

artigo

Articulação entre melodia e prosódia na canção popular brasileira: uma análise de *Retrato em branco e preto*

1

Alfredo Werney¹ – UFPI

RESUMO

Este trabalho pretende realizar uma análise da canção “Retrato em branco e preto”, de Chico Buarque e Tom Jobim, no que se refere à articulação entre letra e música (mais especificamente entre *prosódia* e *melodia*). Partimos dos estudos de semiótica da canção, desenvolvidos por Luiz Tatit, e investigamos o processo de construção do texto e da melodia da referida composição. Através da audição seletiva e da leitura da obra de Tom Jobim e Chico Buarque, procuramos perceber os efeitos de sentidos engendrados pela associação entre o sistema de signos literários e o sistema de signos musicais.

Palavras-chave: semiótica da canção, Chico Buarque, Tom Jobim, prosódia, melodia.

ABSTRACT

This work intends to conduct an analysis of the song "Retrato em branco e preto" by Chico Buarque and Tom Jobim, regarding the relationship between lyrics and music (more specifically between *prosody* and *melody*). From the studies of semiotics of the song, developed by Luiz Tatit, and investigate the process of construction of the text and the melody of the composition. Through selective hearing and reading the works of Tom Jobim and Chico Buarque, we understand the effects of meaning engendered by the association between the system of signs literary and musical system of signs.

Keywords: Semiotics of the song, Chico Buarque, Tom Jobim, prosody, melody.

1 Alfredo Werney é arte-educador, músico e professor. Autor, juntamente com Wanderson Lima, do livro “Reencantamento do mundo: notas sobre cinema”.

I - INTRODUÇÃO

A canção popular, um sistema híbrido de comunicação artística, se tornou a forma musical que se consolidou na história de nossas sonoridades. Ademais, é um importante veículo de expressão do nosso imaginário popular. Embora esta forma tenha sido abordada com assiduidade pelos estudos de música, ainda percebemos muitas lacunas no que se refere à articulação da dimensão textual (prosódica) com a dimensão musical (melódica). A música popular brasileira desempenhou um papel central na formação sócio-cultural do povo e, desta maneira, tornou-se um interessante campo de estudos sociológicos, antropológicos e históricos. Entretanto, é importante afirmarmos que ainda são incipientes os estudos poéticos/ musicais direcionados para a análise estilística da nossa canção.

Dessa maneira, o nosso objetivo é realizar uma análise - com base nos estudos da semiótica da canção desenvolvidos por Luiz Tatit - no campo da prosódia e da melodia, da canção *Retrato em branco e preto*, de Tom Jobim e Chico Buarque. Ainda observaremos as constantes estilísticas no processo de composição dos autores supracitados e buscaremos compreender os efeitos de sentido engendrados pela associação de letra e música.

Os compositores selecionados são dois cancionistas responsáveis pela modernização e pela expansão de significados da canção brasileira: Tom Jobim e Chico Buarque. O primeiro destes músicos - consagrado como um dos estruturadores da “bossa-nova” - imprimiu nas suas composições uma linguagem pouco explorada pela chamada MPB: melodias com saltos intervalares pouco comuns, harmonias dissonantes e com constantes modulações, arranjos de grande expressividade com a utilização reduzida de notas, dentre outros. O segundo alargou a dimensão poética da relação música/ palavra, através da composição de melodias e letras ao mesmo tempo complexas e comunicativas, inseridas numa relação equilibrada entre as hierarquizações prosódicas e melódicas.

A parceria de Chico Buarque e Tom Jobim se deu a partir de 1968, com a canção *Retrato em Branco e Preto*, antes intitulada *Zíngaro* (uma peça instrumental de autoria apenas de Tom Jobim). Além desta canção, os compositores cariocas compuseram várias outras em parceria, a saber: *Meninos eu vi*, *Eu te amo*, *Piano na Mangueira*, *A violeira*, *Anos dourados*, *Olha Maria* (com o auxílio de Vinícius de Moraes), *Sabiá*, *Imagina* e *Pois é*.

