

IX. *Música e semiótica*

Apofenia e o Significado Musical

Bernardo P. de L. Pichin

Aluno de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRJ

bernardopellon@yahoo.com.br

Palavras-Chave

Apofenia, Emoção, Significado Musical

Keywords

Apophenia, Emotion, Musical Meaning

RESUMO

A relação entre música e emoção há muito tempo é destacada, desde os pensamentos gregos de Platão e Aristóteles, entre outros, passando por muitas gerações, momentos históricos, e foi objeto de estudo de filósofos, psicólogos, músicos entre outros. O presente trabalho se limita à parte conceitual, ligada principalmente à filosofia, que explica como acontece essa relação. É feita uma breve apresentação de alguns dos principais autores e aprofundado o conceito de apofenia musical que foi a solução encontrada para explicar esse funcionamento.

ABSTRACT

The relation between music and emotion is highlighted for a long time, since the Greek thoughts of Plato and Aristotle, and others, passing for many generations, historic moments, and was topic of study for philosophers, psychologists, musicians and others. The present work is limited to the conceptual part, related principally to the philosophy, which explain how this relation happened. Is done a quickly presentation of some of most important authors and after explain deeply the concept of *musical apophenia* with was the solution found to explain this relationship.

I. INTRODUÇÃO

A música foi, talvez, a forma de expressão artística em que mais foi destacada uma relação com emoções. Ao longo de muitos séculos, em diferentes épocas, com diferentes pensamentos, expressões artísticas e aspectos sócio-econômicos a música esteve associada às emoções. Isso mostra que essa característica é de extrema relevância para o estudo e compreensão da música.

O presente trabalho é uma parte do resultado de uma pesquisa de mestrado sobre a relação entre música e emoção. Esta pesquisa foi realizada a partir de uma revisão bibliográfica de várias linhas de pensamento sobre o assunto. Aqui será limitado à parte conceitual focado em um pensamento filosófico que justifica como ocorre esta relação. Serão comentados brevemente alguns autores e propostas feitas, e aprofundado a solução encontrada na pesquisa para explicar conceitualmente a relação entre música e emoção.

II. ABSTRAÇÃO NA MÚSICA

No processo mental da abstração as idéias são separadas dos objetos. Através desta é possível imaginar um resultado de questões ou ações sem a necessidade de um processo material. Esse recurso é essencial em disciplinas científicas e filosóficas. Ser abstrata é uma característica marcante da música pois, salvo exceções, não existem correlações diretas entre a arte sonora e objetos do mundo afora, esta talvez seja a

mais abstrata das artes. Sua sonoridade é muito peculiar e não é possível no universo sonoro do mundo afora ter a mesma experiência auditiva a não ser pelo contato com a música. Um acorde, uma melodia, um ritmo, não significam nada além deles mesmos. Se escutarmos um trecho musical, sem relação com letra, imagem ou qualquer outro elemento extramusical, não poderemos dizer com precisão o que este significa, simboliza, representa ou comunica. Não com a precisão de uma palavra ou frase. Não existe um conteúdo único cujo entendimento é compartilhado por todos os ouvintes. Portanto, não existe uma transmissão de conceitos por parte da música.

Se, confessadamente, a música, na qualidade de 'linguagem indeterminada', não consegue traduzir conceitos, então a conclusão de que ela tampouco pode expressar sentimentos determinados não é psicologicamente irrefutável? O que torna os sentimentos determinados é justamente seu núcleo conceitual. (Hanslick, 1989, p.34).

Sendo a música incapaz de comunicar conceitos, por consequência também é incapaz de comunicar uma emoção, representar uma emoção, expressar uma emoção, simbolizar uma emoção. Não é a expressão de emoção de intérpretes e compositores, apesar de ser possível que exista uma relação entre o que os intérpretes e compositores sentem e a música. Ou seja, o compositor pode compor uma música triste e o intérprete tocar uma música triste sem estarem tristes. É desnecessária qualquer relação entre o que é sentido, seja por ouvintes, intérpretes e compositores, com uma emoção associada à determinada música, para que exista uma relação entre essa música e emoção. Contudo, é notório que existe uma relação forte entre elas. Então, como é possível explicar como acontece essa relação?

III. REVISÃO CONCEITUAL

Autores, principalmente a partir do século XX, tentaram dar sua explicação para o funcionamento da relação entre música e emoção. Hanslick em *Vom Musikalisch Schönen: Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst* (Do Belo Musical: uma contribuição para a revisão da estética musical.), originalmente publicado em 1854 aponta que a música somente é capaz de ter um 'movimento' semelhante à emoção. Já Suzanne Langer em *Philosophy in a New Key* (Filosofia em nova chave), originalmente publicado em 1942 sugere o conceito de *isomorfismo*, termo inventado por ela, e que este é que define o funcionamento entre música e emoção, ou seja, uma 'espécie' de forma ou formato semelhante à emoção, funcionando de forma simbólica. Já Kivy em *Sound Sentiment* originalmente publicado em 1985 sugere uma *teoria do discurso* (speech theory), onde grande parte da expressividade musical se assemelha com as entonações

presentes da fala. Também apresenta o que chama de *teoria do contorno*, em que os ‘contornos’ da música, como por exemplo, os contornos apresentados pela melodia ou harmonia se assemelham com aspectos da emoção. Uma das principais teorias do autor, que foi adotada pela pesquisa, é a teoria do cachorro São Bernardo. O São Bernardo possui uma “cara triste”, contudo esta é sua face em qualquer momento, independente dele estar alegre, triste ou vivenciando qualquer outra emoção. Ou seja, as feições deste cachorro se assemelham com as feições que temos quando estamos tristes, mas não expressa o que este está sentindo, pois o São Bernardo não está sempre triste. Com isso o autor coloca que a face do São Bernardo não expressa emoção, mas é expressiva de emoção. Da mesma forma a música não expressa emoção, mas suas qualidades a tornam expressiva de emoção.

Música é expressiva de emoções não somente porque se assemelha a um comportamento expressivo, ou o que, além disso, faz sentido dizer que algo é expressivo de emoções, mas, (...) porque *nós*, por qualquer motivo, tendemos a animar nossa percepção, e não podemos ver porém expressividade nas mesmas, nenhuma mais do que podemos ajudar vendo expressividade na face do São Bernardo. (Kivy, 1989, p.62).

O que existe de comum em todas essas teorias é o fato delas destacarem que a música não expressa emoção, pois a falta de especificidade e seu caráter abstrato não permitem que isto seja feito de forma direta, apesar de possuir propriedades que permitem esta associação. Ou seja, a música possui características que de alguma forma possibilitam o ouvinte criar um paralelo entre esta e emoções. Porém, todas as denominações sugeridas por esses autores utilizam aspectos que não dizem respeito à música, como imagens, dinâmica, ou a fala, por exemplo. A necessidade de buscar um paralelo com uma instância que não está necessariamente presente nem na música nem na emoção para explicar a relação entre estas, pareceu insuficiente. Por isso, foi sugerido o termo “Apofenia Musical” para explicar esse funcionamento.

