



***Eu te amo* – canção de Tom Jobim e Chico Buarque**

***Eu te amo* – a song by Tom Jobim and Chico Buarque**

José Roberto do Carmo Jr
Departamento de Linguística - USP

Resumo: Este ensaio analisa a canção de Chico Buarque (letra) e Tom Jobim (melodia), observando o trabalho do poeta e do músico na criação de uma rede de compatibilidades entre palavra e música. A letra da canção apresenta-se como um texto passional, paradoxalmente entretecido de argumentos que Perelman denomina *quasi-lógicos*; no texto melódico o gênero da valsa, a forma do rondó e a circularidade harmônica são alguns dos elementos que apresentam ressonâncias com a letra composta por Chico Buarque.

Palavras-chave: canção; plano da expressão; argumentação.

Abstract: This essay analyses Chico Buarque's and Tom Jobim's song by taking into account the work of both the poet and the musician as a way to create an array of compatibilities between lyrics and melody. The lyrics are presented as a passionate text paradoxically woven with so called *quasi-logic* arguments (Perelman), whereas for the melody the waltz genre as well as the rondo and the harmonic circularity are some of the elements found in resonance with Chico Buarque's lyrics.

Key-words: song; expression plan; argumentation.

Eu te amo

(Tom Jobim & Chico Buarque)

*Ah, se já perdemos a noção da hora
Se juntos já jogamos tudo fora
Me conta agora como hei de partir*

*Se, ao te conhecer, dei pra sonhar fiz tantos desvarios
Rompi com o mundo, queimei meus navios
Me diz pra onde é que inda posso ir*

*Se nós, nas travessuras das noites eternas
Já confundimos tanto as nossas pernas
Diz com que pernas eu devo seguir*

*Se entornaste a nossa sorte pelo chão
Se na bagunça do teu coração
Meu sangue errou de veia e se perdeu*

*Como, se na desordem do armário embutido
Meu paletó enlaça o teu vestido
E o meu sapato inda pisa no teu*

*Como, se nos amamos feitos dois pagãos
Teus seios inda estão nas minhas mãos
Me explica com que cara eu vou sair*

*Não acho que estás só fazendo de conta
Te dei meus olhos pra tomares conta
Me conta agora como hei de partir*

Um sujeito transfigurado

Eu te amo está entre as grandes canções compostas por Tom Jobim e Chico Buarque, duas das figuras definidoras do cancionista brasileiro, tal como o concebemos. Trata-se de uma canção imersa num universo passional que, graças à maestria dos autores, é mostrado de forma pungente, sem que com isso lhe seja negada a presença das sutilezas inerentes às relações amorosas. São essas sutilezas que, por tantas vezes, conferem às interações passionais um caráter paradoxal. Ao trazer para o cerne dessa canção o tema da separação, os autores evidenciam a força dos liames que constroem uma relação de amor.

O narrador nos coloca dentro de um diálogo ao qual a figura do narratário é convocada a todo o momento através do uso de imperativos, embora a voz desse narratário nunca se faça presente:

Me conta agora como hei de partir

Me diz pra onde é que inda posso ir

Me explica com que cara eu vou sair

A despeito do tema, nota-se que o texto não está centralizado em paixões associadas ao */querer/*. Ao invés disso, encontramos a presença marcante, talvez dominante, de relações argumentativas muito particulares entre narrador e narratário. De fato, parece que um dos sentidos do texto emerge da relação de manipulação entre esses dois actantes, quando o primeiro afirma valores de verdade tidos como *necessários* para o segundo, como veremos adiante em mais detalhes.

