

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO**

Juliana da Silva de Paula

**SINESTESIA E CONSTRUÇÃO DO SENTIDO NA  
MÚSICA POPULAR BRASILEIRA**

Mestrado em Comunicação e Semiótica

São Paulo  
2014

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO**

Juliana da Silva de Paula

**SINESTESIA E CONSTRUÇÃO DO SENTIDO NA  
MÚSICA POPULAR BRASILEIRA**

**MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Comunicação e Semiótica, sob a orientação da Prof<sup>a</sup>. Dra. Maria Lucia Santaella Braga

São Paulo  
2014

**Juliana da Silva de Paula**

**SINESTESIA E CONSTRUÇÃO DO SENTIDO NA MÚSICA  
POPULAR BRASILEIRA**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Comunicação e Semiótica, sob a orientação da Prof<sup>a</sup>. Dra. Maria Lucia Santaella Braga

**Aprovado em:** \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2014.

**BANCA EXAMINADORA**

---

---

---

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus, por me permitir conquistas que não imaginava.

À minha mãe que, mesmo com pouco ensino escolar, soube me ensinar valores que não estão nos livros.

Ao meu marido Marcos, por toda paciência e ajuda de sempre.

Ao meu filho Davi, minha razão e motivo para continuar, quando sinto que não sou capaz.

À professora Lucia Santaella, pelos momentos de orientação e paciência.

À CAPES, pelo auxílio financeiro que permitiu o desenvolvimento deste trabalho.

Aos professores Roberto Chiachiri e Sérgio Basbaum, pelos apontamentos enriquecedores no exame de qualificação.

## RESUMO

No presente trabalho analisamos evocações sinestésicas em letras de canções da Música Popular Brasileira. Partimos da hipótese de que com os avanços atuais da tecnologia e a confluência das mídias nos defrontamos cada vez mais com sentidos sincréticos que podem ser surpreendidos, sob a forma de efeitos sinestésicos, no discurso das canções. O corpus da pesquisa constitui-se da análise de seis letras de canções que, em suas composições, evocam a mistura dos sentidos (audição, visão, paladar, olfato e tato). O referencial teórico envolve as definições conceituais acerca do que é sinestesia e diferencia este fenômeno da evocação sinestésica, este último mais voltado às questões da linguagem e da poesia, enquanto a sinestesia propriamente dita está mais próxima das questões e comprovações científicas. Os autores utilizados para tratar de sinestesia foram: Simon Baron Cohen e John Harrison, Sérgio Roelaw Basbaum e Antônio Roberto Chiachiri Filho. Para abordar as características e peculiaridades da linguagem musical, utilizamos as contribuições dos autores Oliver Sacks, Murray Schafer e Jota Moraes. Para tratar a questão semiótica nas análises das canções, valemo-nos dos autores Lucia Santaella e Luiz Tatit, dentre outros. As análises textuais realizadas foram pautadas pelo modelo da semiótica peirceana, mais especificamente pelas categorias da primeiridade, secundidade e terceiridade e pela tricotomia representamem, objeto e interpretante. Mais do que classificações, compreendemos as letras das canções por meio das relações de significado que emanam do interior dos aspectos verbais e poéticos, e, portanto, nos detivemos sobretudo naquelas construções que produzem evocações sinestésicas, ou seja, que trazem à memória a presença dos sentidos para compor um amplo leque de significações. À luz destas significações, as análises estão pautadas na construção de interpretações que valorizam também o sentido global, por meio da observação de elementos específicos (no tocante aos cinco sentidos) e também da canção como um todo, capaz de comunicar e de conduzir às mais variadas experiências sencientes.

**Palavras-chave:** Música Popular Brasileira. Construção do sentido. Semiótica Peirceana. Sinestesia

## ABSTRACT

In this work, we analyze synaesthetic evocations in lyrics of songs from Brazilian Folk Music. We started from the hypothesis that along with the current technological advancements and the confluence of media, we confront ourselves with syncretic feelings which can be surprised, under synaesthetic effects, on the discourse of the songs. The corpus of the research is constituted of the analysis of six lyrics from songs that, in their composition, evoke a mixture of the senses (sound, sight, touch, smell and taste). The theoretical reference involves conceptual definitions about what synaesthesia is and distinguishes this phenomenon from synaesthetic evocations, this one concerning language and poetry, while synaesthesia itself is closer to scientific questions and evidences. The authors used to treat synaesthesia were Simon Baron Cohen and John Harrison, Sérgio Roelaw Basbaum and Antônio Roberto Chiachiri Filho. Regarding the characteristics and peculiarities of musical language, we used contributions from authors as Oliver Sacks, Murray Schafer and Jota Moraes. To treat the semiotic issues in the analyses of the songs, we count on the authors Lucia Santaella and Luiz Tatit, among others. The textual analyses were conceived under the Peircean semiotic concept, more specifically through the categories of firstness, secondness and thirdness and through trichotomy representamen, object and interpretant. More than classifications, we understand the lyrics of these songs through meaning relations that emanate from the inner of verbal aspects and poetics, and, therefore, we mainly kept on those constructions that produce synaesthetic evocations, in other words, the ones that bring to memory the presence of feelings to compose a wide range of significations. Under the light of these significations, the analyses are based on the construction of interpretations that also value the global sense through observation of specific elements (concerning the five senses) and also the song as a whole, capable of communicating and conducting to the most miscellaneous sensible experiences.

**Key words:** Brazilian Folk Music. Sense construction. Peircean semiotic. Synesthesia.

## ÍNDICE

1. INTRODUÇÃO.....	5
2. BREVE PANORAMA SOBRE SINESTESIA .....	7
2.1. OS TIPOS DE SINESTESIA.....	11
2.1.1. SINESTESIA DO DESENVOLVIMENTO .....	11
2.1.2. SINESTESIA CAUSADA POR DISFUNÇÃO NEUROLÓGICA.....	12
2.1.3. SINESTESIA COMO CONSEQUÊNCIA DO USO DE DROGAS PSICOATIVAS	12
2.1.4. METÁFORA OU PSEUDO-SINESTESIA .....	13
2.1.5. ASSOCIAÇÃO COMO PSEUDO-SINESTESIA .....	14
2.2. A EXPERIÊNCIA DA EVOCAÇÃO SINESTÉSICA .....	20
3. CONSIDERAÇÕES SOBRE AS PARTICULARIDADES DA MÚSICA.....	31
3.1. REFLEXÃO SOBRE MÚSICA E POESIA.....	37
3.2. OUVIVER MÚSICA.....	47
3.3. CARACTERÍSTICAS DA LINGUAGEM MUSICAL .....	53
3.4. MÚSICA E SEMIÓTICA.....	60
3.5. UM POUCO DE SEMIÓTICA PEIRCEANA.....	63
4. ANÁLISES DAS MÚSICAS .....	71
4.1. CONSIDERAÇÕES PRÉVIAS.....	71
4.2. VISÃO .....	74
4.3. OLFATO.....	83
4.4. PALADAR.....	86
4.5. TATO.....	92
4.6. AUDIÇÃO .....	96
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	104
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	106

## 1. INTRODUÇÃO

(...) o artista constrói, com seu gesto arriscado, uma maneira de suprir sua relação com sua falta-a-ser constitutiva. Por este motivo, a arte não é um enfeite da existência; ao contrário, ela é um instrumento para converter o [nosso] desejo, que é desejo de nada, em desejo criativo a partir do nada, produzindo na existência novos arranjos, novos sentidos, novas maneiras de deixar marcas de vida no mundo. (Castelo Branco, 1995, p.80). (In: *O amor na Canção*, Rossi, 2003, p. 130)

Música e poesia caminham juntas desde suas origens. Uma envolvendo-se de e pela outra. Ao se confundirem criam redes de significação também semelhantes e nos conduzem a olhar de modo bastante singular e peculiar a maneira como se manifestam, seja em sua forma escrita (letra) ou musicalizada (canção/declamação).

Por esta razão, analisar letras de canções, requer também a necessidade de análise poética, de buscar elementos, definições e nomenclaturas próprias da poesia para que a leitura/interpretação esteja fundamentada na sistematização dos elementos-chave que garantem a sonoridade da canção que, no caso é inseparável da sonoridade encontrada na poesia.

Tomados esses cuidados e precauções, ao analisarmos letras de canções pertencentes ao repertório da Música Popular Brasileira - a chamada MPB que, muito mais do que uma sigla para toda a produção popular nacional, passou a significar a consolidação de um gênero, buscamos também a presença de evocações sinestésicas, ou seja, a "convocação/chamamento" de sensações provenientes de diferentes planos sensoriais na construção dos sentidos das canções.

E como adentrar na linguagem que dá cor e formato à canção sem debruçarmo-nos sobre alguns elementos tão marcantes que a constituem? São importantes instrumentos, ao longo deste processo, as figuras de linguagem clássicas (metáfora, aliteração, assonância, entre outras), mas também o modo como esta linguagem vai se configurando e ganhando espaço, vez e voz dentro de uma canção - provocando a sedução, o encantamento, o deslumbramento, próprios do ato de apreciar o que consideramos como "boa" música, próprios da contemplação e admiração da Arte como um todo. Outro traço comum é que assim como a música, "Um poema transmite a qualidade de um sentimento. Mesmo quando parece estar veiculando ideias, ele está transmitindo a qualidade de sentimento dessa ideia." (Pignatari, 2004, p.18). Para transmitir as tantas qualidades de sentimentos, a linguagem verbal acaba extrapolando seus próprios limites.

Em nosso trabalho, buscamos apresentar um conjunto de letras de canções que bem representassem a evocação da sensorialidade. Corpo e linguagem, nesse sentido, passam a ser elementos de comunicação poética, uma vez que ambos vivenciam a descoberta do contato com o signo, não apenas uma recordação ou alusão a ele.

E por que a música e não apenas sua letra/ poesia? Justamente pela oportunidade de explorar um leque mais amplo de construções de linguagem que se expandem ao se atrelarem a elementos como ritmo, melodia, entre outros aspectos próprios da fala/canto. A musicalidade, por vezes, traz em si uma capacidade "facilitadora" fazendo com que os significados textuais/ semânticos evidenciem-se de modo mais pleno e marcante.

A própria característica evanescente da música traz em si uma dualidade: ao mesmo tempo em que vem e passa, não nos permitindo a retomada de trechos ou expressões à semelhança do que é possível ser feito em um texto escrito, a audição captura muitas marcas e é bastante sensível no tocante à percepção. Não à toa, muitas letras ou trechos acabam por nos "perseguir" sem o nosso consentimento. De modo que "O som físico que está lá, fora de mim, é sentido como se estivesse brotando aqui dentro, o físico e o sensível se unindo em uma imediaticidade iridescente, volátil, instável, movendo-se no passo da vida". (Santaella, 2005b, p.109).

Unindo estes dois elementos (música, experiências convocadoras e evocadoras dos sentidos) valemo-nos da Semiótica, para que, por meio dela, pudéssemos melhor compreender os esquemas e conceitos interpretativos que conduzem a uma leitura para além da palavra e além do som, mas é claro, levando em conta as especificidades que evidenciam cada faceta, na composição deste segmento da Arte, que encontra íntima relação com a Ciência geral dos signos, por ser ela própria um conjunto de sistemas de significação.

Para Santaella (2005b, p.108) "A música é um campo privilegiado para a exemplificação das tríades perceptivas", e é nesse sentido que nosso trabalho busca ser um espaço não apenas para classificação de categorias, mas de reunião de conceitos de Linguagem, Música e Semiótica, uma vez que as categorias propostas por Peirce estão justamente a serviço da construção do sentido e da significação que são próprios do signo.

## **2. BREVE PANORAMA SOBRE SINESTESIA**

O que procuramos hoje é, sobretudo, uma expressão natural. A arte oficial é artificial.  
Schafer (2011, p. 325)

Nossa presença no mundo é cercada de experiências que nos envolvem e seduzem. Por meio delas vamos aprendendo a nomear nossas preferências e a nos aproximar daquilo que mais nos agrada. São sabores, odores, imagens, texturas e sons que adentram em nossa história e muitas vezes passam a compor trajetórias importantes e significativas. Um cheirinho de café, de terra molhada, de bolo ao forno e... pronto! Esta bagagem poderá ficar gravada para sempre em nossa memória como uma fonte de prazer ao nos recordar dos tempos da infância em um sítio ou fazenda. Há ainda aquelas experiências negativas, que ficam igualmente gravadas e registradas, prontas para “explodirem” ao menor sinal que lhes permita desadormecer.

Quando essas sensações se unem e ocorrem simultaneamente, estamos diante de um fenômeno que é sinestesia.

Por que estabelecer relações entre sinestesia e música?

A expressão e o gosto musical fazem parte da realidade cultural e social de inúmeros grupos e comunidades ao redor do mundo. Ela tem diversas funções e, quando nos é apresentada, pode causar diversas reações. Estas reações são as respostas produzidas por nosso corpo, que variam de acordo com nossos gostos e preferências de estilos e ritmos.

Esta resposta pode ocorrer de diversos modos.

No presente trabalho, iremos abordar a questão sinestésica sob um viés metafórico. Trataremos na verdade de evocações sinestésicas, e não de eventos próprios e características dos sinestetas. Evocar significa trazer à lembrança e reproduzir na imaginação, reativar da/ na memória algo aprendido ou experimentado.

Ao ouvir uma música, não apenas o nosso campo auditivo é utilizado, mas também o campo das emoções, que muitas vezes cria espaços propícios e oportunos às reações físicas (um sorriso, uma expressão de acolhimento ou de repulsa, balançar-se, dançar etc.). Estas reações são muito pessoais e é preciso levar em conta uma série de fatores: os gostos musicais, o momento em que a música é ouvida, a experiência prévia do indivíduo, a

interpretação realizada acerca de sua letra, atrelada a aspectos como melodia e harmonia, entre tantos outros.

As evocações sinestésicas, ao contrário, são possibilidades metafóricas que residem no interior das canções. Claro, dependem da interpretação, mas possuem, em sua composição escrita elementos metafóricos que criam espaços para certas construções de significados e de sentidos. Assim, uma canção pode evocar sensações ligadas às cores, aos sabores, aos mais variados sons e texturas. Ao trazer à tona estas lembranças, a letra da canção ganha um significado poético, cheio de sugestões e de nuances criadas pelos encadeamentos semânticos. Arelados a estes encadeamentos está a experiência pessoal do ouvinte, com suas lembranças e imaginações, criando assim um cenário que cria ou recria espaço para a evocação de múltiplas sensações.

Para diferenciar corretamente as evocações sinestésicas da sinestesia propriamente dita, apresentaremos um apanhado teórico acerca desta última, já que traçar um histórico completo acerca do que vem a ser sinestesia nos renderia um trabalho dedicado unicamente a esta condição.

O que é sinestesia?

O termo vem do grego e significa “união de sentidos de planos sensoriais diferentes”. *Syn* (junção) e *esthesia* (sensação).

O interesse pela sinestesia vem de longa data. No começo do século XIX, alguns poetas, como Keats e Shelley já se valiam de metáforas intersensoriais, mas estas eram tomadas como certo entusiasmo ou arrebatamento poético, e de certo modo as produções eram percebidas como estilo e características peculiares desses dois poetas.

Estudos psicológicos começaram a surgir entre as décadas de 1860 e 1870, já com a terminologia de “sinestesia” para legitimar alguns fenômenos. Por influência de poetas simbolistas, ao final do século XIX, o termo passou a ser atrelado a conceitos poéticos e o interesse científico foi protelado. Nos anos 1980, Richard Cytowic fez os primeiros estudos neurofisiológicos de pessoas com sinestesia. Esses estudos, apesar de todas as suas limitações técnicas, pareciam indicar a ativação de diferentes áreas sensitivas no cérebro (isto é, auditivas e visuais) coincidente com experiências sinestésicas. Em 1989 esse mesmo autor publicou um texto pioneiro, *Synesthesia: a union of the senses* (Sinestesia: uma união dos sentidos), seguido em 1993 por um livro de divulgação científica sobre o tema, *The man Who tasted shapes* (O homem que sentia o gosto das formas). Hoje as técnicas de imagem

funcional do cérebro nos dão provas da ativação simultânea de duas ou mais áreas sensoriais no córtex cerebral dos sinestetas, vindo ao encontro do que Cytowic havia previsto em seu trabalho. (Oliver Sacks, 2007, p.190).

Por meio deste relato histórico acerca dos interesses envolvendo o tema, é possível perceber que nem sempre a sinestesia foi percebida como algo científico; ao mesmo tempo, também não foi tomada como um recurso ou estratégia de produção e significação poética de grande importância e representatividade, mas antes como uma alucinação ou “invenção” de poetas. O que, aliás, nos remonta a uma série de outras manifestações, quer científicas ou culturais que de início foram identificadas como loucura ou alucinação por seus receptores. O que não é de se estranhar, já que o que é novo, excêntrico e fresco, quer no campo da razão ou da arte quase sempre passa por processos de negação ou rejeição. E talvez esta seja uma das características fundamentais que marcam o início e a história das grandes e importantes teorias presentes na humanidade.

O primeiro grande desafio ao selecionar este recorte ao objeto de pesquisa foi encontrar bibliografia confiável que desse conta de explicar o que é sinestesia. Uma fonte confiável, presente em vários trabalhos é o livro *Synaesthesia*, de Baron-Cohen e John Harrison (1996). Ele será utilizado para discriminar e descrever os diversos tipos de sinestesia e suas características.

De modo especial, estes autores relatam pesquisas que explicam de modo claro os tipos de sinestesia, atribuindo a ela um lugar de reconhecimento e importância. Diferente de outros tempos, em que o indício de sua existência era algo obscuro e com abertura para indagações e dúvidas, agora, as indagações têm dado lugar a importantes evidências, sobretudo no campo da neurociência cognitiva.

A partir de um cuidadoso exame científico, estes autores chegaram a uma delimitação sólida e importante para os estudos nesta área. Eles definem a sinestesia como ocorrendo quando estimulações de uma modalidade sensorial automaticamente desencadeiam uma percepção em uma segunda modalidade. “Então, por exemplo, um som pode automaticamente e instantaneamente desencadear a percepção de uma cor vívida, ou vice-versa.” (Baron-Cohen; Harrison, 1996, p.4)

Culturalmente aprendemos desde crianças que as modalidades sensoriais são cinco: visão, audição, tato, gustação e olfação. Quando ocorre o fenômeno sinestésico, estes sentidos

(por meio de diversas combinações, seja de um para um, ou não) não se “misturam”, mas se unem, ocorrendo simultaneamente, sendo que um é responsável pelo encadeamento do outro.

As combinações são inúmeras e inusitadas, mas apesar desta evidência, é possível identificar algumas regularidades e situações mais comuns, como a sinestesia de audição para cor, em oposição a combinações raramente observadas, como toque para a audição ou grafema para cor ou vice versa.

Afirmar que a sinestesia não passa de uma simples mistura de sentidos certamente é uma definição um pouco vaga e imprecisa que, por si só, requer mais explicações, detalhes e uma melhor contextualização, caso contrário, ao buscar aplicar o conceito a uma situação específica, ele se torna frágil e confuso, tal qual as primeiras definições e especulações em torno do tema.

Assim, torna-se necessário tomar conhecimento das categorias e implicações que envolvem o conceito de Sinestesia. Desta forma, é possível diferenciar os casos ligados à ciência e aqueles que tendem a adentrar mais facilmente no campo das Artes, não podendo, porém, ser confundidos pela fragilidade de uma indefinição ou pelo assombro da inquietação da dúvida, males indesejáveis para o campo científico e artístico.

A sinestesia é um processo involuntário, não planejado e ocorre no cérebro. Trata-se de uma condição neurológica, que não deve ser confundida com distúrbios ou desajustes naturais. Apesar dos avanços na área médica e do interesse pela sinestesia ter crescido nas últimas décadas, trata-se de uma área pouco estudada e pesquisada.

Um dos testes mais utilizados para identificar a sinestesia foi desenvolvido pelo professor Baron-Cohen (Universidade de Cambridge), que consiste na medição da estabilidade da relação entre estímulos e respostas. Assim, os estímulos são apresentados (que podem ser palavras, cores, sons, odores) para que em seguida as respostas sensoriais sejam registradas. Para ser considerado sinesteta, as respostas sensoriais não podem ser aleatórias, ou seja, se a nota musical Dó é associada à cor rosa, esta associação deve ser definitiva, independente do contexto ou da situação, pois a variação não constituiria um caso de sinestesia.

A sinestesia é uma forma especial de experiência. Sem dúvida, este é um dos motivos que a tornam ao mesmo tempo incógnita e desafio. Em seu impacto e significância, teorias sobre sinestesia variam entre previsíveis a imprevisíveis, convincentes a absurdas. Para considerar estas experiências, é necessário levar em conta que elas ocorrem (também) de

acordo com o modo como o mundo está/é representado na consciência, levando em consideração que a própria consciência é uma representação.

