



## Análise Semiótica da Canção “Hino de Duran”, de Chico Buarque de Holanda

### Semiotic Analysis of the Song “Hino de Duran”, by Chico Buarque de Holanda

Sylvio Frederico Dias Martins  
DL/FFLCH/USP

**Resumo:** Resumo: Este trabalho faz um exame das estruturas tensivas, narrativas e discursivas inscritas na canção “Hino de Duran”, de Chico Buarque de Holanda, bem como do plano de expressão criado pela melodia, analisando ainda em que medida este repercute nas escolhas do plano do conteúdo da letra.

Palavras-chave: Semiótica – Canção – Música Popular Brasileira – Chico Buarque de Holanda

**Abstract:** Abstract: This piece examines the tensive narrative and discursive structures of

"Hino de Duran", a song composed by Chico Buarque de Holanda. The expression plane created by the tune is looked at, with an analysis of the extent which this plane interferes with contents choice.

Key Words: Semiotics – Popular Song – Brazilian Pop Music – Chico Buarque de Holanda

## 1. Introdução

A canção utilizada para análise neste trabalho é o “Hino de Duran”, de autoria de Chico Buarque de Holanda, faixa do álbum *Ópera do Malandro*, lançado em 1979. A versão conta ainda com a participação instrumental da banda A Cor do Som. As músicas do álbum fazem parte da peça homônima, estreada um ano antes, no Rio de Janeiro.

O texto da *Ópera do Malandro*, sobre a malandragem no bairro da Lapa, no Rio de Janeiro da época da Segunda Guerra Mundial, baseia-se na *Ópera dos Três Vinténs*, de Bertold Brecht e Kurt Weill, de 1928, adaptada, por sua vez, da *Ópera dos Mendigos*, de John Gay, de 1728. A obra de Brecht/Weill foi inspirada no mundo dos gângsteres de Chicago, de onde, talvez, vieram os nomes ingleses das muitas personagens no texto de Chico Buarque, supostamente para ambientar melhor a influência americana na capital da República nos anos 40.

Apesar de a *Ópera do Malandro* estar inscrita no período da ditadura de Getúlio Vargas, é importante lembrar que ela foi escrita durante a ditadura militar iniciada em 1964, época também de grande repressão e de violação das liberdades individuais. Chico Buarque soube enfrentar a censura, buscando mecanismos para ludibriá-la, quer na criação de um heterônimo – Julinho da Adelaide –, quer no abuso de metáforas e outras estruturas retóricas para expressar-se.

Não serão levados em consideração nesta análise, entretanto, o contexto histórico – a não ser aquele inscrito no próprio texto em análise, quando possível – nem a questão da música dentro do contexto maior da *Ópera do Malandro*, como, por exemplo, as isotopias apreensíveis pelo comportamento e diálogos da personagem Duran.

A análise partirá das estruturas narrativas e discursivas para então tratar das estruturas fundamentais ou tensivas. Uma vez feito o exame do plano do conteúdo da letra da canção, a ele virá somar-se o do plano de expressão – da melodia –, e de que modo este último corrobora e mesmo confirma a análise do primeiro, a fim de verificar a música como um todo de sentido.

## **2. Apresentação da Letra<sup>1</sup>**

HINO DE DURAN

Chico Buarque

Se tu falas muitas palavras sutis  
Se gostas de senhas, sussurros, ardis  
A lei tem ouvidos pra te delatar  
Nas pedras do teu próprio lar.

Se trazes no bolso a contravenção  
Muambas, baganas e nem um tostão  
A lei te vigia, bandido infeliz  
Com seus olhos de raio-X.

Se vives nas sombras, freqüentas porões  
Se tramas assaltos ou revoluções  
A lei te procura amanhã de manhã  
Com seu faro de dobermann.

E se definitivamente a sociedade só te tem desprezo e horror  
E mesmo nas galeras és nocivo, és um estorvo, és um tumor  
A lei fecha o livro, te pregam na cruz  
Depois chamam os urubus.

Se pensas que burlas as normas penais  
Insuflas, agitas e gritas demais  
A lei logo vai te abraçar, infrator  
Com seus braços de estivador.

Se pensas que pensas, estás redondamente enganado... (improviso)

## **3. Estruturas Narrativas**

Para que a organização narrativa de um texto possa ser apreendida, é necessário “descrever o espetáculo, determinar seus participantes e o papel que representam” (Barros, 1990: 16). A narrativa é composta por uma estrutura canônica (sintaxe) que deverá ser preenchida semanticamente.

