

Varia

Valores missivos e compatibilizações verbo-musicais em “Pavão Misterioso”, de Ednardo

Gustavo Maciel de Oliveira¹ 

Alef James Fonseca² 

Bethânia Mariani
Editora-chefe dos
Estudos de Linguística

Disponibilidade de dados e material:

Todo o conjunto de
dados que dá suporte aos
resultados deste estudo foi
publicado no próprio artigo.

RESUMO

Com procedimentos analíticos voltados tanto para aspectos verbais quanto para aspectos melódicos, faremos um estudo, neste artigo, da canção “Pavão Misterioso”, do cancionista cearense Ednardo, visando esmiuçar o componente missivo presente nela, bem como as relações entre letra e melodia. A empreitada será feita através da semiótica de base greimasiana, a partir, sobretudo, da semiótica da canção erigida na obra de Luiz Tatit. Analisaremos, assim, as relações entre o percurso do sujeito-narrador de “Pavão misterioso” e os obstáculos que a ele se interpõem, ao mesmo tempo que esmiuçaremos como diferentes regimes melódicos interagem na construção do dizer que caracteriza tal canção. Ao fim, mostraremos como todos esses componentes são acionados para formar um efeito de sentido geral de que o sujeito, face aos obstáculos de seu percurso e à situação disfórica em que se encontra, crê sair-se conjunto com o objeto do qual ele se encontra disjunto, fatores que se relacionam, por sua vez, com múltiplas possibilidades de interpretação (ora de ordem política, ora de ordem mítica) desta canção.

Palavras-chave: Pavão Misterioso; valores missivos; canção.

Recebido em: 22/12/2024

Aceito em: 04/03/2026

¹Secretaria de Educação do Estado do Ceará, Fortaleza, CE, Brasil.

E-mail: gustavomaciel508@gmail.com

²Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.

E-mails: gustavomaciel508@gmail.com; alefjames@outlook.com

Como citar:

OLIVEIRA, Gustavo Maciel de; FONSECA, Alef James. Valores missivos e compatibilizações verbo-musicais em “Pavão Misterioso”, de Ednardo. *Gragoatá*, Niterói, v. 31, n. 70, e65892, maio-ago. 2026. Disponível em: <https://doi.org/10.22409/gragoata.v31i70.65892.pt>

Introdução

O presente artigo visa, a partir do ferramental teórico da semiótica discursiva, analisar a canção “Pavão Misteriozo”, de 1974, do compositor cearense Ednardo (1945-). Ao lado de figuras como Belchior, Fagner e Amelinha, Ednardo foi personagem fundamental para que o chamado *Pessoal do Ceará* assumisse uma notável projeção nacional na década de 1970, afetando profundamente o modo como a música cearense era percebida no cenário brasileiro. Em 2024, completaram-se 50 anos do lançamento do álbum *O Romance do Pavão Misteriozo*, no qual a canção que analisaremos aparece como faixa principal; e, em 2026, são 50 anos desde sua estreia na abertura da novela *Saramandaia*, fato que ajudou a difundir o nome e a arte de Ednardo por todo o país. A feliz oportunidade faz deste estudo também um tributo à sua obra.

Examinaremos a canção a partir da teoria semiótica greimasiana, sobretudo as formulações de Luiz Tatit (1994, 1997, 2010, 2016), que aplicou o modelo ao terreno da canção e da música popular brasileira, em diálogo com ideias de Claude Zilberberg (2001, 2006, 2011). Focaremos nas relações entre *emissividade* e *remissividade*: em um primeiro momento, na letra; depois, nas relações entre letra e melodia. Recorrer às ideias de Tatit nos permitirá fazer uma análise da canção não só em seus aspectos verbais, mas também musicais, observando efeitos de compatibilização entre os dois componentes e entre diferentes regimes melódicos, tudo na busca de traçar características gerais da canção em análise.

“Pavão Misteriozo”¹, de Ednardo

Pavão misterioso, pássaro formoso
Tudo é mistério nesse teu voar
Mas se eu corresse assim
Tantos céus assim
Muita história eu tinha pra contar

Pavão misterioso, pássaro formoso
Tudo é mistério nesse teu voar
Ai, se eu corresse assim
Tantos céus assim
Muita história eu tinha pra contar

Pavão misterioso, pássaro formoso
Um conde raivoso não tarda a chegar
Não temas minha donzela
Nossa sorte nessa guerra
Eles são muitos, mas não podem voar

¹Extraída do site: <https://www.lettras.mus.br/ednardo/45611/>. Acesso em: 03 ago. 2024. A essa versão da letra, e outras que porventura serão mencionadas na análise, contrastaremos o que de fato escutamos na versão do álbum de Ednardo.

Pavão misterioso, nessa cauda aberta em leque
Me guarda moleque de eterno brincar
Me poupa do vexame de morrer tão moço
Muita coisa ainda quero olhar

Pavão misterioso, meu pássaro formoso
No escuro dessa noite me ajuda a cantar
Derrama essas faíscas, despeja esse trovão
Desmancha isso tudo que não é certo não

Da letra

A canção “Pavão Mysteriozo”, de Ednardo, é a última faixa do álbum intitulado *O Romance do Pavão Mysteriozo*, nome inspirado em cordel homônimo, de autoria de João Melquíades Ferreira.² Ao se utilizar da grafia com as letras “z” e “y”, que remontam à grafia das primeiras edições do cordel, Ednardo faz clara alusão a este último. Além do título, o cordel inspira-lhe as principais figuras e papéis narrativos, rememorando-se, assim, o universo fantasioso, ou de oposição de forças, presente no enredo do cordel. As figuras da donzela e do conde, bem como a do Pavão, assim como o jogo entre *liberdade* e a *negação da liberdade*, são reaproveitados e reelaborados por Ednardo, em forma cancional.

No que tange à letra da canção, vemos uma reiteração, em todos os inícios do refrão, de um sujeito-enunciador que se dirige à figura “Pavão” e dá atributos a esta, tais como: “misterioso”, “formoso”. O ato de dirigir o canto ao Pavão parece dar dimensão de veneração a essa figura, como se fosse ela uma instância marcada pela plena conjunção, e até pela *transcendência*, o que a torna um potencial *destinador*, apontado por Greimas (2014) como detentor de valores com os quais o sujeito-narrador quer estar conjunto, ou seja, que são eufóricos para este último, como o atributo “voar” – que recobre um /poder-fazer/ –, atrelado também à beleza do Pavão.

Na primeira estrofe, após os dois versos iniciais, que se dirigem ao Pavão, um dado nos chama atenção: na letra que consultamos, o sujeito-narrador interpõe um “mas” a estabelecer uma relação de oposição com os versos anteriores da estrofe, enquanto, no canto efetivo de Ednardo, ouvimos um “ai”. Em geral, há discrepâncias entre diferentes versões e interpretações da canção, que ora registram um “ai” no canto, oram registram um “mas”.³ Há razões tanto no plano da expressão quanto no plano do conteúdo para que aconteça essa oscilação.

Uma das razões, no plano da expressão, é que o “mas” pode ser pronunciado como um [majs], ou seja, com um ditongo, fenômeno comum em português do Brasil, e o “m” bilabial, numa possível pronúncia rápida da canção, não é grande entrave articulatório. Além disso, o “s” sibilante se funde com o “s” sibilante da palavra que inicia a oração seguinte, que

² Há uma controvérsia sobre qual é o autor de fato do cordel, se José Melquíades Ferreira, se José Carmelo de Rezende. Apontamos ao leitor essa problemática, periférica em nossa discussão, a título de maior fidedignidade na referência à obra.

³ Nesta versão de Ney Matogrosso, notamos de modo nítido a presença do “ai”: <https://www.youtube.com/watch?v=-39x2OwnLmM>. Acesso em 30 jul. 2024. Já na versão de Oswaldo Montenegro, notamos claramente um “mas”: <https://www.youtube.com/watch?v=XLyjOa48Lqc>. Acesso em: 03 ago. 2024.

é “se eu corresse assim”. Essa similaridade sonora permite que as duas formas, com “ai” ou com “mas”, oscilem e soem sem muita diferença.

Do ponto de vista do conteúdo, seja um “ai”, seja um “mas”, este é um momento emblemático na canção, pois o sujeito, na continuação do verso, demonstra estar disjunto de valores que o Pavão representa (privação figurativizada no imperfeito do subjuntivo “corresse”, a indiciar disjunção). Nessa perspectiva, tanto um “mas” (opositivo) como um “ai” (interjeição) criam uma *parada* no percurso do sujeito. No caso do “ai”, há alguns vieses isotópicos: 1) o de um sujeito que lamenta a disjunção, e, nesse caso, a interjeição assume sentido similar ao de “ai” em acepção de dor; e 2), por outro lado, podemos ler pelo viés da expressão de um *desejo* do sujeito, numa interjeição de teor não só *remissivo*, mas *emissivo*, algo que é cifrado pelos dicionários ao definirem da seguinte maneira “ai”: “designa dor, lamento e, por vezes, alegria” (Ferreira, 2019, p. 27).