Em *Synaesthesia*, os autores apresentam um relato pertinente e interessante de um sinesteta, Alison Motluk, definindo de modo mais claro de que maneira este universo da sinestesia se instaura e modifica a sua relação com o mundo, levando-nos a compreender, ao menos em partes, o modo como alguém dotado desta condição percebe o mundo a sua volta:

Como um sinesteta, eu habito um mundo levemente diferente daquele das pessoas à minha volta. Um mundo de cores, formas e sensações extras. O meu é um Universo de um “s” preto e “quartas-feiras” rosas, números que sobem para o céu e anos em forma de montanhas russas. Eu cresci não questionando que alguns números ou letras são inerentemente mais fortes do que outros (...). Estas letras mais fortes muito naturalmente inundam uma palavra com sua cor, e pessoas e lugares aos quais os nomes começam ou são formados por elas. (BARON-COHEN; HARRISON, 1996, p. 269).

A obra destes autores apresenta ainda, uma série de outros relatos, de diferentes pessoas, acerca de inúmeros tipos de sinestesia. Abaixo, elencamos os tipos de sinestesia, com base, principalmente, na obra de Baron-Cohen e Harrison (1996).

## **2.1. OS TIPOS DE SINESTESIA**

Existem cinco tipos de sinestesia:

- a) sinestesia do desenvolvimento;
- b) sinestesia causada por disfunção neurológica;
- c) sinestesia como consequência do uso de drogas psicoativas;
- d) metáfora com pseudo-sinestesia;
- e) associação com pseudo-sinestesia.

A seguir, apresentaremos a definição de cada uma delas, o que levará à identificação das especificidades do tipo de sinestesia escolhido para delimitar o nosso objeto de pesquisa.

### **2.1.1. SINESTESIA DO DESENVOLVIMENTO**

O uso do termo idiopático em neurologia é empregado para implicar uma categoria de doença natural, em que a causa é presumida por estar entre a composição biológica do

paciente, mas é correntemente desconhecida. Por exemplo, pacientes podem exibir os sinais clínicos e sintomas de Parkinson como um resultado de doenças com Alzheimer ou através do abuso de remédios, mas tais pacientes podem não necessariamente ter a doença de Parkinson.

Em contraste, o termo idiopático de mal de Parkinson refere-se à doença espontânea, é primário em vez de ser uma consequência de alguma outra condição. Nós adotamos o termo de sinestesia do desenvolvimento para nos referirmos a casos idiopáticos de sinestesia e assim para distingui-la de sinestesia adquirida. As principais características observadas são:

a) parece ter início na infância, em todos os casos observou-se a ocorrência antes dos quatro anos de idade; b) é diferente de alucinação, ilusão ou outro fenômeno psicótico; c) é relatada de forma diferente de imagens provenientes da imaginação; d) não é induzida pelo uso de droga; e) é vivida; f) é automática e involuntária; g) não aprendida.

### ***2.1.2. SINESTESIA CAUSADA POR DISFUNÇÃO NEUROLÓGICA***

É em meio a uma variedade de condições neuropatológicas que se tem (aparentemente) a origem da sinestesia adquirida. Já em 1851, especulou-se que todas as formas de sinestesia eram patológicas, devido a alguma lesão ótica e que poderia, portanto, ser vista como sendo devida à hipersinestesia do sentido da cor. Mas estudos posteriores evidenciaram: primeiro que a sinestesia pode ser adquirida e segundo que o resultado de percepções sinestésicas deveria ser distinguido das mais complexas formas vistas em sinestesia do desenvolvimento.

### ***2.1.3. SINESTESIA COMO CONSEQUÊNCIA DO USO DE DROGAS PSICOATIVAS***

Mescalina e haxixe frequentemente produzem fortes experiências sinestésicas em sujeitos não sinestésicos. No campo das Artes, várias personalidades discutiram esta relação entre sinestesia e o uso de drogas. Tanto Gautier quanto Baudelaire deram ênfase às correspondências entre sons e cores que se manifestam sob a intoxicação por haxixe. Assim, de acordo com relatos e experiências destes e de outros artistas (entre eles poetas e músicos) há indícios de uma especial conexão entre visão e audição, pelo menos para a forma auditiva-visual que domina tanto a sinestesia “normal” quanto aquela provocada pelo uso de drogas e,

além disso, a sinestesia induzida pelo uso de drogas consiste predominantemente, se não exclusivamente, na relação crossmodal (modalidade cruzada).

Enquanto fatores neurológicos são uma das causas da sinestesia adquirida, há um número de relatos de indivíduos se referindo à sinestesia como consequência de desordem neurológica ou como um resultado do uso de drogas psicoativas. Cytowic (1989) aponta para a distinção entre sinestesia do desenvolvimento, que ocorre naturalmente, e as formas que parecem ser induzidas por fatores neurológicos ou por uso de drogas psicotomiméticos (algo ou alguma substância que mimetiza uma psicose). Os mecanismos pelos quais a sinestesia com indução de drogas ocorre não são bem compreendidos embora o uso de LSD, mescalina (do mexicano cacto Peyote) e psilocina (a maioria derivado do fungo da fórmula psilocybe, mas especialmente psilocybe mexicana e strophario cubensin) são todos referidos para causar confusão entre as modalidades sensoriais, então sons são percebidos com visões.

A sinestesia por indução de drogas difere de sinestesia do desenvolvimento em vários aspectos: a) é normalmente acompanhada de alucinações e perda do monitoramento da realidade; b) é transitória; c) pode produzir combinações sensoriais que, de outra maneira, não ocorreriam naturalmente.

#### **2.1.4. METÁFORA OU PSEUDO-SINESTESIA**

Quase todos os escritores que abordaram o assunto sinestesia foram atraídos para a discussão da possibilidade de que um grande número de autores, poetas, artistas e músicos poderiam ter apresentado sinestesia. Uma típica lista destes indivíduos incluiria os compositores Liszt, Rimky-Korsokov, Messiaen e Scriabin, o poeta Basho, Rimbaud e Baudelaire. Não há qualquer evidência de que estes indivíduos foram testados para a sinestesia e não há informações com as quais se possa fazer um diagnóstico.

A quantidade de informações que existem para que se possa inferir que qualquer um destes indivíduos tivesse sinestesia varia substancialmente. Em uma de suas poesias, Basho aponta para uma possível interpretação que leva em conta os atributos de uma modalidade de sentido para outra. Por exemplo, ele cita como uma experiência sinestésica intensa da natureza o seguinte trecho: *“Com o toque de sino desvanece, aromas de flores levam até o toque da sombra da noite.”*

Embora a progressão gradual do som, atrelada ao badalar do sino e ao toque de aroma da flor sugira que Basho esteja usando a metáfora ao invés de realmente estar experimentando sinestesia, isto não necessariamente significa que Basho não teve sinestesia; simplesmente não há evidências conclusivas.

A sinestesia tornou-se um tópico de discussão tanto em literatura quanto em círculos científicos em meados do século XIX na Europa. Data deste século o registro do poeta Rimbaud, que também fez uma conexão entre o som e cor em seu trabalho “O soneto das vogais” no qual atribuiu uma cor para cada vogal. A é preto, E é branco, I é vermelho, O é o azul, U é verde. Kandinsky também está entre os artistas que se valeram desta modalidade de sinestesia. Ele parece ter desenvolvido certa “inveja” da música, uma vez que esta, mesmo quando totalmente abstrata, pode com sucesso evocar imagens visuais.

Sua intenção era que seu trabalho possuísse a qualidade de sons aos quais evocava e esta evocação, de uma dimensão auditiva às representações visuais, foi um movimento em direção à finalidade última de Kandinsky: “trabalho total de arte”. Na busca de criar seu “trabalho total de arte”, sua lógica era simples: quanto mais sentidos pudessem ser recorridos com uma parte do trabalho, melhor a chance de tocar a espiritualidade interior de seu público. Estes aspectos sugerem que Kandinsky estava tentando criar uma dimensão sinestésica do seu trabalho, ao invés dele ser uma expressão de sinestesia.

Em suma, os autores sugerem que a metáfora é muito difundida na linguagem (por esta razão é o tipo de sinestesia que este trabalho pretende abordar) e isto por vezes cria condições propícias a confusões em relação à sinestesia do desenvolvimento. Assim, distinguindo a metáfora como pseudo-sinestesia de sinestesia do desenvolvimento, é possível elencar as características desta última do seguinte modo: a) nenhuma percepção é necessariamente desencadeada; b) o sujeito, muitas vezes, reconhece que a descrição é apenas de uma analogia; c) é voluntária.

### ***2.1.5. ASSOCIAÇÃO COMO PSEUDO-SINESTESIA***

A segunda forma de pseudo-sinestesia pode incluir indivíduos que tenham simplesmente aprendido pares de palavras/ letras com cores. A cultura ocidental europeia provê um número de possíveis significados pelos quais cores e letras podem ser pareadas . Por exemplo, na infância, a muitos de nós foram dados livros alfabetos, em que cada letra é

representada em uma variedade de cores. Similarmente, um treino tradicional de bordado pode envolver o uso de amostras. Estas amostragens geralmente incluem letras bordadas, e cada qual pode ser mostrada em uma cor diferente. O exemplo das amostragens parece uma explicação improvável para sinestesia do desenvolvimento na qual muitos sinestetas são conscientes de terem realizado associações de cor/palavra-letra, antes deles terem aprendido artesanatos deste tipo. O exemplo dos livros com letras coloridas parece o caminho mais plausível em que a exposição a estes livros tipicamente ocorre na infância. Não obstante, detalhada exibição da cor- letra do alfabeto de indivíduos com sinestesia do desenvolvimento, geralmente mostram que letras sucessivas têm cores muito similares. Isto está em marcado contraste com os livros de alfabeto coloridos em que as letras sucessivas têm marcadamente cores diferentes.

Os autores (Baron Cohen e Harrison, 1996) sugerem que o termo associativo pseudo-sinestesia deve ser mantido, sobretudo para descrever aqueles indivíduos que podem dar um bom relato de aprendizagem de sua própria forma de sinestesia. Se a associativa pseudo-sinestesia tem alguma das funcionalidades da sinestesia do desenvolvimento (como vividez, percepções automáticas e assim por diante) estas ainda permanecem desconhecidas.

Após esta explanação acerca das tipologias, os autores discutem a possibilidade da sinestesia ser um evento/ocorrência hereditária. Será que as pessoas portadoras destas capacidades já nascem com as uniões de sentidos pré-estabelecidas e definidas? Na época de sua publicação, a obra não fornecia uma resposta definitiva, mas já sugeria que possibilidades de sinestesia em gerações subsequentes são/ eram mais frequentes. Hoje já se assume que a sinestesia está sim ligada a questões e heranças genéticas.

Será a sinestesia um evento raro ou apenas desconhecido e não identificado entre os próprios sinestetas?

Há estimativas de que a incidência de sinestesia seja de aproximadamente um caso em cada 2 mil indivíduos, mas ela talvez seja consideravelmente mais comum, pois a maioria das pessoas que a possui não a considera uma “anormalidade”. Elas sempre foram assim, e supõem, até serem informadas do contrário, que sua experiência é perfeitamente normal e corriqueira, que para todo mundo também ocorrem fusões de diferentes sentidos. (SACKS, 2007, p. 179).

É possível perceber a normalidade com que identificam e percebem as uniões de sentido ao serem questionados acerca de *como* estes eventos ocorrem. É praticamente impossível uma descrição objetiva, pois se trata de uma experiência tão intensa e significativa

que as palavras são insuficientes para dar conta de uma descrição. É ao mesmo tempo óbvio e difícil.

Apesar da estatística aproximada de um caso de sinestesia para cada 2 mil indivíduos, pesquisas mais recentes, comentadas por Sacks (2007) apontaram que, ao analisar aleatoriamente um grupo de 1.700 pessoas, por meio de testes objetivos que diferenciavam a pseudo-sinestesia da sinestesia propriamente dita, uma em cada vinte e três tinha um tipo de sinestesia. Constatou-se ainda que não há uma tendência maior de que as mulheres sejam sinestetas. Ao contrário do que se chegou a cogitar em trabalhos e pesquisas de anos anteriores, não há diferenças consideráveis entre o sexo feminino e masculino no quesito experiência sinestésica.

Baron-Cohen e Harrison (1996, p.48) apresentam um histórico consistente e preciso acerca das dimensões sensoriais crossmodais (modalidades sensoriais cruzadas). De acordo com os relatos dos autores, as conexões entre cores e sensações térmicas estão entre as mais comuns e recorrentes. Assim, amarelo, laranja e vermelho, por exemplo, são comumente percebidos e descritos como cores quentes, azul e verde como cores frias. Completam ainda considerando que esta “divisão” entre cores quentes e frias já era descrita há um século. Registrando ocorrências de longa data, também são relatados casos de associações entre audição colorida e gosto colorido.

A forma como apreendemos as experiências que vivenciamos está diretamente relacionada à sinestesia. Quase sempre as situações que mais nos impactam não passam despercebidas pelos sentidos e pelo corpo. Um corpo feliz traz em si evidências deste estado (prontidão, ânimo, “leveza” etc.), bem como um corpo triste (abatimento, prostração, desânimo etc.). Esse modo de apreensão não está dissociado da linguagem que, por sua vez, também é capaz de produzir ou reproduzir estes estados, ou ainda de reforçá-los ou atenuá-los.

Não é a toa que a temática sinestésica está em voga há tantos anos, e até mesmo séculos, apesar de alguns altos e baixos. A comunicação é uma atividade tão intensa e pulsante, que não se contenta e não cabe de forma organizada e calma nas ocasiões reais de interação. Pelo contrário, invade o corpo, convocando-o a fazer, a lançar-se inteiro, conduzindo-o à multissensorialidade.

Como uma totalidade sensível e sentiente o corpo é um ser capaz de reflexão, um estranho objeto que utiliza suas próprias partes como simbólica geral do mundo e pelo qual podemos frequentar esse mundo e encontrar-lhe uma significação. Ou seja, considerando que há na coisa uma simbólica que vincula cada qualidade sensível às outras, constituindo conjuntamente uma única coisa, o olhar, o tato e todos os outros sentidos são conjuntamente os poderes de um mesmo corpo integrados em uma única ação. (CAZNOK, 2008, p.10).

A sinestesia é mais comum na infância, possivelmente porque a criança percebe o mundo como um todo, sem categorizá-lo, em oposição ao que fazem os adultos. O sabor das experiências e emoções “explode” simultaneamente, fazendo com que os sentidos sejam potencializados e, por esta razão, acabam se tornando presentes ao mesmo tempo. Para a criança não é difícil definir algo como “doce”, “salgado”, mesmo que não estejamos falando de sensações relacionadas ao paladar. O mesmo aplica-se às associações entre sons e cores, entre tantas outras ricas possibilidades.

Como a criança ainda não conhece a utilização de certos padrões e a nomenclatura para aquilo que sente ou percebe do mundo a sua volta, fica mais fácil aplicar ou atribuir sentidos divergentes do padrão. E não apenas por não conhecer os vocábulos e as correspondências corretas, mas, sobretudo, pela intrínseca capacidade de ver/ouvir/saborear/sentir o mundo em sua totalidade multissensorial.

O que acontece no decorrer de nossas vidas, quando, já saídos da infância, vamos aos poucos perdendo esta capacidade criativa de enxergar-ouvir-sentir o que acontece a nossa volta? Talvez as forças da objetividade e da funcionalidade que se impõem à vida prática nos impulsionem a tal mudança brusca e radical de atitudes. De acordo com Sacks (2007), diversos estudos têm em comum a afirmação de que a sinestesia ocorre com mais frequência em crianças e ainda há contradições e dúvidas acerca do que ocorre com os adolescentes e adultos, não se chegando a respostas precisas que expliquem eficazmente o que ocorre nesta passagem cronológica. Especula-se o fato de que aspectos hormonais possam influir neste processo ou ainda que ele possa se dar em razão das reorganizações cerebrais deste período, ou à transição, própria da idade, para as formas de raciocínio mais abstratas.

A vida adulta, as obrigações e experiências do dia-a-dia, atreladas a esta mudança de pensamento, impulsionam a deixar para trás aquelas formas mais abstratas, levando o homem adulto a dar menos importância àquilo que ele pode sentir e as emoções oriundas destas percepções.

A sinestesia é também uma forma de convidar este homem contemporâneo para que possa se permitir a vivenciar várias formas de expressões novas ou pouco conhecidas. Por que

quase sempre é necessário narrar, argumentar ou descrever aquilo que abstraímos acerca de uma obra de Arte ou de uma experiência nova e prazerosa? Sentir é também uma forma de perceber aquilo que nos cerca e que, de alguma maneira, nos afeta. A pura e simples experiência da sensação é um bem raro, uma vez que “nossa “conversão” crescente ao universo mais “flexível”, prático, racional e eficiente do simbólico coloca palavras entre nós e o mundo” (Basbaum, 2003, p.5).

Com a chegada das palavras, é preciso categorizar coisas e pessoas, e o mesmo não é diferente para as sensações e os sentimentos. Seguindo este modelo, a complementaridade de sentidos pode ser identificada não como uma capacidade, mas sim como um transtorno, uma situação na qual a impressão possível é de que as coisas estão fora de seus lugares habituais.

É justamente neste sentido – da mudança de hábito – que a sinestesia pode se apresentar como possibilidade para a quebra de paradigmas e para a criação de um espaço oportuno para novas crenças e impressões acerca do mundo, percebendo-o, entre tantas outras facetas, como um mundo tátil, sonoro e visual.

Outro aspecto a ser considerado é o cultural.

Cada cultura determina hábitos perceptivos, aos quais as associações entre os sentidos também respondem – por exemplo, na forma como esperamos que um refrigerante sabor laranja tenha a cor da laranja, ou recusamos crer que uma substância inodora e insípida da cor do vinho tenha o mesmo aroma e sabor de um copo d’água. (Basbaum, 2003, p.5)

As experiências culturais são determinantes para a consolidação da relação entre os sentidos. Algumas culturas dão mais espaço para que elas possam emergir; outras parecem querer sufocá-las.

A sinestesia, em música, ocorre quando o conjunto da obra revela em nós certas sensações. E assim o ritmo, a melodia, a harmonia e/ou a letra da canção simultaneamente ou cada qual especificamente despertam em nós a união de sentidos. Não é (apenas) lembrança, nem imaginação, ela ocorre por meio de um sabor que vem à boca, amargo ou doce, suave ou intenso; ou ainda quando, a partir da audição de uma canção, observam-se cores, formas e linhas. Para Sacks (2007, p. 160), “ Talvez todos nós, inconscientemente, usemos pistas visuais e táteis junto com pistas auditivas para criar a totalidade da percepção musical”.

A percepção musical é um tema amplo, que será mais desenvolvido no Capítulo 2 deste trabalho, mas de antemão podemos refletir acerca de suas implicações quando relacionadas à sinestesia. A realidade neurológica da sinestesia une-se aos aspectos psicológicos e fisiológicos. A memória e a experiência das lembranças são (também)

colocadas “em funcionamento” quando da experiência sinestésica, porém não é apenas a lembrança ou a memória que permitem e que criam espaços para eventos sinestésicos. Antes de 1999, não existiam testes objetivos para se diagnosticar a sinestesia. Hoje, estes testes existem e podem ser utilizados para diferenciar a sinestesia de outras ocorrências, como lembranças, memórias ou evocações oriundas da linguagem.

O tipo de sinestesia, que relaciona música às cores, tem registro de longa data, revelando que há tempos existe interesse pelo tema. No século XVIII, um jesuíta chamado Castel criou o que chamou de órgão das cores, também conhecido como teclado colorido, no qual era possível tocar uma música e simultaneamente expressar um conjunto de cores. Cada escala correspondia a uma cor em particular, como Azul para Dó, Verde para Ré, Amarelo para Mi e Vermelho para Sol. Cautelosamente escolhidas, estas cores não foram associadas às escalas aleatoriamente nem por capricho, mas sim com base na observação e audição de apropriações presumidamente intrínsecas. (Baron-Cohen e Harrison, 1996, p. 67).

A invenção de Castel foi tão interessante e pertinente que, após ficar algum tempo adormecida e esquecida, ressurgiu, no final do século XIX e meados do século XX. O leque de possibilidades criativas, que perseguiu o mesmo objetivo inicial de Castel, serviu como inspiração e motivação para outras criações:

A pianista americana Mary Hallock Grenwalt inventou um aparelho denominado *Sarabet*, que, por meio de um reostato, modificava a intensidade da luz em seus concertos para tornar o ambiente mais sensitivo. Acusada de apropriação de tecnologia e patente por outros construtores de órgãos coloridos, entre os quais Wilfrid, teve a sua casa perdida porque o juiz julgou que uma mulher não poderia ter inventado algo tão sofisticado. Adrian Bernard Klein publicou, em 1926, um livro denominado *Colour Music: The Art of Light*, cujas idéias entusiásticas culminaram na construção de um projetor de cores acoplado a um órgão de cores, em 1932. (CAZNOK, 2008, p.40)

Devemos, ainda, considerar as sensações visuais despertadas pela música. E recordar que estas sensações não precisam estar limitadas a simples pontos de cor. Com muita frequência, o campo visual inteiro enche-se de cores que mudam de acordo com o tempo ou outros aspectos da música. Algumas pessoas relataram muitas cores simultaneamente, cada cor refletindo um aspecto particular da música, desta forma, quanto mais rápida a música, mais pontuda ou angular seria a ocorrência de um fenômeno chamado fotismo.

