
Terra à vista: aportando na canção

Luiz Tatit

Ivã Carlos Lopes

Resumo

Os autores examinam, neste texto, os três principais modelos de integração entre melodia e letra empregados na composição de canções no Brasil, verificam seu entrosamento em casos específicos e expõem suas técnicas de aplicação. "Terra", de Caetano Veloso, é o exemplo escolhido para uma demonstração do rendimento descritivo de uma teoria semiótica dedicada a essa linguagem artística. O artigo distingue os conteúdos organizados pela melodia daqueles organizados pela letra, além de caracterizar o sentido que decorre da compatibilidade dos dois componentes no interior da referida canção.

Palavras-chave: semiótica; música; poesia; linguagem.

Introdução

Costuma-se dizer que as manifestações estéticas respondem, em geral, a uma necessidade de expressão de seus autores e que esses, por sua vez, precisam dominar alguma técnica para traduzir a resposta artística em algo concreto, apreensível pelos órgãos sensoriais.

A técnica dos cancionistas brasileiros foi gerada nas décadas iniciais do século passado, primeiramente como evolução natural de uma sonoridade que se transferia das brincadeiras de rua ou dos salões residenciais do século XIX para os espetáculos programados em forma de teatro de revista, mas logo em seguida como solução para atender à nova demanda tecnológica que, bem na passagem dos séculos, fizera o Brasil ingressar repentinamente na era do gramofone.

Realmente, depois de testar seus aparelhos de gravação com vozes de autoridades da recém-instalada República brasileira, os audaciosos pioneiros da indústria do disco, tendo à frente o tchecoslovaco Frederico Figner, saíram em busca de outras vozes que pudessem atrair a atenção de futuros consumidores dos produtos forjados por suas máquinas. Encontraram, então, cantores como Baiano e Cadete, que já contavam com um público fiel e se associavam a pequenos conjuntos musicais cuja principal característica era justamente a de valorizar com seus instrumentos a linha do canto. Nada mais adequado aos poucos recursos de gravação de que dispunham naquele instante esses empresários.

Mas o destaque atribuído à melodia da voz principal não cumpria apenas uma função utilitária, já que, mesmo com a melhoria das condições de registro nas décadas seguintes, tal supremacia se manteve e ainda ganhou novos matizes ao trazer definitivamente para o centro da cena artística a figura do intérprete. Por mais que o acompanhamento musical se tornasse complexo, chegando nos anos trinta às requintadas orquestrações, tudo deveria convergir para os contornos melódicos executados pelos cantores. Era consenso entre produtores, artistas e público que o foco da canção concentrava-se no desempenho do intérprete vocal.

Acontece que a voz nunca foi considerada um instrumento como outro qualquer na tradição da música popular brasileira — e o mesmo sintoma pode ser verificado nas canções de outras culturas, tanto no âmbito folclórico como no mundo pop —, pelo simples fato de conduzir, ao mesmo tempo, melodia e letra. Embora faça parte de uma concepção musical, a melodia de canção jamais deixa de ser também um modo de dizer e, nesse sentido, identifica-se com a prosódia que acompanha nossa fala cotidiana. Além de cantar, o intérprete sempre diz alguma coisa, revela seus sentimentos, suas impressões, ou, no mínimo, envia um recado aos ouvintes. Por isso, podemos observar, nos três primeiros decênios do século XX, não apenas uma evolução no tratamento da melodia longe das regras que determinam os compassos da partitura, mas também um significativo progresso na criação da letra, ao passo que esta se desvinculava da poesia escrita.

Os protagonistas desse avanço foram, de fato, os compositores, que, em geral sem qualquer formação musical ou literária, se sentiam capazes de

alimentar continuamente o repertório dos cantores a partir de uma técnica que eles próprios acabavam de inventar: valiam-se de recursos prosódicos naturais de sua fala cotidiana para definir os contornos melódicos, mas ao mesmo tempo desenvolviam formas de fixação musical desses contornos, tentando adequá-los ao conteúdo da letra.

A era do rádio encarregou-se de consolidar e difundir essa técnica de composição de canções que, embora tenha se aprimorado ao longo dos anos sob influência da produção de outros países, das conquistas eletrônicas, das modas de consumo e da evolução das artes em geral, jamais abandonou a linha do canto, constituída de melodia e letra, como seu centro de criação. Hoje em dia, as próprias leis internacionais do direito autoral identificam uma composição por esse percurso melódico associado a uma letra determinada.

Modelos de integração da melodia com a letra

Podemos distinguir, de modo sumário, três níveis de compatibilidade entre melodia e letra que se manifestam, com graus variados de dominância, em toda canção:

(1) Uma espécie de integração “natural” entre o que está sendo dito e o modo de dizer, algo bem próximo de nossa prática cotidiana de emitir frases entoadas. Assim como não há sentido em dizer que um falante nativo entoa erroneamente seus enunciados, também não podemos negar que um compositor produz, via de regra, melodias adequadas ao teor de suas letras. As enunciações entoativas, com suas ascendências e descensos, podem ser expandidas ou contraídas ao longo de uma canção, auxiliando o intérprete na condução das mensagens. Assim, uma elevação lenta e progressiva do contorno melódico, operando o encadeamento de diversas frases da letra, todas localizadas no segmento ascendente de uma modulação asseverativa padrão, pode se contrapor a um longo descenso subsequente, também composto de várias frases, e o resultado de todo esse processo emprestará um tom afirmativo ao que foi dito. Mas a entoação por trás da melodia manifesta-se igualmente em trechos localizados da canção, produzindo impressões imediatas de exclamação, hesitação, indagação ou simples asserção. É muito freqüente ainda a ampliação ou redução da curva melódica em função do desdobramento ou retração silábicos: ao invés de se ater à métrica, a melodia expõe sua flexibilidade entoativa no que diz respeito à condução da letra. Ou seja, adapta-se a ela — a seus acentos e recortes silábicos — e, desse modo, reproduz nossa liberdade de modulação no âmbito da conversa diária. Baseados nessas indicações, consideramos que a canção reconstrói em seu interior uma compatibilidade com a qual estamos acostumados a conviver: tudo que enunciamos já vem com melodia. Trata-se, portanto, da produção de um efeito *figurativo* de locução.

(2) Uma integração baseada num processo geral de celebração. Na letra, exalta-se a mulher desejada, a terra natal, a dança preferida, o gênero musical, uma data, um acontecimento, enquanto na melodia manifesta-se uma tendência para a formação de motivos e temas a partir de decisões

musicalmente complementares: aceleração do andamento, valorização dos ataques consonantais e acentos vocálicos (conseqüentemente, redução das durações) e procedimentos de reiteração. Esta última funciona como agente moderador do andamento rápido, pois instala uma previsibilidade musical que refreia o ímpeto melódico. Primeiramente, as sucessivas caracterizações do objeto enaltecido na letra ressoam na recorrência dos motivos melódicos. Deprendemos uma enumeração ao mesmo tempo lingüística e melódica. Mas o que torna mais convincente a integração das duas faces é a relação de identidade do sujeito (um personagem caracterizado na letra ou o próprio enunciador) com os valores atribuídos ao objeto, identidade essa que se reproduz na semelhança dos temas sonoros emitidos durante o canto.

