinheiro) we can understand how the performance of singers, musicians and arrangers participate in the meaning construction of the song.

Keywords: semiotics, song, arrangement, meaning

Minha Alma é dessas canções que atraem muitas vozes. Composta em 1999, ela rapidamente se transformou em um estrondoso sucesso, projetando ainda mais o grupo carioca O Rappa. Com uma letra instigante e uma forma musical pouco usual, *Minha Alma* consegue discutir o importante tema social da violência urbana em sua complexidade, longe de conclusões maniqueístas.

A orientação teórica deste trabalho é o modelo de análise semiótica da Escola de Paris e seu desdobramento no campo da canção, desenvolvido por Luiz Tatit. A partir da análise comparativa de três versões diferentes (O Rappa, Maria Rita e Leila Pinheiro) poderemos perceber as estratégias enunciativas de cada intérprete e suas implicações na construção do sentido da canção. Além disso, trataremos também de alguns elementos que ainda não encontraram lugar definitivo no modelo, especialmente questões relacionadas à forma musical e à instrumentação.

1. Análise da letra

Parte A

A minha alma está armada
E apontada para a cara
Do sossego
Pois paz sem voz
Não é paz é medo

Parte B

Às vezes eu falo com a vida
Às vezes ela é quem diz
Qual a paz que eu
não quero conservar
Pra tentar ser feliz

Parte C

As grades do condomínio
São pra trazer proteção
Mas também trazem a dúvida
Se é você que está nessa prisão
Me abrace e me dê um beijo
Faça um filho comigo
Mas não me deixe sentar
na poltrona no dia de domingo

Parte D

Procurando novas drogas
de aluguel nesse vídeo
Coagido pela paz
Que eu não quero
Seguir admitindo

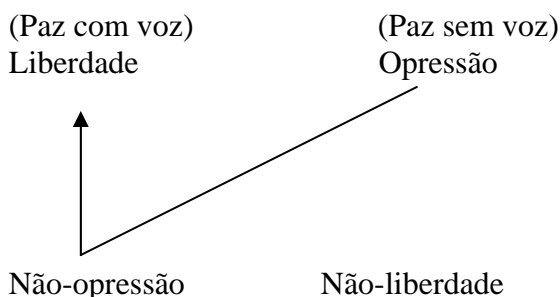
A canção inicia com uma debreagem enunciativa, apontando para um discurso subjetivo e gerando um efeito de aproximação entre enunciador e enunciatário. No entanto, o sujeito instaurado se fragmenta em três instâncias diferentes: “eu”, “minha alma” e “vida”. Dessa maneira, a subjetividade da primeira pessoa é diluída, e o sujeito pode falar de si em terceira pessoa. Trata-se de um discurso psicologizante, em que um mesmo ator do discurso ocupa vários papéis actanciais.

O primeiro verso (“A minha alma está armada e apontada para a cara do sossego”) é um veredicto, a sanção negativa de uma ação terminada, cujo objeto em conjunção com o sujeito é um objeto disfórico. A “alma” do sujeito está em conjunção com o anti-objeto “paz sem voz”, por ele mesmo identificada como o medo. O conceito de paz, na canção, também se desdobra, em “paz sem voz” (disfórica) e a “paz com voz” (eufórica).

No Aurélio (BUARQUE DE HOLANDA, 1976, p. 1060), encontramos as seguintes definições de paz:

- 1 - Ausência de lutas, violências ou perturbações sociais; tranqüilidade pública, concórdia, harmonia.
- 2 - Ausência de conflitos entre pessoas; bom entendimento.
- 3- Ausência de conflitos íntimos, tranqüilidade de alma, sossego: gozo de paz absoluta

Aparentemente, o sujeito da canção deveria estar apaziguado com o seu objeto-valor, a “paz”, que deveria ser o mesmo que “sossego e segurança”, ausência de conflitos íntimos, tranqüilidade de alma. No entanto, temos uma alma “armada e apontada para a cara do sossego”, que pode ser identificada como um anti-sujeito, o agente transformador capaz de fazer com que o sujeito “eu” permaneça em contato com o objeto disfórico. Portanto, a alma do nosso enunciador é uma alma refém, acuada por uma ameaça que a ronda. Temos uma primeira oposição esboçada, a partir da antítese: *paz sem voz vs paz com voz*, sendo que “paz sem voz” é igual a medo, portanto disfórica, e “paz com voz”, eufórica.



