UNIVERSIDADE DE SOROCABA
PRÓ-REITORIA ACADÊMICA
PROGRAMA DE MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA

Cadmo Fausto Cardoso

Comunicação e arte entretecendo a Canção

Sorocaba/SP
2011

Cadmo Fausto Cardoso

UNIVERSIDADE DE SOROCABA
BIBLIOTECA
ALUISIO
DE
ALMEIDA
UNISO

Comunicação e arte entretecendo a Canção

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Programa de Mestrado em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Orientadora:Prof. Dra. Luciana Coutinho Pagliarini de Souza

Sorocaba/SP
2011

Dedico este trabalho a Minha esposa Nilcéia Récio cujo apoio foi determinante para a conclusão deste trabalho. Aos meus filhos Ariel Augusto, Ana Clara e Caliel Augusto a quem devo a gratidão por estarem sempre me ensinando alguma coisa e aos meus pais, Carlos Augusto e Ida Santoro que me semearam neste campo da vida.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus pela vida e por chegar até este momento.

Aos meus filhos, Ariel Augusto, Ana Clara e Caliel Augusto pela inspiração e aprendizado constante com doces e amargas questões que sempre se apresentam de maneiras e formas variadas mas que invariavelmente me mostram o caminho da persistência.

Aos meus alunos e profissionais que trabalham comigo e estão sempre me instigando a pesquisar, procurar, a descobrir as resoluções de todas as espécies de problemas.

Aos meus professores de mestrado que sempre estiveram ao lado de meu aprendizado, em especial a Profa. Dra. Maria Ogécia, que ajudou a enxergar o maravilhoso mundo da semiótica.

Ao coordenador do curso de mestrado, Prof. Dr. Osvando de Morais, que sempre mostrou um caminho em minhas dificuldades e conciliações com a minha vida profissional e o curso.

À minha querida esposa que teve olhos e ouvidos quando não possuía mais sentidos, soube pousar a sua mão sobre a minha quando precisei do tato, cantou a cantiga de amor quando a minha voz calou e no suspiro guardou meu coração.

E estarei eternamente agradecido a minha professora orientadora, Dra Luciana Coutinho Pagliarini de Souza, que construiu comigo este trabalho onde um simples sonho pode virar realidade e em momentos de grande desânimo me ajudou a me erguer do limbo da dúvida, da desistência e, assim como Beatriz de Dante, me auxiliou na árdua travessia deste empreendimento.

RESUMO

O presente trabalho intitulado "Comunicação e arte entretecendo a canção" tem por objeto a canção *Beatriz* de Chico Buarque e Edu Lobo. A canção acompanha a trajetória do homem desde seus primórdios e a palavra-cantada tem um papel importante na expressão dacultura, na comunicação e construção da arte desenvolvida pela humanidade. Sabendo-se que a canção é uma linguagem híbrida, que se caracteriza pelo "entretecer" de melodia e letra, nosso propósito é o de avaliar o processo de construção do gênero musical "canção" em *Beatriz,* buscando verificar o potencial comunicativo dessa linguagem híbrida. Buscamos, então, verificar como se estabelece o diálogo entre essas duas matrizes de linguagem – sonora e verbal – na canção escolhida para análise. Tal enfoque enquadra este estudo no campo da Comunicação pelo viés das mensagens e seus códigos. Nesse território da Comunicação, cabem as pesquisas referentes às linguagens, discursos e processos sígnicos das mais diversas ordens. Em se tratando de uma pesquisa empírica, o foco centra-se na análise de material que traga elementos para um diálogo entre palavra e som. A semiótica peirciana, enquanto mapa orientador das leituras, bem como a classificação das matrizes sonora e verbal elaborada por Santaella (2002) é parte da metodologia. A princípio, na esteira de Galway (1987), Casoy (2007), Carrasco (2003), traçamos um caminho da canção que impregna a história da cultura do homem que perpassa pelos gregos, pelo livro santo até chegarmos à Música Popular Brasileira onde está inserida Beatriz. Fazendo o recorte na área musical de sua canção, desenvolvemos, utilizando o referencial teórico de Lucia Santaella e autores ligados à linguagem musical, como Schoemberg (1986), uma análise da melodia. Num outro momento o enfoque passa a ser a poesia de Beatriz, a partir de Roman Jakobson (1971), Santaella (2005), Décio Pignatari (1998). A intersemiose que resulta do embricamento estrutural entre melodia e letra é reveladora do potencial comunicativo da canção Beatriz e responsável por disseminar o estético.

Palavras-chave: Canção, Beatriz, Melodia (Matriz Sonora), Letra (Matriz Verbal)

ABSTRACT

This paper entitled "Communication and art weaving the song" the song's purpose Beatriz by Chico Buarque and Edu Lobo. The song follows the history of man since its inception and sung word-plays an important role in the expression, communication and construction of art developed by humanity. Knowing that the song is a hybrid language, which is characterized by "intertwining" of melody and lyrics, our purpose is to evaluate the process of building the musical "song" in Beatrice, seeking to verify the communicative potential of this hybrid language . We seek, then see how the dialogue is established between these two arrays of language - verbal and sound - the song chosen for analysis. Such an approach fits this study in the field of communication by the bias of the messages and codes. In this area of communication, fit the research related to language, speech and sign processes in many different orders. When it comes to empirical research, the focus centered on the analysis of material elements to bring a dialogue between word and sound. Peircean Semiotics, while guiding map of readings as well as the classification of sound and verbal matrices prepared by Santaella (2002) is part of the methodology. At first, in the wake of Galway (1987), Casoy (2007), Carrasco (2003), traced a path of song that pervades the history of human culture that permeates the Greeks, the holy book to get to where this Brazilian Popular Music Beatriz inserted. Making the cut in the music of his song, developed using the theoretical Lucia Santaella and authors related to the musical language, as Schoenberg (1986), an analysis of the melody. In another moment the focus becomes the poetry of Beatrice, from Roman Jakobson (1971), Santaella (2005), Decio Pignatari (1998). The resulting intersemiosis structure between the melody and lyrics are revealing the communicative potential of the song and Beatriz responsible for disseminating the aesthetic.

Keywords: Song, Beatrice, Melody (Original Soundtrack) Lyrics (Matrix Verbal)

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 8

2 CONSIDERAÇÕES SOBRE A CANÇÃO.....11

3 MATRIZ SONORA – A MELODIA E BEATRIZ.;;.....26

4 MATRIZ VERBAL – A POESIA EM BEATRIZ.....56

5 O ENLACE ENTRE MELODIA E LETRA EM BEATRIZ 71

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS 86

REFERÊNCIAS 90

1 INTRODUÇÃO

Dentro de uma vivência musical de anos e por exercer profissionalmente a música, especificamente a música vocal, elegi a canção como objeto de estudo, pois, a todo o momento, fez parte de meu cotidiano profissional. Observando e estudando, entrei no universo da poética musical, universo este complexo e com variáveis de interessantes possibilidades de composição, estilo e da forma compreendidas tanto na linguagem musical como na verbal. Neste mundo da canção, deparei-me com a literatura agindo em conjunto com a melodia; a partir de então, a canção começa a tomar corpo de estudo em meu trabalho como intérprete, arranjador, professor, regente e compositor. Em todas estas "variantes" que me possibilitam expressar, atuar e trabalhar, o meu fascínio sempre foi levar a canção ao seu limite máximo de expressão musical.Algo que não é somente letra, nem tão pouco melodia, é ao mesmo tempo tudo isso junto, coordenado em tempo e espaço. Num certo momento predomina a metáfora; num outro, a harmonia, assim letra e melodia ficam em permanente intercessão.

Sempre esteve em meu pensar a questão da forma como se constitui a canção e daí decorreram as indagações: como se arquiteta este complexo signo? Qual o seu potencial comunicativo? Como as linguagens sonora e verbal dialogam? Em busca de desatar esses nós, tomei-a então como objeto de investigação, mais especificamente a canção "Beatriz" de Chico Buarque e Edu Lobo, e me propus a debruçar sobre ela, a fim de conhecer a trama de que se tece. Por se tratar de uma linguagem híbrida, em que as linguagens sonora e verbal estão imbricadas, interessava-nos avaliar o potencial comunicativo da canção vincado no diálogo intersemiótico. Por diálogo intersemiótico estamos entendendo a fusão melodia e letra calcada nos procedimentos compositivos característicos de cada uma dessas linguagens.

Este trabalho se enquadra no campo da Comunicação no território das mensagens e seus códigos. Nesse território da mensagem, cabem as pesquisas referentes às linguagens, discursos e processos sígnicos das mais

diversas ordens. Em se tratando de uma pesquisa empírica, o foco centra-se na análise de material que traga elementos para um diálogo entre palavra e som. A semióticapeirciana, enquanto mapa orientador das leituras, é parte dessa metodologia. Também calcada nos fundamentos semióticos de Charles Sanders Peirce, está a classificação das linguagens sonora e verbal arquitetadas por Santaella que compõe o percurso metodológico.

O presente trabalho fez-me adentrar nas origens da canção. A canção acompanha a trajetória do homem desde seus primórdios e a palavra-cantada tem um papel importante na expressão da cultura, na comunicação e construção da arte desenvolvida pela humanidade. No primeiro capítulo, construímos um breve histórico da canção. Partimos das primeiras manifestações que se tem sobre esse gênero musical, que recaem sobre Aristóteles e a Bíblia Sagrada, mostrando como o homem incorpora a canção para uso de sua comunicação e expressão. Dialogando com os autores Galway (1987), Casoy (2007), Carrasco (2003) e outros tecemos um caminho da canção que passa através dos primórdios da escrita musical junto a Guido D'Arezzo. É a partir deste momento que a canção começa a mudar de rumo para criar força e equilíbrio ao lado da poesia e, assim, consolidar a forma canção como hoje a conhecemos. Passamos pela Ária operística, o Lied, Chason, as canções dos trovadores; chegando ao mestre Villa Lobos, no Brasil; aterrissamos na Música Popular Brasileira até alcançar a canção "Beatriz" e seus autores Chico Buarque e Edu Lobo. Fazemos, assim, uma viagem da canção alicerçada por aspectos culturais que a permearam, desde sempre.

No segundo capítulo, apresentamos a classificação da matriz sonora, erigida por Santaella (2005). Inicialmente, fazemos um recorte da teoria de Peirce para embasarmos a classificação das matrizes de linguagem e pensamento. Partimos da arquitetura filosófica onde se encontra a gramática especulativa: parte da teoria que estuda com profundidade os signos de que lançaremos mão para fundamentar nosso trabalho.

Na classificação de Santaella para a matriz sonora, a sintaxe das convenções musicais funciona como eixo norteador para a análise da melodia de *Beatriz*. Ancorados pelas submodalidades que essa classificação abarca –

ritmo, melodia e a harmonia – buscamos desvelar os meandros da linguagem sonora em "Beatriz".

A linguagem verbal é a segunda matriz que compõe a canção "Beatriz" e é foco do terceiro capítulo. A classe de signo que fundamenta a matriz verbal é o legissigno simbólico argumental. A palavra é o exemplo mais cabal de legissigno e a língua, de um sistema de legissignos. As representações que se constituem como princípio dessa organização são: descrição, narração, dissertação. Neste capítulo, seguimos a organização sequencial que Santaella propõe em seu livro Matrizes do Pensamento e Linguagem (2005) que funcionam como base do discurso verbal.Cada uma dessas representações insere-se em universos que correspondem às três categorias peircianas: a descrição liga-se ao mundo das qualidades (primeiridade); a narração, aos fatos, ação/reação (secundidade) e a dissertação ao mundo das ideias abstratas (terceiridade). Cada uma delas se subdivide em submodalidades. "Beatriz", enquanto poesiaencaixa-se na classificação como descrição qualitativa. Para o estudo da linguagem poética, baseamo-nos nas ideias de Jakobson, Pignatari, entre outros.

Ao quarto capítulo cabe a apresentação do enlace melodia e letra em "Beatriz". Sabemos que a canção é, por natureza, uma linguagem híbrida. Linguagem sonora e linguagem verbal se entrelaçam, mas esse entrelaçar se estabelece a partir de procedimentos compositivos que são comuns a ambas as linguagens. Em "Beatriz"o ritmo, primeira submodalidade das sintaxes convencionais, interage com a primeira modalidade da narração: a espacial. O diálogo se dá na estrutura de ambas, daí o entrelace ou casamento "perfeito" que caracteriza essa canção.

Assim, nessa busca de desvelar uma relação som/melodia e palavra/letra cuja equivalência da potencialidade semiótica dos códigos realize a eficácia comunicativa e provoque interpretantes das mais diversas naturezas – desde o mais emotivo ao lógico – éque essa pesquisa se constitui. Esperemos que as quase-respostas apresentadas possam trazer alguma luz aos que refletem sobre processos comunicativos híbridos em convergência com a arte.

2 CONSIDERAÇÕES SOBRE A CANÇÃO

Neste primeiro capítulo, a canção estará sob foco. Iniciamos com a clássica questão: "O que é a canção?", para depois trazermos à baila alguns aspectos da história desse gênero.

Sabendo-se que o conceito de canção é movediço, isto porque ela ganhou, através dos tempos, várias conotações decorrentes das influências culturais, buscaremos precisar aqui nosso olhar para este objeto.

Segundo Vaz (2007), a diversidade de empregos do termo canção advém dos vários sentidos que ele pode tomar.

> Quando se fala do significado de uma canção, contudo, o binômio "letra e música" deixa margem para alguns questionamentos. Afinal, expressões como "canção instrumental" ou "canção sem palavras" são usadas costumeiramente quando uma composição musical é sentida e referida como tal, mesmo sem letra. E muitos poemas são denominados canções, ainda que as palavras não sejam cantadas com qualquer melodia. Como é possível que permaneça tal percepção, na ausência de um dos dois elementos que a fundamentam? (VAZ, 2007, p.12)

O mesmo autor afirma que outros fatores podem integrar o significado da canção. Ele os enumera da seguinte forma:

> "(1) o canto, (2) de um texto poético, (3) geralmente acompanhado por instrumento, (4) dentro de uma determinada forma musical, (5) de duração geralmente breve, (6) com certa interação entre letra e poesia, (7) relacionado com diversos contextos, como dança, trabalho, acalanto, reza, (8) de âmbito erudito ou popular" (p.12).

Também Morin (1986) ratifica esta ideia da qual a canção é um todo construído por uma série de partes, enfatizando seus vários formatos. Para este autor, a canção está comprometida com outros eventos como casamentos, parques, Shoppings, musicais etc.. Portanto, a canção está presente em nosso cotidiano em várias manifestações artísticas com função de amplificar o discurso literário, trazendo ao esqueleto poético camadas de sentimento, de signos psicológicos, nuances de cores, contribuição rítmica que traz a poesia para perto do corpo. Ainda para Morin, falta-nos um histórico da

canção no qual possamos analisar a melodia e a poesia dentro do contexto histórico sociológico.

Grosso modo, em nosso cotidiano, quando nos deparamos com a palavra canção, estamos trazendo nosso pensamento não para um binômio letra/música ou música/letra, mas simplesmente para uma condição musical que se basta como melodia, ou seja, ainda que o texto verbal esteja presente, ele é praticamente ignorado, daí as pessoas cantarem sem se dar conta do significado do que estão cantando. Isso acontece com frequência na música popular. O efeito que se tem é que a melodia sozinha tem o poder de enlevar, sem qualquer amparo ou ancoragem da palavra. Mas isso nem sempre foi assim...

Para Carrasco, "Em uma peça vocal, a música incorpora o texto. E o que faz com que a obra vocal seja entendida como música e não como obra literária é algo extremamente simples: a sua fruição é auditiva, ou seja, ela é feita antes de tudo, para ser ouvida" (2003, p.23).

A canção como linguagem será nosso foco nesse trabalho. Segundo Santaella,

> Quando dizemos linguagem, queremos nos referir a uma gama incrivelmente intrincada de formas sociais de comunicação e de significação que inclui a linguagem verbal articulada, mas absorve também, inclusive, a linguagem dos surdos-mudos, o sistema codificado da moda, da culinária e tantos outros. Enfim, todos os sistemas de produção de sentidos aos quais o desenvolvimento dos meios de reprodução de linguagem propiciam hoje uma enorme difusão (1983, p. 13).

Assim, dentre os muitos conceitos de canção, tomaremos o adotado por Santaella em "Matrizes da Linguagem e Pensamento" (2005): o de que a canção se constitui de duas matrizes – a matriz sonora (melodia) e a matriz verbal (poesia). Trata-se, pois, de uma linguagem híbrida que cruza o sonoro e o verbal.

> Neste cruzamento, encontra-se a linguagem da canção. A fala que se engendra em música ou a música engendrando-se na fala. Inseparável da letra, O som limita-se a acompanhar o potencial sonoro da fala: suas durações, articulações, entoações e ritmos. Os papéis desempenhados pela letra e pelo som, suas inter-relações, variam enormemente, desde o nível que o som simplesmente cumpre o papel de mero acompanhante da letra até o nível em que a letra não passa de

> subsídio ou trampolim para a exploração timbrística da voz como instrumento (SANTAELLA , 2005, p. 381).

Temos, nestes termos, a proposta de estudar a canção numa abordagem ainda pouco explorada: a canção nascida em duas matrizes que mantêm uma instabilidade constante. Seu corpo, tal qual um camaleão que se mostra em duas cores, alcança cromatismos de extrema variabilidade, ou seja, as duas matrizes acabam, a cada momento, dando o rumo ao nosso pensamento: uma hora a palavra assume a direção; em outra, a melodia altera seu rumo. Podemos considerar que a linguagem da canção pode variar extremamente em expressividade, ora a sua matriz verbal pode estar em maior destaque sendo apoiada pela matriz sonora ou, ao contrário, a sonora pode estar como simples apoio rítmico da matriz verbal.

Feita essa breve explanação sobre o conceito de canção adotado, daremos início ao caminho percorrido pela canção que se insere em alguns períodos da história ocidental. Nossa canção/objeto - "Beatriz" - traz em seu DNA partículas em sua estrutura que foram forjadas em períodos que se perdem nas lembranças orais de nossas raízes.

Quando pensamos em pontuar as canções dentro de períodos históricos, temos que levar em conta que a matriz verbal foi a primeira a ser estruturada, organizada sintaticamente. Lembremos que a história tem início com o desenvolvimento da escrita, registros que permitem ao homem a oportunidade de acumular conhecimento.

Possivelmente, entre a matriz sonora e a matriz verbal há um intervalo de 7000 anos para que a música começasse a dar seus primeiros passos como um sistema de linguagem instituído, isso porque não existem registros musicais das melodias que pudessem estar juntos de uma poesia. Somente no século XII começam a se construir as leis matemáticas de que se compõe uma partitura, o que possibilitou a estrutura da música como linguagem. Em conclusão, somente quando podemos sistematizar em códigos uma linguagem, então teremos o domínio do pensamento e da expressão. Assim, a matriz sonora que durante um longo período fica sendo apenas um esteio da matriz verbal, funcionava apenas como extensão da fala.

Diz-nos Ney Carrasco que

> [...]a associação de música e fala remonta a tempos imemoriais. A música vocal é encontrada em praticamente todas as culturas e com uma frequência ainda maior do que na música instrumental. Isto nos permite dizer que o canto é uma manifestação comum ao ser humano, por maior que seja a diversidade cultural" (2003, p. 20).

A associação da música e da fala em manifestações instintivas e que trazem como trilho a matriz verbal é o quadro mais comum na antiguidade. Por este aspecto, quando na história temos a manifestação da palavra canção, como nas estrofes de um hino subscrito, os salmos bíblicos, os coros no teatro grego, o que se sugere é que havia uma canção no ar, que existiu uma canção, que foi entoado um hino, que hoje, tendo apoio de uma gravura, podemos ver que um trovador mirou a dama na janela do castelo e cantou-lhe uma canção. Por falta de registros, sempre contaremos com possibilidades de supor como teria sido tal canção, como se cantaria tal texto litúrgico ou tal canção de escárnio. Continua Carrasco (2003, p.21),

> "música, por sua vez, mesmo quando liberta de sua ligação com a fala, guarda semelhanças estruturais com a linguagem verbal, identificando uma origem comum: um momento perdido no tempo quando as duas existiam de forma praticamente indissociável" (p.21).

Pensando que nos períodos iniciais da história, as canções propostas podem ter sido arquitetadas com a matriz verbal, começaremos a pontuar algumas citações históricas sobre a canção.

Na antiguidade temos como registros, além de relatos, as artes figurativas que expõem a forma como o homem incorpora ao seu cotidiano e aos valores sociais o seu contato com a música. Podemos citar povos como os chineses, hindus, sumérios, egípcios, babilônios e outras civilizações. Todos eles deixam relatos de vários gêneros, mostrando seu relacionamento com a música e com a canção.

Comecemos então por um marco histórico que foi a civilização grega. Nela conseguimos exemplos mais que executantes de uma boa música, mas sobretudo encontramos o início do tratamento intelectual dado a ela. Pitágoras, através da matemática, nos traz a organização das escalas, propondo um

sistema ascendente que seria como metáfora da Terra ao Céu. Tomando Aristóteles como referência, em sua Arte Poética, temos sobre a canção:

> Da mesma maneira como alguns imitam muitas coisas, expressando-se por traços e por cores (pela arte ou pela prática), assim também acontecem nas citadas artes; todas realizam a imitação pelo ritmo, pela linguagem e pela melodia, de modo separado ou combinado. Da melodia e do ritmo valem-se a aulética (Arte de tocar flauta) e a citarística (Arte de tocas citara) além de outras, semelhantes, como a siríngica (Arte do cantor que se fazia acompanhar pela cítara). (ARISTOTELES, 1999, C. I, 3, 37)

Em Aristóteles (C. XVIII) há também exemplos que dizem respeito ao coro do teatro grego, inclusive com os instrumentos a serviço desta canção. Certamente ele se serve mais da poesia: "[...] o coro, a partir de Agatão entoa interlúdios". Podemos citar outro exemplo de canção dos gregos por meio do personagem mitológico Orfeu. Em desespero pela morte de sua amada esposa, Eurídice, Orfeu desce ao mundo inferior para tentar resgatá-la:

> "[...]... apresentou-se diante do trono de Plutão e
> Prosérpina e, acompanhado pela lira, cantou: Ó divindades do mundo inferior, para qual todos nós que vivemos para espionar os segredos do Tártaro... Se recusardes, não poderei voltar sozinho; triunfareis com a morte de nós dois."

A dramaticidade do texto e o ato cantante da personagem, presentificam a *anima* da canção. Mesmo desconhecendo a melodia, quando começamos a ler a poesia cantada por Orfeu, há forte catarse. Com força dramática, incorporamos uma melodia em pensamento junto à imagem deste pequeno homem frente a poderosos Deuses implorando, cantando para que sua amada seja retirada do mundo dos mortos. A passagem descrita deixa claro que Orfeu canta. Ele poderia estar pedindo, implorando; dizendo, seria mais direto, objetivo ou seria mais ousado, imperativo, mas o ato de cantar sugere que ele consegue atingir mais profundamente os deuses. Nesta história, é desta maneira que se resolve o conflito da personagem, uma bela voz, uma bela melodia, uma canção escrita de uma página de história antiga e assim, podemos ouvir em nossa mente uma música apenas com a referência a sua matriz verbal.

Como outro exemplo, também a cultura do povo judeu em todo período histórico descrito na bíblia, é permeada pela canção, desta vez utilizada como expressão de culto religioso. O Livro Santo está repleto de citações de canções com a ênfase no louvor. Podemos indicar prontamente os salmos, no velho testamento, que foram feitos para serem cantados e até hoje em várias denominações temos os salmistas, cantores especializados neste tipo de canção. Em (Mt, 26, 30), já no Novo Testamento, temos "Depois de terem cantado salmos, foram para o monte das Oliveiras". Também em (Lc. 2,10-11):

> Um anjo anuncia aos pastores -- Uma grande alegria para todo o povo: hoje, na cidade de Davi, nasceu para vocês um Salvador, que é o Messias, o Senhor . De repente juntou-se ao anjo uma grande multidão de anjos, **cantavam** louvores a Deus, dizendo: Glória a Deus nas alturas e paz na terra entre os homens de boa vontade.

A cena é descrita com grandiosidade e, a partir desse texto, vários compositores da era moderna se inspiraram a escrever melodias para traduzir a todos nós "o que os anjos cantavam". Mas por que os anjos cantavam e não pregavam, ou por fim, não oravam? Talvez com o ato de cantar em nossa mente a imagem mental se torne mais pungente, uma grande música cantada por toda a terra e céu.