As dimensões sinestésicas, que envolvem correspondências audiovisuais, perpassam inúmeras experiências, entre elas, sons agudo-altos como criadores/ geradores de fotismos largos espalhados, sons agudo-baixos como fonte para o surgimento de fotismos menores. Sons altos despertam mais fotismos brilhantes do que sons suaves. Além do agudo e da

sonoridade, sons são geralmente descritos como mais ou menos “volumosos” ou mais ou menos densos. Assim, "sons agudos, volumes e densidades, todos interferem de modos diferentes na frequência e intensidade do som". (Baron-Cohen; Harrison, 1996, p. 70)

## **2.2. A EXPERIÊNCIA DA EVOCAÇÃO SINESTÉSICA**

Após este apanhado geral acerca da sinestesia propriamente dita, é possível identificar e perceber que não são destas características e ocorrências que trataremos em nosso trabalho. O que nos interessa são as evocações sinestésicas. Evocar, do latim, *evocare*, possui raízes que vem de *vox*, voz. Desta forma, evocar é convidar, não um convite qualquer, mas sim uma convocação, um chamamento, tão intenso e significativo, que é capaz de trazer algo à lembrança e reproduzi-lo na imaginação. Sabemos que, para que algo seja novamente retomado por meio da lembrança, é preciso que a experiência tenha provocado algum tipo de afeto no indivíduo, de modo que só é possível recordar e relembrar aquilo que nos afetou, seja por meio de experiências positivas ou negativas.

A experiência é um dos pontos-chave para que o indivíduo possa estabelecer contatos e conexões com a Arte, seja ela uma audição musical, o contato com uma pintura, um livro, uma peça teatral, entre tantas outras inumeráveis manifestações artísticas às quais somos introduzidos ao longo do curso de nossas vidas. São vivências pessoais e peculiares que vão se construindo, de acordo com o ambiente em que vivemos, as pessoas com as quais convivemos, as oportunidades às quais somos submetidos além de outros aspectos ainda mais subjetivos: a personalidade, o modo único de interpretar informações e situações que se manifestam como uma avalanche de dados a serem processados o tempo todo.

Restringindo estes leques de experiências à esfera sonora, trataremos da evocação (deste chamamento convocativo) que os sentidos podem marcar ao analisarmos letras de canções de MPB. Construções que apelam, trazendo mesmo à pele, as múltiplas experiências do sentir, a audição, o olfato, o paladar, o tato e a visão. Inevitavelmente os recursos poéticos, as figuras e os aspectos característicos da linguagem, também são utilizados para compor e trazer sentidos para estas construções. Para buscar compreender melhor as sensações em jogo não basta nos determos na letra da canção; por esta razão nossas análises considerarão a letra (aspecto verbal) e a música (aspecto sonoro) como elementos pertencentes a um único sentido/ objetivo de significação.

Tendo em vista que uma das grandes funções da Arte é subverter os significados, a evocação sinestésica, em oposição à sinestesia como ocorrência científica, não pode ser provada e certificada por meio de testes objetivos ou de análises laboratoriais. Está ligada às experiências artísticas e à sensibilidade, mas nem por isso é aleatória ou completamente arbitrária; parte das possibilidades de fruição que a própria linguagem nos possibilita, nos autoriza.

O estilo musical escolhido, MPB, tem como característica uma maior proximidade à poesia, outro aspecto que favorece a expressividade e a manifestação multissensorial, pois em geral não são canções que descrevem fatos e situações tal qual narrativas de acontecimentos; possuem construções poéticas carregadas de simbologias e nuances, abrindo espaço para a criação de relações múltiplas dos sentidos.

Por meio das evocações é possível tornar presente uma série de sentimentos e de emoções, seja pela letra da canção propriamente dita ou por aspectos relacionados ao fazer musical, como a melodia e o ritmo, por exemplo, que unidos ao conteúdo da letra da canção, sugerem espaços (paisagens, situações), inspiram sentimentos (paz, amor, tranquilidade, revolta), trazendo à memória estados de sentimentos que antes não a assolavam, ou seja, evocando experiências.

No sentir, não há diferença entre sensação e percepção. A sensação não é um primeiro estágio da percepção, um ato inaugural do conhecimento e ela não procede de atos de consciência da qual o analista pode desembaraçar os fios intencionais – ela pertence ao mesmo tempo ao sentiente (aquele que sente) e ao sentido, ao corpo e ao mundo. (CAZNOK, 2008, p. 127)

As evocações sinestésicas são apreendidas pelo corpo, fazendo com que seja possível recordar sensações oriundas dos grandes grupos sensoriais que culturalmente nos são apresentados desde muito cedo (visão, paladar, tato, olfato e audição), sendo ou não possível cruzar um ou mais grupos diferentes entre si.

Uma canção poderá sugerir evocações às cores, ao falar de luminosidade, manhã, sol, por exemplo, outra poderá sugerir sons da natureza, barulho da chuva pingando na telha, ou escorrendo do teto ao chão. São eventos semelhantes a estes que estamos tratando como atos de evocações sinestésicas.

Ao familiarizar-se com uma canção, uma pessoa pode ter inúmeras reações: querer ouvi-la repetidas vezes ao longo do dia, ouvi-la e cantarolar simultaneamente, simplesmente cantarolar, escrever trechos de sua letra, enfim, reações que variam de acordo com as aspirações pessoais. As evocações sinestésicas são igualmente pessoais, porém oportunizadas

por aquilo que a canção traz em si (seja por meio de rimas, metáforas, ressonâncias, aliterações) ou simplesmente pelo “vazio” contido em seus intervalos ou padrões que se repetem e fazem ecoar uma série de lembranças.

Para Rossi (2003, p.27) “A música assinala os significantes verbais dilatando-os, contaminando-os com o que está para além do próprio verbal”. Assim, não apenas a evocação sinestésica, mas a evocação sinestésica possibilitada pela música torna-se tão especial. Ritmo, tom, timbre, melodia, harmonia, entre tantos outros aspectos, conferem especial significado às interpretações oriundas das canções. Não é apenas a palavra em si, fria, dura; os significantes são embalados pela musicalidade, recordando sentimentos ou sensações escondidas, esquecidas e, por vezes, incapazes de serem nomeadas.

Estas evocações sinestésicas envolvem o ouvinte por meio da linguagem. É ela quem vai “atravessar” as experiências, podendo muitas vezes “fugir” ao controle, quando, por exemplo, não se quer recordar mais nada que lembre a pessoa amada, mas uma canção específica evoca tão fortemente seu perfume, os lugares nos quais se esteve com ela, que negar esta presença fortuita é quase impossível.

A estrutura da canção, por meio de seus versos e repetições, ou vazios, é o que possibilitará que estas evocações ocorram. Por meio das evocações, os sentimentos podem ser apresentados e lançados através de experiências poéticas que os representem. Assim, segundo Pignatari, “o poeta faz linguagem para generalizar e regenerar sentimentos”. (Pignatari, 2004, p.10 apud Charles Peirce).

Para conseguir “ouvir” estas construções, não é necessário ser um *expert* em letras de canções da MPB ou sequer um especialista em poesia, é preciso estar aberto à novidade, à surpresa e ao não automatismo das palavras, conforme explica novamente Pignatari (2004, p. 11) “Quando você foge desse automatismo, quando você começa a ver, sentir, ouvir, pensar, apalpar as palavras, então as palavras começam a se transformar em signos-de”.

Signos de amor, de saudade, de luz e cor, de forma e textura, de cheiro e paladar, entre tantas outras e infinitas possibilidades. Embora infinitas, carecem de estímulos e de oportunidades para que possam acontecer e se expandirem. Transformar aspectos verbais ou musicais de uma canção em signos-de permite-nos alcançar um grau de intimidade e de fluidez muito maior e mais peculiar. Uma vez “acionadas” as camadas de significação de uma palavra ou de uma melodia, de um ritmo, podemos conquistar graus de interpretação mais profundos, livrando-nos da superficialidade do senso-comum.

Por mais que uma canção possa sugerir inúmeras evocações sinestésicas, o desempenho interpretativo está nas mãos do ouvinte. Claro que não se trata de fazer do ato de ouvir músicas uma busca desenfreada pela identificação de elementos que se possam classificar, mas abrir os olhos e os ouvidos e mantê-los atentos e sempre em busca de novas significações poéticas que, por vezes, podem ser também novas significações para o modo de enxergar a própria vida. Isto porque a Arte está plenamente apta a nos ensinar e a apontar caminhos de um modo não didático, nem planejado, e talvez exatamente por este motivo, um modo muito eficaz.

O ensinar da Arte é diferente do ensino escolarizado ou formal, por mais que possa estar vinculado à academia. Trata-se de uma capacidade (criada, treinada e aguçada) de manter o olhar e os demais órgãos de sentido sempre dilatados e em estado de alerta para perceber e identificar o que não está dado, mas precisa ser descoberto, apontado.

Quando nos referimos a algo que pode ser evocado, lembrado, chamado a estar presente, este algo já existe, já está presente, longe ou perto, de fácil ou difícil acesso “ele” (seja um sentimento, uma pessoa, uma cor ou um som) já está lá, e mesmo que esteja a vagar pelo desconhecido ou ainda sufocado pela razão, é movido por este chamamento e capaz de se tornar presente novamente, com a mesma “roupagem”. Roupagem esta que pode significar boas ou más recordações, mas que se atualizam de modo dinâmico e incisivo.

Para os sinestetas, a descrição de experiências é muito difícil e exige um esforço sem igual. Isto ocorre porque ao explicá-las tudo está muito claro em suas mentes, o que não ocorre com aqueles que não são dotados desta capacidade, que por sua vez precisam recorrer a elementos que possibilitem comparações e aproximações, valendo-se de termos “*é como*” ou “*parece*”, “*lembra*”, um outro elemento ou sensação, sentido. Sacks (2007) aborda os relatos dos pesquisadores Gian Beeli, Michaela Esslen e Lutz Jäncke, de Zurique, que apresentam o caso de uma mulher, musicista profissional, com sinestesia de música e cores e também música e paladar. Abaixo, algumas associações deste caso:

Segunda menor - azedo

Segunda maior - amargo

Terça menor - salgado

Terça maior - doce

Quarta - grama cortada

Trítono - nojo

Quinta - água pura

Sexta menor - nata

Sexta maior - nata com baixo teor de gordura

Sétima menor - amargo

Sétima maior - azedo

Oitava - nenhum gosto

Como é possível perceber, as associações são diretas, sem a utilização de termos ou expressões que sirvam para realizar comparações ou intermediar semelhanças. Em contrapartida, quando tratamos de evocações sinestésicas, estes termos e expressões são utilizados, pois não se trata de uniões de sentidos, mas sim de rememorar sensações, sentimentos, emoções, a partir de elementos específicos (no nosso caso, a linguagem escrita, poética, das letras de canções).

A ideia de rememorar está atrelada à de evocar. Rememorar é recordar algo com nostalgia, não é apenas uma lembrança, mas uma lembrança terna, filial. Chamamos de “volta” do passado aquilo que nos emociona, comove e que, de alguma maneira, ainda possa vir a nos inspirar, encantar e convocar.

Outra diferenciação entre a sinestesia e evocação sinestésica é o fato de que a primeira é uma condição neurológica que pode ser cientificamente comprovada e geneticamente herdada. A segunda, por sua vez, pode ser desencadeada unicamente a partir de memórias e recordações, essencialmente provenientes das sensações e emoções, podendo ser planejada (quando estamos em busca de elementos que suscitem essas evocações). Sensações e emoções estas que, ao analisarmos a letra de uma canção, originam-se a partir de suas construções linguísticas, que podem ser (ou vir a ser) metafóricas ou não, de acordo com o cunho interpretativo aplicado a ela. Isto acontece, porque,

A poesia situa-se no campo do controle sensível, no campo da precisão da imprecisão. A questão da poesia é esta: dizer coisas imprecisas de modo preciso. As artes criam modelos para a sensibilidade e para o pensamento analógico. Uma poesia nova, inovadora original, cria modelos novos para a sensibilidade: ajuda a criar uma sensibilidade nova. (PIGNATARI, 2004, p. 53).

Esta definição aplica-se também às letras das canções, uma vez que a maioria delas, como estruturas poéticas que são, estimulam em nós a extensão do campo sensível, convocando a presença de elementos que completam, criam e inovam aqueles já presentes, além de suscitar novos modelos (de comparação e de criação).

O pensamento analógico, aquele responsável pelas representações mentais que podem ser feitas entre objetos e/ou pessoas, sem uma divisão em partes, mas em conjunto, num todo, é um dos responsáveis por aguçar esta possibilidade. A capacidade de realizar analogias entre termos, expressões, situações, paisagens e sentimentos, sensações, nada mais é do que pôr em prática o pensamento analógico, que, diferente do lógico, não tem em si a obrigatoriedade de seguir processos lineares e sequenciais. Pignatari nos recorda (2004) que o cenário, formado a partir das experiências oriundas dos dois últimos séculos, sobretudo, por conta da revolução industrial, possibilitou o avanço e a criação de diversas linguagens analógicas, como a fotografia, o cinema, a TV, os sistemas de gravação e transmissão sonoras.

E esta influência e modificação não ocorreram apenas no aspecto funcional e de reprodução das Artes (com aparelhagens e equipamentos mais sofisticados e diferenciados), mas, sobretudo na construção e consolidação de novos pensamentos e paradigmas.

A praticidade e a facilidade com as quais os diversos tipos de sons podem ser acessados e reproduzidos - e entre eles a música -, bem como a relação entre manifestações artísticas que até então eram bem delimitadas e definidas (artes plásticas, dança, literatura, cinema etc.) favoreceu a criação de múltiplas possibilidades musicais, de modo que a musicalidade tem passado a fazer parte cada vez mais intensamente das atividades corriqueiras e cotidianas, por meio de aparelhos de MP3, smartphones, tablets etc. Além disso, diante do momento histórico que vivemos, que aponta cada vez mais para a confluência das mídias, o homem tem sido convocado a sentir o mundo, podendo para tanto, valer-se de todos os sentidos possíveis, quase sempre simultaneamente – o que pode significar tanto um reflexo da condição de apressados ou uma forma mais original e autônoma de expor-se a sensações aludidas pelo meio em que vive, estuda, trabalha, se diverte e se relaciona.

Com o advento da música concreta francesa e eletrônica alemã, no final da década de 1940, o desenvolvimento da ideia de *espacialização do som* ganhou contornos nítidos e definidos, criando uma nova poética assentada sobre as possibilidades trazidas pela tecnologia. O uso de espaços não convencionais, tais como um lago situado nas Montanhas Rochosas (Canadá) ou uma feira em praça pública, leva o espectador a um reposicionamento de sua sensibilidade acústica e de seu ouvido interno de forma que ele seja levado a procurar, tanto em ambientes naturais mais preservados como em centros altamente urbanizados uma vida auditiva mais artística e consciente. (CAZNOK, 2008, p.75).

Novos aparelhos, novos espaços, novas formas de produzir, de ouvir e de viver a música e o conteúdo das canções que, com suas letras e formas, podem nos remeter a diferentes espaços e sensações. Se antes existiam nomenclaturas próprias para cada espaço de manifestação artística, atualmente temos observado uma convergência cada vez maior e mais

afinada entre as artes, de modo que a preocupação em delimitar e especificar tornou-se algo sem razão de ser, já que a correlação entre elas é cada vez mais notória, fazendo-se primordial a atenção para os pontos em comum.

Deste modo,

O que antes era considerado apenas uma metáfora – a textura sonora de uma obra, ou a ressonância de um quadro, por exemplo – passou a ser uma forma de expressão legítima. As poéticas mais recentes, herdeiras desse movimento que rompeu os limites operacionais e perceptivos das diferentes linguagens artísticas, trouxeram novas formas de pensar o fenômeno da multisensorialidade. (CAZNOK, 2008, p. 105).

Essa mudança de paradigmas alterou o desempenho criativo, ampliando o campo dos cruzamentos sensoriais, diminuindo as barreiras entre as diversas manifestações artísticas, favorecendo a (re) criação da linguagem e seus significados. Tais rupturas foram, aos poucos, sendo legitimadas pelo uso simultâneo de diversas artes em apenas um suporte, como as exposições em que o público interage com os elementos expostos, por exemplo, nas quais é possível ver, ouvir e sentir a obra. Como a música e o som não possuem um suporte deste gênero, pois são fruídos, as portas, que indicam caminhos para estas novas significações, podem ser abertas por meio das construções linguísticas que se valham ou que dêem vazão às evocações sinestésicas.

“Dilatar” os ouvidos para apreender a beleza destas construções não é uma tarefa fácil, porém deve ser permanente. É por meio da audição mais atenta que se torna possível dar mais espaço aos nossos sentidos. Diante da aparente unidade do mundo, somos convidados a perceber que o que nele existe não está pronto, acabado, encerrado, mas antes aberto para novas vivências, que possibilitem novos sentidos, conexões e extensões de impressões prontas, transmitidas ou assimiladas por nós como algo natural.

Dar espaço a novidade não significa anular as experiências anteriores, pois, por meio delas, é que são construídas as memórias que resgatam sentidos e percepções acerca do que nos envolve. Por vezes a beleza dessas recordações é tão intensa que chega a nos dar a impressão de que estamos sendo transpostos e levados mais uma vez a situações de tempos distantes. Isso pode acontecer com o sabor de uma comida caseira que, de pronto, pode trazer à tona um almoço em família inesquecível ou o simples e feliz dia-a-dia na casa de nossos pais.

Pode ocorrer por meio de um perfume, que se apresenta de modo igual às fragrâncias da juventude, com todas as expectativas e aspirações próprias da idade. Enfim, são tantas as

possibilidades de recordações por meio dos sentidos, e o que há em comum entre elas é a marca da emoção, que as norteiam e atualizam, a cada novo encontro que torne possível apurar novamente o sentido (visão, paladar, tato, olfato, audição) que evocou aquela gostosa lembrança.

Este exercício de audição atenta é um desafio também para os tempos de hoje, em que os inúmeros sons, oriundos de fontes diversas e inusitadas parecem competir, sobretudo no cotidiano das grandes cidades. Um terço ou mais do córtex humano ocupa-se da visão, e os apelos para este sentido são atraentes e envolventes, valendo-se de cores, formas, texturas e até mesmo sons para que se possa direcionar o olhar a um ponto determinado. Todos estes apelos são válidos e justificados, o que de modo algum limita ou restringe o espaço da música.

Nem sempre a visão esteve no foco e no centro da atenção do homem, diferente dos dias atuais, em que se tornou um alvo comumente utilizado para obter a apreensão das pessoas. Prova disto é a herança advinda do mundo medieval, no qual a oralidade era a marca registrada em todos os espaços sociais: cultural, religioso, intelectual, entre tantos outros. Um universo no qual a palavra escrita não havia implantado a dúvida sobre os causos, relatos, histórias, convocando o ouvido a estar mais atento e sensível, afinal, aquilo que se ouvia precisava ser guardado, para ser recordado, aplicado e transmitido. De certo modo, essa necessidade de um estado quase ininterrupto de atenção por parte dos ouvidos, convocava também os demais sentidos a estarem presentes, para que juntos pudessem dar conta de memorizar e guardar o necessário, o essencial para a sobrevivência, mas também aquilo que dava prazer e autenticidade às experiências.

A cultura sinestésica medieval será desmontada por um conjunto de forças que culminam no chamado Renascimento. Mas, à medida que a modernidade se instala – e com ela a primazia da razão sobre a fé, a gênese da ciência clássica, a crescente autonomia da obra de arte e, sobretudo, a constituição do sujeito – a unidade dos sentidos será preservada ainda ao longo de radicais transformações na cultura. (CAZNOK, 2012, p. 254).

Justamente por não poder ser controlado e fechado, como é possível com os olhos, os ouvidos recebem as informações vindas do meio, e quer se queira quer não, chegam a eles informações indesejadas e irritantes, levando o corpo a dar alguma resposta, a manifestar sensações, interpretar mensagens. Os sentidos são os suportes dessa interpretação. É por meio deles que o corpo se apropria daquilo que é ouvido, acolhendo com alegria, simpatia, nostalgia, raiva, tristeza ou recusa. O corpo é uma entidade aberta, mas culturalmente vamos

inserindo barreiras nele, impostas pela religião, pelos hábitos e costumes de cada país, região, família etc. Por este motivo, o que leva uma comunidade a dançar e se alegrar pode vir a chocar ou mesmo escandalizar outro grupo.

Assim, apesar das diferenças culturais ocorridas com as mudanças de épocas, históricas e culturais, a cultura sinestésica insiste em permanecer, em criar espaços, ganhar vida e presença nos dias atuais, em meio às novidades tecnológicas que surgem e conquistam espaços a todo o momento.

