



“Hei de amar-te até morrer!” apontamentos sobre a modinha

Autores: Peter Dietrich, Norma
Discini, Ivã Carlos Lopes
Instituição: USP

Resumo:

Com base nas propostas da semiótica da canção (Luiz Tatit), comentamos aqui uma modinha brasileira do século XIX, intitulada “Hei de amar-te até morrer!”. Nosso enfoque recai sobre a integração de letra e melodia, fulcro da produção de sentido nessa forma específica de linguagem. A análise tenta verificar até que ponto aquilo que é *dito* pelo componente verbal já está sendo *feito* pelo componente musical da peça em questão.

Palavras-chave:

Canção ; Modinha ; Sentido.

Abstract:

On the basis of some contributions to musical semiotics by Luiz Tatit, we present an analysis of the XIXth century Brazilian song named "Hei de amar-te até morrer!". We focus on the relation between melody and lyrics, assuming this to be the source for the production of meaning in musical language. Our analysis' aim is to demonstrate that what is verbally *said* is also musically *done* in the song.

Keywords:

Song ; Brazilian « modinha » ; Meaning.

Toda canção é, por definição, um texto sincrético, pois supõe um enunciado em que é promovida a integração do verbal (letra) com o musical (melodia). Pressuposta a esse enunciado que sincretiza duas linguagens, depreende-se uma única enunciação. Encontramos, no entanto, talvez com demasiada freqüência, estudos (acadêmicos e não acadêmicos) que ora tomam a canção como uma “poesia musicada”, ora como “tema musical com letra”, dando prioridade a um ou outro constituinte desse todo, assim discretizado. Tais estudos emprestam modelos que provêm de certo tipo de análise literária ou musical, que constrói o sentido não como relação entre expressão e conteúdo, entre aparência e imanência, mas como dado apenas da materialidade textual, sem que sejam recuperadas as diferentes linguagens postas em relação. No entanto, é exatamente na interação entre os componentes lingüístico e melódico que a canção constrói o seu sentido. Graças ao desenvolvimento das pesquisas de Luiz Tatit, a semiótica possui hoje um valioso leque de ferramentas para analisar o componente musical da canção integrado à letra. A propósito, ao estabelecer as relações entre canto e fala e definir os conceitos de tematização, passionalização e figurativização – principais mecanismos de construção de sentido na canção –, Tatit inaugura um novo e fecundo campo de pesquisa. O modelo está descrito em seu livro *Semiótica da canção* (Tatit, 1994).

Realizando a análise de uma modinha imperial, procuraremos verificar quais são as estratégias utilizadas na construção do sentido de uma peça oitocentista, com forte influência erudita, e, assim, avaliar o alcance do instrumental metodológico oferecido pela teoria semiótica greimasiana, que propõe uma análise como reconstrução do sentido, desde relações mais simples e abstratas até as mais complexas e concretas, geradas no plano do conteúdo dos textos, para ir ao encontro do plano da expressão, em que as estratégias da enunciação sincretizam as diferentes linguagens num todo organizado de sentido, o texto sincrético. Permeando esse fazer analítico, mantém-se como norteador o modelo citado de Tatit.

Antes, porém, de permitir que o texto reconstrua o mundo, já que a filiação semiótica supõe um referente interno, observemos informações sobre a *modinha*, a título de ilustração. A maioria dos pesquisadores brasileiros costuma classificar a modinha como a primeira manifestação popular musical tipicamente nossa. Mário de Andrade realiza um estudo circunstanciado e saboroso desse gênero no Prefácio e nas Notas da coletânea que publicou em 1930 sob o título de *Modinhas Imperiais*. As origens da modinha são incertas. Os registros indicam que em Portugal as modinhas mais antigas já

eram tidas como música “de salão”. Já no Brasil, tudo aponta para uma origem popular. Com base nos dados então disponíveis, Mário conclui pela procedência erudita européia das modinhas. Somente bem mais tarde é que o etnomusicólogo Gérard Béhague irá descobrir, na Biblioteca da Ajuda, um inestimável caderno datado de fins do século XVIII, tendo por título *Modinhas do Brasil* e incluindo, entre outras, canções de Domingos Caldas Barbosa. Esse achado acabará por estabelecer, ao contrário do que se acreditava anteriormente, que a modinha passou do Brasil para a Europa e não de lá para cá (Tatit, 2004 : 26). A propósito, escreve Mário de Andrade em seu *Dicionário Musical Brasileiro*:

