

## Por uma trama metodológica para análises de condutas vocais no canto popular

Towards a methodological framework for vocal behavior analysis  
in popular singing

**Ricardo Lima** 

Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Escola de Música, Natal, RN, Brasil  
ricardo.freitas@ufrn.br

**Regina Machado** 

Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP, Brasil

### SCIENTIFIC ARTICLE

Section Editor: Fernando Chaib  
Layout Editor: Edinaldo Medina  
License: "CC by 4.0"

Submitted date: 20 apr 2023

Final approval date: 17 jul 2023

Publication date: 24 jul 2023

DOI: <https://doi.org/10.35699/2317-6377.2023.45894>

**RESUMO:** Apresentamos neste artigo um alinhavo metodológico que une ferramentas capazes de agenciar entendimentos quanto às escolhas e intenções interpretativas em Canto Popular, além de perceber resultantes semânticas advindas de procedimentos vocais e da relação destes com outros elementos da canção. A metodologia abrange aspectos fisiológicos, acústicos, estéticos, semióticos e musicais. Para isso, acionamos os conceitos e procedimentos da semiótica da canção, das qualidades emotivas da voz, o entendimento sobre momento musical e unidade sonora. Por fim, aplicamos a proposta, que será experimentada por meio da análise de interpretações distintas de uma mesma canção, e analisamos a construção do gesto interpretativo e dos sentidos que emergem das relações que se desdobram na trama cancional das obras.

**PALAVRAS-CHAVE:** canto popular; metodologia; semiótica da canção; qualidades emotivas da voz.

**ABSTRACT:** We present in this article a methodological framework that combines tools capable of facilitating understanding of choices and interpretive intentions in Popular Singing, as well as perceiving semantic outcomes resulting from vocal procedures and their relationship with other elements of the song. The methodology covers physiological, acoustic, aesthetic, **semiotic**, and musical aspects. To achieve this, we use concepts and procedures from the semiotics of the song, the emotional qualities of the voice, understanding of musical moments and sound units. Finally, we apply the proposal, which will be experimented through the analysis of distinct interpretations of the same song, and we analyze the construction of the interpretive gesture and the meanings that emerge from the relationships that unfold in the song's plot.

**KEYWORDS:** popular singing; methodology; song semiotics; emotive qualities of the voice.



## 1. Introdução

Tomando a abordagem cancional<sup>1</sup> como referência para estudos, análises e práticas do canto popular brasileiro, propomos ferramentas que, uma vez associadas, são capazes de nos revelar estratégias interpretativas, condutas e aspectos das gestualidades vocais que constroem o projeto de sentido de uma determinada interpretação. O campo de estudos da canção, mais especificamente aquele destinado ao canto popular, vem experimentando um gradual desenvolvimento em relação a estratégias pedagógicas e analíticas. Apresentamos neste artigo um alinhavo metodológico que une ferramentas de escuta, de análise e de pensar capazes de agenciar entendimentos quanto às escolhas e intenções da interpretação, além de perceber resultantes advindas de procedimentos vocais e da relação destes com outros elementos da canção. A metodologia abrange tanto aspectos de níveis fisiológicos, acústicos, estéticos, mas também semióticos e, obviamente, musicais. Para isso, acionamos os conceitos e procedimentos da semiótica da canção, das qualidades emotivas da voz, o entendimento sobre momento musical e unidade sonora numa trama metodológica própria para a investigação cancional. Por fim, aplicamos a proposta, experimentando-a por meio da análise de versões de uma mesma canção: *Marina* (Dorival Caymmi).

## 2. Trama metodológica

A Semiótica da Canção foi estruturada por Luiz Tatit e desenvolvida, no âmbito da voz, por autores tais como Ricardo Lima (Frei)<sup>2</sup> e Regina Machado<sup>3</sup>, cuja obra é dedicada particularmente aos estudos do gesto vocal. Dado que nossa atenção é dispensada à análise dos comportamentos vocais, as propostas e modelos sugeridos por Machado, esses alinhavados à proposta de Tatit, colocam-se como balizadores da performance analítica apresentada nas próximas linhas. Partimos, pois, da "observação e [do] estudo dos níveis que compõem o fenômeno vocal pelo viés da existência semiótica, levando em conta que a presença da voz, em qualquer que seja a natureza do discurso, já é em si portadora de sentido" (Machado 2012, 43).

Os estudos propulsores de Luiz Tatit sobre o ofício do cancionista nos legaram uma prática descritiva, inspirada nas semióticas greimasiana e tensiva, que há muito nos oferece um instrumental para o entendimento deste encontro entre palavra e melodia em sua especificidade cancional:

Cantar é uma gestualidade oral, ao mesmo tempo contínua, articulada, tensa e natural, que exige um permanente equilíbrio entre os elementos melódicos, linguísticos, os parâmetros musicais e a entoação coloquial (...) no mundo dos cancionistas não importa

---

<sup>1</sup> Trata-se de uma abordagem que tem nas canções populares a referência para a definição de comportamentos vocais segundo gêneros e estilos. Ainda, tal abordagem recolhe das próprias canções, por meio de excertos, exercícios e práticas que induzem resultados vocais desejados. Por meio dessa abordagem, os(as) intérpretes tomam contato com as mais diversas gestualidades, que fazem parte da genealogia da voz cantada na música popular – apresentada por meio de recortes históricos e/ou estéticos – garantindo, assim, um maior conhecimento do repertório cancional popular e incrementando a diversidade das vozes da música popular contra uma tendência evidente de standardização dos cantares da canção urbana popular midiaticizada.

<sup>2</sup> Lima, 2020.

<sup>3</sup> Machado, 2011; Machado, 2012.

tanto o que é dito, mas a maneira de dizer, e a maneira é essencialmente melódica (...) e na junção da sequência melódica com as unidades linguísticas, ponto nevrálgico de tensividade, o cancionista tem sempre um gesto oral elegante, no sentido de aparar as arestas e eliminar os resíduos que poderiam quebrar a naturalidade da canção. Seu recurso maior é o processo entoativo que estende a fala ao canto. Ou, numa orientação mais rigorosa, que produz a fala no canto. (Tatit 1996, 9)

Especificamente, é preciso dizer que as formas de compatibilização entre melodia e letra, anunciadas pela proposição acima, quando se fala de junção de condução melódica e unidades linguísticas, são identificadas pelas seguintes categorias propostas pelo autor: passionalização, tematização e oralização/figurativização. Trata-se de possibilidades de enlances que revelam o tal "gesto elegante" daquele que realiza um projeto de sentido, articulando e equilibrando elementos melódicos do universo musical e aqueles linguísticos próprios da entonação coloquial, do universo da fala. O caminho encontrado pelo cancionista para a realização desse enlace revela-se como uma dicção, uma singularidade, que apara as possíveis arestas entre a fala e o canto, criando um projeto entoativo que erige e sustenta o aspecto cancional da obra, reelaborado pela voz que a interpreta.

Quando o gesto compatibilizador soa através do prolongamento da duração de vogais, da ampliação da tessitura, de saltos intervalares, Tatit nos diz que a resultante é uma redução do andamento da música, que revela e destaca os contornos melódicos, num processo de desaceleração que desestimula os ímpetus somáticos e revela um estado de paixão, de dramatização, superexpostos nas fraturas melódicas (ou saltos intervalares). Estamos, assim, diante de uma compatibilização via passionalização. Nas palavras do autor,

na série passional, assim chamada por alimentar uma relação de distância entre sujeito e objeto, o agrupamento quase exclusivo de traços de desaceleração, alongamentos de duração, contornos, desdobramentos e direcionamento da linha melódica define" o quadro de estabilização (...) cujo valor de cada fragmento depende da extensão completa da melodia. Essa valorização do percurso está diretamente ligada à maior permanência da voz em cada grau da sequência melódica. Esses traços de abertura no plano da expressão ressoam 'distâncias' ou disjunções parciais apresentadas na letra, onde o sentimento de falta (...) convive em tensão com o desejo e a esperança do reencontro (Tatit 2007, 48).

Regina Machado (2012, 46), pensando o campo das atitudes vocais, num esforço de tradução e aplicação da proposta descritiva de Tatit, define assim o processo de passionalização:

o componente passional da canção se manifesta sobretudo pela disjunção entre sujeito e objeto, que se expressa na melodia pela distância entre seus motivos idênticos e pelo andamento lento, configurando um percurso de busca que nem sempre resulta em encontro. A presença do elemento passional na canção sugere, ao intérprete, espaços amplos para expor as possibilidades de sua tessitura vocal, bem como o trabalho sobre aspectos timbrísticos e musicais, pelos quais a voz configurará as oscilações tensivas e os conteúdos emotivos da obra.

Por outro lado, quando o enlace se der por meio da redução das durações e da utilização comedida e concentrada do universo das alturas, por meio de contornos reiterativos, de progressões melódicas mais aceleradas e recortadas pelos ataques consonantais, estaremos diante daquilo que Tatit chamou de tematização. Trata-se de manifestação cancional que traz como característica a “celeridade do *continuum* melódico e a moderação no uso do espaço da tessitura”, dando relevo à importância da progressão horizontalizada (Tatit 2007, 73). São canções mais velozes, que evitam contrastes flagrantes e acentuados e que se estruturam por “movimento de concentração, cujo funcionamento básico resume-se na conversão do processo de ‘evolução’ ao elemento novo em ‘involução’ ao elemento conhecido” (Tatit 2007, 75). Acionando a própria fala de Tatit (2007, 77): “a força de involução melódica, que se manifesta de forma intensa ao longo da canção, corresponde ao nosso conceito (...) de tematização. Por meio desse processo, formam-se núcleos localizados, fundados na recorrência, que contribuem diretamente para a fixação mnésica das obras”. Dando enfoque ao programa melódico que uma canção se propõe a percorrer por força da ação do cancionista, Tatit (2007, 182) enfatiza que a tematização é uma prática “cuja função precípua é justamente a de criar zonas de contenção no interior de uma expansão veloz”, evitando a dispersão temática. Regina Machado, aplicando a categorização de Tatit para sua análise de gestos vocais, diz:

atuação vocal expande-se pouco (pelo campo da tessitura) e o gesto do intérprete configura-se de maneira menos enfática, privilegiando aspectos da continuidade. No entanto, quanto à articulação rítmica, a tematização pode favorecer a intervenção do intérprete, que encontra espaços para criação de novos recortes rítmicos e, portanto, nova configuração do plano da expressão (Machado 2012, 47).