Por exemplo, os videogames do tipo/marca *Xbox* (Microsoft), que permitem aos usuários uma grande interação com os jogos, nos quais podem pular, dançar e reproduzir movimentos disparados nas telas. Não é apenas a "evolução" do modo como se joga videogame, mas é também um novo modo de "envolver-se" por inteiro em uma atividade. Mas estes instrumentos não são pré-requisitos para o movimento, pois não é necessário que tenhamos elementos externos ao corpo que o conduzam a agir e reagir diante do que lhe é apresentado.

Os traços, marcas e movimentos do corpo trazem experiências internas, aceitações e negações do que está fora de nós, mas que anseia o tempo todo por interações e trocas significativas, conferindo ao corpo uma identidade única, marcando e configurando seu lugar dentro de um contexto pessoal, no grupo e no mundo.

Deste modo, vamos instaurando nossas marcas no mundo e permitindo que ele instaure também as suas marcas em nós. Mundo este no qual nem todas as pessoas são sinestetas – e mesmo se pudessem ser, a sinestesia perderia seu sentido, passando a pertencer a um lugar comum, sem brilho e sem cor. Assim, para aqueles que não possuem esta capacidade de união dos sentidos, a linguagem revela um papel de força e importância muito grandes. É por meio dela, das interações produzidas a partir de aspectos delineados de seu interior, que se faz possível ao homem chamar para si as sensações por ela evocadas.

As evocações sinestésicas, em oposição à sinestesia propriamente dita, vão acontecendo, se atualizando e significando de maneiras variadas, enquanto os outros eventos sinestésicos, por sua vez, são fixos e não dependem da linguagem. Assim, alguém que possua sinestesia de cor para música, por exemplo, não deixará de tê-la, pelo contrário, talvez possa identificá-la e reconhecê-la mais facilmente ao longo do curso da vida.

Já que as evocações sinestésicas situam-se no plano da linguagem verbal, é sempre válido lembrar a máxima (sempre atual) que define o poeta: “O poeta é um fingidor, finge

tão completamente que chega a fingir que é dor, a dor que deveras sente” (Fernando Pessoa). É em meio a estes fingimentos e ao jogo poético, que ora se esconde, ora dilata-se, que a canção ganha sentidos, sugere espaços, situações e sentimentos. Mesmo fingindo não sentir ou não experimentar uma sensação, no fundo, o poeta quer revelar-se, mostrar-se, afinal, é revelando seus segredos que ele poderá se libertar para aceitá-los ou negá-los.

Apesar de a sinestesia ser uma condição neurológica, tem atraído a atenção do campo artístico, seja nas artes plásticas, na música, na poesia e em tantos outros (por vezes inusitados) segmentos. Sendo a Arte uma possibilidade para que o homem formule ou encontre respostas acerca de suas angústias, os sentidos e a união deles por meio da sinestesia vêm ao encontro dessa necessidade, não a suprimindo, mas indicando algumas direções e caminhos, possibilitando entender que todo o corpo faz parte do nosso “ser e estar no mundo”, dilatando os sentidos para que eles possam ser experimentados até o ápice da experiência senciante.

A experiência do sentir, tocar, ser tocado e viver no corpo aquilo que antes ou inicialmente pode ter sido experimentado apenas no plano interno, dos sentimentos e “sentimentalidades”, abre portas para que o homem possa extravasar seus mundos no Mundo, recordando aqui a bela canção de Caetano Veloso, Livros, na qual temos o seguinte trecho: “Porque a frase, o conceito, o enredo, o verso/ E, sem dúvida, sobretudo o verso/ É o que pode lançar mundos no mundo”.

Essa manifestação ou transladação das emoções é difícil de ser descrita ou explicada. Ou se vive ou se explica, afinal, inserir outro tipo de linguagem para além da linguagem do corpo, buscando explicá-la, já mina ou mesmo anula por completo aquilo que está sendo vivido.

Pode-se dizer que não sendo possível ter a experiência do sensível senão a partir da pluralidade dos sentidos, dimensão primordial que é antes pré-sentida do que explicitada conscientemente ou atualizada propositalmente numa obra, o pré-sentido não seria o não sentido, mas o que é sentido antes da diferenciação do sensível. (CAZNOK, 2008, p. 12)

A partir desta concepção, é possível questionar alguns “modelos antigos”. O que parece uma redundância, visto que qualquer tipo de modelo, molde ou forma deve ser questionado quando nos referimos ao corpo. Mas, sobretudo nos chamam atenção aqueles que insistem em querer impor separações às linguagens artísticas, classificando e despedaçando recortes que só têm razão de ser quando pensados (ou sentidos) em unidade.

Inevitavelmente, um questionamento que fica após nos determos sobre este breve panorama sobre sinestesia é a seguinte questão: os apelos relacionados à experiência das sensações e percepções aumentaram no dias de hoje? Ou sempre foram os mesmos e somente agora o homem tem se debruçado mais para refletir acerca desta questão?

Este questionamento não tem uma resposta, e nem poderia. Quer, antes de mais nada, soar como uma provocação, uma “alfinetada”. Temos atrelado muitas facetas ao modo de viver em meio às novidades (as novas formas de comunicação, por exemplo), mas nem sempre o que consideramos como novidade realmente tem este valor.

Por isso, é importante que fique claro, antes de nos determos nos passos seguintes deste trabalho, que a sinestesia não fez parte de um momento histórico específico, mas sim abriu possibilidades de discussões das mais diferentes vertentes acerca da percepção senciante das coisas, pessoas, músicas e de tudo que nossa experiência é capaz de “esbarrar”.

Em diferentes tempos e momentos da história, sobretudo da história da Arte, seja na música, na literatura, na pintura ou em qualquer outra área, é possível perceber que os objetivos convergiam todos para um mesmo “fim”: a experiência. É este o desafio movente em todas as esferas artísticas: anunciar e pôr em prática os mais diversos tipos de experiência. Por este motivo, falar de evocação sinestésica é falar de arte. E daquilo que ela nos possibilita experimentar, pelos mais variados sentidos e formas. O que não deixa de ser também o fazer criativo, mola propulsora que conduz a tantas experiências.

### **3. CONSIDERAÇÕES SOBRE AS PARTICULARIDADES DA MÚSICA**

Presente nos mais variados contextos sociais, a música nos acompanha desde a infância e assim vai fazendo parte dos cenários de nossas experiências sem que possamos refletir muito acerca disto. Por vezes, a impressão de que ela sempre esteve “aqui” e de que sempre estará nos invade, dando-nos a impressão de que sua presença é uma constante, corriqueira e sem muita importância.

Mas cabe a reflexão e a busca pela resposta, sobretudo quando o desafio da resposta pode nos conduzir a definições que nos auxiliem a melhor compreendê-la, para assim poder apresentar hipóteses a seu respeito e poder estudá-la. Então, o que é música?

Em oposição ao ruído, existe o silêncio. O silêncio é “um recipiente dentro do qual é colocado um evento musical. “O silêncio protege o evento musical contra o ruído”. Os eventos musicais precisam desta proteção, por serem acontecimentos sensíveis” (Schafer, 2011, p. 59). O silêncio é o responsável por garantir que as janelas da sensibilidade sejam abertas. É um tempo de reflexão e recolhimento para que se possa, enfim, fazer emergir as sensações. Os diferentes contrastes entre silêncio e o som planejado/intencional (ou não) são os elementos que garantirão a criação e as possibilidades musicais.

É próprio do ser humano criar ruídos ou sons. São marcas que têm por finalidade garantir a interação com o mundo, sinalizar que estamos vivos e que muitas sensações pulsam e vibram em nós. É como um grito de presença em meio à escuridão e ao vazio. O silêncio, embora precioso e necessário ao homem é e pode ser também um lugar de medo, incertezas e vazios. Embora dependa de vários aspectos e preferências, a música não deve ser confundida com uma possibilidade apenas subjetiva e individual. Ela não é limitada a este ponto, pelo contrário, a música é muitas vezes a resposta a questões que envolvem relacionamentos, sejam eles amorosos ou sociais. É deste encontro com o Outro que ela nasce, como capacidade de comunicação e de contato, de “esbarrar” e de se expressar no e pelo outro, estabelecendo vínculos com realidades diferentes e se autoafirmando em sua própria realidade.

A música é um conjunto de várias realidades (poéticas, musicais) em busca de harmonia. Não é só a letra e tampouco o conteúdo que nos embalam e nos inspiram a decorar letras e cantarolá-las por aí afora... É o conjunto de todos esses aspectos que nos faz encontrar na música um turbilhão de sensações e de emoções.

A música é uma forma de o homem mostrar-se vivo e aberto para novas experiências. Embora o silêncio seja uma qualidade e objeto de desejo em muitas ocasiões, é por meio do som que o homem se percebe acompanhado, protegido e amparado pela certeza de que não está só, de que há outras vozes e angústias pulsando em meio aos versos, rimas e refrões pela vida afora.

Para Schafer (2011, p. 61) “O som corta o silêncio (morte) com sua vida vibrante. Não importa quão suave ou forte, ele está dizendo: “Estou vivo. O som, introduzindo-se na escuridão e no esquecimento do silêncio, ilumina-o”. E o modo como interpretamos as letras das canções tem direta relação com esta iluminação. É no verbo (palavra escrita) que tantas verdades se potencializam e passam a adquirir nosso respeito e admiração. O som ilumina o silêncio, conferindo-lhe novo sentido e ressignificando também os espaços que ele preenche.

Quando o homem produz ou ouve música, esta é também uma forma de dizer “estou vivo”, de mostrar que ele tem necessidade de se comunicar por meio deste veículo, manifestando suas crenças e preferências perante a vida.

A música é utilizada para diversas finalidades, ao mesmo tempo em que não possui objetivos e metas a serem atingidas tal qual um trabalho acadêmico; assim como toda manifestação artística, a música apenas deseja “ser”, os atributos e significados que decorrem a partir dela são criados pelo homem também diante de uma necessidade: a de se “alargar” e expandir os significados que dela emanam. Além de ter ampla capacidade para suscitar estados de sentimento, a música também suscita estes estados de interpretação e compreensão de modo muito representativo e significativo.

A música é uma modalidade artística que envolve a combinação de sons e silêncio. O silêncio é tão importante quanto o som para a composição da música, seja ela instrumental ou com letra/canção; é por meio dele que os intervalos de significação vão sendo criados e passam a adquirir sentidos.

Existem evidências de que o homem pré-histórico já produzia música e que esta esteve inicialmente baseada nos sons da natureza. Hoje com o avanço de inúmeras tecnologias e com novas formas de produzir música ainda nos deparamos com a necessidade de resgate desses sons e de formas musicais mais naturais ou com pouca influência e intervenção do homem, que pelo contrário, demonstra ser capaz de reclinar-se à beleza dos sons mais simples e singelos. E é em meio a estas muitas oposições que a música vai se misturando e se fundindo às muitas contrariedades que afligem e perpassam a vida do homem, ao mesmo tempo

produtor e receptor de sua arte. Já nos dizia Lulu Santos “Não existiria som se não houvesse o silêncio/ Não haveria luz se não fosse a escuridão/ A vida é mesmo assim, dia e noite, não e sim ” (...) (trecho da canção Certas Coisas).

Sendo também considerada uma forma (e não apenas um suporte) para denunciar as mazelas e problemas políticos e sociais, a música é esse modo particular e encantador que o artista encontra para “mandar seu recado”, mesmo que seja por meio de nuances de poesia, o que poderíamos considerar um “soco com luvas de pelica”, pois muitas vezes a letra de uma canção pode levar a reflexões e conscientizações não obtidas ou atingidas através de outros mecanismos mais tradicionais.

Um grande e clássico exemplo disto é o período da Ditadura. Nele encontramos canções clássicas de compositores e intérpretes também clássicos de nossa MPB que souberam (com maestria e poesia) causar o incômodo necessário com doses de crítica e ainda lançaram “modelos” para a produção musical dos anos que seguiram. Para Schafer (2011, p. 23) “Resta pouca dúvida, portanto, de que a música é um indicador da época, revelando, para os que sabem como ler suas mensagens sintomáticas, um modo de reordenar acontecimentos sociais e mesmo políticos.”

A capacidade de apreciar e reconhecer uma boa música (claro que isto é algo subjetivo, uma vez que perpassa experiências e vivências individuais) tem relação com uma capacidade anterior: a de apreciar os sons. Apesar do forte apelo para o mundo visual com o avanço das tecnologias, a audição ainda tem seu espaço garantido no universo de uma sociedade que tem se mostrado não apenas visual, mas “antenada” a todos os sentidos que se apresentam e que não se apresentam em separado, como veremos adiante.

Os sons “individuais” ou por meio de formas combinadas - as músicas – são capazes de envolver e de seduzir até aqueles mais fechados às manifestações artísticas. Schafer (2011, p. 62) nos apresenta uma informação que nos ajuda a explicar (ao menos poeticamente) essa capacidade de se envolver e encantar: “Em Fedro, de Platão, Sócrates conta que originalmente as cigarras eram homens tocados pelas musas que passavam a vida cantando e, esquecendo-se de comer, morriam e renasciam como insetos”.

A música é esta arte inquietante que nos embala e envolve de tal modo que nos esquecemos de tudo, nos abandonamos no estado de sentimento que ocupa “todo” o espaço, não permitindo lugar para mais nada (ao menos num primeiro momento) que não seja viver

aquele instante, tornando o aqui e agora mais importantes do que qualquer evento passado ou futuro, tal qual os homens, que renasciam cigarras.

A música ressignifica o lugar do homem em meio aos ruídos e os mais variados sons não planejados que o cercam. A industrialização e o uso cada vez mais frequente de aparelhos elétricos e eletrônicos em nosso dia a dia, trouxeram benefícios e praticidades, mas trouxeram também uma certa falta de capacidade ou de manejo para que pudéssemos lidar com cada tipo de som, apreciando e reconhecendo suas peculiaridades. O mesmo ruído que incomoda algumas pessoas, por exemplo, pode não ser fonte de incômodo para outras, ou porque estão habituadas a conviver com os ruídos e estes não as impedem de manter o foco e a concentração em outras coisas (leitura, conversa, ou mesmo ouvir uma música) ou porque já passaram a perceber a paisagem sonora como fonte destes ruídos que, muitas vezes, importunam e distraem o nosso foco daquilo em que realmente gostaríamos de nos concentrar. Por vezes a intencionalidade de um som ou ruído não é incomodar, mas chamar a atenção do público e do ouvinte para um fato, uma imagem, uma situação. O som (e também o ruído) às vezes invade a cena com o intuito de apontar para a imponência de um algo externo a ele.

O aumento de intensidade da potência do som é a característica mais marcante da paisagem sonora industrializada. A indústria precisa crescer: portanto, seus sons precisam crescer com ela. Esse é o tema estabelecido nos últimos duzentos anos. De fato, o ruído é tão importante como meio de chamar a atenção que, se tivesse sido possível desenvolver a maquinaria silenciosa, o sucesso da industrialização poderia não ter sido tão completo. Para maior ênfase, digamos isso de forma mais drástica: se os canhões fossem silenciosos, nunca teriam sido utilizados na guerra. (Schafer, 2011, p.115)

A este respeito, de nossas relações com a paisagem sonora industrializada, Schafer trata um pouco mais em seu livro, *A afinação do mundo* (2011) e afirma que esta tem semelhança com o modo como lidamos com a paisagem sonora na qual estamos inseridos, o modo como tivemos que lidar com os ruídos impostos junto com o processo de industrialização. O som impactante, alto, o ruído imponente do maquinário e da indústria também fizeram parte do processo de convencimento e de “invasão” ao natural, propostos pelas máquinas. É também pelos sons que marcamos nossa presença no mundo e no caso da revolução industrial e de todo o maquinário que passou a vigorar no dia-a-dia das comunidades também.

Esta breve pincelada neste assunto serve apenas para nos apontar novamente para uma questão inicial: a música comunica. E os sons e demais ruídos podem também ter a

capacidade comunicativa, desde que situados e contextualizados, como no exemplo da paisagem sonora industrial citada acima.

Os sons podem ser classificados de acordo com as características físicas, pelo modo como são percebidos, de acordo com seus significados ou ainda por meio das qualidades emocionais. O quadro abaixo traz esta categorização de modo claro e didático (Schafer, 2011, p. 208) Vejamos:

<b>Acústica</b>	<b>Psicoacústica</b>	<b>Semântica</b>	<b>Estética</b>
O que os sons são	Como os sons são percebidos	O que significam	Se são atraentes
Físico	Fisiólogo	Linguista	Poeta
Engenheiro	Psicólogo	Comunicólogo	Compositor

Esta classificação é interessante porque situa exatamente o lugar do nosso trabalho: o campo da semântica, com seus significados e com as relações entre significantes; mas também um toque generoso do campo da estética, pois quando falamos em canção não podemos deixar de pensar naquilo que é atraente e, em certa medida poético, ou seja, os significados artísticos atribuídos às letras das canções construídos ao longo das análises.

Quando um som ou música nos toca, nos motiva ou paralisa (dependendo do estado de encantamento que temos diante dela) em geral não estamos preocupados com classificações como as citadas acima, mas elas são necessárias para que o universo do som adquira um espaço de respeito e de consolidação entre as ciências.

Conforme já citamos, a questão do gosto e da apreciação musical é relativa e varia de acordo com a intimidade e familiaridade que temos com as canções, o mesmo vale para os gêneros a elas atrelados. Pode ser que a letra de uma canção inspire muitas interpretações, descobertas e afeições, mas se ela não estiver atrelada a um ritmo e/ou gênero que apreciamos, talvez nunca percebamos tal riqueza. Do mesmo modo, o contrário pode acontecer: uma melodia, ritmo e estilos musicais podem nos encantar isoladamente, sem que nunca paremos para refletir muito acerca de seu “conteúdo”. Mas, de fato, alguns gêneros estão mais aptos a produzir estados de sentimentos, talvez pela proximidade com a poesia. Acreditamos que a MPB é um desses gêneros. O ritmo calmo ou marcado é um dos fatores que podem auxiliar ou interferir nos efeitos produzidos.

De fato, nossa MPB, é desde longa data, e principalmente nos dias de hoje, nosso principal produto de arte popular e principal produto de arte de exportação. Sua força é tal que consegue desbancar o *marketing* e *merchandising* das multinacionais, com suas (in) devidas influências e infiltrações, e reverter o quadro mercadológico. Hoje, grandes gravadoras internacionais investem na MPB e a projetam no mercado exterior – como Japão, Portugal, Alemanha, Finlândia, entre outros. (NETO, 1999, p.14)

A sigla MPB é muito ampla e, assim como muitos outros gêneros musicais, sofreu e ainda sofre influência de outros gêneros. A verdade é que praticamente nenhum gênero musical é “puro” e contém apenas elementos considerados pertencentes a um ritmo. Mas a MPB, de modo particular, acaba sendo a “queridinha” entre todos os gêneros, pois não é difícil encontrar alguém que conheça de cor ao menos uma canção considerada “popular brasileira”.

Fora isto, o fato de ser declaradamente um apaixonado por MPB não elimina a possibilidade de combinar este gênero com qualquer outro. Ao contrário de outros, que muitas vezes se tornam “inimigos”, como foi o caso do rock versus samba, por exemplo, em que se tratava de algo incompatível “ser roqueiro e gostar de samba”. Com o avanço e a popularização dos mais variados estilos musicais, hoje já temos uma abertura maior para situações semelhantes a estas.

De acordo com Tatit (1999, p.33), “no final dos anos 50, a canção brasileira manifestava então os primeiros sinais de desgaste (...) não tanto pelas composições, mas pelo acabamento estético invariavelmente atrelado aos padrões que se firmaram como gênero brasileiro”. O acabamento estético das canções desta época estava pautado fundamentalmente nos padrões das marchinhas, samba, samba-canção e baião. Muitos artistas mantinham a preocupação de serem fiéis ao gênero, deixando o conteúdo um pouco de lado – necessidade que se fez presente também para atender aos padrões radiofônicos.

É importante considerarmos este histórico da canção brasileira em meados dos anos 50 (no qual a Bossa Nova se consolidava) para que possamos melhor compreender o cenário pós anos 60 no qual foi se figurando a MPB. Deste modo é possível entender que por mais poética e “comprometida” com a arte, a música no Brasil está diretamente atrelada a questões mercadológicas (como as regras das gravadoras) e romper com estes padrões não é nada fácil. Por outro lado, produzir músicas de qualidade atendendo também a alguns destes padrões é um desafio que tem sido enfrentado por muitos artistas, que continuam a produzir belíssimos trabalhos.

### **3.1. REFLEXÃO SOBRE MÚSICA E POESIA**

Cantando espalharei por toda a parte, se a tanto me ajudar o engenho e a arte.

(Luís de Camões. Em "Os Lusíadas")

Saiba que os poetas como os cegos podem ver na escuridão (Chico Buarque. Em "Choro Bandido")

Não poderíamos deixar de estabelecer algumas relações e reflexões acerca de música e poesia, uma vez que ambas as artes são tão próximas e o berço do qual ambas saíram encontra-se no mesmo lugar: a palavra cantada.