Examinemos um trecho característico de "Aquarela do Brasil", canção de Ary Barroso que celebra os valores brasileiros:

FIG. 1

O	sil	ban	leio	o	sil	te	de
\	/	\	\	\	/	\	\
Bra	sam	bo	que	Bra	do	rra	no
							nhor
	ba		faz		meu		sso
	que		gin		a		se
		dá		gar		mor	

"Brasil", "samba", "ginga", "amor", "nosso Senhor" e o próprio enunciador constituem uma totalidade, uma coisa só, facilmente representada pelo perfil quase imutável dos temas. Trata-se de um desenvolvimento melódico sob o signo da conjunção, como se a melodia progredisse "involuindo", ou seja, obedecendo a uma força de concentração. O campo de tessitura que normalmente proporciona à melodia suas opções de expansão mostra-se restrito e apropriado para evoluções "horizontais", sem muita exploração de novas trajetórias. A esse processo musical chamamos *tematização* melódica. Sua atuação em trechos localizados da obra tem o mesmo papel do *refrão* no contexto global de uma composição. Ambos apontam para um núcleo e evitam a expansão sonora.

Entretanto, como não poderia deixar de ser, essas canções altamente concentradas mantêm em sua estrutura elementos que sugerem passagens para outras soluções melódicas, com o propósito de subverter, ainda que discretamente, a tendência involutiva. Por trás da identidade dominante entre os temas configura-se então a desigualdade (ou alteridade) complementar que, de qualquer modo, assinala pontos de diferença e separação no *continuum* melódico, sugerindo novas orientações para o sentido musical do canto. Examinemos as seqüências imediatamente posteriores de "Aquarela do Brasil":

FIG. 2

		Abre a	tira a	besta o			
	nim	nim	corti	nie pre	rei con	gado	
			na do	ssado	ta do	rrado	go no
Bra		pra		pa		ce	con
	pra						
	sil						
		nim					

São conformações melódicas que desfazem o movimento anterior e abrem novos caminhos, em outras direções, como se houvesse algo mais que a simples celebração da conjunção com os valores nacionais. De fato, essa alteração de "rota", associada a uma desaceleração do andamento melódico, acentua um sentimento de falta (dos valores do passado) que começa a ser tratado na letra a partir do verso "Abre a cortina do passado...". Mas como prevalece o sistema da celebração, nem bem se instalam os novos motivos melódicos já se manifesta outra vez a tendência à tematização reinstaurando a identidade, a reiteração e a predominância da conjunção. Trata-se, portanto, de um modelo de concentração melódica que conta com formas predominantemente involutivas, a tematização e o refrão, mas também com formas evolutivas que mobilizam internamente os contornos melódicos conduzindo-os a desdobramentos ou mesmo às partes B, C ou D das canções. Essas últimas formas são complementares porque apenas acalentam o projeto de retornar ao núcleo temático.

(3) Uma integração baseada no restabelecimento dos elos perdidos. Na letra, temos em geral a descrição dos estados passionais que acusam a ausência do outro, o sentimento (presente, passado ou futuro) de distância, de perda, e a necessidade de reconquista, enquanto na melodia manifestam-se direções que exploram amplamente o campo de tessitura (de praxe, mais dilatado), servindo-se mais uma vez de decisões musicalmente complementares: desaceleração do andamento, valorização das durações vocálicas, sobretudo para definir os pontos de chegada — portanto, a direção — dos segmentos melódicos, e, por fim, a prevalência da desigualdade temática. Tudo ocorre como se a distância, entre sujeito/sujeito ou sujeito/objeto, relatada na letra, se convertesse em percurso de busca na melodia. Quanto menor o grau de uniformidade dos motivos, maior a distância entre os elementos melódicos (no sentido de que a melodia da canção, em última instância, procura a si própria e se encontra nos processos de reiteração) e maior o caminho a percorrer. Temos um desenvolvimento melódico sob o signo da disjunção temática, como se neste caso a melodia de fato "evoluísse", ou seja, se apoiasse na diferença e se propagasse linearmente por toda a extensão de seu campo de tessitura. Assim, podemos falar de uma tendência à "verticalização" peculiar a toda canção passional.

Mas essa exploração do espectro das frequências pode ser empreendida com maior ou menor dose de imprevisibilidade que se manifesta no âmbito das escalas — tomadas aqui não apenas como progressão diatônica das alturas, mas também como progressão confortável ao canto — ou das

regiões de tessitura. Os *saltos* intervalares confirmam inequivocamente a tendência “verticalizante” das canções passionais, mas servem igualmente para atenuar um possível excesso de desaceleração, promovendo passagens bruscas no interior da escala. Do mesmo modo, as *transposições* de registro, que impõem contrastes entre longos segmentos das canções — por exemplo, primeira parte em região grave, segunda, em região aguda —, reproduzem os efeitos do salto na dimensão global da obra. Dentro de um quadro de restabelecimento do percurso que leva a melodia ao encontro de si própria, quadro esse que se compatibiliza com sentimentos de carência apontados na letra, os saltos e transposições representam acelerações do processo que, por sua vez, repercutem no que chamamos de integração “natural” (primeiro tipo) da melodia com a letra: os intervalos distantes entre as notas exigem um esforço de emissão que realça o estado emotivo do cantor.

Mas a ocupação do campo das alturas também pode respeitar o andamento desacelerado de base evitando toda e qualquer descontinuidade que imponha passagens bruscas ao fio melódico. Nesse caso, a “verticalidade” é preenchida paulatinamente, seguindo os *graus imediatos* da escala ou, como ocorre freqüentemente, constituindo motivos que se repetem em *gradação* ascendente ou descendente. Há um controle maior sobre o restabelecimento do percurso melódico, uma vez que se configuram verdadeiras leis de evolução dos tons ou dos motivos em direção aos pontos extremos da tessitura. Os intervalos que regulam as elevações e os descensos do canto são constantes e isso fornece um bom parâmetro de previsibilidade para o encaminhamento da linha melódica. São fatores que reforçam o regime da desaceleração próprio da canção passional. O gênero de letra mais compatível com esse tratamento melódico é o que se enquadra num domínio intermediário de não-disjunção, ou seja, de distanciamento espacial entre actantes combinado com intenso vínculo temporal. A esperança de atingir a conjunção plena já vem expressa na evolução planejada do percurso melódico: só depende do tempo, e o tempo está sob controle. Logo adiante, teremos oportunidade de examinar um exemplo concreto de canção com essas características.