Essa introdução é muito ilustrativa, pois nos insere no contexto do desassossego vivido pela alma do sujeito, que está em conflito. De repente, deixa de ser a “alma” a parte atormentada para tornar-se o “eu” como um todo, incluído na problemática apresentada na primeira frase da parte B: “às vezes **eu** falo com a vida”.

Na parte B, temos uma espécie de tom confessional, um simulacro de conversa introspectiva, como se o enunciador falasse consigo mesmo ou pensasse alto. Nesse momento, o enunciador está inserido no conflito que já não é mais de uma parte dele, mas do todo, do **eu** que se declara abertamente, através do uso do pronome pessoal em primeira pessoa. Temos também, um jogo de debreagens, enunciativa de primeiro grau (eu) e enunciativa de segundo grau em que a vida fala em discurso indireto (ela/Vida), descortinando o jogo entre *aproximação vs distanciamento* que a canção vai apresentando:

às vezes **eu** falo com a vida (subjetividade)
às vezes é **ela** quem diz (objetividade)
qual a paz que **eu** não quero
conservar pra tentar ser feliz

O uso do verbo “conservar” (continuar a ter) confirma uma ação anterior ao fato presente, ou seja, que se desenrolou antes do presente da canção. Havia um contrato fiduciário entre o destinatário/sujeito e o destinador “sossego”. Mas esse contrato já estabelecido parece ter frustrado as expectativas do sujeito, já que ele mesmo afirma estar diante de uma paz que não trouxe “paz”, trouxe medo. E na parte D da canção temos a confirmação de que o tormento do sujeito é fruto de uma situação anterior em que a “paz sem voz” assume o papel de antidesinatador: “coagido pela paz que eu não quero seguir admitindo”. Esta é a maior marca de ruptura de contrato, uma alusão concreta a um contrato anterior ao presente da

canção. Aqui, o sujeito diz que a “paz sem voz” é um (anti)destinador que ainda atua, pois temos os verbos “procurando” e “admitindo” no gerúndio. Podemos ainda depreender que “as drogas de aluguel” são o /poder-fazer/ desse projeto narrativo que levou ao anti-objeto. Ou seja, para suportar a conjunção, o sujeito precisa da atenuação das drogas. Por isso, ele pede tão desesperadamente: “não me deixe sentar na poltrona no dia de domingo, procurando novas drogas de aluguel”.

O sujeito experimenta um estado de “paixão”, uma paixão sem enlevo, incômoda. A tensão no coração/alma do narrador é contínua e vai se prolongar por todo o percurso da narrativa. O desassossego e a luta interna que são trazidos à tona na parte B permanecem inalterados e associa a “alma” (parte) com o “eu”, que está angustiado e que se manifesta.

A parte B é o momento do despertar. Ao conversar com o grande destinador - a Vida - o sujeito é conclamado a sair do estado de passividade em que se encontra e iniciar uma nova ação em busca de um objeto eufórico: a paz com voz, ou seja, a paz dos sujeitos que assumem seu percurso na vida. O sujeito está na posse de todos os objetos-valor agregados ao que parece ser a paz das pessoas que possuem bens materiais: um apartamento com segurança, ou seja, a uma distância segura da “realidade de conflito” que está instaurada fora das grades do condomínio. Tanto há uma guerra, ou um conflito instaurado que o sujeito precisa de proteção, por isso as grades. Mas mesmo sob a proteção e até por causa dessa proteção do condomínio, sente-se o perigo que ronda, pois só se protege aquele/aquilo que se sente ameaçado ou que está sob ameaça. No entanto, a canção sugere que aquilo que protege (as grades do condomínio) transforma-se em algo que tolhe a liberdade de quem usa esse tipo de artifício para sentir-se seguro. E levanta uma instigante questão: aquele que se refugia atrás da segurança de um condomínio está afastando o perigo, protegendo-se, ou caiu numa armadilha, tornando-se, ele mesmo, refém da segurança?

