



Viola, meu bem: o arranjo na construção do sentido da canção

Peter Dietrich

peterd@uol.com.br

Abstract: The LP "Araçá Azul" composed by Caetano Veloso in 1973 was considered to be an important historical event. It represents a landmark in the production of "experimental songs". We can observe in the different sound tracks the intense utilization of non-conventional arrangement techniques, such as sound editing in the recording studio, combinations and superimpositions. Much more than providing background for the linguistic and melodic text, the arrangement is primarily responsible for the organization of the information. The analysis of "Viola meu bem", the first track of the album, is the start for the comprehension of the arrangement as a fundamental strategy in the construction of the meaning of experimental songs.

Resumo: Lançado por Caetano Veloso em 1973, o LP "Araçá Azul" é um importante acontecimento na história da música brasileira. Ele representa um marco na produção da "canção experimental". Em suas faixas podemos observar a intensa utilização de técnicas de arranjo não convencionais: manipulação sonora em estúdio, colagens e sobreposições. Muito mais do que fornecer elementos de apoio para o discurso lingüístico-melódico, o arranjo é o principal responsável pela organização das informações apresentadas. A análise de "Viola, meu bem", primeira faixa do LP, é o ponto de partida para a compreensão do arranjo como estratégia fundamental na construção do sentido de canções experimentais.

Introdução

A canção "Viola, meu bem" é a primeira faixa do LP "Araçá Azul", lançado por Caetano Veloso no início de 1973. Na nossa dissertação de mestrado, "Araçá Azul: uma análise semiótica" (Dietrich, 2003), tivemos a oportunidade de verificar as estratégias utilizadas na construção do sentido do álbum como um todo, a partir de seu projeto visual (capa, contracapa e encartes) e seu projeto musical. Este LP é, ao menos em parte, a realização tardia do projeto que Caetano tinha antes do exílio. Nele estão presentes elementos de várias tendências das artes de

vanguarda, sincretizadas com outras fontes: da antropofagia de Oswald de Andrade ao Concretismo dos poetas paulistas, do samba de roda ao Microtonalismo de Walter Smetak, passando pelo bolero e rock'n'roll. Toda informação estética e sonora que passou pelo Brasil foi aproveitada como matéria-prima para a composição deste disco. Na análise de “Viola, meu bem”, evidenciaremos de que maneira o compositor alia as estratégias enunciativas do plano lingüístico e musical em um arranjo não convencional para a construção do sentido na canção.

O modelo de Tatit

Graças ao desenvolvimento das pesquisas de Luiz Tatit, a semiótica possui hoje ferramentas suficientes para, utilizando os mesmos princípios teóricos, analisar eficientemente letra e melodia, e a interação entre as duas. O modelo está descrito em seu *Semiótica da Canção* (Tatit, 1994).

A partir dessa teoria, Luiz Tatit vem propondo uma análise da canção que identifica a estreita ligação entre fala e canção, evidenciando os diversos níveis de relações existentes entre letra e melodia. Dessa maneira é possível perceber como se dá a construção do sentido numa obra que usa dois sistemas de significação distintos: um texto lingüístico sustentado por um texto melódico.

Assim como a canção, a fala é constituída por um texto lingüístico que se apóia sobre uma cadeia fônica. A diferença básica entre as duas formas de expressão advém do fato de que na fala, assim que a informação é transmitida, a cadeia fônica é automaticamente descartada e esquecida. Isso acontece porque os sons da fala não são estruturados dentro de um sistema organizado de alturas, mas apenas desenham um perfil que tem a finalidade única de linearizar o que está sendo dito. Ela é regida pela instabilidade. Já o perfil melódico da canção é precisamente definido dentro de um sistema musical. Estabelecer uma melodia dentro desse sistema é a estratégia utilizada para garantir a perenidade da composição. Desta maneira, a canção utiliza o eixo organizado pelo sistema musical para ganhar estabilidade.

Tatit descreve dois tipos de investimentos dentro desse sistema. O primeiro, resultado de um processo geral de aceleração, tem como foco principal o campo das durações. A reação natural à rápida repetição do pulso em um andamento mais acelerado é o surgimento de motivos

rítmico-melódicos repetidos. A recorrência destes motivos ativa a memória, reduzindo o fluxo de informações, o que estabiliza o pulso rápido, evitando a sua dissolução. Esse processo recebe o nome de *tematização*. O segundo investimento é regido pela desaceleração, e tem como foco principal o campo das alturas. O pulso desacelerado tem como principal consequência o aumento da duração das notas, valorizando o contorno do perfil melódico e ampliando a tessitura. Esse é um terreno propício para a proliferação de grandes saltos intervalares e o prolongamento das vogais – fenômeno que recebe o nome de *passionalização*.

O pesquisador prevê também a possibilidade de infiltração de elementos desestabilizadores, que se opõem ao investimento na estruturação musical. Esse processo evidencia a fala que está por trás da voz que canta, ou seja, promove um retorno à instabilidade do discurso oral: trata-se da *figurativização*. Evidentemente, esses procedimentos não são mutuamente exclusivos. Eles podem aparecer combinados em proporções diversas. Uma canção pode escolher a tematização como projeto entoativo principal e apresentar passionalização residual. Ou então pode escolher um procedimento principal para a primeira parte e outro para a segunda. A articulação desses elementos no quadrado semiótico pode ser observada na figura 1.