Atuação recíproca dos modelos

Essas três formas de integração de melodia e letra expressam tendências bastante regulares no universo das canções de consumo, mas é evidente que não há caso específico que se enquadre em apenas um desses modelos. A presença *dominante* do segundo modelo, por exemplo, deve ser articulada com a presença *recessiva* do terceiro e até com a presença *residual* do primeiro, e assim por diante. Dessa articulação geral decorre o sentido da canção.

Mas há modos de interação entre esses modelos que já estão previstos em sua própria concepção. Tanto a forma concentrada do segundo como a expandida do terceiro pressupõem um modo de dizer, ou seja, as entoações enunciativas do primeiro modelo. As elaborações musicais dos contornos melódicos sempre deixam transparecer marcas da irregularidade modulatória da fala subjacente ou, pelo menos, das terminações indagativas

e conclusivas das frases cantadas. Em última instância, todas as soluções musicais que vêm à tona numa composição estão sendo “enunciadas” dentro do primeiro modelo. No que tange à relação dos dois outros, já havíamos dito anteriormente que o modelo da concentração, fundado na predominância das formas involutivas (tematização e refrão), comporta necessariamente recursos de desdobramento que fazem a canção progredir em sua trajetória melódica, nem que seja apenas o suficiente para justificar o seu regresso ao núcleo, entendido aqui como um domínio de identidades temáticas. Agora podemos acrescentar que esses desdobramentos nada mais são que sinais da *expansão* própria do terceiro modelo. Em outras palavras, haverá sempre um mínimo de passionalização no regime da celebração.

Do mesmo modo, quando a composição instaura sua linha do canto no plano da desaceleração e da restituição do percurso melódico, o destaque atribuído à desigualdade de seus temas e aos movimentos disjuntos (saltos e transposições), que expandem a canção no campo de tessitura, jamais neutraliza a presença complementar das operações gradativas. Tanto a diferença entre os contornos melódicos quanto os movimentos disjuntos impõem à desaceleração de base um certo vigor de imprevisibilidade — portanto, de rapidez — que nos faz “ouvir caminhos” e depreender assim os sinais da evolução. Esses recursos compatibilizam-se, na letra, com as formas de disjunção no sentido estrito, pelas quais verificam-se apenas os vínculos rompidos (sentimentos de perda, abandono, desamparo). As orientações melódicas representam então “desorientações”, já que seus temas progridem, mas não se encontram.

Dentro do mesmo regime de expansão, porém, os movimentos gradativos, ascendentes ou descendentes, repropõem, agora no eixo “vertical”, uma sucessão ordenada dos motivos. Embora se situem num quadro de desigualdade temática, inerente à valorização do percurso melódico, a gradação produz previsibilidades que compensam até certo ponto a ausência de identidade entre os segmentos e ajudam a configurar um projeto melódico compatível com a desaceleração de base. Esses traços de ordem na face melódica da canção garantem um excelente rendimento às mensagens da letra que indicam manutenção ou recomposição dos vínculos entre os actantes, mesmo que esses se encontrem temporariamente em disjunção espacial. Em outras palavras, a gradação estabelece uma lei para a evolução e ocupação da tessitura, muitas vezes produzindo uma espécie de “tematização vertical” que nos permite identificar índices de concentração no interior da expansão. Ou seja, sempre haverá doses de identidade melódica no regime da passionalização.

Se pudermos resumir as relações entre segundo e terceiro modelos num só esquema, diremos que os recursos centrais do regime da concentração (tematização e refrão) correspondem aos recursos complementares do regime da expansão (graus imediatos e gradação) no que tange ao critério da *identidade* entre seus respectivos elementos. Do mesmo modo, os recursos centrais do regime da expansão (salto e transposição) mantêm correspondência com os recursos complementares do regime da concentração (desdobramento e

outras partes) no que diz respeito ao critério da *desigualdade* de seus respectivos elementos. Essas correspondências flexibilizam as fronteiras entre os dois modelos de tal forma que, muitas vezes, o que é complementar num dos regimes convoca as características do que é central no outro:

FIG. 3



A composição "Terra" (Caetano Veloso)

Letra

- 1 Quando eu me encontrava preso
- 2 Na cela de uma cadeia
- 3 Foi que eu vi pela primeira vez
- 4 As tais fotografias
- 5 Em que apareces inteira
- 6 Porém lá não estavas nua
- 7 E sim coberta de nuvens

- 8 Terra, Terra
- 9 Por mais distante o errante navegante
- 10 Quem jamais te esqueceria?

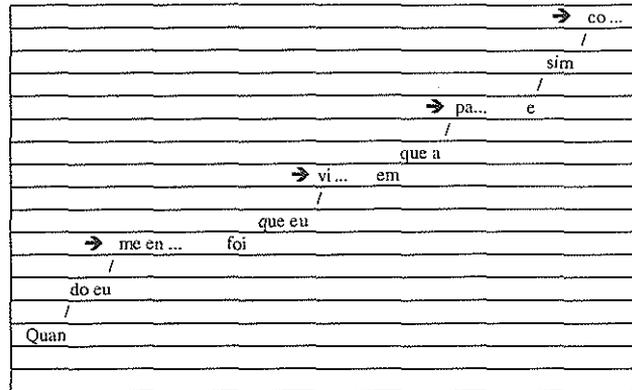
- 11 Ninguém supõe a morena
- 12 Dentro da estrela azulada
- 13 Na vertigem do cinema
- 14 Mando um abraço pra ti, pequenina
- 15 Como se eu fosse o saudoso poeta
- 16 E fosses a Paraíba

- 17 Terra, Terra
- 18 Por mais distante o errante navegante
- 19 Quem jamais te esqueceria?