Não há como deixar de citar, neste momento, os conflitos sociais existentes nas grandes capitais brasileiras, que estão estampados no “vídeo” e em outros veículos de comunicação. É interessante destacar que o enunciador diz que quando assiste a “drogas de aluguel” no vídeo, sente-se sem ação, com a “paz sem voz”, com medo, acuado, um sujeito passivo, submisso, coagido, sem ação própria. Ao mesmo tempo, ao assistir à televisão, ele se torna “detentor de um certo saber”, ele tem ciência de que há um conflito. Vídeo, na canção, é usado como sinônimo de televisão e de aparelho reproduzidor de DVDs e fitas de vídeo, em que as drogas de aluguel “distraem” (filmes, séries etc.), mas também “coagem” (programas de domingo, revistas eletrônicas, noticiários sobre violência urbana).

De quem é o conflito afinal: “da alma” (parte do eu) que relacionamos com apenas uma parte da sociedade - os excluídos dos morros, das Cidades de Deus do Rio de Janeiro, das favelas de São Paulo, das periferias de todo o Brasil - da parte menos favorecida, aquela que não vive em condomínios, mas à margem dos benefícios sociais? Do “eu” do enunciador, que é ainda “apenas um” indivíduo dentro da sociedade, ou do interlocutor, um “você”, ou seja, daquele que não é o “eu” ? De quem é o conflito, afinal?

Nesse momento, o texto pede uma análise muito atenta, pois, com a introdução da embreagem “você”, o enunciador quer dizer algo que ainda não foi inteiramente explicitado, ele ainda não está satisfeito: “as grades do condomínio são pra trazer proteção / Mas também trazem a dúvida se é **você** que está nessa prisão”. Na segunda parte da canção é colocado, pela primeira e única, o pronome de tratamento “você” (tu), gerando um efeito de sentido muito intenso, pois nesse momento o enunciador fala diretamente com o enunciatário, aquele que o escuta e o vê, conclamando-o a participar do conflito que antes não estava claro se era da parte (alma), do eu, ou de todos, figurativizado pelo pronome “você”. Nesse momento, o “tu”

está inserido no contexto de desassossego estampado na canção. Em *As astúcias da enunciação*, Fiorin explica:

Ao utilizar a segunda pessoa com valor de terceira nega-se a objetividade. No caso de uma segunda pessoa com valor de terceira, de certa maneira, subjetiva-se a não-pessoa. Nos dois casos, cria-se uma cumplicidade com o enunciatário, pois ou este é um *eu* e o que é individual passa a ser compartilhado, ou o *ele* torna-se *tu* e o que é genérico fica como que particularizado. (FIORIN, p. 47)

Até então, o enunciador declarou estar preso, aflito, dividido, mas tudo parecia girar em torno de um problema que ele vivenciava consigo mesmo, de um conflito psicológico interno. Agora não: o enunciador conclamou diretamente o “tu” a pensar com ele na problemática levantada, pois questiona se “você” também não está na mesma prisão que ele. Se “você” não compartilha dessa sensação de impotência e falso sossego, já que a base para se estar tranqüilo nas condições apresentadas é viver com medo, é ser refém, tentar não-ver, não-falar, é omitir-se. Nesse momento, o enunciador explode num grito desesperado, pedindo ajuda, pedindo socorro para o “tu”, personificado e figurativizado na pessoa mais próxima. Não é enquadrada em gênero (masculino ou feminino), mas trata-se de uma pessoa que priva do mais íntimo contato possível com o narrador, um companheiro, um aliado, o destinador ao qual ele recorre, que pode gerar vida e tirá-lo do estado de paixão, doando-lhe a competência que está faltando (/poder-fazer/) para conquistar o novo objeto-valor, “a paz com voz”:

me abrace e me dê um beijo
faça um filho comigo
mas não me deixe sentar
na poltrona no dia de domingo

“Me abrace e me dê um beijo” quer dizer “me ajude”, “me conforte”, “me faça feliz”, pois não se pede um beijo e um abraço a uma pessoa na qual não se não confie, que não se conheça, com quem não se tenha intimidade. Para nós brasileiros, o beijo e o abraço têm uma conotação positiva: beijamos e abraçamos para demonstrar nosso afeto, para demonstrar que conhecemos uma pessoa e que gostamos dela, que sentimos saudades. “Faça um filho comigo” é um convite, e não se faz um convite dessa natureza a qualquer um, pois o sexo é a maneira pela qual a raça humana gera filhos e se perpetua. Na canção, o pedido do enunciador quer dizer “me dê vida, me tire deste estado de desassossego, me dê o estado de plenitude, e fecunde comigo uma nova realidade”, figurativizada pela imagem de fazer sexo com um propósito: fazer um filho. No ato sexual existe um ápice que é o orgasmo, e o orgasmo independe de ser ou não o sexo utilitário, como parece ser o caso.