A tematização e a passionalização podem ser entendidos como projetos entoativos de *concentração* e *extensão*, respectivamente. No primeiro caso, surgem os mecanismos de involução (tematização e refrão) e evolução (desdobramento e segunda parte). No segundo, os movimentos conjuntos (graus imediatos e gradação) e disjuntos (salto intervalar e transposição).

Os mecanismos de involução invocam o uso da memória, enquanto os mecanismos de evolução utilizam o recurso da surpresa. Essa oposição, por si só, já resolve a equação *informação* vs *repetição*, presente em qualquer composição, garantindo o equilíbrio entre originalidade e redundância.

A escolha e a dosagem de cada um desses recursos provocam efeitos de sentido variados no decorrer de qualquer composição. A oscilação entre graus imediatos e saltos intervalares, por exemplo, atua na percepção da continuidade, que rege a oposição *contínuo* vs *descontínuo*, que, associada com outros elementos, atua na percepção de densidade (*denso* vs *esparso*).

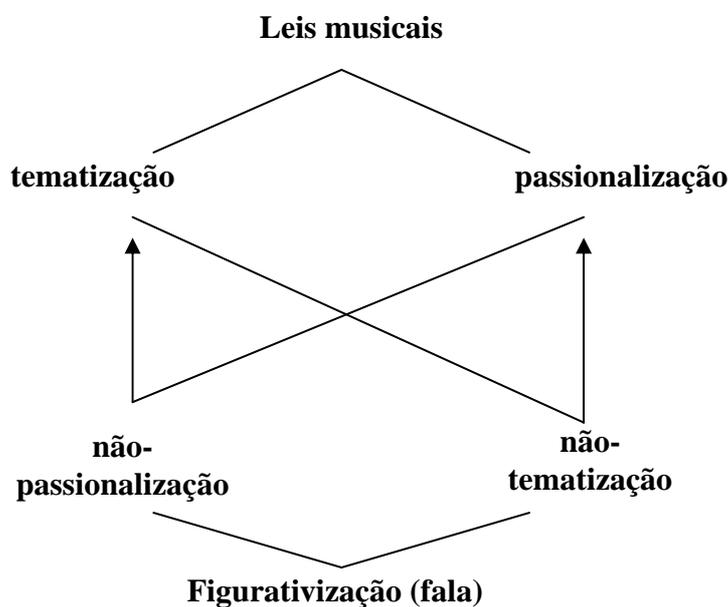


Figura 1

A figurativização, entendida como o estreitamento do laço entre fala e canção, ou melhor, a aproximação desta em direção àquela, tem como principal fator o desfecho da frase melódica, ou seja, o *tonema*. É do próprio Tatit a definição que segue:

Os tonemas são inflexões que finalizam as frases entoativas, definindo o ponto nevrálgico de sua significação. Com apenas três possibilidades físicas de realização (descendência, ascendência ou suspensão), os tonemas oferecem um modelo geral e econômico para a análise figurativa da melodia, a partir das oscilações tensivas da voz. Assim, uma voz que inflete para o grave, distende o esforço da emissão e procura o repouso fisiológico, diretamente associado à terminação asseverativa do conteúdo relatado. Uma voz que busca a frequência aguda ou sustenta sua altura, mantendo a tensão do esforço fisiológico, sugere sempre continuidade (no sentido de prossecução), ou seja, outras frases devem vir em seguida a título de complementação, resposta ou mesmo como prorrogação das incertezas ou das tensões emotivas de toda sorte (Tatit, 1996, p. 21).

A identificação de cada um desses elementos no discurso melódico permite o confronto entre os efeitos de sentido provocados pelo texto musical e pelo texto lingüístico, sendo possível então verificar a existência de compatibilidades e incompatibilidades entre ambos, e os efeitos de sentido resultantes dessa superposição de textos que existe na canção.

Com a intenção de facilitar o estudo da canção, Tatit propõe um método de transcrição que “especializa” a melodia, fazendo com que ela seja facilmente visualizada junto com a sua letra. Esse diagrama serve como campo para a transcrição das alturas melódicas: cada linha corresponde ao intervalo¹ de um semitom². O número de linhas da tabela corresponde à tessitura³ da canção analisada. Cada sílaba da letra da canção é anotada na linha correspondente à nota em que ela é entoada, permitindo a rápida visualização do perfil melódico associado à frase cantada (Figura 2).

Vou me embora pro
-ola
-o
ser
vi
meu
vi
-la ->
tão, ô
bem, ô

Figura 2

¹ Intervalo é a distância entre duas notas musicais, medido em Tons.

² O semitom é o menor intervalo possível entre duas notas na música ocidental.

³ Tessitura é a distância entre a nota mais grave e a mais aguda de uma música.

Desta maneira, melodia e letra podem ser visualizadas simultaneamente. Além disso, o perfil melódico pode ser rapidamente compreendido por leitores que não conhecem escrita musical, como também pode ser imediatamente reconstituído por qualquer instrumento melódico.

A canção

Primeira música do LP, “Viola, meu bem” é um samba de roda tradicional, anônimo. Nos créditos, a indicação de que é cantado por Edith Oliveira, a dona Edith, tia de Caetano, que também toca o prato. O acompanhamento é de Luciano Oliveira, no atabaque e no pandeiro.

