

POLIFONIA: A CONSTRUÇÃO DO SENTIDO NA CANÇÃO

Eduardo Larson
dudalarson@uol.com.br
Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)

Resumo

Esta comunicação pretende compartilhar o momento atual de minha pesquisa de mestrado, explicitando os conceitos utilizados e levantando um exemplo analítico através da canção *Enquanto seu Lobo não vem* de Caetano Veloso.

O trabalho que venho concebendo tem como fio condutor a verificação de como se dá a construção do sentido, na canção popular, através de procedimentos polifônicos. Polifonia entendida, aqui, não por sua acepção musicológica, mas pela noção advinda dos estudos da linguagem, que trata da questão das várias “vozes” discursivas que, na constituição do enunciado, contribuem para a formação do sentido.

Ao adotarmos o fonograma como texto passível de análise, faz-se imperativo a verificação do fenômeno da polifonia não apenas linguisticamente, mas também, e principalmente, musicalmente, assim como na interação entre ambos.

Palavras chaves: canção, polifonia, significação

Abstract

This paper pretends to share the actual stage of my research, explicating the concepts involved and presenting an analytical example thru “Enquanto seu Lobo não vem”, a song by Caetano Veloso.

The work I am conceiving verifies the construction of “sense” in popular Brazilian songs thru polyphonic procedures. Polyphony, here, understood not in the musicological point of view, but as it is treated in the Linguistics field of study: the social or cultural “voices” that constitute a discourse.

Since the phonogram is our analytical text, not only the linguistic components are analysed but also the music and their interaction.

Key-words: song, polyphony, signification

Objetivo

O trabalho que venho desenvolvendo durante o mestrado tem como fio condutor a verificação de como se dá a construção do sentido, na canção popular, através de procedimentos polifônicos. Polifonia entendida, aqui, não por sua acepção musicológica, mas pela noção advinda dos estudos da linguagem, que trata da questão das várias “vozes” discursivas que, na constituição do enunciado, contribuem para a formação do sentido.

Estamos considerando a canção como uma forma híbrida de linguagem cujo texto se configura verbalmente e musicalmente, por isso, tentamos verificar o fenômeno da polifonia tanto em seus aspectos lingüísticos quanto nos musicais, assim como na interação entre ambos. Para tanto, além da reflexão sobre os conceitos de polifonia, intertextualidade e interdiscursividade, e suas implicações no campo musical, nos propomos a analisar alguns fonogramas produzidos no período tropicalista de Caetano Veloso.

Nosso objetivo, portanto, tem uma dupla orientação: por um lado, mobilizar um conjunto teórico a respeito da questão da polifonia, estendendo-a ao campo musical, e por outro lado a análise de um *corpus* fonográfico — escolhido por apresentar afinidade com o tema, ao menos intuitivamente — que possa corroborar e/ou sugerir novas investidas conceituais.

Pressupostos teóricos

A noção de *polifonia* nos estudos da linguagem tem sua origem no conceito de *dialogismo* desenvolvido por Bakhtin. Segundo a noção basal de que o discurso não se constrói sobre o mesmo, mas a partir do outro, Bakhtin promove, principalmente a partir da análise dos romances de Dostoievski, a concepção de discurso bivocal e romance polifônico, entre outras. Para Bakhtin, há a necessidade de se reconhecer no procedimento narrativo de Dostoievski, e de toda uma categoria de textos, uma multiplicidade de “vozes” que soam simultaneamente sem haver uma hierarquia entre elas, ou, fazendo outra analogia, um jogo de encenação que o narrador promove ao assumir diversas “máscaras” (Ducrot, 1987: 161-163).

Seguindo este caminho, Ducrot traz a idéia de polifonia para o campo mais estrito da lingüística para trabalhar com o sentido no âmbito do enunciado. Em Ducrot, a noção de unicidade do sujeito falante de um enunciado é contestada, sendo distinguidos o sujeito falante dos locutores e dos enunciadores. O sujeito falante é aquele que produz psicofisiologicamente o enunciado; os locutores são seres de discurso “responsáveis” pelo enunciado, pelas palavras enunciadas; já os enunciadores são seres de discurso que se manifestam enquanto “pontos-de-vista” expressos no enunciado sem que lhes sejam atribuídas palavras.