Por fim, quando o gesto revela com nitidez a captura da voz que fala no interior da voz que canta, presenciamos um enlace através de um projeto de figurativização ou oralização. Tal modelo compatibilizador remete sempre “a voz que materializa a existência do sujeito da narrativa, atualizando o discurso e conferindo corporeidade ao sujeito da enunciação (Machado 2012, 161). Machado define assim: “com o predomínio da figurativização, o intérprete vê ampliado o espaço para as entoações mais próximas à fala, conferindo veracidade e atualidade ao canto. Essa fala, de alguma maneira, já está inscrita na canção de modo mais ou menos perceptível, e o intérprete apenas atenua o elemento musical para fazer falar a voz que canta” (Machado 2012, 48).

É preciso ainda destacar que tais possibilidades de compatibilização entre melodia e letra não se apresentam sempre de uma mesma forma nas canções, nem garante a exclusividade de uma ou de outra proposta compatibilizadora. Os traços relativos a cada categoria podem conviver em uma mesma canção de modo dominante, recessivo ou até mesmo residual. Ainda, a compatibilização se dá no ato composicional, mas pode ser reconfigurada, afirmada ou negada pelo intérprete, que, ao imprimir sua gestualidade interpretativa, age como um actante legítimo, capaz de produzir uma ação que ressignifique a canção. Esta se revela como face de um ordenamento cuja origem é o próprio discurso oral em suas dimensões linguística e entoativa. A estabilidade que soa vem desse compromisso de adequação que equilibra tensões e opera com letra e melodia, com sujeito e objeto, na busca de um estreitamento de laços entre a forma e o conteúdo. Tatit se esforça em doar o máximo de luz à questão, o que faz valer a longa citação que se segue:

O processo de estabilização melódica de uma canção prevê necessariamente a imbricação dos ataques rítmicos (representados foneticamente pelas consoantes e acentos vocálicos) com as durações de sonoridade propriamente dita (instaladas foneticamente nas vogais), dando origem ao que chamamos de perfil rítmico-melódico. Impossível uma composição sem os ataques que sustentam os impulsos de sua continuidade ou sem a presença das durações vocálicas que, por menores que sejam, garantem sua direcionalidade no campo da tessitura. Ela [a canção] é o produto dessa imbricação e sua dinâmica interna depende dos fatores dominância e recessividade dentre os dois processos. Ou seja, paralelamente ao trajeto percorrido por uma melodia bem formada há sempre uma condução rítmica com presença discreta, mas decisiva. Do mesmo modo, os motivos, enfaticamente marcados pela periodicidade de seus acentos, jamais deixam de apontar uma orientação qualquer no domínio das alturas, ainda que não lhe seja atribuída muita importância no contexto geral. O canto é essa eterna oscilação entre os ataques e os contornos valorizando ora a conjunção imediata entre os motivos, ora a conjunção à distância, mediado por uma rota a ser percorrida (Tatit 2007, 45).

Assim, respeitadas as observações acima, no procedimento de aferição do comportamento vocal dos cantores, a semiótica associa-se a um exame técnico que procura compreender e descrever comportamentos vocais de modo que possamos revelar “os sentidos inscritos nos gestos interpretativos”:

ao lidar com elementos tais como a emissão (timbre), o andamento, a tessitura, a articulação rítmica e a entoação, por exemplo, passamos a fazê-lo não mais exclusivamente por um viés técnico, como seria recorrente numa abordagem sobre canto, mas buscando compreender como esses recursos seriam utilizados, no plano local ou global, para expressar os estados fóricos e os estados juntivos inscritos na composição (Machado 2012, 16).

A citação acima, tal como as análises empreendidas adiante, solicita-nos explicações sobre termos próprios das abordagens semióticas, uma vez que fazem parte do arcabouço teórico-metodológico que estamos a revelar. Vejamos.

Quando nos referimos a estados fóricos, dizemos sobre um elemento que se apresenta ao percurso gerativo de sentido do texto<sup>4</sup> em seu nível mais profundo e abstrato, como estrutura fundamental composta por categorias também fundamentais determinadas pela relação euforia/disforia. Nessa etapa, determina-se a oposição semântica mínima de onde emerge a significação, a partir da qual o sentido do texto é construído. Tais categorias fundamentais estruturantes são determinadas pela oposição já revelada, onde o segundo elemento, ou disforia, institui valores negativos ao universo de sentido destacado, enquanto o primeiro, a euforia, institui valores positivos quanto à relevância semântica encontrada nos textos sob análise (Barros 2005).

---

<sup>4</sup> Diana Barros nos diz que “para construir o sentido do texto, a semiótica concebe o seu plano de conteúdo sob a forma de um percurso gerativo”. Para saber mais, Barros (2005, 13).

Um segundo nível estrutural, chamado de narrativo, busca compreender propriamente a sintaxe narrativa do percurso gerativo de sentido. Quando recorremos à apreciação dos estados juntivos, estamos executando uma análise que toma como concepção de narrativa a “mudança de estados, operada pelo fazer transformador de um sujeito que age no e sobre o mundo em busca dos valores investidos nos objetos”; ou a “sucessão de estabelecimentos e de rupturas de contratos entre um destinador e um destinatário, de que decorrem a comunicação e os conflitos entre sujeitos e a circulação de objetos” (BARROS, 2005, 20). O enunciado elementar de uma narrativa opera por uma relação de transitividade entre sujeito e objeto responsável por dar-lhes a dimensão da existência. Por funções transitivas, encontramos a junção (enunciado de estado) e a transformação (enunciado de fazer). O estado juntivo é aquele que revela ou indica a situação entre o sujeito da narrativa e o seu objeto referente. A junção opera pela oposição disjunção/conjunção, que representa os modos distintos da relação entre sujeito e os valores investidos no objeto textual em questão, entendidos em seu estado de encontro (conjuntivo) ou separação (disjuntivo). A mudança dos estados, por conseguinte, é realizada pela transformação, enunciado de fazer que opera a passagem de um estado ao outro (Barros 2005).

Quanto aos planos global e local, dizem sobre a relação todo *versus* parte, evidenciando movimentos e ações que podem impactar um microespaço para dar um sentido pontual a determinado microuniverso semântico, ou, pelo contrário, compreendendo como determinado objeto, ação ou personagem interfere no projeto num todo, em sua dimensão total, global.

O leitor também irá se deparar com termos que operam a relação entre intensidade e extensidade. Da junção das duas chegamos àquilo que em semiótica se chama tensividade: “a tensividade é um lugar imaginário de operações onde atuam duas dimensões (...), na primeira [intensidade], estão os estados de alma (o sensível), na segunda [extensidade], os estados de coisas (o inteligível). É a intensidade que rege a extensidade. Investigar esse momento é restituir o sentido dessa experiência humana que consiste em produzir e interpretar algo significativo” (Diniz *apud* Machado 2012). Tal articulação conduz a análise de natureza sintagmática - que busca dar conta de compreender aquilo que Tatit chama de flexões do enunciado - ora numa dimensão localizada, ora numa dimensão ampliada. A extensidade opera um tipo de pregnância que garante a pertinência do texto em seu trajeto, uma espécie de função que mira à distância a condução do enlace entre sujeito e objeto, ou para usar uma perspectiva hjelmsleviana, diz sobre a “capacidade de dirigir a cadeia” (Hjelmslev *apud* Tatit 2007, 23). A dimensão extensa, assim, não enfoca o agora, mas responde pelo pressuposto, pelo adiante, pelo plano profundo de significação. Embora dirija a cadeia textual, a extensidade, com seu valor de universo, é governada pela intensidade, entendida como algo que produz valor absoluto. A intensidade conta com as subdimensões de andamento e tonicidade. A extensidade, por sua vez, se subdimensiona em temporalidade e espacialidade. Ainda, tal relação traz consigo uma noção de ritmo cara aos procedimentos de análise. Para Zilberberg (2011), o ritmo é resultante do “ajuntamento da tonicidade (subdimensão da intensidade) com a temporalidade (subdimensão da extensidade). É válido, assim, pensar que a intensidade acentua e demarca, enquanto a extensidade distende.

Tatit, num esforço de operacionalização de sua semiótica da canção, aponta como intensidade e extensidade agem na caracterização de seus modelos de compatibilização entre melodia e letra:

Tematização e passionalização, quando confrontadas, delimitam áreas específicas de atuação: a primeira opera preferencialmente com os dados intensos e com os valores-fluxos; a segunda, comprometida com distâncias, contornos e orientações, compatibiliza-se, sobretudo, com a ordem extensa e com os valores-fins. Entretanto, examinadas internamente, ambas apresentam a articulação universal extenso/intenso e, como sempre, isso serve para o plano da expressão e para o plano do conteúdo (Tatit 2007, 56).

Os aspectos tensivos também estarão presentes numa espécie de quantificação e qualificação amparadas em dispositivos que operam a nossa construção de sentido. Acionando o esquema semiótico de Zilberberg via Tatit (2016, 15), lançamos mão de “alguns recursos que explicam os graus de intensidade e abrangência investidos nas formações do conteúdo humano”, para compreender sua “participação quase imprescindível nas construções e avaliações dos discursos verbais e não-verbais”. Tais quantificações são tomadas por Tatit (2016, 11) como “cálculos subjetivos inerentes ao nosso convívio com as significações diárias”, capazes de produzir interferência nos “fenômenos de criação”. Dentre estes, o autor destaca os atos de compor e interpretar. Por serem cálculos subjetivos, são tomados como estimativas, que ao mesmo tempo se colocam como imprecisas e necessárias “quando se trata de satisfazer nossa avaliação íntima do mundo e de garantir acordos” de ordem social, comercial ou estética (Tatit 2016, 11). Esses cálculos buscam compreender a relevância de conteúdos e operações, indicando “limites, ultrapassagens, saturações, exorbitâncias, moderações, depreciações, extinções, recuperações”, assim imprimindo valores que operam gradações no estimar de significados.

Para lidar com tais gradações procuramos reconhecer dispositivos de aumento e diminuição que nos ofereçam incrementos, de *mais* ou de *menos*, intervenientes nas condições tensivas da construção de sentido. E o sentido que procuramos acessar é aquele que se configura no universo da canção, “onde os artistas ‘temperam’ suas criações com mais (ou menos) música, mais (ou menos) fala, mais (ou menos) celebração e mais (ou menos) desencontro afetivo” (Tatit 2016, 16). É preciso dizer que aumento (*mais*) e diminuição (*menos*) indicam direções e oscilações tensivas, nomeadas por processo ascendente (progressão) e descendente (degressão), respectivamente. Tatit (2016, 35) nos conta que essas direções, “com suas respectivas unidades de medida resultantes da combinação entre *mais* e *menos*, oferecem-nos uma base comum para examinarmos as etapas narrativas, as construções figurativas, as ênfases ou depreciações retóricas e, evidentemente, as oscilações tensivas”, que guiam a produção de significados.