Em uma primeira aproximação, a canção nos apresenta um tema passional, tecido a partir do emprego ostensivo de construções fundamentalmente argumentativas, em geral encontradas em textos dissertativos. Tais argumentos *quase-lógicos*¹ (PERELMAN,1984) nada mais são que uma

¹ “Os argumentos quase lógicos são aqueles que, pela sua estrutura, lembram os raciocínios formais. Estes parecem o resultado de um esforço de precisão e de formalização ao qual teriam sido submetidos os argumentos quase lógicos” PERELMAN C. Argumentação. In: **Enciclopédia Einaudi**: Oral/Escreto. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, vol.11, 1984, p. 246 e seguintes.

manifestação discursiva de uma estrutura narrativa calcada não na modalidade do */querer/*, mas na modalidade do */não poder não ser/*. Do ponto de vista da lógica narrativa, temos um sujeito na iminência da separação, da perda de um valor, ou seja, da transformação do estado de conjunção com o objeto-valor para o estado de disjunção. No entanto, tal transformação não está consumada e o sujeito, na iminência de perder o objeto *argumenta*, ou seja, mostra à amada a *impossibilidade* da separação, ou, em outras palavras, a necessidade da conjunção entre sujeito e objeto. Segundo Greimas (1979, p.96), o campo semântico da *necessidade* é recoberto seja pelas modalidades aléticas (*/não poder não ser/*), seja pelas modalidades deônticas (*/dever ser/*). Em nosso texto, o sujeito *não pode não estar em disjunção* com o objeto, o que equivaleria a dizer que o sujeito *deve estar em conjunção* com o objeto. Se essa configuração modal é bastante comum em textos passionais, o mesmo não se pode dizer a respeito da maneira utilizada pelo enunciador para manifestá-la no nível discursivo. É aqui que reside a originalidade do texto de Chico Buarque.

Em cada uma das estrofes, o sujeito segue perguntando: como é possível a separação? Embora exista um */querer/* pressuposto no texto, o sujeito não lamenta explicitamente a separação, manifestando ciúme, ou rancor. O que temos nessa canção é antes uma *demonstração* fundada no */não poder não ser/*, na *necessidade* da conjunção. Vejamos. Em cada uma das estrofes, compostas de três versos, temos núcleos argumentativos através dos quais o autor vai construindo o sentido de *necessidade* que centraliza o texto. Essa demonstração manifesta-se através daquilo que, em lógica formal, chamamos de *partículas indicadoras*. Em cada uma das sete estrofes, com exceção da última, está presente a partícula lógica *se*, que indica uma *proposição antecedente*. A última estrofe, no entanto, não contém essa partícula. Trata-se de uma estrofe que funciona como uma espécie de conclusão lógica do poema, reforçada pelo *Não* inicial, e que pressupõe um *então*. Assim:

<i>Se...</i> <i>Se...</i> <i>Se...</i> <i>Se...</i> <i>Como, se...</i> <i>Como, se...</i>	<p>antecedente</p>
<p><i>(então) Não...</i></p>	<p>conseqüente</p>

Tal relação de necessidade, de */não poder não ser/*, é realçada no nível discursivo pelo uso dos tempos verbais adequados à relação de antecedência ou conseqüência. Assim, a organização dos tempos verbaisⁱ obedece a um esquema regular nas primeiras três estrofes (passado/passado/futuro na primeira e passado/passado/presente na segunda e terceira), correlatos à organização lógica (antecedente/antecedente/conseqüente). Na sexta estrofe temos (passado/presente/futuro) e na sétima e última (presente/passado/futuro), ambas igualmente correlatas à organização lógica (antecedente/antecedente/conseqüente). As estrofes quatro e cinco apresentam, no entanto, uma temporalização diferente, estando toda a quarta estrofe no passado perfeito e toda a quinta estrofe no presente; justamente essas estrofes estão relacionadas entre si pela relação de antecedente/conseqüente, ou seja, não são mais os versos que apresentam uma relação lógica entre si, mas antes as estrofes como um todo.