“Apesar dos muitos fados cantados no Brasil e dos muitos compostos aqui, o fado é português. Não *funciona* em nossa vida nacional. Apesar de vinda, como palavra, de Portugal, apesar de todas as modinhas portuguesas, a modinha é brasileira. Não *funciona* na vida nacional dos portugueses.”¹

Há controvérsia sobre a autoria de “Hei de amar-te até morrer”. Alguns estudiosos atribuem o texto a Francisco Moniz Barreto e a música a Francisco José Martins. Nas referidas *Modinhas Imperiais* de Mário de Andrade, está compilada como segue : “peça anônima, que se tornou muito celebrada em todo o Brasil, a tradição a considera como baiana de origem”. O que se sabe é que ela foi escrita no século XIX, num momento em que o gênero “modinha” se consolidava como música de consumo para uma população urbana de classe socioeconômica intermediária, que se ia formando em centros como Salvador e Rio de Janeiro desde meados do século XVIII. Na gravação aqui examinada, extraída do CD *Modinhas Fora de Moda* do selo *Festa* e interpretada pela cantora Lenita Bruno, a concepção do arranjo, com sopros e cordas orquestrais, faz pensar na face erudita das origens do gênero, que como se sabe oscilou entre aquela, ligada às tradições européias, e uma outra face mais popular, no que se reconhece uma oscilação provavelmente análoga à da inserção social de seus consumidores, os “remediados”, cuja proporção dentro do quadro demográfico do país só ganharia maior relevo tempos mais tarde, após a abolição da escravatura. Propomos neste breve estudo uma descrição voltada para os aspectos propriamente cancionais, peculiares a essa linguagem híbrida que é a canção, e em particular a canção inserida nessa tradição tão marcada pelo primado da melodia, como é o caso no Brasil. Empenhados, antes de mais, no desvendamento dos dispositivos intrínsecos de geração do sentido nessa peça cancional, vamos nos abster de tocar no debate sobre sua autoria, mesmo porque, de uma

¹ ANDRADE, 1999: 347.

perspectiva semiótica, a assinatura é um efeito de sentido. Não é o autor « real » que interessa, o sujeito com biografia no mundo. Interessa o sujeito da enunciação, sempre pressuposto ao enunciado e construído por esse mesmo enunciado como um modo próprio de dizer. Interessa o sujeito como simulacro, como imagem que faz crer. Interessa o próprio mundo, feito modinha. Buscaremos então a estratégia sincrética dessa enunciação, que, por meio de duas substâncias para uma forma única, no plano da expressão, faz crer num universo pautado pela falta exacerbada, que constitui o sujeito disjuncto com o objeto de desejo : *Hei de amar-te até morrer !*.

A letra

Hei de amar-te até morrer!

Ingrata, por que me foges?

Por que me fazes sofrer? (*bis*)

É inútil me fugires

Hei de amar-te (*ter*)

Hei de amar-te até morrer !

Onde quer que vás, ingrata,

A tua sombra hei de ser (*bis*)

Hei de morrer por amar-te

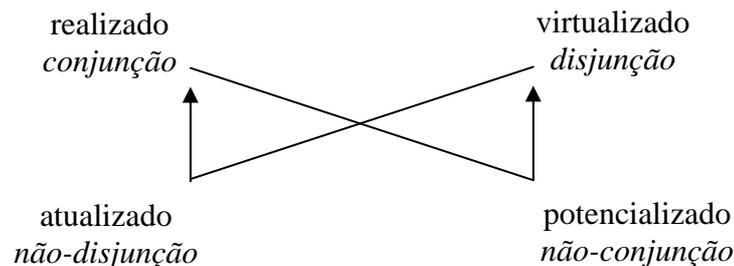
Hei de amar-te (*ter*)

Hei de amar-te até morrer !