Em síntese, podemos dizer que os textos polifônicos são aqueles que deixam entrever as múltiplas vozes que os constituem, em oposição aos textos monofônicos que escondem esses diálogos (Barros, 1994: 1-9). Também é possível, a partir da diferenciação entre discurso e texto, a distinção de dois tipos de polifonia: textual e discursiva (Fiorin, 1994: 29-36).

A polifonia textual diz respeito ao conceito de intertextualidade de uma forma restrita: processo de incorporação de um ou mais textos em outro, seja para reproduzir o sentido incorporado, seja para transformá-lo. A polifonia discursiva compreende o processo de interdiscursivização, este sendo a incorporação de temas e/ou figuras de um discurso em outro, também com finalidade contratual ou polêmica. (Fiorin, 1994: 30-35). A intertextualidade implica a interdiscursividade – ao fazer referência a um texto faz-se referência, igualmente, ao discurso que ele carrega – o contrário não é verdadeiro (Fiorin, 1994: 35).

No caso da canção, ao tomarmos o fonograma como texto a ser analisado, somos obrigados a considerar tanto seus aspectos lingüísticos como musicais. Portanto, estaremos considerando o processo enunciativo da canção como portador de enunciadores que se manifestam lingüisticamente e musicalmente.

Sabemos que certas músicas, fragmentos musicais, musemas, etc., acabam fazendo parte da memória coletiva de uma comunidade e que podem vir a funcionar como indicadores de determinados gêneros culturais, estilos musicais e/ou práticas sociais. Como evidencia Trotta, Aragão & Ulhôa:

“Um exemplo antológico do poder de evocação que têm determinados clichês musicais pode ser ouvido na gravação do show Seis e Meia, quando Sivuca apresentou o frevo ‘Vassourinhas’ como se fora tocado por um chinês, russo, árabe ou argentino. (...) As modificações consistiam em alteração de alguns elementos: uma ‘levada’ rítmica de tango, uma escala pentatônica, a citação de ‘Olhos negros’, uma modificação de andamento (...)” (Trotta, Aragão & Ulhôa, 2001: 350).

A citação de fragmentos musicais, a utilização de clichês e a “releitura” de músicas e canções são alguns exemplos freqüentes de retomada musical que redistribuem seus significados na sociedade. Tais retomadas ganham uma configuração semelhante à intertextualidade, como nos casos de citações de fragmentos musicais e “releituras” de músicas. Os casos de utilização de clichês e musemas disseminados na memória coletiva podem ser equiparados à noção de interdiscursividade, onde temas e/ou figuras discursivas são reaproveitadas para a criação de novos “textos” musicais. Todos esses casos apontam a um procedimento dialógico comum na atividade musical: a reordenação dos “códigos” musicais como manutenção ou construção de novos sentidos na música popular.

Estrutura do texto cancional

Sobre a estrutura enunciativa da canção, podemos dizer que ela se configura principalmente, mas não exclusivamente, pela relação *melodia-acompanhamento*. Para Tagg (1999: 38), desde pelo menos o século XVII, o paradigma composicional mais comum na música ocidental tem sido o dualismo melodia-acompanhamento¹. A relação de subordinação do acompanhamento em relação à melodia pode ser comparada com a noção generalizada de “fundo” ou “ambiente” acústico/musical em relação à “figura” individualizada da melodia; ou como “generalidade” em relação à “particularidade” (Tagg, 1999: 39, 2000: 17-18).