Isto se corrobora se levarmos em conta que, no restante do verso, percebemos que o sujeito deseja conjuntar-se com a competência de voar (de “correr”, diz o enunciador, “tantos céus assim”). Estar disjunto com esses objetos implica, também, estar disjunto de outra competência, a de poder contar histórias, tornando-se nítido que os valores expressos nesses objetos são profundamente eufóricos para o sujeito. Nesse ponto, vemos uma clara interação entre valores *emissivos* (de continuação) e valores *remissivos* (de parada). Vejamos essa interação esquematizada na Figura 1:

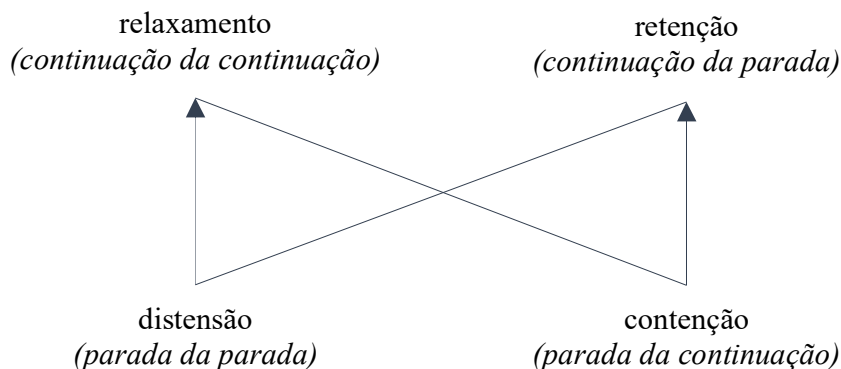


Figura 1. Articulação dos valores no nível missivo.

Fonte: Zilberberg (2006, p. 147) e Tatit (2014, p. 290-292).

O sujeito se vê, pois, numa espécie de *parada*, expressa na mencionada ausência de conjunção — indiciada pelo verbo “correr” no imperfeito do subjuntivo e pelo verbo “ter” no imperfeito do indicativo (com valor de futuro do pretérito): “muita história eu tinha pra contar” —, bem como pela interposição do “mas” / “ai”. Nota-se, assim, que o sujeito quer estar conjunto (/querer-ser/) com o objeto recoberto pela figura “voar”, porque com ele viriam outros valores modais e descritivos variados (na forma de “muita história”). É essa modalização do /querer/ que permite dizer

que o sujeito se encontra numa espécie de *negação* da parada, ao mesmo tempo que pode ser chamado de *distenso*, a interpor valores emissivos à força dos remissivos, pondo-se como sujeito mobilizado em vista de alguma busca. Esses termos, relativos ao nível missivo, de ordem abstrata e profunda, e amplamente empregados por Tatit (1994), em diálogo com Zilberberg (2006), temporalizam a relação sintáctica entre sujeito e objeto, raciocínio que é fundamental na teoria de Tatit:

A introdução de um nível “missivo” representa um esforço no sentido de explicar a passagem das modulações tensivas para as discretizações modais e actanciais. Mais neutro que a noção de *foria* – cuja articulação em *euforia* e *disforia* já traz investimentos em termos de atratividade e repulsividade – o conceito de “missivo” pode se desdobrar nos termos “remissivo” e “emissivo”, onde o primeiro responde pelas contenções, pelas saliências ou pela <parada> e o segundo, pelas distensões, pelas passâncias ou pela <parada da parada>, sem qualquer compromisso axiológico ou ideológico, pelo menos nesta fase (Tatit, 1994, p. 132).

A reflexão de Tatit nesta passagem refere-se a um rearranjo teórico operado no modelo semiótico, sobretudo em seu nível profundo, que se pautou pela busca de adequar o método a uma dimensão mais temporal, afetiva e sensível dos objetos. Nesse contexto, dialogando com Zilberberg (2006), se dá a introdução desse fazer missivo, donde vêm os termos temporalizantes como “parada” e “continuação”. O fluxo fórico e tensivo servem aqui, logo, para o entendimento do percurso desse sujeito de “Pavão Misterioso”, que quer determinados objetos, mas se vê ante impedimentos e obstáculos, que precisam, do seu ponto de vista, ser superados.

Dito isso, podemos ainda fazer suposições sobre o termo “mas”, já que exploramos mais a hipótese com “ai”. Apesar da escolha, as considerações servirão também para “ai”: é importante mencionar que a conjunção “mas”, detentora de sibilante na coda da sílaba, no plano da expressão, nos faz perceber de modo mais claro uma aliteração, figura de linguagem marcada pela repetição de consoante (no caso [s]). Apesar de esse efeito somente se expressar no registro gráfico da letra da canção, visto que na dimensão sonora ele é praticamente neutralizado (como mostramos ao mencionar as acomodações no canto do [majs] + [si], em que dois [s] se fundem), marca-se aqui o efeito de fluidez gerada pela fricativa [s] (obstrução parcial), justamente no momento em que a letra apresenta clara interação entre emissividade e remissividade (“mas se eu corresse assim, tantos céus assim, muita história eu tinha pra contar”), sendo o movimento uma possibilidade de saída da *parada* que marca a disjunção. Nesse contexto, a fricção no plano de expressão, designadora de uma obstrução parcial do som, demonstra bem o que, a nosso ver, é uma dinâmica que caracteriza toda esta canção de Ednardo: a do choque entre o desejo do sujeito e seus obstáculos, sem que estes últimos impeçam a *ativação*, a *atualização* do sujeito. E é nesse fator que a dinâmica missiva se revela fundamental.

Na segunda estrofe, vemos novamente o Pavão aparecer como um objeto de contemplação, o que faz o sujeito convocar, pela beleza estética do Pavão (“cauda aberta em leque”), a possibilidade de voltar à infância, ou melhor, a valores ligados à infância. A cauda do pavão se apresenta até como espaço imaginário habitável e eufórico para o sujeito, no qual ele poderia evadir-se na memória, bem como escapar de uma espécie de situação disfórica extrema, já que esta implica a própria possibilidade de disjunção com o valor /vida/ (“me poupa do vexame / de *morrer* tão moço”, itálico nosso).

Neste momento, dois programas se insinuam: um é o de busca pelo valor /liberdade/⁴, do qual o sujeito se encontra disjunto; o outro é o do fazer de um antissujeito, que pode *recrudescer*⁵ ao ponto de tornar o eu-narrador disjunto do objeto /vida/, em relação ao qual *ainda* o sujeito-narrador permanece conjunto. A ameaça a essa conjunção torna mais dramática e distensa a busca do sujeito pelo valor /liberdade/, uma vez que ele é um sujeito do querer (“muita coisa ainda *quero* olhar”, itálico nosso), pondo-se, de modo claro, nessa relação de oposição.

Seguindo a essa segunda estrofe, vemos, na segunda aparição do refrão, uma completa repetição, até mesmo do “ai”, no que tange ao canto de Ednardo, enquanto, na versão da letra mencionada, substitui-se o “mas” por “ai”, oscilação que não identificamos nem em Ney Matogrosso (que também repete o “ai”), nem em Oswaldo Montenegro que, em versão mencionada por nós em nota de rodapé, opta pelo uso do “mas”. A oscilação na versão demonstra novamente, dentro do próprio seio da letra, que a intercambialidade entre os dois termos soa de modo natural, o que não quer dizer que elas não possam implicar diferentes nuances de sentido.

Podemos dizer que o “mas” cifra de modo mais claro a oposição de forças, enquanto o “ai”, por ser uma interjeição, deixa mais clara que a *parada* no percurso é, ao mesmo tempo, uma espécie de sincretismo, ou neutralização (fica a dúvida), entre as duas forças:⁶ afinal, o “ai” é eufórico ou disfórico em suas aparições?

Na estrofe seguinte, a quarta, após o refrão, o que podemos ver ser confirmado é que o sujeito julga realmente estar numa situação disfórica e adversa, como se pode ver em “no escuro dessa noite”, que traz o lexema figurativo “escuro” como metáfora da disforia, bem como no último verso, quando o sujeito designa que tudo o “que não é certo não” deve ser desmanchado. O interessante nessa estrofe é que voltamos a ver uma aura de sobrenaturalidade na figura do Pavão, sendo ele, em verdade, uma instância doadora de valores, expressa em “me ajuda a cantar”, e como dotada de um forte /poder-fazer/ do qual está disjunto o sujeito-narrador: “despeja esse trovão”, “derrama essas faíscas”, “desmancha isso tudo, hã!”.

Esta última exclamação – que não aparece na letra consultada, mas somente na emissão vocal de Ednardo – parece designar, numa figurativização de teor icônico, onomatopaico, uma espécie de interjeição que se atrela ao assomo advindo de uma intervenção,⁷ o que também

⁴ Apesar de fazer ressalvas sobre a denominação de modalidades, Greimas, no *Dicionário de semiótica* (Greimas; Courtés, 2013, p. 373, verbete *poder*), alinha a modalização do fazer pelo poder (/poder-fazer/) como /liberdade/. Acreditamos que nesse contexto da canção os dois termos são, mesmo, permutáveis.