A sintaxe narrativa propõe duas concepções: a dos actantes passando por transformações que alteram seus estados e a da instituição e quebra de contrato entre um destinador e um destinatário.

---

<sup>1</sup> - Termo usado aqui na mesma concepção de Tatit (1999: 13), como “o componente lingüístico da canção popular”. Do componente lingüístico, optou-se pela análise do plano do conteúdo, apenas. O plano de expressão estudado será o da melodia.

Nos enunciados elementares da narrativa há sempre uma relação entre um sujeito e um objeto. É nesses enunciados que os investimentos fazem do objeto um objeto-valor.

Na canção de Chico Buarque, há primeiramente um enunciado de estado de conjunção entre um sujeito “tu” e o objeto “libertação”, valor último da contravenção, cujo sema vem impresso em “palavras sutis”, “sussurros”, “ardis”, “baganas”, “freqüentas porções”, “tramas revoluções”, “insuflas”, “agitas”, etc., num tempo presente gnômico; tal enunciado é hipotético, já que nele se emprega a conjunção “se”, a qual indica uma condição necessária para que seja realizado ou não o programa narrativo, e que se repete ao longo de todas as estrofes.

Caso as condições acima sejam satisfeitas, haverá um novo enunciado de estado, desta vez de disjunção, entre o “tu” e seu objeto-valor. Trata-se, na verdade, de ser a conjunção (ou a mera tentativa de conjunção) a condição necessária para a disjunção subsequente. Então, é plausível e lícito pensar que o estado inicial (recuperado por catálise) é também de disjunção, a qual é vista como a força-motriz que faz o “tu” querer entrar em conjunção com sua libertação, através das contravenções que pratica.

Entretanto, como esses dados já fazem parte do campo da manipulação, vamos nos ater ainda aos enunciados de estado e de fazer. Os de estado ficam assim resumidos:

Estado disjuntivo:  $S(tu) \cup O_v(\text{libertação})$  [recuperado por catálise]

Estado conjuntivo:  $S(tu) \cap O_v(\text{libertação})$  [hipótese enunciada]

Estado disjuntivo:  $S(tu) \cup O_v(\text{libertação})$  [hipotético, como consequência possível]

Outro tipo de relação é estabelecido por transformações que regem os enunciados de estado, marcando a passagem de uma junção à outra e constituindo os enunciados de fazer ou programas narrativos (PNs).

No PN1 da canção, o sistema político cerceia as liberdades individuais e coletivas a fim de manter uma suposta “ordem” das coisas. Na visão do próprio sistema, o “caos”, a “desordem”, podem vir a ser instituídos (ou re-instituídos) por indivíduos contraventores, e o modo de reorganizar o mundo a partir da pretensa anarquia, livrando-se dela, é restringir ao máximo a liberdade, mesmo que para isso seja necessário destruir determinados indivíduos (como o “tu”) ou eliminar os grupos aos quais pertençam, como se verá no PN3.

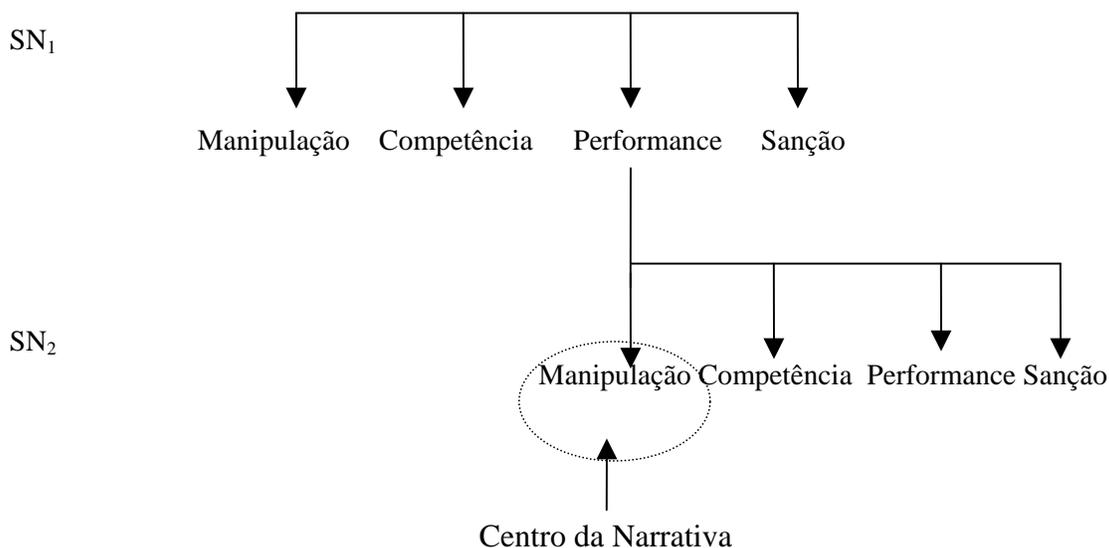
No PN2, que pode ou não ocorrer, o próprio sujeito “tu”, numa aquisição por apropriação, tenta conquistar – ou mesmo simplesmente obter – sua libertação.