-
- 20 Eu estou apaixonado
21 Por uma menina terra
22 Signo de elemento terra
23 Do mar se diz terra à vista
24 Terra para o pé, firmeza
25 Terra para a mão, carícia
26 Outros astros lhe são guia
- 27 Terra, Terra
28 Por mais distante o errante navegante
29 Quem jamais te esqueceria?
- 30 Eu sou um leão de fogo
31 Sem ti me consumiria
32 A mim mesmo eternamente
33 E de nada valeria
34 Acontecer de eu ser gente
35 E gente é outra alegria
36 Diferente das estrelas
- 37 Terra, Terra
38 Por mais distante o errante navegante
39 Quem jamais te esqueceria?
- 40 De onde nem tempo nem espaço
41 Que a força mande coragem
42 Pra gente te dar carinho
43 Durante toda a viagem
44 Que realizas no nada
45 Através do qual carregas
46 O nome da tua carne
- 47 Terra, Terra
48 Por mais distante o errante navegante
49 Quem jamais te esqueceria?
- 50 "Nas sacadas dos sobrados
51 Da velha São Salvador
52 Há lembranças de donzelas
53 Do tempo do imperador
54 Tudo, tudo na Bahia
55 Faz a gente querer bem
56 A Bahia tem um jeito"
- 57 Terra, Terra
58 Por mais distante o errante navegante
59 Quem jamais te esqueceria?
-

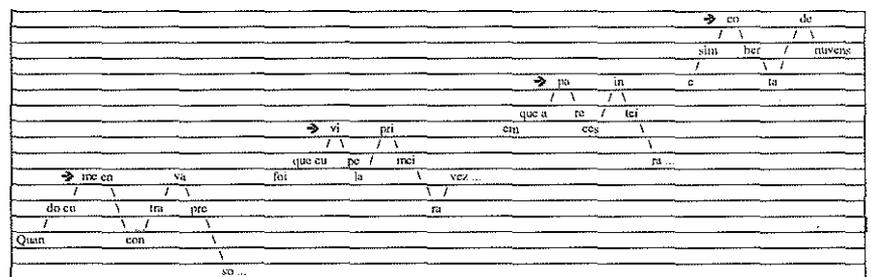
global da linha melódica, desde seus tons graves até a emissão mais aguda, a linha do canto perpassa todos os graus da escala durante a exposição da estrofe (cf. Fig. 4). Se extrairmos apenas os segmentos que representam evolução nessa seqüência ascendente, obteremos o seguinte desenho:

FIG. 5



Basta acompanharmos os pontos da progressão demarcados pelas setas para deprendermos a regularidade típica da gradação. Trata-se de uma forma de controle do percurso melódico nitidamente associada ao conceito de espera, tão utilizado na semiótica narrativa. A previsão das etapas subseqüentes protege os contornos de qualquer intervenção melódica inesperada, reforçando a desaceleração de base. Cada um desses fragmentos, porém, pertence a um tema maior, cujas notas repassam pelos graus já percorridos como se a densidade sonora de cada faixa de altura precisasse ser reforçada:

FIG. 6



¹ A evolução ascendente dos segmentos indica que, por mais que haja semelhanças entre eles, não se trata de unidades idênticas provenientes de um mesmo núcleo. As diferenças representam trajetórias melódicas que podem, em algum momento, atingir a plena identidade temática. Se (ou enquanto) isso não acontecer, só contamos com a reconstituição do percurso melódico (de "busca") próprio da canção passional.

A ocupação gradativa do campo de tessitura por temas homogêneos deixa transparecer a tênue fronteira que separa a gradação, como recurso complementar do regime de expansão, da tematização, como recurso central do regime de concentração. Apenas o fator "verticalidade" assegura ao movimento gradativo uma orientação evolutiva que a tematização não possui. É o bastante para encenar uma "busca" melódica,¹ mas não para esconder a ampla margem de identidade constituída entre os temas, da qual emana uma certa impressão de elo à distância. Se, como já dissemos, há sempre um pouco de celebração conjuntiva no regime da expansão, no caso

de "Terra" verificamos uma verdadeira tendência à explicitação desse elo pela recrudescência dos processos reiterativos: cada tema duplica-se, aumentando ainda mais a densidade de sua faixa "horizontal" no processo de extensão melódica:

FIG. 7

FIG. 7 shows a musical staff with lyrics and a diagonal slash. The lyrics are: "do eu tra pre ce ma deia ra", "me en va lu ca foi pe mei as fo fias...", "Quan con na de u", and "so". The slash is positioned over the words "ce ma deia ra".

Essa concepção de alta densidade de notas para preencher fartamente as etapas da evolução ascendente da melodia constitui uma característica particular desta canção de Caetano Veloso. Do mesmo modo, operar na fronteira entre expansão e concentração representa uma escolha significativa para as relações desse material sonoro com o conteúdo da letra, conforme veremos adiante. Mas a especificidade do tratamento melódico aqui dispensado não se reduz a isso.

Raramente a harmonia de uma canção popular como esta, pouco afeita a cromatismos e dissonâncias, adquire tanta importância na condução do fio melódico principal. O compositor inicia o acompanhamento das estrofes com um acorde perfeito de Sol Maior (G) realizado ao violão e, no entanto, entoa as notas Lá-Si-Dó#, muito mais adequadas a um acorde de Lá Maior (A) com a sétima no baixo (A/G). Como o acorde de Sol permanece inalterado até a emissão da palavra final das estrofes (no caso da primeira, a palavra "nuvens"), ouvimos uma espécie de discrepância harmônica, que ora se acentua, ora se desfaz, no decorrer da longa seqüência. Ou seja, o desconforto causado pelo quarto grau aumentado (Dó#) na melodia perpassa o canto dos quatro primeiros versos, ainda que se dissipe de tempo em tempo nas durações maiores das notas Sol, Si ou Ré.

FIG. 8

FIG. 8 shows a musical staff with solfège syllables and a diagonal slash. The syllables are: "LA LA LA LA", "SI SI SI SI SI SI SI SI", "RE RE RE RE RE RE RE RE...", "MI MI MI MI", and "SOL". The slash is positioned over the syllables "SI SI SI SI".

G.....

Assim também, nos versos seguintes, a presença de Fá em lugar da nota Fá#, própria da escala maior de Sol, faz desta tônica uma dominante individual (G⁷) que, mais uma vez, desestabiliza a âncora fixada pelo acorde instrumental e assinala a premência da resolução temporária em outra tonalidade, em Dó maior (C):

FIG. 9

co de / sim ber / nuvens e ta

SOL SOL SOL SOL

FA FA FA FA FA FA

MI MI MI MI

RE

.....G.....C

Com a presença prolongada do acorde de Sol Maior, o compositor reforça o gesto da concentração e, por conseguinte, os elos à distância entre actantes são bem concebidos no decorrer das estrofes verbais. Com as notas alheias à escala, o autor inscreve a melodia num regime de expansão, pelo qual os "encontros" tonais são passageiros e, portanto, descontínuos: primeiramente, as sucessivas intervenções do Dó# impedem o repouso do canto no padrão Sol-Si, e, em seguida, a presença do Fá estabelece uma orientação definida que apressa o movimento para o campo harmônico de Dó Maior. Esses dois recursos de mobilização da curva melódica substituem de algum modo as funções centrais desempenhadas pelos saltos intervalares e transposições nas canções passionais: transferem a descontinuidade melódica para o plano da descontinuidade harmônica, compensando a desaceleração de base com um contorno inesperado que valoriza o percurso melódico como tal, ou seja, como trajetória de busca das identidades mais completas.