Esse jogo com a relação antecedente/conseqüente, e o sentido de *necessidade* que daí advém, é conduzido no texto criado por Chico Buarque através de uma trajetória na qual cada estrofe manifesta, figurativamente, uma faceta ou variação dessa modalidade. Ao privar-se de uma série de faculdades, o que temos é um sujeito sem referências que nada mais faz que reafirmar, a todo o momento, o /*não poder não ser*/. Assim, o sujeito perde a referência temporal (*já perdemos a noção da hora*); a referência espacial (“*Me diz pra onde é que inda posso ir*”); a referência ética (“...*dei pra sonhar, fiz tantos desvarios*”); a referência física (“*já confundimos tanto as nossas pernas*”); a referência visual (“*Te dei meus olhos pra tomares conta*”) e, o que nos parece uma síntese de todo esse movimento, a referência da individualidade (“*meu sangue errou de veia e se perdeu*”). O que o narrador diz, notadamente nesse último verso, é que, ao perder o fluido vital, deixou de existir como individualidade disjunta do objeto valor – *não há um sujeito separado do objeto-valor, pois ele apenas se define como tal na conjunção entre os amantes*. Aquele sujeito sem meios, sem ética, sem identidade, sem visão, antes de *não querer, não pode* partir. Estamos diante de uma *impossibilidade*.

Há assim uma dupla transformação operando no sujeito:

- a) de disjunção com o mundo (“*se ao te conhecer, rompi com o mundo*”) e com os atributos e faculdades pessoais já citados;
- b) de conjunção com o objeto-valor (“*já confundimos tanto as nossas pernas, te dei meus olhos pra tomares conta*”, etc.).

Essa dupla transformação, que seria mais propriamente denominada *transfiguração*, acaba por extinguir o primeiro sujeito e criar um segundo, agora fundido com o objeto-valor. Essa transfiguração é tematizada no nível discursivo como uma *fusão entre dois seres*, figurativizada em versos como:

Se juntos já jogamos...

Já confundimos tanto...

Se na bagunça do teu coração meu sangue...

Meu paletó enlaça teu vestido...

...meu sapato inda pisa no teu

A identidade do narrador de *Eu te amo* se confunde, portanto, com a identidade do narratário, e essa transfiguração do sujeito constitui certamente um dos eixos do sentido desse texto. Daí a onipresença da *necessidade* ao longo de cada um de seus versos.

A paixão pode se revelar pelos mais variados meios e formas; para usar de uma terminologia mais precisa, a paixão pode apresentar muitas *variantes*. Em *Eu te amo*, Chico Buarque nos revela uma variante passional que toca o paradoxal. Não temos aqui um sujeito simplesmente atraído pelo objeto, mas um sujeito *excessivo* que se transmuta em objeto e, correlativamente, um objeto que se transmuta em sujeito. O sujeito *não pode* separar-se do objeto, porque a separação, aqui, é sinônimo de auto-aniquilação: sujeito e objeto são uma só entidade, um só ser, e o poeta não se limita em *mostrar* isso através de metáforas, ele lança mão da força de argumentos *demonstrativos*, fazendo lógica e poesia co-habitarem na trama do texto.

Uma melodia desorientada

A melodia da canção *Eu te amo* apresenta algumas características bastante peculiares quando pensada dentro dos quadros da MPB. Em primeiro lugar, trata-se de uma melodia lenta em ritmo ternário (3/4), ou seja, uma valsaⁱⁱ, sem dúvida um dos gêneros menos freqüentados pela MPB moderna. A valsa é uma dança para casal, uma dança que pressupõe o contato físico dos dançarinos, uma vez que estes *não se afastam* durante toda a dança. Ela se constitui, por sua vez, em passos regulares, sincronizados e idênticos para ambos os dançarinos.

Assim, ao contrário do tango, por exemplo, onde existem passos e movimentos complexos e distintos para o homem e para a mulher, passos estes que pressupõem um afastamento momentâneo entre os parceiros, na valsa, o que temos são movimentos absolutamente idênticos entre si. Os dançarinos, como que fundidos num só corpo, realizam um único e mesmo movimento. Temos assim um primeiro elemento formal do plano de expressão que se coaduna perfeitamente com o teor do texto poético.