IV. APOFENIA MUSICAL

É da natureza do ser humano buscar sempre o entendimento do que vivencia, não aceitando presenciar frequentemente algo que não compreende. Com isso, na escuta musical é comum que ocorram processos cognitivos associando os eventos musicais com o que é vivenciado no mundo. É durante esses processos cognitivos que acontece a relação entre música e emoção. Estes processos da escuta musical em geral são muito particulares, podendo acontecer de forma diferente em indivíduos diferentes. Nestes processos entram em jogo as experiências anteriores do ouvinte com outras músicas, seus gostos, a situação na qual está escutando a música, se esta é uma música conhecida ou novidade, se possui uma sonoridade conhecida ou nova, só para citar alguns dos muitos fatores.

Para Leon Petchkovsky (2009), apofenia (apophenia) usualmente é considerada uma “percepção espontânea de conexão e significado de um fenômeno sem relação”. (Petchkovsky, acessado em 2009, p.5). Originalmente o termo foi usado por Klaus Conrad no livro *Die beginnende Schizophrenie* de 1958, que emprega o termo “para a vivência específica da consciência de significação anormal (...) ou para

a vivência de estabelecimento de relação sem motivo”. (CONRAD, 1958, p.46)

O termo é amplamente usado em estudos psicopatológicos, principalmente em casos de esquizofrenia, como também em estudos sobre aparições para-normais, assombrações entre outros. Contudo, apofenia é comum em estados normais, presente no dia-a-dia e muitas vezes está relacionada com criatividade, e com a vontade de encontrar significado. “Uma ampla extensão de experiências normativas de vida (mágoa, trauma, amor e paixão, quase-morte, transferência psicótica, mas também inspirações criativas e artísticas, momentos de numinosidade, etc.) vêm com um intrínseco elemento apofênico” (Petchkovsky, acessado em 2009, p.6).

Um tipo muito comum de apofenia é a pareidolia. O termo vem do grego para (ao lado) + eidos (figura). Um fenômeno que a maioria das pessoas já vivenciou, e provavelmente vivencia com frequência. São as famosas figuras que achamos ver nas nuvens, ou em objetos como rosto em um carro, ou relógio, figuras formadas por manchas na madeira, ou até as interpretações feitas a partir das pranchas de Rorschach.

Esse fenômeno consiste numa imagem (fantástica e extrojada) criada intencionalmente a partir de percepções reais de elementos sensoriais incompletos ou imprecisos. Por exemplo: ver figuras humanas, cenas, animais, objetos, etc., em nuvens, em manchas ou relevos de paredes, no fogo, na Lua, etc.; ou “ouvir” sons musicais com base em ruídos monótonos. Nesses casos, o objeto real passa para um segundo plano. (Cheniaux, 2002, p.31).

Assim como a apofenia, “a pareidolia não é patológica; ocorre em pessoas normais. Trata-se de um fenômeno bastante relacionado à atividade imaginativa.” (Cheniaux, 2002, p.31). Alguns classificam esse fenômeno como um tipo de ilusão, mas pode ser diferenciado das demais ilusões “pelo fato de o indivíduo estar todo o tempo consciente da irrealdade da imagem e de sua influência sobre esta.” (ibidem). Sendo que o indivíduo pode voluntariamente influenciar a imagem interpretativa criada.

O que impulsiona a existência desses fenômenos é a uma busca por encontrar significado no que vivenciamos. “Parece que nós somos fortemente direcionados a buscar significado; fazer conexões”. (Petchkovsky, acessado em 2009, p.7). Por isso, o termo Apofenia musical parece perfeito para explicar a relação entre música e emoção, pois essa relação acontece a partir da vontade de dar significado a um fenômeno tão abstrato como a escuta musical costuma ser. Encontrar em outras instâncias conhecidas ao longo da vida características que ajudem a dar significado para a música. Isso explica não só a relação entre música e emoção, apesar dessa ser possivelmente a mais comum, mas também a maior parte do que se pode presenciar de significado musical. Em resumo, o que foi importante para a atual pesquisa são as associações feitas pelos ouvintes com emoções ao escutar a música, e não uma possível manifestação de emoção provocada pela música.

Na pareidolia assim como na apofenia, a interpretação não depende somente da vontade do indivíduo, mas os elementos contidos no que é apreciado é que vão dar subsídios para a interpretação, e que vão delimitar o quão clara é esta. Vejamos as figuras abaixo:



Figura 1. Superfície de Marte.

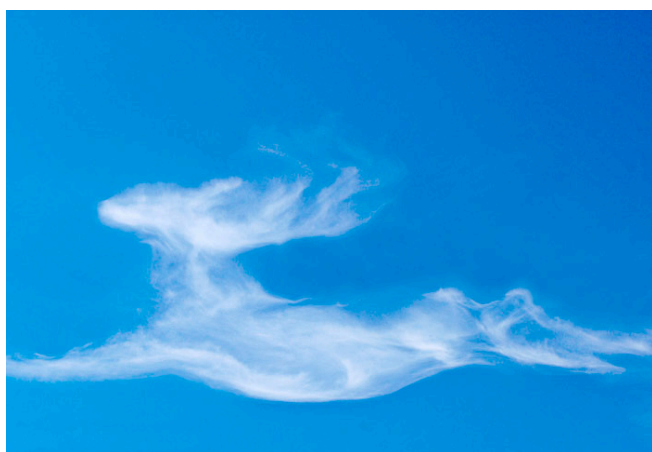


Figura 2. Foto de nuvem.

A Figura 1. é uma foto famosa tirada de Marte, cuja forma formada pelos relevos e buracos lembram muito uma face. É muito difícil que uma pessoa não veja uma face, tamanha é a semelhança que essas formas possuem com uma. Já a Figura. 2. é uma nuvem, e seu formato não é tão claro e pode ser várias coisas. Se considerarmos que parece um animal, e que a cabeça deste está na esquerda, este pode ser uma rena, um veado, ou até um cavalo ou cachorro. Já se considerássemos que a cabeça está no canto inferior direito, este pode ser um crocodilo, por exemplo. Também uma pessoa pode não associar essa figura a nada, não notar nenhuma semelhança com algo que conheça. Contudo, jamais alguém poderia dizer que a segunda figura é uma bola, pois o seu formato não possibilita essa associação, que é bem distinta da forma circular de uma bola.

De mesma forma é a relação entre música e emoção. Existem músicas onde é muito claro a que emoção pode ser associada, e essa opinião é compartilhada pela maioria dos ouvintes; outras músicas vão proporcionar associações diferentes, pois os fatores musicais não são tão definidores e sua dubiedade dá margem a diferentes interpretações; outras não vão possibilitar que ouvintes, ou parte deles, associem a

uma emoção, porque a combinação de fatores musicais não permite uma associação clara. Contudo, algumas associações são incoerentes, pois os fatores pertencentes na música não são capazes de proporcionar uma interpretação com determinada emoção, pois não apresenta nenhuma semelhança com esta. Com isso, a associação da música com emoção não é meramente fruto da vontade do ouvinte. A música deve conter uma combinação de fatores musicais que possibilite a associação com uma ou mais emoções, e quanto mais clara for essa combinação, mais pessoas vão fazer a mesma associação.