II - SEMIÓTICA MUSICAL: NOVOS PROCESSOS DE ANÁLISE DA CANÇÃO

A análise da canção popular tornou-se mais abrangente e coesa após o surgimento dos estudos de semiótica musical. Carmo (2007) nos mostra os princípios norteadores de um trabalho que toma por base a semiótica musical:

- a) Toda melodia é uma espécie de texto;
- b) Logo, deve existir uma afinidade estrutural elementar entre (pelo menos) dois domínios semióticos: o verbal (*logos*) e o musical (*melos*);
- c) Podemos e devemos nos servir da meta-linguagem da lingüística para apreender essa afinidade estrutural; (p. 13)

A partir de tais conceitos, torna-se possível compreendermos a música como um discurso (discurso este compatível com o verbal) e não como um amontoado de notas abstratas que não nos transmitem nenhum significado. Neste sentido, o conceito de melodia que ora adotamos vai além do que se compreende ordinariamente. Este elemento musical é explicado usualmente como sendo uma seqüência de sons dispostos de maneira sucessiva - o que é correto, porém incompleto se tomarmos a música como um discurso musical que engendra significados diversos. Carmo (2007) argumenta que:

Uma melodia não se confunde com uma cadeia qualquer de notas musicais. Uma criança de dois anos que martela notas ao piano produz uma cadeia qualquer de notas musicais, e certamente ninguém sustentará que temos aí uma melodia. Falamos em melodia apenas quando reconhecemos essa cadeia como um produto de ato semiótico que faz ser o sentido, instaurando uma relação entre uma expressão e um conteúdo (p. 15)

Desta forma, a melodia é uma sucessão de sons, mas não uma sucessão aleatória (pelo menos no que se refere à música tonal). Uma seqüência de notas tocadas (aleatoriamente) ao piano por uma criança não produz um efeito de melodia porque é “arrítmica, desordenada, desconexa, incoerente, não direcional e, conseqüentemente, não pode apresentar transformações” (Carmo, 2007, p. 16).

A teoria de base dos estudos de semiótica da canção foi desenvolvida por Luiz Tatit. A teoria deste músico-pesquisador está centrada em torno de duas categorias do plano da expressão musical: “tessitura” (que está relacionado à altura) e o “andamento” (que está relacionado com a duração). A tessitura pode ser *concentrada* (durações curtas) ou *expandida* (durações longas) e o andamento *acelerado* ou *desacelerado*. Luiz Tatit (1994), tomando por base as categorizações da semiótica de Greimas, elencou e analisou inúmeras canções populares do Brasil e dividiu-as em três modelos de configuração, os quais serão de grande valor para nosso estudo. São eles:

1. Canções *tematizadas* – trata-se de canções que possuem andamento acelerado e tessitura concentrada.
2. Canções *passionalizadas* – trata-se de canções que são o inverso das tematizadas: possuem andamento desacelerado e tessitura expandida.
3. Canções *figurativizadas* – trata-se de canções em que há a predominância dos elementos emergentes da fala. A oralidade ocupa um lugar central nestas canções, em detrimento dos

elementos discutidos anteriormente como “tessitura” e “andamento”.

A teoria da semiótica da canção propõe uma análise isotópica dos elementos do plano do conteúdo e do plano da expressão, desta forma melodia e letra são tomados como elementos de estruturas equivalentes. Luiz Tatit, em seus estudos, relacionou os aspectos do plano da expressão com os do plano do conteúdo. Nas canções *tematizadas* o pesquisador observou que o conteúdo das letras está relacionado, na maioria dos casos, a estados de conjunção entre “sujeito” e “objeto”. Geralmente o sentido das letras está ligado a momentos de euforia e de satisfação com a vida. *O quê que a baiana tem?*(de Dorival Caymmi) é um exemplo.