O samba de roda é uma dança de origem africana, introduzida pelo negro, de grande manifestação na Bahia, principalmente em Salvador e cidades do Recôncavo, como Cachoeira, Santo Amaro, Muritiba, e até mesmo Feira de Santana. Antigamente, chamava-se samba de umbigada. Formava-se uma roda. Um dançarino deslocava-se para o centro, onde ficava sapateando o samba. Depois de um certo tempo, ele se dirigia a um dos componentes da roda, dava uma pancada no umbigo como sinal para que o substituísse. Aos poucos foi mudando a terminologia: substituiu-se o termo umbigada, mas manteve-se a pancada no umbigo. na Bahia, foi sofrendo alterações, acrescentando outros elementos, como as roupas das baianas, com saias rodadas e pano-da-costa, sem entretanto eliminar o acompanhamento de palmas marcadas, o compasso binário e os instrumentos de percussão, principalmente o atabaque. Atualmente, o samba de roda é presença obrigatória nas grandes festas populares religiosas da Bahia: Bomfim, Nossa Senhora da Conceição, Festa de Santana, e nas festas dos padroeiros de Cachoeira e Santo Amaro, etc. (Souza, 1980, p. 3).

O acompanhamento instrumental dos Sambas baianos é feito por pandeiro, violão e chocalho, aos quais se associam por vezes castanholas e berimbaus. Os cantos são tirados por um cantor que faz parte do grupo de instrumentistas ou, mais raramente, pelo dançarino solista; a roda responde em coro. Não havendo refrão para o coro, o Samba recebe a denominação de Samba-Corrido. Na maioria dos documentos conhecidos, os textos compõem-se de um verso único, solista, a que se segue um refrão coral ou que é repetido como estribilho, pelo coro. (Alvarenga, 1982, pp. 152-153).

É possível notar claramente, mesmo em uma primeira audição, que esta faixa é composta por dois momentos interligados porém distintos, cada qual perfazendo uma canção absolutamente autônoma. Nosso trabalho será o de levantar os elementos que comprovam esta

percepção, analisar as conseqüências dessa técnica de composição para a construção do sentido desta faixa e a estratégia utilizada para compor uma unidade com estas duas canções.

No primeiro trecho, desenvolvido no tom de Fá# maior, ouvimos apenas uma voz acompanhada pelo atabaque.

*Vou me embora pra o sertão, ô viola meu bem, ô viola
Eu aqui não me dou bem, ô viola meu bem, ô viola
Sou empregado da Leste, sou maquinista do trem
Vou me embora pra o sertão, que eu aqui não me dou bem
ô viola meu bem, viola, ô viola meu bem, viola*

A letra representa o desabafo de um trabalhador que não se adapta à vida de empregado da companhia de trem (a Leste-Oeste). Há uma construção bastante interessante já nessa primeira passagem. É muito freqüente a citação do instrumento musical nas letras de músicas populares, diretamente (viola, violão), ou por intermédio de metáforas, adjetivos ou apelidos (meu pinho). Na maioria das vezes, o arranjo musical se compromete com o que está sendo dito pelo intérprete, e apresenta o instrumento citado na letra, geralmente em posição de destaque (introdução e solos). Essa é uma estratégia importante no sentido de sustentar o efeito de realidade criado pela instauração de um sujeito falando em primeira pessoa. A figurativização utilizada na letra ecoa no arranjo, e o timbre característico do instrumento citado concorre para uma figurativização sincrética. Esse efeito é ainda mais acentuado quando ocorre a personificação do instrumento na letra, que assume o papel de segunda pessoa no discurso, e no arranjo atua “respondendo” melodicamente às frases musicais entoadas pelo intérprete. Toda a canção transcorre como um diálogo lingüístico-musical, que pode até chegar a uma verdadeira dramatização. Em algumas canções, o instrumento age como uma arma de defesa e ataque (é conhecido o uso desta técnica para a encenação de “duelos”), em outras ele é um recurso para a distensão passional e apoio psíquico do sujeito.

Nesta canção ocorre algo muito diferente. Apesar de a viola ser incorporada e personificada na letra, ela simplesmente não aparece no arranjo instrumental. Mas ela é colocada no texto como segunda pessoa, e portanto está presente na cena instaurada pelo discurso do trabalhador. Mas está muda. Esta ausência no plano musical acentua drasticamente a tensão

passional vivida pelo sujeito. A viola é o símbolo que representa todo o sentimento de falta vivido pelo narrador, ou seja, atua no texto como um reforçador do termo “sertão”. A intimidade e intensidade com que aquele se refere a esta mostra o apego que existe entre o narrador e o sertão, definindo claramente o seu eixo de valores. Esse sentimento é nitidamente um sentimento de apego à terra natal. O profundo sentimento de falta que o sujeito nutre por esses objetos representa a ligação que ele mantém com seus valores primordiais, com a sua origem. A busca da conjunção com esses objetos primordiais é uma tônica não só nesta canção, mas em todo o álbum.

O emudecimento da viola no arranjo da música sugere que o sentimento disfórico não decorre simplesmente da saudade. Há uma força externa, opressora, agindo para que a viola se cale. Essa força é figurativizada pela imagem da ferrovia, a “Leste”. A “Leste” é o Destinator, que o prende longe do objeto e ainda o coloca em conjunção com o anti-objeto, o “trem”. Existe um contrato entre a “Leste” e o S1, pois este é *empregado* daquela, o que pressupõe uma relação contratual entre Destinator e Destinatário. Do ponto de vista do S1, trata-se na verdade de um Anti-Destinator, colocando o sujeito em conjunção com valores disfóricos e afastando-o dos valores eufóricos.