Por fim, apesar de todo culto a estilos e gêneros, ídolos, glamour, fama, celebridades, estéticas, belezas, feiúras, produções, técnicas instrumentais e composicionais, e toda e qualquer superficialidade envolvida na arte musical, esta é uma arte em que a expressividade está latente e afeta a sensibilidade das pessoas de modo geral. Essa expressividade é principalmente do ouvinte, considerando que compositores e intérpretes também são ouvintes, das obras compostas e interpretadas. A expressividade e o significado musical está numa busca pessoal interna do ouvinte, recorrendo em sua memória às mais variadas experiências vividas para promover um entendimento dessa arte sonora tão abstrata. Desta forma, a música não possibilita somente a reflexão do mundo e da vida, mas também, e principalmente, é uma forma de autoconhecimento e auto-afirmação do que já vivenciamos e como refletimos sobre o mundo e a vida.

REFERÊNCIAS

- CHENIAUX Jr, Elie. *Manual de Psicopatologia*. Editora Guanabara, 2002.
- CONRAD, K. *Die beginnende Schizophrenie. Versuch einer Gestaltanalyse des Wahn*. Stuttgart: Thieme, 1958.
- DAVIES, Stephen. *Philosophical Perspectives on Music's Expressiveness*. In: JUSLIN, Patrick N.; SLOBODA, John A. (ed). *Music and Emotion: theory and research*. New York: Oxford University Press, 2001, p.23-44.
- HANSLICK, Eduard. *Do belo musical: uma contribuição para a revisão da estética musical*. Tradução Nicolino Simone Neto. Campinas: Editora da UNICAMP, 1989.
- KIVY, Peter. *Sound Sentiment*. Philadelphia: Temple University Press, 1989.
- LANGER, Susanne K. *Philosophy in a New Key*. New York: Mentor Books, 1959.
- _____. *Sentimento e forma. Uma teoria da arte desenvolvida a partir de Filosofia em Nova Chave*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.
- PETCHKOVSKY, Leon. *Some Preliminary Reflections on the Biological Substrate of Meaning-Making. (A Work in Progress)*. Disponível em: <<http://www.anzsja.com.au>> Acesso em: 17 de Março de 2009.

Cyrano de Bergérac nos tempos de youtube.com

Considerações sobre as linguagens da mídia na aprendizagem da performance musical

Heloísa de Araújo Duarte Valente

ECA-USP/ Depto. de Música (Pesquisadora associada), Centro de Estudos em Música e Mídia – MusiMid
musimid@gmail.com; heloisa.valente@pq.cnpq.br

Palavras-Chave

mídia, performance, escuta, canção, mídia, cultura

Palavras-Chave

media, performance, listening, song, media, culture

RESUMO

O texto a seguir dá seqüência a uma série de estudos que estabelecem relações entre mídia, percepção e conhecimento, no âmbito da paisagem sonora. Esta é sabidamente, histórica, capaz de interferir no cerne dos processos culturais, através da intersemiose, que se dá pela escuta. Considere-se, ainda, que os diversos produtos resultantes das diferentes linguagens da mídia sejam capazes de interferir na sensibilidade estética, o que acarreta, conseqüentemente em mudanças no processo cognitivo. Dentro dessa perspectiva, proponho a continuidade de uma abordagem, levando em conta o possível potencial didático-pedagógico de algumas tecnologias que se popularizaram, desde então. Algumas referências teóricas: Paul Zumthor, Murray Schafer, François Delalande, Vicente Romano.

ABSTRACT

The following communication is a sequence of a series of studies that establish links between media, perception and knowledge — considering the soundscape as a framework. It is already known soundscapes are historical, able to interfere in the core of cultural processes. It should also be considered that different products from different languages of the media are able to interfere with the aesthetic sensibility, which leads, consequently changes in the cognitive process. Being so, I would propose the continuation of an approach taking into account the didactic-pedagogic potential of more recent technologies that became popular since then. Theoretical references: Paul Zumthor, Murray Schafer, François Delalande, Vicente Romano.

I. “I DREAMED A DREAM”

Muito se falou, em meados do mês de abril, de 2009, na desconcertante figura de Susan Boyle: cantora de meia-idade, cuja beleza nada ficava a dever a Nossa Senhora das Graças, mal-vestida e sem maquiagem, Boyle transformou-se subitamente no grande “frisson” do programa “Britain’s got a talent”, transmitido pela televisão inglesa. E por que tamanha repercussão? De início, recebida como uma “estranha no ninho”, alvo de gracejos dos apresentadores, foi recebida com “complacência” pelo júri e pela platéia, até que começasse a cantar – no caso, “I dreamed a dream”, canção do musical “Os miseráveis”¹. Sua performance foi surpreendente, deixando perplexos jurados, platéia e, logo, o mundo todo. Imediatamente transformada em celebridade, recorde de visitas do sítio Youtube.com, já se cogita transformar sua vida em filme², dado o tom novelesco de sua saga pessoal, como assinala o articulista João Pereira Coutinho: “Desempregada. Solteira. Nunca foi beijada. Cuidou de mãe moribunda até

2007. Vive com um gato. Frequenta a igreja. E o coro da igreja. O aspecto não é promissor. Simplória. Aldeã” (2009). Uma biografia dessa monta reúne todos os elementos saborosos do folhetim, com o reforço da autenticidade dos fatos. Ora, pois! Não se pode negar que, para os moldes do que a televisão apresenta, Boyle escapa, literalmente, ao figurino – e a muito mais. Nunca se poderia cogitar que uma mulher feiosa e jeca pudesse cantar bem... Afinal, a mídia televisão não comporta Cyrano de Bergérac³, de belas vozes, autores de belos poemas...

Escolho este episódio, propositalmente, uma vez que reúne algumas palavras-chave para a análise que proponho, neste texto e que atende, de algum modo, ao tema diretor deste Congresso: “Saberes musicais: reflexões, práticas e perspectivas”. Explico melhor: Creio que, mesmo de maneira enviesada, as linguagens audiovisuais que se popularizaram, nos últimos anos – sobretudo aquelas voltadas à comunicação “on-line” – oferecem, em alguma medida, acesso a um saber musical sistematizado; a despeito de seu caráter fragmentário – ainda que este não seja o propósito inicial dos seus idealizadores daquelas tecnologias.

Proponho, aqui, uma breve incursão ao conceito de performance, as formas de expressão que pode engendrar, no âmbito das mídias audiovisuais; as estereotípicas que se venham a vincular. Tomarei, como referência, as formas de cantar veiculadas pela mídia e seus intérpretes – o que implica um leque possível de variantes, como o “music hall”, o canto lírico, o cantor de músicas tradicionais e folclóricas, os gêneros ditos “populares”⁴, em suas múltiplas dimensões. Assim, encontram-se incluídos nomes tão distintos como João Gilberto, Plácido Domingo, Elaine Paige ou mesmo Susan Boyle.

II. PERFORMANCE⁵

Começemos pelo conceito de “performance”, apresentado pelo erudito Paul Zumthor, como uma ação complexa comunicativa que envolve não apenas o ato de emissão da mensagem (no caso da canção, a interpretação), mas também o momento da recepção, as circunstâncias segundo as quais a mensagem é transmitida. A performance pode desdobrar-se em camadas múltiplas: numa apresentação ao vivo existe uma comunicação mais direta entre artista e platéia que, numa transmissão radiofônica ou numa gravação (disco, vídeo, DVD etc.).