O acréscimo de *mais* acena para uma gradação ascendente, progressiva, que nos leva, frente ao acúmulo de *mais*, até a plenitude. Seu excesso nos entrega recrudescimento e saturação, enquanto o acúmulo de *menos* descreve uma direcionalidade descendente, degressiva, apontando para a carência que, se extrapolada, leva-nos à extinção. Menos *mais* sinaliza uma atenuação, diante do risco de uma hiperbolização tensiva. E menos *menos* indica uma recuperação e afastamento do risco de extinção. Ao buscar reconhecer tais indicadores, declínios e crescimentos, procuramos estabelecer assim uma estimativa que oriente a porção, digamos, quantitativa de nossa análise crítica semiótica.

Como instrumento correlato e aliado das pertinências analíticas da Semiótica da Canção temos aquilo que Regina Machado nomeia Qualidade Emotiva da Voz (QEV). Se na perspectiva do cancionista de Tatit existe um exercício de matizar a fronteira entre o falar e o cantar, tal ação necessariamente se efetiva pela voz, agente semiótico que porta “sentido não só no plano da expressão, mas também do conteúdo” (Machado

2012, 43). É pela voz que se busca o equilíbrio entre elementos musicais e linguísticos, entre coloquialidade entoativa e percursos melódicos. Isso se dá por ser ela, a voz, “o único instrumento capaz de realizar simultaneamente o texto linguístico e o texto musical, e sendo o núcleo de identidade da canção a relação entre esses dois componentes, compete à interpretação vocal o desenvolvimento das duas etapas existenciais subsequentes: a atualização e realização” (Machado 2012, 440). Ao criar um instrumento capaz de identificar as qualidades emotivas inscritas na voz, Machado o faz vislumbrando uma contribuição capaz de ser um exercício complementar, que elucide o sentido do gesto interpretativo pela compreensão dos estados fóricos, identificando “os significados produzidos pelo canto, com seus recursos técnicos e suas expressões emocionais” (Machado 2012, 43). A QEV procura realizar uma espécie de tradução dos sentimentos inscritos na canção durante o fenômeno da interpretação. Tal fenômeno faz do cantor o sujeito que retira a canção do seu estágio virtual – onde existe uma proposta de entrosamento entre melodia e letra sugerida pelo compositor – para o estágio de materialização, que corporifica a existência daquele projeto numa outra dimensão, inscrevendo ali uma interveniência própria que implica em atuação nos componentes que instituem a canção (Machado 2012, 44). A pesquisadora, desse modo, toma como objetivo último buscar o sentido “profundo” da voz que canta, apostando que a ação vocal faz a produção de sentido extrapolar “os limites da letra”, reconfigurando-se no “gesto interpretativo, podendo mesmo trazer à luz significações expressas no plano de expressão linguística, bem como no plano de conteúdo do discurso musical” (Machado 2012, 44).

Regina Machado acrescenta, então, elementos próprios do comportamento vocal à análise que se ampara na Semiótica da Canção. Tal empenho mira a avaliação do gesto interpretativo e investe num processo aferidor das marcas interpretativas inscritas no fenômeno de corporificação da canção. Machado considera a QEV como uma orientação, um “desdobramento dos regimes [de compatibilização] propostos por Tatit, estendendo sua ação para a compreensão da orientação estética e interpretativa da voz” (Machado 2012, 157). O quadro abaixo apresenta os regimes identificados, considerando a figurativização como traço complementar à passionalização e tematização, que, por sua vez, podem também ser complementares entre si (Machado 2012, 157):

Passemos a mais um elemento do arranjo metodológico proposto. Julgamos ser o trabalho do professor e musicista Sérgio Molina peça importante na construção de nossa rota metodológica, uma vez que nos permite avaliar o impacto semântico de elementos característicos do arranjo em uma canção. Providencia, mesmo, outro instrumental analítico complementar à investigação. O próprio Tatit indica que elementos que não aqueles envolvidos diretamente na dicção do cancionista podem ter implicações de destaque no projeto de construção de sentido como um todo (Tatit 1996, 10). Isso nos diz que outros elementos podem operar nas dimensões, por exemplo, fóricas e tensivas do percurso narrativo de uma canção. São impactos dessa ordem que procuramos entender ao recorrermos à Molina, como veremos adiante.

Tabela 1 - Tipologia das QEV e suas definições

Tipo	Definição
Passional	Quando predominam as durações vocálicas, na maioria das vezes recobertas por algum tipo de vibrato, e a expansão pelo campo da tessitura com utilização de diversos registros vocais;
Passional Figurativizada	Quando aos valores da Passionalização soma-se a presença da fala,



	criando interjeições que reforçam a dramaticidade da interpretação;
Passional Tematizada	Quando aos valores da Passionalização somam-se as reiterações motivicas, os ataques consonantais;
Tematizada	Quando predominam as reiterações e os recortes rítmicos, com pouca expansão pelo campo da tessitura e utilização restrita dos registros vocais;
Tematizada Passional	Quando às reiterações e aos recortes rítmicos somam-se a expansão pelo campo da tessitura e as durações vocálicas, contrapondo à percepção do percurso melódico as ações locais que revalorizam o plano global da interpretação;
Tematizada Figurativizada	Quando se soma a fala aos valores da Tematização.

Ao incorporarmos mais essa ferramenta descritiva, analítica e conceitual, estamos diante de uma tentativa de ampliação das possibilidades metodológicas para a análise e conhecimento do campo de estudos do canto popular. Molina (2014, 40) nos diz que

o estudo meticoloso, consciente e contextualizado das relações estruturais que organizam a composição e a prática da música popular cantada [...] pode ser importante fundamento teórico para a criação de ferramentas para o desenvolvimento dessas outras percepções musicais, que têm se mostrado inapreensível pelo treinamento da educação musical mais tradicional.

É por estarmos sintonizados com essa impressão que buscamos compreender formas pelas quais se conectam os elementos que integram a experiência de uma canção popular em seu registro fonográfico, procurando desvendar algo ligado ao universo da gestualidade vocal dos cantores. Diz respeito àquilo que Molina aponta como as “mútuas relações que compreendem a criação pela interpretação” (Molina 2014, 40). Estamos, pois, investigando processos de interação que atravessam os atos compositivos e interpretativos, ofertando-nos uma experiência singular de se ouvir, fruir, consumir canções. Tais elementos atuam simultânea e coordenadamente para atingir um resultado estético de uma obra que se oferece ao processo de significação em duas etapas: uma, aquela que diz respeito ao gesto significativo que o intérprete tenta imprimir; a outra, que diz respeito à significação consumada pela recepção dos signos cancionais. Existe, assim, um convívio de estratégias e elementos que concorrem para um desejado resultado estético e semântico.

É na busca pela compreensão dessas simultaneidades que Molina nos apresenta o conceito de acontecimentos musicais como chave de entendimento para a dimensão relacional das canções. O conceito é apreendido pelo autor a partir de uma exposição feita por Willy Correa de Oliveira, por ocasião de uma aula. Isso nos coloca diante de um conceito que não foi sistematizado pelo seu próprio autor, mas, sim, operacionalizado e ajustado por Molina na tese que se transformou no livro *Música de Montagem* (Molina 2017). Segundo Molina, “Willy Correa de Oliveira parte justamente da ideia de simultaneidade, tomando-a como característica não apenas de cada som, mas da própria linguagem musical, para introduzir um olhar analítico que observa e identifica aquilo que classifica como acontecimentos musicais” (Molina 2014, 65). Definem-se como acontecimento musical ideias autônomas expressas por meio dos

componentes do arranjo, que “por si só se sustenta, mas que [também] estabelece uma relação orgânica com os demais acontecimentos por compartilhar algum elemento unificador” (ibidem). Estamos diante de um acontecimento musical quando nos deparamos com um efeito particular, que singulariza de alguma forma a canção. Para Willy, “os acontecimentos funcionam como um organismo, diferentes entre si, como órgãos em um organismo vivo, mas relacionando-se, também, como em um organismo vivo. Quando mexe na parte, o todo se altera. Quando mexe no todo, a parte também se altera. Tudo se relaciona” (Côrrea *apud* Molina 2014, 65).

Assim, em busca da operacionalização do conceito, Molina (2014, 66) explica que a condição para que possamos admitir estarmos diante da escuta de mais de um acontecimento simultâneo é que “os elementos em questão devem ser de naturezas distintas, embora compartilhem de algum princípio unificador”. E continua a nos esclarecer acionando Willy: “quando se têm acontecimentos simultâneos tem-se que cada voz [/instrumento] não seja uma voz [/instrumento], mas um elemento que tenha vida própria, que seja de outra natureza e se desenvolva, no tempo, de maneira diversa do que as outras” (Côrrea *apud* Molina, 2014, 66). A fim de nos mantermos atados às finalidades próprias desta proposta, não tratamos de identificar a natureza de cada acontecimento, mas apenas de apontar sua presença. Busca-se a identificação de ideias simultâneas na medida em que tais simultaneidades possam interferir na resultante interpretativa operada pelos gestos vocais analisados. Desta forma, não nos custa reforçar que o sentido da utilização da ferramenta analítica proposta por Willy/Molina é investigar a relação que opera simultaneidades significantes entre gesto vocal e arranjo.

A correlação dos acontecimentos musicais, a forma como os sons se organizam e se nos apresentam entregam uma proposta relacional, que aponta para aquilo que Didier Guigue nomeia, também acionado por Molina, como sonoridade ou unidade sonora composta. Nesse caso, os termos podem ser tomados como equivalentes. A sonoridade é algo que surge da relação entre elementos como textura, timbre, registros, tessitura, intensidades relativas e é formada, segundo Guigue (*apud* Molina 2014, 86), pela “combinação e interação de um número variável de componentes”. É a coexistência de elementos que nos faz chegar à visualização do aspecto integral de seu conteúdo. Trata-se da síntese temporária de componentes que “agem e interagem em complementaridade”. E essa temporalidade não é estipulada por algum tipo de indicador quantitativo que seja concebido a priori. Percebemos os limites temporais de uma unidade sonora quando, atentos às ocorrências, deparamo-nos com continuidades e rupturas que possam atingir e alterar estruturalmente a coesão sonora, levando-nos a identificar, pela modificação de ao menos um dos elementos que integram a sonoridade, uma nova articulação ou unidade. Molina (2014, 81) nos diz que é na “comparação entre dois pontos ou segmentos distintos no tempo que os contrastes de sonoridades podem ser aferidos”. Os contrastes nos habilitam a identificar os limites de atuação de uma unidade sonora, a partir de ocorrências que se apresentam como uma constante delimitada por duas rupturas. Sobre isso, Molina, citando Guigue, em forma de síntese, esclarece: “Sendo a unidade o produto da combinação de um número variado de componentes, a ruptura na continuidade estrutural de pelo menos um desses componentes implica, em teoria, em uma ruptura na continuidade sonora, e, conseqüentemente, identifica uma nova articulação, isto é, uma nova unidade (Guigue *apud* Molina 2014, 86).