Um pouco mais tarde, segundo James Galway (1987,p.23),

> Quando a glória grega cedeu perante o esplendor de Roma, a música se desenvolveu significativamente: sabe-se que em 284 D.C. já se realizavam concertos com coros mistos e grandes orquestras e que o órgão fazia parte dela; contudo, nada se conhece das teorias e práticas musicais romanas.

É certo que, até este momento da história, temos a canção servindo aos cultos de religiosidade e manifestações artísticas diversas, populares ou mesmo aristocráticas. A partir do momento em que o cristianismo se amplia e cria força continental, começa o desenvolvimento do germe da linguagem musical na Europa. Devido à sistematização desenvolvida pela escrita e gramática das línguas, é dado um peso maior para a matriz verbal na canção. A música, sem registro ou teoria, ainda não tinha a possibilidade de crescimento como linguagem. Assim, toda a melodia se torna fugaz, sem possibilidade de desenvolvimento mental, intelectual ou estudo mais

aprofundado. Podemos dizer que a canção vinha caminhando através dos tempos por meio de uma de suas pernas, o texto.

Foi na Idade Média que se deu esse despertar, inúmeros estudiosos caminhavam em direção da construção da linguagem musical. Recapitulando: com os gregos, temos as escalas descendentes; com o domínio romano, muita música é desenvolvida, mas há pouquíssimos registros e, a partir do nascimento da Igreja, o estudo da música fica mais preciso com a possibilidade de ser grafado. Nos cultos, a música tem um papel indispensável e chega-se então a um padrão de escala ascendente, do homem para Deus.

Dentro da igreja católica surge um grande professor que é incumbido de elaborar um sistema de notação no qual a música possa ser constituída de signos de caráter universal, ele é Guido D'Arezzo. Isso foi possível em decorrência do seguinte fato: a igreja tinha problemas em manter uma unidade musical entre os vários templos espalhados por toda a Europa, os cantos formados há muito e executados com profunda exatidão pelos religiosos de Roma, quando cantados em outras igrejas mais distantes, acabavam sendo adulterados por estarem somente na memória de alguns integrantes. Na tentativa de sanar esse problema, o padre Guido D'Arezzo propõe um sistema matemático, uma linguagem universal, e para que ela fosse aprendida e preservada é criada uma instituição chamada conservatório.

O sistema de notação musical criado não era simples, pois havia a necessidade de unir, simultaneamente, os signos da frequência sonora (altura do som em termos de frequência sonora musical) e o signo para o desenvolvimento rítmico (duração do som). Instaura-se, assim, uma erudição sobre as propriedades sonoras, sobre as construções melódicas que ficaram ligadas diretamente à música produzida na Igreja, não que a música profana não estivesse viva, mas o seu desenvolvimento sempre fica à mercê do tempo e da tradição oral.

É importante notar, neste trajeto da canção, que as formas sacra e profana caminham paralelas. Dentro destes apontamentos históricos é relevante pensarmos na canção, sob estes dois vieses. Enquanto na canção sacra nós temos a matriz verbal pronta, já estabelecida, nos textos bíblicos ou nos elaborados em função de toda a liturgia e, portanto, textos que são conhecidos oralmente ou na forma escrita pelo grande público como por

exemplo: Pai Nosso, Ave Maria, *Ave Verum*; na canção profana, a música é efêmera, se pulveriza, é feita para o momento e acaba sempre suscetível de "cair de moda".

A próxima etapa do caminhar no tempo da canção vem com os trovadores franceses e italianos, poetas quinhentistas que faziam as cantigas de Escárnio, de Amor, de Amigo, de Maldizer. Do texto destas canções temos o registro, mas a parte musical está perdida no tempo: são pouquíssimos os registros musicais dos trovadores.

Quando Dante, em *De vulgari eloquentia,* refere-se à canção, ele ressalta a sua erudição, apesar de ter seu apelo popular:

> Entre todas, penso que a maneira das canções seja a mais excelente; portanto, se as coisas mais excelentes são dignas da mais excelente solução, as matérias dignas da mais excelente linguagem não erudita são dignas da forma mais excelente e devem, por conseguinte, ser tratadas como canções(apud. JEAN ; BRIGITTE,1997, p.166).

E prossegue,

> Das coisas feitas pela arte, a mais nobre é aquela que envolve a arte por inteiro; ora, uma vez que o que se canta em versos é sem dúvida obra de arte, e a arte só está envolvida por inteiro na canção, a canção é o mais nobre dos poemas, e a sua figura é assim mais nobre do que qualquer outra (p.166).

Os trovadores começam a desenvolver sua estética dentro da nobreza francesa a partir do século XI.

> Os trovadores (*troubadours)* são originários do sul do Loire, das regiões de língua *d'oi:*Auvergne, Limousin, Périgord, Bordeaux, Toulouse e, do outro lado do Ródano, Marselha e a Provença. Começam a compor por volta dos anos 1100, antecipando-se aos trouveiros (trouvères) em mais de meio século. Em sua maioria, são cavaleiros originários da alta, da média e da pequena nobreza (p.161).

Assim os trovadores desenvolvem e fazem uma apuração artística da canção, trazendo-a para dentro da cultura e ideologia cortesãs. Um trovador precisaria dominar três habilidades: tocar um instrumento, cantar e compor. Para isso, precisaria de tempo e desenvolvimento intelectual. É importante notar que, com o desenvolvimento de técnicas de manufatura, os instrumentos

começam a ficar mais apurados e o acompanhamento na canção passa a ser um fator de grande relevância. Com isso, o desenrolar harmônico e de acompanhamento rítmico começam a criar novas perspectivas, ainda que intuitivas, de expressão.

O movimento criado pelos trovadores no norte da França caminha ao sul e em pouco tempo toma toda a Europa. São criadas também linhas de composição ou podemos chamar de temas específicos que são as cantigas de amor, os cantos à Virgem, as cantigas de cruzada, as *pastorelas*, as *chansons de toile*, as *albas* e as *reverdies.* Dando um salto no tempo para fazermos uma comparação, hoje no nordeste do Brasil, temos um paralelo dos trovadores com a literatura de cordel, estamos falando de uma releitura, ou um processo de produção da canção muito parecido. Quando levamos a literatura de cordel para casa, temos a letra com seu registro, mas a música está apenas na nossa mente, criando uma imagem fugaz e normalmente adulterada, mas a diferença é que hoje podemos captar com nossos aparelhos de mídia este momento no tempo e espaço e isso faz a diferença, visto que podemos ter a fidelidade destes menestréis da atualidade. Também nos repentes, vamos sempre ter uma linha melódica muito parecida, como se fosse um trilho onde se encaixam diferentes poesias feitas conforme os temas propostos, desenvolvendo com muita maestria a letra, a rima, ou seja, a melodia é praticamente a mesma, o que muda é a poesia ou a letra.

Retomando os trovadores europeus, a linguagem musical é absorvida pela sociedade mais culta, principalmente por aqueles ligados à instituição religiosa quando, então, a canção começa a ter registro e, portanto, equilíbrio entre a palavra e a melodia. Começa acanção a ser desenvolvida enquanto linguagem e, a partir dos séculos XII e XIII, na Renascença, teremos uma explosão de grandes obras dentro da canção. Delineia-se também nessa época o caminho para o início do grande espetáculo musical do qual a canção será a Prima Dona: a Ópera. Nesse gênero privilegiado, por reunir várias formas de expressão, a canção está sob o domínio da ária que, por sua vez, se caracteriza por ser a canção do personagem: é nessa instância que ele pode falar, ou melhor, cantar, expondo o seu ponto de vista, falando sobre o seu drama, localizando o ouvinte na trama da história que é narrada.

A ópera começa a ser organizada por Monteverdi na Itália, no período renascentista. Decorrente da redescoberta do mundo clássico grego, este espetáculo vem à luz. Em sua organização, temos os atores ou cantores principais e o coro, como no teatro grego, todos eles servidos pela canção: texto e melodia contando a história.

Etimologicamente, ópera significa obras em latim, plural de *opus* ("obra", na mesma língua). Palavra que sugere a combinação de várias artes como o canto coral e o canto solo, o recitativo, o balé; além de cenário, luz, ação encenada, acompanhados por uma orquestra que pontua o desenvolvimento do texto teatral. Da combinação de todas essas formas de linguagem – sonora, verbal, teatral – temos este imenso espetáculo que é a Ópera. Sérgio Casoy (CASOY, 2007, p. 20)esclarece, "não é por acaso que o sinônimo mais frequente para a palavra ópera é a expressão *'teatro lírico'*. Afinal a ópera nasceu do teatro, e com ele compartilha uma série de elementos."

Esse composto de linguagens torna a ópera híbrida por excelência. Tal entrecruzar de linguagens se faz mais claro quando nos dispusemos a defini-la... Diz-nos Sérgio Casoy "A Ópera é um espetáculo teatral em que a ação dramática se desenvolve através da música" (idem, p.9). Neste grande espetáculo temos a canção por consequência, além de todos os periféricos como cenografia, luz, dança os diálogos teatrais. Dentro desta ação dramática combinada através das linguagens sonora e verbal, temos a exploração da canção como caminho de expressão que encontramos nos recitativos, nas agrupações como duos, trios; finalmente, o coro e o mais puro dos exemplos de canções que são as árias.

A ópera não deixa de ser um enredo teatral musicado. Temos a parte somente musical como a abertura, os interlúdios, os poslúdios e as canções que podem estar como ária, para voz solo e em conjuntos como duos, trios quartetos; só que não temos somente uma canção, mas um complexo, vários temas que se entrelaçam numa arquitetura sonora que tem, como estrutura uma narrativa, um enredo teatral.

Há duas situações dentro da ópera sobre a canção que interessam a este trabalho: o recitativo e a ária. Estes dois elementos vão se perpetuar na ópera e darão as características fundamentais ao melodrama no seu sentido original para o estabelecimento da ópera na sociedade europeia a partir do

século XVII. O recitativo é o momento no qual a música e o texto se misturam com o declamar e o cantar o texto. Nele o artista enriquece sua interpretação. O acompanhamento também é mais livre, somente dando apoio ao intérprete. Normalmente o recitativo é um momento no qual os compositores explicam uma situação, o vilão cria o seu "plano malvado" ou a protagonista revela a uma amiga ou cúmplice o amor a seu amado. No recitativo foram desenvolvidas técnicas especificas de interpretação e de estética próprias para o cantor. Já na ária, temos a canção pura tanto no Oratório quanto na Ópera. A ária cria um ambiente para os momentos especiais: no papel masculino ou feminino, a personagem coloca o sentimento, o fator psicológico em clímax intenso; é puro foco em cena, tudo e todos estarão centralizados. Este instante é também uma oportunidade de destaque ao intérprete, ao profissional de canto lírico que busca o reconhecimento de seu talento de seu trabalho. Finalmente, a ária é a canção em sua essência. Para James Galway(GALWAY, 1987,p.109). :

> As árias operísticas tinham adquirido certas convenções estilizadas. Sendo um longo solo para um virtuose vocal e orquestra, suspendendo a narrativa e permitindo à personagem exprimir sua reação face ao que ocorre no enredo até então

Neste momento da história da canção, a música como linguagem já tem amadurecimento, conceitos estabelecidos, padrões e linha teórica difundidos por todo o mundo e era o lazer muito apreciado, tanto pelas classes mais abastadas quanto pelo povo mais simples. A música era ensinada na igreja, na escola, dada em aulas particulares, estava presente em qualquer evento social e a ópera era o grande evento. Ganhando importância, desenvolvimento artístico e erudição, paralelamente à ópera, estavam as canções do período romântico, arquitetadas em vários países. Destaca-se dentre elas o Lied alemão. Inspiração de vários gênios da literatura musical como: Beethoven, Schubert, Schumann, Mozart, Brahms, Mendelsson e outros menos famosos. Sobre o Lied, James Galway diz:

> Numa tradução literal, Lied significa "canção", mas refere-se especialmente às canções alemãs do movimento romântico do século XIX. Há, contudo, aspectos particulares que distinguem os Lieder das canções comuns. Em primeiro lugar, o texto escolhido é

> meticulosamente adaptado ao acompanhamento ao piano como, por exemplo, a roda do moinho da canção de Schubert, Das Wandern, ou o martelo do ferreiro em Der Schied de Brahms. Embora os textos escolhidos sejam predominantemente alemães, nem sempre assim acontece: nas obras dos grandes compositores de Lieder como Schubert, Schumann e Hugo Wolf, há adaptações de Shakespeare, Byron, Walter Scott e mesmo Michelangelo e Cervantes. Como já se indicou, o papel do piano é bem mais do que o de um mero apoio ou acompanhamento, equiparando-se ao do cantor. Em vez de criar imagens específicas, o piano pode determinar atmosfera de toda a peça, como na canção de abertura do ciclo Dichterliebe de Schumann, ou no gélido acompanhamento de Gute Nacht, no início de Winterreise de Schubert (GALWAY, 1987, p. 168).

Nessa linha de canção, encontramos um viés diferenciado, a canção passa a ser refinada em todos os seus aspectos, os músicos procuravam textos muito sofisticados de grandes autores, as melodias seguem linhas de composição, a estética musical fica cada vez mais refinada. Junto a isso há o aspecto tecnológico, que começa a ser desenvolvido no limiar da Revolução Industrial. Com isso, o mundo musical passa a ter melhores instrumentos, soluções para melhoria da qualidade sonora do timbre, força e destreza o que permitiu que os compositores pudessem alçar voos em sua criatividade. O piano, por sua diversificação e imponência, constitui-se como símbolo do compositor romântico e é com ele que a canção agora passa a ter um elo muito forte, casamento perfeito.

A partir de então a canção, pode-se dizer, passa a ter três pilares em sua estrutura que são: a poesia, a melodia e o acompanhamento.

O Lied Alemão é o maior exemplo disso, o piano ou instrumento acompanhador tem a proposta de dialogar com a melodia, passa a criar atmosferas com a poesia. O acompanhamento, neste estilo musical, começa a ter uma importância extrema dentro da canção. Toda a construção musical se fortalece junto à letra e à arquitetura da canção. A audição agora contempla, além da melodia e letra, uma estrutura harmônica ligada a vários padrões rítmicos de acompanhamento junto a verdadeiros diálogos entre o piano e a voz, na letra e frase musical, entre a ambiência do texto junto à textura timbrística. São relações que acabam acontecendo e criando um novo estado para a canção. Neste período, estamos lidando com a canção de forma diferenciada, estamos chegando a obras musicais de valor inestimável para a humanidade.

Feito esse breve percurso da canção no tempo, desembocamos no Brasil, onde encontramos vários compositores brasileiros que se nutriram de todas as obras e ensaios aqui tratados, dentre eles Villa Lobos. Este participa de um período da história da música cujos compositores estão voltados a origens e mitos nacionalistas. Isto ocorre em todo o mundo e Villa Lobos reflete aqui no país esta tendência, ainda mais quando sofre a influência do escritor Mário de Andrade.

Villa Lobos percorre todo o país, recolhendo do Amazonas ao Rio Grande do Sul toda melodia indígena, africana, caipira, folclórica. Conforme preceitos da Semana de 22, o artista se alimenta da cultura europeia e a refaz com as características de nossa cultura musical e folclórica. O mundo inteiro reconhece a música de Villa Lobos. Uma das principais vertentes de sua obra são suas canções, gravadas por vários intérpretes em todo o do mundo.

> A 3 de maio de 1924, Villa Lobos organizou seu primeiro concerto em Paris, com o auxilio de Max Exchig. Nesta Altura, já diversos solistas incluíram obras suas nos recitais, neste período inicial, tais como Tomás Teran, Souza Lima, a cantora Gina Falvy, isso sem mencionar Arthur Rubinstein, Vera Janacópulos e Elsie Houston (MARINS,2005,p.148).

Das "Bachianas" ao "Lundu da Marquesa de Santos", o "Poema de amor", as canções de Villa Lobos são sublimes. Mas além do músico erudito, havia também o Villa Lobos das Serestas – ele mesmo não cansava de se colocar como aluno de Pixinguinha – o Villa Lobos que faz chorinho, que faz um mix entre o erudito e o popular de tal maneira que, às vezes, é difícil saber em que terreno ele está pisando. Relata-nos Vasco Marins que já aos 16 anos, Tuhu (como era chamado Villa Lobos em sua família) "fugira da casa materna e refugiou-se junto a tia Fifina, a fim de ter maior liberdade para frequentar os "chorões" e tocar em pequenas orquestras. Era o começo da vida difícil e boêmia que prolongaria por muitos anos" (p.140).

Aos eruditos, Villa Lobos é o compositor nacionalista, que da pesquisa, recolhendo material de grande qualidade e original, nasceram obras primas tocadas e cantadas por todo o mundo. Um exemplo são suas peças para piano chamadas Cirandas, dentre elas temos - Passa Passa Gavião -, exemplo que pode ilustrar o trabalho deste compositor que envolve o que é popular, dando-

lhe uma roupagem erudita. Nas canções, percebemos Villa Lobos trazendo o Lied como o seu grande exemplo, transformando o instrumento acompanhador como outro solista e enriquecendo a canção brasileira. Neste âmbito, Villa Lobos é a mistura, representa o antropofagismo vivo da nossa cultura.

Destacam-se no cenário da música hibrida erudita-popular brasileira compositores como: Ernesto Nazaré, Chiquinha Gonzaga, Radamés Gnattalli. Importante destacar que essa mistura própria da música brasileira entre o erudito e o popular por todos estes autores têm Villa Lobos como exemplo. Também nele, outros compositores de nossa música popular nas próximas gerações vão se espelhar, como Ary Barroso, Tom Jobim, Dory Caymmi, Edu Lobo e Chico Buarque, Pixinguinha, Egberto Gismont, Hermeto Pascoal entre outros. Contudo, estes compositores traçam o caminho inverso do de Villa Lobos, saindo da música popular e, buscando sempre mais conhecimento, batem às portas da música erudita. Orientando-se pela pesquisa, aproveitam forma, harmonia, técnicas de composição e incorporam ritmos nas melodias riquíssimas das músicas que vêm do povo, das ruas, dos morros.

Com influência do Jazz americano e também da música erudita, nasce a Bossa Nova, movimento da canção brasileira que ganha o mundo e tem como seus inventores Tom Jobim e Vinícius de Moraes – padrinhos dos dois grandes compositores da canção Beatriz– nosso objeto de estudo –, Edu Lobo e Chico Buarque.

Edu Lobo tem em sua história como compositor uma variedade de canções de alto teor artístico. O desenvolvimento do material temático muito apurado com muito estudo, na verdade acaba sendo erudito. Variados são os ritmos e formas de composição desenvolvidos: xaxado, baião, bossa nova, temas africanos, indígenas, caipira, tudo com notória qualidade musical, ao lado de uma harmonia muito própria e a construção do acompanhamento, assim como no Lied, muito bem elaborados. Sua música popular é pensada, estruturada em forma, embasada em teorias e, por essas razões, erudita com o mais profundo das raízes brasileiras.

Ocupando posição também privilegiada na história da MPB, está Francisco Buarque de Hollanda – Chico Buarque – músico, escritor, ensaísta, um "pensador". Juntos, Edu Lobo e Chico Buarque criam um dos mais

significativos conjuntos de canções da Música Popular Brasileira "Grande Circo Místico". Dentre as músicas que o constituem, está "Beatriz".

Tom Jobim legitima a importância dessa obra ao prefaciar o *Song book* de Edu Lobo e citar "Beatriz" dentre as mais belas.

> Sua música, muito bem feita, tem cheiro de mato, as vezes de mar, como no arrastão, cheiro de Mara bem brasileiro. Prá dizer Adeus, upa Neguinho, Ponteio, Marta Saré, Viola fora de moda, Reza, canção do amanhecer, Canto triste, Vento bravo, são tantas e tão bonitas as canções, sambas, frevos, xaxados, baiões, achados, choros valsas modinhas. Edu escreve música muito bem, a mão, a tinta. Este songbook foi todo escritos a mão, tarefa gigantesca! Mas recentes são as parcerias com Francisco Buarque de Holanda, Chico Buarque, outro gênio da raça. Choro bandido, Valsa Brasileira, Beatriz, lindíssimas!...Eu vos saúdo em nome de Heitor Villa Lobos teu avô e meu pai.
>
> Um Antonio Brasileiro (Tom Jobim). Rio , 12 de dezembro , 92.

E assim, inscrita Beatriz na história da canção que nos propusemos a brevemente apresentar neste capítulo, passemos adiante... No próximo capítulo, apresentamos, dentro do contexto da semiótica de Charles Sanders Peirce, a análise de uma das matrizes da canção: a sonora.

3 MATRIZ SONORA - A MELODIA EM Beatriz

A melodia de que se constitui a canção "Beatriz" será nosso foco neste capítulo. Para a abordagem da melodia como linguagem, nos valemos da matriz sonora desenvolvida por Lucia Santaella em Matrizes de Linguagem e Pensamento (2005), a partir da semiótica de Charles Sanders Peirce.

Antes de nos centrarmos na matriz sonora, faremos um breve percurso pelas ideias que fundamentam as matrizes. A autora postula que não há mais que três matrizes lógicas de linguagem e pensamento - a sonora, a visual e a verbal - e que a partir dessas raízes lógicas e cognitivas, por processos de combinação e mistura, são criadas todas as outras formas de linguagem, nos mais variados suportes: as denominadas linguagens híbridas. Sendo híbrida a linguagem que analisamos - a canção - importa salientar que

> [...]as combinações e misturas se dão, de um lado, entre as nove modalidades no interior de uma mesma matriz; de outro lado, as misturas também se dão de uma matriz para outra, através de combinações possíveis das vinte e sete modalidades entre si, de modo que as combinatórias entre essas vinte e sete modalidades devem dar conta de todas as formas de linguagens existentes e por existir (idem, p. 21).

Esse entrecruzar de linguagens é o que pretendemos pesquisar nesse trabalho. Santaella explica que linguagem, pensamento e percepção não se dissociam. Tal pressuposição está embasada na fenomenologia e semiótica peircianas, daí a necessidade de explanar alguns conceitos dessa teoria tão complexa e ampla que dá sustentação à classificação das matrizes, sobretudo as que de perto nos tocam: a sonora e a verbal.

3.1 Categorias, matrizes, semiose: breve incursão nas ideias de Peirce

Segundo Peirce, não há pensamento sem signos. Para este teórico, "um signoé aquilo que, por este modo, representa algo para alguém. Dirige-se a

alguém, isto é, cria na mente da pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido". (PEIRCE, 2003, p. 46, CCXXVIII)

A natureza triádica do signo já se anuncia na definição acima, isto é, um signo ou *representamen* representa algo (o objeto do signo) e cria numa mente qualquer um efeito de sentido que corresponde a um signo equivalente ou mais desenvolvido (o interpretante do signo).

> Um signo, ou representamen, é um Primeiro que se coloca numa relação triádica genuína tal como um Segundo, denominado seu objeto, que é capaz de determinar um Terceiro, denominado Interpretante, que assume a mesma relação triádica com seu objeto na qual ele próprio está em relação com o mesmo objeto (PEIRCE,2003, p. 63).

Signo é mediação. De acordo com Peirce (2003, p.61), "representar é estar no lugar de, isto é, estar numa relação com um outro que, para certos propósitos, é considerado por alguma mente como se fosse outro."

O signo está no lugar de um objeto. Dois são os tipos de objetos: o imediato e o dinâmico. O dinâmico está fora do signo, está no mundo... o imediato é a maneira como o objeto que está do lado de fora se apresenta dentro do signo. É a maneira como o signo apresenta, na sua materialidade, o objeto que está fora dele, no mundo. Enquanto o objeto dinâmico é de uma amplitude impossível de ser abarcada pelo signo, o objeto imediato é um recorte desse objeto feito pelo signo.

Por representar para alguém o que é chamado de realidade, e de maneira sempre incompleta – considerando-se que o signo jamais dá conta de abarcar o objeto na sua totalidade –, o signo tenta resgatar esta dívida para com o objeto ou o real produzindo interpretantes. O interpretante seria uma outra representação relativa ao mesmo objeto, ou melhor, o interpretante de um signo é outro signo. Esse processo de tradução no qual um signo/interpretante gera um outro signo/interpretante e assim sucessivamente...e infinitamente, constitui a semiose ou ação dos signos.

Três são os tipos de interpretantes requisitados para que uma interpretação se realize. O primeiro nível do interpretante é o imediato e consiste naquilo que o signo está apto a produzir numa mente interpretadora. É a potencialidade interpretativa mesmo antes que o signo alcance qualquer intérprete. Pura potencialidade ainda não realizada.