Como as próprias palavras já o sugerem, a “performance mediatizada tecnicamente”, necessita de aparatos técnicos para a emissão da mensagem ou ainda, para a emissão e

recepção, simultaneamente. É o caso do microfone de amplificação, da transmissão radiofônica e todas as mídias sonoras. Embora as características gerais da performance ao vivo sejam preservadas –adverte Zumthor (1997). As camadas de mediatização técnica levam à perda da tutilidade, do peso, do volume, elementos que compõem a “mídia primária”, como o denomina o estudioso em semiótica da cultura Vicente Romano (1983, 1984). Vale elucidar melhor algumas definições do autor:

Mídias primárias: constituem o tipo de comunicação que se dá através do próprio corpo humano: voz, gestos (incluindo-se mímica, movimento e postura), vestimenta e adereços, maquiagem, enfim, tudo que produz a *auto-presença* (sic) do ser humano, através de seu corpo.

Mídias secundárias: são aquelas que transportam a mensagem ao receptor sem que este necessite de um aparelho para sua decodificação. Como exemplo, encontram-se os diversos signos visuais, tais como a escrita, o desenho e a pintura.

Mídias terciárias: transportam os sinais mediante o uso de aparelhos tanto na emissão, quanto na recepção da mensagem. (ROMANO, 1984, pp. 101-102; 1993, pp. 67-68)

Nesse âmbito, a canção na mídia e sua performance apóiam-se, sobremaneira, na mídia primária e terciária – ficando a mídia secundária a cargo filiada à cultura escrita (leitura de partituras, no caso). Esta classificação é importante para que possamos distinguir elementos que possam ter como referência formas de expressão automatizada⁶ e aquelas construídas por uma cultura particular⁷. Assim, a observação da gestualidade composta segundo códigos culturais é necessária para a compreensão e (re)composição de determinados modelos de performance.

As eficientes maneiras informais de aprendizado musical:

O videokê já passou por um momento de maior popularidade, mas ainda se encontra bastante presente em festinhas de amigos e familiares. Nele, quem canta transpõe a sua pessoa a uma *persona* — o seu ídolo (ou o seu arremedado...). Ainda que não passe de uma atividade lúdica, o cantor de videokê parece acreditar (pelo menos no tempo da duração da obra) que canta tão bem quanto o seu modelo⁸. Assim, crê – justamente por “viver” o outro, aquele que imita. Enquanto saboreia essa fantasia, o seu imaginário carrega uma torrente de delírios. Nesse intercurso, o cantor dileitante se transforma num ser divino e desejável (sobretudo no sentido figurado). Talvez resida aí a diversão.

Vale frisar que todas as referências construídas pelo cantor (e sua audiência) têm por base informações audiovisuais prévias⁹. O videokê nada mais se fornece, além do acompanhamento instrumental e a letra, cabendo ao intérprete - quase sempre analfabeto musicalmente -, apoiar-se nos “seus” modelos. É nesse momento em que tenta não apenas copiar, mas “incorporar” seu ídolo, a performance cria mimetizações: da gestualidade, da mímica vocal, do comportamento e expressão verbal em cena.

Ao mencionar a expressão “mímica vocal”, remeto-me a mais um conceito; mais precisamente, à denominação proposta pelo foniatra Ivan Fonagy, na década de 1970, ao referir-se à gesticulação facial executada, ao se pronunciar os fonemas, que, por sua vez, é capaz de ser percebida auditivamente. Fonagy realizou experimentos com o objetivo de verificar se a mímica e os gestos poderiam ser reconstituídos pelo ouvinte, que não percebe senão sinais

sonoros. Os resultados foram positivos: “Durante a aquisição da fala, a criança deve adivinhar as posições dos órgãos fonadores tão somente pela escuta dos sons produzidos, a fim de produzir, de sua parte, sonoridades adequadas. Parece que os adultos não são menos capazes disso”, afirma o autor (FONÁGY, 1983, pp. 51-55). A apreensão da mímica vocal será fundamental para a assimilação da performance apenas por meio auditivo, sem o apoio da informação visual. Como descrevo a seguir, a mímica vocal pode ser um eficiente caminho de acesso a outros estilos e técnicas de canto.

III. UMA CAIXA DE PANDORA MUSICAL?

O aparecimento das redes de distribuição de arquivos musicais (Morpheus, KaZaa, Emule, dentre outros) possibilitou o compartilhamento de repertório musical com gastos reduzidos, mas se trata de uma possibilidade de informação relativa, à medida que dificilmente é possível obter informações detalhadas sobre obra copiada; isto sem contar as informações errôneas. As obras anexadas à fonoteca individual do consulente chegam como fonte precária de informação musical e acústica (leve-se em conta que o programa MP3, por ser compactado, não oferece clareza de sinal). Faz-se necessário, assim, a busca de fontes complementares.

Não obstante, algo de inusitado pode acontecer: ao iniciar o motor de busca, uma palavra-chave pode trazer, pelo processo virtual, um novo repertório, até então desconhecido. Assim, programas como Emule podem funcionar como uma espécie de “caixa de Pandora” acústica: contém tudo, de tudo, de maneira desordenada e abismal. Fascinante, empolgante, pode levar à desorientação, face à infinidade de dados, apresentados de modo caótico, disperso e sem critério normativo. Como instrumento de pesquisa e aprendizagem pode, contudo, ser de grande utilidade – desde que desenvolvido um modo de emprego da ferramenta.

Cyrano de Bergérac: Eyddie Gormé, Lucho Gatica e Marceneiro:

Há anos buscava conhecer “visualmente” Eyddie Gormé. Cantora de boleros, migrou para os “shows” de variedades, em clubes de Las Vegas. Gormé deixou fonofixados (CHION, 1994) clássicos no gênero, acompanhada pelo Trio Los Panchos, tais como “Nosotros” e “Sabor a mí”, que me impressionaram: sua maneira e impostar a voz, os momentos escolhidos para a respiração, desenvolvendo frases longas...

Ainda no domínio “boleresco”, queria ver Lucho Gatica, cuja performance chamava-me a atenção pelos ouvidos, graças a seu modo peculiar¹⁰. Além do mais, Gatica é hábil no uso do microfone – um dos instrumentos de base da canção das mídias, comparável a Frank Sinatra e Yves Montand. Posto que a competência na performance da canção midiática reside, em grande medida, na maneira de usar o microfone, necessitava vê-lo em cena, para comprovar algumas suposições que havia traçado sobre sua técnica e estilística particular. Num outro ramo de minha pesquisa, faltava-me conhecer Alfredo Marceneiro, um dos baluartes do “fado castiço”. Sabia do seu hábito de cantar à meia-luz, do uso do “barrete”, da rejeição absoluta pelo microfone... Ver Marceneiro em cena poderia me ajudar a compreender em que medida ele teria influenciado a estética de Camané e Aldina Duarte, por exemplo.

A oferta de pequenos filmes no sítio Youtube.com possibilitou-me, depois de muitos anos, observar a performance de tais ícones do canto, de modo a poder dar continuidade à minha investigação com o embasamento necessário.