Molina também faz uso de outro conceito, algo que nos será muito útil. Este, agora, tomado de empréstimo ao pensamento de Stockhausen. Trata-se da ideia de momento musical, algo que também se coloca como intercambiável em relação à definição de unidade sonora. Distingue unidade de momento o entendimento de que a primeira definição

chama a atenção para os parâmetros intrínsecos da própria construção das tipologias sonoras, a relação específica de seus componentes; já a segunda se refere principalmente ao recorte na linha do tempo que tal unidade sonora faz, a duração que cria um certo estado e, à sua maneira, contribui para a construção da forma da música (Molina 2017, 117).

Por momento musical, Molina nos apresenta a seguinte definição:

quando certas características permanecem constantes por algum tempo – em termos musicais, quando os sons ocupam uma região determinada, um certo registro, ou ficam dentro de uma determinada dinâmica, ou mantêm uma certa velocidade média – então um momento está acontecendo: essas características constantes definem o momento. Pode ser um número limitado no domínio harmônico, de intervalos entre as alturas no domínio melódico, uma limitação de durações na estrutura rítmica ou de timbres na realização instrumental. (Maconie; Stockhausen *apud* Molina 2014, 87).

O exercício analítico que empreendemos mostra-nos que unidades sonoras, acontecimentos e momentos musicais - em interação, pois, com comportamentos vocais - são intervenientes na construção de sentido por meio da relação figura *versus* fundo e são capazes de doar destaque, ressaltar, matizar elementos que integram aspectos dessa relação, dessa operação de simultaneidades. Quanto ao uso dos conceitos momento musical e unidade sonora/sonoridade, dado à equivalência existente entre eles, usaremos o primeiro quando quisermos destacar aspectos da trama sonora em relação à dimensão temporal, e o segundo nas demais situações. Quanto ao uso do conceito de acontecimento musical, tal termo será acionado para destacar incidências de ideias autônomas antes de passarem pelo processo unificador que as estabilizarão em momentos ou unidades sonoras. Daí em diante, uma vez incorporada à sonoridade, poderão ser tratados como ocorrências ou eventos musicais no interior de um acontecimento.

### 3. Marina (Dorival Caymmi): acionando a metodologia

#### 3.1. Sobre a canção

*Marina* já foi analisada por Tatit, por ocasião de sua apreciação sobre a dicção de Dorival Caymmi em *O Cancionista* (Tatit 1996, 117). Como revela o autor, a canção apresenta uma combinação de estratégias e procedimentos que complexificam a identificação da compatibilização entre melodia e letra agenciada pelo cancionista. Isso porque somos capazes de apontar traços evidentes e importantes dos três regimes próprios do modelo que tomamos como orientador analítico.

Bem no início da análise de *Marina*, Tatit anuncia que a canção é “ao mesmo tempo amorosa e enunciativa”, embora a tematização seja o primeiro recurso que o autor diz “saltar aos olhos quanto examinamos o seu perfil melódico” (Tatit 1996, 118). Tatit segue apontando-nos que os segmentos da canção sempre apresentam motivos, que se encontram encadeados, insinuando a compatibilização via tematização, mas sem abandonar aspectos passionais e figurativizadores. Os valores temáticos são claramente identificados, seja pelo contexto reiterativo, seja pela tessitura concentrada. Porém, destaca-se que esse aspecto está intimamente ligado à dicção de Caymmi, onde a “tematização sempre organiza uma parcela do sentido” (*ibidem*), surgindo sempre em suas propostas de canção. Embora o traço tematizador, então, seja algo que subjaz ao acervo cancional de Caymmi, ele aparece em *Marina* como potencialidade presente, mas em relação residual frente à passionalização, e, sobretudo, à figurativização. Assim, podemos identificar, no modelo de compatibilização de *Marina*, a passionalização e a figurativização “disputando” o protagonismo, mas com incidência de traços motivicos, próprios do estilo do compositor.

O samba-canção fala de desunião e afastamento entre os protagonistas da narrativa recorrendo a traços de canções temáticas, tal como motivos recorrentes, além de elementos figurativizadores identificados com a prosódia que acompanha a fala corriqueira e cotidiana (Tatit 2008). Isso, contudo, não compromete os elos estabelecidos entre letra e melodia obra afora. Os trechos que apresentam certa concentração, com predominância de graus conjuntos, não apontam mais do que um traço local eufórico, frente a um percurso que pende à disforia em seu projeto extenso. Percebamos, assim, que tais recursos revelam um traço entoativo capaz de auxiliar o intérprete na condução de mensagens rumo a uma verdade enunciativa convincente. São partes residuais e recessivas de um universo de sentido marcado pela dominância dos valores tensivos negativos, próprios da disjunção amorosa, que se nos apresenta narrativizada neste samba-canção, embora Caymmi esteja “longe de atribuir tanto peso a essas paixões” (Tatit 1996, 119).

## 3.2. Gil

### 3.2.1. Comportamento Vocal

A versão de Gilberto Gil (figura 1)<sup>5</sup> para *Marina* traz uma particularidade também já mencionada por Tatit na análise citada anteriormente. Como dito, a canção apresenta uma compatibilização mista, que contém vestígios em intensidades relevantes dos três modelos de enlace com os quais estamos trabalhando. Isso nos leva, na palavra do próprio Tatit, a impressões paradoxais. Concluiu-se que estamos diante de um processo de passionalização amplamente figurativizado, entrecortado pelo estilo tematizador que a dicção de Caymmi apresenta, revelando uma espécie de conjunção passional. E é exatamente esse traço que marca as composições de Dorival Caymmi, impregnando, inclusive, projetos passionalizantes de reiterações, motivos e força tematizadora. Essa é a chave para a compreensão do que acontece na *Marina*

---

<sup>5</sup> A imagem traz o QR Code do Spotify. Utilizando-se dessa ferramenta, o leitor será levado imediatamente à escuta da versão analisada, dispensando o uso de links e facilitando o acesso à plataforma. Para uso do recurso, abra o Spotify em seu smartphone, vá até o campo “Buscar”, toque ali e, depois, encontre a imagem de uma câmera, que fica perto do símbolo de lupa, à direita na barra de opções. Feito isso, toque no ícone da câmera e a posicione para que se possa capturar o Spotify Code. Àqueles que preferirem o acesso por meio de link, acesse: <https://spoti.fi/3Q21H0K>

de Gilberto Gil. Nesta versão, a respeito das possibilidades de compatibilização e da dicção própria de Caymmi, Tatit nos diz que

a aceleração do andamento e, sobretudo, a marcação regular e acentuada das sílabas tônicas, num contexto melódico tão reiterativo como este, pode deslocar o polo persuasivo da canção, privilegiando seus estímulos somáticos externos. Nesse caso, fecha-se o vértice principal com a tematização, ficando as figuras e as paixões como efeitos secundários (Tatit 1996, 118).

E é exatamente esse aspecto que Gilberto Gil explora em sua versão. Faz emergir a face temática do gesto cancionista de Caymmi, deixando que a força somática surja como principal elemento integrador na relação entre melodia e letra. Dito isso, passemos à análise.

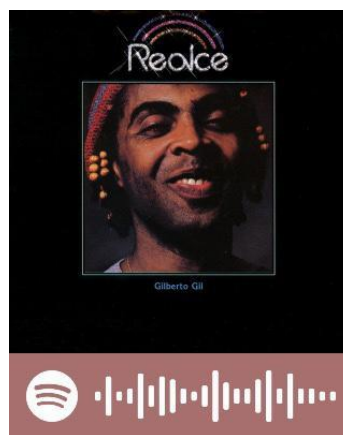


Figura 1 - Spotify Code da versão analisada.

Andamento: 105 BPM

Tonalidade: D

Tessitura: 19 semitons

Instrumentação: Violão, guitarra, contrabaixo elétrico, bateria, percussão, piano *Rhodes*, flautas, trombones e trompetes.

Forma: A B A C D A' B' A' C' D'

Ano: 1979

Gilberto Gil, com seu timbre metalizado, exposto em região aguda da voz, leva a canção até o limite do esgarçamento de sua voz, utilizando com frequência falsetes, ou “registro elevado” (Mariz 2013, 59), que imprimem uma sensação de expansão ainda maior à tessitura. Se em Silva, como veremos adiante, o esgarçamento é indolente (nada enérgico) e se dá por uma espécie de puir sonoro apresentado nas regiões mais graves da interpretação, em Gil o mesmo se dá por um desfiar-se agudo onde escutamos força e ímpeto. O direcionamento tensivo em Gil aponta para a saturação, enquanto em Silva exhibe alguma atenuação dos valores em jogo. Ainda que a região aguda soe um traço característico do comportamento vocal do intérprete baiano, neste caso, o esforço que somos levados a perceber compromete a percepção daquele lugar como confortável para sua emissão. Na interpretação de Silva, tratada na próxima subseção, escutamos o contrário: uma emissão vocal que atua numa região evidentemente de conforto. A voz de Gil soa, em alguns momentos, mesmo antinatural.

O intérprete opta pela utilização de um registro, digamos, modal (ou M1<sup>6</sup>) em região extremamente aguda, que escapole inúmeras vezes para o falsete, imprimindo quebras de registro nem sempre sutis. Tais quebras percorrem as curvas melódicas por toda a canção, como em 44": /que eu gosto e que é só meu;/ ou aos 52", quando Gil canta: / Com o que Deus lhe deu/. Ao optar por uma interpretação muito próxima do limiar da mudança de registro, a voz de Gil nos remete ao esforço, ao quase-berro, e isso tem presença contínua e destacada ao longo da narrativa, investindo o projeto tematizador da canção de importantes elementos disfóricos. Isso quer dizer que, embora haja embutido na própria canção um projeto de passionalização, sua escolha interpretativa, tal como a opção por uma levada em andamento acelerado, por exemplo, atenua e muito essa ideia de projeto inicial da integração entre melodia e letra sem que tais elementos sejam alijados. Ainda, percebe-se que, ao optar por um canto em região elevada, imprime-se uma aceleração de base, que revela ora valores positivos e eufóricos ora ansiedade e inquietude, mantendo uma perspectiva dúbia que contamina todo o percurso gerador de sentido.