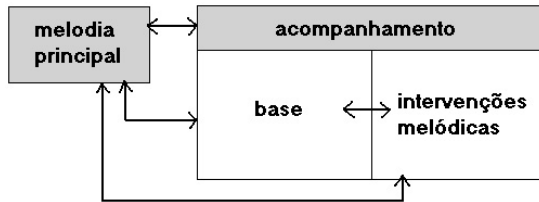
Também é possível identificar no interior do acompanhamento uma segunda relação de subordinação entre a “base”, responsável por proporcionar uma “moldura” cinética e periódica, servir de referência tonal e/ou criar um sentido de direção e expectativa harmônica (Tagg, 2000: 19), e o que chamaremos de “intervenções melódicas”, que são melodias secundárias, contracantos, motivos, *riffs*, etc., que fazem parte do acompanhamento, mas que “destacam-se” melodicamente em relação à base.

A partir das noções apresentadas logo acima, podemos criar um modelo² (Fig.1) de estrutura dos planos significantes apresentados sincronicamente numa canção.

¹ Tagg (1999: 38) prevê um possível esgotamento deste modelo nos tempos atuais, através da música eletrônica para discoteca e festas *rave*, especialmente na música *techno*.

² Este modelo foi inspirado no modelo de análise inter-musemática em “amontoados de musemas” (analysis of museme stacks) de Tagg (1982: 13). No nosso caso adaptamos o modelo para a canção e estamos usando-o para definir relações pragmáticas entre os elementos que constituem um evento musical, não necessariamente de relações entre musemas.

Fig. 1. Modelo de relações pragmáticas entre os planos constituintes da estrutura enunciativa da canção.



Sendo a melodia principal de uma canção aquela que incorpora a *letra* e diz respeito ao fazer do *cantor*, este será considerado um primeiro plano: a *melodia principal* ou *melodia entoada*. O *acompanhamento* será considerado como plano subordinado à melodia entoada e que conterà dois outros planos: a *base*, que corresponde aos elementos que desempenham funções de suporte rítmico-harmônico, e as *intervenções melódicas*, que fornecem melodias secundárias que se “destacam” melodicamente em relação à base.

Lembramos que este modelo não é estático - durante uma mesma canção os elementos podem variar suas funções - e nem absoluto, a análise do objeto é que dirá quais funções estão sendo estabelecidas e quem exerce qual. Apesar do modelo melodia-acompanhamento ser o mais tradicional na canção popular, ele não é obrigatório.

Nossa hipótese se constrói sobre a possibilidade do sentido na canção, tomando o fonograma como texto, se construir também pela relação dialógica entre os elementos apresentados acima que constituem a enunciação cancional. Ou seja, estamos considerando estes elementos – a melodia entoada, a base e as intervenções melódicas – como portadores de “vozes” que ao se confrontarem produzem, polifonicamente, sentido.

Análise

Para as análises das canções estamos nos apoiando nos trabalhos desenvolvidos por Tatit (1986, 1994, 1996), Tagg (1982, 1999, 2000) e algumas acepções encontradas em Middleton (1990). Não há espaço para explicitar os conceitos desenvolvidos por esses autores, porém gostaríamos de destacar alguns pontos essenciais.

A semiótica da canção permite a investigação conjugada entre o componente lingüístico e o melódico, promovendo, assim, uma melhor compreensão do sujeito cancional que

encontra-se obrigatoriamente, devido ao componente lingüístico, manifestado na melodia entoada. Concordamos com Tatit quando diz que o *núcleo* de *identidade* ou, por extensão, de *sentido* da canção está no canto ajustando letra e melodia (Tatit, 1986: 1-2).

De Tagg, nos parece produtiva a noção de *musema* como unidade de significação musical, pois trata de maneira flexível a idéia de “enunciado” musical: não apenas estruturas musicais sintagmaticamente definidas, mas também parâmetros de expressão musical paradigmaticamente reconhecíveis. Isso quer dizer que tanto uma frase musical pode vir a ser considerada como um enunciado que expressa o ponto-de-vista de um enunciador, como um parâmetro musical específico também pode ser considerado como uma “voz” (por exemplo, a guitarra elétrica e suas conotações no contexto da música popular brasileira nos anos sessenta: “modernidade”, “alienação política”, etc.).