Mas a ação concomitante da concentração e da expansão já está suficientemente estampada na linha melódica que conduz as estrofes. A identidade dos temas e a lei que regula sua progressão ascendente são fatores que asseguram compatibilidade com os liames juntivos criados na letra. A desigualdade entre eles — afinal, os temas se reconfiguram em níveis cada vez mais agudos, deixando de ser exatamente os mesmos — responde pela confecção do percurso e pela assunção de uma trajetória, ambas compatíveis com relatos de disjunção e afastamento próprios das canções passionais. A definição dos contornos temáticos referentes aos versos da estrofe é dada por ligeiros aumentos de duração de suas sílabas finais, seguidos de pequenas pausas; ou seja, a cada verso corresponde um segmento temático. Já a direção global da trajetória melódica anterior ao refrão é assinalada pela longa

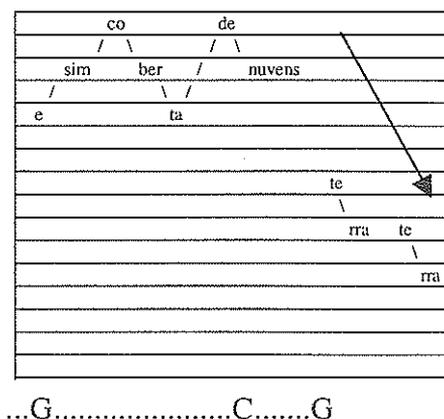
duração das notas sobre as sílabas “nu-vens”, que, nesse caso, ainda surge reforçada pelo “descanso” harmônico provisório no acorde de Dó (C).

Se essa direção ascendente foi paulatinamente construída até o seu ápice agudo, a inversão subsequente da melodia se processa de maneira brusca e descontínua: um salto descendente de cinco semitons recobra os recursos centrais da expansão melódica e, ao mesmo tempo, a tonalidade de Sol que acabara de ser preterida pela direção anterior.

Como já dissemos, trata-se neste ponto da presença de duas células melódicas decisivas para a compreensão da passagem das estrofes ao refrão. Não é por acaso que elas foram reservadas especialmente para “nomear” o objeto maior descrito pela letra desta canção: “terra”. São independentes e até mesmo desconectadas — salvo do ponto de vista harmônico — do material melódico desenvolvido na primeira parte. Confirmam que, mesmo num contexto de construção regradada do fluxo melódico, alguns fragmentos podem simplesmente se impor à linha do canto, dispensando qualquer preparação. De fato, essas células surgem como acontecimentos não previstos pela trajetória anterior, como resquícios da disjunção — ou da insubordinação do objeto — em meio à ampla programação melódica que vinha sendo tecida. Características como essas são facilmente transferíveis ao domínio da letra: o objeto “terra” por vezes se configura com certa nitidez e consistência (“terra para o pé firmeza / terra para a mão carícia”), por vezes como algo etéreo e pouco visível (“E sim coberta de nuvens”). Neste último caso, a ênfase recai sobre a disjunção latente entre sujeito (enunciador) e objeto (terra); no primeiro, sobre a conjunção temporal que já estabelece um elo, mesmo que à distância.

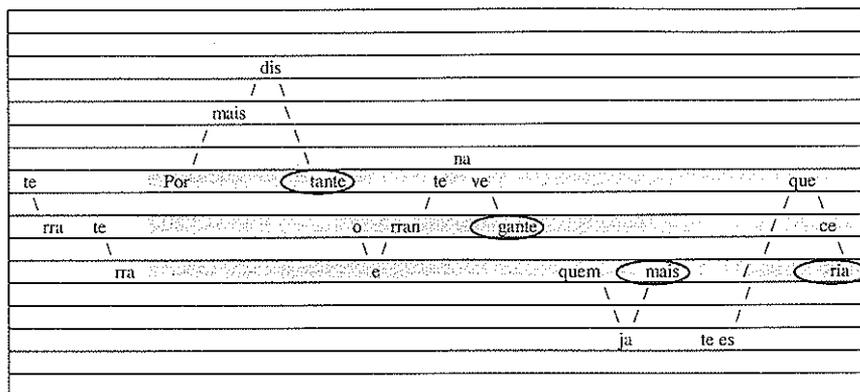
Do ponto de vista da enunciação entoativa (1º modelo) que subjaz à seqüência já descrita, essas duas células antecipam de forma repentina e categórica a asserção que será desmembrada em seguida durante a exposição alongada do refrão. A intervenção brusca do descenso está indicada pela seta na Fig. 10. O retorno harmônico à tonalidade de Sol (G) apenas reforça o contexto afirmativo da melodia e a providencial concomitância entre esse momento de convicção entoativa e a palavra “terra”.

FIG. 10



Mas essas células também detêm função prospectiva. Seu caráter altamente condensado não esconde o vínculo direto entre seus tons descendentes e a direção assumida pela forma extensa do refrão. Observemos, na Fig. 11, que as três notas salientadas pelas células constituem um verdadeiro molde para a gradação descendente que regula a asserção expandida que vem a seguir:

FIG. 11



A direção, como sempre, vem demarcada pelo aumento de duração das notas (ou das sílabas) em suas faixas de altura, o que no diagrama acima corresponde às frequências em destaque. As notas que escapam desse molde, para cima ou para baixo, são suficientemente breves para não caracterizar "estágios" em suas regiões de tessitura. Só auxiliam na configuração dos contornos motivicos. Os tons duram efetivamente sobre as sílabas "...tante", "...gante", "mais" e "...ria", reproduções das alturas de "terra, terra".

Se temos, de acordo com o primeiro modelo, apenas duas variedades — uma contraída, outra alongada — do mesmo processo geral de asseveração, nos termos do terceiro modelo, a forma concentrada e brusca de intervenção das duas células e a forma expandida do refrão provocam sentidos distintos: aquela introduz a descontinuidade que alimenta a noção de sentimento de falta, enquanto esta, por sua programação gradativa descendente, refaz o percurso que nos leva ao objeto e, portanto, restabelece a espera própria da conjunção temporal. A primeira sublinha a possibilidade de distância espacial suposta pela letra ("Por mais distante..."); a última, a impossibilidade de esquecimento ("Quem jamais te esqueceria?").

Aspectos descritivos da letra

Numa canção cuja melodia se desenvolve num contorno sempre reiterado que evoca o preenchimento gradual do campo de tessitura ao redor de um único centro, Caetano Veloso desafia um bom número de figuras que vão compondo uma "terra" muito peculiar. Na encenação das relações entre um certo "eu" e essa "terra" colocada em posição de segunda pessoa do

discurso ("tu"), sobressai o papel do tempo e da memória, paralelamente a uma modulação da densidade do objeto evocado.