Entretanto, para atingir seu objetivo, é necessário lutar contra o sistema vigente, alterar a ordem estabelecida e, enfim, desobedecer.

O PN3 está condicionado à realização do PN anterior. Para voltar à “ordem” inicial apregoada pelo sistema, é necessária a eliminação dos obstáculos que representam qualquer perigo à manutenção de seu status, nos quais se inclui o sujeito “tu”.

Ainda caberia um PN0, anterior aos três, em que a sociedade estaria desfrutando da liberdade plena, num estado de relaxamento.

Uma possível leitura da letra da música é encará-la como tendo o predomínio da manipulação, a qual já pré-estipula uma sanção pragmática. Assim, a narrativa possuiria duas seqüências narrativas (SNs) encaixadas, delas destacando-se a produzida pelo destinador “lei” (em SN2), subordinada à SN1, conforme mostra o esquema a seguir:



(Figura 1 – Seqüências Narrativas)

O papel actancial de destinador-manipulador da SN1 não fica muito claro, podendo ser preenchido pela sociedade em busca de valores libertadores ou pelo próprio actante “tu” atraído pelo vislumbre de sua libertação individual ou de seu grupo, que, nesse caso, ocuparia dois papéis simultaneamente, o segundo deles como o sujeito do fazer. Também não se esclarece, até aqui, qual foi o tipo de manipulação empregada.

Sabe-se que o sujeito “tu” adquiriu a competência necessária para executar sua performance, de clara desobediência; caso contrário, não seria necessária a SN2, que contém a manipulação propriamente expressa na letra da música e que mais interessa analisar, pois é o centro de toda a narrativa.

É na SN2, portanto, que o destinador-manipulador intimida o sujeito “tu”, para que este não faça determinadas coisas, não tenha certas atitudes, não se comporte dessa ou daquela maneira; de outro modo, será sancionado negativamente pela “lei”, sinônimo da ordem imposta pelo sistema, que antecipadamente já interpreta tal performance em nome da ideologia dominante, julga as ações do sujeito e os valores a elas relacionados e o penaliza pragmaticamente com delação, prisão e morte.

Por outro lado, é possível ler a narrativa de outro modo, mais simples, que envolve apenas uma única SN. A casa do destinador-manipulador continua preenchida, como em SN1, ou pelo sujeito “tu”, que aspira sua libertação individual ou representa um grupo social com os mesmos desejos, ou pela sociedade. Tal sujeito adquire competência, mas, ao buscar seu objeto, se defronta com o anti-sujeito “lei” (ou até mesmo um antidestinador), por seu turno representante de outro grupo social, o dominante, que tenta impedi-lo de realizar sua performance por meio de ameaças. Desse modo, a SN2 da primeira leitura nada mais é que o percurso desse anti-sujeito (ou antidestinador).

É pertinente crer que, em qualquer caso, o sujeito “tu” vinha praticando as ações contraventoras que a “lei” tenta impedir, já que, do contrário, as ameaças, a manipulação por intimidação, o constrangimento imposto, não fariam sentido.

Se o que ocorre é, de fato, a manipulação de um destinador em SN2, como na primeira leitura, ou a interferência de um anti-sujeito (ou de um antidestinador) de uma SN única, como na segunda leitura, perde relevância; entretanto, é a partir desse ponto que a análise passará a estar centrada. Além do que, em ambos os casos, as penalidades serão exercidas pelo mesmo actante “lei” (ou “ordem” ou “sistema”): ou se constituirá do julgamento do destinador sobre o destinatário ou da própria ação do anti-sujeito/antidestinador contra o sujeito.

O sujeito “tu” possui papel actancial do sujeito do querer-fazer e do saber-fazer – sujeito competente –, mas também do não-poder-fazer, diante do crer-ser, do poder-ser e do poder-fazer do anti-sujeito, o que o frustra.

O anti-sujeito “lei” possui o do dever, querer, saber e poder-fazer, sendo, portanto, um sujeito realizado, porém também ameaçado pela força antagônica, a qual tenta bloquear ou anular. Visto como um manipulador, esse actante tenta levar o destinatário “tu” a crer nas penalidades preditas, caso não se afaste de seu comportamento infrator.