Enquanto seu lobo não vem

Tomemos como exemplo *Enquanto seu Lobo não vem*³. Esta canção insere-se num momento especial da história do Brasil, onde a repressão militar e os movimentos de resistência armada faziam parte do cotidiano brasileiro. Isso somado à evocação alegórica da fábula do “chapeuzinho vermelho” através da alusão, já no título da canção, à cantiga infantil “*Vamos passear na floresta / Enquanto seu Lobo não vem*”, tem-se instaurado uma expectativa em relação ao tema da proibição/transgressão: o “passeio” (caminhada com finalidade lúdica) na “floresta” (espaço labiríntico⁴) sob o perigo iminente do “Lobo mau” (violência, repressão).

De fato, a canção exibe um locutor que propõem a um narratário o ato de passear (“vamos passear” “meu amor”) que se dá por dois caminhos antagônicos, um espaço *aberto* (“na avenida”, “em ruas largas”) e um *fechado* (“por debaixo das ruas”, “escondidos”). O locutor desdobra-se, portanto, em dois enunciadores: um comprometido com valores *disfóricos* que se desenvolvem no espaço *aberto*, relacionando-se ao tema da *proibição* (as “botas”, “bombas”, “veredas⁵”), e um envolvido com valores *eufóricos* que ocorrem no

³ Veloso, Caetano. *Tropicália ou Panis et Circensis*. 1968. Philips. Rio de Janeiro, 512089-2. Este disco é uma produção coletiva de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Torquato Neto, Capinam, Mutantes, Rogério Duprat, Tom Zé e Nara Leão, que “integra e atualiza o projeto estético e o exercício de linguagem tropicalista” (Favaretto, 1979: 78).

⁴ FLORESTA s.f. Grande extensão de terreno plantada de árvores; mata. / Fig. Grande número. / Fig. Labirinto, confusão (Koogan & Houaiss. 1996. *Enciclopédia e Dicionário ilustrado*. Rio de Janeiro: Edições Delta).

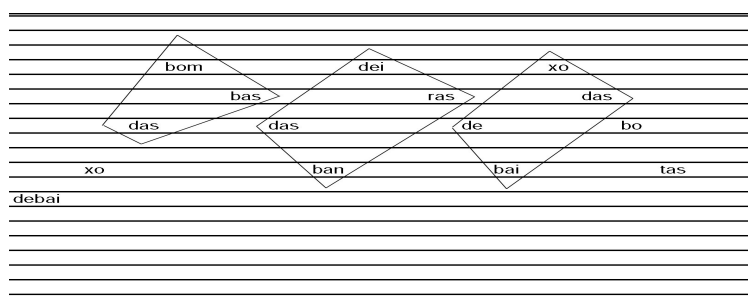
⁵ VEREDA s.f. Caminho estreito, atalho, senda. / Fig. Via moral: *as veredas da salvação*. (...). (Koogan & Houaiss. 1996. *Enciclopédia e Dicionário ilustrado*. Rio de Janeiro: Edições Delta).

espaço *fechado*, por “debaixo” daquele, e referente ao tema da *transgressão* (“há uma cordilheira⁶ sob o asfalto”, “vamos desfilar pelas ruas ... vamos por debaixo das ruas”).

Se no primeiro *chorus* da canção os enunciadores se alternam equilibradamente, no segundo há a predominância da voz do enunciador transgressor, criando, assim, uma espécie de desenvolvimento narrativo que vai culminar no verso “debaixo da cama”, onde, a partir de um ponto-de-vista totalmente novo, “a proposta subversiva é relativizada ao máximo, des-heroicizada, desmascarando-se” (Favaretto, 1979: 101).

É possível dizer que a melodia regula-se, principalmente, por princípios emissivos. A tematização propiciada principalmente pela repetição insistente do mote “vamos passear”, mas também nos trechos 5, 6, 12 e 13 (ex.1), a própria repetição dos fragmentos melódicos em cada bloco, o predomínio de movimentos conjuntos, tudo propicia um estado de involução melódica. Isso acaba por favorecer o estado conjuntivo entre o sujeito locutor e os objetos levantados, tanto os de valor disfórico quanto os eufóricos.