Palavra cantada por meio de versos ou rimas; fruto do planejamento e articulação do poeta ou do improvisado e acaso da circunstância, o que de modo algum torna a produção menos importante. A ideia de palavra cantada reside no objetivo central de dar voz e vida à palavra escrita, musicalizando-a, tornando-a mais sensível e disponível para evocar estados de sentimentos. Exemplo disto é que um poema recitado pode ter significados bem mais atrativos do que simplesmente realizar a leitura silenciosa do mesmo texto em um livro.

Detentor da linguagem, o homem dela se apropria para poder realizar os mais diversos atos de comunicação. Uma das primeiras aproximações possíveis entre música e poesia é a constatação de que ambas são linguagens sonoras. Os sons e a questão da variedade rítmica são os fundamentos/ bases para a musicalidade e para a poética. A integração entre o canto e palavra (e por que não dizer, a palavra cantada) revela-se por meio das manifestações culturais observadas na vida em sociedade, muitas vezes desempenhando papéis muito mais ligados a rituais (música para o trabalho, música para festas/celebrações religiosas) do que "simplesmente" artístico/estético. E apesar da emoção que envolve as duas modalidades artísticas, nenhuma delas se sustenta apenas na vagueza de sentimentos. Ambas requerem o uso de técnicas e o conhecimento estrutural para que possam ser bem desenvolvidas também à luz do talento, mas não unicamente dele.

A poesia modernista, iniciada com a Semana de Arte de 1922, bem como a poesia concreta (1956) trouxeram novas possibilidades de compreensão para os significados existentes em torno do signo poético. Com a não obrigatoriedade de seguir padrões como a rima e a métrica, foi possível desenvolver a poesia com mais liberdade. Liberdade esta que proporcionou a extensão dos significados verbais, criando o conceito poético verbivocovisual, um "lugar" para que a poesia pudesse se desenvolver em sua dimensão sonora, visual e com

apelo ao tátil. O que passou a revelar com mais identidade e criatividade o aspecto sinestésico da poesia escrita.

A poesia concreta, em sua essência, visa atingir o receptor não somente por meio da subjetividade poética, mas também (e principalmente) pelo aspecto da apresentação das construções verbais, isto é, o modo como passam a estar representadas no papel, entendendo que esta representação é parte dos possíveis efeitos a se atingir, fazendo com que a mensagem esteja tanto no conteúdo como na forma com que se apresenta.

O movimento do concretismo manteve relações também com as artes plásticas, com a mesma ideia de oposição aos “moldes” pré-estabelecidos, ao tradicional e ao objetivismo. A força do movimento chegou também para a música, já que a poesia concreta também explora de modo mais significativo o aspecto sonoro da linguagem.

Influenciados por estas ideias, muitos compositores passaram a se aproximar da poesia concreta, sobretudo por meio do movimento tropicalista, com grande destaque para Caetano Veloso e Gilberto Gil. O objetivo do movimento Tropicalismo pode ser definido nas palavras de Ribeiro, que nos apresenta breve e eficaz explicação, a saber:

*A colagem de imagens díspares, a supressão dos conectivos gramaticais e a não-linearidade dos versos conseguem o que desejam os integrantes do novo movimento: desinstalar o acomodado espaço musical brasileiro, que após a Bossa Nova, voltava a reinvestir nas letras panfletárias e nas melodias digestivas. As imagens – muitas vezes cubistas e, por vezes, quase surrealistas - descortinam uma cena desconcertante aos ouvidos e ideias. Ver um objeto pelos vários ângulos, concomitantemente -, como queiram os cubistas -, ou criar ícones de *nonsense* - um pouco na esteira do surrealismo -, são procedimentos comuns ao Tropicalismo (RIBEIRO, 1999, p. 33).*

Como qualquer movimento que pretende criar e instaurar rupturas, a poesia concreta não foi aceita e admirada por todos. No entanto, é possível afirmar que este novo “estilo” do fazer poético, bem como a nova proposta do olhar artístico como um todo influenciaram e ainda influenciam muitas das produções que nos cercam: seja na música, na propaganda, nos slogans ou nos modos de comunicação em geral.

O Tropicalismo foi sinônimo, antes de mais nada, de uma imensa liberdade que não considerava o “não poder fazer”, mas sim o “não querer ou o querer fazer”, tanto no que se refere à composição e escolha do repertório quanto na própria liberdade em poder escolher os instrumentos que melhor coubessem em cada canção.

Para Santaella (2005) todas as linguagens são híbridas e não podem ser consideradas puras. Assim, dizer onde começam e onde terminam, delimitá-las, não é possível. É justamente desta impossibilidade que se apresentam inúmeros motivos para não desejarmos

esta separação ou delimitação. Diante da falta de “pureza” das linguagens e do fato de serem híbridas poderíamos estar diante de uma desorganização total. Mas pelo contrário, nossas emoções e pensamentos vão sendo alimentados concomitantemente diante de uma poesia concreta, por exemplo. Esta impureza da música, tão maleável no processo de articulação com outras linguagens, nos deixa perplexos e completamente envolvidos por um jogo que envolve linguagem, evanescência sonora, respostas através do corpo.

Diante de nós, temos um jogo de palavras ou de códigos; dentro de nós esses códigos e palavras são combinados de inúmeras maneiras diferentes, causando múltiplas impressões, inquietações e interpretações. A linguagem, seja ela visual, verbal ou sonora nos convida à contemplação, admiração à experiência de vê-las (juntas) significando o mundo ao nosso redor. A esta múltipla e ampla capacidade da música de se relacionar com outras artes podemos classificar como intersemiose da música (Martinez, 2004, p. 164).

Ao ouvirmos uma canção de MPB, por exemplo, estamos diante da matriz sonora, mas ao lermos a letra de uma canção estamos diante da matriz verbal. A comunhão entre as duas pode resultar em estados de sentimento e reflexões muito ricas, pois ambas se complementam.

Assim, o primeiro princípio da sonoridade está na sua evanescência, algo que a passagem do tempo leva à desapareição, pelo simples fato de que o som foi feito para passar, aquilo que acontece no tempo para ser levado junto com o tempo (Santaella, 2005, p. 369) “ao passo que o primeiro princípio da discursividade verbal está na inscrição, na intenção de imprimir um traço”.

Santaella afirma ainda (2005, p. 369) que “nos seus nascedouros, nas suas auroras, todas as linguagens se assemelham, são siamesas inseparáveis”. Entre outros motivos, essa não separação reside no fato de que todas desejam ser caminhos e sinais que apontam para a missão essencial e primordial da linguagem, que é comunicar.

A identificação entre música e poesia ocorre também pela capacidade que ambas detêm de se aproximarem da oralidade e de modo ainda mais especial, da fala cotidiana, com a força da sonoridade, que ganha vida ao “sair do papel” e alcançar os ouvidos. É por este motivo que, para que a análise de uma canção se faça de modo mais coerente no plano da significação, é necessário que consideremos a melodia da música, pois ela é a responsável pela condução e cadência do ritmo. A mesma autora nos explica ainda a complexidade e importância da melodia, atrelando-a ao ritmo, entendendo que:

Toda melodia é afetada pelo caráter do ritmo, submetendo-se às propriedades que são dele. Pode-se dizer que o ritmo é o esqueleto que dá suporte à melodia, enquanto a melodia é aquilo que preenche esse suporte com conteúdo estritamente musical. É por isso que pode haver ritmo em qualquer outra linguagem, como por exemplo, o ritmo na dança, arquitetura, pintura, cinema, vídeo, quer dizer, um ritmo plástico, enquanto não se pode falar de melodia a não ser na música. (SANTAELLA, 2005, p.74)

Por este motivo, parece-nos mais adequado falar em leitura rítmica ou entonação para o poema e em melodia para a música. Mas seria inadequado afirmar categoricamente que exista uma “separação” nítida e perceptível entre estes dois conceitos. Pelo contrário, se consideramos que “A poesia parece estar mais do lado da música e das artes plásticas e visuais do que da literatura” (Pignatari, 2004, p. 9) nos vemos novamente diante de um impasse.

Quando Luiz Tatit fala de a melodia ser a cristalização da entoação, cremos que seja possível entendê-lo da seguinte forma: ao ser cantada, uma determinada melodia, projetada dentre todas as outras possíveis para aquela frase, ela torna-se única. Ou seja, a partir do momento que se compõe uma canção, passa a ser necessária a repetição daqueles mesmos intervalos para que aquela linha melódica seja reconhecida, de outra maneira temos outro canto, ou uma desafinação. Ao passo que na fala cotidiana, em cada leitura que se faz, em cada frase que se pronuncia, se produz uma melodia potencialmente diferente, mas que guarda semelhanças em função dos “padrões de entoação” e também em função do respeito à prosódia. Um mesmo texto, no entanto, também pode ter inúmeras musicalizações – as incontáveis missas, por exemplo, com seus Kyrie, Dies Irae, Credo, etc. (LIMA, 2007, p.10)

A definição de Tatit da melodia como cristalização da entoação nos reaproxima da ideia de que tanto a melodia quanto a entoação estão presentes na música. Não queremos nos perder no emaranhado de conceitos e definições que abarcam este tema, mas apenas evidenciar que, apesar das distinções próprias de cada arte, música e poesia caminham juntas e mantêm ao menos um objetivo comum: criar significados e sentidos a partir da escuta peculiar da palavra cantada.

Em música é necessária a “fixação” de uma melodia, embora uma mesma canção possa ter várias melodias, é de consenso geral que as canções tenham uma melodia “oficial”. O mesmo não ocorre com um poema, por exemplo, que pode receber a entoação desejada por seu intérprete e será variável até mesmo quando recitado pelo mesmo intérprete em situações distintas. A acentuação ou atenuação que se faz em determinada sílaba, expressão ou verso depende de uma série de fatores que não são automáticos e mecânicos, pelo contrário, contam com a emoção, intenção e o grau de envolvimento do leitor com o texto.

Para Tatit e Lopes (2008), a melodia de uma canção jamais deixa de ser também um modo de dizer. Tal afirmação nos leva a compreender melhor o porquê de algumas letras de

canções parecerem ser tão simplórias e sem importância, mas, ao serem musicadas, ganham vida e parecem conseguir integrar uma série de sentidos. E, de fato, a melodia é a atualização da vida presente na poesia; por meio dela, as intenções vão ficando marcadas e cada vez mais claras, conferindo um teor complementar ou diferente da letra. Se assim não fosse não seria possível que uma canção de melodia mais pausada e melodicamente mais calma retratasse a alegria ou que uma canção com melodia muito alegre e expansiva falasse da perda de um amor.

A entonação por trás da melodia manifesta-se igualmente em trechos localizados da canção, produzindo impressões imediatas de exclamação, hesitação, indagação ou simples asserção. É muito frequente ainda a ampliação ou redução da curva melódica em função do desdobramento ou retração silábicos: ao invés de se ater à métrica, a melodia expõe sua flexibilidade entoativa no que diz respeito à condução da letra. Ou seja, adapta-se a ela – a seus acentos e recortes silábicos – e, desse modo, reproduz nossa liberdade de modulação no âmbito da conversa diária. Baseados nessas indicações, consideramos que a canção reconstrói em seu interior uma compatibilidade com a qual estamos acostumados a conviver: tudo que enunciamos já vem com melodia. (TATIT e LOPES, 2008, p.18)

É preciso ter clareza também sobre o termo ritmo que, para a poesia e para a música, não é metafórico ou acessório, mas sim essencial e determinante para a diferenciação (ao mesmo tempo em que conduz para uma aproximação) das duas possibilidades artísticas.

Ao dar musicalidade às palavras, seja por meio da poesia ou da música, estamos dando mais vivacidade à palavra dura e fria registrada no papel. Sem contar a motivação das portas da sensibilidade, mais aguçadas, ou ao menos mais estimuladas pelo contato com a palavra em sua forma cantada, já que estamos mais propensos a memorizar uma canção do que um poema escrito, por exemplo.

Acreditamos que ritmo e melodia tenham conceitos aplicáveis às artes musical e literária. Essa semelhança existente entre ambas é, possivelmente, uma das grandes responsáveis pela histórica aproximação entre as artes musical e poética, e também a responsável pela música vocal, que, através de formas variadas ao longo da história, é mais antiga do que a música instrumental ou do que a poesia escrita ou falada. Vale lembrar o que disse Rousseau: “outrora, cantar e falar eram a mesma coisa”. O que, hoje em dia, leva Tatit a dizer que “alguém cantando é sempre alguém dizendo”. (LIMA, 2007, p.19)

Se nos apropriamos desta ideia, de que alguém cantando é sempre alguém dizendo, é possível partir desta afirmação para compreender a afinidade que muitos de nós alimentamos com a música e/ou com a poesia. É também por meio da inspiração da palavra “falada” que encontramos espaço para a subjetividade e para o distanciamento da impessoalidade, marca por vezes frequente da palavra escrita, em oposição à musicalidade presente na fala.

É sabido que historicamente a poesia está ligada ao uso da voz. Durante a Idade Média, música e poesia estiveram de tal modo relacionadas e interligadas que era comum falar de ambas como algo único. Inicialmente estas composições ficavam a cargo dos trovadores, nobres que compunham música e poesia (adotando como temática central o amor). Somente mais tarde é que se começou a pensar em algumas formas de registro que posteriormente deram início (de modo bem simples e tendo como base apenas um suporte: a memória) aquilo que hoje chamamos de notação musical.

A escrita musical permitiu expandir possibilidades cada vez mais complexas, já que não era mais primordial a memorização de melodias e ritmos. Lima (2007, p. 24) nos lembra ainda que “Ao mesmo tempo o uso da escrita da fala vai penetrando na sociedade e no fazer poético, muito embora, paralisada pela inércia da tradição alfabética, só pôde finalmente se impor às línguas modernas sufocando nelas os ecos da voz viva”.

Deste modo, é possível concluir que tanto o poema quanto a música possuem atributos fundamentais comuns: a possibilidade de interpretação, (que por vezes pode vir a ser ambígua, dada a característica da linguagem) a "materialidade" e particularidade de cada modalidade.

Ainda buscando tecer relações de aproximação entre música e poesia, destacamos o documentário Palavra (En)cantada (de Helena Solberg e Márcio Debellian, 2008), devido a sua pertinência no tocante à nossa temática. No documentário, cujo objetivo central é analisar a relação entre música e poesia, são apresentados relatos de nomes significativos de compositores e intérpretes da MPB, como Zélia Duncan, José Miguel Wisnik, Tom Zé, Chico Buarque, Lenine, Luiz Tatit, Arnaldo Antunes, entre outros.

Wisnik lembra a importância do papel dos trovadores e cita uma frase de um deles, apontando para a harmonia com a qual estes importantes “personagens” de nossa história nos ajudaram a consolidar a ideia, que hoje temos, acerca do que é poesia: “Poesia sem música, é como moinho sem água”.

Ferrez, importante nome na área da poesia e da literatura marginal/periférica aponta para algumas críticas e reflexões importantes. Entre elas, o fato de que infelizmente existe no Brasil uma falsa ideia de que a poesia é para poucos, restrita a um seleto grupo de intelectuais. Ele nos lembra que o rap também é uma manifestação poética, pouco reconhecida e apreciada entre os grupos que não estão na periferia. No entanto, é por meio dele que muitos jovens passam a ter acesso ao fazer/apreciar poético.

É interessante perceber que o tempo todo o documentário busca caminhar por entre os vários “segmentos” que representam a música em nosso país. Ao citar a entrevista de Chico Buarque, por exemplo, é dada a mesma importância para os mais diferentes representantes da música e da poesia no Brasil, desconsiderando o contexto popular e mais difundido que alguns intérpretes detêm, mas assumindo todos os nomes e estilos como essenciais para a construção de uma identidade da música brasileira.

Chico, por sua vez, nos fala do encanto da musicalidade e musicalização das poesias e dos textos clássicos de nossa literatura. Apesar de clássicos, são completamente resignificados ao serem cantados e apresentados “oficialmente” sob este novo formato. Ele ressalta ainda que a versão em música de textos tradicionais da literatura, como *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, também servem para popularizar e tornar esta arte mais acessível, já que muitas pessoas, especialmente os jovens, passaram a conhecer este texto após o sucesso instaurado pela canção.

Chico deixa claro que escreve letras para músicas, que as palavras já são assim direcionadas para esta finalidade; o arranjo e a organização das palavras caminham para a música e não o contrário. Neste sentido, Chico Buarque afirma que não tem a intenção de ser considerado um poeta; prefere ser considerado um músico que se utiliza da poesia. Antônio Cícero, por sua vez, relata no documentário que escreve poemas, e que muitos deles jamais foram pensados sob o formato de música, mas simplesmente “aconteceram” e vários deram certo sob esta nova roupagem.

Paulo César Pinheiro nos relembra que é essencial considerar a letra atrelada à melodia e ao ritmo para que, a partir disto, possamos considerar que letra de música é poesia. Isoladamente, ela poderá passar despercebida ou ainda com simples características textuais sem nada acrescentar de novo. É preciso que exista uma irmandade entre a forma e o conteúdo.

Lenine ressalta que a “língua portuguesa brasileira” nos fornece possibilidades muito ricas de construções e de sonorizações diversas de sílabas e das próprias vogais, além da acentuação que configura tempos e intervalos diferenciados para a pronúncia (e entonação) das palavras. Por exemplo, só de pensarmos no oxítono, no paroxítono e no proparoxítono já é possível construir variações para uma mesma palavra/expressão ampliando o leque de possibilidades rítmicas. Além disso, temos as vogais abertas, fechadas e a riqueza dos sons

nasais, elementos que conferem aos brasileiros vastas oportunidades de enriquecimento e diferenciações criativas para o fazer musical.

A forma de “receber” a canção também vem se modificando ao longo da história e não podemos negar que isto gera efeitos no modo como lidamos com a canção. Se antes era necessário todo um ritual para que se ouvisse uma canção (selecionar o disco, inserir na vitrola, reunir a família à volta de um mesmo objetivo de “contemplação”), hoje temos acesso à música em momentos e por meio de suportes bem inusitados. Tom Zé relata um ponto de vista interessante no documentário: para ele, quando ouvimos uma música no carro, por exemplo, não são apenas os nossos ouvidos que estão envolvidos, mas também nossos braços, pernas e demais membros, porque a música invade o lugar-carro e o lugar-corpo.

Terminado o documentário resta-nos a necessidade de encarar a palavra sob a forma de poesia ou de música como sendo de fato (en)cantada e (en)cantadora, uma vez que passa a se valer de modo mais intenso da exploração dos modos de significação. Não é à toa que a poesia – seja falada ou cantada – é anterior à própria literatura (esta sim pautada no código, na letra).

Podemos citar também a poesia declamada, uma arte muito explorada e praticada ainda nos dias de hoje, quando encontramos cantores e compositores valendo-se dos “espaços” das letras das canções para neles inserir a recitação de um poema inteiro ou alguns versos (aparentemente) desconexos. Maria Betânia se vale muito desta técnica em suas apresentações, o que acabou por se tornar uma marca pessoal da cantora ao longo de sua carreira. O público se identifica muito com este tipo de apresentação, que vai além da declamação de um poema, trata-se de uma verdadeira “encenação”, uma capacidade de reproduzir por meio do corpo e da voz aquilo que a palavra escrita não pôde significar ou revelar sozinha.

Dar “vitalidade” à letra escrita, sem dúvida, é uma das grandes missões do artista que lida com a arte da palavra. Maria Betânia é capaz de emocionar grandes públicos com a declamação cênica de poesias de Fernando Pessoa e seus heterônimos, entre outros poetas escolhidos. Com esta “técnica” ela inspirou muitos artistas contemporâneos ao longo de sua vasta carreira, de modo que hoje uma canção pode se tornar muito mais especial e marcante quando em suas pausas e “silêncios” nos deparamos surpreendentemente com a “intertextualidade” da recitação de um poema, que acima de tudo serve para integrar e enriquecer as duas artes.

A música executada, que passa a ganhar novo brio e nova roupagem e a poesia declamada, que conta com os elementos já presentes na execução da canção, como os múltiplos e variados sons advindos dos instrumentos musicais. A integração é tão possível e perfeita que facilmente o espectador pode se perguntar se a música invadiu o poema ou vice versa. E saber a resposta talvez seja o último desejo deste ouvinte, tamanho possa ser o encantamento vivenciado por ele.

A poesia, assim como a música está mais próxima e apta a aguçar os sentidos. O modo como ambas realizam a descrição e apresentam “informações” sobre o mundo nos conduzem a novos tipos de descrições, diferentes daquelas as quais nossos olhos e ouvidos já estão por vezes tão acostumados e por vezes habituados e acomodados. E de que modo essa descrição é realizada?