No embate entre as duas posições contrárias, o sujeito “tu” precisa lutar contra a ordem estabelecida, momento em que ele se vê prestes a sofrer uma punição, da qual foi prevenido. Mas só mesmo a sua possível performance garantirá a mudança da ordem

para que essa punição deixe de existir (nos termos como é apresentada), instituindo assim uma nova ordem, a da libertação. Nessa utopia, o único caminho é mesmo o da contravenção e do enfrentamento, apesar disso ser apenas uma indicação do que pode vir a acontecer.

Num exame das paixões simples a partir do estado inicial da “espera”, definida pela combinação do querer-ser com o crer-ser (Barros, 2001: 62), encontra-se o sujeito “tu” insatisfeito com o estado das coisas (querer-ser + não-crer-ser + saber-não-poder-ser), passando possivelmente a inseguro (querer-ser + crer-não-ser + saber-poder-não-ser) no discorrer da canção (E mesmo nas galeras és nocivo, és um estorvo, és um tumor). A segurança (querer-ser + não-crer-não-ser + saber-não-poder-não-ser) e a confiança (querer-ser + crer-ser + saber-poder-ser) são paixões apenas pressupostas pelo percurso, marcadas pela anteposição da conjunção “se” ao verbo (Se tu falas; se trazes; se vives) e pelo enfrentamento potencial.

Diferentes são a quinta estrofe (Se pensas que burlas as normas...) e o começo da sexta (Se pensas que pensas... [improviso]), em que o sujeito é visto como incompetente (não-saber-fazer), ainda que como parte de uma provocação.

Contrariamente, o anti-sujeito passa a impressão de confiante e seguro de si, e sua insegurança e insatisfação são pressupostas pela determinação ou não do sujeito “tu” em seguir seu plano adiante.

Caminhos produtivos nunca partem do relaxamento, pois se assim fosse tenderiam a se tornar repetitivos, pouco criativos e sem motivação; estar insatisfeito e passar pela inquietação e insegurança à procura de alívio é o caminho que leva ao prazer, ao deleite (Id.: 63), à criação. Mas também não por muito tempo.

#### **4. Estruturas discursivas**

No nível discursivo, as estruturas narrativas são recobertas pelo sujeito da enunciação, que as concretiza com escolhas de pessoa, tempo, espaço e de figuras, criando o discurso.

A sintaxe discursiva estuda as relações do enunciador com o discurso enunciado e do enunciador com o enunciatário; por causa desta última, é também chamada de campo da manipulação consciente, uma vez que o enunciador se utiliza de estratégias que criam efeitos de verdade ou realidade para convencer o enunciatário (Fiorin, 1988: 18).

A enunciação é definida como ato de produzir enunciados; como esse ato é único e irreprodutível, deve-se recuperar suas marcas no produto da enunciação, o enunciado. As marcas encontradas no enunciado revelam os actantes, o espaço e o tempo da enunciação, mas que não são a enunciação propriamente dita; antes, caracterizam a enunciação enunciada. Se essas marcas não aparecerem, temos o enunciado enunciado.

O “Hino de Duran” caracteriza-se pela forte presença de uma enunciação enunciada: apesar de não haver as marcas da pessoa “eu”, ela está presente, pois se alguém diz um “tu”, esse alguém só pode ser um “eu”, uma primeira pessoa que se constitui a partir da segunda. Por meio da debreagem actancial, o eu constrói o mundo ao seu redor e a si mesmo. No caso, um mundo de “bandidos”, de “lei” e seus “agentes” porta-vozes.

A debreagem é também temporal. Entretanto, o verbo no presente não se refere apenas ao momento do agora, mas ainda aos que já passaram e aos que ainda vão acontecer. Trata-se de um presente onitemporal ou gnômico, em que o momento de referência e o do acontecimento são ilimitados (Id.: 150). De fato, “é o presente utilizado para enunciar verdades eternas ou que se pretendem como tais” (Id.: 151), como é o caso da “lei” que se impõe ou daqueles que se anunciam como seu representante, enunciando-a.

Mesmo assim, é preciso diferenciar dois momentos distintos no “Hino de Duran”. Apesar de o tempo verbal presente estar estendido para frente e para trás, antes e depois do momento do “agora”, é possível depreender um momento da ação do “tu” (o momento em que tu falas, trazes, vives, tramas, etc.), nas orações condicionais, e o momento da ação da “lei”, como imediatamente posterior àquele, tanto de modo explícito (A lei te procura amanhã de manhã; A lei logo vai te abraçar) como pressuposto por encadeamento lógico (Se trazes no bolso (...) a lei te vigia).