A ausência da viola também atua como um desqualificador do sujeito, pois de certa maneira evidencia a competência da força opressora em opor-se a ele. Isso faz com que a afirmação proferida pela voz solitária soe débil e desacreditada: “vou me embora pro sertão”. Ao contrário de uma certeza, o efeito desta afirmação é de um desejo que de antemão se sabe não realizável.

Há uma ênfase muito nítida na separação geográfica entre o “espaço eufórico” e o “espaço disfórico”. O sujeito “eu” está em conjunção com valores disfóricos, sincretizados no espaço em que se encontra (“aqui”), e em disjunção com os valores eufóricos, sincretizados no espaço “sertão”. A análise da letra da canção nos leva a crer que ele está em estado de espera: tem a modalidade do /querer fazer/ ir embora, mas não a do /poder fazer/. O diálogo estabelecido entre a letra e o arranjo sugere a presença de um /saber não poder fazer/ residual. Em outras palavras, o sentimento de revolta (que mobiliza) e de resignação (que estagna) estão em conflito, mas em equilíbrio. Esse complexo perfil passional ressoa em cheio na melodia da canção.

Este primeiro trecho, desenvolvido no tom de Fá# maior, tem a tessitura de uma oitava, indo de uma nota Fá# no grave a outra nota Fá# no agudo. Isso significa que tanto a nota mais aguda quanto a mais grave da canção são notas fundamentais do acorde de tônica, ou seja, representam um repouso melódico. Apesar do andamento razoavelmente rápido da marcação do atabaque (Andante – 109 batimentos por minuto), não fica plenamente caracterizado nesta canção o emprego do regime de aceleração como projeto entoativo principal. A razão disso é o fato de a voz não se ater a um andamento preciso, interpretando *ad libitum*⁴ por sobre a marcação percussiva. Os recortes rítmicos do atabaque são diluídos pela livre interpretação vocal. Há na verdade uma dissociação entre esses dois elementos, como se um /fazer/ - ligado ao movimento do atabaque – estivesse caminhando paralelamente a um /ser/ - apresentado pela curva melódica livre e desacelerada da voz. Esse recurso aumenta a eficácia da letra em convencer o ouvinte da veracidade do seu conteúdo. O /fazer/ não consegue se projetar sobre o /ser/ para transformar o seu estado, mas também não o abandona. Desta forma, o conflito passional vivido pelo sujeito está impregnado no próprio arranjo instrumental da canção.

Observamos a tematização como elemento de involução de ordem intensa já no primeiro verso da canção, reiterada pela repetição exata da frase melódica no segundo verso (Figura 3).

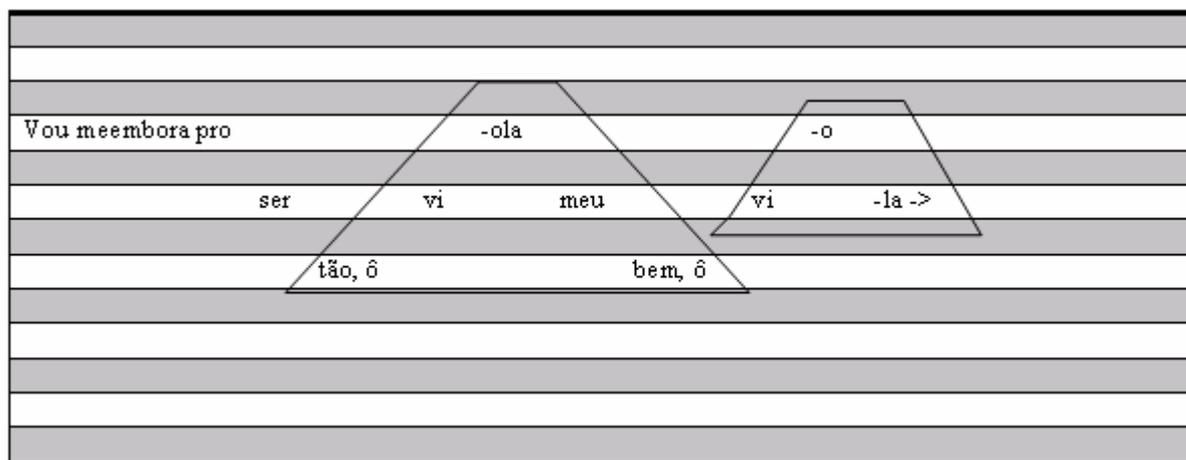


Figura 3

⁴ Sem pulsação determinada.