(...) Descrever é traduzir para a linguagem verbal a apreensão que temos das qualidades das coisas, ambientes, pessoas e situações. Essa apreensão se dá por meio dos nossos sentidos. Vale considerar que estou considerando como sentidos não apenas a visão, audição, tato, paladar e olfato, mas também a imaginação como uma espécie de sentido interior. Assim sendo, a descrição se define como um processo de tradução das apreensões sensoriais para a linguagem *verbal*, caracteres qualitativos que os sentidos captam. Consequentemente, a descrição pressupõe a percepção, a atenção e a observação, tanto a observação que se volta para fora, quanto a observação abstrativa, voltada para dentro da imaginação. (SANTAELLA, 2005, p. 295)

Quando Santaella cita a questão dos sentidos, dando a eles lugar de destaque para a composição do aspecto sensorial que envolve o verbal, está abordando também os caminhos necessários para a construção do sentido, temática do presente trabalho, e mais um ponto de encontro entre música e poesia, uma vez que a construção do sentido de ambas é tecida a partir da cuidadosa apreensão que pode estar também no verbal, mas está para além dele, uma vez que já compreendemos a partir das reflexões aqui tecidas que a música e a poesia dependem de uma série de fatores para que signifiquem deste ou daquele modo.

Ainda abordando a questão poética, vale ressaltar sua proximidade com a música, de modo muito particular com o gênero MPB – entre os diversos motivos, por ser este um gênero pautado muitas vezes em composições de poetas, outras vezes pelo fato do gênero ser mais calmo, com melodias suaves e marcações mais pausada de versos e estrofes – música e poesia se encontram de modo harmônico no gênero musical em questão.

O ato de explicar uma poesia ou uma canção é limitado justamente porque, ao buscar descrever o que está em jogo (sentimentos, sensações, interpretações) o risco de cair em um grande vazio com interpretações (apenas) subjetivas é grande.

Para Santaella (2005, p. 298) “o poeta descobre um campo de forças em que as palavras avançam para muito perto, quase tocam, chegam a roçar as nervuras e os vincos secretos das coisas e dos ritmos vitais. As palavras aí não representam, elas são aquilo que querem dizer.” Este campo de forças sem dúvida alguma reside no interior das próprias palavras, que nas “mãos” (ou na voz, no caso da música) de quem possui a capacidade de roçar as nervuras dos significados oportuniza ao público um complexo rol de significados dilatados e de estados de sentimentos.

Um poema ou uma canção/música pautados em construções verbais significativas atrelados a outros eixos de significação também podem suscitar em nós estímulos visuais, auditivos e olfativos, ou mesmo imaginativos, se consideramos a imaginação como um sentido interior (Santaella, 2005b). De fato, pensar a Arte em sua totalidade leva-nos a considerar o sentido interior não apenas como mais um sentido, mas como o sentido fundante e angular interligando o produtor, o receptor e a produção artística.

E quando pensamos novamente nesses estímulos estamos outra vez diante das evocações sinestésicas. Não só os sentimentos e emoções são postos em jogo, mas também (o que ajuda a compor o contexto geral de construção de sentido) as referências construídas ou recordadas, lembradas a partir de construções específicas, estado que permite a todo o corpo (em sua dimensão interna e externa) estar aberto e pronto para deixar-se conduzir.

Durante a apreciação do poema ou do poema-canção, existem várias maneiras de suscitar essas evocações. Às vezes elas são construídas a partir de uma construção verbal; outras por meio da melodia atrelada à letra, compondo recordações muito vivas, sejam visuais, sonoras ou outras. Podem ainda ocorrer de modo “isolado”, isto é, como se fossem recortes, excertos soltos sem uma sequência específica ou ainda surgirem de modo a compor uma verdadeira crescente com a “somatória” de todas as evocações, chegando a um “final” que as relaciona entre si. Como se somente ao fim de nosso contato com aquela ocorrência artística, pudéssemos compreender o que de início se apresentou de modo lacunar ou sob uma “névoa”.

A dúvida, a indefinição e a não compreensão são elementos importantes para a composição da interpretação do artístico. Ressaltamos aqui que não se trata da compreensão da obra, mas do modo como apreendemos e significamos o que nela percebemos, tocamos e fomos tocados.

Neste estado, não previsível ou controlado, mas sem dúvida alguma prazeroso, o receptor é capaz de criar várias figuras a partir do que ouve/lê, caminhando por entre as diversas facetas da visualidade. Para Santaella (2005, p. 298) “É justamente neste ponto de encontro que se situa, na linguagem verbal, a descrição qualitativa imagética, no lusco-fusco da imaginação impregnada de som e imagem”. Por este motivo a significação completa do fazer poético não cabe em um vocábulo ou na mais dotada construção linguística. É possível até que não caiba sequer em nós mesmos, daí o porquê da impossibilidade plena de sua externalização.

Como “pôr para fora” o que ainda está acontecendo dentro de nós? Sim, porque, quando estamos completamente envolvidos por uma música ou poema o que conseguimos externalizar são traços do que ainda está a se passar em nós. Estamos ainda buscando conexões para o modo *sui generis* que nos conduziu a tal envolvimento, o que torna impraticável “sistematizar” as emoções para expô-las.

As relações entre música e poesia vão muito além deste breve panorama aqui apresentado. Identificar ou explicar todas elas é algo sem fundamento. O que almejamos ter conquistado é a aproximação e a semelhança entre ambas.

De fato, nas relações entre som e ruído, poesia e prosa ou canto e fala esconde um conflito entre a duração e a celeridade de cuja resolução depende o *tempo ideal* almejado pelo sujeito enunciativo. Nessa região fluida, entre as leis musicais do canto e a imprevisibilidade sonora da fala, instaura-se o que Barthes chamou de “grão da voz” (...). (TATIT, 1999, p.16)

### **3.2. OUVIVER MÚSICA**

A música que mais me interessa, por exemplo, é aquela que me propõe novas maneiras de sentir e de pensar. Algo assim como ouvir, ver, viver: ou “ouviver a música”, na expressão concentrada do poeta Décio Pignatari. (MORAES, 1983, p.08)

A capacidade de ouvir uma música pode ser exercida por todo aquele que não possui problemas no sistema auditivo. Porém “ouviver” música é uma capacidade que poucos adquirem e põem em prática. Ouviver é a capacidade de ouvir com os ouvidos da alma e da emoção. É muito mais do que sentir as vibrações do som, é nele adentrar, extraindo o seu melhor e dele se alimentar, sustentar.

Ao longo da história da humanidade a capacidade de ouvir e de guardar as informações ouvidas foi se perdendo ou ganhando relevância e significados menores.

No Ocidente, o ouvido cedeu lugar ao olho, considerado uma das mais importantes fontes de informação desde a Renascença, com o desenvolvimento da imprensa e da pintura em perspectiva. Um dos mais evidentes testemunhos dessa mudança é o modo pelo qual imaginamos Deus. Não foi senão na Renascença que esse Deus tornou-se retratável. Anteriormente ele era concebido como som ou vibração. (SCHAFER, 2011, p. 27)

Olhar, observar, ver, verbos e atitudes tão valorizadas em nosso contexto atual, deve-se ao fato da mudança de paradigmas que foi se instaurando e aos poucos se impondo em nosso contexto atual. E apesar de ser também um sentido importante e valioso, não deve ser colocado acima da audição, reconhecida há muitos séculos como um sentido de ligação entre o homem e o Universo.

Assim, ouvir música é colocar em uso todas essas capacidades: de ouvir com atenção, de guardar as muitas recordações, de se viver a emoção e de se deixar envolver pelos sons que chegam ao ouvido, embalados em letras poéticas, sugestivas e convidativas.

Esta capacidade especial, de ouvir, ver e viver experiências sugeridas pela música é algo que se conquista ao longo do tempo, “educando” o ouvido e as portas da sensibilidade para que juntos possam primeiramente aprender a arte de contemplar, de se admirar com e demorar o olhar (no nosso caso o ouvido) sobre o objeto de análise.

A paisagem sonora atual tem nos restringido momentos de contemplação, de tranquilidade e serenidade para que se possa ouvir uma boa música, sem a interferência de ruídos, mudando a ideia de audição. Os mais diversos ruídos (automóveis, buzinas, máquinas, aparelhos eletrônicos etc.) competem e dividem nossa atenção com aqueles sons que realmente desejaríamos ouvir com a mais plena atenção (uma música, um telefonema, um chamado de alguém, uma apresentação oral).

E apesar da “poluição sonora” ao qual está submetido, nosso sistema auditivo é uma poderosa ligação com o mundo, que nos permite experimentar emoções e sensações peculiares. Nossa relação com o mundo é 75% visual, 20% auditiva, restando apenas 5% para as demais linguagens. Embora o olhar seja a principal ligação com o mundo, a capacidade auditiva está a nos lembrar a todo o tempo que é preciso ouvir aquilo que nos cerca para que possamos melhor compreender as inúmeras vozes que nos permeiam e absorvem, convocando-nos a ouvir de um modo novo.

E que modo seria este senão aquele em que damos voz e vez aos sentidos, para que juntos possam significar para nós aquilo que a “olho nu” não compreendemos? Um convite atraente que possibilite pôr em prática uma audição mais disponível, sem pré-conceitos sobre

os sons, com abertura aos apelos que eles possam nos fazer. Só mesmo a sensibilidade permite esta mudança ou aquisição de um comportamento novo diante da paisagem sonora.

É o sensível que constitui os sentidos: o visível solicita a visão; o audível, a escuta. Não há um visível que preexista à visão, nem é a função que cria um órgão subordinado aos estímulos: há um paradoxo constitutivo que faz que, ao mesmo tempo, os sentidos sejam solicitados pelo sensível e o sensível se dirija aos sentidos que lhe respondem. Entre o sensível e os sentidos há uma afinidade primordial, uma reciprocidade que não é dialética porque não há lugar para uma superação. É por isso que a obra de arte é considerada por Merleau-Ponty o campo no qual o sensível se dá com maior plenitude. (CAZNOK, 2008, p. 131).

Ouvir música pode ser também uma possibilidade em meio a tantas outras. Ouvir, como já dissemos anteriormente, é uma capacidade comum atribuída a maior parte da população, ouvir uma música também; mas ouvir uma canção é um chamamento para pôr em cena toda a capacidade senciante em ação. É como uma sentença, “ouvir ou viver” a música, sendo que a primeira experiência situa-se no plano do comum, corriqueiro e cotidiano e a segunda é um desafio, uma provocação para o desafio da abertura ao novo.

É se deixar encantar, conduzir e guiar por ela, educando inclusive os demais sentidos para que juntos possam executar a tarefa de ouvivê-la com a devida atenção. Apesar de parecer uma ação automática e mecânica, com o surgimento de muitos sons a disputar o mesmo espaço, nossa percepção auditiva também está em busca de um lugar mais tranquilo, embora esteja o tempo todo de prontidão, aguardando novas experiências. Schafer (2011, p. 29) afirma que “quando dormimos, nossa percepção de sons é a última porta a se fechar, e é também a primeira a se abrir quando acordamos”. Assim, diferente do olho, que pode se fechar ou se esquivar de algo que não deseja ouvir, o ouvido está sempre aberto, disponível e suscetível às mais diversas situações que o requeiram.

É na música que se torna possível estabelecer relações de equilíbrio entre a paisagem sonora natural e aquela imposta pela força das necessidades. Ouvindo música é possível encontrar este ponto de equilíbrio e de tranquilidade, independente do ritmo ouvido. O apelo das situações externas une-se às inquietações internas e ocultas, permitindo encontrar reciprocidade entre os dois mundos em uma boa música, que sendo boa e atraente, é capaz de trazer equilíbrio entre os muitos ruídos, sons e emoções vivenciados.

Ao entrar em contato com canções que sugerem e apelam aos sentidos, o homem coloca em prática a capacidade e a arte de ouvir música. Ela se torna um corpo vivo em seu próprio corpo, disputando ou conquistando espaços que antes poderiam ficar apenas em um

plano mais superficial (o da audição) sem unirem-se aos demais sentidos e conseqüentemente a um leque mais elevado e prazeroso de possibilidades.

Ouviver é também um estado de vida para aqueles que vêem (literalmente) na música uma fonte inesgotável de emoção, prazer e sensibilidade. A música cria estados de sentimento e nos atinge eficazmente, ambientalizando ou intensificando a emoção (re) vivida. Prova disso são as trilhas sonoras das novelas e dos filmes, que marcam as mais diversas relações, de amor, paixão, vingança, ódio, ajudando a trazer a tona os sentimentos desejados para aquela circunstância.

Para algumas pessoas é muito difícil pensar na audição prazerosa, fluída e sensorial, mas a princípio toda canção está apta e tem potencial para produzir e instigar evocações sinestésicas. Em música é preciso deixar o preconceito de lado e estar sempre aberto às novas criações e composições, pois sempre há um novo a se buscar em uma canção, já que toda música deseja comunicar, mesmo que não desejemos acolher algumas mensagens – o que também é um direito, fruto do livre arbítrio com o qual a música nos presenteia.

Não é possível medir ou aferir o grau de envolvimento ou de interação de alguém em relação a uma canção, mas é fato que com o surgimento de um novo homem (o homem contemporâneo) e com as novas formas de comunicação, também o campo da Arte passou a adquirir mais simultaneidade em suas criações e relações, de modo que hoje em dia está cada vez mais difícil delimitar conceitos, técnicas e terminologias específicas e restritas a uma só área/ campo do conhecimento ou mesmo do campo artístico. Não seria este novo cenário um novo espaço para a existência e a convocação das evocações sinestésicas?

O termo textura, considerado inicialmente como empréstimo das artes visuais e táteis para cobrir as “deficiências” da terminologia musical em sua função de descrever fatos concretos (de novo a herança romântica!), com o passar do tempo tornou-se constitutivo do pensamento musical, dando acesso a um campo perceptivo existente e até conhecido, mas considerado de uso quase exclusivo de “eleitos privilegiados”: o campo dos cruzamentos sensoriais e das fusões sinestésicas. Seu significado, ao ser ampliado e resignificado, legitimou-se. (CAZNOK, 2008, p. 106)

Para Santaella (2005, p. 82) “Não são poucos os musicólogos e filósofos que têm chamado a atenção para a capacidade da música para produzir estados de sentimento”. De fato, a música tem sido objeto pesquisa e interrogação para as mais variadas áreas, o que nos leva a crer que este interesse tem razões e sentidos oriundos de um princípio importante: a música tem “incomodado” a muitos justamente por carregar em si mesma uma série de possibilidades, não apenas artísticas, mas também intelectuais e acadêmicas.

Para que se possa de fato “ouvir” uma música é preciso estar em sintonia com os elementos que a compõem e sentir que deles emanam alusões que nos agradam e envolvem. Para Tatit e Lopes (2008, p. 099), “os elos entre melodia e letra são os responsáveis diretos pelos sentimentos que as canções nos despertam”. Ou seja, são elementos essenciais que nos conduzem à construção das relações semióticas (e aí incluímos as evocações sinestésicas) a serem estabelecidas entre a música e seu receptor.

Tamanho é o poder de envolvimento e sedução que pode ser provocado e/ou estimulado pela música que uma audição prazerosa pode alterar a respiração ou os batimentos cardíacos de quem ouve. Além de estimular as “paredes” de nossa sensibilidade ainda tem o poder e a capacidade de fazer interagir os dois hemisférios do cérebro, conduzindo vários sentidos para que trabalhem simultaneamente à audição, ou seja, estimulando a prática da sinestesia ou a identificação de situações que a evocam, por meio da linguagem verbal ou de elementos musicais que conduzem a este fim. Para um sinesteta, a percepção de sinestesia de cores, formas ou perfumes ocorre automaticamente, sem intencionalidade ou previsão durante a audição de uma música específica, mas para as demais pessoas, as evocações sinestésicas exigem pré-disposição e apreciação musical. É por isso que ouvir música é uma escolha.

Melodia e ritmo são elementos que nos conduzem, envolvem e embalam rumo às camadas de significação e percepção musical. Schafer (2011,p.75) define o ritmo da seguinte maneira: “Ritmo é direção. O ritmo diz: “eu estou aqui e quero ir para lá”. É como o traço numa pintura de Paul Klee. Originalmente “ritmo” e “rio” estavam etimologicamente relacionados, sugerindo mais o movimento de um trecho do que sua divisão em articulações”.

Em geral, alguém que seja capaz de perceber a música, valendo-se da sensibilidade a qual estamos abordando, será também alguém atento e com boa percepção para as demais artes próximas ou relacionadas à música. Não é à toa que muitos compositores de canções de MPB são também apreciadores natos ou mesmo artistas em “outras áreas” como poesia, pintura, etc. O aspecto fugidio da música pode ser encontrado em diversas manifestações artísticas, mas todos culminam e caminham de alguma maneira para a música.

Para Santaella (2005, p. 2005), “É certo que outras linguagens podem alcançar um nível similar de desprendimento, a poesia, por exemplo (...). Quando isso se dá, no entanto, essas artes chegam perto de uma condição que é própria da música”. Entre outros motivos, é por isso que os apaixonados por MPB podem também ser igualmente motivados e levados ao

interesse por outras Artes, sobretudo a arte poética, como se existisse uma atração entre elas, que é este ponto em comum para o qual Santaella aponta.

Com a popularização e a facilidade dos meios de reprodução musical (compartilhamento de arquivos, canções em versão MP3 etc) o acesso aos mais diversos gêneros e tipos musicais foi facilitado, ampliando o tempo dispensado à música. Música que não deve ser restrita à uma classe ou grupo seletivo, já que esta ideia é algo completamente sem fundamento, uma vez que “Música não é propriedade privada de certas pessoas ou grupos. Potencialmente todas as músicas foram escritas para todas as pessoas ou grupos”, conforme recorda Schafer (2011, p.11).

Mas quando pensamos em ouvir a música, precisamos estar também dispostos aos desafios que esta expressão pode carregar e significar. Também seguindo esta linha de ruptura e de abertura ao novo, desde que este novo esteja atrelado à qualidade, as gravadoras e os artistas lançaram mão de parcerias diversas com compositores e intérpretes de gêneros variados. É o caso, por exemplo, de Jorge Vercilo e Jorge Aragão, que juntos fizeram uma belíssima versão para a música Encontro das Águas (2003). Assim, MPB e Samba compartilharam do mesmo palco e do mesmo público (isso para não citar uma série de outros duos muito belos) e não deixaram a desejar em nada – pelo contrário, a versão garantiu um enorme sucesso.

Vale ressaltar ainda que ouvir música é diferente de escutar música. Podemos ouvir a qualquer instante ou momento, querendo ou não, pois fechar os ouvidos é impossível, embora existam outras saídas para escapar de uma audição indesejável, mas escutar pressupõe uma certa atenção dispensada, sendo assim escolhemos o que e quando queremos ouvir e reservamos esta atenção. Escutar é um modo de conhecer por meio da percepção, da imaginação e do lúdico, embora culturalmente sejamos induzidos a acreditar e a valorizar o conhecimento pautado em conceitos e sistematizações.

Divagar, sonhar e imaginar são ações benquistas no plano da apreciação musical pessoal. São os passos que conduzem ao prazer, a um modo demorado e fugidio de escuta, sem objetivos claros ou intenções guardadas. Deixar-se conduzir pelas imposições sociais que por vezes ocorrem, nos indicam a errônea e mecânica necessidade de se *ouvir para* o que significa minar as possibilidades e desafios que se nos apresentam no conceito de ouvir.

Para romper com esses e outros paradigmas acerca da audição musical, é preciso deixar de lado a ideia de que, para apreciar ou aprender mais sobre o campo musical, é

necessário ser dotado de um “dom” ou “carisma” especial em relação às demais pessoas. A música é democrática – está disponível PARA todos e EM todos. É desta democracia que nasce a experiência prazerosa, inundando não apenas o coração, mas inclusive o cérebro, justamente por preenchê-lo rapidamente com altas quantidades de dopamina, um dos vários neurotransmissores usados pelos neurônios para enviar sinais químicos entre si.

Ou seja, por mais poético que possa ser, o ato de ouvir e se deixar envolver por uma canção, a atividade não se restringe a esse viés, mas perpassa aspectos do corpo cujo os efeitos podem ser comprovados cientificamente. Entre os inúmeros motivos que poderíamos citar, estes dois são capazes de justificar o fato de a música ser apreciada em culturas tão opostas e distantes entre si. A experiência da audição prazerosa, embora não esteja isolada das questões culturais, aponta para além dela.

Para que possamos atingir este nível significativo da escuta musical, o mais importante não é que tenhamos consciência da escuta, mas disponibilidade e aceitação. Deste modo:

Ouvir música não é apenas algo auditivo e emocional, é também motor. “Ouvimos música com nossos músculos”, Nietzsche escreveu. Acompanhamos o ritmo da música, involuntariamente, mesmo se não estivermos prestando atenção a ela conscientemente, e nosso rosto e postura espelham a “narrativa” da melodia e os pensamentos e sentimentos que ela provoca. (SACKS, 2007, p. 11)

Ouvimos música com nossos músculos, sentidos, sentimentos e com nosso cérebro. Embora a neurociência da música seja algo relativamente recente (antes dos anos de 1980 praticamente inexistia, conforme Sacks, 2007) é possível afirmar que ela já avançou bastante em vários quesitos e aspectos fornecendo-nos indícios suficientes para comprovar que ouvir é possível, tanto no plano poético como no plano científico.