O segundo nível, o interpretante dinâmico, é o efeito que o signo efetivamente produz numa mente interpretadora individual. Ao atingir o intérprete, o signo produz três efeitos que consistem respectivamente em sentimentos, esforços e mudanças de hábito. São os interpretantes emocional, energético e lógico. O primeiro efeito significativo de um signo é o sentimento provocado por ele. Esta qualidade de sentimento que não se deixa analisar nem ser traduzida é o que caracteriza o interpretante emocional, interpretante dinâmico de primeiro nível. Seu sentido é vago e indefinível. Já o interpretante energético corresponde a uma ação concreta em resposta ao signo. Exige esforço e, por isso, alguma energia é despendida. Pode ser ação física, mas na maioria das vezes é mental. Se o signo é conhecido, a energia despendida é pouca; se desconhecido, há maior esforço.

Se o signo é de lei, o interpretante será um pensamento que traduzirá o signo anterior em outro signo da mesma natureza, num processo sem fim. Uma lei, princípio condutor que conforma o efeito produzido a certo padrão será o interpretante lógico que é, portanto, uma regra geral, um hábito de ação. No seu processo de geração, o interpretante lógico subdivide-se em três níveis: as conjecturas que se constituem em hipóteses construídas por desempenhos voluntários do mundo interior, imaginando-se diferentes situações e linhas de conduta alternativas; a definição, interpretante identificado com o significado que é descrito como um hábito de ação imaginativa e, finalmente, no nível do argumento, que consiste numa mudança de hábito.

Portanto, qualquer coisa presente à mente deve ser considerada como pensamento, que pode se manifestar interna ou exteriormente, em suportes materiais – desenhos, pinturas, textos verbais, notações musicais, fotografia, TV, cinema, etc... – e o funcionamento de cada espécie de pensamento está atrelado às classificações dos signos. Antes de entrarmos nessa classificação, é importante traçarmos o caminho da lógica de Peirce que tem sua origem na fenomenologia. O diagrama abaixo traz a arquitetura filosófica erigida pelo teórico.

I. Fenomenologia

II. Ciências normativas
- 1. Estética
- 2. Ética

3. Lógica
- 3.1 Gramática especulativa
- 3.2 Lógica crítica
- 3.3 Retórica Pura

III. Metafísica

A fenomenologia – porta de entrada de sua arquitetura filosófica – consiste numa quase-ciência que tem por tarefa trazer à luz as categorias ou elementos formais do pensamento mais gerais, elementares e universais. É a partir da fenomenologia que se torna possível "ler o mundo como linguagem", já que descreve e analisa as experiências que estão em aberto para todo homem a qualquer momento, em qualquer lugar, desde um cheiro, um ruído, um raio de luz, uma dor, uma lembrança, um desejo, um conceito. (SANTAELLA, 1983, p. 41).

Peirce chega aos três elementos onipresentes em todo e qualquer fenômeno: 1) qualidade; 2) ação/reação; 3) mediação. As categorias são base de apreensão de todo e qualquer fenômeno: primeiridade, secundidade, terceiridade e servirão como substrato lógico de toda a teoria de Peirce.

A primeira categoria diz respeito à qualidade, tal qual é, sem relação com nada - primeiridade.

> A ideia de Primeiro predomina nas ideias de novidade, vida, liberdade. Livre é o que não tem outro atrás de si determinando suas ações, mas assim aparece a ideia de outro, pela negação da alteridade; ela está presente para que se possa falar que a Primeiridade é predominante. A Liberdade só se manifesta na multiplicidade e na variedade incontrolada; e assim o Primeiro torna-se predominante nas ideias de variedade sem medida e multiplicidade. (PEIRCE, C., 1983, § 2: p.88).

A primeiridade, de acordo com Santaella, é tudo o que está numa mente qualquer no instante presente, é sentimento como qualidade, é presente imediato. Palavras como possibilidade, mônada, irrepetível, vago, original, acaso... são próprias dessa primeira categoria.

Santaella nos explica que onde há um fenômeno, há uma qualidade (primeiridade), que não é senão parte de um fenômeno que, para ganhar

existência, tem de, necessariamente, incorporar-se num existente, numa matéria. Secundidade é o universo do existente. Se algo existe é porque resiste, insiste; é predominante na realidade. É a categoria marcada pela relação de dependência entre dois termos. Nas palavras de Santaella e Nöth (1997, p.92),

> A secundidade, ou díada, é o determinado, terminado, final, correlativo, necessitado, reativo, estando ligado às noções de relação, polaridade, negação, matéria, realidade, força bruta e cega, compulsão, ação-reação, esforço-resistência, aqui e agora, oposição, efeito, ocorrência, fato, vividez, conflito, surpresa, dúvida, resultado.

A terceira categoria – terceiridade – é um pensamento em signos, conhecimento e compreensão de qualquer coisa (Santaella e Nöth, 1997, p. 51). É, segundo Santaella e Nöth (idem, p.92), "o meio, o devir, o que está em desenvolvimento, dizendo respeito à generalidade, continuidade, crescimento, mediação, infinito, inteligência, lei, regularidade, aprendizagem, hábito, signo". Sendo sinônimo de mediação, pode ser entendida pela relação triádica signo/objeto/interpretante.

Feita essa breve incursão pela Fenomenologia, faz-se necessário um olhar para a semiótica ou lógica – a terceira das Ciências Normativas, conforme veremos. Normativas são as ciências que – ao contrário da Fenomenologia que estuda os fenômenos tal como aparecem – estudam os fenômenos à medida que podemos agir sobre eles e eles sobre nós. Tendo como sustentáculo as três categorias, são Ciências Normativas a) a Estética, b) a Ética e c) a Lógica ou Semiótica. Há uma relação especial entre as três: a lógica está alicerçada na ética e esta, por sua vez, está alicerçada na estética. A estética envolve ideais supremos da vida humana ou ideais admiráveis que devem permear nossas ações. A ética efetivamente guia nossas ações, sendo por meio dela que se dá a materialização do ideal estético. A lógica se ocupa do pensamento como atividade deliberada ou autocontrolada, tendo por objetivo discriminar formas corretas e incorretas de raciocínio.

Assim, a semiótica ou lógica tem como finalidade a formação de hábitos e pensamentos que sejam consistentes com o ideal lógico definido pela ética que, por sua vez, serve ao ideal estético. São três os ramos da semiótica e cada um deles depende dos que o precedem. O primeiro, gramática

especulativa, trata do estudo dos signos propriamente ditos e de toda classificação dos signos, não só descreve e analisa esses tipos de signos; o segundo, lógica crítica, se ocupa dos tipos de raciocínio: abdução, dedução e indução, enquanto o terceiro, retórica especulativa, estuda as condições gerais da relação dos símbolos e outros signos com seus interpretantes, estuda a eficácia semiótica.

Fundamentando-nos nas categorias fenomenológicas e retomando o que as distingue, são três os aspectos que capacitam o signo a funcionar como tal: sua qualidade, sua existência e seu caráter de lei. São esses os fundamentos do signo. Na relação do signo consigo mesmo, havendo predominância da qualidade, teremos então um qualissigno; sendo um existente o fundamento, teremos um sinsigno e, finalmente, caso prevaleça o caráter de lei, o signo em relação a si mesmo será, então, um legissigno.

A gramática especulativa nos fornece as definições e as classificações para análise de todos os tipos de linguagens, ou seja, dela podemos extrair metodologias para a leitura e análise de processos empíricos de signos. Atrelado às classificações está o funcionamento de cada espécie de pensamento.Voltemos nossos olhos para as classificações.

Cada fundamento acima descrito interfere na maneira como o signo pode representar seu objeto. Se o fundamento é um qualissigno, o signo será um ícone; se for um sinsigno, o signo será um índice; se for um legissigno ou uma lei, será um símbolo.

O ícone tem em Peirce a seguinte conceituação :

> Um *Ícone* é um signo que se refere ao Objeto que denota em virtude de seus caracteres próprios, caracteres que ele realmente possui quer um tal Objeto realmente exista ou não. É certo que, a menos que realmente exista um tal Objeto, o Ícone não atua como signo, o que nada tem a ver com seu caráter como signo. Qualquer coisa, seja uma qualidade, um existente individual ou uma lei, é Ícone de qualquer coisa na medida em que for semelhante a essa coisa e utilizado como um seu signo (2003, p. 52).

Na sua relação com o objeto, o que caracteriza o índice como signo é o fato de ser realmente afetado por esse objeto, contudo, ele carrega em si a qualidade que é própria do ícone, senão vejamos:

> Na medida em que um *Índice* é afetado pelo Objeto, tem ele necessariamente alguma qualidade em comum com o Objeto, e é com respeito a estas qualidades que ele se refere ao Objeto. Portanto o Índice envolve uma espécie de Ícone, um Ícone de tipo especial; e não é a mera semelhança com seu Objeto, mesmo que sob estes aspectos que o tornam um signo, mas sim sua efetiva modificação pelo Objeto (idem, p. 52).

Finalmente uma lei, na relação com o objeto, é um símbolo. Trata-se de "uma associação de ideias gerais que opera no sentido de fazer com que o Símbolo seja interpretado como se referindo àquele Objeto". (idem, p.52). A arbitrariedade, aconvenção são determinantes desse signo que tem no legissigno seu fundamento proeminente.

Uma terceira classificação dos signos diz respeito à relação do signo com o interpretante em si ou interpretante final. Seguindo a mesma lógica das categorias, temos o rema, o discente e o argumento, interpretantes ligados à primeiridade, secundidade, terceiridade respectivamente.

> Um Rema é um Signo que, para seu Interpretante, é um Signo de Possibilidade qualitativa, ou seja, é entendido como representando esta e aquela espécie de Objeto possível. Todo Rema propiciará alguma informação, mas não é interpretado nesse sentido. (idem, p. 53)

Ligado ao caráter hipotético está então o rema, enquanto o discente está para a constatação de algo. O argumento, terceiro da classificação signo/interpretante notabiliza-se por ser

> um Símbolo ou Signo cujo Objeto é uma Lei ou Tipo Geral denominado sua premissa, pois o Argumento só pode sublinhar a lei sublinhando-a num caso em particular. (idem, p. 54)

A fim de visualizarmos as três tricotomias descritas, segue quadro:

Figura 2: as tricotomias e suas relações

	Signo	Objeto	Interpretante
Primeiridade	**Qualissigno**	**Ícone**	**Rema**
Secundidade	**Sinsigno**	**Índice**	**Dicente**
Terceiridade	**Legissigno**	**Símbolo**	**Argumento**

FONTE:PIGNATARI,2004, P.55
NOTA: Adaptado pelo autor

A partir da divisão dos elementos que interagem na constituição do signo, foram estabelecidas 10 tricotomias ou 10 divisões triádicas do signo, de

cuja combinatória resultam 64 *classes* de signos. Contudo, apenas as 10 divisões triádicas foram efetivamente elaboradas. Tais misturas permitem um tal nível de detalhamento que contribui para leituras minuciosas de qualquer processo sígnico. Dentre todas essas tricotomias, há três, as mais gerais e as que ficaram mais conhecidas. A cada uma delas corresponde uma matriz de linguagem e pensamento: à primeira linha do quadro acima, reservada à primeiridade – qualissigno, ícone, rema –, corresponde a matriz sonora; à segunda linha – sinsigno, índice, dicente – corresponde à matriz visual e, finalmente, a linha pertencente à terceiridade – legissigno, símbolo, argumento – corresponde à matriz de linguagem verbal.

A primeira das matrizes será nosso foco.

3.2 **A música como matriz de linguagem e pensamento**

Amparando-se na teoria peirceana e em teorias cognitivistas, sobretudo em Fodor e Jackendoff, Santaella postula, como já o dissemos, a existência de três linguagens da mente: a música, a visão e a língua. Cada uma delas se organiza a partir de regras que lhes são próprias e se caracteriza enquanto matriz do pensamento a partir de um determinado eixo: a matriz sonora estrutura-se sobre o eixo da sintaxe; a visual, sobre a forma e a matriz verbal, tem o discurso como eixo. Subjacente a cada uma dessas matrizes e ancorando-as estão as categorias peircianas: a primeiridade, amparando a matriz sonora; a secundidade, a visual e, finalmente, a terceiridade, sustentando a matriz verbal.

A música enquanto linguagem, embora tenha provocado tantas discordâncias, organiza-se, como qualquer outra linguagem, na estrutura da contiguidade e similaridade.

A contiguidade caracteriza-se pela sucessão – uma coisa após a outra. Tal qual uma frase, uma palavra após a outra, no tempo e no espaço. A similaridade caracteriza-se pela simultaneidade: os elementos ocupam o mesmo ponto do espaço e do tempo.

Décio Pignatari esclarece estes termos de maneira objetiva e atraente. Para ele, contiguidade é proximidade; e similaridade, semelhança. Como dois processos distintos, formam dois eixos: o da contiguidade caracteriza-se por

uma espécie de combinação entre os signos. A este processo, Pignatari dá o nome de eixo sintagmático. No outro eixo, temos uma seleção que se caracteriza pela similaridade entre os signos. É chamado de eixo paradigmático. Peirceanamente, são símbolos os signos por contiguidade e ícones os signos por similaridade.

Pignatari exemplifica os dois eixos no campo da palavra:

> as próprias palavras que são símbolos, se organizam em dois eixos, formados que são por fonemas ou grupos de sons inconfundíveis que são em número limitado em cada língua ou código linguístico. Os fonemas formam grupos ou seleções, com bases nas semelhanças da emissão fonológica: o *p* e o *b* são labiais, o *t* e o *d*, linguodentais; o *f* e o *v* labiodentais etc. Essas seleções por semelhanças formam os paradigmas linguísticos. Quando você fala uma palavra voce esta combinando, ultra-rápido, e automaticamente, sons extraídos dos paradigmas e formando sintagmas. É por isso que esse eixo sintagmático também é chamado de combinatório ou de combinação, enquanto o outro, paradigma, é chamado eixo de seleção. Sintagma = reunião. Paradigma = modelo (1981, p.14).

No campo musical, notadamente no seu aspecto sintático, as figuras musicais e as frequências de cada uma delas, são ícones - estão agrupadas, reunidas por semelhança, similaridade, eixo paradigmático portanto. Estes mesmos signos usados em uma partitura se comportam como símbolos, estão em combinação, contiguidade, eixo sintagmático.

Numa composição musical, a combinação de figuras ou notas musicais – que são o modelo da composição – resulta em um tema, uma melodia, um motivo que podem ser desenvolvidos e arquitetados posteriormente, atingindo uma forma e se tornando música. Santaella assim descreve a melodia: "aquilo que chamamos de melodia não é senão a atualização viva do eixo da contiguidade" e um pouco adiante conclui "é a qualidade da combinação rítmica interna à sucessão sonora que faz de uma melodia o que ela é. Sem ritmo não há melodia e esta não é apenas uma sucessão de notas, mas também uma sucessão de durações" (2005, p.89).

Estamos ligados ao eixo da similaridade também quando na linha de tempo e espaço vários outros sons estão em simultaneidade: num mesmo instante para uma mesma informação temos uma gama de sons ou, como se refere Santaella, um "cacho" sonoro, que em muitas músicas se refere aos

acordes, à harmonia em seu conjunto de sequências arquitetado e desenvolvido em função do discurso musical.

Voltando ao que de perto toca as categorias peirceanas, são muitas as razões que balizam a inserção da matriz sonora na primeiridade. Resgatamos o próprio Peirce para descrevê-la:

> ... o primeiro deve ser presente imediato, de modo a não ser segundo para uma representação. Ele deve ser fresco e novo, porque se velho já é um segundo em relação ao seu estado anterior. Ele deve ser iniciante, espontâneo, original e livre porque senão seria um segundo em relação a uma causa. Ele também é algo vívido e consciente porque só assim pode evitar ser o objeto de alguma sensação. Ele precede toda a síntese e toda diferenciação; ele não tem nenhuma unidade nem partes. Ele não pode ser articuladamente pensado; afirme-o e ele já perdeu toda sua inocência característica porque afirmações sempre implicam a negação de outra coisa. Pare para pensar nele e ele já voou. O que o mundo era para Adão no dia em que abriu os olhos para ele, antes que ele tivesse estabelecido quaisquer distinções ou se tornado consciente de sua própria existência – isso é primeiro, presente, imediato, fresco, novo, iniciante, original, espontâneo, livre, vívido, cônscio e evanescente. Mas não se esqueça. Qualquer descrição dele deve necessariamente falseá-lo. A ideia do primeiro é tão tenra que você não pode tocá-lo sem estragá-lo (CP 1.357-58 apud SANTAELLA, 2005, p. 104)

O som é presente imediato. Tem, como diz Santaella (idem, ibidem), o frescor da evanescência... Anuncia-se a si mesmo: não há referente no mundo exterior. Só há qualidades. A liberdade de não servir a nada, de não substituir ou estar no lugar de objeto algum reforça seu caráter de integrante da primeira das categorias. A linguagem sonora é feita de qualidades que se estruturam e se organizam, é materialidade sensível, fonte de inúmeras sugestões. "Ela não representa nada e justo por isso é a linguagem que está mais apta a produzir os mais indiscerníveis efeitos no universo dos nossos afetos, em nosso sistema sensório motor e em nosso intelecto." (SANTAELLA, 2009, p.95)

Esse descomprometimento com as coisas do mundo ou com o referente insere a linguagem sonora no território do ícone. Lembremos que o ícone caracteriza, na relação com o objeto ou com o referente, a natureza do signo em que prepondera a qualidade ou o qualissigno. Dentro da lógica de Peirce, o qualissigno se apresenta em três níveis, que vão do ícone puro à metáfora, de acordo com as três categorias: 1) qualissigno em nível de primeiridade, 2) em nível de secundidade e 3) de terceiridade. Vem daí os graus variados de iconicidade, como podemos observar a seguir.

No primeiro estágio, a qualidade se apresenta em estado puro, "desencarnada", sem qualquer referente, presentidade pura. Aqui a primeiridade reina soberana e o ícone só pode ser puro, algo mental, ainda não concretizado, apenas ideia em gestação, um quase-signo, portanto. Por essa razão, "nenhum ícone puro representa nada além da forma, nenhuma forma pura é representada por nada a não ser um ícone (...), pois em precisão de discurso, os ícones nada podem representar além de formas e sentimentos" (CP 4.544 apud SANTAELLA, 2001, p. 107). A música em estado nascente, ainda vaga e indefinida na mente do compositor, pura ideia ainda não atualizada é exemplo mais cabal do estágio primeiro do qualissigno icônico remático.

No segundo estágio, a qualidade já está "encarnada" e manifesta-se na percepção. O ícone atual corresponde àquele estado de consciência porosa, despojada, desarmada que apreende a qualidade e a converte em qualidade de sentimento, tão somente em impressão... São aqueles estados em que, diante de um som, de um cheiro inebriante, de um sabor, de um pôr-do-sol somos tomados, como que por inteiro, pelo sentimento dessas qualidades. Mas retornemos ao processo de percepção que caracteriza esse nível do ícone.

A teoria da percepção que se estrutura a partir da lógica tríadica de Peirce é desenvolvida por Santaella e seus fundamentos explicitam essa segunda instância do ícone: o ícone atual. Percepto, *percipuum* e juízo perceptivo são os três componentes do processo perceptivo. O percepto refere-se ao objeto que está no mundo e que se apresenta a nossa percepção. Corresponde a um estímulo que nos força, insiste, age sobre nós.

O *percipuum* consiste no lado mental do percepto, mas nada se pode saber do percepto a não ser via julgamento ou juízo perceptivo. Se algo se apresenta, este não é um primeiro, mas já é produto de um efeito interpretativo, são os julgamentos perceptivos.

Os perceptos, portanto, veiculados pelos sentidos, se convertem, após elaboração cognitiva, em juízos perceptivos. Mas "é o julgamento perceptivo que nos diz o que nós assim percebemos. Por esta e outras razões, proponho considerar o percepto, tal como ele é imediatamente interpretado, no julgamento de percepção, sob o nome de *percipuum*" (CP 7.643). Por outro lado, o *percipuum* não nos apresenta o objeto tal como ele é na sua existência. No entanto, "o que nós apreendemos do objeto é algo que faz com que

reconheçamos aquele objeto e todos os outros que com eles se assemelham"(SANTAELLA, 1998, p. 107).

Assim, quando o percepto atinge nossos sentidos, transforma-se em *percipuum*, isto é, há uma tradução daquilo que se apresenta aos sentidos que pode se dar em três níveis: 1) como mera qualidade de sentimento, 2) como algo que nos surpreende, 3) sob a forma de um hábito interpretativo. Amanifestação da consciência se dá em diferentes níveis também. No primeiro nível, a consciência do receptor ou "percebedor" é invadida por uma onda de sentimento indefinido, vago... A percepção é imediata a tal ponto que a coisa percebida se funde ao percebedor, percepto se confunde com *percipuum.*

No segundo nível, a consciência reage a um percepto que causa surpresa. O efeito que advém daí é o de choque. Ainda não há qualquer controle. Este último só aparece no terceiro nível na forma do juízo perceptivo, o qual permite que reconheçamos – por meio de nossos esquemas gerais de interpretação de que estamos providos – aquilo que é percebido.

Vejamos como essa tríade perceptiva se dá na música retomando exemplo modelar dado por Santaella (2005, p.108-9), a partir do *Concerto para piano e orquestra n.5* de Beethoven. O estímulo externo do som físico não se esgota ao ser capturado pelo ouvinte/percebedor. Audição de ninguém, aliás, está preparada para apreender todos os traços e aspectos desse som. Esse som físico que vem de fora é o percepto e que, ao ser capturado pelos nossos ouvidos traduz-se em *percipuum.* Num primeiro nível, o *percipuum* só pode ser uma qualidade de sentimento; no segundo nível, ele se apresenta de forma surpreendente, conflitante e, no terceiro nível, o som é apreendido pelos "esquemas conceituais que trazem consigo os elementos interpretativos gerais que permitem a identificação e reconhecimento do percepto" (idem, p.109). A música, por distanciar-se tanto do referente ou objeto do mundo, propicia a dominância do *percipuum* em nível de primeiridade. O som físico que está lá fora (o percepto) assoma-se dentro do ouvinte como se brotasse de dentro dele... assim, o fosso entre percepto e *percipuum* se estreita, há a quase fusão entre eles. Na canção Beatriz passamos por este mesmo processo. Tendo em vista somente a melodia, a nossa sensação estaria nos mesmos moldes descritos por Santaella.

Finalmente, já tendo visto os dois primeiros estágios do ícone – 1) puro e 2) atual – passemos ao último estágio em que o qualissigno se apresenta semelhante a outro qualissigno, tornando possível se comparar qualidades. Trata-se do signo icônico ou hipoícone. Regido pelas relações de comparação o signo icônico já se apresenta triádico – certamente que uma tríade não genuína –, pois se liga ao objeto por relações de semelhança. É um tipo de representação bastante frágil, pois a mediação que se estabelece numa relação de comparação tem a natureza de uma hipótese, passível de contestação.

São três as facetas do hipoícone: 1. imagem; 2. diagrama e 3. metáfora. Ao sistematizar cada uma dessas facetas, Peirce assim as define:

> As imagens participam de simples qualidades ou primeiras primeiridades. Os diagramas representam as relações principalmente as relações diádicas ou relações assim consideradas – das partes de uma coisa, utilizando-se de relações análogas em suas próprias partes. (...) As metáforas representam o caráter representativo de um signo, traçando-lhe um paralelismo com algo diverso. (CP 2.277)

O signo icônico se apresenta nas relações de semelhança entre as partes de uma obra musical. "Essas ocorrências vão da mera repetição de uma mesma secção dentro da forma musical até o motivo que pressupõe a imitação e a variação, ambas nítidas revelações da face icônica do signo musical" (COELHO DE SOUZA apud SANTAELLA, idem, p.112). O concerto "As quatro estações" de Vivaldi traz o signo icônico em grande estilo. Temos neste exemplo quatro movimentos representando cada uma das estações anuais. No mais flagrante, o da primavera, percebemos a similaridade principalmente numa espécie de diálogo entre os pássaros dentro de grande harmonia, com movimentos rítmicos saltitantes em uma pulsação de alegria simbolizando a Primavera. Em Beatriz, temos as frases ascendentes que criam uma sensação de elevação saindo da terra e indo para o céu que é onde o narrador, uma espécie de fã, amador, trovador espera encontrar a atriz ou a Beatriz.

Diante da proeminência da primeiridade na música, diante da profusão de ícones em todos os seus níveis é que a sintaxe se coloca como eixo da matriz sonora. Afinal, "toda sintaxe é, antes de tudo, ícone" (Santaella ,2005,, p.112). Etimologicamente, temos: do grego *súntaksis, -eós*, ordenação, disposição, arranjo. Sob o ponto de vista do estudo da língua, sintaxe é a parte da

Linguística que se dedica ao estudo das regras e dos princípios que regem a organização dos constituintes das frases. De modo geral, significa o modo pelo qual elementos se combinam para formar unidades mais complexas.