A separação entre esses dois momentos marca uma mudança nas forjas, de uma continuação da parada para uma parada da parada<sup>2</sup>.

Existe, na canção, uma embreagem actancial, momento em que ocorre a neutralização entre o tu e o vós. Embora se dirija a cada um em particular, a enunciação enunciada implica a todos (Fiorin, 1999: 97) na mesma situação.

O principal conteúdo do conjunto enunciativo é a tentativa de dissuasão do “tu” inscrito no texto em relação à sua atuação transgressiva ao sistema sociopolítico.

---

<sup>2</sup> - Uma explicação pormenorizada dessa passagem será tratada no próximo tópico.

Na formulação dos valores e sua organização dentro de um percurso, surge o tema do engajamento político, convertido pelo percurso narrativo do sujeito que transforma a alienação ou um estado inerte em contestação de um sistema opressor.

A letra trata também dos temas do preconceito, destacado pela marginalização do engajado político (A sociedade só te tem desprezo e horror); da corrupção, uma vez que a aplicação da lei não é escrupulosamente imparcial quando há dinheiro envolvido (Muambas, baganas, e nem um tostão); do crime, que coloca o contraventor comum e o militante político no mesmo patamar (Se tramas assaltos ou revoluções); da religião, na criação de novos mitos a partir dos existentes (Te pregam na cruz).

Recobrando os temas com traços sensoriais, os investimentos figurativos no objeto-valor da libertação de um regime opressivo passam a ser ações de falar palavras sutis, gostar de senhas, trazer no bolso a contravenção, viver nas sombras, freqüentar porões, burlar normas, etc., no percurso do sujeito, e de delatar, vigiar, procurar, abraçar, pregar na cruz, no do anti-sujeito, que tem como objeto-valor a manutenção da ordem estabelecida. (Lembremo-nos de que esse papel pode ainda caber ao destinador-julgador no nível narrativo, sob outra perspectiva.) O sujeito e anti-sujeito são representados, respectivamente, pelo ator bandido infeliz e por outro com seus olhos de raio-X, faro de dobermann e braços de estivador. O tempo da ação do anti-sujeito vai do concomitante ao amanhã de manhã e ao logo. O espaço é o da sombra, dos porões ou do próprio lar, no caso do ator “tu”; no do “eu”, são todos os lugares, visto como algo/alguém ubíquo: a própria lei. Com essa recorrência às imagens do mundo, o enunciatário as reconhece e tende a crer na verdade do discurso. Salientamos mais uma vez que a análise acima se vale da ação hipotética do “tu” e da conseqüente aplicação da “lei”.

Formada pela “redundância de traços figurativos, pela associação de figuras aparentadas” (Barros, 1990: 74), a principal isotopia figurativa construída no “Hino de Duran” é a da guerra. Guerra contra a ditadura, para um, e contra qualquer ato revolucionário, para outro. Nesta última, particularmente, a isotopia criada pelo percurso figurativo de toda a letra apresenta uma reiteração completa de traços sensoriais ultra-apurados: a audição (tem ouvidos), a visão (seus olhos), o olfato (seu faro), paladar (dos urubus) e o tato (seus braços), apresentados um a cada estrofe, na conformação de uma verdadeira monstruosidade bélica, que mistura low-tech (raio-X) com a antropomorfização do inumano (lei) e a subseqüente zoomorfização desse “humano” (que traz em “urubu” e “dobermann” suas principais figuras), à qual se soma a força bruta do estivador.

## 5. Estrutura tensiva

Como há no “Hino de Duran” dois percursos narrativos antagônicos – o do sujeito “tu” em busca de sua libertação e o do anti-sujeito “lei” que o tenta impedir, para que seja mantido o estado das coisas – e apesar de o hino ser de Duran, o ponto de vista que se tem aqui adotado é o do “tu”: a análise está mais voltada às suas necessidades, vontades, fazeres e possíveis conseqüências.

Assim, no exame dos valores fóricos, também haverá sempre uma oposição entre os relacionados a cada um deles, do mesmo modo que, numa partida de futebol entre um time A e um time B, o que é normalmente euforia para A (um gol feito) é disforia para B (um gol tomado), e vice-versa, o que não altera o sentido geral traduzido pelas forias nem prejudica os valores inscritos na canção.