IV. A PERFORMANCE NA TELA: ALGUMAS CONCLUSÕES PARCIAIS.

Como mencionei anteriormente, meu conhecimento sobre o “savoir faire” de alguns intérpretes não extrapolava a experiência acusmática: eram construções que pude fazer, a partir a escuta e de aportes teóricos prévios. Poder ter descoberto Eydie Gormé e Lucho Gatica no sítio Youtube foi, no meu caso pessoal, uma experiência muito satisfatória: Primeiramente, pude confirmar minhas hipóteses acerca da mímica vocal, praticada por ambos – o que provou que meus conhecimentos sobre técnicas de canto não estava errôneo ou defasado.

Em outro nível, pude verificar que a gesticulação empregada pelos cantores, bem como sua vestimenta, o cenário, correspondiam ao que havia estudado, a partir do quase-manual preparado por Christian Marcadet (2007). Para o estudioso francês, a canção é um “fato social total” e deve ser estudada em todas as suas circunstâncias: desde a obra em si, seus autores e intérpretes, mas também em todas as suas formas de divulgação e existência: nos programas de espetáculo, nas notas de imprensa, nas capas dos discos, dentre outros. Sobre Gormé, Gatica ou Marceneiro, já havia eu coletado várias fontes dessa natureza, faltando-me, contudo, a corpo-imagem em movimento.

A performance de gêneros particulares não se limita a algo que se inscreve e se escreve na música, nos arranjos, nas cifras; tampouco à temática das letras, período histórico ou local de origem; é algo que envolve o “som”, as maneiras de expressão do corpo, as modalidades de enunciação vocal – apenas para citar alguns itens, nem sempre adotados pelos estudos musicológicos.

A canção das mídias é um texto audiovisual – ainda que o elemento visual apareça subjacente, oculto no imaginário de cada pessoa, ou mesmo de um grupo social. Nesse ponto, todo o estudo, sobre a canção das mídias, deve ter a performance como elemento primordial de análise. Dito isto, algo não pode ser negado: as mídias que vem se popularizando neste terceiro milênio exercem função didática. É aí que reside a singularidade desse meio

As ressalvas que se podem enumerar são incontáveis como, por exemplo: a preguiça de buscar contato com a obra ao vivo e as fontes originais; a falta de critérios na seleção dos endereços na internet, a atitude conformista de aceitar obras fragmentadas, em qualidade técnica questionável, dentre outros problemas. A despeito disso, podemos concluir que, assim como o videokê, as obras distribuídas pelas redes de arquivos musicais, os precários filmes que se encontram no Youtube despontam como uma alternativa para o estudo dos modelos de performance musical. Afora o aspecto lúdico, da satisfação à curiosidade que a avalanche de informações desperta. Não seria esta, uma das razões para o sucesso fulminante de Susan Boyle?

NOTAS

¹ Baseado no romance de Vitor Hugo, o musical, composto por Claude Michel Schönberg (música), Herbert Kretzmer e Alain Boubil (letra) estreou na década de 1980, fazendo muito sucesso mundo afora.

² Seria inútil enumerar todas fontes que comentam o assunto, de páginas na internet, a jornais impressos, programas de televisão: fala-se que Simon Cowell, um dos jurados e idealizadores do programa de calouros, pretende gravar um disco solo de Susan Boyle. Sua vida deverá ser transposta para as telas, sendo a sensual Demi Moore cotada para interpretar a protagonista.

³ Faço alusão à obra de Edmond de Rostand: Savinien Cyrano de Bergérac (que, de fato, existiu) tinha o dom da palavra mas não se julgava desejável por sua amada, devido à sua aparência física. Passou a emprestar sua voz e seus dotes literários a um jovem.

⁴ Utilizo a denominação tendo em conta o senso comum, não obstante todas as minhas ressalvas a respeito do termo, a serem elucidadas quando da aceitação deste trabalho.

⁵ A despeito de se tratar de uma palavra estrangeira, traduzível para o português, ou mesmo substituível, utilizo-a dessa maneira, sem aspas ou itálicos, atendendo a um uso estabelecido, ainda que questionável.

⁶ Por automatizada, incluo gestos manuais como a mão voltando-se contra o peito, para identificar o “eu” falante, ao passo que, como gestos culturais são convencionais e mutáveis ao longo dos tempos,

⁷ Como exemplos, poderia citar alguns traços estabelecidos pelo hábito, como o cantar de olhos fechados e punhos cerrados, no caso dos cantores de fado; o cantar coreografado, imprescindível nos grupos vocais que cantam de maneira sincronizada, como The Platters, The Supremes etc.

⁸ De certa maneira, parece criar-se uma espécie de “clonagem” de Rita Lee, Belo, Maria Bethânia, Netinho, Celine Dion, Ivete Sangalo...

⁹ Ressalte-se que os cartuchos (como são chamados) são elaborados por técnicos que tomam, como referência inicial, determinados intérpretes. Assim, “El día que me quieras” terá como base Luis Miguel e “Tiro ao Álvaro”, Elis Regina – apenas para citar exemplos conhecidos.

¹⁰ A meu pedido, as fonoaudiólogas Renata Gelamo e Fernanda Domenegueti efetuaram uma análise sobre duas gravações de Gatica: “Bésame mucho” e “La barca”. Lucho Gatica oscila basicamente entre dois ajustes de qualidade vocal: um de voz soprosa e outro com constrição de faringe, laringe abaixada e abaixamento de língua. Além disso, parece ser característica dessa interpretação, notas longas associadas a vibratos. Com relação a La Barca, notamos uma grande diferença de qualidade vocal se comparado a interpretação de Bésame Mucho. O ajuste preferencial é o da expansão da faringe, corpo da língua abaixado e mandíbula aberta, apesar de que, em alguns momentos, apareçam ajustes de constrição faríngea.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- COUTINHO, João P. “Senhora das tempestades: A interpretação de Susan Boyle deu à canção uma intensidade de desabar o teatro”. In: *Folha de S. Paulo*, 21 de abril de 2009. Também: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2104200915.htm>.
- DELALANDE, François: *Le son des musiques – entre technologie et esthétique*. Paris: Buchet/ Chastel, 2001..
- _____. “De uma tecnologia a outra. Cinco aspectos de uma mutação da música e suas conseqüências estéticas, sociais e pedagógicas”. In: VALENTE, Heloísa (org.) *Música e mídia: novas abordagens sobre a canção*. São Paulo: Via Lettera/ Fapesp, 2007.

-
- FÓNAGY, Ivan. *La vive voix: essais de psycho-phonétique*. Paris: Payot, 1983.
- MARCADET, Christian: “Fontes e recursos para a análise das canções e princípios metodológicos para a constituição de uma fonoteca de pesquisa” In: VALENTE, Heloísa (org.) *Música e mídia: novas abordagens sobre a canção*. São Paulo: Via Lettera; FAPESP, 2007.
- ROMANO, Vicente. *Introducción al periodismo*. Barcelona: Editorial Teide, 1984.
- _____. *Desarrollo y progreso – por una ecología de la comunicación*. Barcelona: Editorial Teide, 1993.
- _____. *El tiempo y el espacio en la comunicación – la razón pervertida*. Hondarrabia (Espanha): Argitalexte, 1998.
- SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo: Edunesp, 2001.
- ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec; Educ, 1997.