Que a música toma de empréstimo terminologia própria da gramática da linguagem verbal não é novidade. Enquanto na gramática fonemas e monemas eram considerados a unidade mínima de que se constituía a língua; na música, as notas como elementos discretos são consideradas as unidades mínimas da linguagem sonora. Quando as notas se combinam e formam padrões melódicos e rítmicos, estes são chamados de motivos ou frases. Se unidas, as frases formam um período. A maneira como são combinadas as frases resultam nas estruturas de que se compõem as formas musicais: cantochão, madrigal, fuga, sonata, sinfonia... Para Schoemberg (1996, p. 29), a frase é "a menor unidade estrutural (...) uma espécie de molécula musical constituída por algumas ocorrências musicais unificadas". Dentro de uma melodia há muitas frases que em combinação formam a estrutura musical da melodia, criando assim a ideia do discurso, no qual uma ideia é exposta e depois argumentada ou, na verdade, explorada e meticulosamente repetida sob maneiras diferentes, criando várias visões sob o mesmo ponto.

Além das sintaxes semelhantes à da língua, a música também trabalha com as sintaxes harmônicas, texturais, com sintaxes da simultaneidade. Na construção de uma melodia, há uma espécie de estrutura de notas que formam uma base por onde flutua o assunto melodia. Dependendo da época da história da música, ela se comporta de maneira diferente é o que chamamos de harmonia. Schoenberg (1999 p. 49) descreve harmonia: "o emprego de complexos sonoros (acordes) e de suas possibilidades de encadeamento, tendo em conta seus valores arquitetônicos, melódicos, rítmicos e suas relações de equilíbrio". Temos ai uma combinação de sons que estão no espaço-tempo da música, dentro de uma simultaneidade, sons combinando ao mesmo tempo, mas harmonia não é somente este momento, ela é um campo composto por várias etapas no qual, num processo de encadeamento, um acorde (sons simultâneos) vai se sucedendo a outro, formando um corpo onde a melodia atua

4 A sintaxe sonora e suas modalidades

As nove modalidades da sintaxe sonora propostas por Lúcia Santaella, têm o propósito de indicar as possibilidades mais gerais de geração e organização que o som apresenta. São, segundo a autora, pontos de referência. São nove modalidades que acabam se desdobrando em 27, ampliando este universo de possibilidades sintáticas que o som apresenta. Estas modalidades assim se organizam:

1.1 As sintaxes do acaso

1.1.1 O puro jogo do acaso

1.1.2 O acaso como busca

1.1.3 As modelizações do acaso

1.2 As sintaxes dos corpos sonoros

1.2.1 A heurística das qualidades sonoras

1.2.2 A dinâmica das gestualidades sonoras

1.2.3 O som sob a tutela das abstrações

1.3 As sintaxes das convenções musicais

1.3.1 O ritmo e a primeiridade

1.3.2 A melodia e a secundidade

1.3.3 A harmonia e a terceiridade

Dentre estas modalidades, buscaremos nos ater à última (1.3): as sintaxes das convenções e suas três subcategorias por ser esta a mais cabível para analisarmos a melodia de Beatriz.

Na primeira submodalidade – o ritmo e a primeiridade (1.3.1) – temos o fator Tempo. Há diferenças fundamentais no que se diz respeito ao Tempo, Pulso e Ritmo, daí a necessidade de elucidar essa terminologia utilizada a todo o momento na música. Quando falamos em Tempo, estamos pensando na velocidade; quanto ao gênero, as terminologias variam entre Alegro, Presto, Adágio e outros. Já no Pulso, temos uma terminologia que está ligada à métrica do Tempo. Pulsação vem de pulso. Usada na Idade Média como forma de conseguir algum parâmetro, o líder de um grupo musical tomava seu pulso, sentia a pulsação, para ter uma sugestão de andamento, o andamento da vida

biológica, e assim sugeria como parâmetro ao início de cada música. O ritmo já estará ligado à pulsação e pode ser conferido em relação a duas ações sonoras em relação ao pulso sugerido. Não é difícil termos confusões entre estes aspectos agora expostos, principalmente por eles estarem dentro do mesmo processo, no mesmo instante. John Howard nos esclarece:

> No instante mesmo em que você fizer um som, já estará combinando uma série de elementos. Todo som se encontra numa determinada frequência, isto é , numa altura particular. O som tem – INTENSIDADE – TIMBRE – DURAÇÃO. Quando estes elementos se apresentam associados a outros sons, eles possuem um particular – lugar no tempo. Os dois / últimos elementos se unem para criar a dimensão da música a que chamamos ritmo (1990; p. 28).

Em Beatriz, estes três fatores são aplicados e, num primeiro instante, sem nossa percepção imediata. Escutamos o tempo, pulsação e ritmo em sincronia, tudo no mesmo instante, isso porque estão dentro de uma estrutura. Pensando em Beatriz, aos nossos ouvidos chega a sensação de arpejos simples e delicados. Temos, então, aquilo que, dentro de uma estrutura lógica, nos convencionamos chamar de uma pequena introdução, caracterizando uma música que nos traz um momento calmo e reflexivo. Por isso o Tempo desta canção é calmo e sóbrio, a proposta é de muita reclusão.

Dentro ainda do fator Tempo, podemos ter como foco dois aspectos principais que são: o caráter e o compasso. No que se refere ao caráter, temos muitos termos desenvolvidos pela escola italiana de música que estão, hoje em dia, em nosso vocabulário corriqueiro como: *adágio*, *alegro*, *presto ma non tropo*, e outros. Seria uma espécie de classificação do sentimento a ser empregado na interpretação. Quanto ao segundo aspecto, o compasso, podemos classificá-lo pela ação da matemática, isto é, trata-se da fórmula de compasso; no caso de Beatriz, estamos dentro de um compasso Ternário. Para se definir a estrutura de qualquer compasso, é preciso sentir o primeiro tempo. Ou no caso, se puder apreciar uma partitura, a escrita, o contato visual reforça o entendimento da sensação. Todo primeiro tempo será o apoio ou marco do compasso e, portanto, da estrutura do Tempo de qualquer música. Em sintaxe musical chamamos de "fórmula de compasso" representado como a seguir exemplificamos: 3/4 ou 3/2.

No caso do compasso ternário, importante será conseguir escutar ou sentir o primeiro tempo que se caracteriza por, normalmente, ter as notas mais graves do acompanhamento e isso nos dará a sensação do ternário, fazendo com que o segundo e o terceiro tempos sejam mais leves ou menos graves.

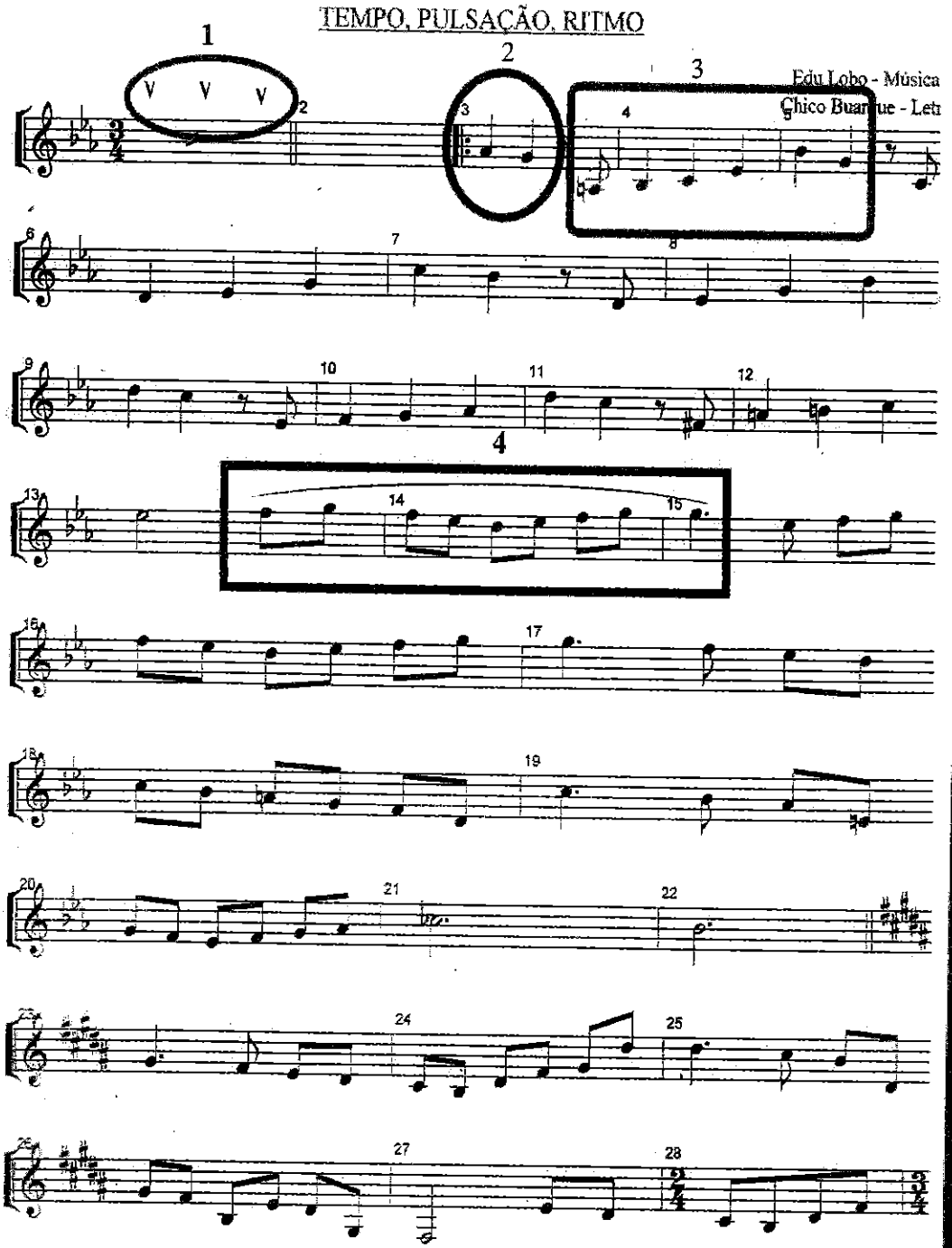
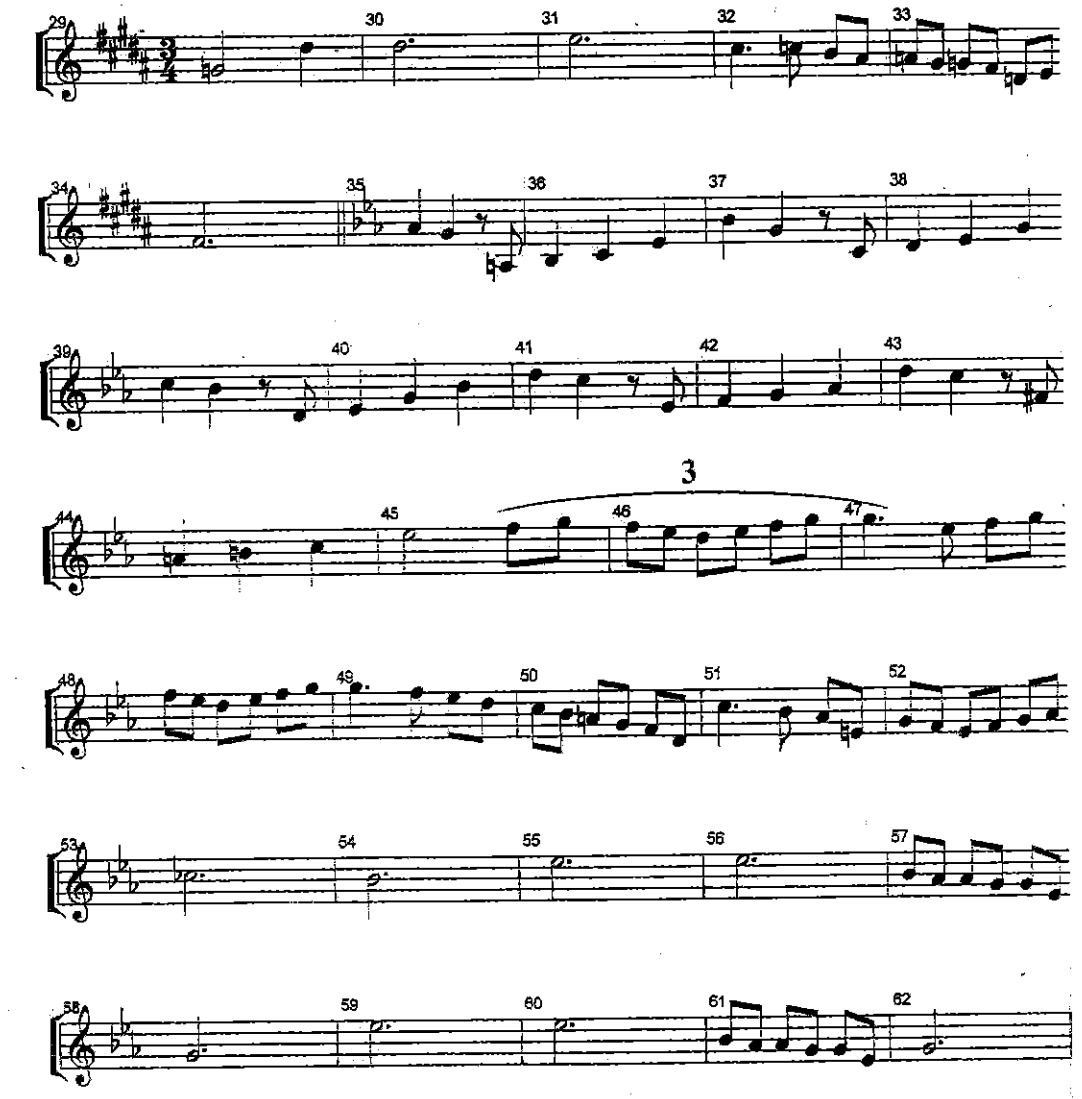
No caso do terceiro tempo, ele é um *elevare*, um impulso sonoro para o primeiro tempo. O compasso ternário é também o compasso de um estilo de música muito apreciado nos salões do século XIX, porque caracteriza a maioria das danças, como por exemplo, a Valsa. No Brasil, o compasso ternário foi muito explorado na forma serenata da música popular e no choro. Depois da década de 60, esta forma foi pouco explorada em canções da música popular. Encontramos o ternário em compositores mais intelectuais como Chico Buarque, Edu Lobo, Tom Jobim, Dory Caymmi. Quando nos referimos ao tempo ternário necessariamente estamos ligados à pulsação. A pulsação não precisa ser percutida ou executada por algum instrumento ou coisa do gênero, pulsação é um estado no qual este metro do som, ou medida, estará presente numa situação intuitiva, tanto que se tivermos um compasso executado com muitas notas e outra com pausas absolutas, este compasso ou um hiato feito de silêncio terá sua pulsação da mesma maneira. De qualquer forma, a pulsação, batidas intuitivas, ficará presente em nossa sensação imediata, no mesmo instante em que estivermos escutando a música.

Apresentamos logo abaixo a partitura de Beatriz para esclarecimento e melhor visualização da parte rítmica.

Beatriz

Beatriz - PG

TEMPO, PULSAÇÃO, RITMO

Edu Lobo - Música
Chico Buarque - Letr

Beatriz - PG 2

Fonte: Elaboração Própria

Em *Beatriz,* a presença da pulsação é perceptível, conforme buscaremos demonstrar. Observando a partitura da canção, temos no início da melodia a palavra "Olha"; nela temos, no primeiro tempo do compasso, a nota "Lá" junto à silaba "O"; no segundo tempo, temos a outra sílaba da palavra - "lha"- e no terceiro tempo, temos uma pausa. Apesar da configuração do silêncio, não deixamos de sentir a pulsação, mesmo com um som negativo (pausa). Isso também acontece no terceiro compasso, não com uma pausa, mas com uma nota de longa duração como mostra a partitura. No compasso 21, temos uma nota longa e teremos a mesma sensação escutando esta nota ao longo da duração de seus três pulsos. A nota é inserida no primeiro tempo, no segundo e terceiro só sentimos a sensação da pulsação. Importante frisar que o Tempo é determinado pela velocidade da pulsação e na definição do primeiro tempo, ou seja, a pulsação está inserida no tempo.

Focamos agora o ritmo. Neste instante, o conceito de motivo será importante ao entendimento do desenrolar deste capítulo e recorreremos mais uma vez a Schoemberg:

> O motivo geralmente aparece de uma maneira marcante e característica ao início de uma peça. Os valores constitutivos de um motivo são intervalares e rítmicos, combinados de modo a produzir um contorno que possui, normalmente, uma harmonia inerente.Visto que quase todas as figuras de uma peça revelam algum tipo de afinidade para com ele, o motivo básico é frequentemente considerado o "germe" da ideia: se ele inclui elementos, em última análise, de todas as figuras musicais subsequentes, poderíamos, então considerá-lo como o "mínimo múltiplo comum", e como ele está presente em todas as figuras subsequentes, poderia ser denominado "máximo divisor comum" (1996, p.35).

O ritmo nestes motivos se faz com figuras de semínimas no motivo A e com as figuras de colcheias no C. As figuras que chamamos de semínimas, no caso de Beatriz, estão ligadas à estrutura da pulsação. Na partitura, teremos este exemplo a partir do compasso 4. No caso, as colcheias como no compasso 16 nos trazem uma velocidade que é o dobro da pulsação. Não temos em todo este sistema de Tempo, Pulsação e Ritmo um desenvolvimento que nos leve a uma situação de excitação, pelo contrário, sentimos sempre um estado de melancolia, fluidez, calma. A proposta é de contemplação o que nos permite aproximar do parâmetro perciano da primeiridade.

Por fim, junto ao ritmo, temos algumas variações: na parte A, temos 3 motivos que podem ou não ter entrelaces. O primeiro deles está nas duas primeiras notas que irá se repetir no 5° compasso, 7°, 9° e 11° compassos, com variação rítmica no 13°. Chamaremos este motivo de A. No final do terceiro compasso, em sua última nota, começa o segundo motivo que se repetirá no 6°, 8°, 10°compassos. Acompanhando o Tempo, a sua pulsação também é calma procurando afastar qualquer tipo de ansiedade, mas como temos muitas pausas entre as frases musicais, a pulsação acaba sempre mais presente no seu pulsar. O ritmo estará determinado dentro das frases sempre cíclicas, obtendo assim uma espiral que se faz com o mesmo ritmo e notas com vibrações mais altas ou agudas.

A submodalidade "a melodia e a secundidade" (1.3.2) está ligada ao sólido, àquilo que é para nós o mais palpável, ao contrário do ritmo que não é uma coisa tão aparente. A melodia em música é o assunto, o tema, aquilo de que se fala, o discurso. É com ela que temos o embate, a empatia, o desdobrar do sentimento. No ritmo – primeiridade – o momento está se fazendo a cada instante e na melodia – secundidade – temos o espaço de tempo para podermos defini-la: é preciso ouvir a melodia toda para que se configure a secundidade. São ainda necessários tempo, pulsação e ritmo (um primeiro) para compor a melodia (um segundo).

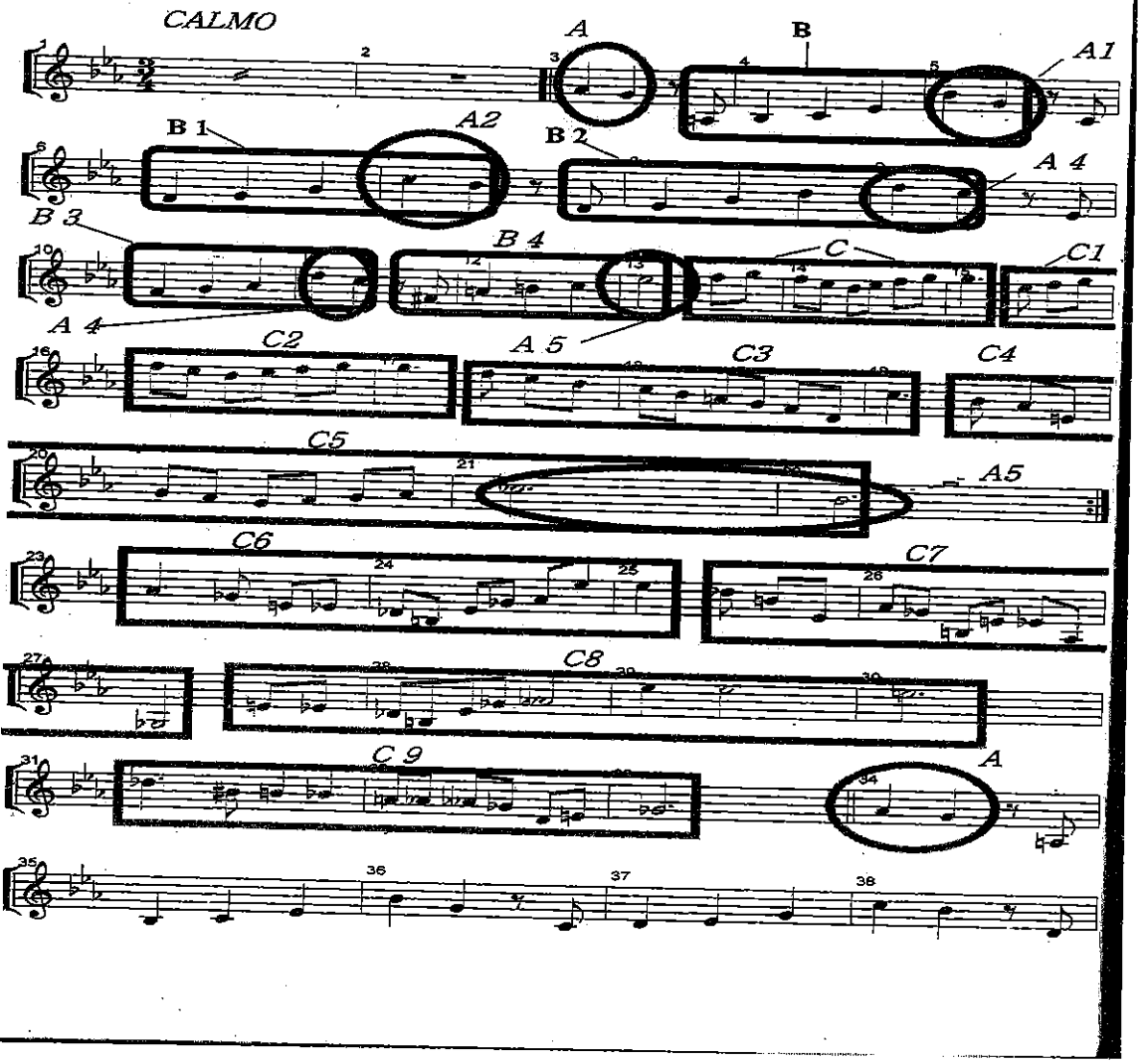
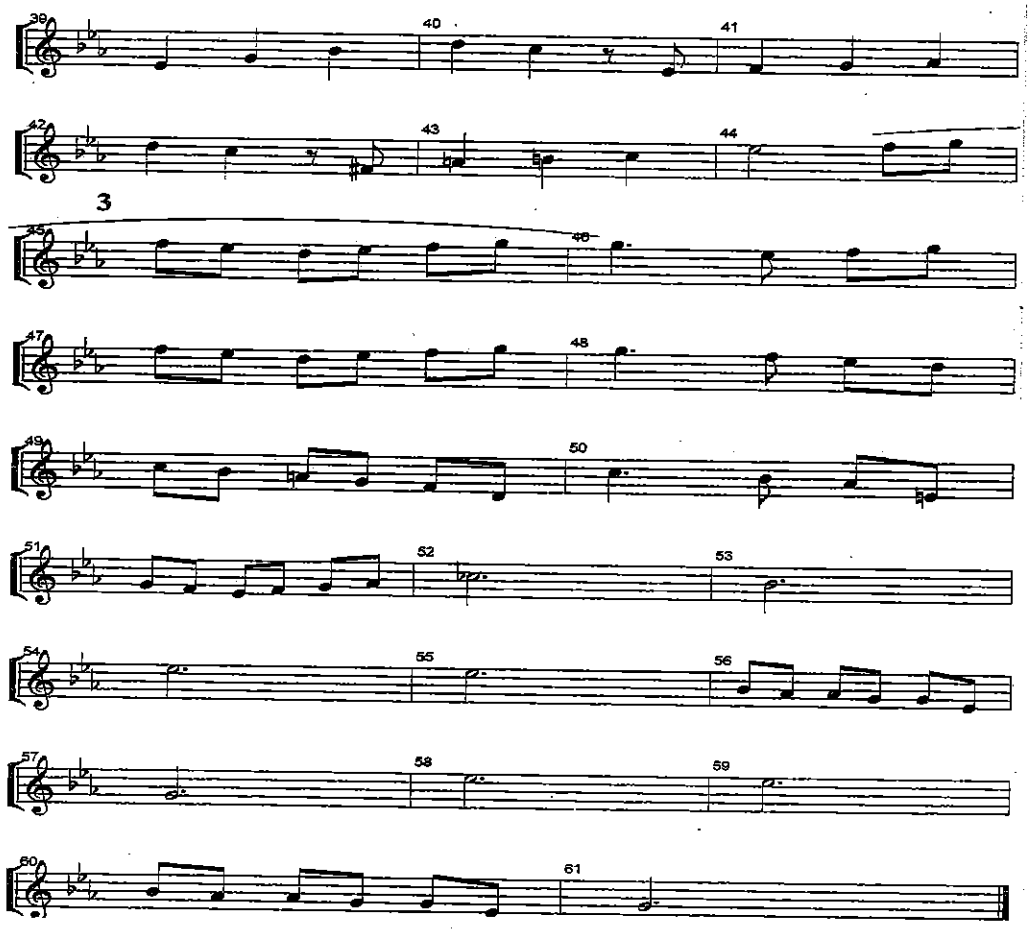
Sendo a melodia o assunto ou o tema de que trata a canção, como já o dissemos, é preciso fazer uma distinção do que é próprio da linguagem verbal. O assunto ou tema na música se constrói na sequência de sons, em que se faz perceptível determinada altura, ritmo, duração. No assunto melódico, pensamos nas alturas de notas, mas não podemos nos desprender do ritmo citado acima.