Observemos, em primeiro lugar, um paralelo entre a estruturação global das estrofes (seis, mais o refrão) e a organização interna de cada uma delas: cada estrofe compreende sete versos, nos quais também podemos identificar uma partilha de seis mais um, correspondendo a primeira, musicalmente, à exploração do quadro modal instalado desde o início, e destacando-se o último verso de cada bloco, musicalmente, pela ascendência do bordão em direção à subdominante, trazendo dessa maneira uma dinamização tonal àquilo que, até então, se achava numa quase "inércia" modal, e preparando a chegada do refrão que, este, irá desdobrar-se de acordo com uma lógica plenamente tonal. Temos, então, uma espécie de balanço entre, de um lado, as seis estrofes, e, de outro, o refrão; se, neste, o retorno da mesma letra se compensa pela dinamização da melodia tonal, já naquelas é a melodia que, modal, não cessa de girar ao redor do mesmo ponto, ao passo que vão sendo introduzidas sempre mais figuras novas a compor os atores desse discurso. O efeito de solidariedade do conjunto, produzido por esses paralelismos estruturais, conta ainda com um reforço numa escala mais fina, a da métrica, pois o número sete é também a constante, se pensarmos na quantidade de sílabas em cada verso. Nenhum ouvinte, por mais desavisado, deixaria de, ao menos intuitivamente, perceber essas reiterações formais nos diversos níveis, em função das quais o texto — marcado por uma variedade figurativa que vai multiplicando imagens do objeto "terra" — ganha uma solidez nas relações de parte a parte. Em outros termos: a coesão que, para o ouvinte desatento dessa canção, poderia talvez faltar no conteúdo, já se acha fortemente estabelecida pelas distribuições formais dos segmentos, local e globalmente.

A cena é ocupada por um sujeito narrador, aquele que na letra diz "eu", que discorre sobre seus sentimentos para com um objeto, a "Terra", apresentado na maior parte do tempo como um "tu" a quem está dedicado o discurso daquele primeiro sujeito. Entre esse "eu" e aquele "tu" vai-se configurando um vínculo, antes de mais nada, pelo eixo do desejo, de tal forma que a segunda pessoa se apresenta ora mais como a "terra", nesta ou naquela acepção (o planeta, a região natal...), ora mais como uma "mulher amada" a quem o sujeito desejava, simulacro do poeta, está se declarando. Conforme se acentue, neste ou naquele momento da letra, a conjunção realizada, esperada ou lembrada, a canção tomará feições de celebração ou de anseio por mudança de estado conjuntivo.

São seis estrofes pontuadas pelo refrão. Sendo este, por uma série de motivos, um segmento à parte da canção, vamos nos referir às estrofes abstraindo o retorno cíclico do estribilho, numerando-as simplesmente de um a seis.

É na primeira estrofe que o objeto dos comentários aparece observado mais de longe. A Terra, significando o "planeta", é vista em reproduções fotográficas por intermédio das quais o narrador consegue apreendê-la, pela primeira vez, como uma totalidade integral ("as tais fotografias / em que apareces inteira"), semi-ocultada, no entanto, pelas nuvens que a circundam.

Por se tratar da primeira captação da Terra como essa totalidade vista desde o "alto" — captação nunca efetuada por olhos humanos antes de Gárgarin —, essa é uma conjunção inaugural desse "eu" com o objeto "Terra", mas tal conjunção se faz sob o signo da distância.² Conjunção, não com a Terra em si, mas com sua imagem impressa em fotos. Do modo como isso está dito, aliás, surge nesse ponto uma ambivalência de leituras, a da conjunção do "eu" com a Terra ou com uma mulher. Esse objeto, com efeito, vai acumular, ao longo das três estrofes iniciais, traços femininos: "nua", "coberta", "a morena", "pequenina", "menina". O acesso à imagem totalizada da Terra é tornado possível mediante uma contrapartida, qual seja, passa-se a perceber "de fora" (objetivado) aquilo que até então só se conhecia fusionalmente, "de dentro", e o preço disso é conhecer, doravante, não mais a própria coisa, senão um signo dela: as fotos. É, sem dúvida, uma maneira de conhecê-la, porém condicionada a um duplo movimento: (i) de redução, uma vez que a foto reproduz em ponto pequeno uma totalidade inapreensível por meios mais diretos; (ii) de abstração, já que a reprodução fotográfica nem de longe é capaz de restituir a experiência direta, sensorio-motora, do contato com a própria terra. Convém notar, ademais, que, além de mediada pela linguagem fotográfica e suas coerções características (determinação obrigatória de certos enquadramentos, de certas angulações...), a apreensão vem condicionada pelo filtro suplementar das "nuvens" que escondem em parte o objeto a ser percebido. Compreenderemos, mais adiante, ser esse o ponto inicial de uma linha a desdobrar-se em todo o texto, que tematiza, problematizando-as, as maneiras como o sujeito *percebe* esse objeto "Terra", numa apreensão sensorial (do presente) ou memorial (do passado).

A conjunção aí se processa à distância, igualmente, em razão do afastamento espacial (as fotos do planeta inteiro) requerido para essa perspectiva, e do distanciamento temporal, pois que a cena retratada diz respeito a um momento que já passou ("quando eu me encontrava preso / na cela de uma cadeia").³ Pensando na estruturação desse segmento, não se pode deixar de frisar, por outro lado, o fato de a "terra" mencionada nessa estrofe só estar referida, e ainda assim de forma indireta, nos três últimos versos, em posição acessória, tanto do ponto de vista estrófico quanto do ponto de vista sintático, já que os versos 5, 6 e 7 trazem um mero adjunto das "tais fotografias" admiradas por aquele sujeito. É preciso, por conseguinte, esperar pela aparição da "terra", que só surge mencionada explicitamente na transição para o refrão, e essa espera já se delinea na melodia, como vimos, pelo preenchimento sistemático, regular, do campo de tessitura (cf. Fig. 5).

Concluída a primeira estrofe, surge o breve refrão, em que o duplo vocativo é seguido da introdução do "errante navegante" que há de guardar sempre na lembrança o objeto evocado. A manutenção do elo temporal com a Terra é posta em destaque, a despeito da separação potencialmente decorrente da distância espacial. É particularmente relevante essa imbricação de uma tendência conjuntiva com uma tendência disjuntiva na letra sempre repetida do refrão, tanto mais que ela corresponde rigorosamente ao movimento observado (cf. a seção "Aspectos descritivos da melodia") na

² Vale notar, nesse ponto, o choque violento entre a estreiteza do campo perceptivo desse "eu" confinado na cela de uma cadeia e a imensa vastidão do campo visual daquele que pôde pela primeira vez dispor da distância suficiente para fotografar o planeta inteiro. A identificação possível entre um sujeito e outro, que é uma das molas da ironia do compositor, fica marcada na letra do refrão.