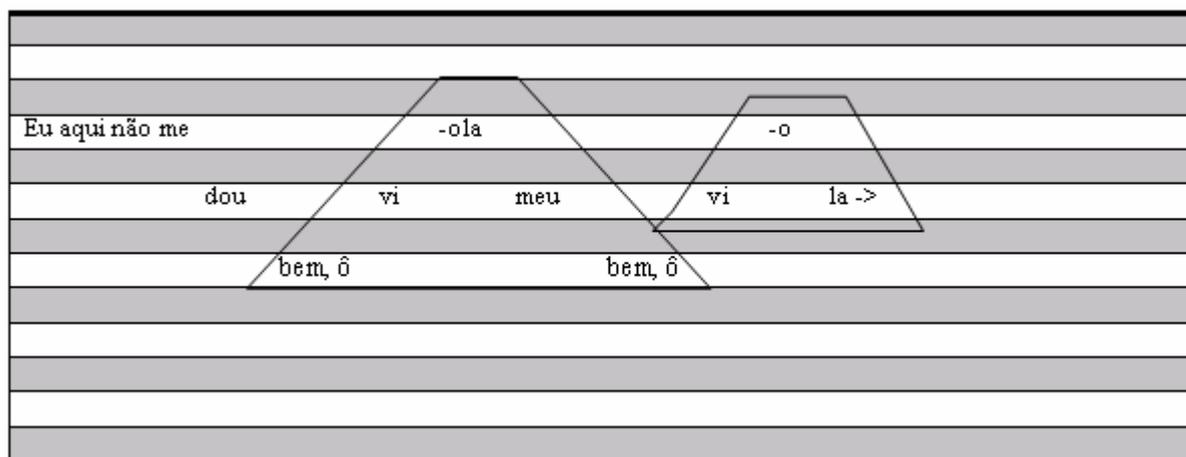


Figura 4

A tematização é um elemento de involução porque, ao estabelecer uma repetição, retarda o aparecimento de informação musical nova. Ao mesmo tempo em que impede a desorganização da melodia, atenua a percepção do pulso (que “força” a música a “andar”) por ativar o uso da memória. Ela segura o andamento, e impõe uma distensão relativa sobre a tensão de um pulso rápido. Essa tematização é um recurso que também sustenta, no plano lingüístico, a criação de um personagem: a viola.

É importante ressaltar também a ocorrência exclusiva de tonemas descendentes neste primeiro trecho, o que gera o efeito de sentido de afirmação. Esse efeito é reforçado pelo fato de as notas finais desses tonemas coincidirem com a fundamental dos acordes em que elas se encontram. Temos então, além do efeito de distensão provocado pela curva descendente, um efeito de resolução melódica (repouso).

Um movimento de evolução de ordem extensa é apresentado em seguida, com a apresentação de uma segunda parte, definindo um novo tema melódico. Esse novo tema apresenta, no plano lingüístico, as características do personagem anteriormente identificado como o “caipira”. É importante notar que este tema é a inversão do primeiro, executado em registro mais grave (Figura 5).

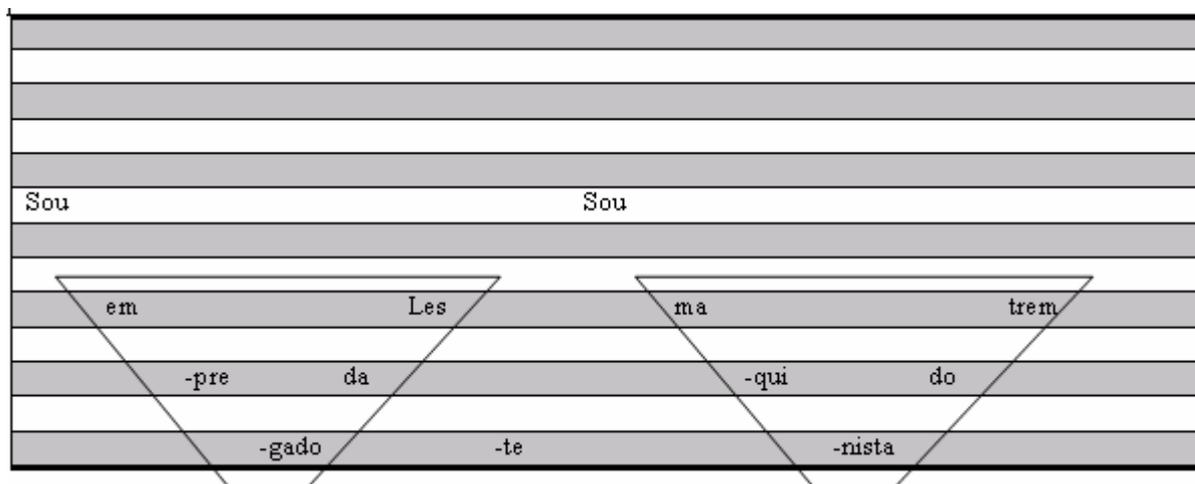


Figura 5

O uso de movimentos de evolução é imprescindível para que a música não se torne demasiadamente repetitiva. É neste ponto que o compositor introduz informação musical nova, o que gera surpresa e ao mesmo tempo expectativa de retorno. É uma estratégia para manter o ouvinte atento, gerando um acúmulo de tensão. Apenas ressaltamos o fato de que esta “novidade” é relativizada em parte pela própria tematização deste novo trecho, em parte pelo fato do novo tema ser um desdobramento do primeiro.

Notamos que, assim como na letra, há um equilíbrio entre tensão e distensão na melodia desta canção. O pulso (não muito) rápido é desacelerado pelo uso da tematização. A surpresa causada pela introdução da segunda parte é diluída com uma nova tematização e pelo desdobramento temático.

A terceira parte da canção se opõe às duas primeiras por apresentar grandes saltos intervalares. A melodia vai do extremo grave ao extremo agudo nos dois primeiros versos. Esse movimento gera um acúmulo de tensão que atinge seu ápice no extremo agudo da frase melódica, para ser então resolvida na frase descendente, que retorna abruptamente ao extremo grave (Figura 6).

			bem	
			ô	
		-qui não me	vi	
		a	dou	-o
		-bora pro sertão, que eu	-la	-o
			meu	
				vi
Vou me em				bem,

Figura 6

Esta grande frase descendente é um ícone de tudo o que falamos até agora. Ela atinge o extremo agudo da tessitura, o ponto de maior tensão vocal. Além disso, essa nota é alcançada através de um salto intervalar. No entanto, esse ponto de tensão é diluído pela resolução harmônica, e pelo fato de a nota mais aguda ser uma fundamental. Em seguida, a tensão dissolve-se gradualmente até atingir o extremo grave, também uma fundamental, ponto de menor tensão melódica.