Podemos depreender que nesse momento temos também na canção um dos pontos de maior saturação (mais de mais). Um ápice que quer perdurar, mas que rapidamente se dilui na possibilidade de “sentar na poltrona no dia de domingo”, auge da passividade, saturação em sentido descendente, disfórico (menos de menos). Para que isso ocorra, o sujeito deverá sair do estado de “paixão” em que se encontra, usar a arma “apontada para a cara do sossego”, ou seja, atirar, olhar de frente os problemas sociais e aceitar um novo contrato fiduciário que deve ser feito para a aquisição da “paz com voz”, o novo objeto-valor. Ele precisa agir, mas não pode fazer isso sozinho, precisa do companheiro, que nada mais é do que a “sociedade brasileira” figurativizada por pessoas que “moram em condomínios”. O problema passa a ser de todos: “eu” e “você” é igual a “nós”.

2. Análise da melodia

Antes de analisarmos a melodia, é importante falar sobre a forma musical dessa canção, que se divide em quatro partes: **A**, **B**, **C**, **D**. Na versão original do Rappa, a canção inicia-se sem introdução na parte **A**, e forma um primeiro bloco **ABB**. Após uma pausa de 4 compassos, esse bloco é reapresentado. Entre o segundo bloco e o próximo, **CD**, existe também uma pausa de quatro compassos. A partir desse ponto, podemos observar uma progressiva diminuição da pausa, que chega a desaparecer após o último **C**. A parte **D** tem o maior número de repetições, é o ponto de tensão melódica, é um ponto de destaque. Se pudéssemos dizer que há um refrão, este deveria ser a parte **D**. A análise da forma resulta na seguinte fórmula: **ABB P4 ABB P4 CD P2 BB P1 CDDCDDDDDD**

Cada parte é representada por uma letra (A,B,C,D). A letra P indica uma pausa melódica, ou seja, um trecho sem voz. O número que segue representa a quantidade de compassos de pausa. Esta canção tem uma forma extremamente irregular, fato raro no cancionário brasileiro. A partir dessa estrutura, alguns aspectos precisam ser ressaltados:

- 1) diminuição progressiva das pausas
- 2) aumento da tensão
- 3) perda progressiva do controle do tempo

Esses três fatores somados geram um sentido de “urgência”: `a medida que as pausas encurtam, até desaparecerem por completo, a canção passa a insistir na frase mais tensa (parte D).

Na parte **A** temos um salto intervalar de quatro tons e uma tentativa de contenção dos saltos – já que há uma tendência descendente – além de uma tentativa de estabelecer uma lei no percurso da canção, com a repetição do tema melódico.

Parte A

lá
sol#
sol
fá#
fá
mi
ré#
ré
dó#
dó
si
lá#
lá
sol#
sol
fá#
fá
mi
ré #
ré

lá				
sol#				
sol				
fá#				
fá				
mi				
ré#				
ré	paz sem	paz sem	me do	
dó#				
dó	voz	voz	paz	
si				
lá#				
lá	pois		não é	é
sol#				
sol				
fá#				
fá				
mi				
ré#				
ré				

A finalização da frase com a palavra “sossego”, na nota mais aguda do percurso inicial, vai delineando uma tendência ascendente na canção, apesar da aparente propensão para a descendência. O movimento sinuoso aparece nas primeiras frases melódicas. Esse percurso dá a sensação de que o sujeito está em processo de “ruminação” da angústia. A antítese da letra vai sendo demonstrada na seqüência de frases descendentes com uma terminação ascendente, o que sugere uma possibilidade de inversão no percurso melódico, uma mudança de direção, um jogo entre ascendência vs descendência, que vai delineando a tensão. “Sossego” e “medo” estão exatamente na mesma nota (ré) e estão colocados como sinônimos de “paz sem voz”, o objeto disfórico do sujeito. O tonema ascendente no final da frase melódica tem o caráter de continuação. No entanto, o repouso na nota ré, tom da canção, gera um efeito de fechamento da parte A e prepara a vinda de uma nova etapa na canção. Temos uma continuidade entoativa e um fechamento harmônico.