³ De fato, há um efeito de ancoragem histórica nessa passagem, conferindo à canção um tom de "depoimento". Foi na mesma época em que Caetano Veloso esteve preso no Rio de Janeiro (de dezembro de 1968 aos primeiros meses de 1969) que as revistas de grande tiragem estamparam as primeiras fotos do planeta, tiradas de um ponto situado além da atmosfera. O compositor relata a experiência em: VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 392-393.

melodia, com a dominância da *expansão*, que se associa à “busca” melódica, porém pontuada por temas equivalentes que vão reiterando a conservação do elo sujeito-objeto ao longo de toda a trajetória. O estribilho constitui, todavia, um momento especial da letra, até pelo fato de se tratar da única frase interrogativa em todo o texto, muito embora funcione como pergunta meramente retórica, cuja resposta se conhece de antemão. A memória da Terra acompanha o navegante, pegando carona no adjetivo que o especifica, *errante*, termo que contém dentro de si a palavra *terra*, apenas deslocando sua consoante inicial para mais adiante. Ainda sob o aspecto do significante verbal, é preciso registrar mais um traço específico do refrão. Descontada a estrofe final (citação literal de “Você já foi à Bahia?”, de Dorival Caymmi), trata-se do único bloco de texto pontuado apenas por rimas soantes, que se distribuem em diferentes posições dentro dos versos:

Terra, Terra
 Por mais distante
 O *errante* navegante
 Quem jamais te esqueceria?

Em todas as demais estrofes, com efeito, as rimas toantes é que prevalecem sobre as rimas soantes, em distribuição estrófica irregular. Na primeira, por exemplo, temos *cadeia – primeira – inteira, nua – nuvens*; na segunda, temos *morena* rimando com *cinema*, e assim por diante.

Desenvolve-se, na segunda estrofe, a ambigüidade de leituras do objeto que, tendo oscilado no segmento anterior entre o “planeta” e a “mulher”, contará agora com três manifestantes: se a “estrela azulada” é naturalmente o planeta, a “morena” é a mulher (com a pele escura, cor de terra), e aquela “pequenina” concentra ambas as isotopias, a da mulher e a da terra. Desta vez, contudo, trata-se da terra natal, reproduzidos os versos da antiga canção de Luís Gonzaga e Humberto Teixeira, sendo este “saudoso poeta” simultaneamente aquele de quem temos saudades agora e aquele que tinha saudades, então, da sua terra natal. Ora, quem sente saudades é aquele que perdeu um objeto querido, objeto tipicamente representado, seja por um lugar (espaço: a terra), seja por alguém (pessoa: a mulher) que se amava. É esse sujeito com saudades, vale dizer, em não-conjunção com seu objeto do querer, que faz o gesto conjuntivo de mandar um abraço para a “pequenina”: afirmação do vínculo que perdura no tempo, tal qual se observava nos versos do estribilho. Em outros termos: o objeto se perdeu, mas seu valor persiste na memória do sujeito, nesse novo segmento onde o sistema temporal de referência se desloca do passado para um *presente* que será mantido até o final. Assim como na primeira estrofe, enfim, esse novo bloco textual torna a fazer alusão a uma conjunção à distância entre o sujeito “eu” e a “terra”, pois, se no início do texto a percepção da terra era mediada pelas “tais fotografias”, agora se trata da “vertigem do cinema”. Somente na estrofe seguinte, singularizada, como veremos, por diferentes características, é que se observará uma aproximação, a maior em todo o texto, referida nos versos 24 — “Terra para o pé, firmeza” — e 25 — “Terra para a mão, carícia”. Evoca-se aí pela primeira vez, portanto, um contato direto sujeito-objeto, que

desloca o canal de percepção sensorial predominante, da visão para o tato. Voltaremos, mais adiante, aos valores da “carícia” (verso 25). Por ora, queremos chamar a atenção para a conotação de “firmeza” presente no verso 24, em um contexto no qual a “terra (firme)” está contraposta à água do mar. A língua sedimenta uma imemorial associação entre o sólido (por oposição ao líquido e ao gasoso) e seus valores aspectuais — o duradouro — e epistêmicos — o confiável, o sério; assim é que falamos em um “casamento sólido” ou em uma “amizade sólida”, por exemplo. No plano narrativo, é a permanência do estado, conjuntivo ou disjuntivo, que une um sujeito e seu objeto de valor.

Estrilho à parte, a palavra *terra* aparece apenas na terceira estrofe, e podemos dizer que, dessa vez, com toda a força. Afinal, são cinco ocorrências do termo, uma em cada verso, o que deixa de fora apenas os pontos extremos do segmento (versos 20 e 26). Continua a estender-se o movimento de diversificação das acepções do termo *terra*, já esboçado na estrofe precedente. Estarão em cena, conforme o caso, a “menina terra” (verso 21), em ressonância com a isotopia figurativa da “mulher”, depois o “elemento terra” (verso 22), um dos quatro tradicionais elementos da natureza, instaurando um elo com a estrofe seguinte (o fogo), para depois se passar à terra — “parte sólida do planeta” —, que se contrapõe ao mar, e enfim se explorar o significado da “terra” segundo os nossos “instrumentos de contato” (pé/mão) com ela. Para além do valor encantatório desse insistente retorno do vocábulo *terra*, devemos assinalar a simetria de ordenação das ocorrências desse termo na estrofe: em posição final no segundo e terceiro versos, em seguida, em posição mediana, no verso mediano da estrofe (quarto verso), e, por fim, em posição inicial no quinto e sexto versos, perfazendo a seguinte configuração:

FIG. 12

(terceira estrofe)

1	
2	terra
3	terra
4	terra
5	terra
6	terra
7	

O que interessa apontar, acerca dessa estruturação, é antes de mais nada a posição estratégica daquela *terra* no quarto verso da estrofe, enquadrada pelas duas duplas ao seu redor. É o próprio objeto desejado que aí figura, a terra avistada pelos navegantes de longo curso, ponto de distensão e motivação da jornada empreendida a despeito dos eventuais perigos,

privações e percalços distribuídos pelo caminho. É o sentimento anunciado nos dois versos iniciais da estrofe, e que se dissemina por todo o segmento. Não é por acaso que se observa aquele desenho simétrico das ocorrências da *terra*, nesse bloco de texto. Se admitirmos que a letra de Caetano Veloso se conclui na quinta estrofe e não na sexta (fragmento de canção de Caymmi), então perceberemos que a única estrofe a trazer a palavra *terra* é analogamente enquadrada, na ordenação do conjunto, por duas precedentes e duas posteriores, o que nos leva a afirmar que a terceira estrofe está sintetizando localmente a estruturação global do texto. Recordemos também o que já foi dito sobre a repetição das séries *hepta-* nessa letra: cada estrofe comporta sete versos heptassílabos. Essa organização do texto mediante a reiteração das mesmas estruturas nas diferentes escalas trabalha sub-repticiamente para ir construindo um efeito de sentido tanto mais eficaz quanto menos consciente para o ouvinte, a saber, um efeito de coesão do conjunto; em outras palavras, estamos nos referindo à instauração, passo a passo, de uma solidez estrutural, de um adensamento que culmina, ao final da quinta estrofe, naquela “carne”, última palavra do texto de Caetano. Se lembrarmos que essa consistência vem sendo igualmente engendrada no plano melódico pela reiteração da seqüência gradativa que entoa os versos de todas as estrofes (cf. Fig. 7), não é difícil reconhecer que a plena definição do objeto (*terra*) como função atrativa do sujeito depende de sua compactação em todas as instâncias.