⁵ O termo, presente em Zilberberg (2011), é retomado por Tatit (2010, p. 15), e se refere ao jogo gradativo de forças contrárias em um texto. No caso do aspecto da canção analisada, o que temos é um sujeito buscando *atenuar* (*menos mais*) uma grandeza contrária (antissujeito), que quer ascender *ainda mais*, logo, *recrudescer* (*mais mais*).

⁶ No livro *Semiótica das Paixões*, Greimas e Fontanille (1993), em contexto em que tratam do nível profundo da teoria (tensividade fórica), fazem afirmações similares quando versam sobre a *inquiétude*: “Uma configuração passional, a da ‘inquiétude’, permite reconhecer, no nível do discurso, uma manifestação dessa instabilidade constitutiva, já que ela é uma agitação, anterior à euforia e à disforia, que ela suspende de algum modo a polarização; seria preciso notar, a esse respeito, que a inquietude interdita toda evolução das

confirma a dimensão afetiva do trecho, já que seria um indício de afeto em relação à ação do Pavão. O mistério que se liga a essa figura, o ato de invocação que se caracteriza pela repetição do vocativo, já que o sintagma “Pavão misterioso” se comporta como um vocativo ao qual se dirige o sujeito, cria uma espécie de isotopia do sobrenatural.

Essa interlocução constante com o Pavão pode ainda ser vista como contendo de modo recorrente uma estratégia de manipulação do sujeito em relação à instância do destinador, numa inversão de papéis actanciais: o Pavão é o possível destinador do sujeito, para os programas que este último intenta, uma vez que se configura como instância doadora de valores, um potencial doador de competência, portanto. Mas o sujeito, ao interpelar o destinador, se coloca como um alguém que tenta persuadi-lo a realizar uma performance sobrenatural, da qual ele, sujeito-narrador da canção, é um potencial beneficiário.

Todas essas considerações são acrescidas, na última estrofe, de um outro ponto: a aparição das figuras da “donzela” e do “conde”, que, assim como o Pavão, também remontam ao universo figurativo-narrativo do cordel em que Ednardo se inspirou. Se pensarmos que o artigo indefinido “um” demarca uma indeterminação do substantivo, vemos que ele metaforiza – ou personifica –, logo, a instância de aparição do *antissujeito*, que pode ser manifestada toda vez que *um* conde aparecer. O que o artigo indefinido indicia é que o antissujeito conde é de ordem *potencial*, havendo sempre a possibilidade de aparecer (ser atualizado e depois realizar-se) no caminho do sujeito “um conde raivoso”, cuja ação é certa e rápida de acontecer (“não tarda a chegar”), ou seja, a volta dos valores remissivos.

A figura de “um conde raivoso” se interpõe, assim, como algo que se coloca como impedimento, ameaça, à donzela. Nesse momento, o vocativo se dirige à figura desta última, marcado por um imperativo do sujeito “Não temas”. Neste momento da letra, o que podemos ver é um sujeito seguro de si, otimista, colocando a si e à donzela como conjuntos com o objeto “sorte”, e tranquilizando a ela (“Nossa sorte nessa guerra”). Além disso, o lexema “guerra” semantiza ainda mais a situação de pleno conflito na qual o sujeito julga estar inserido, tornando sua repentina segurança em si algo de ordem passional.

Se pensarmos bem, o que parece haver no fim do texto é a expressão de que o sujeito *crê* provável a conjunção com os valores que representa o Pavão, o que é ilustrado principalmente pela figura “voar”. Pode ser por esse motivo que o “ai”, após os dois primeiros versos do refrão, seja um misto de euforia e disforia. A adesão passional e fiduciária do sujeito o faz crer na *parada da parada* e, de certo modo, antecipar uma situação de relaxamento, ainda que somente *possível*, quiçá porque o sujeito-narrador na canção, em todo o seu percurso, e gradativamente, *acredite* no potencial libertador e sobrenatural do Pavão.

O conector adversativo da última estrofe da canção estabelece uma relação entre elementos diferentes do enredo da obra: ele se interpõe agora ao “eles”, que parece retomar a figura dos condes, contraposta ao

tensões da foria e que, consequentemente, obstaculiza a formação das ‘valências’ e de toda orientação firme da protensividade” (Greimas e Fontanille, 1993, p. 31-32).

⁷ Interessante ao notar que, ao se fazer uma busca à letra no Google com os termos “pavão misteriozo Ednardo letra”, a versão que aparece tem, no trecho, um “oh!”, que marcaria de outro modo a intervenção do Pavão, dando-lhe dimensão epifânica.

universo axiológico do sujeito-narrador: este é o que se encontra conjunto com o “voar”, já os condes não. O sujeito, de fato, parece travestir o “estado de coisas” da estrutura narrativa do texto pelo *crer*. É graças a isso que o sujeito crê *poder-fazer*, crê *poder-voar*, o que se impõe a ele de modo imperioso ante o que se coloca como contrário e como ameaça. São os valores doados pelo Pavão, assim, que dão a *crença* ao sujeito de que ele, o Pavão, realizará a performance necessária. Pensando nesse dado, podemos dizer que o sujeito de “Pavão Mysteriozo” se comporta de modo similar ao de *Carneiro*, outra composição de Ednardo, analisada por Saraiva (2013, p. 232). É isso o que permite que uma condição de relaxamento instaure o fim da letra, ainda que nada de fato tenha sido feito para que a situação disfórica fosse alterada.

Dito isso, veremos agora como essas questões podem ser pensadas na relação da letra com a melodia, a fim de mostrarmos que o jogo presente no conteúdo da letra se potencializa com a compatibilização com elementos melódicos. A separação realizada aqui, portanto, cumpre somente papel analítico e de contraste, para estabelecer o que de fato dá à canção sua eficácia e seu encanto: os efeitos conjugados e sincréticos do verbal e do musical.

Da melodia

A análise da melodia, e seus efeitos de compatibilização com a letra, no canto de Ednardo, demanda esclarecimentos específicos. Por isso, utilizaremos de modo mais detido termos da teoria de Luiz Tatit (1994, 2010, 2016) que abordam também a dimensão melódica da canção. Tal modelo é baseado no princípio de que a canção é uma “fala cantada”, diferindo da fala em si por ter uma dimensão melódica estabilizada, pois é feita para durar na memória, para ser repetida e perenizada como objeto estético (Tatit, 1997). A fala, do ponto de vista sonoro, é quase completamente irregular, tendo valor efêmero, porque o importante, no seu uso cotidiano, são as mensagens (os conteúdos) que ela manifesta. Nesse sentido, apesar de exercer papel relevante na identificação dos sujeitos, ela não é produzida, em contexto verbal, para ser necessariamente reproduzida, e disso decorre a sua liberdade prosódica, que não se fixa em frequências regulares (notas delimitadas). O ofício dos cancionistas consiste, então, em atribuir valor estético (musical) aos mesmos elementos sonoros que na fala seriam dispensáveis, porque ganham revitalização artística no objeto cancional.

Diz Luiz Tatit que “a maioria absoluta das canções midiáticas apresenta um ‘cálculo’ comedido dos recursos que organizam sua sonoridade” (2016, p. 166). Isso significa que praticamente todas as produções cancionais brasileiras (nos termos da linguagem que se consolidou ao longo do séc. XX no Brasil) constroem seus sentidos através da mobilização de elementos verbais e musicais em diferentes dosagens. No geral, elas apresentam duas grandes oposições tensivas no

plano da expressão (que também repercutem no plano do conteúdo): i. há uma oposição entre *musicalização* e *oralização*; e ii. outra oposição entre *concentração* e *expansão* (Figura 2, a seguir). Essa dupla complexidade basilar dá origem às conformações textuais que encontramos nas canções que circulam no campo das produções brasileiras, com três modelos de integração que dependem sempre do modo como essas quatro tendências primordiais interagem entre si. Eis uma ilustração das interações oscilantes:

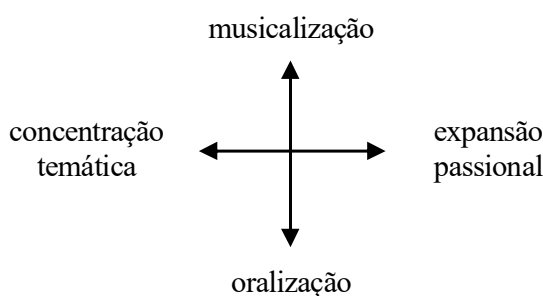


Figura 2. Campo de oscilação cancional.

Fonte: Tatit (2016, p. 166).