5

Nas canções *passionalizadas* as melodias verticalizadas se coadunam com estados de disjunção entre “sujeito” e “objeto”. Dessa maneira, o que se observa nestas canções é o efeito de sentido inverso das canções *tematizadas*: disforia, fechamento e insatisfação. Tatit (1994) nos mostra que:

A passionalização é este tempo de espera ou de lembrança (...) essa duração que permite o sujeito refletir sobre os seus sentimentos de falta e viver a tensão da circunstância que o coloca em disjunção imediata com seu objeto em conjunção à distância com o valor do objeto. (p.99)

Nas canções *figurativizadas*, o que se observa é a tentativa do sujeito de chamar atenção para o conteúdo de sua fala. Neste sentido, observamos que os elementos prosódicos sobrepõem-se aos elementos melódicos. Um exemplo sempre citado é a canção “Conversa de Butequim”, de Noel Rosa.

É importante ressaltar que estas classificações correspondem a situações típicas, mas geralmente estas tipologias se mesclam e todas

elas podem estar presentes numa mesma canção. O que há, de fato, é a predominância de um dos aspectos na construção de uma música.

III – ENTRE A *PAUTA* E A *PENA*: ARTICULAÇÃO ENTRE PROSÓDIA E MELODIA NA OBRA DE TOM JOBIM E CHICO BUARQUE

6

A melodia e a prosódia são dois elementos basilares na construção de sentido de uma canção. A tensão entre estes dois elementos é um fator de grande importância para compreendermos o discurso musical do compositor. Segundo Luiz Tatit (1994), o compositor de canções é exatamente aquele que possui a habilidade específica para descobrir compatibilidades entre melodia e letra (neste plano é que se aplicam os estudos de prosódia musical).

Em relação à Prosódia musical, adotaremos o conceito de Reginaldo Carvalho. O autor cataloga três importantes (e complementares) conceitos:

- Emissão fusionaria da palavra (que diz) com a música (que age) respeitando-se precipuamente a tonicidade primeira em consenso com a ação fluxionária da segunda;
- Fusão da *palavra* com a *música*.
- Ajuste rítmico entre o apoio (sílabas tônicas) vocabular e apoio musical.

(pg. 26)

Para uma compreensão mais abrangente do fenômeno da canção popular é importante que saibamos de que forma se ordenam essa fusão da palavra com a música. De uma maneira geral, prosódia e melodia são dois componentes da canção que se estruturam a partir de um equilíbrio tenso, em que ora há um predomínio de um sistema de signos, ora de outro. Em virtude disso, podemos afirmar que o compositor convive dialeticamente com os dois ofícios: a composição das estruturas melódicas e a composição da palavra. Trata-se de um combate entre *melos* e *logos* – combate este existente desde a Grécia

Antiga, quando ainda nem mesmo havia uma distinção clara entre poesia e música.

José Roberto do Carmo (2007), em sua tese “Melodia e Prosódia: um modelo para a interface música fala com base no estudo comparado do aparelho fonador e dos instrumentos reais e virtuais”, nos mostra que:

É possível concluir que numa canção atuam duas forças opostas: a hierarquia melódica (coesão rítmica e coerência harmônica) e a hierarquia prosódica (otimidade rítmica e fluência segmental – elisão, degeminação, ditongação etc.). Numa canção temático-passional prevalecem os princípios da hierarquia melódica, numa canção figurativa prevalecem os princípios da hierarquia prosódica. (p.125).

No que se refere à obra de Tom Jobim e Chico Buarque – embora os compositores tenham composto poucas canções em parceria - é possível concluirmos que se trata de uma obra que abrange muitas técnicas de composição melódica e prosódica. Observamos, com certa constância, nas canções destes compositores cariocas, o uso ostensivo de recursos como: mudanças na acentuação prosódica, figurações no som das palavras, o texto comentando aspectos da música *strictu senso* (no plano da letra); ostinatos melódico-rítmicos, cromatismos, modulações (no plano da música). A riqueza composicional da obra dos referidos músicos nos leva a afirmar que para percebermos os seus efeitos estilísticos necessita de uma análise cuidadosa da estrutura poético-musical e do percurso de geração de sentido do texto.