Se o sujeito “eu” não se consome indefinidamente a si próprio, é graças àquele “tu”, que o impede de fazê-lo. Consumir-se eternamente, do ponto de vista narrativo, é permanecer sempre no mesmo estado. É porque há aquele “tu”, a *terra*, que o sujeito “eu” pode estar numa relação não-reflexiva com um objeto de querer outro que ele mesmo, e é pelo mesmo motivo que algo pode então acontecer: mudança de estado juntivo, em direção à união ou à separação. Numa obra em que prevalecem paixões euforizantes ligadas à celebração, alguma irrisão também perpassa os versos, mas a ironia vem sempre aplicada ao próprio simulacro do enunciador, “eu”, como fica particularmente manifesto nesse ponto do texto, com esse “fogo” (elemento da natureza ao qual se liga o signo zodiacal de Leão, traço suplementar de ancoragem, uma vez que se trata notoriamente do signo sob o qual nasceu o compositor) carente do elemento *terra*, que aí figura como seu complementar necessário.

Na quinta estrofe, ao término da letra escrita por Caetano Veloso, a idéia de conservação do “estado (juntivo) de coisas”, já ressaltada a respeito da estrofe anterior, reaparece no “carinho a ser dado durante toda a viagem” da Terra pelo espaço. A exemplo do refrão, a quinta estrofe opera a fusão de tempo e espaço, ao referir-se à Terra, tanto no verso 40 quanto no verso 43, sob a senha da “viagem”. A reafirmação do “carinho” pela Terra — que a canção citada de Caymmi virá repercutir, uma vez mais, na seqüência — levará, por fim, àquele “carne”, a ser interpretada, ao mesmo tempo, como retomada do elo sensual (ambigüidade “terra/mulher”) e como marca de concretude, da mais palpável densidade assumida pelo objeto, nesse final de itinerário. Ao mesmo tempo, reencontramos uma remissão, pelo gesto de

ternura, à segunda estrofe: lá, “mandar um abraço” para a terra e, aqui, “dar carinho” a ela, a primeira representada na tela do cinema, e a última, na máxima concretude figurativa.

Com o entrelaçamento promovido pelo genitivo do verso 46, “O nome da tua carne”, cruzam-se as duas leituras que vimos destacando: o natural (a carne) e o humano (o nome). Não se pode deixar de recordar, a esse respeito, um poema de Carlos Drummond de Andrade em que não apenas intervêm as mesmas figuras, mas também está em jogo, tal qual na letra do compositor baiano, a categoria da consistência, aqui reconhecida. Mencionaremos, para nossos propósitos, somente as duas primeiras estrofes, oito versos de um total de vinte e dois:

O filho que não fiz
hoje seria homem.
Ele corre na brisa,
sem carne, sem nome.

Às vezes o encontro
num encontro de nuvem.
Apóia em meu ombro
seu ombro nenhum.⁴

Mais do que as similitudes de significante (em si mesmas apreciáveis), queremos salientar a convergência figurativa dos dois textos, que se mostra com especial clareza em segmentos bem localizados — primeira e segunda estrofes do poeta mineiro, primeira e quinta estrofes do baiano —, e essa convergência de figuras é tanto mais significativa quanto ela se estabelece entre um texto dominado pelo elemento *terra* e outro dominado pelo elemento *ar*. À “jornada através do nada” descrita pela “Terra” de Caetano Veloso corresponde, em Drummond, a “viagem na brisa” do filho virtual, bem como o título do poema, “Ser”. Em suma: lá, o ser e o nada; aqui, o natural e o cultural.

Conclusão

Não basta dizer, como fizemos há pouco, que há uma ambigüidade de interpretações possíveis para o objeto focalizado em “Terra”, o qual se traduz às vezes por um lugar, às vezes por uma mulher, e, em diferentes momentos, por ambos.

Enquanto a terra-mulher presente na canção aparece em todas as ocorrências como “mulher amada”, a terra-lugar vai ganhando acepções variadas à proporção que avança o texto. Dizia o poeta português Miguel Torga que “o universal é o local, menos os muros”. Eis aí o gesto com que acena Caetano Veloso nessa composição, ao combinar as acepções dessa terra, que ora designa o lugar a que se aporta, ora o lugar de onde se vem, ora, enfim, a totalidade do globo terrestre. Do mais íntimo ao mais vasto, acompanhamos as oscilações de seu sentido, desde “a cidade da Bahia” até a “estrela azulada”. Em todos os casos, algo que se pode eventualmente perder no espaço, mas que perdura no tempo.

⁴ “Ser”, em ANDRADE, Carlos Drummond de. *Claro enigma*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

Comparado ao desenvolvimento melódico e harmônico de "Terra", o itinerário traçado na letra se apresenta, globalmente, como menos previsível, menos canônico do que o componente musical, principal responsável pelos efeitos de identidade nessa canção. Mas tudo depende dos elementos em que escolhermos focalizar nossa atenção. É de fato um discurso cuja unidade figurativa não se ostenta à observação imediata. Bastará pensarmos, por outro lado, nas simetrias de construção, no interior das estrofes e dos versos, para concluirmos que, também na letra, identidade e desigualdade vêm mescladas num jogo sutil de dosagens relativas, que desafiam a análise e certamente constituem um dos segredos do interesse sempre renovado que a canção desperta.

Abstract

The authors examine the three main models of integration between melody and lyrics in Brazilian popular songs, aiming to verify their interaction in some specific contexts. In order to do so, some semiotic techniques on song analysis are discussed. "Terra", by Caetano Veloso, has been chosen as an example of the descriptive capabilities of semiotics applied to this artistic language. In this paper, the authors distinguish between the contents in the melody and those associated to the lyrics, trying to identify the contribution of the relation between both components for the song's global meaning.

Keywords: *semiotics; music; poetry; language.*