A escolha feita pelo enunciador em empregar o presente onitemporal mostra um sujeito tensivo se valendo da segmentação, responsável pela duração. Os verbos “falas”, “gostas”, “trazes”, “vives”, “tramas”, “pensas”, etc., presentes nos dois primeiros versos das estrofes 1, 2, 3 e 5, marcam uma continuidade no plano profundo e recobrem o programa narrativo do sujeito “tu” no nível narrativo. Uma exceção é feita na quarta estrofe, que não mostra um fazer, mas sim um ser do sujeito, o qual também traz a marca da continuidade (e mesmo nas galeras és nocivo, és um estorvo, és um tumor).

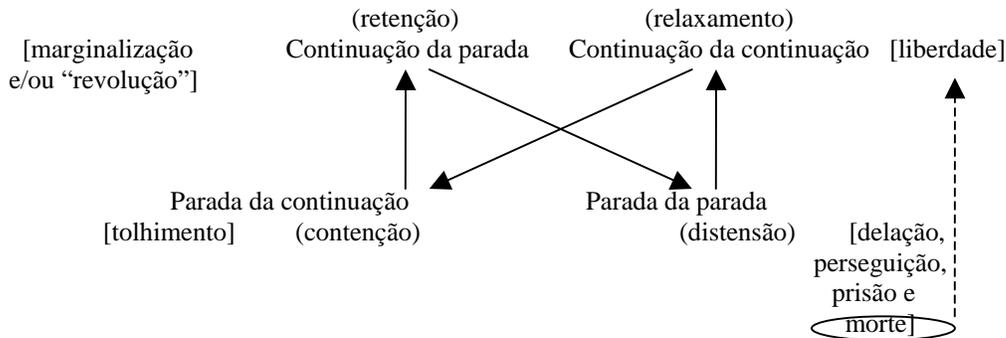
Já os verbos nos dois segundos versos de todas as estrofes (relacionados à “lei”) trazem as demarcações, responsáveis pelas extremidades – no caso, finais. Se não as trazem propriamente, pode-se dizer que os advérbios que os modificam (amanhã de manhã, logo) indicam tal tendência, já que os versos denotam, no plano narrativo, as ações que o mesmo sujeito possivelmente sofrerá (delação, perseguição, prisão e morte).

Na letra de Chico Buarque, as continuidades mostram um estado de disforia (relativo ao “tu”), o qual será seguido por um outro de não-disforia, para o “tu”. O enunciador assume, portanto, a expansão (na continuação da parada), ligada ao fazer do sujeito. A celeridade, por outro lado, é importante para se atingir rapidamente o estado seguinte, que demarca o ponto de chegada – a ação sofrida pelo sujeito (parada da parada). Desse modo, garante-se a aplicação imediata do castigo, o que corresponde, na melodia, a um efeito de rito instantâneo.

A mesma passagem de um estado disfórico a um não-disfórico se repete a cada estrofe. No entanto, apesar de não haver muita gradação entre um estado e outro – muito pelo

contrário, ela se dá como um salto –, as diversas ações do anti-sujeito da narrativa vão, no desenrolar da letra, criando uma gradação, que aumenta o poder de argumentação do destinador. Essa gradação, correspondente à interposição do anti-sujeito (ou ameaças do destinador), são a delação, a vigia, a procura e a morte, respectivamente nas estrofes primeira à quarta. Na quinta, fala-se de um aprisionamento, havendo, portanto, um relaxamento dessa gradação.

Um quadro geral tensivo da canção de Chico Buarque é o seguinte:



(Figura 2 – Quadro tensivo)

As posições ocupadas pela continuação da continuação e pela parada da continuação, respectivamente euforia e não-euforia, não estão presentes na letra, mas apenas pressupostas. Alguém que já se encontra num estado de retenção é porque passou por uma contenção e, anteriormente, por um relaxamento.

A música já começa por um momento de retenção, quando o sujeito narrativo “tu” está possivelmente em plena ação, quer seja revolucionária, quer seja de delitos. A etapa seguinte é a distensão, recoberta na narrativa pelo sujeito numa posição passiva: quando ele é delatado, perseguido, preso e morto, se é que tudo isso realmente acontece. A morte, vista como momento final de uma tensão máxima, é a única passagem possível para uma retomada do início do ciclo: a liberdade. Isso na opinião do enunciador. Digressões à parte, pode ser que no nível narrativo, ele supere o anti-sujeito e atinja aquele estado de plenitude por meio de sua própria luta.

As funções emissivas, que garantem a identidade entre sujeito e objeto e entre destinador e destinatário, instalam um *continuum* nas relações objetais e subjetais, e, contrariamente, as funções remissivas colocam a descontinuidade fórica nessas relações (Tatit, 1999: 139).