Primeiro, há os casos em que, em razão do predomínio massivo da força de *oralização* (presença da fala) na canção, são facilmente depreendidas figuras sonoras comumente encontradas na oralidade dos falantes, razão pela qual também foram chamadas canções *figurativas* (traço forte em cantores como Maria Bethânia e Jorge Ben, e cujos limites são constantemente testados pela maioria dos artistas do *rap*). Existem também canções que variam conforme as configurações do *andamento* observado (Tatit, 1997; Zilberberg, 2011, 2015), de dois tipos: as ditas *temáticas*, marcadas pela força de concentração (tendência à involução sonora, caminhando por gradações e criando refrãos), nas quais há prevalência de estruturas melódicas relativamente padronizadas, reiterativas. Quase sempre mais aceleradas, essas canções em geral correspondem, no plano do conteúdo, a situações de euforia e de conjunção entre sujeito e objeto (por exemplo, a canção “Águas de março”, de Tom Jobim); e, por último, as predominantemente *passionais*, caracterizadas pela expansão melódica (tendência à evolução sonora, caminhando por saltos e transposições), que tendem a ser mais lentas, desaceleradas, e se destacam pela exploração de outras regiões do campo sonoro. Estas geralmente estão associadas aos relatos de disjunção, de “distância” entre o sujeito e o objeto. Bons exemplos são canções como “Oceano”, de Djavan, e “Travessia”, de Milton Nascimento.

Mas é importante ressaltar que essa classificação de tipos melódicos não se dá de modo estanque.⁸ Uma mesma canção apresentará sempre essas três características, com proporções variadas, havendo uma relação de interação ou de modo que a presença *dominante* de um tipo pode

⁸Falamos em “tipos de melodias”, mas essas categorias (tematização, passionalização, figurativização) são próprias das melodias *cancionais*. Além disso, elas estão em interação nas canções, o que é constantemente mostrado por Tatit em sua obra e que é estudado de modo específico em Saraiva e Leite (2021).

conviver com uma presença *recessiva* de outro, e *residual* do terceiro – o que é muito bem frisado por Wisnik (2003), em análise de “Cajuína”, de Caetano Veloso; e por Saraiva e Leite (2021), em análise de três canções de Chico Buarque. Examinaremos como essas três forças disputam espaço na canção de Ednardo, de acordo com as configurações missivas que orientam as disposições do sujeito no conteúdo e na expressão.

Na primeira estrofe da canção, também refrão, percebe-se a ocupação intermediária do campo de tessitura melódica (zona azulada, na Figura 3). A limitação da melodia a uma faixa sonora que compreende quase exclusivamente seis semitons (do Lá ao Ré) é decorrência de uma força de *concentração* que ajuda a manter sob controle o desenho melódico, o que permite ao enunciador construir regularidade já nas quatro primeiras unidades entoativas da canção. Essa configuração dos recursos musicais nasce vinculada à contemplação da figura do Pavão, no plano do conteúdo, como vimos na análise da letra, o que significa que estão dadas as condições iniciais de compatibilidade entre grandezas linguísticas e musicais. O efeito resultante é o estabelecimento de uma *identidade* própria da canção, que vai se consolidando na mesma medida em que o enunciador nos dá a conhecer os elementos textuais que são representativos dos valores emissivos no discurso.

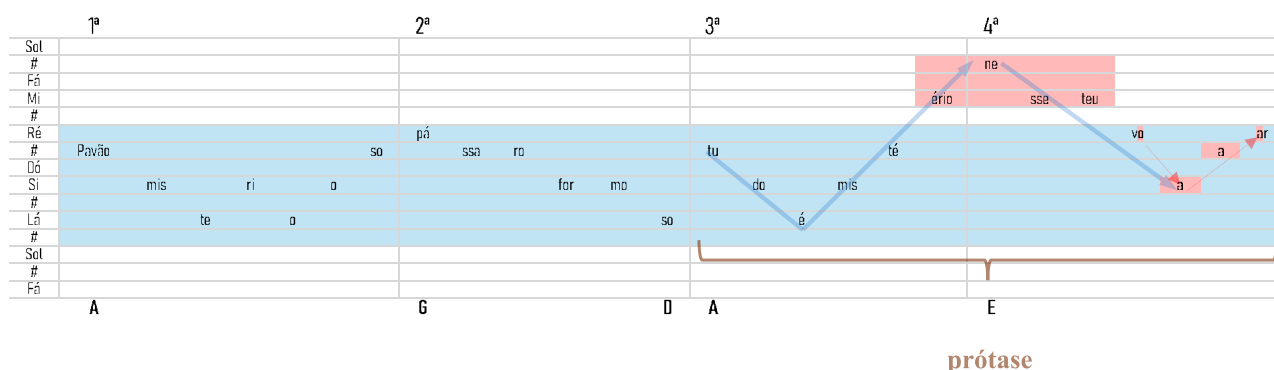


Figura 3. Primeira sequência de unidades entoativas do primeiro refrão.

Fonte: Elaboração própria.

Mas essa primeira organização identitária não ocorre em condições de plenitude. Na realidade, os traços de uma tensão passional já estão presentes desde o começo como elementos intrusivos se insinuando para desestabilizar a regularidade sonora no âmago das forças de identidade, de ordem tematizante. Nas unidades entoativas 1 e 2, apesar da concentração sonora (recurso eminentemente *temático*),⁹ há pontos de desaceleração da melodia, em razão do prolongamento da vogal “o” na sílaba tônica em “misterioso” (recurso *passional*). Além disso, notamos, no final dessa primeira linha melódica, a partir da sílaba “nes-” (u.e. 4), uma elevação da melodia em direção à zona mais alta da tessitura (zona vermelha). Observe-se, na ilustração apresentada anteriormente,

⁹Para maior economia descritiva, iremos nos referir às “unidades entoativas” na forma abreviada “u.e.”.

que, se as três primeiras unidades entoativas constroem um princípio de padronização (o mesmo desenho da unidade 1 reaparece na unidade 3, a partir da nota Dó#), a unidade 4 interrompe ligeiramente o mecanismo de previsibilidade que vinha se construindo até então. Apesar de manter o contorno descendente observado na unid. 2, a unid. 4 começa cinco semitons acima, em Fá#, e termina com uma pequena progressão na direção contrária ao que se viu na unid. 2. Como se isso não bastasse para provocar a desordem, o enunciador ainda força um prolongamento melismático percorrendo três notas com uma só vogal (“a”, no final de “voar”).

Essa elevação na altura, no plano expressivo, mostra que há uma concorrência tensiva dos elementos temáticos e passionais para configurar, na canção como um todo, um contraste irreduzível que só pode ser explicado pelas tensões do sujeito no plano do conteúdo. Não deixa de chamar atenção, aqui, que o momento de maior altura no campo de tessitura se dê justamente na passagem do que, na letra, se configura como “mistério” e “voar”, dois atributos que dão ao pavão o aspecto positivo (valor emissivo) identificado pelo eu lírico, o /poder-fazer/, que parece elevar também o destinador “Pavão” ao nível do fantástico. Tudo se passa como se o destinador eleito transitasse entre dois níveis de contemplação: transcendente e expansivo pelo que há de inapreensível, inexplicável e universal (“tudo é mistério”¹⁰; imanente e concentrado pelo que há de empírico, singular, inconfundível e absoluto (“nessa teu voar”). Essa complexidade constitutiva confere ao Pavão um estatuto de superioridade, de um agente portentoso e sobrenatural, o único qualificado para intervir (como força de emissão) no curso dos acontecimentos disruptivos (remissão) que são dados a conhecer em momento posterior na letra, mas cujos efeitos já podem ser pressentidos. Aliás, é por haver traços recessivos de passionalização no refrão que não temos um movimento de descendência concretizado no fim do segmento, já que as vogais de “voar” são prolongadas e redirecionadas em melisma para cima, e essa ascendência anuncia a segunda parte do refrão, que vem explicar as razões discursivas dessa convivência dos recursos expressivos opostos.

A segunda sequência (Figura 4) também traz a mesma constituição geral da primeira, mas com ligeiras diferenças. Ela torna a concentrar todas as notas em região mediana, a partir da interjeição “ai” (ou “mas”, levando-se conta outras versões, casos já observados anteriormente), rerepresentando o mesmo comportamento melódico da sequência anterior nos inícios das u.e. 5, 6 e 7.

¹⁰ O Aurélio dá a razão no verbete *mistério*: “1. Objeto de fé ou dogma religioso, impenetrável à razão humana. 2. Tudo o que a inteligência humana é incapaz de explicar ou compreender” (Ferreira, 2019, p. 509).

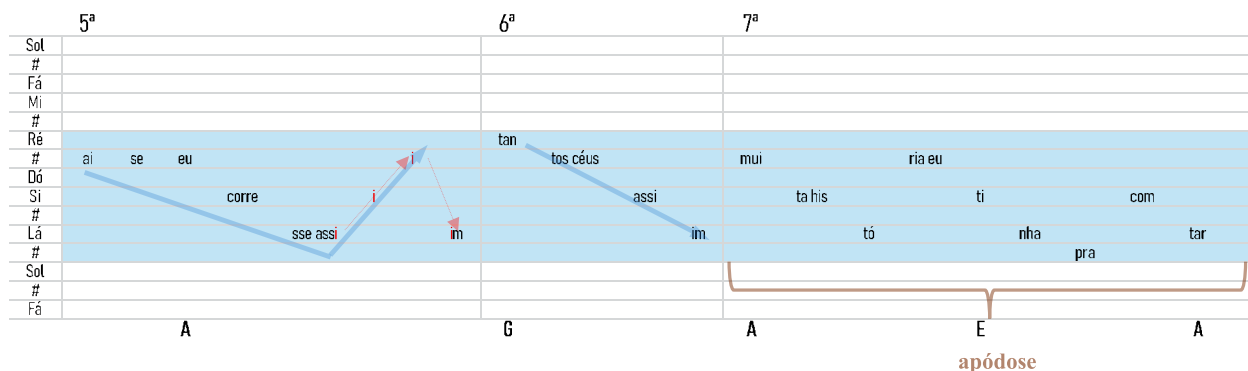


Figura 4. Segunda parte do refrão na canção.