Parte B

lá	
sol#	
sol	
fá#	
fá	
mi	
ré#	
ré sossego	
dó#	
dó	
si	
lá#	
lá	com a
sol#	
sol	às ve zes eu fa lo as ve zes é e la diz
fá#	
fá	vi quem
mi	
ré #	
ré	da

Numa composição convencional, o esperado aqui seria um refrão, mas o que deveria ser um local de retorno eufórico, é lugar de total introspecção. A linearidade da frase gera um efeito de sentido de entoação da fala.

A adoção dessa conduta na criação de canções é, por si só, **um gesto figurativo**, no sentido de evidenciar a voz que fala subjacente à voz que canta e, conseqüentemente, o momento enunciativo em que a entoação acompanha a linguagem coloquial (TATIT, p. 21)

Quem pergunta e quem responde, por um breve momento, parece ser a mesma pessoa. Há um momento de breve conjunção entre o “eu” e o “ela” - Vida. O sujeito experimenta a unidade, torna-se indivisível, inteiro, mas tudo não passa de ilusão, pois a resposta à questão proposta não coincide com o objeto-valor identificado com a euforia: — **qual a paz ?** O artigo definido feminino é destacado na frase melódica, está totalmente isolado, e justamente por ser definido afirma a escolha do sujeito — **que eu não quero conservar pra tentar ser feliz** —, que na presente situação está em conjunção disfórica com a “paz sem voz”, destinador do contrato fiduciário que ainda está vigorando. Mas há indícios de que o sujeito da canção quer mudar de opção, pois às vezes ele fala com a Vida que lhe lembra que o “sossego” é permanecer com “a paz sem voz”.

A parte B na interpretação de Maria Rita ganha um tom grave, incômodo. Ela é intensa, profunda. “Feliz” está na nota mais grave da tessitura, a tensão é tanta que a nota quase não sai, não é limpa, não é cristalina, exige esforço. Em geral, o esforço de emissão está associado ao agudo, por exigir um esforço físico maior. Mas também há uma tensão do grave que é captada pelo timbre de voz da intérprete. Não é a nota em si que importa nesse caso, pois poderia ser facilmente emitida por outras cantoras. O que tem real importância é como

fá#
fá
mi
ré#
ré

lá	pri
sol#	
sol	são
fá#	
fá	tam tra a vida é que nes
mi	mas bém zem dú se você tá sa
ré#	
ré	
dó#	
dó	
si	
lá#	
lá	
sol#	
sol	
fá#	
fá	
mi	
ré#	
ré	

“Me abrace e me dê um beijo”: é assim que vem o pedido de ajuda, com uma ligeira estabilização no início da frase melódica e uma gradação muito suave. “Faça um filho comigo” é uma tentativa desesperada de não se afogar na própria angústia. É preciso encontrar uma zona de conforto, mas como a canção está na tessitura mais aguda, diríamos que há um grande desgaste, pois emitir notas agudas exige um grande consumo de energia. Por outro lado, a retomada do percurso descendente gera um efeito de sentido compatível com o grau de necessidade de descanso do enunciador.

lá	co
sol#	↖ ↘
sol	↖ um beijo faça um filho mi
fá#	
fá	me abrace e me dê go
mi	
ré#	
ré	
dó#	
dó	
si	
lá#	
lá	
sol#	
sol	
fá#	

fá
mi
ré#
ré

Abaixo temos o motivo da opressão: a paz sem voz. É essa paz (sem voz) que ele não quer seguir admitindo. É um mantra, repetido várias vezes nas três interpretações analisadas, é repetido para o “eu/alma” e para o “você”. Sinais de recrudescimento da tensão que não mais se atenua vão se delineando. A canção não retorna às partes iniciais, não há refrão na canção, não há oásis para o sujeito fragmentado.

Parte D

lá	paz	se
sol#		
sol	se guir	é pe la que guir
fá#		
fá	é pe la paz que eu não que ro	
mi		
ré#		
ré	eu não que ro	
dó#		
dó		
si		
lá#		
lá		
sol#		
sol		
fá#		
fá		
mi		
ré#		
ré		

lá	
sol#	
sol	
fá#	
fá	é pe la paz que eu não que ro
mi	se guir ad mi tin
ré#	
ré	do
dó#	
dó	
si	
lá#	
lá	
sol#	
sol	
fá#	
fá	