Ex.1. Trecho 12.



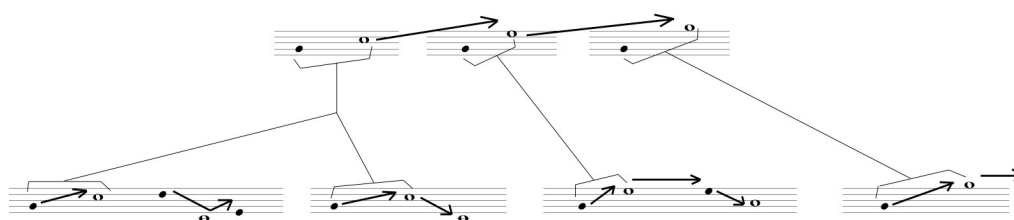
Porém, numa perspectiva extensa, a melodia entoada desenvolve um movimento ascendente que, mesmo que gradativamente, promove a evolução da canção numa direção cada vez mais tensa. Esse “gesto” (Fig.2), que é de abertura (não conclusiva⁷) amolda-se à idéia do desenvolvimento narrativo mencionado acima e promove um movimento progressivo de *extensão*⁸, fato que beneficia a identificação do locutor com o enunciador transgressor e conseqüentemente com a auto-ironia no verso final.

⁶ Na época, a imagem da “cordilheira” era associada à Revolução Cubana, já que foi na cordilheira de Sierra Maestra que se formou o grupo guerrilheiro que tomou o poder em 1959 (JESZENSKY, L. & ZAN, J. R. 2000. “A construção polifônica como recurso expressivo na canção popular – uma análise da canção Enquanto seu Lobo não vem”. *Cadernos da Pós-Graduação*. IA/Unicamp. Ano 4, vol. 4, n° 2: 22-27.).

⁷ De fato, recorre-se ao *fade out* para finalizar o fonograma - a única maneira - e que acaba por reforçar o caráter inconcluso da canção.

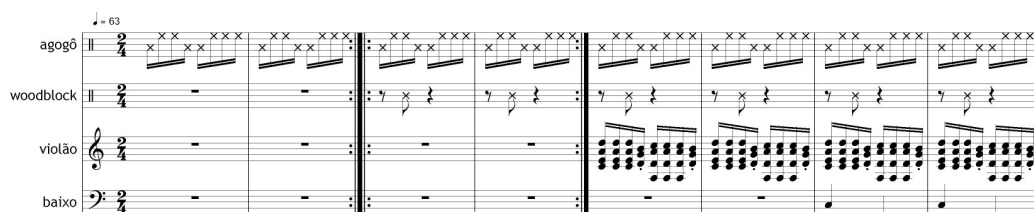
⁸ No sentido contrário a *concentração* (Tatit, 1994).

Fig.2. “Gesto” melódico ascendente de *Enquanto seu Lobo não vem*.



Sobre o acompanhamento podemos dizer que ele se estrutura claramente por uma *base* – formada por baixo, violão, woodblock, agogô e surdo – e por *intervenções melódicas* com trompete, trompa, flauta, flautim, caixa clara, além do trecho entoado repetidamente pela voz de Gal Costa. A base tem por função essencial a repetição de um padrão de um compasso, garantindo uma “moldura” cinética e harmônica (C^6_9 / F^6) e reforçando o caráter involutivo da canção, apesar do movimento extensivo já ser sugestionado por sua construção gradual na introdução (Fig.3).

Fig.3. Introdução: superposição gradual dos instrumentos.