Fonte: Elaboração própria.

Na 5ª u.e., desenha-se uma descendência entoativa, mas ela não se realiza plenamente, porque é interrompida pela vogal “i”, nasalizada, presente em “assim” (prolongada e ampliada, por sustentação e melisma, como havia ocorrido na vogal “o” em “misterioso”), o que insinua, nesse contexto, um leve aumento da tensão passional, neutralizada, logo em seguida, por nova descendência, que desta vez se concretiza e lhe dá valor asseverativo. Na 6ª u.e., a ligeira subida que começa com a sílaba “tan”, de “tantos”, não faz mais que projetar outra descendência que reforça o tom asseverativo, reiterando a predominância de um percurso de ocupação medial do campo de tessitura, a enfatizar a singularidade temática do “Pavão”.

Uma outra observação sobre essa sequência, em comparação com a anterior, é que ela constrói apenas três unidades entoativas em vez de quatro, como mostramos na primeira sequência do refrão, e a razão disso é que, na anterior, a elevação geral das u.e. 3 e 4 havia configurado uma *prótase* (uma “pergunta” sonora); e nesta sequência, por sua vez, todo o trecho final compreende apenas uma u.e. (a 7ª), construindo uma cadência final que se configura como *apódose* (a resposta) para fechar o refrão na tônica (nota Lá). Esses movimentos entoativos demonstram a presença da fala na canção e seus efeitos conjugados com a dimensão melódica.

No que tange ao comportamento em geral dessas sequências, conseguimos notar que os seguidos “abortamentos” do aumento da tensão, assim construídos, podem configurar dois caminhos: a) primeiro, de que o possível estado de conjunção eufórica fantasiosa do sujeito dá lugar a uma constatação mais “realista”, menos intensa e mais prosaica, daí que a ocupação medial volte a predominar, fazendo que os esboços de euforia sejam logo transformados em descendências disfóricas (como para relembrar a incompetência modal do sujeito, expressa na letra); b) segundo, pode ser um momento de resolução de um conflito, ou de relaxamento da tensão (que pode ser eufórica ou pode ser disfórica), e de direcionamento para um estado mais calmo e resolutivo (conjuntivo),

que é vislumbrado como possibilidade (conjunção com o “contar histórias”, já que poder relatar algo demarca um momento posterior ao acontecido; o “assim”, primeiro na tensão do agudo para o descendente, depois sobretudo descendente, marcaria, nesse sentido, o estado *tal como* ele precisaria ser para ser conjuntivo). Como há uma interação entre conjunção *desejada* e disjunção *indesejada*, na letra da canção, as duas hipóteses podem servir para o prosseguimento da análise da canção.

O refrão inteiro, por tudo isso, apresenta uma ambivalência que responde pela presença simultânea de elementos eufóricos e disfóricos, num misto de conjunção e disjunção. Há uma dimensão euforizante no Pavão para o sujeito, na medida em que ele tem as condições modais para agir a seu favor; mas há, ao mesmo tempo, uma dimensão disforizante, porque o enunciador, ele mesmo, não tem a competência necessária para agir por conta própria, restando-lhe manifestar uma *súplica* e um /querer/ (impossível?): “ai se eu corresse assim” / “muita história eu tinha pra contar”, conforme já apontamos na análise da letra.

Nesses termos, poderíamos dizer que, desde o início do refrão, temos uma trajetória de esboços de aumento de altura, sempre neutralizados pela descendência, como para conter as elevações e manter a entoação na zona mediana. Isso nos parece um efeito de sentido de triunfo do programa temático sobre a *expansão* passional, mas sem que jamais deixemos de sentir a presença insinuante deste último.

Além disso, todos os refrãos são fortemente conduzidos por balizas rítmicas próprias do maracatu, com toda a instrumentação marcando a firmeza dos tempos fortes, nos inícios e conclusões de frase. Diríamos então, por tudo isso, que a principal estratégia enunciativa do sujeito, nos refrãos, é mobilizar e intensificar todas as forças de *musicalização* disponíveis no texto (voz, violão, baixo, percussivos, etc.) para acessar e garantir o vigor temático e, assim, realçar a predominância dos valores eufóricos (emissivos) associados à presença do “Pavão” no campo discursivo do sujeito.

Passando para a segunda estrofe (Figura 5), após a primeira aparição do refrão, na primeira parte, uma leve descendência demarca uma trajetória de feição declarativa, de afirmação de algo, logo acompanhada de um salto para o agudo, que volta a dar tensão passional à melodia, sobretudo na sílaba “-sa”, num momento em que se faz referência à cauda do Pavão. Após essa subida, esse segmento melódico passa a ocupar novamente uma faixa mais mediana e uma tendência à descendência, justamente num momento em que se faz menção aos valores eufóricos da infância, com o qual o sujeito não está conjunto, mas *quer-se* conjunto. Vejamos:

	8ª	9ª	10ª	11ª
Sol				
#				
F#				
Mi		ssa		
#		cauda		
Ré			me	leque
#		ne	guar	mo
Dó		aber		de
				a
Si				brin
#		ta		car
Lá	Pavão	em	le	
#			da	
Sol				
#				no
F#			que	
	F#m	G	F#m	Am
			Am	E7

Figura 5. Primeira estrofe após o refrão.

Fonte: Elaboração própria.

Essa estrofe é marcada pela desaceleração, pela acentuação do alongamento de vogais e pelo silenciamento dos instrumentos mais rítmicos e retumbantes do maracatu. Há, assim, um aumento da passionalização, mas a interagir com a figurativização, já que os recursos de musicalização atrelados ao componente instrumental são neutralizados, dando-se foco à voz. Além disso, Tatit (2016, p. 148) menciona, em exemplo relativo a *Oh! Darling*, dos Beatles, que o uso de expressão vocativa intensifica a relação enunciativa eu-tu, recurso também mencionado em Saraiva e Leite (2021, p. 116) como característico da figurativização. Isso nos faz lembrar que, já no refrão, tínhamos a presença do vocativo “pavão misterioso”, a serviço da tematização euforizante desta figura, mas também como abertura de *diálogo* entre o sujeito e o destinador que lhe pode sortir os valores necessários à superação da tensão gerada pela situação disfórica. Aqui vemos se imbricarem figurativização e tematização.

O efeito que essas últimas escolhas geram, na segunda estrofe, acrescidas do tom melancólico da voz de Ednardo, é que o sujeito se volta de modo mais pessoal ao Pavão – efeito reforçado pela redução drástica da presença rítmica dos outros instrumentos – para “pedir”, “suplicar”, de modo mais íntimo os objetos que, como vimos na letra, lhe faltam (como a própria fuga do presente e do impasse entre /vida/ e /morte/, e entre /liberdade/ e /opressão/). O predomínio da voz, nesse momento da canção, também traz consigo maior presença dos recursos de oralização, e assim, sem instrumentação, acompanhada de desaceleração e esboços de aumento na ocupação do campo de tessitura, o enunciador constrói um tom dialogal com o Pavão, dando ênfase a um *dizer*, que é também de teor passional.

A interação nas estrofes, entre ocupação medial do campo de tessitura e aumento da tensão, aparece, portanto, com claras diferenças em relação ao refrão. Resumindo: quando há redução dos recursos musicais (internos ou externos à melodia), a voz ganha força, por isso adquire o tom intimista desse segmento, agregando recursos passionais para tornar *crível* uma espécie de *súplica*. Nesse contexto, relativo às

estrofes, os momentos de descendência revelam o estado de menor tensão, marcado por uma espécie de resolução de um conflito em que estaria confirmada a conjunção (“moleque de eterno brincar”), ao mesmo tempo em que assinalam uma asseveração descendente que se comporta como constatação. Raciocínio similar pode ser feito em relação à segunda parte da estrofe (Figura 6):

	12 ^a	13 ^a	14 ^a
Sol			
#			
Fá			
Mi			
#			
Ré		de	
#			
Dó	Me pou	me	morrer
Si	pa do	a	tão mo
#			
Lá	vexa	e	o
#			
Sol			
#			
Fá		ço	
	Am	Dm	Am
			E7
			A

Figura 6. Segunda parte da estrofe após o refrão.

Fonte: Elaboração própria.