mi
ré#
ré

3. Intérpretes e arranjos

Quando um intérprete escolhe uma canção e um arranjador, escolhe também os aspectos que deseja ressaltar, deixando outros de fora. É por isso que vários intérpretes gravam a mesma canção, fazendo uma outra leitura. As escolhas são reforçadas na interpretação de cada um através dos instrumentos, na ênfase ou diluição dos ataques, nos ruídos e efeitos. O intérprete também realiza uma intertextualização, com a citação ou inclusão de outros discursos inteiros, ou apenas procedimentos comuns a outros gêneros e estilos. “Minha Alma” é uma dessas canções que atraem muitas vozes. Maria Rita (Segundo), Leila Pinheiro (Nos horizontes do mundo) e O Rappa (LadoB LadoA), gravaram a mesma música, mas cada um ressaltou características diferentes. Assim como pudemos perceber na análise da letra e da melodia aspectos que confirmaram o “estado passional do sujeito”, “a conjugação com um objeto disfórico” e “o desejo de começar um novo contrato fiduciário na busca da ‘paz com voz’, com a ajuda da sociedade”, podemos encontrar, na interpretação e no arranjo, elementos do nível discursivo, em que três isotopias – bélica, religiosa, familiar - remetem em seu conjunto a uma quarta – social.

Quadro de isotopias:

Isotopias	reiteradas por:
Bélica	grades, prisão, apontada, armada, medo, paz, coação, proteção
Religiosa	alma, domingo, vida
Familiar	filho, almoço, beijo, poltrona, vídeo, domingo, sexo
Social	grades do condomínio, novas drogas de aluguel no vídeo, coagido pela paz

Falcão, o vocalista do Rappa, é direto. Na sua voz, a canção tem um tom coloquial. Não seria diferente de “Homem Amarelo”, “Tribunal de Rua” ou qualquer outra canção do CD LadoB LadoA, que falasse sobre injustiças, não fossem as metáforas, as antíteses, e o público a quem é dirigida (classe B, classe A). A primeira frase vem sem acompanhamento até que se diga “sossego”, só então os instrumentos atacam - afinal não estamos falando de um sossego qualquer. Estamos diante de um poderoso anti-sujeito que impede o sujeito de adquirir um novo objeto valor. Baixo, guitarra, agogô, a voz de Falcão, instrumentos que estão dentro da normalidade de uma banda de hip hop, não fosse o harmônio, soando no final da canção. Segundo a Enciclopédia Católica Popular (FALCÃO, publicação on-line), o harmônio é um “instrumento musical surgido no séc. XVIII para igrejas de pequeno volume, desprovidas de órgãos de tubos. A sua sonoridade tipicamente religiosa, parecida com a do órgão, levou à sua multiplicação, dado o custo relativamente baixo”. O harmônio é um instrumento intimamente vinculado à religiosidade, razão pela qual, aqui, encontramos a isotopia religiosa ressaltada no arranjo, a partir de uma figura do mundo identificada pelo timbre.

Maria Rita é visceral. As batidas são marcadas por uma bateria forte, com muitos ataques, assim como o baixo que cria tensão e expectativa em vários trechos da canção. Ela valoriza a música tensionando ora com a voz, ora com os instrumentos que vão crescendo ou ralentando, gerando expectativas a cada frase. Pausas, alongamento de vogais quando é

possível, pois a canção é totalmente tematizada; graves encorpados e agudos brilhantes, ela não tem medo de sujar a nota quando é preciso, ou de arranhar a voz nas paredes onde as notas soam. Ela está anunciando um conflito. Finaliza a canção com uma configuração musical em que o timbre do tambor é de um toque marcial, um toque a anunciar que a guerra já começou. A isotopia bélica é percebida não só pelo timbre, mas também pela configuração rítmica.

A versão de Leila Pinheiro inicia com a inclusão de um trecho de *Juízo Final*, canção de Nelson Cavaquinho e Élcio Soares, de 1973¹. Não se trata de uma nova interpretação: o fonograma original foi simplesmente inserido no início da faixa. Esse procedimento gera um duplo efeito de estranhamento. O trecho incluído, apesar de ter passado por um tratamento que remove os ruídos característicos das antigas gravações em vinil ou acetato, mantém as características timbrísticas de uma outra época. A grande proporção de sons no registro médio e a presença de uma reverberação de fundo fazem com que esse trecho pareça estar soando em um antigo rádio de pilha de tempos atrás. É enorme o contraste com os timbres do restante da faixa, facilmente reconhecidos como “atuais”. O efeito de sentido dessa construção pode ser representado pela expressão verbal “há muito tempo atrás”. Este mesmo trecho é inserido no final da faixa, cercado a canção principal.