### ***3.3. CARACTERÍSTICAS DA LINGUAGEM MUSICAL***

Que a arte nos aponte uma resposta  
Mesmo que ela não saiba  
E que ninguém a tente complicar  
Porque é preciso simplicidade pra fazê-la florescer  
Oswaldo Montenegro

Para compreender as características e peculiaridades da linguagem musical é fundamental que possamos alicerçar as relações entre música e evocações sinestésicas. A música inspira estados de sentimentos, emoções, sensações, expectativas, sonhos, ideias e ideais, entre tantas outras inúmeras e infinitas possibilidades.

O tipo de música que despertará estas emoções e possibilidades depende da história pessoal do ouvinte, de suas preferências e inclinações. Apesar disto, é possível afirmar que algumas canções mexem e instigam as paredes da emoção de modo mais peculiar e incisivo. Talvez pelo ritmo, talvez pela forma, ou pela harmoniosa combinação de ambos.

A escolha do universo da MPB para a realização deste trabalho reside nesta inclinação, de acreditar que este gênero é uma porta aberta e cheia de construções fecundas que nos possibilitam identificar estes traços característicos da música: a riqueza e beleza das composições atreladas a possibilidades interpretativas que permitem a identificação de elementos evocativos sinestésicos.

Ouvir música não é uma atividade isolada ou passiva e ocorre em comunhão com outras ações. Existem várias maneiras de ouvir e Santaella aponta para uma possível classificação:

Em seu livro *O que é Música*, J.J. de Moraes (1983a, p. 63-70), no capítulo “Maneiras de Ouvir”, divide essas maneiras em três grandes níveis: (1) Ouvir emotivamente, (2) Ouvir com o corpo e (3) Ouvir intelectualmente. Há aí uma evidente analogia desses três modos com as categorias fenomenológicas de Peirce, a primeiridade, secundidade e terceiridade, respectivamente. (SANTAELLA, 2001, p.81)

Ouvir com o corpo, por exemplo, “é sentir em estado bruto. É misturar o pulsar do som com as batidas do coração, é um quase não pensar” (Moraes, 1983a, p. 63). Neste estado, o envolvimento com a canção pode ser tão grande que ela passa a invadir as reações do corpo, definindo movimentos, expressões e registros externos daquilo que está ocorrendo internamente.

Ninguém melhor do que os apaixonados em dança para exemplificar este estado/ condição de ouvir com o corpo, mas mesmo as pessoas que encontram na dança uma forma de lazer e diversão, também se deparam facilmente com este envolvimento e este quase não-pensar que o ouvir com o corpo propicia. Adentrar no ritmo, deixar-se embalar e levar-se pela cadência dos passos, sejam eles pré-definidos e marcados ou “criados” de acordo com o envolvimento do corpo naquele momento, é a resposta de um corpo que sente e absorve as emoções instigadas pela música. Um corpo que não “cabe em si mesmo”, que precisa pôr para fora as múltiplas experiências que não podem ser significadas por meio de palavras, de modo que o próprio corpo se torna um signo na sua busca pela representação de tudo o que lhe ocorre naquele instante.

As trocas que realizamos, ao entrar em contato com o ambiente, são múltiplas, podem acontecer por meio da pele, da luz, do emocional, do visual e, ao respondermos com o corpo, o que a música está realizando em nós, esta resposta nunca será plena nem completa, pois muito do que a música realiza, toca, mexe e remexe em nós não pode ser materializado por meio de um gesto, uma atitude ou expressão.

Não à toa, a música cativa e faz parte do cotidiano de pessoas com diferentes culturas, crenças, idades e visões de mundo. Ela passa a fazer parte do cotidiano de situações planejadas ou não, passando a adquirir várias funcionalidades, entre elas, o uso da música para acalmar, relaxar, música para dançar, alegrar-se, música para ensinar, transmitir ideais, ou simplesmente (e esta nos parece ser a função mais plena e bela que uma canção possa exercer), música para ser música; para nos possibilitar encontros com o desconhecido e, sem a obrigatoriedade de nos apontar caminhos ou direções.

Infelizmente muitas vezes somos apresentados de maneira errônea à música ainda quando crianças. Algumas vezes, os professores ou cuidadores das crianças são os responsáveis diretos por uma distorção no modo de conhecer e conviver com a música, apresentando-a não como uma linguagem própria, mas como um meio para se atingir conhecimentos sociais ou conteúdos escolares (higiene pessoal, contagem, letras do alfabeto, celebrar datas comemorativas etc.) eis que se apresenta então uma lacuna na qual os sons presentes ao nosso redor não nos são “apresentados” como uma rica possibilidade de contemplação e apreciação.

Além disto, a música dificilmente é associada ao universo lúdico em construção, ou seja, um lugar no qual a criança poderá se expressar, descobrindo ritmos, construindo seus próprios instrumentos a partir dos elementos que a cercam, reconhecer os sons produzidos por ela mesma e pelos demais como uma manifestação artística. Essas e inúmeras outras habilidades e competências vão ficando de lado para que possam dar lugar (quase sempre) a apenas uma faceta da apreciação musical: apreciação de canções com pouco ou nenhum conteúdo, mas que acabam fazendo sucesso na mídia em virtude da associação a “artistas consagrados” ou a personagens e desenhos animados. E assim mais uma vez a música vai se apresentado como pretexto.

Longe de nós nos estendermos nesta temática (que, por si só, já constituiria um outro objeto de estudo e pesquisa), queremos apenas evidenciar o fato de que perdemos, já na infância, inúmeras oportunidades de apreciar os sons que nos rodeiam e de extrairmos

músicas a partir dos instrumentos que nos cercam, que embora não sejam “musicais” por natureza, podem vir à ser fonte de musicalização.

Ora, se o homem, desde a era das cavernas soube valer-se do seu corpo, de pedaços de madeira e ossos, chifres de animais entre outros elementos para produzir sons, porque também não podemos despertar para a percepção estética a partir de elementos costumeiros presentes em nosso cotidiano?

Educar a apreciação musical não é algo restrito à infância. É para toda a vida. Não são apenas as músicas voltadas para as crianças que têm sido banalizadas e que acabam se tornando, em alguns casos, pretexto e trampolim para aproveitadores (gravadoras, artistas, mídia). O que tem ocorrido é a banalização não apenas da linguagem musical, mas também (e principalmente) a banalização da concepção de criança com a disseminação da falta de estética e técnica das músicas. Um adendo para as belas e raras exceções, como é o caso do grupo Palavra Cantada (liderado por Sandra Perez e Luiz Tatit), que figura entre os poucos que transitam por este espaço com fortes marcas de conteúdo e qualidade.

Dando continuidade aos outros modos de ouvir música, Moraes (1983, p.65) nos aponta ainda que é possível ouvir com a emoção. “Ouvir emotivamente, no fundo, não deixa de ser ouvir mais a si mesmo do que propriamente a música. É ouvir a música a fim de que ela desperte ou reforce algo já latente em nós mesmos”. Nesta modalidade, a música passa a ser uma espécie de confidente e conselheira, passando a nos ouvir e levando-nos a ouvir conselhos, orientações e respostas a angústias, alegrias, ansiedades de uma vida que se encontra e desencontra em meio aos versos e refrões.

Ouvir emotivamente é deixar-se levar e adentrar por aquilo que a música está significando em nós. E a emoção pode até se atualizar, levando-nos a recordar situações felizes vividas ao som de uma canção ou lembradas por meio dela, evocando estados de sentimentos. Este modo de ouvir música talvez seja o que mais atrai as pessoas, levando-as ao desejo de ouvir a mesma canção em diversas vezes e ocasiões, para fazer aflorar as mais variadas emoções. Deste modo a música vai adquirindo um valor e uma posição de ritual, desencadeando sempre os mesmos atos, lembranças e gestos. E todo ritual suscita a rememoração e o resgate da essência do que é celebrado. Temos um rico exemplo de modalidades sensoriais no ritual católico de celebração da missa:

Temos alguns belos exemplos de arte multimeios nos rituais religiosos. Um bom exemplo é a missa católica. Para os olhos, a arte e a arquitetura da catedral; para os ouvidos, os sinos e as vozes cantadas; para o nariz, o incenso; para a boca, a transubstanciação do pão e do vinho; enquanto isso, o sentido do tato também é

estimulado, de diversas maneiras. Desde as contas do rosário nas mãos até as pedras do chão contra os joelhos, ao rezar. Além disso, todas essas sensações são orquestradas de tal modo que jamais produzem sobrecarga sensorial. (SCHAFER, 2011, p. 323)

Deste modo, a música vai ocupando uma função de preenchimento das mais variadas naturezas, e se ela preenche estes vazios é porque tem potencial para tal. Moraes (1983) nos apresenta ainda o terceiro modo de audição musical, que é ouvir música intelectualmente, ou seja, considerar que ela tem estrutura e forma e levar estes aspectos em conta para compreendê-la como um conjunto, um todo significativo.

Ouvir intelectualmente é uma tarefa possível em plenitude apenas para os músicos profissionais, pois eles têm conhecimentos específicos acerca da estrutura e da forma das músicas e, exatamente por esta razão são capazes de “enxergá-las” em plenitude, desvendando segredos e mistérios que passariam despercebidos aos ouvidos dos leigos.

Independente da forma de ouvir, a audição musical é sempre convidativa no sentido de nos chamar a desvendar e descobrir mistérios e emoções ocultos, assim, muito mais do que categorizar as formas de ouvir, é preciso estar aberto a adentrar e desvendar estas nuances, presentes nas entrelinhas das canções. Para chegar a este modo de conhecer música não é preciso ser músico ou poeta, basta estar aberto às possibilidades que a música evoca todo o tempo.

Os três modos de ouvir música são importantes e um não se sobrepõe ao outro, de modo que são complementares e essenciais, de acordo com o objetivo que se tem em vista (ou a falta dele) ao nos predispor a ouvir uma canção.

A música tem sido uma marca forte e de grande expressão para o homem de todos os tempos e culturas. Ela está presente em lugares formais e informais, com objetivos de ensinar, distrair, divertir, entre tantos outros. Praticamente todas as pessoas têm um estilo preferido ou ao menos uma canção para chamar de “sua”, fazendo referência ao fato de que uma entre tantas outras lhe é tão familiar que parece ter sido feita por encomenda. Ela comunica sentimentos, valores, sonhos, memórias e aguça os sentidos. Por essas e outras questões, a música pode ser considerada uma linguagem?

A música é algo feito por seres humanos para seres humanos. Ela pode ser considerada uma linguagem inclusive porque se organiza a partir de certos pressupostos (escolha de sons, maneiras de articulá-los, etc.) que garantem a ela aquilo que se poderia chamar de coerência interna. A rigor, para ser uma linguagem ela não precisa “expressar” alguma coisa que esteja fora dela, pois a música pertence ao universo não verbal. (MORAES, 1983, p.67)

Essencialmente a música não tem nenhum dos objetivos que a ela atribuímos; sua grande e maior mensagem é ser ela mesma, sem representações ou projeções externas. Quanto mais atribuímos missões e tornamos a música um recurso didático, quase sempre servida do “para” (música para ensinar, música para pensar, música para amar etc), mais desqualificamos aquilo que a música realmente é. Desta forma, ela não representa nada, apenas sugere.

Sugere sentimentos, espaços e sentidos, além de respostas a questões, modos de ver e de organizar situações e realidades a nossa volta. A música acontece e desaparece, não se fixa, ela flui e desta fluidez podem surgir as mais variadas interpretações. Quando muitos elementos externos são necessários para explicar uma música, ela perde seu sentido primordial e passa a ser apenas pretexto para interpretações pré-moldadas, para fazer acontecer um determinado ponto de vista e de crítica.

Nenhuma linguagem consegue transmitir plenamente aquilo que tenta e que se propõe. Assim como as demais linguagens, a linguagem musical tem suas limitações. O receptor recria a informação recebida de acordo com suas experiências, e isto não configura nenhum erro ou equívoco, mas pelo contrário, é justamente um dos aspectos que tornam a linguagem musical rica e cheia de significados e de sentidos que lhe podem ser conferidos.

O que torna a linguagem musical tão peculiar e especial perante as demais linguagens? A percepção sonora é, por princípio, uma percepção singular, especial, pois ela não é controlável perceptivelmente. O som tem uma certa exterioridade frágil, fugidia, em contínua desapareição, traço fugaz da memória auditiva, memória que se esvaia. (Santaella, 2001, p.138)

Esta característica fugidia do som e da música cria em nós a capacidade de suscitar emoções e experiências do sentir na mesma proporção: como se fossem *flashes* de sentimentos ou pensamentos que se fazem presentes para logo em seguida fluírem e se diluírem tão qual uma canção que chega ao fim. Mas há de se levar em consideração que nem sempre os pensamentos ou sentimentos suscitados por uma canção chegarão ao fim juntamente com final da reprodução de determinada música, pelo contrário, talvez essas reflexões e “devaneios” surgidos ou sugeridos a partir da música serão apenas o início de uma série de memórias e pensamentos desencadeados e lembrados.

A música suscita em nós a capacidade de pôr em uso novas formas de expressão e de relação com os significados verbais e interpretações decorrentes de uma audição significativa. Talvez muitas das “verdades” ouvidas por meio de canções tenham sido proferidas por

pessoas a nossa volta ou sugeridas por nós mesmos em algum instante de nossas vidas, mas somente ao nos depararmos com estas verdades em forma de música é que elas se consolidaram e passaram a adquirir algum sentido ou ao menos alguma inquietação e puderam levar a algum tipo de reflexão.

Dentre os muitos sentidos que podem ser conferidos e atribuídos à música, temos o sentido social, importante e significativo. Muitas vezes ela reflete a condição e a situação de um período histórico, apontando as mazelas e as injustiças de situações sociais e políticas.

Chico Buarque com suas canções “Apesar de você” e “Cálice”, Belchior com “Apenas um rapaz latino-americano” e João Bosco com “O bêbado e a equilibrista”, Caetano Veloso e Gilberto Gil com “Panis Et Circenses” são alguns exemplos deste fazer musical inserido no contexto político (Ditadura Militar) do país, o que não deixa de ser (também) a realização de um fazer poético, pois o poeta é este ser de sensibilidade aguçada e à flor da pele, pronto para apontar respostas por meio da Arte. E não apenas respostas advindas dos sentimentos ou sentimentalidades, mas respostas políticas e sociais, pois o verdadeiro artista marca seu estar no mundo também criticando e buscando denunciar e corrigir o que incomoda, seja uma condição ou uma ideologia.

Outro sentido possível e do qual se faz uso é o da música como forma de emocionar e levar as pessoas a tomar atitudes que talvez não tomassem sem que fossem por ela embaladas. Um exemplo clássico é o das lojas, sobretudo as de departamentos ou *shoppings*. Elas se valem da reprodução de músicas para estimular o cliente a consumir mais, além de poder se alegrar e sentir que “merece” adquirir determinado produto a partir da sensação de prazer suscitada por algumas canções. Claro que esta técnica nem sempre é percebida pelo consumidor, mas de acordo com Schafer (2011) Entrevistando 108 consumidores e 25 donos de firmas em um *shopping center*, descobrimos que, enquanto apenas 25% dos compradores acreditavam ter aumentado o consumo em consequência da música de fundo, 60% dos donos de negócios tinham certeza disso.

### **3.4. MÚSICA E SEMIÓTICA**

Ora, a proliferação ininterrupta de signos vem criando cada vez mais a necessidade de que possamos lê-los, dialogar com eles em um nível um pouco mais profundo do que aquele que nasce da mera convivência e familiaridade. (Santaella, 2005b, p.14)

Acima, a citação de Santaella soa para nós com um duplo significado: ao mesmo tempo em que é uma constatação é também um desafio. Constata que os signos estão se multiplicando, crescendo e se expandindo. Do mesmo modo também nós devemos crescer e “ousar” em nossas relações e interações com estes signos. Eles não se apresentam a nós de modo completo, pelo contrário, são plásticos, abertos.

Adentrando mais profundamente em aspectos referentes às particularidades da linguagem musical, é possível começar a estabelecer (mais) relações entre música e semiótica. De modo particular, entre música e a Semiótica Peirceana, que é aquela na qual este trabalho se fundamenta.

Qualquer coisa que está presente à mente é signo. É por meio dele que ocorre a mediação entre nós e o mundo. Todo signo é ideológico e nenhuma linguagem consegue transmitir plenamente aquilo que tenta e se propõe. A linguagem tem limitações e com a letra de uma canção não poderia ser diferente. Os significados vão se construindo, se relacionando e crescendo. A grande mediação entre nós e o mundo se dá através do signo.

Semiótica é desenvolver a consciência de linguagem, uma consciência certa de que a mistura dos signos ocorre em todo lugar, principalmente em nossa mente. Não há pensamento sem signo, portanto não há comunicação sem signo. E o signo é signo para um outro signo, não para alguém. Se a mente interpretadora, na qual um signo se converte em outro, é pobre e/ou precária, o signo não se desenvolve.

Em nosso trabalho, optamos por seguir os passos trilhados pela Semiótica Peirceana. Peirce é um filósofo antecipador do pós-moderno, nascido em 1839, em Cambridge, EUA. Projetou uma reviravolta em vinte e cinco séculos de Filosofia com as ideias desenvolvidas em seus Escritos. Sua obra está pautada nos princípios da Fenomenologia (análise do phaneron), no fundamento de que tudo que aparece à nossa mente é um fenômeno, logo, um signo. Para melhor desenvolver este princípio, Peirce criou a Teoria dos Signos, pautada em uma lógica triádica, baseada na abdução (lógica da descoberta), indução (lógica das ciências especiais) e dedução (lógica da matemática).

O poder de comunicação da linguagem musical é grande e valioso, merecendo lugar de destaque entre as demais linguagens. Embora seja também verdadeiro o fato de que a linguagem é limitada e requer intervenções de complementaridade do receptor. Uma delas é o fato de que o receptor recria as informações que recebe de acordo com as suas experiências, expectativas e perspectivas. Antes de ser um empecilho ou uma barreira intransponível para a comunicação e fruição de determinada linguagem, esta constatação vem ao encontro dos princípios da comunicação, que estão pautados na ideia de que há interação na linguagem.

Sem que possamos nos dar conta, acabamos aceitando “contratos” de comunicação por meio da linguagem. Tudo para garantir efeitos, intenções e relações com/junto do outro. Com a música não é diferente. Aquelas que mais nos tocam e envolvem, acabando por entrar para a seleta lista de canções preferidas, em geral fazem parte de um ritmo que apreciamos, um compositor admirável ou possuem a letra que casa perfeitamente com o momento ou situação de nossas vidas. Deste modo, não estamos agindo como receptores passivos, nos deixando conduzir. Estamos também realizando escolhas, opções, recortes, estamos assumindo condições de interação.

Para Santaella (2005a, p. 10) “o nosso estar-no-mundo, como indivíduos sociais que somos, é mediado por uma rede intrincada e plural de linguagem”. Ou seja, é próprio de nossa natureza buscar o contato e o “esbarrar” com o que nos cerca, sejam pessoas, conceitos, objetos. Em nosso trabalho de estudo e análise de letras de canções, poderíamos nos deter aos aspectos linguísticos (a ciência da linguagem verbal), e de fato nos debruçaremos sobre algumas facetas linguísticas, indispensáveis para melhor compreender a funcionalidade verbal de uma canção. Mas o que nos interessa de fato é a ciência de toda e qualquer linguagem. Por isso nosso interesse em cruzar os jogos de sentidos (experiências de evocações sinestésicas) com os jogos de linguagem (análise das relações, evidências e possibilidades verbais presentes nas letras das canções). O signo linguístico habita nossa mente por meio da fala e da escrita, por isso, quando abordamos a letra de uma canção, estamos tratando principalmente de seus aspectos verbais, das possibilidades de semioses possíveis.

Estudar aspectos relacionados ao som e à música é um desafio, pois ambos possuem ricas peculiaridades que não podem ser desprezadas ou diminuídas:

(...) A materialidade sonora é evanescente. O som não tem bordas nem arestas, não ocupa espaço. Qualquer som pode conviver com qualquer outro som. Sons podem se superpor, sincronizarem-se, misturarem-se indefinida e infinitamente. No mundo do som, dos sons e ruídos que podem se combinar a qualquer momento, as possibilidades do acaso estão continuamente em aberto, para continuamente irem se

transformando em evento na medida mesma em que vão se atualizando.  
(SANTAELLA, 2005b, p. 122)

Inicialmente a percepção sonora é sempre singular, mesmo que estejamos diante de uma manifestação musical preparada ou celebrada comunitariamente. O que será despertado em nosso intelecto, memória ou sensações jamais poderá ser igual ao daquele que escuta/aprecia uma canção junto de nós.