Perspectivas dos saberes musicais: os recursos vocais de articulação e timbragem e seu papel no sentido da canção

Ricardo Nogueira de Castro Monteiro

Escola de Artes, Arquitetura, Design e Moda, Universidade Anhembi Morumbi

Escola de Comunicação e Artes, Universidade Potiguar

Laureate International Universities

castromonteiro@gmail.com

Palavras-Chave

Semiótica, análise musical, qualidade vocal, análise da canção

Keywords

Semiotics, musical analysis, vocal quality, song analysis

RESUMO

O presente artigo procura investigar as contribuições que as articulações vocais e timbrísticas apresentam para o processo de geração de sentido cancional, discutindo sua importância e apontando seu estudo como uma perspectiva a ser explorada na ampliação dos saberes musicais e semióticos da atualidade.

ABSTRACT

The article "Perspectives of musical knowledge: the role of vocal timbre and articulation in the generation of song meaning" (originally in Portuguese) investigates the contributions that vocal and timbristic articulations present to the process of generation of song meaning, besides discussing their importance and suggesting them as a new perspective still to be explored in the fields of present day musical and semiotical knowledge.

I. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Embora alguns avanços significativos tenham sido realizados no estudo do processo de geração de sentido cancional nas instâncias melódica e harmônica – e sobretudo na alçada extra-musical representada pela instância verbal e suas interrelações com a melodia, abordagem essa sistematizada pela obra de Luiz Tatit – pouco se tem caminhado no estudo dos recursos vocais de articulação e timbragem enquanto ferramentas empregadas – máxime por iniciativa do intérprete – no processo de geração de efeitos de sentido na canção. Uma investigação nesse sentido permitiria munir-nos de melhores instrumentos para pôr em discussão, entre outras questões, as notórias diferenças de sentido que diferentes cantores são capazes de produzir, por exemplo, a partir de uma mesma partitura vocal e instrumental.

Para efetuar tal estudo, a primeira questão com que nos defrontamos foi com relação à escolha da metalinguagem mais adequada para nomear os diferentes tipos de recursos vocais utilizados por cada intérprete. A ausência de uma nomenclatura adequada ou de uma classificação detalhada por parte da musicologia ou da semiótica levaram-nos a recorrer a uma perspectiva multidisciplinar, tomando de empréstimo da fonoaudiologia alguns dos termos a serem empregados em nossos estudos analíticos.

Façamos aqui uma breve explanação dos termos que tomamos da fonoaudiologia para efetuar a análise que apresentaremos e discutiremos logo a seguir.

Entende-se em fonoaudiologia por *qualidade vocal* a gama de timbragens aplicáveis à voz humana. Dentre a extensa lista proposta por Regina Penteado (PENTEADO, 1999), consideramos de suma pertinência para nossa análise apenas quatro categorias: *fluida*, correspondente à qualidade da voz em seu registro mais natural e de maior relaxamento; *gutural*, correspondente a uma voz tensa e com predomínio de ressonância laringofaríngea; *áspera*, com ataques vocais bruscos, sonoridade aberta, apresentando ressonância laringofaríngea com nasal compensatório; e *lírica*, correspondendo no caso em questão à voz fechada, com predominância de ressoadores nasais e orais e presença marcante de vibrato.

Além da qualidade vocal, foram ainda utilizados, de forma mais pontual, os seguintes parâmetros: intensidade (*aumentada, normal, reduzida*); velocidade (*acelerada, normal, desacelerada*), modulação (na qual tomamos apenas as categorias *restrita e excessiva*, que no contexto musical chamaremos de *glissante* e ataque vocal (marcando-se tão somente a categoria *aspirado*, mas não se considerando necessário assinalar as demais categorias, isocrônico e brusco, pelo primeiro predominar em praticamente toda a extensão da canção e pelo segundo coincidir com a incidência da guturalidade).

No que tange aos parâmetros melódicos a serem considerados, levaremos em conta sobretudo: *orientação* (ascendência x descendência); *direção* (intervalo padrão x intervalo invertido), *duração* (breve x longa), *consonância* (alteração quanto à escala vigente x pertinência à escala vigente), *região* (agudo x grave), *tessitura* (fechamento x abertura da gama melódica), *escansão* (intervalo por salto direto x intervalo por sucessão de saltos). A semiotização de cada parâmetro musical ou vocal supracitado se dá através de sua aspectualização tensiva, modulatória e/ou fórica dentro dos diferentes contextos criados no devir do discurso cancional.

Para o *corpus* de nossa análise, foi escolhida a célebre canção *Mano a mano*, composição de 1923 com música de autoria de Carlos Gardel (1890-1935) e José Razzano (1887-1960) e letra de Celedonio Flores (1896-1947). Por interessar-nos investigar nuances de timbragem vocal, a clássica interpretação de Gardel, devido às limitações da qualidade de gravação da época, mostrou-se menos instigante para efeitos de análise do que a versão daquele que é apontado por diversos musicólogos argentinos como o intérprete mais

digno de ser apontado como seu sucessor: Julios Sosa (1926-1964), *El Varón Del Tango*, como o batizou o jornalista Ricardo Gaspari, então assessor de imprensa da gravadora Columbia. Efetuando a maior parte de suas gravações na década de 1950, Sosa contou com condições técnicas muito melhores que as do tempo de Gardel, o que nos levou a optar por sua versão como objeto da presente análise e discussão. Assim, entre as inúmeras interpretações de Sosa para o clássico de Gardel cujo popularidade tornou seu título uma expressão popular no Brasil, escolhemos a célebre gravação acompanhada por Leopoldo Federico e sua orquestra, registrada pela Columbia entre os anos de 1961 e 1962.

De forma a nos limitarmos simplesmente a sugerir a produtividade de alguns procedimentos metodológicos de natureza analítica, e não a esgotar o estudo do processo de geração de sentido na peça escolhida para compor nosso *corpus*, iremos nos debruçar tão somente sobre a primeira estrofe da canção, deixando ainda para outra oportunidade a apresentação de maiores considerações a respeito da harmonia e do arranjo na obra em discussão.

II. ANÁLISE

A primeira estrofe da canção apresenta a seguinte letra:

*Rechiflado en mi tristeza, hoy te evoco y veo que has sido
en mi pobre vida paria sólo una buena mujer;
tu presencia de bacana puso calor en mi nido,
fuiste buena y consecuente y yo sé que me has querido
como no quisiste a nadie, como no podrás querer.*

Inciaremos nossas colocações considerando os signos cancionais correspondentes à incidência das palavras *paria* e *buena*. Observemos as relações entre esses dois signos no que tange a alguns dos parâmetros propostos anteriormente:

Tabela 1. Comparação paramétrica entre signos cancionais correspondentes às palavras *paria* e *buena*.

	3a m desc.	6a (1/3a) m desc.
	<i>paria</i>	<i>buena</i>
<i>qualidade vocal</i>	fluida	lírica
<i>velocidade</i>	normal	desacelerada
<i>modulação</i>	glissante	restrita
<i>direção</i>	direta	invertida
<i>região</i>	grave	aguda
<i>tessitura</i>	fechamento	abertura

A instância verbal da canção assinala nos termos em questão a oposição entre duas diferentes isotopias: a do *paria*, relacionada à miséria e à marginalidade social, e a da *buena mujer*, um anti-sujeito (e enunciatário) feminino ali relacionado a valores euforizados de cunho moral (*buena, consecuente*) e afetivo (*calor, me has querido*).