Um sujeito, simulacro do enunciador e que designaremos simplesmente como “o pretendente”, instalado no enunciado por meio do emprego da primeira pessoa, “eu”, dirige-se a uma “amada” que não se deixa alcançar, figurativizada como a ingrata, que preenche semanticamente a segunda pessoa, o “tu”. O estribilho repetirá, em tom programático, a determinação do sujeito de perseguir indefinidamente essa amada que lhe escapa, por mais que lhe custe a empresa vã: “Hei de morrer por amar-te”.

Sem densidade icônica, as figuras se impõem pela generalização. Ambos os atores postos em cena no enunciado, o eu e a ingrata, tendem a ser sentidos, antes de mais nada, como “tipos”, definidos basicamente por seus atributos narrativos, vale dizer, pelos papéis actanciais: um destinador-manipulador, o eu plangente, que propõe um acordo para um destinatário a ser manipulado, a amada fugidia. Esse destinatário deve querer parar de fugir, deve querer ouvir as súplicas amorosas. Assim o destinador do querer e do dever (“eu”) se apresenta discursivamente como aquele que há de ser “a sombra” da amada. A própria figura da sombra, aliás, vale menos como particularização icônica e mais como figuratividade generalizada, por ser “aquilo que acompanha, que persegue o objeto, onde quer que este vá”: outra maneira de construir o ator mais por meio de propriedades narrativas, do que por elevado índice de iconização discursiva. A amada, por seu turno, que é designada por “íngrata”, sem outros qualificativos, poderia ser investida de um componente onomástico, que marcaria a individuação do ator mediante a atribuição de um nome próprio. Não é o que acontece.

Da cena narrada com baixa consistência figurativa, depreende-se a imagem do sujeito instalado no enunciado como aquele que faz afirmações num tom “inquestionável”, peremptório, ao tratar hiperbolicamente a “íngrata”, apresentada por meio do vocativo que abre o primeiro verso e atravessa implicitamente todos os outros. Quanto a esta, de duas, uma: ou nunca se deixou tocar pelo pretendente, e nesse caso este último se acha na posição existencial do /atualizado/, isto é, em termos passionais, de quem tem a *esperança da conjunção*, ou então foi-se embora, e então o estado juntivo do sujeito é a não-conjunção (o /potencializado/), correspondendo passionalmente à *saudade*. Mesmo nessa situação, o sujeito é retratado como alguém que viverá à espera da união com a amada, buscando-a sem cessar (“A tua sombra hei de ser”). Isso se compreende por remissão à categoria dos modos de existência semiótica, que se costuma articular como segue :



Pensada em termos estritamente narrativos, a canção põe em relevo uma das grandes fases de que se forma o relato, a fase da **sanção**, e não custa salientar, a propósito, uma inversão entre as ordens textual e narrativa. Com efeito, a primeira estrofe traz, de chofre, um julgamento do sujeito sobre a mulher amada, implícito na pecha figurativa de “ingrata”. Não é indiferente que esta seja a primeira palavra a ser ouvida ; deparamos logo de saída, assim, com a discursivização do simulacro que o eu faz do tu, fundado num juízo sancionador sobre o modo esquivo de proceder dessa mulher, cujo amor e carinho é objeto do desejo do eu plangente. Instituído dessa maneira o estado de espera, ocorre a frustração que, no caso dessa modinha, acaba por alimentar o querer obsessivo. Se, de uma parte, tudo começa com tal sanção negativa proferida sobre a mulher, de outra, o segmento final da letra acena com a projeção de um destino que o sujeito supõe inevitável (/não poder não ser/): “hei de amar-te até morrer”. Por isso se pode afirmar que o início do texto vem caracterizado pela etapa *terminativa* da narratividade, na mesma medida em que o final, inconclusivo, projeta a *incoatividade* de uma nova e mesma história.

Examinemos como a enunciação sincretiza as linguagens para obter efeitos de sentido. A estrutura em quiasmo domina o conjunto da letra, havendo também, na melodia, manifestações do mesmo dispositivo estrutural, embora funcionando numa escala local, mais do que global. Considere-se, neste particular, o refrão: “é inútil me fugires”, entoado uma primeira vez ascendentemente, até chegar ao pico da tessitura, para logo depois descrever um perfil entoativo descendente, repousando então sobre a mesma nota oitavada, no extremo grave. Há, no entanto, uma série de outros expedientes da melodia para a produção semi-simbólica dos efeitos de sentido que acabarão por formar, a despeito da fraca figuratividade, um simulacro bastante familiar do sujeito-“eu”, ligado a um certo romantismo que apresentava o amor como algo único (“a tua sombra hei de ser”) e predestinado (“... amar-te até morrer”).