O segundo estranhamento acontece com o choque entre as letras das duas canções. Minha Alma apresenta um sujeito fragmentado, em estado de desamparo, pedindo socorro. O sujeito de *Juízo Final* também está em disjunção com seu objeto de valor, mas aponta claramente para um desfecho satisfatório: “O sol há de brilhar mais uma vez/A luz há de chegar aos corações/O mal, será cortada a semente/O amor será eterno novamente”. Também é um sujeito em estado passional, mas trata-se de uma paixão de segurança. Com a inclusão dessa canção, Leila Pinheiro dá outra dimensão ao tema, associando a certeza de uma solução ao passado, e a fragmentação e desespero ao presente.

Leila Pinheiro passionaliza a canção, alongando as vogais tanto quanto possível. Tem uma interpretação um pouco mais pausada que Maria Rita e Falcão, e um acompanhamento leve de piano e teclado Rhodes, sempre suaves. A intervenção maior fica por conta da percussão, de timbre mais seco. Dessa maneira, ela dilui ainda mais a sensação de urgência enfatizada nas duas outras versões. O tempo aqui está sob controle, e por isso mesmo o sentimento de falta também parece estar sob controle. Se para Falcão e Maria Rita existe um conflito urgente, Leila Pinheiro mostra que o problema não só é antigo, mas também pode estender-se de maneira estável ao longo do tempo. A repetição do trecho de *Juízo Final* no final da faixa potencializa esse efeito, mostrando uma clara alternância entre esperança e desespero.

Maria Rita O Rappa	Leila Pinheiro
Tematização	Passionalização
Aceleração	Desaceleração
Concentração	Expansão

4. Considerações finais

¹ O sol há de brilhar mais uma vez/A luz há de chegar aos corações/O mal, será cortada a semente/O amor será eterno novamente/É o Juízo Final/A história do bem e do mal/Quero ter olhos pra ver/A maldade desaparecer/O amor será eterno novamente

A análise de três versões de uma mesma composição nos permite ver com clareza de que maneira a atuação geralmente atribuída ao intérprete e ao arranjador contribuem para a construção do sentido de uma canção. Na realidade, os papéis de compositor, arranjador, instrumentista e intérprete, tão claramente definidos no dia-a-dia da produção musical, se confundem e se misturam a cada vez que a peça é executada. *A priori*, para a análise semiótica, esses atores existem apenas em um discurso de produção musical, jamais no próprio discurso musical. O enunciador do discurso musical, pressuposto a partir das marcas que deixa na obra, não se confunde com esses atores “externos”.

Dessa maneira, é impossível atribuir a uma das versões um estatuto hierarquicamente superior. O fato de um compositor ser também intérprete, não dá a sua versão um valor de verdade em torno do qual as outras canções irão circular: ela é apenas mais um ponto de vista. Como dissemos, essas valorações interessam apenas à análise do discurso de produção musical, não à análise musical propriamente dita. A comparação entre várias versões pode apenas apontar para as compatibilidades e incompatibilidades verificadas entre elas, ou seja, quais mecanismos geram essas incompatibilidades e quais os efeitos de sentido resultantes.

Referências bibliográficas

- BUARQUE DE HOLANDA, Aurélio. **Novo Dicionário Aurélio**. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1976.
- FALCÃO, D. Manuel Franco. **Enciclopédia Católica Popular**. Editora Paulinas, 2004. Disponível em: <<http://www.agencia.ecclesia.pt/catolicopedia/>>. Acesso em 15 mar 2007.
- FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação**. 2. ed. São Paulo: Editora Ática, 1999.
- TATIT, Luiz Augusto de Moraes. **O Cancionista: composição de canções no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2002

lá
sol#
sol
fá#
fá mas não me xe tar pol go
mi dei sen na tro na no dia de do min
ré#
ré
dó#
dó
si
lá#
lá
sol#
sol
fá#
fá
mi
ré#
ré

Parte D

lá ví gi
sol#
sol lu guel nes se deo do
fá#
fá pro cu ran do no vas dro gas de a
mi
ré#
ré co a
dó#
dó
si
lá#
lá
sol#
sol
fá#
fá
mi
ré#
ré