É interessante notar que a frase eleita para este ponto importante é “eu aqui não me dou bem”. O destaque é dado para o sentimento disfórico vivido pelo narrador, o que certamente acentua a sua percepção. Mas este acento não recai sobre a ação propriamente dita, inscrita no verso “vou me embora pro sertão”. Este é mais um elemento que age para reforçar a idéia de que esta frase relata muito mais um desejo do que a certeza de uma ação futura.

Logo após a frase descendente, o tema inicial é revisitado (Figura 7). Mas a melodia aos poucos dá lugar à fala, desestabilizando o projeto entoativo. Tudo ocorre como se o narrador tivesse utilizado toda a energia disponível para atingir o ápice de tensão, não lhe restando forças para manter o fio melódico. Torna-se impossível crer na veridicção do /fazer/ (ir embora) narrado na letra. Automaticamente, fica comprovada a competência da força opressora em manter o sujeito em disjunção com os objetos disfóricos.

A primeira canção encerra-se com a repetição do último verso, em *fade out*, ao mesmo tempo em que a segunda canção entra em *fade in*⁵. Esta nova canção também é um samba de roda tradicional, também anônimo, mas desta vez uma execução coletiva se opõe à solidão da primeira voz acompanhada apenas pelo atabaque. Percebemos que praticamente todos os elementos desta canção se opõem à primeira. Por isso mesmo, a análise da segunda canção será contrastiva.

Podemos ouvir o prato de D. Edith, e um grupo de pessoas que compõem um coro e que palmeiam. O timbre da voz principal é diferente da primeira canção, consequência da diferença nas condições de gravação das duas canções. A primeira voz tem o timbre característico de uma gravação em estúdio, pois seu som é claro, preciso e bem definido, resultado típico de uma gravação feita em local fechado. Já na segunda canção, os timbres são “embolados”, mal definidos, dispersos. Esta gravação foi feita certamente em local aberto, “ao vivo”.

Meu aipim (Xô, piau)

Minha mandioca (Xô, piau)

Iauêêê (Xô, piau)

Meu aipim (Xô, piau)

Meu meu milho (Xô, piau)

Minha mandioca (Xô, piau)

Iauêêêê... (Xô, piau)

A letra desta canção é composta apenas por pequenos versos, feitos com a junção de um pronome possessivo e um substantivo. Esses substantivos são todos vegetais típicos da culinária nordestina: aipim, mandioca e milho. Sem verbos, e sem uma narrativa explícita, esta canção nada mais é do que uma apresentação de valores. Mais do que uma apresentação, a insistência no pronome possessivo sugere uma verdadeira defesa desses valores. Imediatamente podemos perceber que os valores apresentados se referem ao lugar de origem, tanto do sujeito instaurado

⁵ *Fade* é o nome dado ao processo de suavizar a entrada (*fade in*) ou saída (*fade out*) do som aumentando ou diminuindo sua intensidade progressivamente.

na primeira canção como deste novo sujeito. E, como vimos, trata-se exatamente dos valores ausentes no primeiro trecho.

A escolha de vegetais para representar esses valores não é casual nem irrelevante. Os vegetais extraem da terra os elementos necessários para sua vida, e nela vivem fincados até serem arrancados por uma força externa. Com essa simples estratégia, o compositor consegue apresentar de maneira muito clara os valores envolvidos nesta faixa, e de que maneira o sujeito do discurso se relaciona com esses valores. Ao remeter-se aos vegetais, que só vivem enquanto estão fincados em sua terra, ele mostra que para ele não há vida possível longe dela. Além disso, ele reitera a presença de uma força externa que atuou para afastá-lo (e como veremos, ainda atua, para mantê-lo longe). Quase como uma curiosidade, ou ainda uma “coincidência criativa”, podemos ressaltar que é possível ouvir aqui a presença desta força externa, apresentada na primeira canção: a onomatopéia “iauêêêê” pode ser facilmente aceita como o apito de um trem.

Além de estar em conjunção com os valores perdidos, nesta segunda canção o sujeito não está só como na primeira. A presença do coro, cantando e palmeando, respondendo cada verso proferido pelo sujeito, contrasta com a voz solitária da primeira canção, e também com o vazio deixado pela ausência da viola no arranjo musical. O sentimento de solidão e inadequação (“eu aqui não me dou bem”) são substituídos pela festa em comunidade. Desta maneira, o compositor vai agregando traços eufóricos (adequação, companheirismo, aconchego) que se opõem aos traços disfóricos apresentados na primeira canção (inadequação, solidão, saudade). É importante mais uma vez notar a forte insistência na marcação geográfica associada a esses sentimentos: os eufóricos estão associados ao lugar de origem, e os disfóricos, ao distanciamento desse lugar.