A minimização da instrumentação do maracatu continua e percebemos ainda uma melodia passionalizada, nos alongamentos de vogais e na desaceleração, atenuada, porém, pela menor expansão das notas no campo de tessitura, em relação à primeira parte, o que demonstra diminuição de conflitos. Este tem leves contrapartidas como a elevação da sílaba “de”, no momento que o sujeito trata da morte, o que demonstra um ponto de tensão passional menos evidente por conta da ocupação medial predominante do campo de tessitura, que logo resolve a tensão e se dirige para uma zona asseverativa de um estado de conjunção vislumbrado (o poder olhar muitas coisas, o que, na letra, caracteriza a crença na *continuação* da narrativa, ou seja, valores emissivos).

Essa menor ocupação pode ser interpretada como indício da aproximação do refrão, em que a dimensão tematizante volta a predominar na melodia. Na segunda aparição do refrão, percebemos que, em geral, não há alteração quanto ao seu perfil entoativo e melódico, marcada por uma maior instrumentação e aceleração, acompanhada pela dimensão figurativa que faz o segmento deixar de ser de *súplica* e passar a ser de *louvor*, e tensionada pelos aumentos passionais, a expressarem a disjunção com os objetos desejados.

No que concerne à quarta estrofe, todavia, em relação à segunda, notamos mais diferenças, não se configurando como mera repetição: o trecho, que começa com a diminuição da instrumentação, como no caso da primeira aparição, agora apresenta, ainda que timidamente, o acompanhamento do violão e uma marcação perceptível nas batidas no prato da bateria.

Do ponto de vista da expressão melódica, essa estrofe mantém praticamente as mesmas características de passionalização da estrofe anterior, depreensíveis por quatro aspectos: i. pelas interrupções de continuidade sonora provocadas pelos saltos enormes (7 semitons entre as sílabas “noi-te”, e 5 semitons entre as sílabas “can-tar”); ii. pelas transposições de região (9 semitons interpostos entre o “-te e o “me a...”); iii. pela desaceleração de base, que amplia as distâncias sonoras; e iv. pela modulação de tom, antes em Lá maior, agora em Lá menor, tonalidade homônima que se vale de alterações na escala para reconfigurar o modo tonal. Em outras palavras, esse novo ambiente sonoro coloca em evidência uma construção geral que se impõe como alteridade em relação aos refrãos. Ilustremos essas observações (ver sobretudo as setas amarelas, na Figura 7):

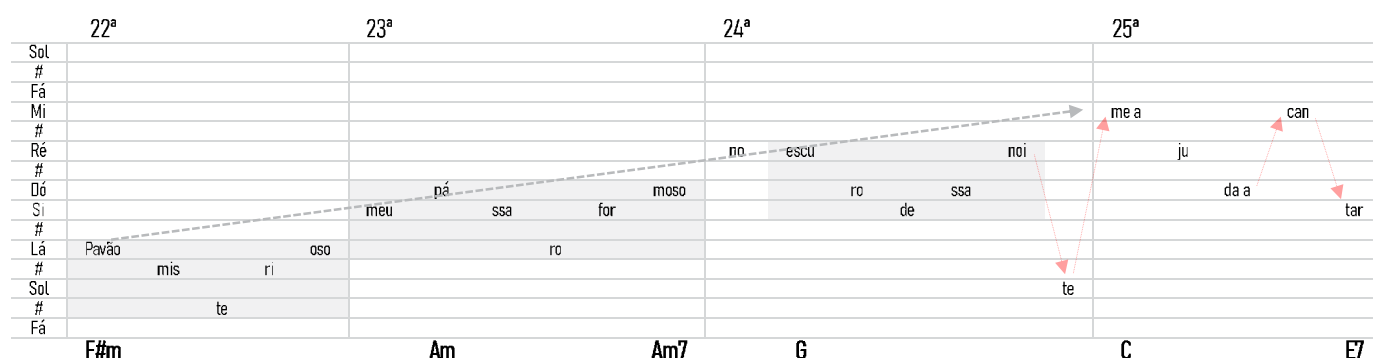


Figura 7. Quarta estrofe (após o segundo refrão)¹¹.

Fonte: Elaboração própria.

¹¹ Se continuássemos a enumeração, o refrão que se segue à segunda estrofe seria constituído pelas u.e. 15 a 21, por isso a estrofe posterior, que analisamos agora, inicia na u.e. 22.

A novidade, porém, é que a estratégia de contenção das forças passionais mudou. Agora, a tematização melódica é posta como recurso complementar sob a forma de uma *gradação* em blocos temáticos (marcados em azul na Figura 7, apresentada anteriormente). Tatit e Lopes já haviam descrito que a característica central de canções passionais é criar configurações melódicas que obedecem a uma tendência expansiva, que opera sobretudo com disjunções sonoras (2008, p. 26). Mas como nada pode se expandir eternamente na linguagem, há de se prever sempre recursos complementares que atenuam as distâncias, daí que é preciso buscar formas de *involver* (concentrar), e nas canções passionais isso pode ser feito pelas gradações, isto é, progressões em graus conjuntos, funcionando como contraprogramas temáticos.

Nessa estrofe, a gradação vem, portanto, para manter ativos os efeitos temáticos, justamente porque caminhar de grau em grau, mesmo em blocos, assegura a *concentração* entre as notas, reagindo aos saltos. Na letra, o conteúdo também aborda estratégias conjuntivas (aproximativas), sobretudo na primeira parte, que é um elogio aos predicados do Pavão, numa estratégia persuasiva que invoca até mesmo o possessivo de primeira pessoa (“meu pássaro formoso”).

Esses movimentos de ascensão gradual, no plano extenso, conduzem a uma interrupção drástica da progressão, exatamente quando o elemento disfórico é introduzido no conteúdo (o corte sonoro divide a palavra “noi-te”), reafirmando, assim, a preponderância passional da estrofe. A interação entre esses dois recursos expressivos (gradação + transposição de altura), nas proporções descritas, torna a dimensão tematizante, neutralizada na segunda estrofe, bem mais forte nesta quarta, o que explica também a aparição, ainda que tímida, da instrumentação musical, ao mesmo tempo que parece indiciar que a neutralização na segunda estrofe é uma espécie de potencialização dos efeitos temático-musicais, momentaneamente postos na surdina para depois retornarem.

Na segunda parte da estrofe, a entoação que se desenha em direção às regiões mais agudas (Figura 8), junto com os inúmeros saltos intervalares, nos faz perceber que há também aí um dos momentos de maior tensão na letra, em que o eu lírico da canção suplica que o Pavão exerça de modo mais drástico seu papel de destinador dotado de /poder/. A ocupação mais aguda revela, assim, que o segmento entoativo anterior em gradação, da estrofe, já estava a prenunciar esse momento de maior intensidade:

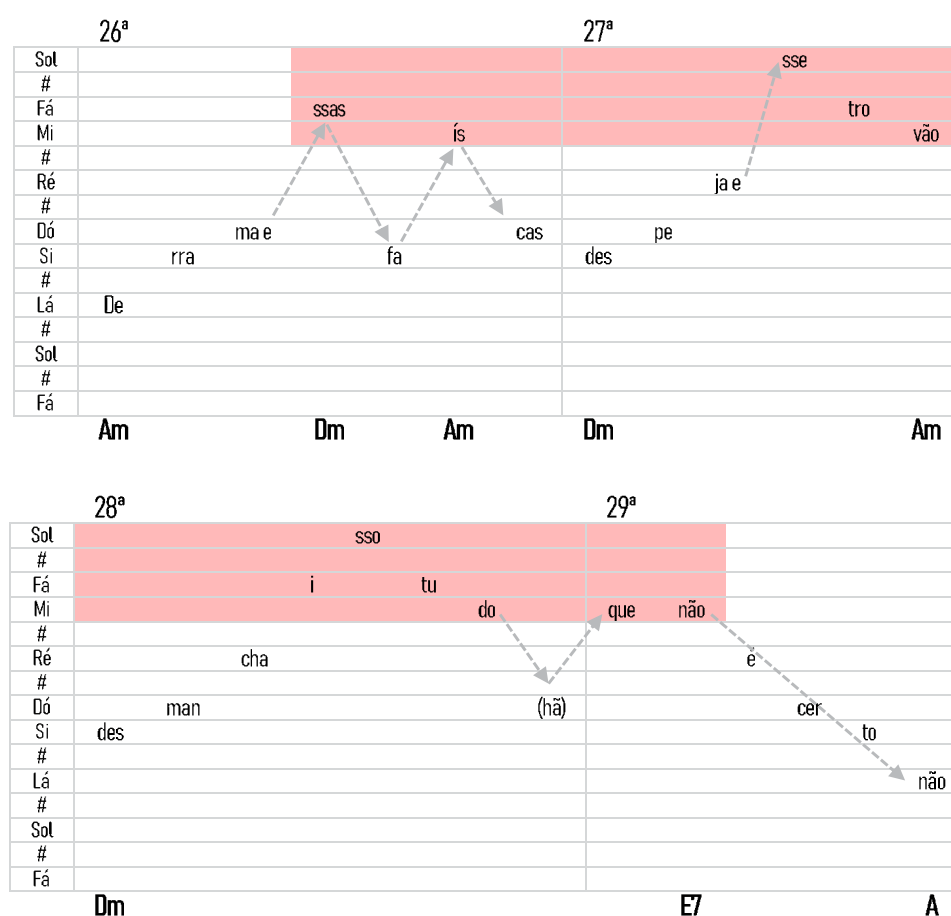


Figura 8. Segunda parte da quarta estrofe.