Com a melodia e o motivo, temos os dois elementos, ritmo e altura de notas, trabalhando em conjunto. A estes elementos de sintaxe musical juntam-se a frase e a semifrase, também importantes ao desenvolvimento analítico da melodia. Numa frase musical temos afirmação ou questionamento. Tomemos como exemplo, da Sinfonia n° 5 de Beethoven, o famoso "*Tchan, Tchan, Tchan ... Tchan, Tchan, Tchan...*". Usando este clichê, que já se tornou um símbolo no mundo ocidental, temos nas três primeiras ações sonoras "*Tchan, Tchan, Tchan...*" o questionamento de uma semifrase musical que será completada por

outra semifrase. Isto como um todo forma uma frase e nela estará inserido o discurso musical por onde a melodia deve fluir.Para melhor visualizar esses elementos descritos, vejamos a partitura referente à melodia de Beatriz.

BEATRIZ

MELODIA



39
40
41
42
43
44
3
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54
55
56
57
58
59
60
61

Em Beatriz, as primeiras duas notas correspondem a uma proposta musical, uma semifrase afirmativa proposta no 3° compasso, que será afirmada e reafirmada noscompassos 5°,7°, 9°, 11° e com a proposta musical definida no 13° compasso. Estas semifrases têm seus ritmos iguais, mas as alturas das notas vão mudando numa direção ascendente (la, sol; si, sol; re, do e assim por diante...). Para fazer a ponte entre estas semifrases, temos outras semifrases com 4 notas que fazem uma espécie de ponte, sempre com o mesmo ritmo, colocando assim um moto cíclico que culmina na primeira nota do compasso 13.

Há ainda um outro tema com notas em grau conjunto com uma proposta na qual as notas estão mais rápidas em relação à pulsação e trazem, por isso, uma sensação forte do movimento, o movimento do bailar, que logo é interrompido em frases descendentes para finalizar a primeira proposta no compasso 21 e 22 . Depois ele novamente volta ao começo com a intenção de reafirmar toda esta primeira parte. O que os diferencia é apenas o texto.

A terceira submodalidade "Harmonia e a terceiridade" (1.3.3) está dentro da forma, das leis que regem uma construção musical. Teremos um conjunto de vetores que irá formar o todo daarquitetura musical.

Inicialmente, veremos a melodia como um todo, para isso será importante entrarmos no conceito de forma. Para Schoenberg (1996, pg. 29), "Em um sentido estético, o termo forma significa que a peça é "organizada", isto é, que ela está constituída de elementos que funcionam tal como um organismo vivo".

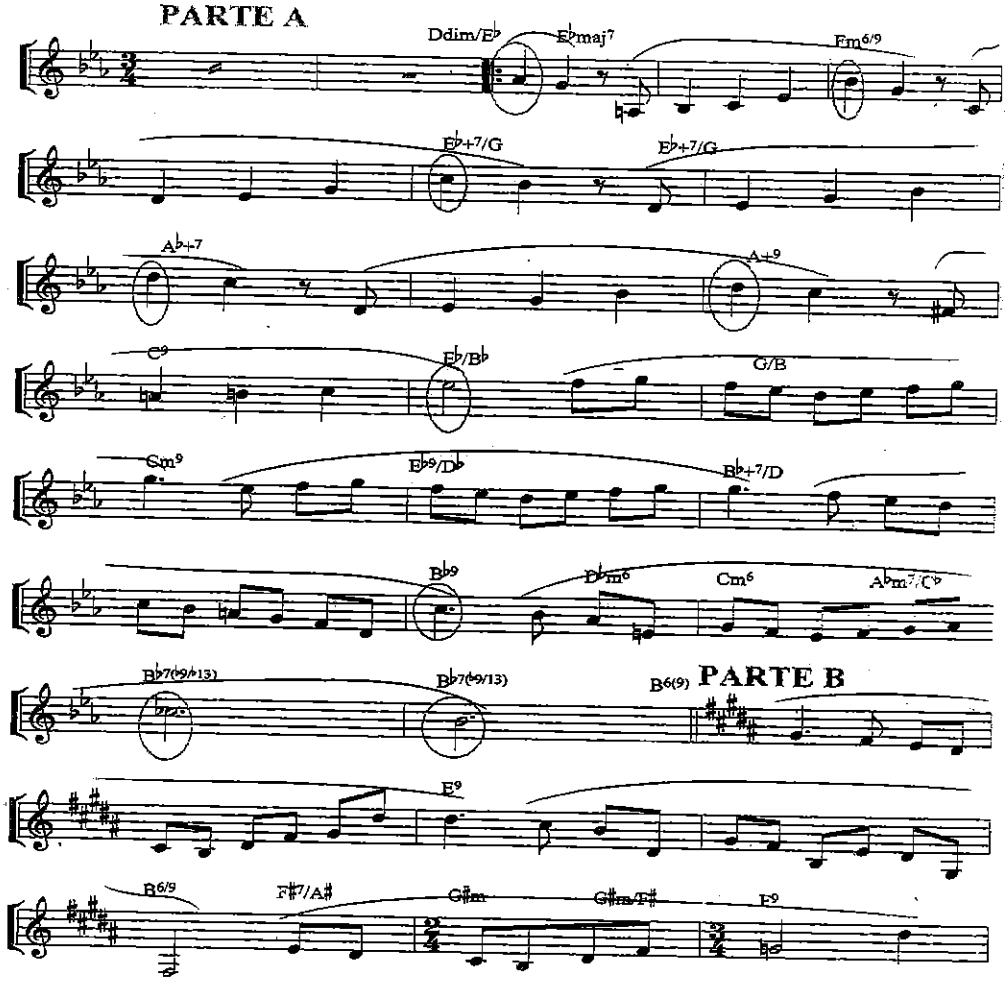
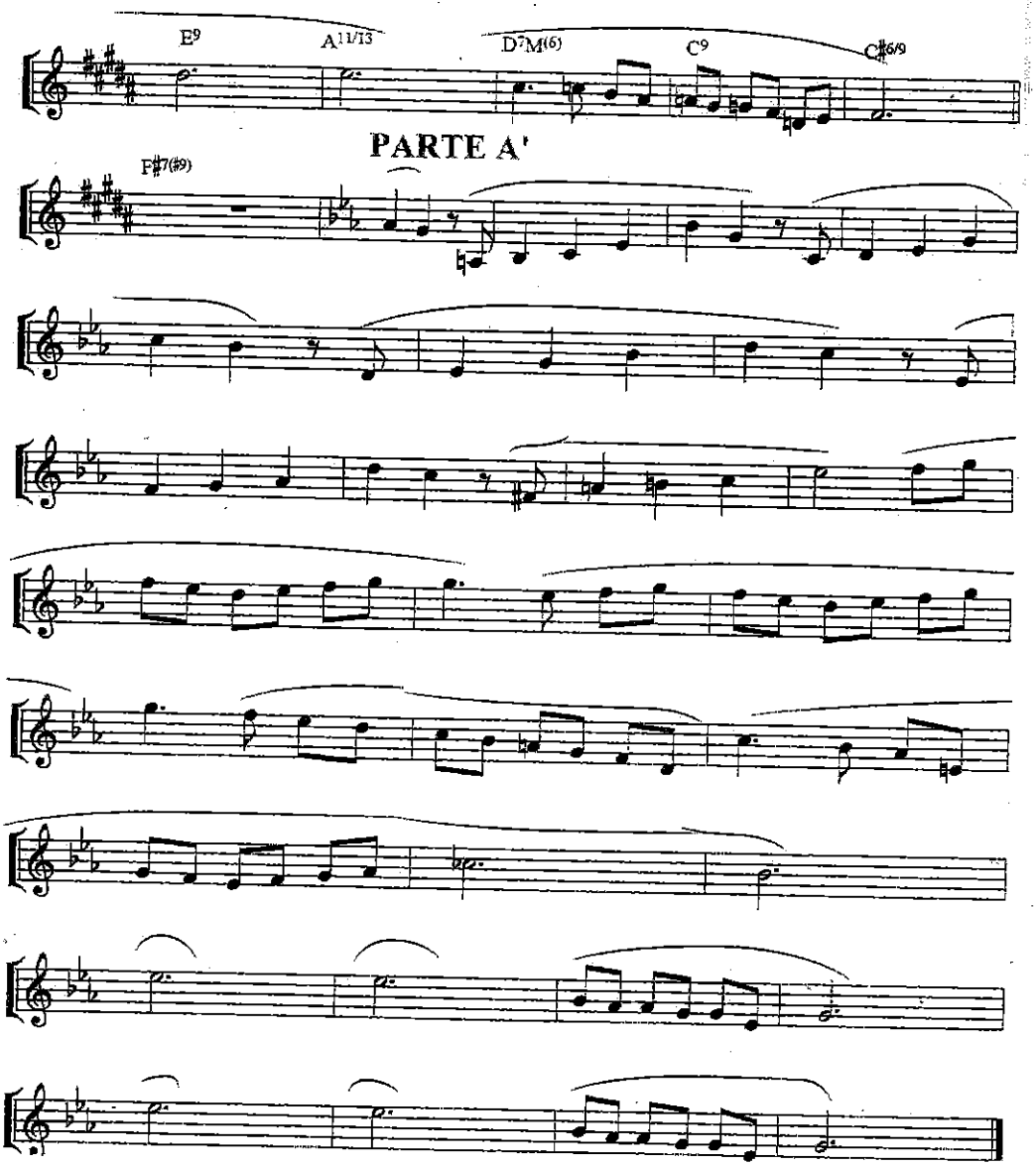
Em música, a forma também determina o estilo de uma melodia, dá caráter a ela, localiza a nossa mente. A forma é uma espécie de fôrma onde a ideia musical será aplicada. Tomando de empréstimo um exemplo da literatura, no soneto temos também uma forma a ser aplicada: são quatro estrofes sendo que as duas primeiras com quatro versos, as duas últimas com três versos.

Na forma musical, além da delimitação dos números de partes também são definidos o caráter, os desenvolvimentos harmônicos e o desenvolvimento dos temas. Certamente isso se dá de várias maneiras, dependendo principalmente dos períodos nos quais a canção esta inserida.

BEATRIZ

CALMO

HARMONIA

PARTE A

E9
A11/13
D7M(6)
C9
C#6/9
PARTE A'
F#7(#9)

Na canção *Beatriz*, temos uma forma ternária que é uma muito usada na música popular, desde o século XIX, chamada de forma canção. Ela fica dividida em três grande partes, por isso o nome de forma ternária. Teremos, então, a parte A, uma segunda parte que chamaremos de B e depois a parte A' para a finalização da peça, como se fosse um retomar ao assunto proposto em A. Esta última é chamada de A' porque o tema musical quase sempre é o mesmo, salvo algumas variações. Normalmente, a diferença é pautada apenas pelo texto. Estas divisões encontram-se em vermelho na partitura.

Em Beatriz, a parte A pode ser dividida em duas seções: na primeira, temos cinco frases levando a um clímax elevado; já na segunda, temos frases com as colcheias que nos dão uma proposta mais dançante e, finalmente, o desfecho com frases descendentes que nos dão uma sensação de finalização.

Nesta estrutura há a harmonia que foi inserida respeitando a intenção do autor. Ela está analisada com as cifras da música popular mais apropriada para esta canção. Podemos dizer que neste estágio, a melodia é o eixo que será acompanhado pela harmonia. Este, como o nome mesmo sugere, é algo que dá suporte, é uma sustentação, uma base da melodia onde esta fica envolta e mais ordenada, criando tensões e repousos assim como definições e ambientações para o discurso musical.

Harmonicamente, a primeira parte ou Parte A tem como base a harmonia de MI BEMOL MAIOR, que chamamos de tônica ou tom principal, pois todos os outros acordes são regidos por ele, todos advêm deste tom. O acorde de MI BEMOL, representado pela letra E e o símbolo (b), terminando esta seção no compasso 22 com um acorde que chamamos de dominante. Este último acorde tem a função de chamar novamente o tom principal, no caso o MI BEMOL, ou se quiser, podemos usar a palavra 'atrair' o tom, reforçando sua "dominação" sobre a tônica. Este acorde em Beatriz é o acorde de SI BEMOL MAIOR. Estes dois acordes são fundamentais em todo o desenvolvimento da harmonia e construção da melodia, entre eles teremos pontos de repouso e tensão que dão sustentabilidade à linguagem desenvolvida em qualquer canção tonal.

Por último, na Parte A, chamamos a atenção para as notas em destaque azul na partitura: elas desenvolvem uma linha ascendente, começando com a nota Lá (bemol), Si (bemol), Do, Ré, Ré (repetindo,

reforçando) e culminando na nota Mi (bemol) que é a tônica. Quando começa a segunda parte da Parte A, no compasso 14, temos uma sustentação dessa elevação com as notas Sol, para depois sermos atraídos para uma linha descendente onde aparece a nota do Do (bemol), Si (bemol) que cai para a nota Sol sustenido enarmônica de La Bemol. Neste momento, está começando a PARTE B.

É importante nos atentarmos para o detalhe desta última parte, pois o autor da canção faz uma transição muito sutil para um novo tom que é o de SI MAIOR, um tom que chamamos de distante, distante do MI BEMOL ou do SI BEMOL MAIOR. Chamamos a esta mudança de tom de MODULAÇÂO. Em uma música tonal teremos, por uma questão física e de sensação também, uma tonalidade de referência. Ela é acompanhada por outros tons que chamamos de vizinhos. Estes ficam atrelados a esta tonalidade fundamental. Quando um compositor cria um caminho para fundamentar outra tonalidade então teremos uma MODULAÇÂO, é a mudança da tonalidade principal. Na Canção Beatriz esta modulação cria um ambiente novo, algo em que podemos observar uma nova tendência na música e, logicamente, criando uma nova tensão, um contraste, um elemento de contraposição do assunto que encontramos em todas as linguagens artísticas. Este contraste é a PARTE B, onde temos frases que sugerem calmaria, que insinuam o etéreo e onde os acordes que se formam trazem vibrações agudas em seu clímax para logo após aparecem frases descendentes que irão fazer uma ponte para a retomada d tema numa terceira parte. Esta última é referente à Parte A' que é idêntica à PARTE A. Como já nos dissemos, nesta retomada do tema temos o texto como diferencial e a repetição da Parte A nos traz uma confirmação do assunto retomando assim também a Harmonia em Mi bemol Maior, dando-nos a sensação de começo, meio e fim.

Santaella sustenta que "entre os componentes da música, a harmonia é certamente a mais complexa, mais sofisticada do que o ritmo e a melodia, tendo aparecido comparativamente tarde na história da música (século IX)". O interessante é que dentro desta modalidade estamos escutando mentalmente o todo: o ritmo, a melodia e sua harmonia, passando pelas três modalidades quase que ao mesmo tempo, formando mentalmente um complexo

arquitetônico sonoro, ouvido num tempo e espaço e assim criando uma ideia do objeto sonoro.

Neste capítulo, focamos a matriz sonora fundamentados na leitura que Santaella faz da sintaxe das convenções musicais, sustentadas pelas categorias peircianas: ritmo e primeiridade, melodia e secundidade, harmonia e terceridade. No próximo capitulo, dando continuidade à análise de Beatriz, apresentaremos a matriz verbal.

4 MATRIZ VERBAL - A POESIA EM BEATRIZ

Sendo a linguagem verbal a segunda matriz que compõe a canção "Beatriz", buscaremos neste capítulo apresentá-la à luz das classificações empreendidas por Santaella.

A classe de signo que fundamenta a matriz verbal é o legissigno simbólico argumental. Trata-se da tríade calcada na categoria da terceridade, seara do signo genuíno, da continuidade, generalidade, mediação, hábito, pensamento, elo entre a percepção e a razão, entre o racional e o empírico.

A terceira tríade da classificação traz os meandros da natureza desse signo que tem na arbitrariedade sua marca, conforme podemos atestar. Lembremos que três são os fundamentos que habilitam qualquer coisa que está no mundo a ser signo:a) uma qualidade; b) o fato de existir; c) o caráter de lei. É este último fundamento que dá origem ao legissigno. Uma lei, para Peirce, "é uma força condicional permanente"(CP 3.435) que governa particulares, de forma que esses fatos particulares se acomodam dentro de uma regularidade. É a lei que dá ao signo o poder de gerar interpretantes tão gerais como ele próprio. É a lei que fará o signo ser interpretado como sendo um signo, pois o legissigno funciona como uma regra que irá determinar seu interpretante, uma regra que determinará que ele seja interpretado como se referindo a um dado objeto.

A palavra é o exemplo mais cabal de legissigno e a língua, de um sistema de legissignos. A palavra "árvore", por exemplo, refere-se a uma espécie de objetos que compartilha a mesma natureza e que, por meio de uma convenção, passou a ser interpretada como significando aquele objeto e não outro. A palavra "árvore" está simbolicamente relacionada ao seu objeto. Convencionou-se, naseara da botânica, que todo objeto que tivesse determinadas características teria amesma denominação. Desse modo, o signo não representa um objeto particular, masuma classe de objetos. A lei, que é geral, se aplica a particulares.

Assim, as convenções da língua só operam porque os indivíduos de uma comunidade inteira internalizam hábitos de interpretação. A esses hábitos,

Peirce denominou interpretantes lógicos. Por fim, sem o interpretante, não haveria como o símbolo exercer sua função de signo.

Considerando-se que as categorias – primeiridade, secundidade, terceiridade – são onipresentes, o legissigno simbólico traz em si aspectos icônicos e indiciais. Tomemos um exemplo dado por Peirce para a explicação dessas nuances.

> Um homem, caminhando pelo passeio junto com uma criança levanta o braço, aponta e diz: 'Ali vai um balão'. Apontar é parte essencial do símbolo, sem o que este não vincularia informação. A criança, entretanto, pergunta: 'O que é um balão?', e o homem responde: 'É algo como uma grande bolha de sabão', tornando a imagem parte do símbolo. Assim, embora o objeto integral de um símbolo, isto é, seu significado, tenha uma natureza de lei, ele deve denotar um individual e expressar um caráter (CP 2.293 apud SANTAELLA, 2005, p. 269).

Também o legissigno simbólico está apto a produzir interpretantes que variam entre o remático, o dicente e o argumental. Ainda que o argumental seja o interpretante mais "puro" que um legissigno simbólico pode produzir, considerando a presença da tríade na categoria da terceiridade, ele pode passear pela seara do primeiro, do segundo, intensificando sua vocação poética, ora salientando seu aspecto indicativo, factual. Isso será demonstrado na classificação de Santaella que deixará a nu esse caminhar do símbolo.

Voltando à tríade que caracteriza a matriz verbal – legissigno simbólico argumental – encontramos no discurso a manifestação do interpretante que tende a representar com um argumento. O argumento caracteriza-se, em primeiro lugar, pelo caráter geral que só legissignos simbólicos podem ser. Trata-se de um tipo de inferência que deve ser compreendido "por seu interpretante como derivando validamente uma conclusão de suas premissas" por pertencer "a uma classe de inferências possíveis que se conformam com um princípio guia. Esse é o princípio do funcionamento do silogismo". (SANTAELLA, ibid. p. 271). Os argumentos foram divididos por Peirce em abdutivos, indutivos e dedutivos, por aí é possível perceber que o silogismo é apenas um tipo de argumento, ou seja, uma manifestação mais formal do argumento, o dedutivo.

Retomando a ideia de que legissignos não se confinam na tríade mais pura da terceiridade – legissigno simbólico argumental -, mas se misturam aos

outros tipos de signos (ícones e índices), expomos aqui alguns exemplos. A indexicalidade da linguagem verbal é há tempos muito estudada. O nome "dêixis" – derivado do grego e palavra corrente nos estudos linguísticos – significa apontar e exerce a função de índice numa frase. Pronomes pessoais, demonstrativos, advérbios de lugar, de tempo são exemplos de "palavras setas" – símbolos que dentro de um contexto exercem a função de índices. Assim, na frase ***"Aquela** mulher**que** você viu **na esquina ontem"**,*as palavras em negrito particularizam, singularizam o nome mulher, substantivo comum, altamente generalizante. São, portanto, símbolos indiciais.

Já o estudo da iconicidade da língua foi despertado por Roman Jakobson (1969), que viu na poesia sua manifestação mais intensa. Estudioso das variadas funções da linguagem, cada uma delas centrada num dos elementos do processo comunicacional – remetente, destinatário, contexto, mensagem, canal, código – Jakobson deu à função poética lugar de destaque. Centralizada na mensagem, revelando recursos imaginativos elaborados pelo emissor, a linguagem poética é conotativa, metafórica, sugestiva... A fim de aclararmos a teoria de Jakobson, retomamos os métodos de associação – similaridade e contiguidade – já descritos no segundo capítulo, quando da caracterização da música como linguagem. Lembramos que no eixo da similaridade, o sistema decorre de situações mentais analógicas ou de semelhança que envolve maior complexidade e as associações são estruturadas por coordenação. São específicas da contiguidade as organizações mentais decorrentes da causalidade, que obedecem a uma lógica discursiva ou linear, de causa e efeito, de princípio, meio e fim, enfim, associações estruturadas por subordinação, por uma hierarquia portanto, cujas partes do signo mantêm entre si relações de proximidade.

A função poética, segundo Jakobson (1969, p.130), dá-se pela projeção do princípio de equivalência do eixo da similaridade (seleção) sobre o eixo da contiguidade (combinação). A equivalência é promovida à condição de recurso constitutivo da sequência. O que se evidencia nessa projeção é o "caráter palpável dos signos".

Nos moldes peircianos, podemos relacionar os símbolos aos signos que se organizam por contiguidade ou por um processo de combinação ou construção da sequência; os ícones, aos signos que se organizam por

similaridade ou pelo processo de seleção que se "perfaz com base na equivalência, semelhança e dessemelhança, sinonímia e antonímia (...)". Os índices funcionam aqui como fronteiras. Desta forma, os signos por contiguidade estariam mais presentes na linguagem verbal; enquanto que na similaridade seriam privilegiados os signos de natureza não verbal.

Seguindo ainda os passos de Jakobson, resta dizer que são duas as figuras de retórica que predominam nesses processos: a metonímia e a metáfora. A metonímia constitui-se como parte de um todo, designa objetos que são fragmentos da realidade. Tomar a parte pelo todo prevalece no eixo da combinação. Já a metáfora prevalece no eixo da seleção, à medida que estabelece relações de semelhança entre duas coisas.

Segundo Jakobson, a poesia configura-se como poesia por colocar-se no polo da metáfora. É a metáfora o mecanismo que recobre a poesia de visualidade imagética, provocando o aparecimento de "quadros de palavras", torna palpáveis os signos e realiza desta forma a função poética.