Esta segunda canção, em Si Maior, tem uma tessitura menor que a primeira, uma quinta justa, indo da nota Si ao Fá#. Apesar de terem as duas canções o mesmo andamento, esta apresenta uma tendência muito mais forte (ou ainda: muito menos questionada) à tematização. A todo momento, o coro repete o refrão “xô, piau”, tonema descendente finalizado pela nota da tônica, o que prende a melodia tanto à marcação rítmica dos instrumentos percussivos, quanto ao centro da tonalidade. E essa marcação rígida é ainda reforçada não só pelo atabaque, mas também pelo prato e palmas. A própria interpretação vocal também reitera os recortes rítmicos, acontecendo em períodos regulares. A recorrência deste minúsculo tema ocorre em intervalos

curtos e regulares, assim como a intervenção do “proto-refrão” (Figura 8). Todos esses elementos juntos acentuam o caráter ritualístico deste samba de roda. Tudo ocorre como se houvesse uma forte restrição à introdução de elementos novos, que poderiam desestabilizar esta rígida estrutura rítmica, harmônica e melódica.

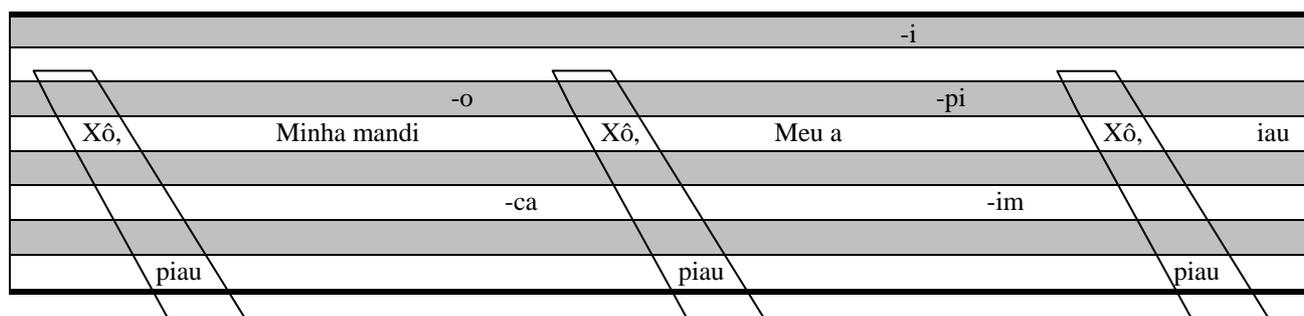


Figura 8

A ligação entre as duas canções é feita pelo atabaque, que as acompanha linearmente, sem rupturas. É evidente que esse atabaque foi acrescentado por meio de uma manipulação do material sonoro. A prova disso é que o atabaque não acompanha o efeito de *fade in* e *fade out* que foi utilizado para suavizar a passagem entre as duas canções. Além disso, seu timbre é o mesmo de ponta a ponta, ou seja, ele não sofreu mudança nenhuma apesar das gravações terem sido feitas em locais diferentes. Ele foi “artificialmente” colocado sobre as duas canções já prontas.

Essa manipulação é determinante para a construção da unidade desta faixa, composta por duas canções muito bem delimitadas. O atabaque atua para promover a continuidade entre estes dois trechos, sobressaindo como elemento contínuo em um processo de absoluta ruptura. Esse é o único elemento do segundo trecho que não se opõe ao primeiro. No primeiro trecho, o pulso constante do atabaque é um elemento relativizador, pois introduz continuidade em um contexto descontínuo. No segundo trecho, ele é um elemento intensificador. O atabaque, nesta faixa, atua promovendo a continuidade perdida, estabelecendo uma ponte entre a primeira parte, na qual os objetos estão ausentes, e a segunda, na qual eles estão presentes. Esta “ponte” é uma marca representativa da relação de junção entre sujeito e objeto.

Ao introduzir esse elemento contínuo, o compositor cria um efeito que determina a compreensão do sentido global desta faixa. Vimos que as duas canções delimitam dois espaços

geograficamente distintos. Logo, aceitar que as duas canções foram interpretadas pelo mesmo sujeito significa aceitar que elas ocorreram em tempos distintos. Mas a presença linear do atabaque impede essa consideração. Ao manter uma pulsação constante e sem rupturas, ele delimita um espaço de tempo único, não interrompido, confrontando a oposição espacial a que nos referimos. Este fato desestabiliza o efeito de realismo que poderia ser produzido pela segunda canção.

O texto não nos apresenta nenhuma ação propriamente dita, capaz de fazer o sujeito vencer essa distância que separa os dois estados, mas apenas sobrepõe os dois estados do sujeito. O sujeito encontra-se em estado de disjunção (tensão?) e logo depois em estado de conjunção (resolução?). É justamente essa velocidade excessiva que cria o efeito onírico da passagem (seria impossível percorrer a distância que separa os dois espaços instantaneamente), somado ao efeito de linearidade criado pelo atabaque, que sugere que os dois estados estão acontecendo no mesmo espaço e no mesmo tempo. Cria-se a figura do sonho, da ilusão que vem aliviar a tensão da realidade. O sujeito de fato não está em conjunção real com o objeto, e ainda se encontra em estado de espera. Tudo leva a crer que a segunda situação aconteceu apenas no imaginário do sujeito instaurado pela primeira. Outro fator que apóia esta imagem é a debreagem utilizada. Ambas são enunciativas, instaurando um “eu”. No entanto, enquanto o primeiro trecho instaura um “eu” “agora” e “aqui”, o segundo não menciona tempo nem espaço. Esse procedimento gera um efeito de sentido de provérbio, de verdade absoluta, que tem por função apenas a de enumerar os valores do sujeito. É a ausência de uma “âncora” temporal e espacial que “libera” esta segunda canção para que ela possa se subordinar à primeira. Uma vez que o realismo da segunda canção cai por terra, as duas imagens opostas, a dura e solitária realidade e a alegria coletiva do samba de roda, provocam um misto de sofrimento e saudade, melancolia e tristeza.