Fonte: Elaboração própria.

Essa última parte da estrofe passa a ser acompanhada de uma intensificação da presença musical do violão, mas sem percussão, em contraste com a primeira parte da estrofe. Se considerarmos que a presença e a ausência de elementos da instrumentação e do arranjo podem ser significantes no jogo entre melodia e letra na canção (Coelho, 2007), o que parece haver aqui é novamente uma diminuição de presença da força de musicalização em favor da oralização. Embora tudo ocorra sem qualquer prejuízo da estabilidade musical necessária à permanência da entoação nos domínios da canção, a redução das balizas rítmicas coloca novamente em evidência que o fazer entoativo é necessariamente um gesto oral. Nesse trecho, tudo parece indiciar que uma tensão crescente acompanha os expedientes melódicos da canção em direção ao momento de maior passionalidade, em que a voz está em primeiro plano aliada à dominância passional na expressão.

Porém há uma tematização ressurgindo na surdina, como a indicar que uma dimensão eufórica também pode estar em franco restabelecimento – o que de fato se confirmará no segmento seguinte – mas tudo começa a se construir desde já, sobretudo por duas maneiras principais.

- Primeiro, essa parte da estrofe apresenta ao final uma descendência asseverativa que se põe como relaxamento da tensão vocal, opondo as duas: o momento de maior tensão é marcado pelo fazer um tanto epifânico do Pavão, enquanto, na descendência asseverativa, notamos uma constatação, na letra, do que, para o sujeito, “não é certo não”. A descendência do tonema simula um dizer mais constativo, atrelado a um princípio de realidade, que se opõe à elevação, da ordem do sonho. Esses dados nos fazem confirmar que a alternância entre tensão e relaxamento, notada desde o início na melodia da canção, é não só a interação entre estados eufóricos e disfóricos, ou estados eufóricos atenuados, ou estados disfóricos atenuados, mas também a interação entre realidade e sonho, entre imaginação e constatação, no plano do conteúdo.
- Segundo, notamos que essa última descendência sonora vem acompanhada por uma nova modulação de tom no nível harmônico e melódico, de Lá menor para Lá maior, retomando a soberania tonal própria do refrão, de modo que sentimos a presença forte dos elementos identitários já neste final de frase – que antecede o próximo refrão.

Na última aparição do refrão, percebemos que o início se constrói praticamente com o mesmo perfil verbo-musical das ocorrências anteriores, ao se conjugarem novamente os procedimentos tematizantes e passionalizantes, com predomínio dos primeiros, praticamente sem alterações na configuração geral. Mas a segunda parte desse último refrão nos mostra que desta vez a dimensão fiduciária se manifesta com muito mais força, pondo em relevo o fato, como vimos na letra, de que o sujeito realmente *acredita* na possibilidade de uma conjunção futura, ao mesmo tempo que vemos se insinuarem células passionais, como nas sílabas “-sor” e “mui”. Ao final, o refrão se dirige para uma desaceleração que constrói um desfecho marcado pela *crença* na conjunção (Figura 9), tão forte que o abrandamento sonoro pode também gerar o efeito de sentido de tranquilidade (relaxamento), finalmente alcançada pelo sujeito, já que não lhe restam dúvidas de que a intensidade das competências de seu maior aliado supera até mesmo a multiplicação das forças inimigas:

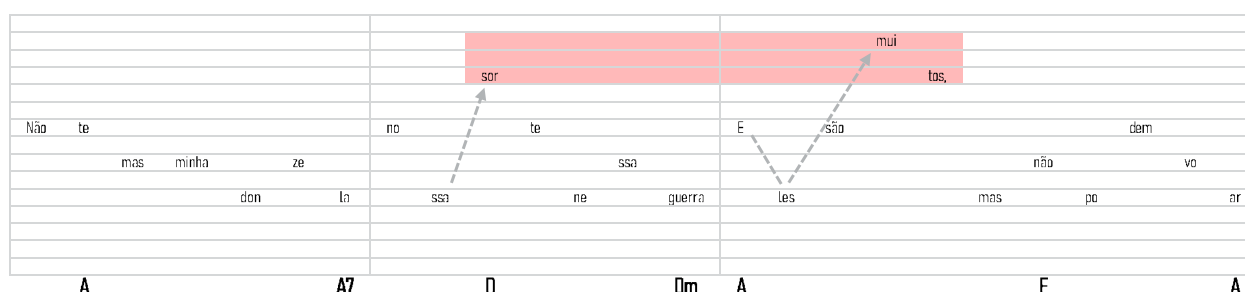


Figura 9. Parte final do último refrão.

Fonte: Elaboração própria.

O término em desaceleração, e em descendência asseverativa, porém marcado pela conjunção, mostra uma neutralização entre a dimensão tematizante, a passionalizante e a figurativizante, mostrando assim um estado de relaxamento não só nas tensões do conteúdo da letra, mas na tensão entre os próprios regimes melódicos, que, em suas interações, alavancaram os efeitos da canção. Só resta o final relaxado de conjunção, e o silêncio do fim da canção.

Balanço geral

Todos esses elementos que acabamos de analisar demonstram com clareza que a estrutura melódica da canção se dá, sobretudo, em duas constantes: mais nítida no refrão, há a interação entre procedimentos tematizantes e passionalizantes, relacionados aos estados passionais do sujeito e à figura do Pavão, que representa, de certo modo, uma expressão *possível* de euforia e conjunção no horizonte do sujeito, que está em situação disfórica; já nas estrofes, a ausência de instrumentação, com o alçar a primeiro plano da voz, demarcam uma relação mais pessoal com o Pavão, dando foco, assim, a um *dizer*. Esse realce do dizer evidencia a dimensão oral, interlocutiva, própria da comunicação entre destinador

e destinatário na canção, e que tem, recordemos, também um caráter passional em razão das súplicas – que se manifesta na melodia com as configurações já comentadas.

Esse foco na voz demarca uma triagem necessária ao foco que também é dado ao Pavão. No plano tematizante do refrão, as pistas de aproximação, em função dessa triagem, estão por toda parte, cifradas nos advérbios e pronomes que aparecem na letra do refrão: “*nesse teu voar*” / “*se eu corresse assim*” / “*tantos céus assim*”. Todas essas ocorrências acentuam a singularidade do Pavão: ele marca, logo, uma instância de concentração semântica no plano do conteúdo, e de concentração melódica na expressão. Daí o caráter *temático* que predomina em todos os refrãos. No caso das estrofes, o foco que há é o direcionar-se especificamente ao Pavão, deixando-se de lado outros instrumentos que possam causar qualquer tipo de “interferência” nessa comunicação. Nesse caso, o tom dialogal (de teor figurativizante) interage com a dimensão passional que se insinua como ponto de tensão, dando outro tratamento à concentração, agora realçando o *dizer*.

Tatit já ensinou que “utilizar recursos complementares de uma das tendências significa quase sempre acenar para os recursos centrais da outra” (2016, p. 163). Saraiva e Leite (2021) mostram, em seu estudo, como podem se dar essas interações tomando como exemplo três canções de Chico Buarque (“Com açúcar, com afeto”, “Cotidiano” e “Sem açúcar”). Desse ponto de vista, no caso da canção de Ednardo, podemos assim pensar: não há como evitar que à presença dos recursos da alteridade corresponda sempre a expectativa de retorno das forças identitárias, que, no caso da canção em exame, respondem pela concentração sonora no plano melódico associada à contemplação eufórica da figura do Pavão.

Não é, pois, gratuito que o retorno da exaltação no plano do conteúdo promovido pelo refrão nas estrofes 1, 3 e 5 (reiterando suas qualidades modais e figurativas) venha sempre após as marcas dolorosas da alteridade (nas estrofes 2 e 4, respectivamente, onde ouve-se, por exemplo: “me poupa do vexame de morrer tão moço” e “no escuro dessa noite me ajuda a cantar”). Nessas ocasiões de exposição intimista das inquietações passionais do sujeito, o que domina no campo melódico é a expansão sonora, pela desaceleração, e pela evolução quase descomedida de algumas notas de uma região a outra, e pela ausência da vivacidade rítmica do maracatu. No Quadro 1, a seguir, resumimos para o leitor essas relações na canção.