Feita essa breve explanação sobre o cambiar da linguagem verbal – símbolo por excelência – pelo território da primeiridade (como ícone), da secundidade (no seu aspecto indicial) e pelo da terceiridade, quando intensificado seu estatuto simbólico, apresentamos as classificações sobre as quais esta matriz se assenta. Não se trata de uma tipologia textual, Santaella busca caracterizar os princípios de uma organização sequencial que funcionam como base do discurso verbal. As representações que se constituem como princípio dessa organização são: descrição, narração, dissertação. Cada uma dessas representações insere-se em universos que correspondem às três categorias peircianas: a descrição liga-se ao mundo das qualidades (primeiridade); a narração, aos fatos, ação/reação (secundidade) e a dissertação ao mundo das ideias abstratas (terceiridade). Cada uma delas se subdivide em submodalidades, conforme podemos visualizar no diagrama abaixo:

3.1 Descrição
- **3.1.1 Descrição qualitativa**
- **3.1.2 Descrição indicial**
- **3.1.3 Descrição conceitual**

3.2 Narração

3.2.1 Narração espacial
3.2.2 Narração consecutiva
3.2.3 Narração casual

3.3 Dissertação

3.3.1 Dissertação conjectural
3.3.2 Dissertação relacional
3.3.3 Dissertação argumentativa

Sem entrarmos na especificidade de cada uma das submodalidades que novamente se subdividem, nos deteremos numa descrição panorâmica das nove modalidades que vislumbramos no diagrama. A análise da linguagem verbal de Beatriz pode nos levar ao aprofundamento de uma das modalidades ou submodalidades, conforme a necessidade de, como diz Santaella, se "destecer a trama de que é urdida".

A **descrição (3.1)** traz o mundo das qualidades para o âmbito do verbal. Está no eixo da similaridade jakobsoniana, visto que busca representar o objeto a que se refere via semelhança, por isso é alto seu grau de iconicidade.

A primeira submodalidade da descrição é a **(3.1.1) descrição qualitativa**. À linguagem poética cabe manifestação mais intensa desse tipo de descrição, principalmente a que busca recuperar, analogicamente, as qualidades físicas do que é descrito. Em termos peircianos, a projeção do ícone (figura) sobre o símbolo (palavra).

A **descrição indicial (3.1.2)** é a segunda modalidade da descrição. Tendo a relação metonímica como a responsável pela reprodução do objeto representado, esse tipo de descrição reconstrói as partes do objeto, daí ser predominantemente indicial – aponta partes de um todo e o reconstrói.

A **descrição conceitual (3.1.3)**, terceira das submodalidades da descrição, está ligada ao legissigno simbólico. Refere-se, assim, às qualidades, funções, finalidades e implicações de um tipo ou uma classe de objetos. Exemplos de descrição conceitual estão em enciclopédias.

A **narração (3.2)**, para muitos teóricos, se estrutura a partir da dimensão temporal de sucessão e transformação. Santaella define a narração como "o

universo da ação, do fazer: ação que é narrada" (2001, p. 322). Para Décio Pignatari (1979) a narrativa se estrutura por associações por contiguidade, ligadas a associações de causa e efeito, daí sua constatação de que a prosa é reino natural da contiguidade. Considerando-se que toda ação é decorrente do conflito, qualquer tipo de narração está ligado a um confronto de forças. Esse universo do embate, do existir em permanente ação/reação leva esse tipo de discurso a se encaixar no universo da secundidade peirciana.

O primeiro nível da modalidade da narrativa é a **(3.2.1) narrativa espacial**. Sua característica está em romper com a linearidade. Em vez de uma ação após a outra, os eventos ocorrem ao mesmo tempo, ou seja, simultaneamente. Desprende-se assim da relação de contiguidade, permitindo que a espacialidade, parte do eixo da similaridade, se projete no eixo da contiguidade, tornando proeminente a função poética de Jakobson, realizando na prosa a função poética proposta por Jakobson (1978).

A **narrativa sucessiva (3.2.2),** segunda modalidade da narrativa nas classificações, traz a ordem cronológica e não mais a simultaneidade ou alinearidade como característica mais proeminente. Notícias de jornal são tipicamente sucessivas: fragmentam o fato e dispõem no tempo a constituição do todo, são textos de secundidade.

A última modalidade da narrativa, a **narrativa causal (3.2.3)** imprime entre uma e outra sequência narrativa uma relação de causalidade: uma ação só encontra seu lugar porque outra a determinou, e essa organização implica lógica e abstração, o que justifica a inclusão de um segundo (narrativa) no nível do terceiro (abstração conceitual). Contos de fadas são exemplos desse tipo de narrativa.

Na **dissertação (3.3)**, nos deparamos com uma realidade que tem um modo de expressão puramente intelectiva, racional e, como tal, exige familiaridade e hábito. O discurso dissertativo nasce do raciocínio e ele se estrutura, conforme já anunciamos, nos três tipos de raciocínio preconizados por Peirce: o abdutivo, o indutivo e o dedutivo.

O raciocínio abdutivo caracteriza-se pela formulação de hipóteses explicativas. Hipóteses não têm força probativa, apenas sugestão de que algo pode ser. Seu caráter originário, espontâneo e livre introduz qualquer ideia

nova. No território do raciocínio abdutivo, encontramos a **(3.3.1) dissertação conjectural.**

Em nível de secundidade, essa segunda modalidade do discurso dissertativo está fundada na correspondência que apresenta com o raciocínio **indutivo,** o qualconsiste em 1) partir de dados teóricos e 2) medir o grau de concordância da teoria com fatos concretos. É um método que traz a contribuição da experiência para as suposições teóricas. Encaixa nesse nível do raciocínio a **(3.3.2) dissertaçãorelacional** que transforma fatos em ideias, criando um tecido de pensamento diante de um fato.

Finalmente, fundada no raciocínio dedutivo está a **(3.3.3) dissertação argumentativa.** A **dedução** tem por finalidade provar que algo deve ser, definindo-se como um método de predição dos fenômenos. A dissertação nesse nível parte de premissas, realiza a intenção definida de determinar a aceitação de sua conclusão. É, portanto, o texto capaz de produzir como interpretante no receptor, a convicção de que a conclusão é válida.

Com a intenção de analisar *Beatriz* à luz dessa classificação, apresentamos a letra dessa canção. À primeira vista, observando a forma como as palavras tomam a página, podemos vislumbrar um poema, mas a que modalidade pertence? Sabendo que um poema pode ser descritivo, narrativo, dissertativo ou pode ainda misturar essas modalidades do discurso, tornando hibrido o tecido de que se compõe – só mesmo analisando-o para saber...

Beatriz

Olha
Será que ela é moça
Será que ela é triste
Será que é o contrário
Será que é pintura
O rosto da atriz
Se ela **dança** no sétimo céu
Se ela **acredita** que é outro país
E se ela só **decora** o seu papel
E se eu pudesse entrar na sua vida
Olha
Será que é de louça
Será que é de éter
Será que é loucura

Será que é cenário
A casa da atriz

Se ela **mora** num arranha-céu
E se as paredes são **feitas** de giz
E se ela **chora** num quarto de hotel
E se eu pudesse entrar na sua vida

Sim, me **leva** pra sempre, Beatriz
Me **ensina** a não andar com os pés no chão
Para sempre é sempre por um triz
Aí, **diz** quantos desastres tem na minha mão
Diz se é perigoso a gente ser feliz
Olha
Será que é uma estrela
Será que é mentira
Será que é comédia
Será que é divina
A vida da atriz

Se ela um dia despencar do céu
E se os pagantes exigirem bis
E se o arcanjo passar o chapéu
E se eu pudesse entrar na sua vida

Composição: Edu Lobo/Chico Buarque

Num primeiro momento, o eu-lírico dirige-se a um interlocutor. Convida-o a desvendar a figura que, aos poucos, vai hipoteticamente construindo: "Olha, será que ela é...". Num segundo momento, a interlocutora passa a ser a própria Beatriz "Sim, me leva pra sempre, Beatriz / Me ensina a não andar com os pés no chão" (...) e novamente é retomado o interlocutor inicial, convidado a "olhar" o quadro que ele vai "pintando" de sua musa. Mas como esse eu-lírico a apresenta ao seu interlocutor? De que forma se dirige a ela? Trata-se de um poema descritivo, narrativo, dissertativo?

Numa primeira instância, temos a descrição qualitativa, normalmente desenvolvida na linguagem poética, como é o caso de *Beatriz*. A descrição qualitativa traz em si vários tipos de qualidades que correspondem, por sua vez, às três facetas do hipoícone ou signo icônico, já anteriormente descrito: (3.1.1.1) imagética, (3.1.1.2) diagramática e (3.1.1.3) metafórica.

Na imagética (3.1.1.1), a ambiguidade predomina e desperta em nossa mente sugestões de um objeto ou referente. Nas estrofes primeira, terceira e quinta, o poeta vai tentando des-velar, sem qualquer certeza, o perfil ambíguo ou nebuloso de Beatriz. O verbo "ser" no futuro do presente(será) abre os versos que, indiretamente, interrogam sobre o rosto da musa do poeta: é moça, triste ou é uma pintura; indaga sobre o lugar ou a casa onde ela vive: é de louça, de éter ou é só loucura; e, finalmente, quem de fato ela é: uma estrela, uma mentira, uma comédia e, ainda, se é divina sua vida de atriz... O tempo verbal futuro do presente exerce aqui a função do verbo no futuro do pretérito: seria porque estabelece a incerteza, própria deste tempo verbal. No entanto, o uso do verbo no presente fixa mais os traços de Beatriz, ou seja, embora ambos os verbos estejam instaurando um caráter hipotético, Beatriz vai surgindo diante de nossos olhos. Também no tocante ao verbo, todos os versos se estruturam com o verbo ser – verbo de ligação – cuja atribuição é a de ligar qualidades até o sujeito. São marcas da descrição imagética.

Na segunda e a quarta estrofes, cujos versos têm início com a conjunção condicional "se", continua o trabalho de tirar os "véus" de Beatriz. O poeta vai construindo, hipoteticamente, o lado atriz da amada. Este território do possível, do hipotético é próprio da primeiridade. São verbos no presente que vão desenhando Beatriz: dança, acredita ser de outro país (sonha, portanto) e decora seu papel; mora num arranha-céu cujas paredes sao feitas de giz e chora num quarto de hotel... Uma figura etérea vai se delineando e a barreira intranponível entre ela e o poeta vai se fazendo. As duas estrofes se fecham com o mesmo desejo do poeta "E se eu pudesse entrar na sua vida" e transpor o muro do real (ou do irreal?) que os separa.

Na quinta estrofe, o poeta evoca Beatriz, pede-lhe que o leve para junto dela, que o ensine a "não andar com os pés no chão" ou a ser puro, elevado, celestial ouetéreo... Nessa situação, a eternidade do "para sempre" torna-se momentânea e fugaz – "por um triz". Mas ela é capaz também de ver além, de antecipar desastres, prever o destino.

Trilhando o caminho do som, a repetição dos fonemas "iz" – atriz, triz, país, feliz, bis – ecoa e vai também desenhando o caminho de Beatriz nesse espaço etéreo, quem sabe reproduzindo seu bailado. Essas marcas deixadas, sonoramente, pelo poema caracterizam a faceta diagramática da descrição

(3.1.1.2). Na qualidade diagramática estamos ainda no domínio da analogia tendo um aspecto determinante que é o relacional. Segundo Santaella (ibid. 302), são "correspondências íntimas entre o ato poético da descrição e aquilo que é descrito, neste caso, são as relações internas do objeto descrito que a linguagem mimetiza". Como o termo já nos ampara, o diagrama aqui prevalece como estrutura da coreografia de Beatriz.

A última estrofe, ainda que mantendo a partícula condicional, traz os verbos no futuro do presente do subjuntivo, como a anunciar uma situação futura possível, provável: a de Beatriz "despencar do céu". Conotativamente, Beatriz poria os pés no chão, perderia seu espírito etéreo, perderia suas asas, passaria a viver na terra, no território do real no qual os sonhos não têm mais lugar. Beatriz é ao mesmo tempo "anjo" e "atriz", uma metáfora que se tece de contradições características da descrição metafórica (3.1.1.3), terceira faceta do signo icônico.

Mas vejamos, agora, a gênese de Beatriz, trazendo à baila o texto que gerou essa composição – o poema de Jorge de Lima "O grande circo místico".

O poema de Jorge de Lima é de 1938 e surge como uma árvore de inspiração para os frutos produzidos na década de 1980 por Chico Buarque e Edu Lobo. Este trabalho, de nome homônimo ao do poema, "O Grande Circo Místico", foi feito especialmente para o Ballet Guaíra e constitui um dos melhores trabalhos fonográficos que nosso país já produziu, com dois notáveis compositores da MPB assim como grandes intérpretes, arranjadores e instrumentistas. A título de melhor visualização do contexto em que nasce Beatriz, segue poema de Jorge de Lima.

O Grande Circo Místico

O médico de câmara da imperatriz Teresa – Frederico Knieps –
Resolveu que seu filho também fosse médico
Mas o rapaz fazendo relações com a trapezista Agnes
Com ela se casou, fundando a dinastia do circo Knieps
De que tanto tem se ocupado a imprensa.
Charlote, filha de Frederico, se casou com o clown,
De que nasceram Marie e Oto.
E Oto se casou com Lily Braun – a grande deslocadora
Que tinha no ventre um santo tatuado.
A filha de Lily Braun - a tatuada no ventre,
Quis entrar para um convento,
Mas Oto Frederico Knieps não atendeu,

E Margarete continuou a dinastia do circo
De que tanto se tem ocupado a imprensa.
Então, Margarete tatuou o corpo,
Sofrendo muito por amor a Deus,
Pois gravou em sua pele rósea
A Via Sacra do Senhor dos Passos.
E nenhum tigre a ofendeu jamais,
E o leão Nero que já havia comido dois ventríloquos,
Quando ela entrava nua pela jaula adentro,
Chorava como um recém-nascido.
Seu esposo – o trapezista Ludwig – nunca mais a pôde amar
Pois as gravuras sagradas afastavam
A pele dela e o desejo dele.
Então o *boxeur* Rudolf que era ateu
E era o homem-fera derrubou Margarete e a violou.
Quando acabou, o ateu se converteu, morreu.
Margarete pariu duas meninas que são o prodígio
do Grande Ciro Knieps.
Mas o maior milagre são suas virgindades.
Em que os banqueiros e os homens de monóculo têm esbarrado,
São as suas levitações que a plateia pensa ser truque;
É a sua pureza que ninguém acredita;
São as suas mágicas que os simples dizem que há o diabo;
Mas as crianças creem nelas, são seus fiéis, seus amigos, seus devotos.
Marie e Helena se apresentam nuas,
Dançam ao arame e deslocam de tal forma os membros
Que parece que os membros não são delas.
A plateia bisa coxas, bisa seios, bisa sovacos,
Marie e Helena se repartem todas,
Se distribuem pelos homens cínicos,
Mas ninguém vê as almas que elas conservam puras.
E quando atiram os membros para a visão dos homens,
Atiram as almas para a visão de Deus.
Com a verdadeira história do Grande Circo Knieps
Muito pouco tem se ocupado a imprensa.

O título do poema de Jorge de Lima já anuncia o cenário em que se passa a história. Trata-se de um poema narrativo com cenário, personagens, tempo cronológico e ações que se desenrolam no tempo... Relações de causa e efeito vão delineando a história e gerando a dinastia do Grande Circo Knieps. Tudo começa quando Frederico Knieps, médico da imperatriz Teresa, vê seu filho desdenhar a posição de médico que ele lhe designara e casar-se com a trapezista Agnes, fundando então a dinastia do circo Knieps. Nasce sua filha Charlote e desencadeia-se, a partir daí, uma sequência de filhos, netos e outros agregados que iriam povoar o circo Knieps. Uma ação desencadeia outra ação, determina outra ação imprimindo entre uma e outra uma relação de causalidade. Daí podermos classificar o poema de Jorge de Lima como

narrativa causal (3.2.3).No interior dessa submodalidade, surgem outras três que nos auxiliam a compreender as partes de que uma narrativa causal se compõe. A primeira é a **(3.2.3.1) causalidade difusa.** Nela, o efeito da causa - que pode ser um personagem, um acontecimento ou um objeto - é determinante da existência da narrativa, mas nessa instância, a causa é indefinida, evasiva, um segredo ou enigma. Contos de Borges ilustram essa instância da causalidade. A próxima submodalidade é a **causalidade imediata (3.2.3.2).** Nelaas ações estão intimamente ligadas entre si ou com os traços de caráter da personagem: a ação de ser valente determina a ação de se desafiar o inimigo, de derrotá-lo e de tomar posse de seus bens, coisas assim... bem parecidas com o que ocorrem em contos de fadas. Finalmente, a **(3.2.3.3) causalidade mediatizada** que se diferencia das outras porque entre as ações e os traços de caráter, são estabelecidas relações de causalidade menos diretas. Aparentemente, nenhuma consequência se segue à ação, mas essa consequência, no desenredar da narrativa, acaba surgindo, ligando a causa e sua consequência por vias mediatizadas.

Considerando-se que na formação da dinastia do circo Knieps, um fato está ligado a outro ou gera o outro, podemos classificar essa narrativa como **causalidade imediata (3.2.3.2).** E "Beatriz", onde se esconde nessa trama familiar? É a personagem Margarete que gostaria de ter ido para o convento, misto de **bea**ta e **atriz** que traz à luz..."Beatriz", criatura que nasce já contendo em si os traços que a constituem como pessoa/personagem. As marcas de pureza e perversão; pecado e leveza da alma constroem essa figura ambígua que vem protagonizar outra história...

Sendo o poema de Jorge de Lima a história que permitiu o surgimento de "Beatriz", ele funciona como texto-base para a intertextualidade que se anuncia. Para esclarecermos esse procedimento, retomamos os conceitos bakhtinianos de dialogismo, polifonia e, de Julia Kristeva, o conceito de intertextualidade, à medida que são esses preceitos que fundam o diálogo entre os dois poemas.

Para Bakhtin (2006) o dialogismo é o princípio constitutivo da linguagem. O autor afirma que tudo o que é dito, tudo que é expresso por um falante, por um enunciador, não pertence só a ele. Em todo discurso são percebidas vozes, às vezes infinitamente distantes, anônimas, quase impessoais, quase

imperceptíveis, assim como as vozes próximas que ecoam simultaneamente no momento da fala.

A concepção dialógica destaca o caráter coletivo da produção de ideias e textos. Nessa lógica, a noção do eu nunca é individual, mas social. As palavras de um falante são necessariamente perpassadas pelas palavras do outro e o discurso se estabelece nessa teia, nesse entrecruzamento de vozes-vidas.

> (...) concebe-se o dialogismo como espaço interacional entre o eu e o tu ou entre o eu e o outro, no texto. Explicam-se as frequentes referências que faz Bakhtin ao papel do "outro" na constituição do sentido ou sua insistência em afirmar que nenhuma palavra é nossa, mas traz em si a perspectiva de outra voz (BARROS, 1999, p.3).

A multiplicidade de vozes no interior do texto caracteriza a polifonia: o "texto é tecido por fios dialógicos de vozes que polemizam entre si, se completam ou respondem umas às outras" (idem, p.4). Delineia-se a intertextualidade, termo cunhado por Kristeva (1974) a partir de Bakthin. A palavra migra para outro texto e ao mesmo tempo liga um texto ao outro, sustentando a intertextualidade. Nas palavras de Kristeva (idem, p.64) "todo texto é um mosaico de citações, todo texto é uma retomada de outros textos. Tal apropriação pode-se dar desde a simples vinculação a um gênero, até a retomada explícita de um determinado texto".

Segundo Koch (2003), ao retomar outros textos, a intertextualidade pode ser explícita, quando indica a fonte do texto a que faz menção; ou implícita, quando o leitor precisa acionar seu repertório de conhecimentos anteriores para perceber a significação implícita pretendida pelo emissor. O poema de Jorge de Lima traz "palavras-setas" que apontam para a obra de Chico Buarque e Edu Lobo – "O Grande Circo Místico", as personagens Margarete, Lilly Braun... – funcionam, portanto como índices que nos encaminham a outros textos. São metonímias que vão tecendo a rede de metáforas do poema "Beatriz". A polifonia do poema se faz então escutar.

Voltando à "Beatriz", mais uma voz se faz ouvir nessa malha intertextual: a personagem de Dante Alighieri na "Divina Comédia". Trata-se da amada que conduz Dante ao Paraíso. Não por caso se dá essa intertextualidade, a Beatriz da canção "dança no sétimo céu"... mas "mora num arranha-céu": metade

divina, metade terrena; metaforiza assim o paraíso terreal... Além disso, os versos "será que é comédia, será que é divina" já atestam a procedência desse diálogo.

A narrativa que ampara o poema de Jorge de Lima, bem como a "Divina Comédia" passam a ser subjacentes ao poema de Chico Buarque. Tanto o espaço do circo místico quanto o Inferno, Purgatório e Paraíso se presentificam em Beatriz. Na Divina Comédia, Dante é guiado pelo inferno e purgatório pelo poeta Virgílio e no céu, por Beatriz, musa de muitas outras obras... Tanto o espaço do circo místico como da obra prima de Dante não são um espaço qualquer, são míticos, místicos e podem ser interpretados como representações de valores culturais abstratos: são símbolos, portanto, o que caracteriza a terceira submodalidade da narrativa espacial (3.1.1), a espacialização simbólica (3.2.1.3). Esta submodalidade é típica das narrativas místicas, religiosas onde o espaço não claro ao leitor, não possui objetividade de concretude e sim de paisagens abstratas sem uma lógica a seguir. No Circo proposto por Jorge de Lima não temos nenhuma citação que particularize o lugar, a imagem que temos do circo são as ações de seus personagens e suas características "a trapezista Agnes". "o *boxeur* Rudolf", "Lily Braun – a grande deslocadora", isso faz com que a história aconteça sem nenhum lugar definido ele é "qualquer lugar" ou em todos os lugares, podemos dizer que tudo o que acontece no circo acontece no mundo, ou que o planeta não deixa de ser um imenso Circo. Já em Beatriz o espaço explorado é a mente de seu narrador, quer dizer, o infinito... A cada instante, Beatriz pode mudar de lugar, simbolicamente é enigmático o local onde ela mora: " num quarto de hotel", " paredes feitas de giz", " será que é cenário a casa da atriz?". A velocidade com que nosso narrador-personagem emprega o espaço é fantástica. A cada instante, ele coloca Beatriz num lugar diferente, como numa brincadeira infantil, tirando a boneca de um lugar e imediatamente colocando em outro na velocidade da luz, temos assim uma narrativa alegórica dentro de espaços que são verdadeiros enigmas.

Finalmente, nesta canção temos o anunciado casamento das duas matrizes sonora e verbal. No próximo capítulo, buscaremos testar a nossa hipótese de que a relação intersemiótica ocorre de modo a estabelecer entre melodia e letra uma fusão calcada nos procedimentos compositivos de cada

uma dessas linguagens. O diálogo se dá na estrutura de ambas, daí o entrelace ou casamento "perfeito" que caracteriza essa canção.