A letra recolhida por Mário de Andrade compreende duas estrofes suplementares, omitidas por Lenita Bruno na versão que estamos contemplando. São elas :

Em paga de meus extremos
 Dás-me cicuta a beber
 Em paga de teus desprezos
 Hei de amar-te até morrer !

No céu hei de amar-te, enquanto
 Lá o espírito viver,
 Na terra, onde a vida acaba,
 Hei de amar-te até morrer !

Na primeira, intensifica-se a dramaticidade já presente nas demais porções do texto, o sujeito chamando a atenção para a injustiça do tratamento que lhe dispensa a interlocutora. Na última, o que recrudescer é a extensão temporal desse amor a ela devotado, o qual passa a ocupar, além da vida na terra, também a vida eterna do espírito, dispondo-se o amante a passar o resto da eternidade agarrado ao pé da amada. Entra em cena, assim, uma isotopia religiosa, com o senso do sacrifício e a promessa de uma vida celestial do espírito, transcendendo este baixo mundo terreno “onde a vida acaba”. Como, porém, nossa proposta está centrada na descrição das relações contraídas entre os componentes musical e lingüístico, limitaremos a análise àquilo que é dado a ouvir na gravação de Lenita Bruno.

A melodia

Seqüência a

Ré	
Dó#	
Dó	
Si	
Sib	QUE
Lá	ME -ZES
Sol#	
Sol	FA SOFRE
Fá#	
Fá	POR -ER
Mi	QUE -GES POR
Mib	FO
Ré	INGRATA ME

Seqüência b

Ré	GI		
Dó#			
Dó	-I	HEI	HE
Si	-EI		
Sib	-RES	DE AMAR	DE
Lá	FU	-TE	AMAR
Sol#			
Sol	ME	-TÉ	
Fá#	-NÚTIL		
Fá	MOR		
Mi	I	-TE A	
Mib			
Ré	É	-RER	

Seqüência c

Ré						
Dó#						
Dó	-EI					
Si						
Sib	É	ME	DE	-TÉ		
Lá	I	FU	HE	AMAR	-TE A	MOR
Sol#						
Sol	-MAR					
Fá#						
Fá	DE A					
Mi	-NÚTIL		-TE	HEI		
Mib						
Ré	-GIRES					-RER

Seqüência a'

Ré						
Dó#						
Dó						
Si						
Sib	TU					
Lá	-A	-BRA	HEI			
Sol#						
Sol	SOM	-A	-A	DE SE		
Fá#	-A					
Fá	QUE					-ER
Mi	VÁS	-TA	A			
Mib	-GRA					
Ré	ONDE QUER	IN				

Seqüência b'

Ré	MA					
Dó#						
Dó	-AR	HEI	HE			
Si	-EI					
Sib	-TE	DE AMAR	DE			
Lá	A	-TE	AMAR			
Sol#						
Sol	POR					-TÉ
Fá#	MORRER					
Fá	MOR					
Mi	DE					-TE A
Mib						
Ré	HEI					-RER

Seqüência c'

Ré	
Dó#	
Dó	-EI
Si	
Sib	HEI POR DE -TÉ
Lá	DE A HE AMAR -TE A MOR
Sol#	
Sol	-MAR
Fá#	
Fá	DE A
Mi	MORRER -TE HEI
Mib	
Ré	MAR-TE -RER

Com o andamento lento, “Hei de amar-te até morrer” inscreve-se em um projeto entoativo de desaceleração. Ao suavizar a marcação do pulso, a melodia tende a expandir seu campo de atuação, explorando a tessitura, valorizando o seu percurso. Além disso, podemos perceber também o alongamento das vogais no final dos versos: são as marcas da passionalização, mecanismo que favorece a manifestação do /ser/.