Ainda como recurso que dilata a dimensão estridente da interpretação, Gil opta pela emissão de seguidas notas e frases em falsete que atingem e deixam tal registro com frequência irregular. Isso pode ser mais facilmente escutado no estribilho, quando o intérprete dialoga por repetidas vezes com o coro: /eu tô de mal /. Tal aspecto revela um elemento que adiciona e amplifica força semântica à canção, ao mesmo tempo em que confirma a ambiguidade constatada. Em alguns momentos, o tal esgarçamento soa como um traço passionalizante, dado à emissão que rasga a trama enunciativa. Por outro lado, o mesmo gesto, ocorrendo em registro de cabeça<sup>7</sup>, ou M2, compete para que identifiquemos traços eufóricos, ligados ao universo da festa, do gozo, pertencente ao *ethos disco*, que supostamente desdiz e desconstrói a impressão anterior. É como se estivéssemos num limiar de condições fóricas, num entrelugar vacilante, onde pudéssemos hibridamente pensar em uma espécie de disjunção eufórica. Seria uma espécie de inversão, de trocas de sinais, frente ao que poderíamos nomear como conjunção passional. Porque, neste caso, não estaríamos falando de predominância ou recessividade, mas de um só traço pronto a servir de forma alternada, mas também controversa, ao percurso semântico da canção. Encontramos classificação capaz de esclarecer a ação vocal de Gil se considerarmos tais aspectos como algo característico daquilo que Regina Machado descreve como qualidade emotiva tematizada passional, ocorrência que pode ser identificada "quando às reiterações e aos recortes rítmicos somam-se a expansão pelo campo da tessitura

---

<sup>6</sup> Roubeau, Henrich e Castellengo (2009) são autores de um estudo que identificou, por meio de eletroglotograma e espectograma, a existência de quatro mecanismos que são agenciados ao longo da extensão vocal de um indivíduo em sua totalidade. Tais mecanismos, são nomeados como M0, M1, M2 e M3. Dada a profusão de termos encontrados na literatura especializada, deve-se dizer que se pode considerar as seguintes equivalências: M0 como Fry, Stroh bass, Registro Pulsátil ou de Pulso; M1 como Voz de Peito, Registro Denso, Registro Modal, Voz Pleno, Mecanismo Pesado; M2 como Voz de Cabeça, Falsete, Registro Tênuo, Registro Elevado, Mecanismo Leve; M3 como Voz de Apito, Flauta, Assobio, Whistle.

<sup>7</sup> Mariz (2013, 57) nos diz que a "nomenclatura tradicional para identificar os registros vocais é extremamente extensa". Ao nos referirmos à categoria "registro de cabeça" adotamos a forma mais popular. Ainda segundo Mariz, uma das nomenclaturas que mais ganharam espaço no Brasil foi proposta por Harry Hollien, dividindo os registros em Pulso, Modal e Elevado. Nessa categorização, o registro Modal se subdivide em sub-registros de peito, misto e cabeça, ou grave, médio e agudo. Aqueles que preferem essa categorização devem considerar que Gil está num registro Modal, utilizando-se do sub-registro de cabeça.

e as durações vocálicas, contrapondo à percepção do percurso melódico as ações locais que revalorizam o plano global da interpretação" (Machado 20112, 157). Mesmo com todas as observações realizadas até aqui, parece mesmo que tal impressão será mais bem avaliada quando estivermos analisando o arranjo. Por ora, contudo, julga-se importante dizer sobre questões estéticas e comerciais que talvez possam nos ajudar na elucidação do porquê da referida flutuação semântico-interpretativa.

*Marina* é a primeira faixa do lado 2 do LP *Realce*, lançado em 1979. O álbum ficou conhecido como o último da trilogia *Re (Refazenda, Refavela, Realce)*. Naquele momento, vivia-se a repercussão do ingresso de Gilberto Gil no universo da música negra norte-americana a partir do movimento *Black Rio*. A adesão aos códigos musicais daquele mundo negro aparece na sonoridade de *Refavela* (1977), lançado dois anos antes. *Realce* foi gravado nos Estados Unidos e conta também com instrumentistas americanos, que emprestam um sotaque próprio da cultura e da época ao LP. Vivia-se o momento da *disco-music*, e Gil trouxe para o seu trabalho signos difundidos do universo *discothèque*. *Realce* revela esteticamente uma incursão no estilo *tecnopop* que daria "o tom da década de 1980". Contudo, o intérprete traz o estilo sem abandonar seus motes, suas referências culturais e cancionais, o que explica *Marina* naquele álbum. Segundo Gil, *Realce* tinha "todo movimento de imbricamento da política com a arte, pela poesia" (Fonteles 1999, 204). No caso, a marca disco dos arranjos e interpretações não só revelava uma adequação de Gil ao público (externo e interno) e à expressão musical de uma época, mas também uma forma de doar principalmente aos seus consumidores brasileiros "um salário mínimo de cintilância a que todos nós temos direito" (ibem). Texto assinado por Paquito Moura no site oficial de Gilberto Gil diz assim: "Realce, coincidindo com o início da abertura política, [faz] o catingueiro [cair] na farra, feérico." O catingueiro Gil dança, interpreta o mundo e o inventaria, revisita o relicário de tradições baianas.

A breve descrição de valores estéticos que ocupam as faixas de *Realce* pode nos apontar ao menos um dos elementos que nos fazem também identificar, num mesmo gesto interpretativo que se quer passional, traços eufóricos marcadamente estilísticos. E tais traços podem ser vistos na introdução da performance vocal (canto silabado, sem configuração de sentido) e em ornamentos requeridos pelo intérprete como em 1'23": /Você não arranjava outro igual/. Melismas como este, tal como glissandos e outros improvisos, são fartamente usados principalmente no refrão. Em 1'47", num dos tais momentos de improviso, surgidos após emissão em registro elevado, Gil usa de uma interjeição para ao mesmo tempo criar um indicador estilístico, que soa eufórico, e marcar um traço passionalizante - por ser ela mesma uma interjeição que nos remete a lamentos ou queixumes - /Marina, ai, ai, ai, ai,/. Em seguida, em 1'49", escutamos uma apogiatura na qual podemos aplicar a mesma observação: /Morena/. O ornamento, ao passo que situa a interpretação no campo do universo da música dançante norte-americana, amplifica um traço disfórico, dado o ataque pouco sutil à nota que confirma a apogiatura, reforçando a partir de um exagero gestual os valores negativos que acompanham o percurso gerativo desse enredo.

Embalado pelo tema dos ornamentos, podemos perceber também certos *drives* vocais que, tal como os outros citados acima, podem ser admitidos como índice de comportamento vocal culturalmente localizados, mas que Gil habilmente aciona para, de forma intensa, corroborar o traço extenso de seu projeto narrativo tematizador. Escuta-se isso em 3'07", quando o intérprete faz soar um rascante /arranjava outro igual/. Os *drives* são retomados no refrão, soando ali menos o estilo e mais o gesto

intenso que passionaliza o elo entre melodia e letra. Contudo, o mesmo gesto faz parte dum projeto de estridência próprio do tropicalismo, do qual Gil é um dos principais representantes. Por este viés, podemos pensar que tudo isso soa como grito, e também como faceta incorporadora, antropofágica, alimentada pelo projeto carnalizante da mistura tropicalista. Podemos identificar isso aos 3'34", quando se berra em falsete: /Marina/. Ou, ainda, em 3'39", numa emissão que mescla falsetes, *drives*, quebras bruscas de registros finalizando numa espécie de gemido estridente em glissando errático: /morena, Marina/.

Focando agora nos aspectos melódicos, podemos perceber discretas variações na interpretação de Gil se comparada ao projeto original de Caymmi para a canção. Enfocaremos a seguir aquelas que alteram semântica e foricamente a narrativa. Primeiramente, ao incorporar nova melodia ao refrão, a mesma linha melódica que escutamos no início da canção em forma de um canto vocalizado silábico, sem palavras, Gil exhibe saltos intervalares que ganham expressão tanto na voz do próprio intérprete como também nas inserções do coro. Ao salto de quarta justa ascendente, segue-se uma curva descendente de sexta maior. Em sequência, o coro responde em trecho também descendente, cujo maior salto é o de terça maior imediatamente anterior ao desfecho melódico daquela porção.

	tô				
Eu		Tô			
	ma...		mal		
	de	...al	de	com	
				vo	
					cê

Diagrama 2 – Diagrama das alturas idealizado por Tatit com trecho da versão de Gil.

Faz-se preciso dizer que o coro revela algo distinto do que se pode perceber nas outras interpretações. Enquanto que nas versões de Silva e na original, de Dick Farney, o diálogo acontece no âmbito do que é privado, numa interação face a face, reservada, ao inserir o coro, Gil parece trazer para um espaço externo a disjunção afetiva que passa a ser observada e experimentada agora num espaço público. O conflito foge para fora de uma circunscrição, abrindo-se ao julgamento e à interferência de outros personagens que, ao que parece, encorpam a ruptura. O prolongamento do refrão, assim, seria entendido como algo que



reforça o afastamento, que repisa a falta, incidindo disforicamente no projeto narrativo. Se nos permitimos enxergar disjunção nesse traço intenso, podemos interrogar sua condição provisória, o que nos autoriza a admitir vestígios coléricos no canto do enunciador. Se não, voltando à constatação da dubiedade inscrita no projeto da canção, o referido traço pode ser reconhecido como indicador de festividade, negando a cólera. Eis as possibilidades abertas pela oscilação da incidência de aspectos compatibilizadores distintos. Admitido isso, podemos dizer que, ao fazer extrapolar para o público a suposta disjunção, podemos perceber no coro também um caráter festivo, que sugere celebração e nos coloca num contexto de intervenções somatizadoras. Aquilo que poderíamos interpretar como uma atitude furiosa passa a autorizar uma leitura que a considera como blague, como troça, como algo que questiona e brinca euforicamente com a conduta repressiva de uma conjunção possessiva.

A última alteração melódica de evidente importância aparece aos 3'35", antecedendo o refrão. Diferente da primeira vez (apresentação) em que permanece no Fá suspenso, fecha-se a ponte numa terça menor acima, num Lá (reapresentação), como que num grito para intensificar a sensação dessa ruptura, a esta altura um tanto quanto inconvincente: /mas eu tô/.

A interpretação de *Marina* pelo gesto de Gil opta por uma emissão que soa francamente frontalizada e que, em certos momentos, exhibe anasalamentos. Todavia, o que prevalece é o destaque para os harmônicos agudos, exibem a estridência. Sua voz soa clara, mantendo a frontalização no falsete. Tal característica dá nitidez à ruptura por um viés costumeiramente entendido como eufórico. A pressão e a metalização da voz do enunciador se arrefecem em poucos momentos. Num gesto intenso, levando-nos a uma mimese sonora dos contornos da língua falada, despe a interpretação do seu traço estilístico para deixar aos ouvidos a clareza da situação amorosa que se experimenta no ato narrativo presente. Escutamos isso em 1'30" e aos 3'16", quando, na preparação para o refrão, num esforço figurativo, o enunciador faz escutar algo ofegante, respectivamente, como um /hummmm/ e outro /óhhhhh/. Assim, aquele arrefecimento parece servir mesmo para dar verossimilhança enunciativa. Ali, a força entoativa amortiza a passionalização – que se faz experimentar aos berros – em prol de uma oralização mais evidente.