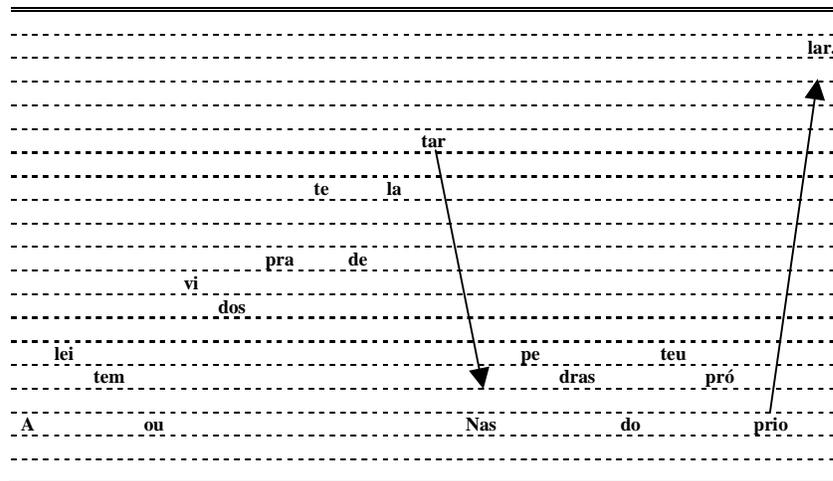
A letra de Chico Buarque traz o confronto entre os valores emissivos e remissivos, na medida em que as ações do sujeito devem desencadear re-ações no anti-sujeito. Assim, os valores remissivos nada mais são que resposta aos emissivos. Enquanto estes têm duração, aqueles, continuidade.

Todas as escolhas missivas repercutem no plano de expressão assumido pela melodia, como se verá a seguir.

## 6. Do plano de expressão

A primeira coisa que chama a atenção na melodia é que a semelhança das estrofes 1, 2, 3 e 5 instaura a tematização, de valor emissivo. A tematização é extensa, já que abarca completamente cada segmento.

Outro fato aí presente são os saltos, cujo valor é remissivo. O salto descendente de 12 semitons serve como um preparo para o salto ascendente principal em 16 semitons, o qual, assim posto, se torna ainda mais extremado.



(Figura 3 – Salto)

Tem-se, de imediato, a interação de valores emissivos e remissivos, ainda que os últimos estejam dentro dos anteriores, quer dizer, que os saltos pertençam à tematização existente entre as estrofes.

Enquanto a emissão está mais ligada ao fazer do sujeito narrativo, o valor remissivo dos saltos prende-se ao fazer do anti-sujeito. Como a voz inscrita na canção é a de um

enunciador, os saltos garantem a aceleração necessária para este atingir a emoção do enunciatário, que também passa a crer na dissuasão, no confronto, na ameaça.

Entretanto, a análise da melodia também mostra que as estrofes 1 e 2 são idênticas, assim como a 3 e a 5. Entre esses dois grupos, ocorrem duas pequenas variações, uma no segundo e outra no terceiro verso de cada uma das estrofes dos dois grupos. No grupo de estrofes 1 e 2, o segundo verso apresenta uma nota três semitons acima daquela encontrada na mesma posição no grupo de estrofes 3 e 5. No terceiro verso, o primeiro grupo tem uma nota quatro semitons acima da correspondente no segundo grupo.

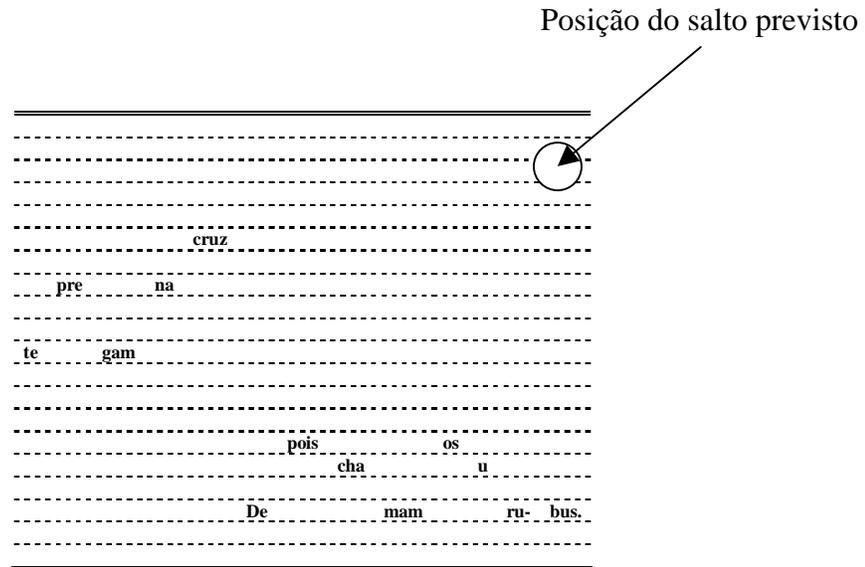
Assim como há uma identidade entre o sujeito e o objeto na narrativa, um tema melódico identifica-se com outro tema melódico, numa espécie de fusão. No processo de tematização, ocorre, pois, a identidade entre um tema englobante e outro englobado. Desdobramentos são pequenas variações dentro de um tema que se repete e geralmente indicam uma alteridade. Trata-se, portanto, de um indício de que a identidade na narrativa entre o sujeito e objeto já está em descompasso, causado pela ação do anti-sujeito, caso ocorra, já que toda ação é hipotética, ou mesmo pela manipulação do destinador. Em outras palavras, a alteridade deixa subjacente a existência de um distanciamento sujeito/objeto, o que pode servir de estratégia de manipulação do enunciador no nível discursivo. A compatibilidade entre a letra e a melodia é quase simultânea.