5 O ENLACE ENTRE MELODIA E LETRA EM BEATRIZ

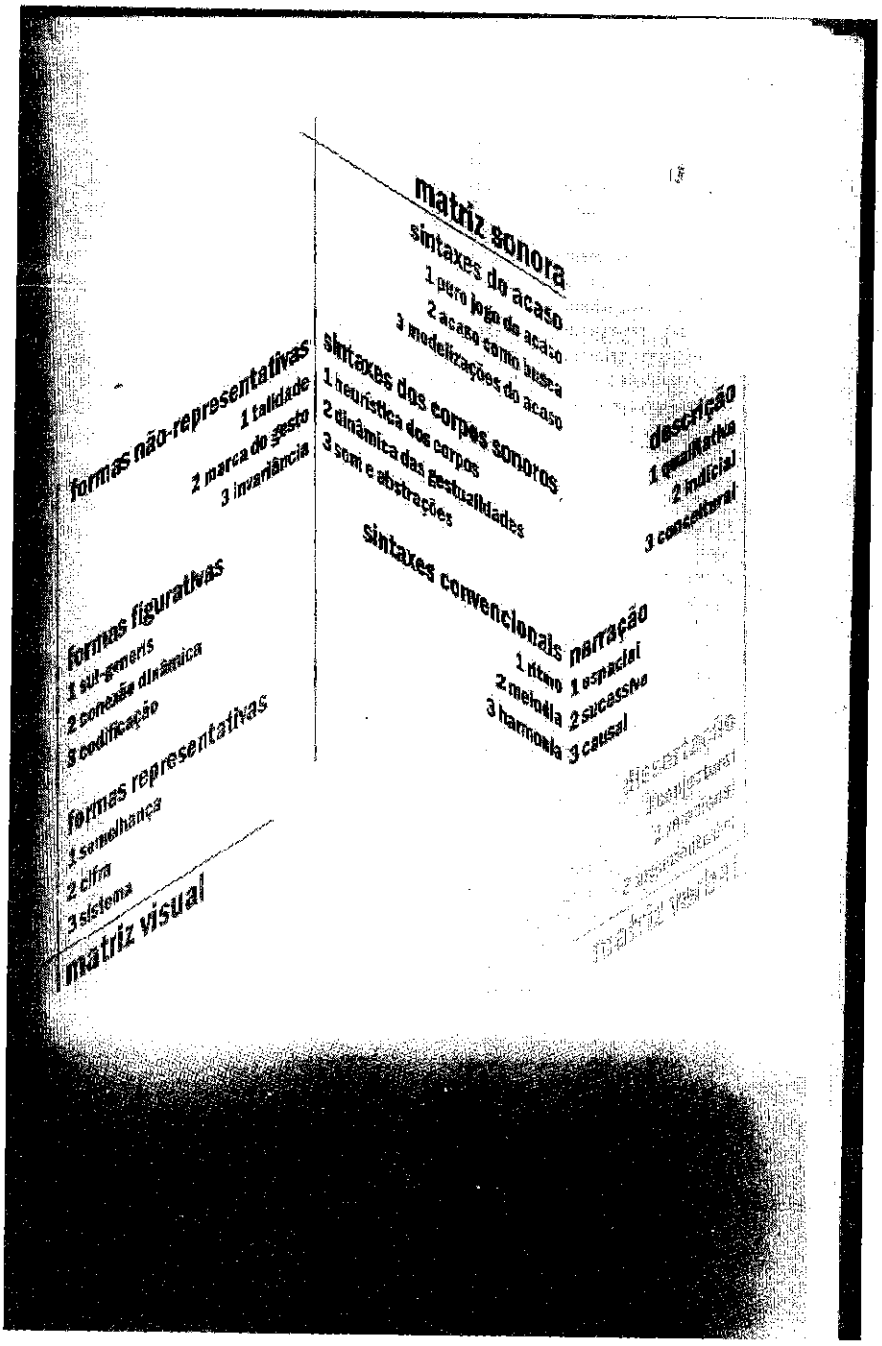
Neste capítulo, vamos tratar a canção como uma linguagem híbrida, na qual duas matrizes estão agindo dentro do mesmo espaço/tempo. Iremos chamá-la de linguagem sonoro-verbal já que, segundo Santaella, a denominação verbal-sonora estaria ligada à poesia declamada. Para este empreendimento, manteremos o diálogo com Lucia Santaella em seu livro Matrizes da Linguagem e Pensamento (2005).

Anunciamos nos capítulos II e III as matrizes sonora e verbal e suas respectivas modalidades, separadamente, porém, Santaella (idem, p. 371) nos avisa que nenhuma matriz é pura. A única que apresentaria um grau de pureza seria a matriz sonora, mas ainda assim o ouvido é tátil e o corpo inteiro ouve através de vibrações, conseguindo assim um pouco de materialidade do objeto concreto mesmo que ele seja fugaz. A matriz visual, que tem seu princípio de visualidade na forma, somente pelo fato de ser segunda – e ser primeiro, segundo ou terceiro nessa teoria é altamente significativo, já que traz a marca da categoria a que se referem – já traz embutida a lógica da sintaxe que é própria do sonoro e traz também o aspecto tátil. A matriz verbal embute as duas anteriores: a sintaxe sonora e a forma visual. O interessante é que as modalidades estabelecidas em cada uma das matrizes permitem a apreensão da maneira como acontecem as misturas entre elas e deixam à mostra os princípios lógicos que comandam essas misturas. Enfim, fazendo eco às palavras de Santaella, enfatizamos que

> as modalidades e submodalidades das matrizes da linguagem e pensamento criam condições para leitura e análise dos processos lógicos-semióticos que estão na base de toda e qualquer forma de linguagem, possibilitando ao analista divisar semelhanças e diferenças entre manifestações concretas de linguagem. O objetivo último das classificações é o de funcionar como um dispositivo que permita perceber as formas semióticas de que partem os diversos processos sígnicos ou linguagens e as relações que são possíveis entre eles. O que nos leva à superação das divisões estanques entre as linguagens na medida em que são fornecidas novas bases para uma visão intersemiótica fundada em matrizes lógicas (idem, p. 380 - 381).

A título de melhor visualizar essas misturas, reproduzimos o diagrama[1] que representa as interpenetrações das três matrizes:

FIGURA 3 :Diagrama elaborado por Marcus Vinicius Fainer Bastos.



FONTE: SANTAELLA, L. Matrizes de linguagem e pensamento. p.378.

É possível vislumbrar nesse diagrama o imbricamento das matrizes de linguagem na interligação de modalidades e submodalidades, o que leva a

constatar que a lógica de cada matriz permite que a matriz sonora possa se aproximar das formas visuais, bem como do discurso verbal; da mesma maneira, a linguagem visual se aproxima da sintaxe sonora e do pensamento em palavras. Coisa diferente não ocorre com a matriz verbal, que tanto se aproxima da lógica da matriz sonora quanto da plasticidade da matriz visual. Não há exclusividade nesse campo semiótico, ao contrário, cada matriz se comunica com a outra "num intercâmbio permanente de recursos e em transmutações incessantes" (idem, p.373).

Esse intercâmbio permanente de recursos é que nos toca de perto. Tomemos a linguagem verbal, exemplo cabal de terceiridade. Vemos no diagrama que ela não está fadada a permanecer como símbolo, convenção. Essa condição tanto pode ser reforçada na sua natureza de legissigno como pode ser suavizada. Quando, por exemplo, ela se transveste de poesia e tem a descrição qualitativa como essência, ela roça a primeiridade, se enche de ambiguidade e de poder de sugestão. O símbolo toca o ícone e efetiva essa transmutação que Santaella anuncia. E assim, cada uma das matrizes realiza a façanha de delinear fronteiras e interfaces entre si.

Ao observar o diagrama colorido e tridimensional, recorremos a Santaella para sua descrição:

> A simulação em três dimensões e em cores pode dar conta da interpenetração de (1.3) sintaxes convencionais da música, na matriz sonora, com (3.2) a narração, na matriz verbal. De fato, (1.3.1) o ritmo apresenta profundas analogias com (3.2.1) a narrativa espacial. (1.3.2) A melodia entra em correspondência com (3.2.2) a narrativa sucessiva, assim como (1.3.3) a harmonia superpõe-se à (3.2.3) narrativa causal. Não é sem fundamento, pode-se constatar, a afirmação tão comum de que a música tonal é narrativa, assim como devem ter juma raiz narrativa todas as músicas baseadas em sintaxes convencionais (idem, p. 378).

É justamente essa interpenetração que nos leva à linguagem da canção. Nela, a fala e a música se engendram. "Inseparável da letra, o som limita-se a acompanhar o potencial sonoro da fala: suas durações, articulações, entonações e ritmos" (idem, p.381). Nesses cruzamentos, os papéis

desempenhados pela letra e pelo som podem variar. O som pode apenas acompanhar a letra como pode também atingir um nível em que "a letra não passa de subsídio ou trampolim para a exploração timbrística da voz como instrumento". Santaella ainda afirma que "este extremo pode atingir tal radicalidade que, de sonoro-verbal, a linguagem pode retornar ao seu estatuto sonoro, sem cruzamento com o verbal oral" (idem, p.381).

E aqui chegamos à Beatriz e ao nosso propósito inicial de buscar a relação intersemiótica entre som/palavra; música/poesia nessa canção.

No já anunciado imbricamento entre as modalidades sonora e verbal, nosso foco de estudo – e por essa razão não reproduzimos as interfaces com a linguagem visual – reproduzimos, abaixo, as modalidades e submodalidades sobre as quais nos ateremos na análise:

1.3 Sintaxe dos corpos sonoros

1.3.1 Ritmo

1.3.2 Melodia

1.3.3 Harmonia

3.2 Narração

3.2.1 Espacial

3.2.2 Sucessiva

3.2.3 Causal

O poema Beatriz também não traz a pureza de uma única modalidade. Na sua tessitura, cruzam-se descrição e narração. Esta última se faz presente nas três submodalidades: espacial, sucessiva, causal, senão no próprio corpo sígnico do poema, nas relações intertextuais apresentadas no capitulo III: o poema de Jorge de Lima "O grande circo místico" e a "Divina comédia" de Dante Alighieri. Interessa-nos ver que sentidos essa relação intersemiótica produz para, então, avaliarmos o potencial comunicativo que ela acarreta.

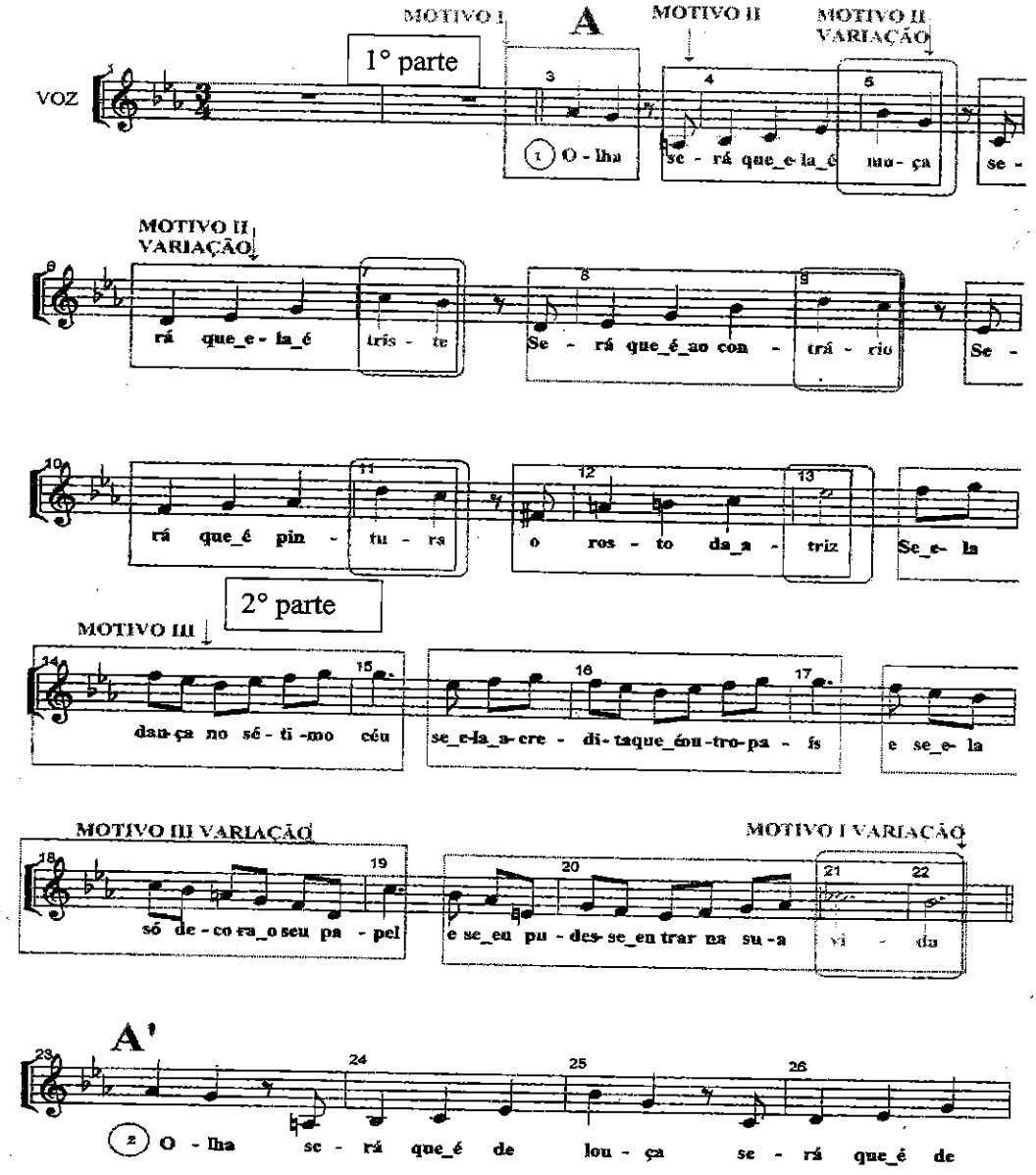
Comecemos pelo ritmo. Sabemos ser ele uma subdivisão do tempo em durações, a velocidade que imprime pode ajudar a nos dar um caráter calmo ou agitado, melancólico ou dramático. Junto ao ritmo, também podemos pensar em articulação, acento e duração. Novamente emprestamos de Santaella definição muito importante:

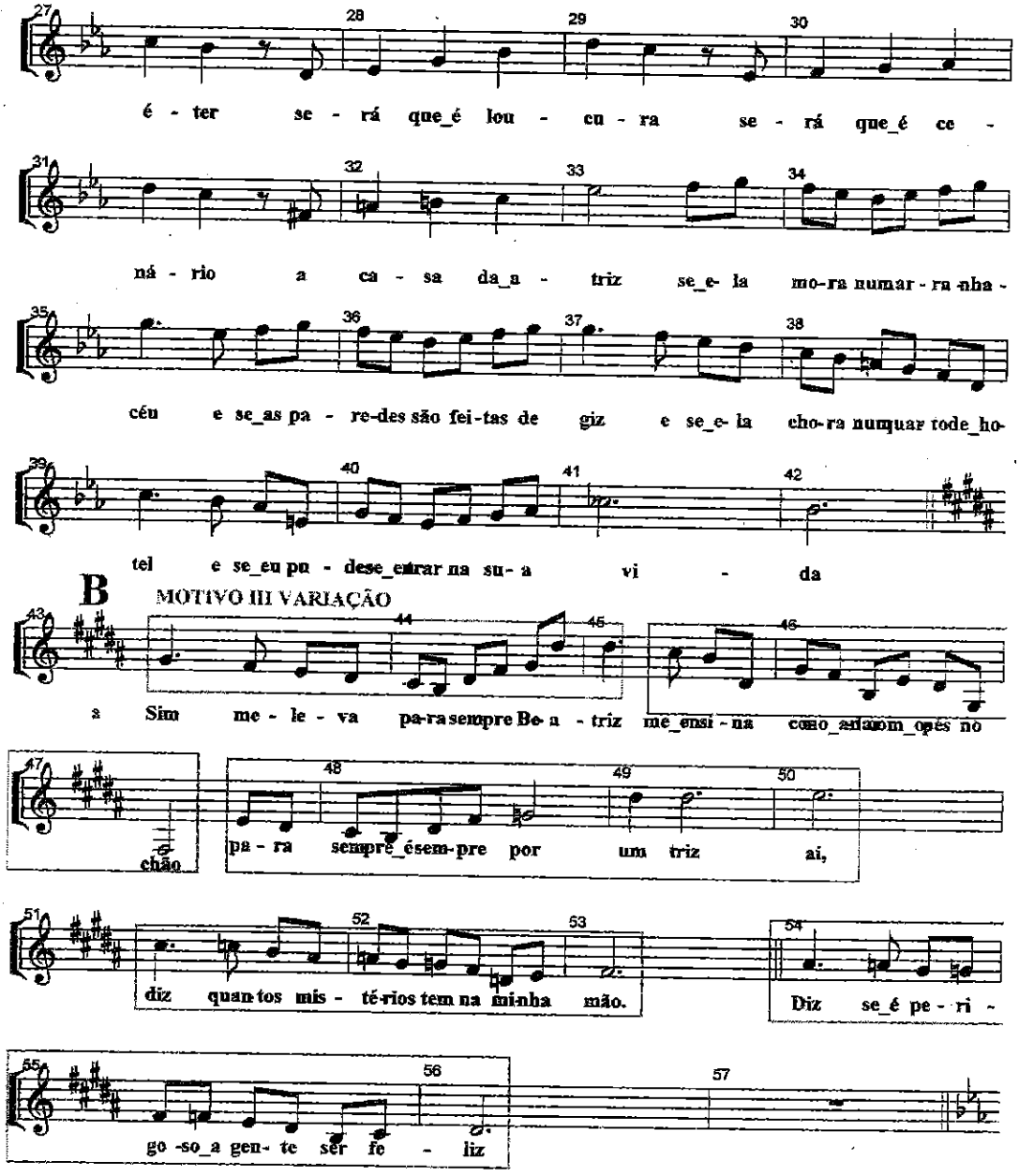
> Se tanto o acento quanto a duração podem produzir ritmo, a combinação de ambos só aumenta o potencial de complexidade do ritmo. As características do ritmo são muitas. Ele pode ser forte ou

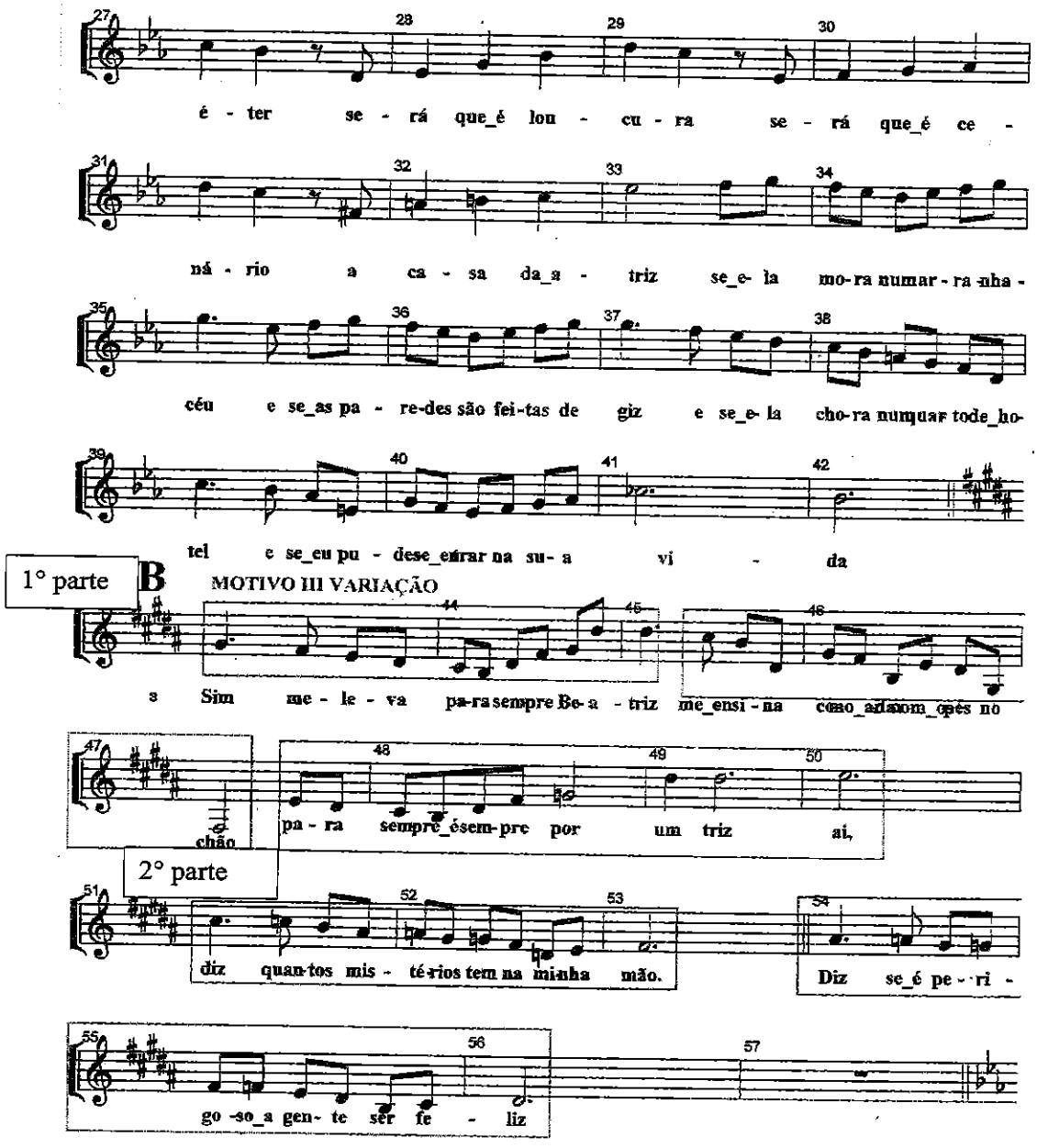
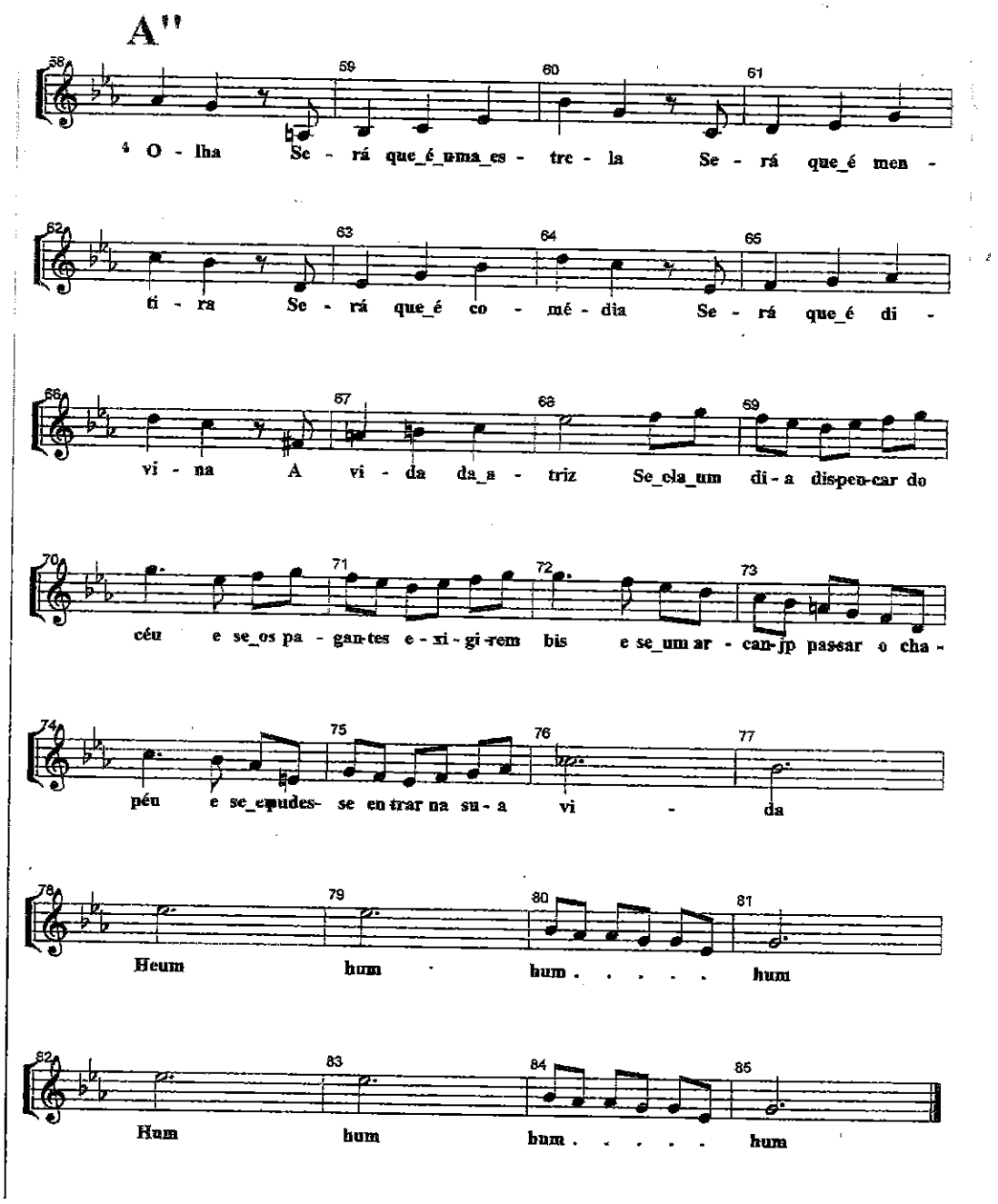
> fraco, regular ou irregular, simples ou complexo,como é o caso em que o acento e a duração são muito diversos ou quando diferentes padrões rítmicos coexistem no tempo.(idem, p. 169).

Nesta partitura podemos visualizar a melodia e ao mesmo tempo a letra da canção Beatriz. Para melhor análise do cruzamento de ambas, iremos dividir a música em partes, pois isso se faz necessário no sentido musical. Sendo assim, esta canção terá três partes definidas em parte **A, A', B e A''**.