É preciso ainda dizer sobre a divisão rítmica da interpretação de Gil. Há em suas divisões e acentuações uma forte oralização, recoberta predominantemente pelos aspectos temáticos da interpretação. De certo, aquilo que faz dançar, o impulso somático, é o que orienta a realização vocal de Gil, ainda que esse aspecto apareça com mais ou menos intensidade ao longo da interpretação. Na exposição da canção, por exemplo, tal aspecto é ligeiramente mais comedido do que na reexposição. O que não vimos matizado no gesto de Gil é a permanente associação com o figurativismo que incrementa a força entoativa na contestável cena disjuntiva que experimentamos. Em determinados momentos, como no intervalo entre 42" e 54", Gil profere um canto que ao mesmo tempo articula e produz um legato, cujas interrupções coincidem com os ataques às consoantes: /Que eu gosto e que é só meu / Marina, você já é bonita com o que Deus lhe deu/. Isso produz uma desaceleração pontual reforçando ligeiramente o aspecto passional que envolve a canção. Já na reexposição, podemos perceber alteração na rítmica do gesto interpretativo. A impressão do legato está presente no início do trecho, mas a forma acentuada e articulada com que o enunciador interrompe tal impressão, sobretudo na tonicidade da última sílaba dos vocativos /Marina/ e /morena/, doa força semântica ao gesto disjuntivo, marcando o campo fórico com algum valor negativo. Afora em 2'25", quando a expressão em legato praticamente repete aquela da exposição, seguem-se gestos que produzem

variações rítmicas e articulações que oferecem paixão e figura a um só tempo. Tais acentos produzem atenuação das recorrências temáticas, fazendo com que tenhamos breve contenção do apelo somático, um controle do elemento eufórico que também responde à adequação estilística. Os vários ornamentos presentes nesse momento ajudam a cumprir tal estetização musical, mas também criam traços intensos que fazem oscilar os valores fóricos investidos no universo da canção. Se na reexposição temos um pouco mais de disjunção, isso não altera a perspectiva somática da canção. *Marina* de Gil traz ao primeiro plano uma estratégia eufórica, fazendo com que os valores positivos tenham peso maior do que os negativos nessa balança fórica. De fato, devemos ratificar que a interpretação de Gil se vê orientada pelos valores musicais de um universo dançante, que exhibe uma sintaxe própria, expressa, por exemplo, pelo andamento, e que orienta de forma contundente o comportamento vocal do intérprete.

### 3.2.2. O arranjo

Gil apresenta uma versão de *Marina* na qual é possível perceber um encaixe de sonoridades que disputa a atração da escuta com a canção propriamente dita. Não há incorporação ao fonograma de outros gêneros discursivos, por recursos de montagem, ao ponto de se tornar uma inequívoca obra da categoria, digamos, complexa. Tal como as demais analisadas aqui, embora o arranjo se faça com a presença de muitos instrumentos, entendemos que a versão pode ser incluída no rol das narrativas simples bakhtinianas. Gil repete a forma de canto acompanhado, desta vez, por um conjunto instrumental repleto de sopros e coro, bem aos moldes de sonoridades ligadas à tradição da *Soul Music* e também do *pop* norte-americano exibidas e esparramadas pelas tramas do álbum *Realce*.

É traço marcante no arranjo a condução do baixo e da bateria que compõem a unidade sonora característica, exibindo regularidade e homogeneidade interpretativas incontestes. São células com poucas variações que estabelecem um sentimento de estrutura à interpretação. Até os 20", experimentamos um momento musical cuja marca principal é a já referida condução de baixo e bateria. Some-se a isso os comentários de guitarra (*wah wah*), flautas e os ataques empreendidos pelo naipe de sopros. Tal como a "conversa" que ouviremos em Silva, sopros e guitarra parecem estabelecer um diálogo que pode representar a própria circunstância enunciativa entre /*Marina*/ e seu interlocutor. Todavia, aliado à condução da voz em forma de *scat*, o momento serve mais para nos introduzir uma perspectiva audível que permanecerá ao longo da narrativa, tal como reforçar os traços estilístico presentes nessa interpretação da obra.

Aos 21", quando o texto poético entra em cena, do ponto de vista instrumental, o que se percebe é a retirada dos ataques de trompetes e trombones, da linha melódica de flauta e da condução de guitarra. Podemos entender essas ausências como ocorrências que não comprometem os parâmetros estruturais da sonoridade. Neste momento, o piano e o violão ganham o proscênio sobre o "tablado" providenciado pela bateria e pelo baixo. Apesar da textura do arranjo contar com um traço de abundância, este instante entrega uma sonoridade que deixa ouvir o enunciador. O chimbau constante e a célula rítmico-melódica do baixo nos ofertam um traço eufórico. O som velado do *Rhodes*, a inserção em notas longas e graves dos sopros e a discrição do violão não competem com a voz de Gil, que se presta ao esforço de uma aspectuação figurativizadora e tematizadora da canção. O bumbo desdobrado parece impedir que se instale de uma vez a sonoridade *disco*, o que não impede a edificação de um clima evidentemente

eufórico. Por contraste, o momento seguinte “abre as cortinas” para o monólogo aparente direcionado à /Marina/. O comentário do piano ao longo desse momento parece mesmo revelar os rumores da disjunção fora do ambiente privado, como uma voz terceira capaz de amplificar discretamente o traço passionalizante pela intromissão de um público que quer opinar sobre o processo de reconciliação. Porém, a rítmica do piano desdiz tudo isso e nos prepara para um estado fórico diferente. Tudo parece antecipar, a partir de traços eufóricos, um estado de êxtase que se aproxima, espécie de “celebração” da (não) disjunção.

Aos 58” tem-se outra ocorrência que impacta superficialmente o momento e a unidade sonora. É preciso dizer que tais ocorrências levam-nos a uma espécie de inventário de diferenças que marcam a sonoridade, revelando importância fórica e tensiva ao mesmo tempo que nuclearmente mantém a estrutura do arranjo inalterada. O que podemos identificar como traço marcador da sonoridade naquele instante é, novamente, a guitarra ocupando o lugar do piano e a presença gradualmente mais intensa dos sopros, fazendo com que o acompanhamento ganhe em força somática, em elementos fóricos positivos, indo ao encontro de uma adequação estilística, mas de encontro a qualquer resquício de disjunção que pudesse existir na *Marina* de Gil. Reforço tematizador importante é a discreta, mas pungente, clave percussiva que marca uma célula rítmica subjacente.

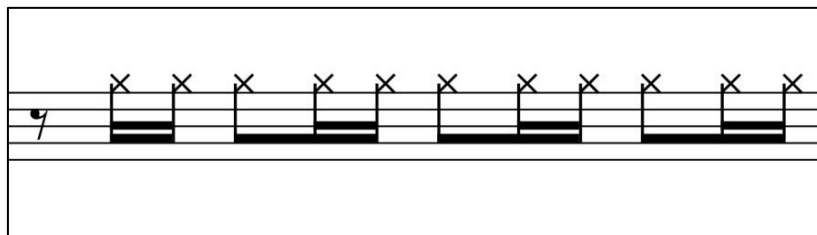


Figura 2 – Representação de clave na versão de Gil.

A distinção que podemos escutar entre o momento musical que experimentamos em 1’32” e o instante que antecede essa minutagem é a retomada das frases executadas pela flauta, incrementando o refrão com valores explicitamente eufóricos. Percebemos, ao longo do arranjo, uma alternância dos mesmos elementos que ora entram ora saem do complexo sonoro, sem que, de fato, tenham força e autonomia discursiva que nos façam desviar o foco do “centro das operações propositivas” que propulsiona nossas atenções: o enlace de melodia e letra que forma a canção *Marina* (Molina 2017, 42). Retomando a característica do momento, a pulsão de movimento se estabelece e anula, inclusive, aquilo que fora identificado como um traço infantilizado em outras versões. O índice passionalizador na voz interpretante vê-se mitigado frente à profusão de elementos euforizantes. E a *discotèque* se instala à moda de Gil, que, de forma contrária ao padrão *disco*, exhibe ataques de caixa/bumbo desdobrados, que fazem dançar, mas numa condução ligeiramente desacelerada. Isso resvala nas conformações semânticas, levando-nos a uma espécie de recurso não-pragmático que garante a presença residual do traço disjuntivo em meio ao universo eufórico e “cintilante” que se afigura nessa versão.

A reexposição da canção nos leva a confirmar a percepção da unidade sonora, do momento musical da exposição, já que está em jogo uma repetição provocadora de uma (re)escuta das mesmas ocorrências e de suas características. Excetua-se, claro, o instante que recai sobre a introdução da canção. Tirante isso, o momento que abre a reexposição (2’07”) também é marcado pelo protagonismo do piano *Rhodes*,

destoando de sua atuação por uma intensidade ligeiramente acima daquela exposta no primeiro A. Numa visada integradora que avalia voz e arranjo, podemos dizer que o trecho se diferencia não por conta de algo próprio do campo instrumental, mas pela ação interpretativa do cantor que, como vimos, imprime valores que resvalam semanticamente em aspectos disfóricos, estes mais pronunciados na reexposição.

Entre 2'44" e 3'18", também escutamos a réplica da exposição com ligeiro aumento de intensidade. Se existe um traço distintivo significativo entre as "aparições" é que, ao experimentarmos uma execução mais intensa, a clave soa mais nítida e assertiva, incrementando o ritmo, destacando a perspectiva eufórica, que será mimetizada pelo gesto rítmico vocal de Gil, quando altera a prosódia para espelhar a célula percussiva: /Já me aborreci, me zanguei/ Já não posso falar/.

E aos 3'18" entramos no momento final, correspondente ao refrão. De fato, a retomada das frases de flauta e todo o resto observado na exposição estão ali. É evidente que, por ser entregue numa dinâmica distinta, sua inauguração não gera o mesmo impacto semântico. Temos a impressão de que durante toda a reexposição o ambiente eufórico está instrumentalmente posto. Vale dizer, contudo, que, se no primeiro refrão os valores eufóricos do arranjo amortizam supostos aspectos passionais instalados na voz do enunciatador, agora, como numa tentativa de se fazer ouvir acima da intensidade instrumental, a voz grita, berra, tende numa geração de mais *mais*, apontando para um recrudescimento tensivo, desfia-se em falsetes tentando acionar em seu favor os dúbios valores semânticos que se quer exhibir frente à categórica somatização proposta pela execução dos instrumentos musicais. É como se o intérprete assim o fizesse para que se mantivessem todas as perspectivas (passional, tematizada e figurativa) ativadas, já que o arranjo assume o acento tematizador de maneira evidente.