Das intervenções melódicas destacaremos as *chiamatas*⁹ realizadas pelo trompete. As articulações em *staccato* sobre notas repetidas e tercinadas, e os intervalos de quarta justa (ex.2), aproximam estes “enunciados” musicais com os toques militares, contribuindo para caracterizar o ambiente em que o sujeito está inserido. Também são importantes as citações do Hino da Internacional Comunista e do Hino à Bandeira (Fig.4), o que ressalta o caráter bélico tanto dos valores ligados à opressão quanto à transgressão.

Ex.2. *Chiamatas* executadas pelo trompete.



⁹ CHIAMATA. Um termo que indica um “chamado” homofônico no trompete ou trompa, ou sua imitação em outros instrumentos. (The new Grove, vol.X, pg594).

Fig.4. Citações do Hino da Internacional Comunista e do Hino à Bandeira.



Mencionemos, por fim, o trecho entoado pela voz de Gal Costa. Este caracteriza-se como a citação lingüística e melódica de *Dora* de Dorival Caymmi¹⁰. Ao contrário desta canção, onde os instrumentos saúdam o desfilar da “rainha”, aclamando-lhe a desenvoltura, em *Enquanto seu Lobo não vem*, os “clarins” somam-se ao contexto de repressão militar; “é que à presença da banda militar pode-se associar seja o clima eufórico das comemorações populares, seja aquele revestido de seriedade, evocador da presença da ‘autoridade’” (Schimiti, 1989: 235).

Podemos perceber que, pela análise feita e demonstrada aqui bastante resumidamente, esta canção tem como principal estratégia de construção do sentido a superposição de “vozes” discursivas presentes em todos os, por assim dizer, extratos da enunciação cancional.

Referências bibliográficas

- BAKHTIN, M. 1997. Problemas da poética de Dostoievski. Tradução de Paulo Bezerra – 2a ed. - Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- BARROS, D. L. P. & FIORIN, J. L. 1994. “Dialogismo, Polifonia e Enunciação” e “Polifonia textual e discursiva”. Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: Em torno de Bakhtin. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- DUCROT, O. 1987. O dizer e o dito. Revisão técnica da tradução Eduardo Guimarães. Campinas, São Paulo: Pontes.
- FAVARETTO, C. 1979. Tropicália - Alegoria, alegria. 3ª edição. São Paulo: Ateliê Editorial.
- JESZENSKY, L. & ZAN, J. R. 2000. “A construção polifônica como recurso expressivo na canção popular – uma análise da canção Enquanto seu Lobo não vem”. Cadernos da Pós-Graduação. IA/Unicamp. Ano 4, vol. 4, n° 2: 22-27.
- LOPES, P. E. 1999. A desinvenção do som: leituras dialógicas do tropicalismo. Campinas, SP: Pontes.
- MIDDLETON, R. 1990. Studying popular music. Philadelphia: Open University Press.
- SCHIMITI, L. M. 1989. Caetano Veloso: Memória e criação (a produção da intertextualidade). Dissertação de mestrado em Lingüística, UNESP.
- TAGG, P. 1982. “Analysing Popular Music Music - Theory, Method and Practice”. Popular Music, 2. Cambridge University Press: 37-69.

¹⁰ (Dora / rainha do frevo e do maracatu / Dora / rainha cafuza de um maracatu / (...) / os clarins da banda militar / tocam para anunciar / sua Dora agora vai passar / venham ver o que é bom ...).

_____. 1999. "Introductory notes to the semiotics of music". Liverpool: Institute of Popular Music. [version 3: Brisbane].

_____. 2000. "Melody and Accompaniment". Articles for Encyclopedia of Popular Music of the World (EPMOW). <http://www.tagg.org/articles/xpdfs/melodaccomp.pdf>

TATIT, L. 1996. O cancionista – composição de canções no Brasil. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

_____. 1994. Semiótica da canção – melodia e letra. São Paulo: Editora Escuta.

_____. 1986. A canção: eficácia e encanto. Série Lendo. São Paulo: Atual Editora.

ULHÔA, M., ARAGÃO, P. & TROTTA, F. 2001. "Música Híbrida – matrizes culturais e a interpretação da música brasileira". Anais do XIII Encontro da ANPPOM: 348-354.