Desenvolvida no tom de Dm (Ré menor), a tessitura desta canção é de exatamente uma oitava. O fato notável é que tanto a nota mais grave como a nota mais aguda são a nota da tônica. Esta é a nota que, dentre todas as outras, propicia com mais força a sensação de repouso, de estabilidade. A melodia desta canção está como que “emoldurada” pelas notas de repouso, quase como se estivesse presa nesta “moldura”. Esse fato faz com que por um lado a melodia chegue a um grau máximo de distensão no extremo grave, havendo o encontro da nota mais grave (o que significa a menor energia de emissão) com o repouso da tônica; por outro lado, a tensão presente no extremo agudo (devido à maior energia de emissão) é relativizada pelo fato de esta nota ser uma tônica.

Toda vez que uma canção incorpora elementos da fala, estamos diante de um processo de figurativização². Na fala cotidiana podemos perceber a intenção de cada texto a partir do seu perfil melódico. Frases que terminam descendentemente são compreendidas como afirmações. Por outro lado, frases que terminam com um perfil melódico ascendente são ouvidas como interrogações. Nas canções este mecanismo próprio da fala também se manifesta nas terminações das frases musicais – são os tonemas. Em “Hei de amar-te até morrer” acontece um fato bastante raro: com exceção do primeiro verso, todos os tonemas são descendentes, ou seja, todas as frases musicais seguem o

² Empregamos esse termo na acepção peculiar que lhe empresta Luiz Tatit, referindo-se aos tipos de desenvolvimento melódico na canção. A figurativização define-se por oposição à “tematização” e à “passionalização”. A observação é necessária porque tais termos já contam com outras definições em semiótica geral.

perfil afirmativo. O resultado é a sensação de que o que está sendo dito é uma afirmação categórica, inquestionável, ou melhor, *inquestionada* aqui pelo plano melódico. Este é um significativo recurso dentro da estratégia persuasiva do enunciador: a asseveração presente no plano melódico sustenta o teor de verdade do que está sendo dito no texto lingüístico: “hei de amar-te até morrer”. Além disso, podemos notar que a frase descendente representa sempre uma distensão de energia. Com esse procedimento, o autor habilmente insinua que o sujeito inscrito nesta melodia não tem energia suficiente para empreender suas ações. Este recurso pode agir como desqualificador das capacidades desse sujeito, acentuando ainda mais a “veracidade” daquilo que diz a letra. Após o primeiro verso interrogativo (“por que me foges?”), toda a melodia da canção sustenta e autentica a resposta: “é inútil me fugires”.

É interessante notar que a enunciação utiliza ainda outros recursos para promover a dissolução das tensões melódicas nesta canção. A frase que “rasga” a tessitura do grave ao agudo, ponto alto de tensão melódica, é posteriormente “desacelerada” pela reapresentação da mesma letra no extremo grave da tessitura:

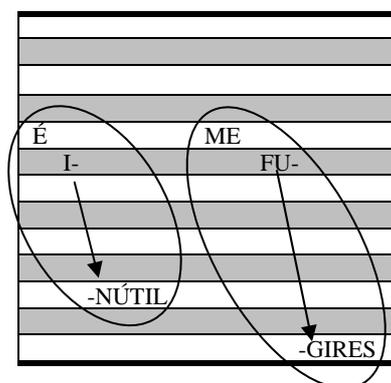
-GI
-I
-RES
FU-
ME
-NÚTIL
I-
É

e depois:

É	ME
I-	FU-
-NÚTIL	
-GIRES	

Tudo funciona como se a melodia tivesse a clara intenção de “pregar” a canção no chão: sempre que aparece um movimento de fuga, de tensão, ela apresenta um de retorno, de repouso. É evidente aqui a manifestação da categoria juntiva: a melodia atua intensamente no sentido de desqualificar qualquer possibilidade de disjunção, e apresenta a conjunção como meta a ser cumprida.