Diferente é a quarta estrofe, que nos dois primeiros versos contém a fuga completa da quadratura métrica do resto da canção<sup>3</sup>, aproximando-os mais da entonação da fala que de algo organizado melodicamente. Essa figurativização enunciativa, que reaproxima a canção da fala, explode as leis emissivas e remissivas, neutralizando de certa forma a concentração e a extensão. Nos dois versos citados, apenas três notas musicais entram em jogo (mesmo assim, uma delas ocorre apenas uma única vez), ficando, assim, a melodia a serviço da letra, como ocorre na fala. O efeito criado por essa busca de contornos inéditos, de função intensa, é o da ilusão enunciativa e está ligado à própria situação.

Ainda com relação à quarta estrofe, a previsibilidade criada pelos saltos no final de todas as demais estrofes é destruída.

---

<sup>3</sup> - O mesmo ocorre no “esboço” de uma sexta estrofe, que tanto no encarte do disco como no *song book* são chamados de “improviso”.



(Figura 4)

A expectativa de um salto que não ocorre, contrariamente ao que ocorre com os saltos em si – que atingem de forma apressada a emoção –, cria o efeito contrário: desacelerado, de espera, correspondente no plano do conteúdo à própria morte.

## 7. Considerações finais

A análise do “Hino de Duran” aqui elaborada, longe de querer esgotar as possibilidades de leitura da canção, pretende ser um passo apenas na aplicação da semiótica tensiva a um corpus “musical”, e deverá servir de base para a investigação de outros materiais cujos planos de expressão assumam relevância.

É importante frisar que a análise não levou em conta o contexto histórico a que a ópera se refere (começo dos anos 40) nem aquele em que foi produzida (final dos 70); tão pouco se interessou pela relação entre esses dois momentos históricos. Um exame acurado da intertextualidade e da interdiscursividade poderá, em outra circunstância, ser levado em consideração, a partir das pistas inscritas na letra desta e de outras canções da ópera.

A análise partiu das estruturas relativas ao plano do conteúdo, à qual se juntou a do plano de expressão manifestado pela melodia. O exame deste último veio confirmar o empreendido ao longo da organização narrativa, discursiva e tensiva, firmando a canção como um todo de sentido, além de abrir novos horizontes para a compreensão das manifestações de um modo geral.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARROS, D. L. P. de (1990) – *Teoria semiótica do texto*, São Paulo, Ática (série Fundamentos).
- \_\_\_\_\_(2001) – *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*, 2.ed., São Paulo, Humanitas.
- CHEDIAK, A. (prod. e ed.) (1999) – Chico Buarque: *Songbook*, vol.1, 3.ed., sl., Lumiar.
- DUBOIS, J. et alii (1988) – *Dicionário de Lingüística*, São Paulo, Cultrix.
- FIORIN, J. L. (1988) – *Linguagem e ideologia*, São Paulo, Ática (série Princípios).
- \_\_\_\_\_(1989) – *Elementos de análise do discurso*, São Paulo, Contexto/Edusp.
- \_\_\_\_\_(1999) – *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*, 2.ed., São Paulo, Ática.
- TATIT, L. (1998) – *Musicando a semiótica: Ensaios*, São Paulo, Annablume.
- \_\_\_\_\_(1999) – *Semiótica da canção: Melodia e letra*, 2.ed., São Paulo, Escuta.
- \_\_\_\_\_(2001) – *Análise semiótica através das letras*, São Paulo, Ateliê Editorial.