Outra característica dessa canção é o fato de ela se estruturar como um *rondó*ⁱⁱⁱ, ou seja, um tema reiterado intercalado de variações. De fato, o que se poderia denominar refrão ou tema do rondó é a melodia das estrofes ímpares 1, 3, 5, e 7^{iv}; enquanto as estrofes pares 2, 4 e 6 contêm as

variações contrastantes ao tema. Essas variações, no entanto, são contrastantes somente no aspecto melódico, posto que no aspecto rítmico a divisão permanece idêntica ao refrão. A relação entre tema e episódio poderia ser esquematicamente representada como segue:

Refrão (A)		Refrão (A)		Refrão (A)		Refrão (A)
	Variação (A1)		Variação (A2)		Variação (A3)	

Vale ressaltar que tal esquema de desenvolvimento melódico é pouco propício à organização de um percurso narrativo, principalmente se considerarmos que aquilo que chamamos de *variação*, ou seja, os episódios do rondó, variam somente a melodia, mas não a divisão rítmica que permanece idêntica ao longo de toda a peça. Uma canção “padrão”^v contém um refrão e uma segunda parte contrastante, esta responsável por todo e qualquer conflito ou antagonismo que se apresente na peça. Essa parte contrastante costuma apresentar, em relação ao tema principal ou refrão, uma diversidade rítmica, melódica e harmônica criando, assim, um simulacro de movimento ou de transformação propício a narrar um acontecimento ou fato. Assim, esquematicamente:

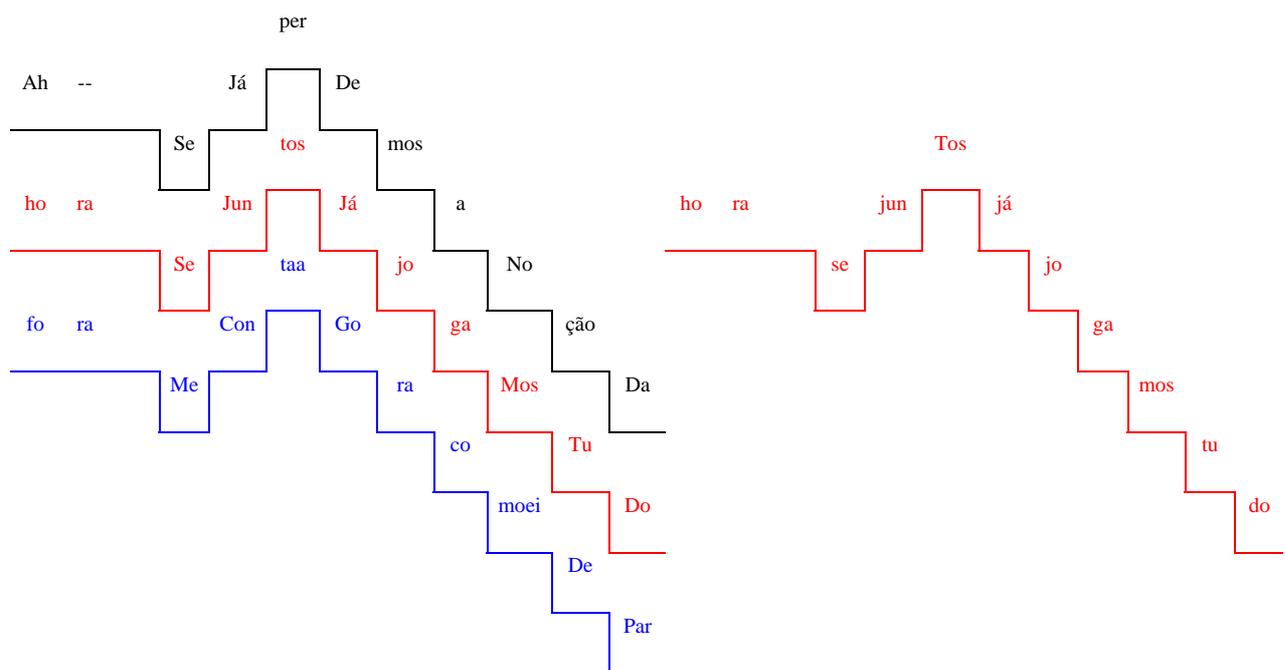
Refrão (A)		Refrão (A)
	Segunda parte contrastante (B)	