Há que se observar, simultaneamente, um outro gênero de transformação sofrida pelo verso “É inútil me fugires”, da primeira para a segunda apresentação (seqüências **b** e **c**). Além de trazer a frase para a região grave da tessitura, emprestando-lhe um perfil de dupla descendência melódica, a evolução faz intervir uma *pausa* nitidamente destacada na interpretação da cantora Lenita Bruno. Introduzida no quadro de um desenho melódico em tudo semelhante ao do fragmento imediatamente anterior, essa pausa vem criar a expectativa daquele que é o mais amplo salto intervalar dessa melodia, a saber, o intervalo de sete semitons (uma quinta justa descendente) entre a sílaba “fu-” cantada em Lá, e a sílaba “-gi”, executada no Ré fundamental, limite inferior da tessitura. Na seqüência **c**, portanto, sendo o perfil melódico dos dois fragmentos “É inútil” [pausa] e “Me fugires” qualitativamente o mesmo, o que acaba por ocorrer é um efeito de *recrudescência* do longo intervalo tonal: cinco semitons no primeiro fragmento, sete no segundo, o que traz uma nova corroboração ao efeito retórico de “idéia fixa” incessantemente reiterada pelo sujeito da falta. Fica marcado, aí mais do que em outras partes, o tom eloqüente a que aludia Mário de Andrade ao comentar, acerca das modinhas do século XIX, “a melódica useira em arpejos, o gosto pelos saltos sentimentalmente dramáticos...” (Andrade, 1964 : 9). Assim:



intenção de subida é total. Com isso, o autor já deixa subentendido, graças ao componente melódico, o desfecho da estrofe: “é inútil”.

A segunda frase já aparece como uma repetição:

HEI	HE
	-EI
DE AMAR	DE
	AMAR

Na primeira exposição, a frase melódica também se estrutura em graus conjuntos: a distância de dois semitons entre as primeiras duas sílabas é própria da escala em que a melodia é construída. Na repetição, temos uma passagem cromática (de meio em meio tom, sem nenhum intervalo possível entre as notas). Além de intensificar o cunho afirmativo da frase anterior, esta pequena melodia também aspectualiza a própria relação de junção entre sujeito e objeto. Temos aqui uma junção plena, fusional, que chega ao limite das possibilidades, já que melodicamente ela está mesmo no limite de proximidade.

Eis um sujeito que, no verbo e na melodia, oscila somente entre a não-conjunção, a disjunção, a não-disjunção, jamais atingindo o pólo da realização, que supõe a conjunção. Do verbal e do melódico, pela redundância e não contraste entre as linguagens, constata-se um sujeito com tom de voz contundente e convicto.³ Por isso a posterioridade temporal enunciativa, já apresentada no título, é dada em tom de juramento a ser cumprido na extensão até a morte. Eis um sujeito cujo discurso, manifesto por palavras em sincretismo com melodia, encontra-se pregado no chão da própria obsessão amorosa. A disjunção, fato vivido como frustração que alimenta o querer incansável, é entoada com as mesmas inclinações discursivas da palavra. O sujeito que não consegue ir além, saltar melodicamente, porque uma força o impede, é o mesmo que se repete paralelamente nos versos finais. O sujeito que se consolida na *recrudescência* do longo intervalo tonal, cinco semitons no primeiro fragmento, sete no

³ Para as relações de reiteração ou contraste entre o verbal e o não-verbal nos textos sincréticos, ver Teixeira, 2001.

segundo – o que corrobora o efeito de obsessão – é o mesmo que não consegue projetar de si e para si outro simulacro que não seja o da sombra da mulher que foge. Assim, na circularidade dos argumentos, dados verbalmente, é ratificado que não há saída para este eu plangente. Não é, portanto, à toa, que o título da modinha é retomado no último verso. Por conseguinte, de maneira homogênea fica impossibilitada a subida da frase melódica e fica impossibilitada a progressão textual nos versos repetidos paralelamente. Eis um sujeito verdadeiramente preso ao chão pelo dito, pelo modo de dizer, pelo modo, enfim, de fazer interagir, de maneira reiterativa e não contrastiva, as linguagens verbal e não-verbal.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Mário de. 1964 [1930]. *Modinhas imperiais*. São Paulo : Martins.
- _____. 1999 [1942]. *Dicionário Musical Brasileiro*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro : Itatiaia.
- TATIT, Luiz. 1994. *Semiótica da canção: melodia e letra*. São Paulo: Escuta.
- _____. 2004. *O século da canção*. São Paulo: Ateliê.
- TEIXEIRA, Lucia. 2001. Relações entre o verbal e o não-verbal: pressupostos teóricos. In: *Caderno de Discussão do Centro de Pesquisas Sociosemióticas*. CNRS: FNSP, USP: FFLCH, PUC/SP: COS. São Paulo: Editora CPS, p. 415-426.