IV – MELODIA E LETRA EM *RETRATO EM BRANCO E PRETO*

Retrato em branco e preto

Já conheço os passos dessa estrada
Sei que não vai dar em nada
Seus segredos sei de cor
Já conheço as pedras do caminho,
E sei também que ali sozinho,
Eu vou ficar tanto pior
O que é que eu posso contra o encanto,
Desse amor que eu nego tanto
Evito tanto e que, no entanto,
Volta sempre a enfeitiçar
Com seus mesmos tristes, velhos fatos,
Que num álbum de retratos
Eu teimo em colecionar

Lá vou eu de novo como um tolo,
Procurar o desconsolo,
Que cansei de conhecer
Novos dias tristes, noites claras,
Versos, cartas, minha cara
Ainda volto a lhe escrever
Pra lhe dizer que isso é pecado,
Eu trago o peito tão marcado
De lembranças do passado

E você sabe a razão
Vou colecionar mais um soneto,
Outro retrato em branco e preto
A maltratar meu coração

(Fonte: *Songbook I de Tom Jobim*)

Chico Buarque de Hollanda, desde suas primeiras composições, nos revela uma preocupação de empreender uma articulação equilibrada entre *melos* e *logos*. Em geral, suas composições são comunicativas e, de certa maneira, simples, se observarmos apenas a sua estrutura aparente. Essa facilidade paradoxal – se é que assim podemos colocar – está presente em grande parte da obra buarqueana, sobretudo em sua fase dita mais lírica. Entretanto, se nos propusermos a analisar cuidadosamente essas canções, verificaremos uma estruturação complexa nos seus aspectos lingüísticos e musicais.

Chico Buarque nos apresenta um universo de signos organizados de maneira rigorosa. Cada palavra é medida, balanceada e pensada nos seus aspectos fonostilísticos, com o intuito de que letra e melodia formem “um só nó luminoso e inextricável” (termo utilizado por José Miguel Wisnik em seu ensaio “O artista e o tempo”).

“Retrato em branco e preto” (1968), em parceria com Tom Jobim, pode seguramente ser citada como uma das canções mais bem realizadas, no que se refere ao encontro da palavra com a música, ou, mais precisamente, à articulação das “hierarquizações prosódicas com as melódicas” (o termo é de José Roberto do Carmo). Esta composição não nos apresenta a ingenuidade poética de “A banda”, por exemplo, mas sim a consciência de um amor trágico, que “volta sempre a maltratar”. Esse espírito de desilusão amorosa está impresso nas estruturas da melodia de Tom Jobim, que compôs primeiramente a música. Trata-se de uma melodia cromática com repetições (ostinatos) incisivas e harmonia dissonante. Essa espécie de “vai-e-vem” da melodia (que nos remete aos passos nervosos de uma pessoa) nos dá a sensação de que estamos rodando insistentemente sem chegar a nenhum lugar. Efeito que também se observa no plano da letra:

Já conheço os passos dessa estrada
Sei que não vai dar em nada
Seus segredos sei de cor

A letra dessa canção como um todo é uma tentativa de expressar sonoramente a sensação de impedimento, desilusão e repetição:

Vou colecionar mais um soneTo
OuTRo ReTRaTo em bRanco em pReTo
A maltTRaTar meu coração

Em toda a canção percebemos a presença ostensiva de “R” e “T”, fonemas que exprimem dureza e quebram o fluxo melódico. Em geral, a consoante linguodental “T” funciona como um componente sonoro que instaura a rispidez e interrompe o efeito de continuidade de um verso. Na interpretação convincente de Elis Regina, presente no

disco “Elis e Tom”, este efeito de sentido se torna mais claro, já que a cantora acentua e articula “sílabas por sílabas” os finais de cada frase musical. Através da interpretação de Elis Regina podemos sentir nitidamente a sensação de maltrato e dor do eu lírico através deste significativo efeito acústico provocada pelas consoantes oclusivas.