A instância musical, por sua vez, apresenta figuras de expressão que se semiotizam e trazem contribuições relevantes à construção de sentido da canção. A patemização que a extensão do intervalo de 6^a m por si só, nesse contexto, nos sugeriria, tal como tantas vezes nos adverte Tatit (TATIT, 1997), aparece aqui bastante reforçada pela oposição entre as qualidades vocais fluida (em *paria*) e lírica, bem como pela desaceleração da velocidade de articulação.

A instância musical, por sua vez, apresenta figuras de expressão que se semiotizam e trazem contribuições relevantes à construção de sentido da canção. A patemização que a extensão do intervalo de 6^a m por si só, nesse contexto, nos sugeriria, tal como tantas vezes nos adverte Tatit (TATIT, 1997), aparece aqui bastante reforçada pela oposição entre as qualidades vocais fluida (em *paria*) e lírica, bem como pela desaceleração da velocidade de articulação.

Estabelece-se assim através da enunciação o efeito de sentido de *falta* com relação aos valores associados ao anti-sujeito, concorrendo pois as figuras de expressão para informar a *saudade* do enunciador com relação ao enunciatário.

A oposição isotópica que se homologa assim tanto a categorias de expressão como de conteúdo merece certa atenção no que tange à modulação glissante que o intérprete incute na palavra *paria*. O mesmo recurso já havia sido utilizado anteriormente, vale colocar, em *hoy te invoco*. No presente contexto, em que a voz lírica aparece associada à patemização e ao eixo de valores positivos, a oposição generalizada de parâmetros de expressão e conteúdo tende a emprestar à modulação glissante justamente os elementos opostos: a despatemização associada a valores negativos, gerando um efeito de sentido de *displícencia*. Se tal displícencia traz um pequeno dado novo à isotopia da *vida paria*, veremos posteriormente que sua contribuição semântica a *hoy te evoco* será bem mais relevante.

Consideremos agora os trechos correspondentes a *presencia (de bacana)* e *calor en mi nido*. Musicalmente, chama-nos a atenção essa passagem por representar o trecho inicial de uma progressão melódica em que o primeiro termo recai sobre um intervalo de 3^a m ascendente e o segundo, sobre uma 3^a m descendente, e incidindo a mesma nota Si bemol sobre a sílaba ca tanto em *bacana* quanto em calor:

Tabela 2. Comparação paramétrica entre signos cancionais correspondentes às expressões *presencia de bacana* e *calor en mi nido*.

	3a m asc.	3a m desc.
	<i>presencia de bacana</i>	<i>calor en mi nido</i>
<i>modulação</i>	restrita	glissante
<i>ataque</i>	isocrônico	aspirado
<i>orientação</i>	ascendente	descendente

Situando-se *mi nido* na grande isotopia da *vida pária* e *presencia de bacana* na da *buena mujer*, a instância verbal estabelece, no plano do conteúdo, uma importante oposição entre os dois percursos, oposição essa aqui agravada pela conotação que *bacana* pode apresentar agora não no campo ético, mas sociológico, transmitindo, na esfera do *parecer*, os signos do extrato social oposto – ou seja, da elite. Observa-se pois no sincretismo verbo-musical novamente uma importante homologação entre oposições categóricas nos planos do conteúdo – acima citadas – e da expressão – a inversão de orientação melódica estabelecida na partitura, os contrastes de modulação (de restrita a glissante) e de ataque (do normal ao aspirado) impingidos pelo intérprete.

O ataque aspirado e a modulação acrescidos pelo intérprete justamente na sílaba e nota comuns a *bacana* e calor gera um efeito de sentido que não se restringe simplesmente a acentuar

a oposição entre as duas isotopias referidas. Trata-se aqui de trazer à tona o que Barthes, de forma assaz pertinente, chamou de *o grão da voz* (BARTHES, 1982). Assim, a oposição à regularidade de emissão, homologada a uma isotopia que, ao inventariar as qualidades do anti-sujeito, termina por idealizá-lo, passa a remeter justamente à anti-idealização, ou seja: à conversão do enunciatório à esfera do sensível, do concreto, do corporal. Novamente, portanto, as figuras de expressão se semiotizam e trazem uma contribuição relevante ao plano do conteúdo, trazendo o cantor com seus recursos interpretativos quase que uma exclamação de prazer que de certa forma desmistifica, não no aspecto negativo, a idealização da mulher, emprestando-lhe a corporalidade que tão bem se coaduna com o *calor* aludido pela letra.

Consideremos agora o trecho correspondente a *fuiste buena, conseqüente y yo sé que me has querido*. Aqui, mais do que em qualquer outro trecho até agora analisado, o papel do intérprete como co-autor da obra faz-se sentir de maneira clara e substancial através da introdução de uma pequena interjeição (*he!*) após a palavra *sé*, surgindo um curto mas significativo intervalo ascendente de 3ª maior após o qual retorna-se à normalidade da progressão melódica em curso. Isso porque as duas frases em questão correspondem a uma progressão melódica descendente por gradação, estando a segunda frase um grau escalar abaixo da primeira.

Esse mesmo fato, isoladamente, sugere-nos *a priori* que a semiotização das figuras de expressão em ambas as frases tenha por efeito de sentido uma confirmação pela segunda dos valores da primeira. Assim, no que tange às homologações entre categorias de expressão e de conteúdo, ter-se-ia que as primeiras tenderiam a se semiotizar enquanto ferramentas retóricas de *enumeração* das segundas, gerando um efeito de sentido de homogeneização e continuidade entre os valores *buena, conseqüente, me has querido*. Tal seria a conclusão inequívoca da Tabela 03 caso deixássemos de lado a interjeição engenhosamente introduzida por Sosa – a qual rompe sobremaneira com essa configuração, conforme podemos observar abaixo:

Tab. 03- comparação paramétrica entre signos cancionais correspondentes às expressões *fuiste buena, conseqüente* e *y yo sé (he) que me has querido*.

	3a m	3a m	3a M
	<i>fuiste buena...</i>	<i>y yo sé...</i>	<i>(he)</i>
<i>ataque</i>	isocrônico	isocrônico	aspirado
<i>orientação</i>	descendente	descendente	ascendente
<i>duração</i>	longa	longa	breve
<i>região</i>	normal	normal	aguda
<i>escansão</i>	escalar	escalar	salto

A relação do ataque aspirado com os traços semânticos de prazer e corporalidade (*calor*), cristalizada e tomada aqui como uma *sinédoque*, ressignifica o *yo sé que me has querido*, rompendo assim com os elementos de maior platonismo e idealização da enunciatória. Tal ruptura se dá tanto pela relação semi-simbólica citada como pela oposição de parâmetros exposta na tabela acima – a qual se semiotiza gerando justamente uma ruptura tanto com a progressão melódica (plano da expressão) quanto com a enumeração (plano do conteúdo). Gera-se assim através da semiotização

da figura de expressão representada pela terceira coluna da Tabela 03 um efeito de questionamento da enumeração, e, por conseguinte, da construção da enunciatória enquanto mulher idealizada como repositório de virtudes morais e de caráter.

Essa contradição enunciado e enunciação gera um efeito de sentido de *ironia* que, por sua causticidade, pode ser considerada como *sarcasmo*. Abre-se assim um considerável espaço para a polifonia e polissemia, delineando-se uma leitura em que a interjeição é passível de se semiotizar enquanto *reticências* com relação ao antecedente *yo sé* – sugerindo que haveria muitos outros fatos comprometedores que seriam do conhecimento do enunciador.