Quadro 1. Configuração das forças cancionais nas estrofes e nos refrãos

ASPECTOS GERAIS DOS REFRÃOS (força de acesso: <i>musicalização</i>)		
regime tensivo	no conteúdo	na expressão
concentração temática (programa)	possessivos e advérbios que singularizam os predicados modais específicos da figura imanente do pavão: “nesse teu voar” / “corresse assim” / “tantos céus assim”	condensação melódica, recorrência motívica, reiteração de movimentos, recrudescimento rítmico, estabelecimento e domínio da identidade melódica (tema central e tom maior)
expansão passional (contraprograma)	insuficiência modal do enunciador-sujeito e incompreensão das qualidades transcendentais na modalização do destinador pavão: “ai se eu corresse” / “tudo é mistério”	investidas na ampliação do campo sonoro (por prolongamento vocálico e por melismas nas mesmas vogais)
ASPECTOS GERAIS DAS ESTROFES (força de acesso: <i>oralização</i>)		
regime tensivo	no conteúdo	na expressão
expansão passional (programa)	avaliação da ampla extensão das disforias (misturadas) que precisam ser superadas: “isso tudo que não é certo” / “eles são muitos”; ausência de luz (“no escuro dessa noite”)	ampliação horizontal e vertical do campo sonoro: desaceleração geral e intervalos disjuntos, atenuação das marcações rítmicas, estabelecimento e domínio da alteridade melódica (tema secundário e tom menor)
recessividade: concentração temática (contraprograma)	triagem dos elementos eufóricos no campo discursivo: “meu pássaro formoso” / “essas faíscas” / “esse trovão” / “minha donzela”; intervenção luminosa (“faísca” / “trovão” [com relâmpago]); e exaltação do destinador-sujeito por via da depreciação do inimigo “não podem voar [somente o pavão pode]”	recorrência motívica com reiteração de movimentos (contornos assemelhados), retorno ao tom maior, central, por cadência conclusiva.

Fonte: Elaboração própria.

Considerações finais

Toda essa estruturação da canção, seja em termos verbais, seja melódicos, mostram o jogo entre valores emissivos e remissivos repercutindo em diferentes níveis da canção, já que o componente figurativo (os atores) contém metáforas de relações mais abstratas, narrativas e tensivas, seja de oposição, seja de elementos que fazem o sujeito crer e querer prosseguir. É essa dimensão metafórica, atrelada a esses fatores, que torna o texto prenhe de associações simbólicas.

É a cobertura figurativa, e sua dimensão fantástica e organização narrativa, que dá, por exemplo, a dimensão alegorizante da canção,

fator motivador de terem sido feitas uma pluralidade de interpretações de “Pavão Mysteriozo”, ou seja, de atribuições de diferentes percursos isotópicos a ela.¹² O Pavão, que pode ser um instrumento ligado a um / poder-fazer/, traz em si a possibilidade de ser visto também como um *destinador*, doador de valores e que permite a comunicação do sujeito com um universo transcendente (tanto do ponto de vista político quanto religioso).

Isso se configura como um dos motivos que explicam o uso da canção pelos indígenas do Xingu – reconhecido por Ednardo em entrevista na qual ele diz ter a obra inúmeras interpretações. Ao se imiscuir na esfera do mítico e do sagrado, ela ganha uma dimensão ritualística, que se dá, dentre outros componentes, pela presença do vocativo (*vocare*, chamar) “Pavão Mysteriozo”, com reforço do investimento melódico, rítmico e instrumental próprios do maracatu.

O investimento rítmico lento, ao mesmo tempo invocativo e dialogal, nas estrofes, e a dimensão tematizante no refrão, ambas associadas ao investimento passional, são os fatores que compõem o perfil melódico da canção que, associado ao maracatu, dá também dimensão de súplica, de culto a uma entidade, no texto de Ednardo. O sujeito louva e ao mesmo tempo suplica ao Pavão que lhe tire de uma situação e, posto que acredita no Pavão, conjuga na letra estados eufóricos e de tensão. Daí vem a potencialidade e uma possível interpretação ritualesca – ao lado das mais comuns interpretações políticas – de “Pavão Mysteriozo”, canção ao mesmo tempo fantástica,louvacional e suplicante.

¹² Transpomos aqui um trecho da entrevista em que o compositor Ednardo afirma que a canção “Pavão Mysteriozo” gerou inúmeros entendimentos (percursos de leitura) ao longo do tempo: “Essa música tem mais de trinta, quarenta regravações. É uma coisa que eu aprendi ao longo desse tempo é que devo ter feito essa música de acordo com o que senti na época. Mas quanto mais as pessoas gravam e regravam cada uma dá um novo entendimento diferente para isso aí. Claro que, na minha concepção, eu peguei o lance do romance de cordel e fiz um paralelo em relação àquela situação. Inclusive, eu cunhei a frase ‘no escuro dessa noite’ para fazer um paralelo porque no cordel o que estava escrito era a impossibilidade de um jovem alcançar o amor da amada. Mas os índios do Xingu adotaram essa música como ritual sagrado para as danças deles. (...)” (Araújo, 2004, p. 4).

Referências

ARAÚJO, Felipe. Ednardo: no escuro dessa noite. *O Povo*, Fortaleza, 2004. Entrevista concedida ao caderno Páginas azuis. Disponível em: <https://www20.opovo.com.br/app/acervo/entrevistas/2016/11/03/noticiasentrevistas,3667546/entrevista-com-ednardo.shtml>. Acesso em: 01 ago. 2018.

COELHO, Márcio Luiz Gusmão. *O arranjo como elemento orgânico ligado à canção popular brasileira: uma proposta de análise semiótica*. 226f. Tese (Doutorado em Semiótica e Linguística Geral) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Linguística, São Paulo, 2007.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Mini Aurélio: o dicionário da língua portuguesa*. 8. ed. rev. atual. Curitiba: Positivo, 2019.

FONTANILLE, Jacques; ZILBERBERG, Claude. *Tensão e significação*. Trad. Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Beividas. São Paulo: Discurso Editorial/Humanitas, 2001.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Sobre o sentido II*. Trad. Dilson Ferreira da Cruz. São Paulo: EdUSP, 2014.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. *Dicionário de semiótica*. Vários tradutores. São Paulo: Contexto, 2013.

GREIMAS, Algirdas Julien; FONTANILLE, Jacques. *Semiótica das paixões*. Trad. Maria José Rodrigues Coracini. São Paulo: Ática, 1993.

SARAIVA, José Américo Bezerra. *A Identidade de um percurso e um percurso de uma identidade: um estudo semiótico das canções do Pessoal do Ceará*. Fortaleza: EDUFC, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/10239>. Acesso em: 26 set. 2024.

SARAIVA, José Américo Bezerra; LEITE, Ricardo Lopes. Estados de alma, efeitos tensivos e modos de compatibilização entre melodia e letra em três canções de Chico Buarque. *Estudos Semióticos*, São Paulo, Brasil, v. 17, n. 3, p. 115–130, 2021. DOI: 10.11606/issn.1980-4016.esse.2021.186378. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse/article/view/186378>. Acesso em: 31 maio. 2024.

TATIT, Luiz. *Musicando a semiótica: ensaios*. São Paulo: Annablume, 1997.

TATIT, Luiz. *Semiótica da canção: melodia e letra*. 1. ed. São Paulo: Escuta, 1994.

TATIT, Luiz. A canção e as oscilações tensivas. *Estudos Semióticos* [on-line]. v. 6, n. 2, São Paulo, novembro de 2010, p. 14-21. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse/article/view/49266>. Acesso em: 16 ago. 2024.

TATIT, Luiz. *Todos entoam: ensaios, conversas e lembranças*. 2. ed. rev. e ampl. Cotia: Ateliê, 2014.

TATIT, Luiz. *Estimar canções: estimativas íntimas na formação do sentido*. São Paulo: Ateliê, 2016.

TATIT, Luiz; LOPES, Ivã Carlos. *Elos de melodia e letra*. São Paulo: Ateliê, 2008.

WISNIK, José Miguel. Cajuína transcendental. In: BOSI, Alfredo (org.). *Leitura de poesia*. 2. ed. São Paulo: Ática, 2003. p. 191-220.

ZILBERBERG, Claude. *Razão e poética do sentido*. Trad. Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Beividas. São Paulo: EdUSP, 2006.

ZILBERBERG, Claude. *Elementos de semiótica tensiva*. Trad. Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Beividas. São Paulo: Ateliê, 2011.

ZILBERBERG, Claude. Note sur la portée du tempo. *Actes Sémiotiques* [En ligne], 2015, n° 118. Disponível em: <http://epublications.unilim.fr/revues/as/5506>. Acesso em 14 ago. 2024.

Missive values and verbo-musical compatibilities in “Pavão Misterioso” by Ednardo

Abstract

using analytical procedures focused on both verbal and melodic aspects, this article examines the song “Pavão Misterioso” by the singer-songwriter Ednardo from Ceará. The aim is to delve into the missive component present in the song and explore the relationships between its lyrics and melody. This endeavor is grounded in Greimasian-based semiotics, particularly the semiotics of song as developed in the works of Luiz Tatit (1994, 1997, 2010, 2016). We will analyze the connections between the narrative subject’s journey in “Pavão Misterioso” and the obstacles encountered along the way, while also dissecting how different melodic regimes interact in constructing the meaning of the song. Finally, we will demonstrate how all these components contribute to creating a general meaning effect, wherein the subject, faced with obstacles and the dysphoric situation in which it finds itself, believes it can reunite with the object from which it is disjointed. These elements relate to multiple interpretative possibilities (whether political or mythical) of the song.

Palavras-chave: *Pavão Misterioso; missive values; song.*