ou então,

Refrão (A)	Refrão (A)		Refrão (A)
		Segunda parte contrastante (B)	

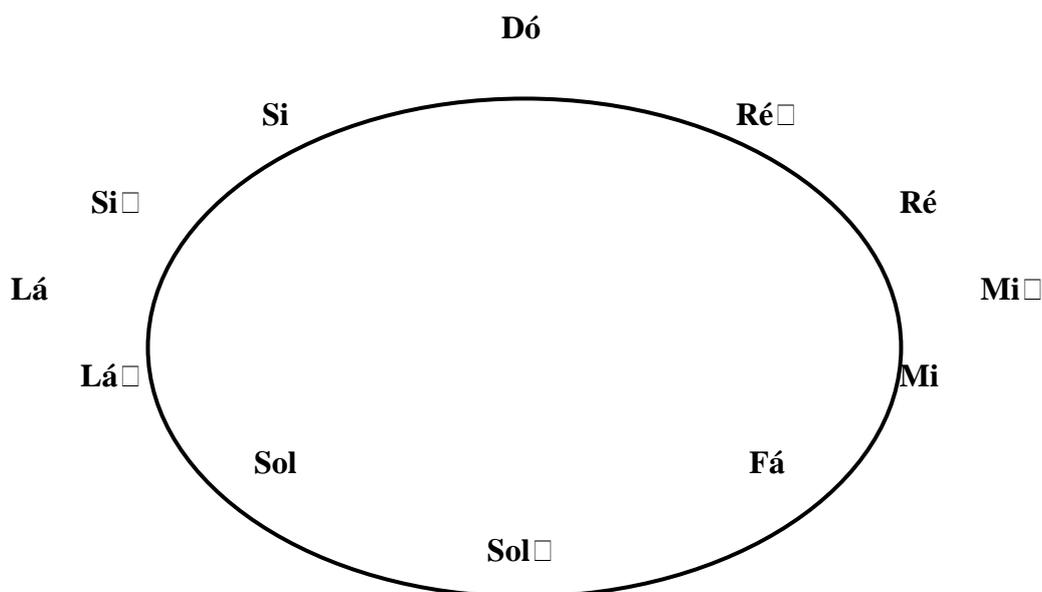
Fato diverso ocorre com a canção que ora analisamos. No rondó, como vimos, o refrão ou tema principal atua como uma espécie de centro de gravidade, para onde tendem, *necessariamente*, os episódios (os temas contrastantes). Há, pode-se dizer, um caráter estrutural do *rondó* que carrega em si o elemento de *necessidade*, pois a reiteração acaba por criar uma lei: sabemos que o refrão *necessariamente* retornará após cada um dos episódios, sejam estes quantos forem. Vamos percebendo assim paralelismos sutis entre o conteúdo do texto verbal e a estrutura da melodia.