Chico Buarque utilizou vários métodos estilísticos para transmitir com palavras (plano da letra) o que Tom Jobim fizera com notas musicais (plano da melodia). Dessa fusão, como já foi colocado, é que se delinea o sentido da canção. Consoante com os estudos de Luiz Tatit, sabemos que há vários outros elementos que são responsáveis pela geração de sentido na canção. Dentre eles: arranjo, interpretação, métodos de gravação. Porém, nos voltaremos mais especificamente para a conjugação entre melodia e letra. Dessa forma, já podemos então visualizar a relação (isotópica) entre os elementos musicais e literários de “Retrato em branco e preto”:

Plano do conteúdo:

- a) A consciência de um amor trágico, que “não vai dar em nada”
- b) A experiência de um tempo cíclico, no qual o sujeito sempre volta a sofrer as mesmas decepções.
- c) Incapacidade de disjunção do sujeito em relação ao objeto.

Plano da expressão:

- a) Melodias com ostinatos (com padrões de repetição).
- b) Ritmo repetitivo, circular.
- c) Intervalos dissonantes, que provocam tensão.

Esse paralelo entre texto musical e texto poético nos revela que “Retrato em branco e preto” possui uma predominância de recursos típicos de uma canção *passionalizada*. É claro que o tipo de interpretação e arranjo dado à canção interfere na análise. É

importante colocarmos, entretanto, que as classificações propostas por Luiz Tatit se interpenetram e se mesclam. Não se trata, pois, de categorizações rígidas e fechadas.

De uma maneira geral, na obra de Tom Jobim e principalmente Chico Buarque as tensões do mundo amoroso, político, cultural se revelam na forma do conteúdo da letra e na construção melódica da música. Uma dialética do “social”, do “amoroso” com o “formal”. Nesse sentido, podemos afirmar que Chico Buarque, em especial, não é apreciador de trocadilhos e truques poético-musicais gratuitos e artificiosos, sem riqueza cognitiva - comuns na canção popular brasileira da atualidade. De uma maneira parecida, Tom Jobim “não tolera os excesso de notas e timbres. Preocupa-se com o que realmente soa no plano do ouvinte. Utiliza o essencial para caracterizar a função harmônica de acorde e elimina as notas de reforço” (TATIT, 2007, pg. 164).

É possível ainda inferir que os dois compositores cariocas foram influenciados pela poesia moderna brasileira e, assim, aprenderam a retirar os excessos e depurar a forma de suas composições musicais. Para tanto, foram basilares: Manuel Bandeira, João Cabral de Melo Neto e Carlos Drummond de Andrade. Essa influência pode ser constatada nas melodias com poucas notas (porém muito expressivas), na voz cantada sem dramatismos e exageros (A bossa-nova é um exemplo), na capacidade de síntese poética das letras e na inserção do “cotidiano” e do “prosaico” no conteúdo das composições.

V - CONSIDERAÇÕES FINAIS

As canções de Chico Buarque de Hollanda e Tom Jobim ocupam um *locus* privilegiado em nossa música popular brasileira. Elas alargam o universo de possibilidades existentes na relação texto/música, pois buscam explorar os variados recursos da nossa língua e as variadas sonoridades da música popular brasileira e mesmo

estrangeira. Desta maneira, a obra desses compositores é um exemplo de que a análise da canção popular é possível (e coerente) quando podemos visualizar os efeitos gerados pela conjugação dos dois sistemas de signos: o literário e o musical. Como nos afirmara Sylvia Helena Cyntrão “a leitura independente da letra de uma canção pode provocar impressões diferentes da que provoca sua audição” (pg. 121).

Em síntese, podemos concluir que melodia e prosódia na canção *Retrato em branco e preto* formam um texto e juntas geram vários efeitos de sentidos. Tais efeitos de sentidos são gerados a partir da articulação equilibrada entre letra e música, mais precisamente entre “prosódia” e “melodia”. Trata-se de elementos que devem ser analisados conjuntamente, para que percebamos, de forma substancial, a capacidade de expressão e comunicação que possui a nossa música popular.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CARMO Jr, José Roberto do. *Melodia e Prosódia: um modelo para a interface música fala com base no estudo comparado do aparelho fonador e dos instrumentos reais e virtuais*. São Paulo: FFLCH/ USP, 2007 (tese de doutorado).