Chegando finalmente à frase final da primeira estrofe, comparemos os signos cancionais incidentes sobre *no quisiste, a nadie* e *como no podrás*. Melodicamente, encontramos aqui uma progressão descendente formada por três termos encadeados, cada um constituído por um intervalo ascendente de 2ª seguido por um descendente de 3ª, a última nota de um correspondendo à nota inicial do seguinte:

Tabela 4. Comparação paramétrica entre signos cancionais correspondentes às expressões *no quisiste, a nadie* e *como no podrás*.

	2a M asc/ 3a M desc	2a M asc/ 3a m desc	2a m asc/ 3a m desc.
	<i>no quisiste</i>	<i>a nadie</i>	<i>como no podrás</i>
<i>qualidade vocal</i>	gutural	gutural	lírico mais
<i>velocidade</i>	desacelerada	acelerada	desacelerada
<i>região</i>	aguda	grave	mais grave
<i>escansão</i>	salto	salto	escalar

Um primeiro aspecto que a semiotização das figuras de expressão traz enquanto contribuição ao plano o conteúdo é o traço semântico de *assertividade*, resultado da conversão em terminatividade da descendência melódica regular e da resolução da cadência harmônica.

Confrontando agora as colunas correspondentes a *no quisiste* e *a nadie*, observam-se dois aspectos de especial importância: a aceleração da progressão; a introdução da guturalidade. Se a semiotização da aceleração resulta simplesmente em um efeito de ênfase, pouco trazendo de inovador ao plano do conteúdo, o mesmo não se pode dizer com relação à contribuição dada pelo emprego da guturalidade da forma como a utilizou o intérprete. Esta apresenta nesse contexto um traço semântico inequivocamente relacionado à gestualização da agressividade, abrindo importantes possibilidades de ressignificação com relação à instância verbal.

Introduzindo os indícios de uma relação polêmica entre sujeito e anti-sujeito, pode-se depreender desse elemento que o enunciador assume o papel de destinador julgador, sancionando negativamente a destinatária e entrando em contradição com a isotopia da *buena mujer*. Reforça-se assim mais uma vez através da enunciação a isotopia estilística da ironia e do sarcasmo do enunciador com relação às qualidades da enunciatória que ele expressa no enunciado.

A tensão conceitual entre um elogio que está na instância do parecer mas não se confirma no ser gera no campo do sensível o efeito de sentido de *mentira* – efeito esse de suma

importância no universo temático da canção, ocupado em construir a imagem de um mundo repleto de hipocrisia e onde viceja uma felicidade ilusória. Assim, o próprio estatuto de verdade de *yo sé que me has querido* pode ser posto em cheque pela agressividade e assertividade com que o enunciador inicia a afirmação de que *no quisiste a nadie e no podrás querer*.

No entanto, é justamente sobre *como no podrás* que observamos, conforme a tabela 4, outra significativa oposição paramétrica. Trata-se, em última análise, de uma reversão na dinâmica de aceleração da articulação vocal, a qual se reverte em uma súbita desaceleração, acompanhada pela substituição da guturalidade com sonoridade aberta pela timbragem lírica com sonoridade fechada. Tendo-se a guturalidade associado ao traço semântico de agressividade e antipatia do destinador julgador com relação ao destinatário, a oposição paramétrica generalizada gera o efeito de sentido oposto, o qual pode ser definido *ipsis litteris* a partir do verbete do dicionário *Le nouveau petit Robert* para *pitié* (piedade): “sympathie qui naît de la connaissance des souffrances d’autrui et fait souhaiter qu’elles soient saluées¹” (ROBERT, 1994:1683). Assim, o efeito de sentido de *piedade* constitui aqui outro importante ganho semântico introduzido a partir da semiotização de figuras de expressão.

III. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente análise propôs-se a demonstrar alguns dos caminhos pelos quais a semiotização das figuras de expressão na canção – em particular, sua estrutura melódica e os recursos interpretativos de articulação vocal e timbrística – contribuem para o processo de geração de efeitos de sentido cancional. Não se limitando a acentuar e/ou atenuar conteúdos já expressos pela instância verbal, a enunciação cancional agrega sentido à letra de uma canção de múltiplas formas, as quais transcendem a indiscutível esfera do sensível para interferir também no campo do inteligível.

A letra da estrofe inicial da canção poderia perfeitamente ser entendida como uma visão nostálgica e romântica que um homem acalentava sobre uma mulher que fez parte de sua vida. Todavia, os recursos vocais acionados por Sosa trazem à baila, justamente por contraste e contraposição àqueles que enfatizariam tais aspectos idealizantes, um ponto de vista cínico e sarcástico que empresta uma notável humanidade – no sentido da concretude corporal e da imperfeição que nos é intrínseca – à personagem feminina a quem se destina. Tal visão, vale enfatizar, parte não do subjetivismo e da particular escuta de um dado ouvinte, encontrando-se outrossim balizada em parâmetros bastante definidos que organizam tanto paradigmática quanto sintagmaticamente a enunciação cancional.

É notável como as articulações vocais e timbrísticas aqui discutidas ampliaram significativamente o campo semântico da canção. A raiva expressa pelo enunciador através da enunciação abre a possibilidade da mera execração moral bem como de uma leitura da sua frustração por ter perdido a mulher que ele afirma tê-lo amado – da mesma forma que o sofrimento expresso em sua piedade, contraposta à sua raiva, indicia a possibilidade de que fosse ele, e não ela, quem tivesse de fato amado. A maneira raivosa como ele afirma que ela jamais amou opõe-se ao prazer que ele expressa ao dizer

que foi amado e à piedade que ele manifesta ao dizer que ela jamais amará, enriquecendo notavelmente os efeitos patêmicos das personagens. Seria ele o apaixonado e ela incapaz de amar, ou teria aquela mulher virado as costas para um amor que ela de fato sentia? Seria a agressividade dele motivada pela possessiva frustração de tê-la perdido, pela exaltação da execração moral, pelo orgulho *macho* de ter sido o único homem a ser amado por tal mulher, ou pela piedade com relação ao destino da mulher amada? Não cabe à presente análise, naturalmente, responder a tais perguntas. Cabe-nos sim apontar o fato de que todas essas possibilidades se abriram e ampliaram sobretudo a partir da semantização das articulações vocais e timbrísticas, apontando para o notável potencial dessa área de pesquisa para uma ampliação dos saberes musicais e semióticos da atualidade.

NOTAS

1. “Simpatia que nasce do reconhecimento dos sofrimentos do outro e que provoca o desejo de que estes sejam aliviados” (Tradução livre do autor).

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *O grão da voz*. Lisboa: Edições 70, 1982.
- PENTEADO, Regina Zanella. “A Voz nas Locuções Publicitárias: possibilidades de interpretação e representação”. In: *Revista impulso*, nº 22. Piracicaba: UNIMEP, 1999.
- ROBERT, Paul. *Le nouveau petit Robert: dictionnaire alphabétique et analytique de la langue française*. Paris: Dictionnaires Le Robert, 1994.
- TATIT, Luiz Augusto de Moraes. *Musicando a semiótica*. São Paulo: Annablume, 1997.