A circularidade do rondó é ainda mais evidenciada pela peculiar maneira como ritmo, melodia e harmonia articulam-se nessa canção. Quanto aos elementos formais específicos da melodia, podemos observar, em primeiro lugar, que aquilo que denominamos tema não se apresenta como uma frase tonal típica, ou seja, uma frase de oito compassos finalizando numa cadência que estabelece firmemente uma tonalidade. Ao contrário, o motivo, que ocupa dois compassos, é repetido um tom abaixo em transposição absoluta. A repetição constitui uma projeção do paradigma sobre o sintagma musical e, segundo Tatit (1994, p.74), seria uma das características das melodias temáticas. A repetição com transposição absoluta, por outro lado, é bastante incomum, seja na música popular ou erudita, simplesmente porque não desencadeia nenhum movimento melódico. Ao contrário, funciona como uma espécie de interrogação que se repete. Para ficarmos apenas num exemplo clássico, o prelúdio de *Tristão e Isolda* de Wagner inicia-se com uma transposição absoluta. O tema melódico de *Eu te amo* repete o motivo três vezes, como se observa na figura abaixo:



A questão central é que a tripla repetição em transposição absoluta cria muito pouco movimento, pois para isto teria que existir uma meta e esta é desfeita a cada reiteração. Inexistindo um ponto de partida e um ponto de chegada ou de atração melódica, inexistente movimento. Se somarmos isso ao cromatismo que ocupa todo um compasso de cada tema, o efeito de sentido é de ausência de orientação melódica, ou então, de uma melodia “que não sabe para onde ir”, se é que é possível expressarmos-nos dessa maneira^{vi}. Se o movimento reiterativo continuasse por mais alguns compassos, o tema principal se reencontraria, uma oitava abaixo, criando a impressão de um giro em torno de si mesmo. Isso na verdade ocorre com as notas fundamentais dos acordes empregados no tema: dó, si, si \flat , lá, lá \flat ...e assim descendente, uma nota após a outra, em graus conjuntos cromáticos.

Esquemáticamente, teríamos algo similar a:



Observamos novamente uma reiteração, nesse caso, não do tema, mas a de uma estrutura descendente de notas fundamentais da base harmônica que sustenta a canção. Por ser exaustiva tal reiteração, cria o efeito de uma exploração de *todas as possibilidades* da escala cromática. Vemos, então, que também no plano harmônico há uma indefinição – o autor não escolhe alguns acordes

em detrimento de outros, mas antes usa *todos* os acordes possíveis – retratando no plano da expressão melódica, o exame exaustivo de possibilidades que faz o enunciador no texto verbal.

Quanto aos episódios do rondó (A1 – A2 – A2), estes atuam claramente como um contraponto melódico e harmônico ao tema, mantendo, no entanto, intacta a figura rítmica originária. Se no tema temos cromatismo, nos episódios temos diatonismo, saltos intervalares e arpejos; enquanto no tema temos apenas um embrião de tonalidade, nos episódios temos uma tonalidade claramente definida. Tudo indicaria, portanto, que estamos diante de um verdadeiro contraste capaz de orientar um percurso. Entretanto, a estrutura do rondó cerca o episódio e limita o movimento que ali se esboça. A idéia de *cercar, limitar, restringir* parece bastante apropriada para representar o que ocorre entre o tema (o que cerca, domina) e o episódio (o que é cercado, dominado). Observe-se que a canção inicia-se com o tema que, por todas as características já discutidas, se posta absoluto como um centro de gravidade. O episódio apresenta duas variantes, sendo que a diferença entre ambas restringe-se fundamentalmente à exploração do registro mais grave na primeira e do registro mais agudo na segunda. Porém, devido à maneira como se intercalam tema e episódio, a melodia que começara no tema, neste mesmo tema se resolve; trata-se de um símile do que ocorre no texto onde o destino inexorável do sujeito é a conjunção com o objeto.