CARVALHO, Reginaldo de. *Prosódia Musical*. (mimeografado). Teresina, s/d.

CHEDIAK, Almir. *Songboock I de Tom Jobim*. 4^o ed. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1999.

CYNTRÃO, Sylvia Helena. *Como ler o texto poético: caminhos contemporâneos*. Brasília: Plano Editora, 2004.

TATIT, Luiz. *A semiótica da canção: melodia e letra*. 3^a ed. São Paulo: Editora Escuta, 2007.

_____. *O cancionista*. 2^a ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

WISNICK, José Miguel. O artista e o tempo. In: *Songboock I de Chico Buarque* (Org. Almir Chediak). Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1999.



dEsEnrEdoS

ano I - **número dois**
setembro outubro 2009
ISSN 2175 3903

editores

Adriano Lobão Aragão
Wanderson Lima

design e programação visual

Adriano Lobão Aragão

conselho editorial

Adriano Lobão Aragão
Alfredo Werney Lima Torres
Carlange Lobão de Castro
Cleber Ranieri Ribas de Almeida
Herasmo Braga de Oliveira Brito
José Wanderson Lima Torres
Newton de Oliveira Lima
Roselany de Holanda Duarte
Sebastião Edson Macedo

imagem desta edição

Gabriel Archanjo

contatos

lobaoaragao@gmail.com
wandersonortorres@hotmail.com

As opiniões, fundamentações teóricas e adequação vocabular são de exclusiva responsabilidade dos respectivos autores.

galeria

Gabriel Archanjo

entrevista

Luiz Costa Lima

poesia

Alfredo Fressia / Demétrios Galvão
Floriano Martins / Manoel Ricardo de Lima
Rodrigo Petronio / Virginia Boechat

prosa de ficção

Bruno Medina / Cícero Burity
Wellington Soares / Zuenir Ventura

tradução

Ezra Pound, por Dirceu Villa
Lee Harwood, por Sebastião Edson Macedo
Konstantino Kavafi, por Sebastião Edson Macedo
Santa Teresa d'Ávila, por Wanderson Lima

ensaio

Alexandre Matias – Cultura do Remix
Camilo Rocha – Pra que serve um crítico musical
Cláudia Lage – As pessoas, os escritores
Daniel Piza – Existe público, sim
Floriano Martins – A poesia de José Santiago Naud
José Saramago – Uma certa inocência
Maiara Gouveia – Do limite, o salto
Miguel Sanches Neto – Herói primitivo
Nelson Pereira dos Santos – O que aprendi

Paulo Nassar – O (en)canto dos blogs
Ruy Castro – Chico Buarque falou por nós

bloco de notas

Adriano Lobão Aragão / Wanderson Lima

resenha

Alexandre Marques – Charles Taylor e a genealogia da espiritualidade moderna

Artigo científico

Articulação entre melodia e prosódia na canção popular brasileira: uma análise de "Retrato em Preto e Branco" - Alfredo Werney

A paixão do clérigo Frollo como fator determinante para a violência: um estudo comparativo entre o livro O corcunda de Notre-Dame e o filme de William Dieterle - Antonia Pereira de Souza

Juventude e fanzine: a cartografia de uma prática subversiva - Demétrios Galvão

A ironia militante de Murilo Rubião - Herasmo Braga de Oliveira Brito

Há uma primavera em cada vida - a fugacidade do tempo em Florbela Espanca - Lígia Mychelle de Melo Silva
Gustav Radbruch e a fundamentação de uma teoria racionalista dos direitos humanos - Newton de Oliveira Lima

Nietzsche e Weber: diálogos entre o cientista e o legislador - Ranieri Ribas

O slogan: persuasão e fim da experiência - Roselany Duarte