É importante também notar que o intervalo que existe entre os dois tons é de uma quarta justa ascendente. Este intervalo tem grande poder resolutivo, pois representa o movimento dominante/tônica. O grau dominante é o grau da tensão, da instabilidade, enquanto o grau da tônica é o grau da resolução, da estabilidade. Transpondo este conceito para a letra, temos a primeira situação, a da solidão, como expressão da instabilidade, e a segunda, a do samba de roda, de estabilidade, situação na qual se resolveriam as tensões da primeira. É importante notar que esta relação só se faz entre as notas fundamentais de cada uma das tonalidades (Fá# e Si),

pois cada trecho tem sua harmonia completa funcionando individualmente. Essa relação só pode ser percebida pelo ouvido depois de entrar o segundo trecho, quando a modulação (palavra aqui empregada no sentido estritamente musical de mudança de tonalidade) fica clara.

Dois percursos figurativos são explorados nessa canção: o do sertão e o da ferrovia. O do sertão através dos termos “viola”, “sertão”, “aipim”, “mandioca”, “milho”, e o da ferrovia em “Leste”, “maquinista” e “trem”. O trem carrega o sentido de movimento e deslocamento. Esse deslocamento pode ser lido como um distanciamento topográfico (*sertão* vs *cidade*), mas também como um distanciamento cultural, materializando a oposição entre os valores apresentados. Podemos perceber o deslocamento da oposição *sertão* vs *cidade* para uma oposição do *interno* vs *externo*, ou ainda do “*eu*” vs “*não-eu*”. Estas oposições, no *Araçá Azul*, transcendem os limites “letra/melodia/harmonia/ritmo/arranjo” impostos pela canção tradicional. A caracterização do LP como um trabalho experimental está justamente na utilização de técnicas de estúdio, como a manipulação e a sobreposição utilizadas nesta faixa, que atuam diretamente na construção do sentido de cada passagem.

Conclusão

O compositor tem hoje ao seu alcance um número quase ilimitado de recursos de manipulação do material gravado. O avanço tecnológico permitiu não só recriar com precisão os sons naturais dos instrumentos, mas também abriu um enorme campo de experimentação para a criação de novos sons. Atualmente, é possível captar um som natural e, após o processo de digitalização, manipulá-lo com o auxílio de um computador. Uma vez digitalizados, os sons podem ser fragmentados, repetidos exaustivamente, transformados e recombinaados livremente, acrescidos de ruídos, ecos ou distorções, até o ponto de não ser mais possível identificar sua origem. Fica evidente o fato de que cada etapa de manipulação acrescenta uma nova informação sobre os sujeitos e valores instaurados pela enunciação. Todas essas técnicas são na realidade novas ferramentas de que o arranjador dispõe para a construção de sua peça.

O modelo de análise semiótica de que dispomos no momento para a análise de canções tem na melodia o seu foco principal: é a partir da interação letra/melodia que a estratégia enunciativa do compositor se evidencia. A partir da análise desta canção, foi possível verificar

que mesmo uma pequena manipulação técnica, como a sobreposição de duas canções autônomas e a inclusão de um instrumento contínuo, foi capaz de reorganizar significativamente a estrutura da composição. A melodia aqui nitidamente é parte de um projeto maior: o arranjo. Procedimentos como esse ecoam por todo o percurso, atuando nos níveis mais profundos de geração de sentido. Estando o modelo de análise da canção satisfatoriamente consolidado, faz-se necessário encontrar o lugar teórico reservado para técnicas de arranjo como essas, uma vez que elas estão amplamente difundidas, e cada vez mais delas depende o sentido das composições.

Referências Bibliográficas

- ALVARENGA, O. *Música Popular Brasileira*. São Paulo: Duas Contas, 2ª ed., 1982.
- BARROS, D. L. P. *Teoria semiótica do texto*. São Paulo: Ática, 1990.
- _____. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. São Paulo: Atual, 1988.
- DIETRICH, P. *Araçá Azul: uma análise semiótica*. São Paulo: FFLCH-USP, 2003.
- GREIMAS, A. J. *Sobre o sentido: ensaios semióticos*. Petrópolis: Vozes, 1975.
- GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Cultrix, s. d. [1983].
- GREIMAS, A. J.; FONTANILLE, J. *Semiótica das paixões*. São Paulo: Ática, 1993.
- SOUZA, M. A. N. *O samba de roda de Mestre Muritiba*. Feira de Santana: Casa do Sertão-UEFS, 1980.
- TATIT, L. *Musicando a semiótica*. São Paulo: Annablume, 1997.
- _____. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996.
- _____. *Semiótica da canção – melodia e letra*. São Paulo: Escuta, 1994.
- _____. “Tempo e tensividade na análise da canção”. *Cadernos de Estudo de Análise Musical* 3, p. 27-84. São Paulo, 1992.
- _____. *Elementos semióticos para uma tipologia da canção popular brasileira*. São Paulo: FFLCH-USP, 1986.
- _____. *Por uma semiótica da canção popular*. São Paulo: FFLCH-USP, 1982.
- ZILBERBERG, C.; FONTANILLE, J. *Tensão e significação*. São Paulo: Discurso Editorial/Humanitas, 2001.