Conclusão: a emergência do plano da expressão

A análise de textos sincréticos como a canção ainda deixa a desejar porque, a despeito do passo fundamental representado pela obra de Tatit (1994), o que sabemos sobre a *organização, estrutura e hierarquia* do plano do conteúdo é infinitamente mais rico do que aquilo que conhecemos sobre o plano da expressão. O caso da canção parece ser didático: apesar de letra e melodia terem cada qual seus planos de expressão e conteúdo, o papel de cada um desses é bem claro. O plano da expressão da letra pouco contribui para o sentido final do texto, cabendo à melodia tornar sensíveis os conteúdos revestidos pela letra. Porém, o mais importante parece ser o fato de que o “desequilíbrio” entre o conhecimento sobre o verbal e o musical não é um fenômeno isolado e restrito à canção, pois ele mascara, de fato, um descompasso entre a teoria do conteúdo e a teoria da expressão. Em suma, o problema diz respeito ao desconhecimento que temos das leis e

princípios que governam o plano da expressão, de modo que qualquer semiótica que não a verbal parece ainda estar numa fase embrionária. Nesse sentido, a semiótica da canção pode abrir as portas para uma teoria do plano da expressão, principalmente se pensarmos no plano da expressão de linguagens como a música, o cinema, a poesia, etc.

Embora já esteja firmemente estabelecido um aparato teórico para a análise de alguns aspectos da melodia^{vii}, outros elementos estruturais da música como o ritmo e a harmonia ainda não receberam um tratamento semelhante; e é exatamente nesses domínios que emergem questões para as quais não encontramos respostas adequadas. Para ficarmos apenas num exemplo, a reinterpretação de melodias antigas faz-se principalmente pela rearmonização e revisão da divisão rítmica. Temos músicas completamente transformadas e capazes de sugerir novos significados com a melodia original deixada praticamente intacta. Parece, portanto, que para uma melhor compreensão das relações entre texto verbal e música, nessa e em outras canções, há que se procurar estabelecer os elementos mínimos de uma sintaxe e de uma semântica globais da música no mesmo nível de profundidade e com o mesmo poder analítico com que o faz hoje a semiótica do texto verbal.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARROS, D.L.P. **Teoria do discurso: fundamentos semióticos**. São Paulo: Atual, 1988.

FIORIN, J.L. **As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo**. São Paulo: Ática, 1996.

GREIMAS, A. J. « Pour une théorie des modalités » . In: Greimas, A-J. **Du sens II. Essais sémiotiques**. Paris: Seuil, 1983, pp. 67-103.

PERELMAN, C. Argumentação. In: **Enciclopédia Einaudi: Oral/Escrito**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, vol.11, 1984, p. 234-265.

TATIT, L. **Semiótica da canção: melodia e letra**. São Paulo: Ed

ⁱ As marcas temporais de um texto nos são dadas, explicitamente, pelas desinências verbais, pelos advérbios e pelos dêiticos e, implicitamente, pelo contexto. Num verso como, *Se juntos já jogamos tudo fora*, o verbo sincretiza os tempos passado/presente e o único elemento que pode determinar as relações temporais é o contexto.

ⁱⁱ Valsa é um gênero de dança, lenta ou acelerada, que se caracteriza por apresentar um ritmo ternário e um acorde por compasso.

ⁱⁱⁱ Rondó é uma forma de composição, normalmente instrumental, com uma parte recorrente. A forma padrão é ABACAD... A parte recorrente é chamada *tema* e as partes contrastantes *episódios*.

^{iv} A rigor, a melodia das estrofes 3, 5 e 7 é uma transposição absoluta, uma quinta abaixo, da melodia da estrofe 1, fato que não impede que sejam igualmente consideradas como *tema*.

^v Normalmente na forma ABA ou AABA, podendo assumir muitas variações.

^{vi} Seria útil compararmos esse movimento reiterativo com duas outras memoráveis canções da MPB. Em *Samba de uma nota só*, por exemplo, temos no refrão a repetição da célula ritmo-melódica enquanto a sensação de movimento ou transformação é garantida pela variação na base harmônica. Em *Samba em Prelúdio* temos uma melodia temática que mantém um padrão rítmico, sendo o movimento gerado pelas transformações melódicas e harmônicas. O refrão da canção que ora analisamos *não* apresenta tais variações e, por este motivo, cria o efeito, como dissemos, de uma melodia que “não sabe para onde ir”.

^{vii} TATIT, op.cit