Assim, conclui-se que o arranjo se presta à desconstrução da parcela de passionalização investida no projeto do cancionista e, também, no gesto interpretativo do enunciatador encarnado em Gil, ao passo, claro, que "abre as portas" da discoteca para que a face tematizadora prevaleça.

### 3.3. Silva

#### 3.3.1. Comportamento Vocal<sup>8</sup>



Figura 3 - Spotify Code da versão analisada.

<sup>8</sup> Acesse o Qr Code do Spotify conforme instrução indicada na primeira canção analisada (nota de rodapé 5) ou acesse <https://spoti.fi/46LNbQq>

Andamento: 115 BPM

Tonalidade: E

Tessitura: 11 semitons

Instrumentação: Teclados, *samples*, bateria eletrônica.

Forma: A B A C D A' C' D'

Ano: 2015

Silva escolhe uma região confortável para uma interpretação capaz de, inclusive, exatamente pelo pouco esforço perceptível à escuta, pela forma despojada de emissão, indicada por um relaxamento dominante, revelar um gesto de displicência, que acaba por penetrar e marcar a relação entre conteúdo e forma. Tal conduta vocal, como veremos adiante, pode ao mesmo tempo indicar um reforço da passionalidade inscrita na canção e apontar para uma superficialidade na relação com os valores fóricos.

A interpretação de Silva oscila continuamente entre a predominância de M1 e variações na emissão que fazem soar uma voz em M0 ou basal. Isso pode ser percebido já na finalização dos primeiros componentes narrativos dos quatro primeiros compassos: /Marina, morena /Marina, você se pintou/. Em quase todos os fins de frase o intérprete deixa soar uma espécie de *fry*, seguido de respirações incontidas recorrentes quando das retomadas de frases musicais. Não se trata de respirações discretas que possam passar despercebidas, soar de forma sutil ao longo de um gesto interpretativo. Pelo contrário, são respirações que podem ser identificadas como "ofegâncias", podendo reforçar discretamente, através dessa ação local, a dimensão disfórica que a canção carrega em sua trama, mas também podendo ser indicativo apenas de um gesto superficial e sensualizado, algo que aponta para a simulação disjuntiva da qual nos conta Tatit em sua análise de *Marina*. No trecho destacado acima, o arfar antecede a primeira nota, logo antes do vocativo: /↓Marina, morena /<sup>9</sup>. Na parte que a sucede, o mesmo procedimento se repete: /↓ Marina, você faça tudo/. Se compreendido como elemento disjuntivo, podemos inferir que a suposta displicência dá lugar a sinais que, de forma intensa, corroboram sentimentos de exaustão ou esgotamento: *mais* passionalização. Caso contrário, podemos pensar que tais incidências refletem, de fato, a indiferença, ou a pouca convicção de uma disjunção nada verossimilhante. Assim sendo, faz destacar do projeto original as porções de oralização e tematização, sem retirar de cena o elemento passional. Estamos diante de uma reorganização das intensidades fóricas. Experimentamos na *Marina* de Silva uma compatibilização caracterizada por uma oralização que se vê tematizada e atravessada por caracteres passionalizadores. Não há pretensão de anular a paradoxal relação dos regimes de compatibilização contidos no projeto narrativo original, mas, sim, de reposicioná-los. Ouve-se, principalmente, a fala por trás da voz que canta, o que não anula uma residual faceta passionalizante. Nessa toada, a escolha da região da tessitura em que discorre o canto nos leva à ideia de displicência ou indolência, mas não nos impede de identificar ali, em menor grau, um enunciador desenergizado em virtude da disjunção afetiva ensaiada. O esgarçamento que frequentemente é exibido na voz do intérprete nos autoriza ambas as deduções.

Traço marcante na versão, se comparada ao projeto narrativo do cancionista Caymmi, é o andamento aplicado na interpretação de Silva. Enquanto a versão original de Dick Farney, no momento em que a condução rítmica é instalada, apresenta-nos uma canção num *adagio* a 64 bpm, Silva interpreta *Marina* num *allegro* em 115 bpm. O andamento mais acelerado nos leva a uma potência tematizadora, frente à predominância passionalizante contida na canção original. A tematização vê-se reiterada pela gestualidade

<sup>9</sup> O símbolo ↓ indica graficamente o momento que antecede imediatamente o vocativo *Marina*.

vocal de Silva, que, ao articular determinadas notas, emprega uma percussividade na voz, priorizando o ataque consonantal, instalando, de forma local, um traço dançante que faz pulsar um ímpeto somatizador, eufórico: / Não pinta esse ros-to que eu gos-to/. Por outro lado, quando a seguir o cantor utiliza-se de quiálteras, levando-nos a entendê-las, num primeiro momento, como um traço portador de valores semânticos positivos, o prolongamento sonoro das palavras, executadas por vezes ligadas, sem entoar qualquer tipo de interrupção, parece amenizar o suposto tema, ora articulado sob saltos constantes de quartas justas. Isso matiza a descontinuidade vertical, mas, de outra forma, reforça a desaceleração de base pelo incremento da duração das notas: /Marina, você já é bonita / Com o que Deus te deu/. O procedimento se repete ao longo de boa parte da interpretação. É algo tão renitente quanto a indolência interpretativa sinalizada pela incidência dos *frys* e pelas respirações. Todavia, as ligaduras se mesclam com notas que demarcam silabicamente o texto, deixando rastros de reiteração rítmica, amortecendo ainda mais as características passionlizantes que, por sua vez, permanecem incidindo ao longo da narrativa nas investidas, nada enérgicas, para se alcançar as notas mais distantes. São intervalos de sexta maior, quinta e quarta justas em fins e meios de percursos frasais que tendem a ver sua força disfórica bruscamente amortecida, amortecimento que não chega a anular a força disruptiva, mas que a deixa em modo de subocorrência disjuntiva. E isso é identificado pelas insistentes idas a M0 e, também, pelos arfares propositalmente soados e amplificados. O gesto *blasé* de Silva, indicando um descompromisso com o aspecto disfórico, é o traço mais marcante de sua atitude vocal, que exprime um estado de ânimo que ratifica o entendimento de que estamos diante de um arrefecimento tensivo (menos *menos*). Tal característica, também faz coro com aquilo identificado por Tatit. Se não há crise ou conflito diante da separação é porque não há disjunção afetiva, mas apenas um arremedo, um simulacro. Assim, o enunciador não emprega força de convencimento ou algo que o valha, sabedor que é de que vive uma disjunção na conjunção, que de fato a ruptura não durará mais do que o tempo de um "pito". Assim, podemos mesmo pensar que o gesto passional, além de discreto, pode ser algo dissimulado num disfarce, por assim dizer, diáfano. Tudo isso nos leva à identificação de uma escolha pela qualidade emotiva tematizada figurativizada, algo que acontece quando valores da oralização são adicionados aos aspectos temáticos. Contudo, neste caso, o comportamento vocal de Silva nos leva a admitir uma tematização figurativizada residualmente passional.

Voltemos às características apresentadas pela gestualidade vocal de Silva. O intérprete exibe uma quantidade expressiva de ar, acionando uma fonação por vezes soprosa – e, ainda, ressonantalmente, recorre à ativação do que se usa chamar de voz mista –, que ajuda na impressão de desinteresse fórico. Sua emissão, de uma forma geral, apresenta algum anasalamento característico. Ao perfil anasalado da emissão soma-se uma ressonância frontalizada, traços esses que operam como indicadores de figurativização do projeto. A expressão que antecede o refrão, /tô de mal com você/, parece ser mesmo a chave que revela esse jogo furtivo dos valores juntivos e emplaca a tal dimensão infantilizada que Tatit diz ser fonte de amortecimento fórico. Um aspecto acriançado, imaturo, parece percorrer a narrativa e atenuar a ruptura, tornando-a cada vez mais improvável. Ao optar por suprimir o A na repetição, trecho onde se elenca os atributos positivos de /Marina/, onde se evidencia a admiração e afeto, por exclusão, destaca-se exatamente o motivo da quase-zanga, do aborrecimento, destacando a face disjuntiva do projeto. Porém, isso em nada desconstrói o aspecto pouco convincente que procura sinalizar a ruptura. Isso está indicado na expressão que anuncia o estribilho: /mas eu tô de mal/. Enquanto a canção original

assevera o valor negativo por um salto intervalar que repousa na tônica, aqui o intervalo que finaliza o trecho é ascendente. Ou seja: não a atesta e mantém a ruptura em xeque.

Mas	eu	tô
		mal
		de

Diagrama 2 – Diagrama das alturas idealizado por Tatit com trecho da versão de Silva

Parece ser a exacerbação de uma turra juvenil que deseja, de fato, a reconciliação, mas que só ocorreria por meio de alguma adulação, lisonja ou mimo. Ainda assim, estende-se o estado de coisas ao não dar atenção, cantarolando com ouvidos moucos um cantar qualquer, dessemantizado (/la la la/), cujo único objetivo é tentar simular ou impedir que a fala do outro ganhe corpo e sentido na interlocução.

Por fim, podemos dizer que existe certo equilíbrio entre as marcas interpretativas que se revelam no titubeante expressar dos valores fóricos. Ora contribuindo euforicamente, ora disforicamente para o percurso gerativo. Contudo, a superficialidade dos valores fóricos - mais precisamente, o pouco envolvimento disfórico - é o que sobressai, e sua predominância conduz o gesto interpretativo de Silva.

### 3.3.3. O arranjo

A versão de Silva, apesar de recorrer a sonoridades artificiais, decorrentes do processo de digitalização e manipulação dos sons e seus parâmetros, não agrega com tais recursos outros gêneros do discurso musical. Porém, deixa evidente o aspecto de uma unidade sonora montada. Trata-se, pois, de um gênero complexo, onde a sonoridade é um fim, embora o centro propositivo seja o enlace texto/melodia. O acompanhamento, nesse caso, ainda que dialogue com o núcleo cancional, está construído por acontecimentos de naturezas distintas, que se aproximam e se distanciam da canção, propriamente dita, responsável por animar o percurso narrativo. O acompanhamento investido de sons eletrônicos ganha interesse por sua improbabilidade, por sua feição nada costumeira, implicando em alguma autonomia de ordem estética.