Beatriz


A
MOTIVO I
MOTIVO II
MOTIVO II VARIAÇÃO
1° parte
VOZ
1 O - lha
se - rá que_e-la_é
lua - ça
se -
rá que_e - la_é
tris - te
Se - rá que_é_ao con - trá - rio
Se -
rá que_é pin - tu - rs
o ros - to da_a - triz
Se_e- la
2° parte
MOTIVO III
dan-ça no sé - ti -mo céu
se_e-la_a-cre - di-taque_énu-tro-pa - ís
e se_e- la
MOTIVO III VARIAÇÃO
MOTIVO I VARIAÇÃO
só de - co ra_o seu pa - pel
e se_eu pu - des- se_eu trar na su -a
vi - da
A'
2 O - lha se - rá que_é de lou - ça se - rá que_é de


é - ter se - rá que_é lou - cu - ra se - rá que_é ce -
ná - rio a ca - sa da_a - triz se_e- la mo-ra numar - ra-nha -
céu e se_as pa - re-des são fei-tas de giz e se_e- la cho-ra numquar tode_ho-
tel e se_eu pu - dese_entrar na su- a vi - da
B
MOTIVO III VARIAÇÃO
a Sim me - le - va pa-ra sempre Be- a - triz me_ensi - na como_andam_opés no
chão
pa - ra sempre_ésem-pre por um triz ai,
diz quan-tos mis - té-rios tem na mi-nha mão.
Diz se_é pe - ri -
go -so_a gen- te ser fe - liz


é - ter se - rá que_é lou - cu - ra se - rá que_é ce -
ná - rio a ca - sa da_a - triz se_e- la mo-ra numar - ra-nha -
céu e se_as pa - re-des são fei-tas de giz e se_e- la cho-ra numuar tode_ho-
tel e se_eu pu - dese_entrar na su- a vi - da
1° parte
B
MOTIVO III VARIAÇÃO
s Sim me - le - va pa-ra sempre Be-a - triz me_ensi - na como_adamom_opés no
chão
pa - ra sempre_ésem-pre por um triz ai,
2° parte
diz quan-tos mis - té-rios tem na minha mão.
Diz se_é pe - ri -
go -so_a gen- te ser fe - liz

FONTE: ELABORAÇÃO PRÒPRIA

Temos a parte **A** repetida como **A e A'**, pois o assunto musical é o mesmo, o que faz a diferença é a letra. Na re-exposição do tema **A''** também

há o mesmo assunto musical. Seguindo, dividiremos agora as partes **A, A' e A''** em 1° parte e 2° parte, assim como a parte **B** em duas partes.

Tratando do ritmo, na primeira das partes **A, A' e A''**, começamos com duas articulações sonoras que são uma espécie de pequena introdução, algo que nos faz prestar atenção, como um sinal ou índice, que nos faz parar e escutar. A palavra que acompanha este mínimo motivo musical é "**Olha**", nos provocando, invocando para o assunto que virá a seguir. Este momento se repete por três vezes na música, sempre para iniciar as partes **A, A' e A''**.

Na continuação, temos um motivo, indicado na partitura, que está sempre se repetindo como estrutura rítmica. As articulações das figuras musicais são semínimas que, no compasso ¾, seguem a pulsação da música. Isso quer dizer que estas articulações rítmicas são simultâneas às pulsações em que está construída a canção, mantendo, portanto, o pulso original sem nenhum contraste. Isso quer dizer que não teremos, neste momento, nenhum tipo de conflito ou agitação no tempo da música ou em seu caráter, estes sustentam e propõem uma sensação de calma.

Na segunda parte de **A**, teremos então um motivo com a figura musical que chamamos de colcheia que, por sua vez, proporciona um leve balançar, um pouco de movimento, quase um sugestivo dançar, proporcionando um pouco mais de euforia. Será muito bom frisar que não temos situações rítmicas, neste trecho, que possam significar contraste ou qualquer outra proposta de tensão, temos sim uma evolução sempre igual e que nos propõe uma certa melancolia.

Depois desta sessão **A**, teremos, então, a repetição do assunto em **A'.** Sendo a música um signo em primeiridade, ela é tão fugaz que se faz muito importante a repetição do argumento musical para que possamos fixar em nossa mente o objeto da matriz sonora.

Em comunhão com a música, a letra da canção, na primeira parte de **A**, nos propõe uma sequência de versos que entra no universo das possibilidades... Isso é perceptível no uso do verbo ser ("será") no início dos versos – futuro do presente usado como futuro do pretérito, trazendo assim o caráter hipotético e provocando nosso pensamento a construir uma imagem de Beatriz: como num quadro cubista, certos fragmentos se apresentam delineando a imagem de como ela pode ser – será que ela é moça, triste, ou

ocontrário, é alegre? Será que é pintura?.Em conjunto com o ritmo regular, a imagem de Beatriz se desenha através de recortes e um esboço de sua face vai se fazendo, mas nada há de concreto ou de definitivo, daí a primeiridade. Lembremos que esses aspectos da letra, carregados de ambiguidade ou nebulosidade, remetem à descrição qualitativa na submodalidade imagética que faz morada na **narrativa espacial.** Como diz Santaella: "a descrição não disseca, mas flagra uma estrutura" (idem, p.297). Tornamos a lembrar que, enquanto parte da secundidade, a narrativa carrega consigo a primeiridade, neste caso, encarnada na descrição.

Na segunda parte de **A**, encontramos na letra o condicional "se" que, como na primeira parte, traz uma série de suposições junto à proposta musical, agora mais movimentada, propondo uma dança com a personagem para na última frase concluir "e se eu pudesse entrar na sua vida?".

Passando agora para a parte **B**, no ritmo a proposta se mantém na mesma situação com o mesmo motivo, propondo novamente o movimento corporal da dança, especificamente o da valsa. Em sua letra, voltamos novamente a versos dispostos como num quadro, diagramas formando imagens em que o narrador se coloca próximo à atriz indagando: "diz se é perigoso a gente ser feliz". Há também, nesta sessão, a presença da rima, intensificando a sonoridade, conforme se atesta nas palavras que finalizam os versos: "Beatriz", "pés no chão", "atriz", minhas mãos, "feliz".

Para terminarmos, a parte **A''** nos traz novamente o mesmo discurso musical das partes **A** e **A'** e isso em música indicia um sinal de desfecho, de retomada do assunto para finalizá-lo. A letra apresenta uma série de símbolos que remetem ao campo semântico do que é etéreo, celeste, como "estrela", a própria palavra "céu", "divina", "arcanjo", e depois despencar do céu até terminar com o bordão "e se eu pudesse entrar em sua vida".

Ao retomarmos a **narrativa espacial,** salientamos que a questão do espaço não está ligada à localização ou espaço do acontecimento narrado, mas sim ao espaço diagramático das sequências narrativas. Explica Santaella :

> [...] em vez de um prosseguimento linear das sequências, uma sendo meramente contigua à outra, dando prosseguimento semântico à outra, aparecem diagramas relacionais internos dos mais variados, dependendo das disposições de qualidade analógica que as sequências mantêm entre-si, no modo como

> elas se remetem mutuamente. Instaura-se, assim, uma espécie de função poética da trama narrativa, na projeção da similaridade sequencial sobre a aparente contiguidade do discurso (p.327).

Na letra de "Beatriz", observamos esta situação descrita, em que o espaço não fica definido, como também observamos o tempo verbal reproduzir uma construção indefinida – porque hipotética – tecida por suposições. O espaço no poema pode ser qualquer lugar, está colocado de uma forma genérica o que acaba ocasionando certa impotência ao narrador, já que ele não tem qualquer controle sobre onde está Beatriz, da mesma forma que não tem controle sobre como ela é com exatidão. O que acabamos observando na narrativa espacial não é a continuidade do assunto, mas a variedade e profundidade das ações que acabam por nos orientar e localizar nosso pensamento. Continua a dizer Santaella: "Explora-se, portanto, o aspecto qualitativo, a qualidade das ações, criando-se possíveis narrações, possibilidades de história e não uma história definitiva, com começo meio e fim bem delimitados" (idem, ibidem).

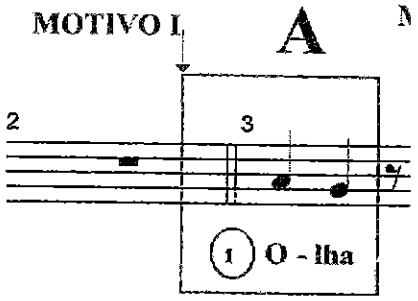
Até este momento, o **ritmo(1.3.1)** e a **descrição qualitativa (3.1.1)** que subjaz à **narrativa espacial (3.2.1)** nos deram um caminho de como pode ser a interação no espaço/tempo da canção, mas quando entramos no caminho da secundidade da matriz sonora, onde encontramos a **melodia(1.3.2)** – modalidade das sintaxes sonoras **(1.3)** – nósnos deparamos com outro elemento da submodalidade que também interfere neste signo que estamos analisando. A melodia dialoga diretamente com a **narrativa sucessiva (3.2.2)**, que, por sua vez, traz dentro de si a narrativa espacial. A narrativa sucessiva, em Beatriz, vem do poema que a origina: "O grande circo místico" de Jorge de Lima e se amalgama a ela, isto é, ao poema em Beatriz.

Com a melodia, temos uma situação muito mais próxima da sintaxe verbal, pois os conceitos e terminologias próprios da sintaxe linguística são aplicados à melodia, tais como frase, sentença, período e outros. Sendo assim, apresenta-se um engajamento da matriz sonora à matriz verbal muito forte. Em relação ao ritmo, também temos esta proximidade acentuada, pois o ritmo não deixa de ser o esqueleto da melodia, isto é, sendo parte da secundidade, a melodia absorve a primeiridade onde se instala o ritmo.

A melodia também pode ser definida por seu ritmo, mas além deste esqueleto há o fator da frequência sonora ou, se quisermos simplificar, as notas musicais, ou ainda, podemos dizer a altura das notas. Por exemplo, numa escala que tão popularmente entoamos com dó, re, mi, fá, sol e etc, a cada nota que está sendo cantada teremos mudanças nas suas frequências. Lançando mão de uma metáfora, como em uma escada, temos uma sensação de elevação. A cada nota mais aguda, a frequência ou a altura fica mais alta e, assim, sentimos em nosso corpo e em nosso sentido auditivo essa percepção de elevação do som. O inverso também é verdadeiro, temos a mesma sensação quando se dá o contrário. Logicamente isso acontece na fala, mas sem especificação em suas alturas; contudo, na música, foram se desenvolvendo valores estéticos e, a partir de convenções, chegaram ao padrão das escalas tonais que são usadas nas nossas músicas populares em larga escala.

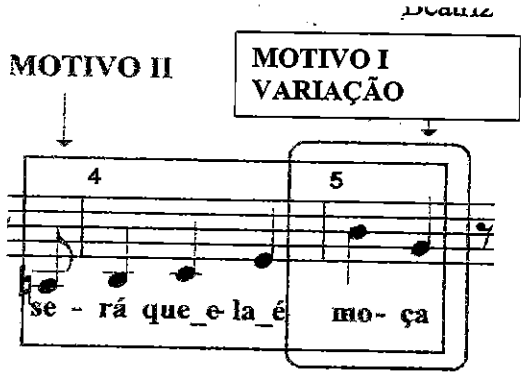
Vislumbrando Beatriz a partir da segunda submodalidade da **sintaxe dos corpos sonoros (1.3)**, a **melodia(1.3.2),** teremos a seguinte leitura.

Na 1° parte de **A, A' e A''**, que começa com a palavra **"Olha"**, temos na **melodia** duas notas.



FONTE: ELABORAÇÃO PRÓRIA

A primeira é mais aguda, traz uma tensão que é dissolvida na segunda nota, apresentando um repouso bem próprio do que a letra propõe em termos de contemplação da imagem de Beatriz que será apresentada, abrindo caminho para a narrativa da canção. Essas duas notas chamaremos de motivo I. As próximas frases (versos) trazemuma série de explanações de quem seria a Beatriz. Se no ritmo temos sempre o mesmo padrão, como já foi analisado; na melodia, há uma sutil ascensão que corresponde, metaforicamente, à subida ao céu que se verifica na letra da canção.

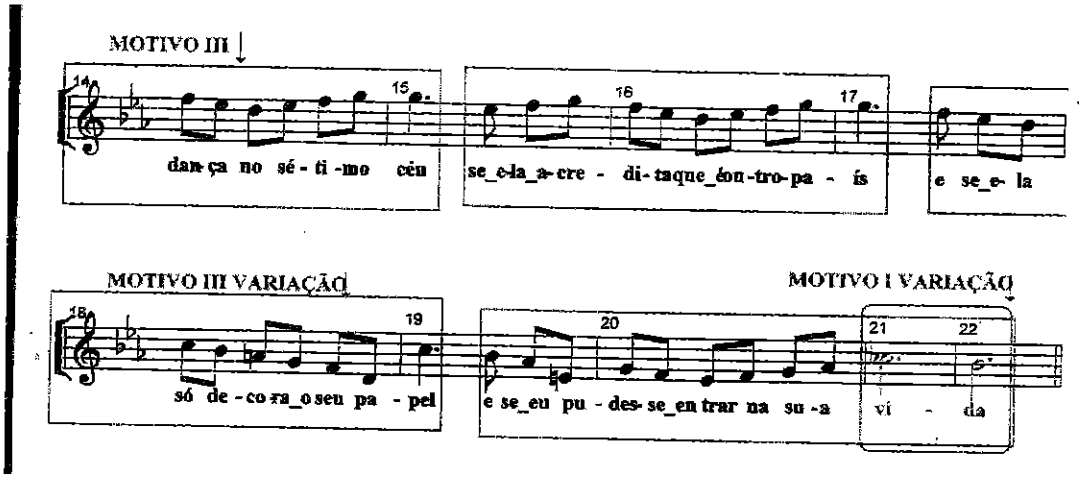
São cinco frases ascendentes com cinco notas, onde temos a formação de outro motivo – motivo II – que começa sempre com a primeira nota mais grave, chegando à quarta nota mais aguda como tensão, e na quinta, oferecendo um repouso, repetindo assim o motivo I ("**Olha**").

FONTE: ELABORAÇÃO PRÓRIA

Visualizando na partitura o conjunto destas frases, veremos que ao final de cada uma delas, teremos uma variação que ocorre da seguinte maneira: o ritmo se mantém igual, mas as alturas, as notas musicais vão mudando a cada frase. Essa variação produz a sensação de estarmos ganhando altura. Começando no compasso 3, em que já vimos o primeiro motivo, teremos nos compassos 5, 7, 9, 11 e 13 uma ascensão – como uma escada ao céu, formando degraus. Visualizamos aqui Beatriz ascendendo aos céus, revivendo a personagem de Dante em "Divina Comédia". Retoma-se, neste ponto, a intertextualidade já anunciada no terceiro capítulo.

No compasso 3°, começamos a escalada com a nota Lá, depois o compasso 5°, a nota Si; no 7°, a nota Dó; no 9°, a nota Ré. No 11°, novamente, aparece a nota Ré e, por fim, termina no 13° com a nota Mi, que tem uma proposta de modificar o motivo I, pois não tem a nota de repouso, mantendo assim uma tensão que antecede a segunda parte de **A.**

A partir da 2° parte de **A, A' e A''**, aparece o motivo III que, como já analisamos, tem o movimento da dança também refletido na submodalidade melódica.

Podem-se verificar, visualmente, na partitura, as ondas que são formadas pelo desenho melódico desse motivo III nos compassos 13, 15,17 e 19, onde as duas primeiras frases são iguais, propondo no final uma nota

aguda para depois, nas duas últimas, termos duas frases descendentes. Tem-se, neste momento, um fechamento, onde no compasso 21 e 22 temos novamente o motivo I, variado com o aumento de seu tempo e terminando com a palavra "vida".

FONTE: ELABORAÇÃO PRÓRIA

Na parte **B**, temos novo motivo – motivo IV – nos compassos 23, 24 com repetição no 25 e 26. Agora, com uma primeira nota que aparece longa, propondo afirmação, não é à-toa que carrega a palavra "sim". Neste momento, a melodia continua com a proposta da dança para depois propor, na sua última frase, uma finalização da parte B, sugerindo a volta para a Parte A".

Temos, então, o momento onde é recuperado o tema musical: o ouvinte começa a reconhecer novamente o motivo I, depois o motivo II e por último o motivo III atrelados à letra que carrega consigo os elementos do céu. As palavras *estrela*, *divina*, *arcanjo,* todas se referindo à segunda parte, agora com a melodia sugerindo a sensação de descida e a letra, simultaneamente, propondo a queda ou a descida de Beatriz à terra: "e se ela só decora o seu papel, e se os pagantes exigirem bis e se um arcanjo passar o chapéu...", Como que despencando do céu, Beatriz pudesse cair no colo do narrador (eu-lírico), concretizando seu corpo etéreo. Beatriz cai agora em seus braços, mais próxima e "real", materializando-se. O eu-lírico, então, conjectura: "e se eu pudesse entrar na sua vida?".

A narrativa sucessiva se concretiza na continuidade que se estabelece na ascensão e queda de Beatriz, realizando assim um encadeamento linear, com ações que se sucedem no tempo: uma coisa após a outra.

Para o final temos uma pequena cadência, uma despedida musical quando a articulação da letra propõe um simples "Hum", "Hum", talvez saboreando o momento.

Assim, vimos o ritmo e a melodia empreenderem um diálogo intersemiótico com a narrativa espacial e a sucessiva, realizando desta forma o "casamento" anunciado.

6 CONSIDERAÇÕESFINAIS

Sou músico e, por força do ofício, acabei me inclinando a uma pesquisa que tem como tema a canção. Este tema sempre me atraiu, pois trabalho com ele o tempo todo. Como regente coral, a canção está no meu dia a dia e conseguir entender o envolvimento das duas linguagens que a constroem acabou sendo algo precioso em minha vida profissional.

Essas linguagens por natureza são separadas, mas podem estar juntas, tanto na fala como no canto. Pesquisar a fusão entre estas matrizes de linguagem dentre as quais uma está dentro de meu universo, e a outra, a poesia, somente no exercício superficial de leitura de muitos poemas e letras de canções, foi o desafio a que me propus nesta jornada.

De que maneira poderia enxergar ou encontrar um caminho? Ao ter me aproximado da semiótica, pude perceber o potencial nas ideiasde Charles Peirce e de Santaella para me ajudar a trilhar por este caminho e a possibilidade de conseguir informações e bases sólidas para começar a desenvolver um raciocínio concreto sobrea linguagem intersemiótica. Pude vislumbrar uma teoria que acrescentou uma visão diferenciada sobre o signo/canção,cujo conceito pôde ser ampliado. Para esse exercício, procurei escolher uma canção como modelo para a aplicação semiótica. Depois de muito garimpar, achei em"Beatriz", de Edu Lobo e Chico Buarque de Holanda, a pedra para realizar tal lapidação, ou, o objeto com que a lente da semiótica me permitiria analisar.

Primeiramente, desenvolvemos um histórico da canção e, nesses apontamentos,nos deparamos com a matriz verbal se fazendo soberana devido ao aprimoramento da escrita; enquanto a matriz sonora acabava sendo mero apoio para a letra.

Quando, na Idade Média, a música começa a esboçar sua sintaxeem registros/partituras, a linguagem da canção começa a se desenvolver por igual – letra e melodia – e, a partir de então, ela se faz com mais desenvoltura. Com isso, um amplo domínio da composição cancionista acaba por nos trazer uma série de estilos.

Em nosso caminhar na história da canção, chegamos aos dois compositores da nossa MPB que são Chico Buarque e Edu Lobo, de importância singular, "pais" de Beatriz, nosso objeto/canção.

Vimos que, sob o ponto de vista da semiótica a canção é tratada como uma linguagem híbrida. Santaella esclarece que no cruzamento das matrizes verbal e sonora

> [...]encontra-se a linguagem da canção. A fala que se engendra em música ou a musica engendrando-se na fala. Inseparável da letra, o som, limita-se a acompanhar o potencial sonoro da fala: suas durações, entonações e ritmos. Os papeis desempenhados pela letra e pelo som, suas inter-relações, variam enormemente, desde o nível em que o som simplesmente cumpre o papel de mero acompanhante da letra até o nível em que a letra não passa de subsídio ou trampolim para a exploração timbrística da voz como instrumento (pp. 381, 382)

Dialogando com Santaella,fundamentando-nos em seu livro "Matrizes da Linguagem e Pensamento", que, por sua vez,fundamenta-sena teoria de Charles Peirce . A autora nos traz o conceito das três matrizes: sonora , visual e verbal e toda uma teia de classificações de cada uma dessas linguagens alicerçadas nas categorias peircianas. Localizamos na matriz sonora, as submodalidades das sintaxes das convenções musicais (1.3). Detivemo-nos nas submodalidades ritmo e a primeiridade (1.3.1), melodia e a secundidade (1.3.2) e harmonia e a terceiridade (1.3.3) para estudarmos a música na canção Beatriz.

Da mesma forma, adentramos a matriz verbal e localizarmos a letra Beatriz dentro da estrutura do discurso verbal, nas modalidades da descrição e da narração e respectivas submodalidades.

Encaminhamos, então, para a fusão entre as matrizes sonora e verbal, amparados pelo diagrama proposto por Santaella,no qual a sintaxes das convenções musicais (1.3) estão em correspondência direta com a narração (3.2). Encontrando os pontos de convergência na canção "Beatriz", procuramos trazer a melodia e o ritmo em congruência com a narrativa espacial e também com a descrição qualitativa que está encapsulada no discurso narrativo. Como era de se esperar, uma linguagem se insere dentro da outra: a palavra se

amolda, se materializa na construção do ritmo e da melodia, propiciando encaixe perfeito. Em outro momento, é a melodia que se torna a âncora em que a letra se fixa podendo se ampliar como simples qualidade. Como a exemplo a palavra "feliz", que em certo momento é cantada assim: "diz se é perigoso a gente ser feliz". A sonoridade desta palavra dura muito tempo, um compasso inteiro, e o autor assim o faz propositalmente, como ansioso desejo de nosso narrador em conseguir este instante com Beatriz e fazê-lo perdurar por longo momento...

Certamente, poderíamos ter chegado a outros pontos dentro de outras submodalidades, já que as possibilidades de combinação são extensas. Mas, ainda que quiséssemos esgotar todo o potencial significativo do nosso objeto de estudo, é importante lembrar que estamos lidando com signos e sabemos da sua incompletude e da impossibilidade de abarcá-lo no seu todo. Apresentamos "quase-respostas" e esperamos deixar abertos caminhos para um próximo trabalho.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES.**Poética**, São Paulo: Nova Cultura, 1999.

BAKHTIN, M. (Volosinov). **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 2006.

BARROS, D. L. P. de; FIORIN, J. L. (Orgs.).**Dialogismo, polifonia, intertextualidade**: em torno de Bakhtin. São Paulo: Edusp, 1999.

BENNETT, R. **Forma Estrutura e Música**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

CARRASCO, N. **Sygkhronos a formação da poética musical do cinema**. São Paulo: Via Lettera,2003.

CASOY, S. **A invenção da ópera**. São Paulo: Algol, 2007.

GALWAY, J.**A música no tempo**. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1987.

HOWARD. J.**Aprendendo a compor.** Rio de Janeiro:Jorge Zahar,1991.

JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo, 1971.

JEAN & BRIGITTE M.**História da música ocidental**:Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

KOCH, I. Construção de sentidos no texto. In: **O texto e a construção dos sentidos**. São Paulo: Contexto, 2003.

KOTHE, F. R. Paródia & Cia.**Tempo Brasileiro**. Rio de Janeiro nº 62, 1980.

LIMA, J. **A túnica inconsútil**. Rio de Janeiro: Cooperativa Cultural, 1938.

MORIN, E. **Cultura de Massas no século XX**: o espírito do tempo II: necrose. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1986.

PEIRCE, C. S. **Semiótica**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PIGNATARI, D. **Semiótica e Literatura**. São Paulo: Ateliê, 2004.

SANTAELLA, L. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____.**A teoria geral dos signos**. São Paulo: Ática, 1995.

_____. **Matrizes da linguagem e pensamento**: sonora, visual, verbal. São Paulo: Iluminuras, 2005.

_____.**Semiótica aplicada**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002.

_____. **Lições e subversões**. São Paulo: Lazuli, 2009.

SANTAELLA, L. e NOTH, W. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SCHOEMBERG, A. **Fundamentos da Composição**. São Paulo:Edusp 1996

VAZ, G. N. Música e Mídia: **Novas abordagens sobre a canção.** São Paulo: Via Lettera, 2007.