Antes de iniciar a análise do arranjo, de eventuais momentos e unidades sonoras, vale dizer de um traço que percorrerá toda a canção. Trata-se da utilização econômica de sons e ruídos, parecendo corroborar o aspecto citado na análise acima quando nos referimos a certa superficialidade no trato dos valores fóricos.

O primeiro evento musical que destacamos tem início aos 8", quando o teclado, por meio de notas longas e contínuas, desenha um fundo para que dois outros sons, num movimento de pergunta e resposta, possam representar o suposto diálogo entre os interlocutores da canção, diálogo que não se apresenta na forma textual, uma vez que só podemos escutar o discurso do sujeito que adverte /Marina/. A sonoridade que se instala parece mesmo ratificar a impressão de que somos testemunhas de uma interlocução presencial entre dois personagens, revelando o aqui-e-agora da narrativa.

Embora a textura rarefeita deste primeiro momento leve-nos ao destaque do elemento verbal, a admoestação parece ser amortizada exatamente pela incidência de tais sons, que nos entregam algo de um discurso jogralizado. Parece que os recursos sonoros sinalizam um universo infantilizado e arrefece, por meio de valores eufóricos, a teia passionalizada do projeto narrativo original.

Entre 25" e 42", experimentamos a saída do som contínuo do teclado e a instalação da dimensão rítmica do plano instrumental por meio de *claps*, sons sintetizados de palmas. O estabelecimento deste novo momento insere um valor eufórico que se soma ao gesto vocal. Instala-se um apelo dançante, tematizador, que mais uma vez amortece o ímpeto repreendedor do texto. Tais valores positivos revelam aquilo que valoriza a condição juntiva. Tensivamente, amplia-se a força dos predicados que garantem *mais* união amorosa. Aquilo que se gosta, a beleza que se admira, o amor que é único e ocupa o lugar do que é próprio: /só meu/.

Aos 42", inaugura-se um momento musical que reunirá os elementos para a configuração da unidade sonora que predomina ao longo do arranjo. Uma bateria eletrônica com acentos endurecidos e desumanizados gera uma certa perturbação capaz de desdizer o texto no momento exato em que se fala de zanga e de aborrecimento. A bateria, tendo em vista seus ataques soarem imprecisos, sugere uma tematização errática que não contesta o projeto rítmico, mas que pode desconstruir a incursão passional sugerida pelos contornos textuais. Some-se a isso, a incidência de dois outros elementos sintetizados, um agudo e outro grave, que se fazem soar de forma intercalada sobre o fundo rítmico, e efetivam aquilo que chamamos de aspecto jogralizado linhas atrás. No momento que se nos apresenta, aos 58", o valor eufórico vê-se robustecido com o retorno dos *claps*, evento este que demarca a unidade sonora acionando impulsos dançantes. Percebemos aí que valores eufóricos são extraídos da força do arranjo ao requerer corpo e movimento, promovendo espécie de questionamento da porção que aciona aspectos passionalizantes. E tal inquirição, somada aos elementos que nos oferecem uma perspectiva infantilizada, leva-nos à dúvida da intensidade desse mal-estar afetivo, uma vez que recobre exatamente o trecho onde a /desculpa/ pedida pelo sujeito é verbalizada na narrativa. O arranjo e a interpretação, aqui, reforçam a impressão de que tal /desculpa/, ainda que verbalizada, está amparada num misto de gestos musicais que promovem um sentido de vacilação, o que pode levar à dúvida, numa perspectiva de atribuição de sentido, sobre o verdadeiro motivo/culpado pela disjunção amorosa que se escuta.

Ficamos inclinados a admitir que, a essa altura, com a soma dos elementos já descritos, o motivo da ruptura se vê sonoramente questionado, deixando entrever, pelas artimanhas cancionais, muito embora o enunciador objetivamente não admita, falta de razão e pouca verossimilhança. Tudo isso, amparado em um momento musical que parece zombar da situação, seja através dos elementos rítmicos já destacados,



seja por meio dos timbres artificiais ou por execuções que fazem soar certa imprecisão (talvez, infantil). Tudo isso parece insinuar dissimulação, talvez um jogo de sedução, mais do que uma separação à vera. As configurações desse momento vão até 1'15", quando há um esvaziamento, uma rarefação sonora do arranjo, capaz de reinvestir o percurso de valores disfóricos, embora a condução do teclado, incidindo em cada tempo do compasso, evite que a porção somática da canção se esvaia por completo. Esta ocorrência se dá exatamente quando o interlocutor tenta afirmar a ruptura, dizendo estar /de mal/ com /Marina/. Em 1'23", reinstala-se a sonoridade predominante, preparando-nos para o refrão, que, se antes já nos remetia a uma troça imatura, agora, ao ser conduzida por um arranjo dançante, parece ratificar seu caráter, para dizer o mínimo, vacilante. De fato, a celebração insinuada pelo arranjo parece em descompasso com a ratificação do estado disjuntivo presente na letra da canção. É como se os elos de compatibilidade, em um e outro, procurassem caminhos próprios, e às vezes distintos, no que diz respeito ao aspecto juntivo.

Em 1'48", experimentamos um momento de rarefação sonora ainda maior. Isso acontece junto à reexposição que reitera a condição de separação: /me aborreci, me zanguei/. Se o quase-silêncio doa força semântica ao enunciado que repisa a zanga e a incapacidade do enunciador em perdoar, o único som sintetizado, por ser algo que pode remeter à singeleza e leveza do universo infantil, funciona como um antídoto apaziguador da disforia que se supunha energizada. O estado fórico hesitante, tal como a sonoridade dominante, aquela que nos foi apresentada aos 42", reinstala-se após 2'05", permanecendo soando até 2'21", quando o acréscimo de sons de *samples* e teclados reformula a unidade sonora, apresentando mais valores positivos, mais impulsos somáticos, o que irá até o fim da canção desconstruindo qualquer disforia que pudesse estar contida na repetição da expressão infantil: /tô de mal/la la la la la/. Um dos *samples* presentes nesse instante, de fato, remete a sons de brinquedos, operando certo descompromisso com os valores tensivos em jogo, revelando semanticamente displicência, cujo desvelo se dá na nota final da canção, que instrumentalmente se encerra num tempo fraco, sem arremate qualquer da porção eletrônica instrumental. O arranjo, nesse caso, apresenta um descompromisso com as validações fóricas, replicando a displicência e superficialidade da interpretação.

#### 4. Breves notas conclusivas

Após a estruturação de um recorte, da elucidação de noções, de acionamentos de ferramentas de pensar, passamos por análises que procuraram, a um só passo, exercitar a observação sobre a construção de sentidos produzidos pelos gestos vocais, mas também reconhecer procedimentos de ordem física, técnica, interpretativa capazes de nos ajudar no entendimento das gestualidades que soam a canção popular.

Primeiramente, fizemos a escolha das vozes e das versões que seriam escutadas e decupadas analiticamente. No caso, optamos por uma perspectiva comparada. Em seguida, orientados principalmente pela Semiótica da Canção, analisamos a interação, a compatibilização entre melodia e letra, seus elos, enfim, a própria estratégia composicional do cancionista em questão (Caymmi). Em seguida, partimos para as escutas e análises de cada uma das vozes interpretantes (Gil e Silva). Nesse momento, o trabalho foi agenciado pelas noções da Semiótica da Canção de Luiz Tatit; pelos recursos semióticos voltados particularmente para análises dos comportamentos vocais, tal como nos ensina Regina Machado; por elementos da semiótica tensiva; por uma composição de operadores analíticos capazes de perceber a interação das vozes com o arranjo proposto, trama inspirada nos trabalhos de Molina, Guigue e

Stockhausen sob a organização sugerida por Ricardo Lima (Frei). Tal associação metodológica nos ofereceu acesso para compreensão de resultantes vocais - no que diz respeito aos aspectos da emissão, da fonação, das escolhas musicais, das opções estéticas, dos recursos estilísticos, das designações semióticas - algo capaz de nos revelar um quadro associativo de estratégias cancionais.

Operando, assim, por níveis de análise da voz cantada, compreendendo-as como uma articulação ao mesmo tempo histórica, cultural, psicológica, fisiológica, estética, ética e musical, que vale de recursos técnicos e semânticos para a sua realização, entrega-se aqui uma possibilidade analítica que julgamos potente quando da tarefa de pensar e praticar o canto popular.

## 5. Referências

- Bakhtin, Mikhail. 2003. "Estética da Criação Verbal". São Paulo: Martins Fontes.
- Barros, Diana Luz Pessoa de. 2005. "Teoria Semiótica do Texto". São Paulo: Ática.
- Fonteles, Bené. 1999. "Giluminoso: a po.ética do ser". Brasília: UNB.
- Gil, Gilberto. 1979. *Marina* (Realce). Rio de Janeiro. WEA. LP.
- Lima, Ricardo Alexandre de Freitas. 2020. "Actâncias vocais: por uma cartografia gestual do canto popular brasileiro contemporâneo". Tese (doutorado em Música). IA – Unicamp, São Paulo.
- Machado, Regina. 2011. *A voz na canção popular brasileira: um estudo sobre a vanguarda paulista*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.
- \_\_\_\_\_. 2012. "Da intenção ao gesto interpretativo: análise semiótica do canto popular brasileiro". São Paulo: FFLCH-USP.
- Mariz, Joana. 2013. "Entre a expressão e a técnica: a terminologia do professor de canto – um estudo de caso em pedagogia vocal de canto erudito e popular no eixo Rio-São Paulo". Tese (doutorado em Música). IA – UNESP, São Paulo.
- Molina, Sérgio. 2014. "A composição de música popular cantada: a construção de sonoridades e a montagem dos álbuns no pós-década de 1960". Tese (Doutorado em Música). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, p. 152.
- \_\_\_\_\_. 2017. "Música de Montagem: a composição de música popular no pós- 1967". São Paulo: É Realizações.
- Roubeau, Bernard; Henrich, Nathalie; Castellengo, Michèle. 2009. "Laryngeal vibratory mechanisms: the notion of vocal register revisited". *Journal of Voice*, v. 23, n. 4, p. 425-38.
- Silva, Lúcio. 2015. *Marina* (Júpiter). Rio de Janeiro. Som Livre. Streaming.
- Tatit, Luiz. "O cancionista". 1996. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- \_\_\_\_\_. "O Século da Canção". 2008. Cotia: Ateliê Editorial.
- \_\_\_\_\_. "Semiótica da Canção". 2007. São Paulo: Editora Escuta.
- \_\_\_\_\_. "Estimar canções: Estimativas íntimas na formação do sentido". 2016. Cotia: Ateliê Editorial.

Zilberberg, Claude. 2011. "Elementos de Semiótica Tensiva". Trad. Luiz Tatit, Ivã Carlos Lopes e Waldir Beividas. São Paulo: Ateliê.