A beleza dos sons convivendo, sobrepondo-se, esta é uma das múltiplas riquezas e possibilidades que o universo musical propicia. Junto à sobreposição dos sons, podemos pensar também na sobreposição de significados presentes também na letra da canção. É do interior destas letras que novos signos vão sendo criados, novas formas de sentir, pensar, atuar e significar no e para o mundo.

As letras das canções têm o poder de inspirar em nós estados de sentimento, e estes estados, embora fugidios, podem também se tornar marcas em nossas vidas. Marcas de amor, de fúria, de tristeza ou simplesmente um “não-estado”, aqueles estados de sentimento e de emoções impossíveis de serem nomeados por meio da limitada linguagem verbal. Afinal, falar de sentimentos é falar de completude e de preenchimentos que não cabem (apenas) no verbal. Mas que, quando cabem, encaixam-se brilhantemente no belíssimo universo das criações e arranjos verbais, arranjos estes que, quando articulados de modo inteligente e sensível na letra de uma canção, chegam a soar em um certo tom de harmonia, tal qual a harmonia dos sons perceptíveis no plano sonoro da música.

É por isso que às vezes temos a impressão de que a letra de uma canção “nos fala tudo”, mas, ao mesmo tempo, ela não nos fala nada. São os estados de sentimento que parecem pulsar e gritar dentro de nós, buscando o segundo plano de significação, as relações e interpretações.

Dentro desta lógica, a Semiótica nos lembra que a mistura dos signos está em todo lugar, principalmente em nossa mente, e que o signo não é apenas simbólico. A Arte está o tempo todo a nos confirmar esta verdade, com seu jeito alinear de se manifestar e acontecer, significando e ressignificando uma série de fatos, opiniões, visões de mundo. E com a letra de uma canção não é diferente.

As metáforas presentes, demais “figuras” e nuances de linguagem possibilitam o encontro com o desconhecido, o vislumbre de um grande mistério. A metáfora sonha com a completude, sem dúvida nenhuma, é o que a torna presente em tantas manifestações artísticas, no seu caráter de hipócone, uma vez que a completude será sempre um desejo, uma aspiração

e a motivação para a (re) criação de significados, sem que, no entanto, possa se atingir uma comparação que signifique o que a metáfora por si só já revela. Mas o que é uma metáfora?

Segundo Dör (1989, p. 43), a metáfora é “uma figura de estilo fundada em relações de similaridade, de substituição”. Alguma coisa é designada, mas pelo nome de uma outra coisa; há uma substituição significante, porém o significado se dá numa rede de significantes. Já Décio Pignatari, em seu livro *O que é comunicação poética* (1991), afirma que a poesia não diz o que é um sentimento, mostra-o. Na metáfora, há uma relação de similaridade, de semelhança entre duas palavras. (ROSSI, 2003, p.52)

Quando Pignatari afirma que a poesia não diz o sentimento, mas sim o mostra, estamos novamente diante de uma “situação semiótica”, pois a metáfora é uma resposta frente a algo, tendo em vista que “para conhecer e se conhecer o homem se faz signo e só interpreta esses signos traduzindo-os em outros signos” (Santaella, 2005a, p.52).

Mas o que acontece passado este primeiro momento em que estamos diante da metáfora? Para Rossi (2003, p.122) “a função da metáfora é justamente fazer brilhar o que escapa”. Ou seja, a metáfora tem sim a sua funcionalidade em meio ao universo poético e múltiplo de significações. Sobretudo na letra de uma canção ou em um poema, a metáfora equilibra uma série de relações e de significados, estabelecendo conexões entre as partes e garantindo um todo significativo, conduzindo o receptor a novos olhares (ou novas escutas) atentando para a beleza da utilização de uma metáfora específica.

É neste momento que o leitor/ouvinte pode perceber que também a metáfora, (embora seu autor não possa precisar ou delimitar todas as possibilidades de interpretação e significação) não está “ali” por acaso. A metáfora é uma lapidação da linguagem, a busca por um estado mais elevado e trabalhado dos aspectos verbais. Por este motivo, está tão presente na música e na poesia: atrelada ao ritmo e à musicalidade, ela ajuda a compor e a enriquecer o imaginário, inclusive o dos sentidos.

### ***3.5. UM POUCO DE SEMIÓTICA PEIRCEANA***

Ao povoar o mundo de signos, dá-se um sentido ao mundo, o homem educa o mundo e é educado por ele, o homem pensa com os signos e é pensado pelos signos, a natureza se faz paisagem e o mundo uma “floresta de símbolos”. Ou como diz J. Ransdell: “O homem propõe, o signo dispõe”. (PLAZA, 2010, p. 19)

Esse conjunto arquitetônico de linguagem proposto por Peirce se potencializa ainda mais quando atrelamos a letra da canção à sua melodia. Santaella (2005b, p. 181) nos lembra que “as leis da física dizem que nenhum som é ouvido sozinho. Todo som movimenta um

conjunto de sobretons produzidos por um fenômeno físico conhecido sobre o nome de vibração simpática”. Deste modo, a música atinge seu ápice e explode suas camadas de significação.

Para Peirce, o signo tem uma natureza triádica. Assim, todo signo é ao mesmo tempo primeiridade, secundidade e terceiridade, embora possamos ver apenas uma faceta, sem atentar para as outras, pois é fato que as categorias são onipresentes. Acerca de qualquer coisa que se pense, as categorias estão lá. Mas seu valor analítico é baixo; elas são muito gerais. Não existe dicotomia em Peirce (exceto na secundidade, que explicaremos a seguir). O porquê dessas classificações reside no princípio básico e essencial de que a Semiótica é uma Lógica, por este motivo as classificações e categorizações são necessárias.

A faceta triádica do signo compreende sua possibilidade de análise de acordo com as definições abaixo:

- em si mesmo, nas suas propriedades internas, ou seja, no seu poder para significar;
- na sua referência àquilo que ele indica, se refere ou representa; e
- nos tipos de efeitos que está apto a produzir nos seus receptores, isto é, nos tipos de interpretação que ele tem o potencial de despertar nos seus usuários. (SANTAELLA, 2005a, p. 5)

Ainda neste contexto das três categorias, é possível estabelecer relações entre elas e a consciência, a mente e o cérebro. A consciência está atrelada à primeiridade, com o “devaneio” e o “caminhar” por entre metáforas. O cérebro encontra paridade com a secundidade, categoria “responsável” pelo aspecto físico das coisas. Por fim, e não menos importante, a mente está para a terceiridade, pois é nesta categoria que ocorre a continuidade da mediação, que faz com que uma coisa seja traduzida em outra.

As categorias são modos lógicos das coisas serem no mundo. Os modos de produção de sentidos propostos por Peirce são aplicáveis a todos os tipos de linguagem, por esta razão são também aplicáveis a qualquer tipo de fenômeno. As categorias são modos de operação dos signos na mente.

Ainda buscando definir e melhor compreender o que são e como funcionam as três categorias propostas por Peirce, é possível definir a marca principal de cada categoria com apenas uma ou ainda com poucas palavras (o que de modo algum torna a definição simplista e/ou limitada). Assim, temos:

Primeiridade: possibilidade. Secundidade: Aqui e agora. Terceiridade: Continuidade

Cada categoria tem uma relação mais próxima e predominante com cada linguagem. A música, por exemplo, está mais ligada à primeiridade. A primeiridade recorda o acaso, o

frescor da novidade e espontaneidade. Por isso sua relação com a música e com a percepção da música. Quando uma música nos atinge, nos vemos envolvidos em um universo “sem palavras”, indescritível, que apenas “é” aquela mistura de inúmeras sensações e sentimentos.

Vemo-nos (aliás, nem vemos, porque neste instante não temos esta consciência, o que faz parte da primeiridade) imersos em um emaranhado de “tudo” ao mesmo tempo. A primeiridade não busca remeter a nada, não pode ser pensada ou explicada, pois, ao partir para estes estágios, estaríamos diante da secundidade. Suas características mais marcantes e evidentes são a presentidade e a originalidade. A secundidade, por sua vez, é o momento de identificação, da sensação, do fato ou acontecimento.

Todo o universo da Arte costuma estar sob efeito da predominância da primeiridade, porque o princípio que a rege é a disponibilidade. Já a secundidade, requer observação, atenção, não fica “apenas” no envolvimento. E que bom que é assim; caso contrário estaríamos fadados a reduzir à Arte ao plano do entedimento, à lógica (neste caso absurda) da explicação e da razão, o que desvirtuaria totalmente um de seus papéis, que é o de nos fornecer elementos para que possamos transpor e não limitar nossos olhares.

A Arte nem sempre nos apresenta respostas, aponta perguntas e exatamente por isso é tão essencial em nossas vidas – permite-nos o autoconhecimento, razão maior que pode acalmar as inúmeras inquietudes de espírito. A Ciência, a Filosofia e a Arte foram se desviando umas das outras ao longo dos séculos, por inúmeros fatores.

Um dos imensos pontos positivos que temos com a expansão da tecnologia é que ela facilitou a reagregação entre as áreas, estimulando não apenas a ampliação do nosso olhar, mas também a “dilatação” dos ouvidos e dos demais órgãos de sentido. Isto porque, embora mais apressados em meio aos muitos aparelhos que surgiram com a proposta de “facilitar” nosso dia-a-dia, fomos ampliando a capacidade de prestar atenção a vários elementos ao mesmo tempo (por exemplo: celular, tv, direção de um veículo, rádio, entre outros). Essa “pressa” deixa implícita uma nova concepção de homem, que não é melhor ou pior que o “anterior”, apenas mais “multi” ou simultâneo. Por este motivo, a sinestesia nunca deixou de entrar em pauta.

A primeiridade está também estritamente ligada aos efeitos estéticos. E o que é o efeito estético para Peirce? Santaella (1994, p. 126) nos fornece uma definição à luz dos escritos de Peirce: “A questão da estética, portanto, é determinar o que pode preencher esse requisito de ser admirável, desejável, em e por si mesmo, sem qualquer razão ulterior”. (CP

2.199). Além disto, a autora ainda completa afirmando que é também na estética que estão às bases que nortearão o ético e conduzirão em direção ao ideal a ser atingido.

Não temos nenhum domínio ou controle sobre a primeiridade, ela é avanescente. Nem sempre estamos dispostos a gastar o tempo necessário para melhor usufruirmos as experiências de primeiridade que se apresentam em nosso cotidiano. Em geral, partimos rapidamente para as conexões e relações, ou seja, para a secundidade. No entanto, quando nos detemos ou demoramos na primeiridade, não estamos perdendo tempo, mas ganhando, uma vez que em uma boa análise semiótica não cabe a pressa ou a rapidez; é no olhar/escuta demorados que ela fluirá e acontecerá.

Permitir-se aproveitar as emoções da primeiridade, é também permitir-se descobrir, e buscar ver as coisas, fatos, pessoas, manifestações artísticas tais como elas são. Tecer relações é importante, mas pular ou diminuir as experiências deste primeiro olhar é matar a possibilidade antes de sua emergência. Primeiridade é também o clarão repentino, a chispa em meio à escuridão.

Ibri (1992) também nos auxilia nesta tarefa de melhor compreender o que são e como funcionam as categorias. Para ele, a secundidade envolve a capacidade de percepção. A terceiridade é um *continuum*, envolve lei, aprendizagem, pensamento, mediação e representação. A continuidade compreende a primeira e a terceira categorias, uma vez que a secundidade está situada em um espaço destinado a particularidades e individualidades. Para Peirce é próprio e natural do pensamento crescer, relacionando-se a terceiridade a um processo de evolução e inacabamento.

Convém ressaltar que a terceiridade se faz temporalmente, de modo que a efetivação da representação geral apenas é possível se pensada por meio do fluxo do tempo, visto que o tempo é uma pré-condição para a ocorrência do pensamento mediativo. O conceito de aprendizagem e síntese está diretamente ligado à ideia de evolução, uma vez que, tendo o caráter mental da consciência a necessária plasticidade para crescer, ocorrerá quase naturalmente a ruptura de velhos hábitos que não se encontram adequados à dinâmica e ao fluxo da existência.

Falar da Semiótica Peirceana é acima de tudo abordar a Fenomenologia, isto é, o phaneron (fenômeno), que abarca toda e qualquer coisa que aparece à mente. Ainda para Ibri (1992), a Fenomenologia não afirma sobre aquilo que é, nem sobre o que deveria ser, mas ajuda-nos a verificar aquilo que está em toda a parte, quer seja um vago pensamento, uma

ação pequena ou algo que envolva o Universo, como as leis da Física e da Biologia, por exemplo.

Para Peirce, Fenomenologia é a descrição do phaneron. A consciência é/está situada nas situações da vida. A pergunta que ele persegue com sua Fenomenologia leva em conta como se dá a apreensão dos fenômenos na consciência, sendo que o mais importante é abrir os olhos ao fenômeno, olhá-lo antes de tudo com um olhar despido de qualquer aparato teórico.

Sendo a ciência das aparências, a Fenomenologia corre o risco de ser diminuída a algo simplório ou mesmo ingênuo, porém vale ressaltar que seu caráter científico reside no objetivo perseguido e atingido por Peirce, com a criação da universalidade das categorias, podendo ser provadas e vivenciadas por qualquer observador acerca de qualquer fenômeno.

Assim, é na Fenomenologia que iremos encontrar lugar e espaço para investigar “os modos como aprendemos qualquer coisa que aparece à nossa mente, qualquer coisa de qualquer tipo, algo simples como um cheiro, uma formação de nuvens no céu, o ruído da chuva (Santaella, 2005a, p. 2). O fim último da Fenomenologia não é concluir nada, mas sim observar e constatar como a aparência dos fenômenos chega até nós.

Dos escritos de Peirce, segundo Ibri (1992.) apreende-se a ideia de que os universais não se limitam a trilhar um caminho de compreensão entre os termos e seus referentes, mas sim, sob um ponto de vista mais amplo, averiguar as possíveis relações entre o geral e o particular. Deste modo, constata-se que a mediação e a semiose são dependentes da generalidade real, uma vez que o particular não pode ser reduzido à razão, pois o objeto do pensamento deve ser geral. A grande questão que inquietava e que perseguiu o início da obra de Peirce é essencialmente “ Como se dá a apreensão dos fenômenos na consciência?”.

O legado das categorias universais de Peirce é capaz de transitar e construir significados em todas as áreas da Ciência, nos diferentes tempos da história da humanidade, apesar das convergências vividas na contemporaneidade, em que uma classificação das Ciências hoje é praticamente impossível. Ainda para Ibri (1992), o Universo Inteligível idealizado por Peirce é, ainda hoje, desafiador, instigante e acima de tudo, aplicável e possível.

Agora que traçamos um panorama das bases fenomenológicas da semiótica peirciana, iremos abordar o fazer semiótico proposto por Luiz Tatit ao analisar canções do repertório popular brasileiro. Embora este autor se valha da semiótica greimasiana, não é do nosso interesse adentrar nos fundamentos e pressupostos desta semiótica; o que nos interessa é fazer

uso das reflexões e modelos de análises propostos por Tatit no seu estudo específico da semiótica da canção. Portanto, estaremos propondo a base fenomenológica de Peirce como fundamento geral para a inserção e diálogo com a semiótica da canção na sua especificidade.

Já dissemos aqui, mas queremos ressaltar a importância e a necessidade de perceber e encarar a música como uma unidade significativa, que se constrói e se tece com várias facetas, que embora possam ser distintas, se articulam e funcionam juntas.

Tatit aponta para a importância da análise de uma música considerar o plano do conteúdo e o plano da expressão, deste modo, letra, melodia e todo o arsenal de elementos que compõem a música “nos faz apreender a integração e a compatibilidade entre elementos verbais e não verbais como se todos concorressem à mesma zona de sentido” (Tatit, 1999, p. 45). O plano verbal e o não verbal se complementam de modo que um não se sobrepõe ao outro.

O mesmo autor afirma ainda que:

A canção promove a remotivação constante dos componentes próprios do discurso oral – cadeia linguística e perfil entoativo – gerando entre eles outras formas de compromisso que se pautam, em geral, pela estabilidade e consequente fortalecimento do plano da expressão. Durante essa operação, a relação sujeito/objeto vai sendo reproduzida na letra, na melodia e demais recursos musicais, ora dentro de uma dimensão extensa, ora através do contato de elementos vizinhos, mas sempre em função do estreitamento dos laços entre expressão e conteúdo. (TATIT 1999, p. 45)

Estamos então diante de um evento semiótico; um contexto no qual se considera a ação de diferentes signos para a composição de um novo signo. Para Tatit (1997), as relações entre pensamento semiótico e pensamento musical podem ser produtivas e enriquecedoras para ambas as partes, cabendo a cada campo se propor a investigar o lugar teórico dos conceitos fundamentais que regem cada pensamento.

É preciso considerar ainda que a canção popular oportuniza diversas facetas de investigação. Por si só (dada sua amplitude) é possível encontrar variadas origens, expressões e manifestações que se reúnem, criando um estilo peculiar e apreciado por uma grande quantidade de admiradores que, em algum momento de sua história, se depararam com a beleza e encantamento proporcionados por uma música considerada “popular”.

MPB passou a ser a sigla utilizada para definir um gênero específico que surgiu no final dos anos 1960, mas que acabou nomeando a segunda geração da Bossa Nova. Mais tarde a MPB passou à mistura de vários ritmos como rock, soul e samba, além de sofrer influência da música latina e do reggae. Por fim, podemos dizer que Música Popular Brasileira pode

significar mistura e indefinição, mas preferimos perceber este arsenal de influências como criação e possibilidade.

A música mantém um papel de destaque em relação aos demais signos porque é um dos poucos e raros que figuram entre aqueles em que o processo interpretativo não necessita avançar para os demais níveis além da primeiridade. Isto porque a semiose pode ocorrer já sob o domínio da qualidade de sentimento. Para Santaella (2005b), estados de candidez e disponibilidade perceptiva se apresentam sob o domínio da primeiridade. Estados estes produzidos pela música dado o seu aspecto evocador.

Para Tatit (1999, p. 195), “o programa melódico de uma canção define-se pela busca dos valores emissivos – pelo restabelecimento dos elos que ligam sujeito e objeto”. Ou seja, a melodia é um elo de ligação importante e fundamental na constituição dos significados semióticos em uma canção. A melodia, entendida como um determinado padrão sonoro na formação de uma unidade junto ao ritmo, ao timbre e à harmonia, que formam o conjunto de elementos fundamentais da música.

Embora cada elemento esteja dotado de características e peculiaridades próprias, não devem ser encarados independentemente, pois, conforme vimos anteriormente (além de termos insistido sobre isto ao longo deste trabalho), a música deve ser entendida como uma totalidade, de modo que pensamentos ou classificações fragmentadas não ganhem espaço.

A importância da melodia pode ser ressaltada tanto na música vocal quanto na música instrumental. Em nossa Música Popular Brasileira, temos muitas heranças e ganhos significativos no tocante à miscigenação e às influências em torno dos ritmos afro-brasileiros. Ainda abordando a questão do ritmo e da melodia, tão fundamentais, Tatit (1999, p. 199) afirma que “os arranjos instrumentais, quando bem elaborados, são os mais fiéis intérpretes do que se passa em profundidade (...). Tudo como se coubesse ao arranjo desvendar a opção do enunciador pela predominância emissiva”.

O lugar ocupado pela melodia no que se refere às significações e possibilidades semióticas é tão importante que pode, por si só, garantir mediações. Quando temos a referência de um aspecto verbal (como a fixação ou memorização de uma letra) atrelada à memorização da melodia, recordar uma canção se torna mais fácil e prazeroso, uma vez que os aspectos melódicos acabam funcionando como marcos que permitem a evocação de sensações despertadas como se de fato estivéssemos ouvindo a canção integralmente.

A mudança de comportamento melódico pressupõe a suspensão das leis que vinham regendo uma determinada etapa da música e sua substituição por outras que produzam resultados necessariamente contrastantes. Evidente que há um sujeito enunciativo responsável tanto pelas leis como por suas alterações, o que garante a homogeneidade da canção integral. (TATIT, 2009, p. 205)

Com os avanços da tecnologia, a possibilidade de mudar trechos ou alterar completamente diversos aspectos e facetas de uma música foi facilitada e amplamente utilizada na busca pela obtenção de resultados bastante específicos, mudando concepções.

“Passando, assim, dos instrumentos corporais para a mecânica, desta para a eletricidade, e então para a eletrônica, a transmissão, o registro, o computador e a informática, foram saltos consecutivos que alargaram cada vez mais o conceito de música (Santaella, 2005b, p. 135)

É próprio do homem estar constantemente em busca de transformações. Transformações estas que se estendem para os lugares e elementos com os quais convive. Com a música não é diferente. O poder de manipulação interna dos sons pode ressignificar completamente uma música, conferindo a ela sentidos que antes não eram cogitados. Afinal, o que importa realmente não são os meios pelos quais o som foi produzido ou manipulado, mas sim os efeitos que estará apto a produzir.

Trata-se, pois, do verdadeiro material musical, o som, de qualquer origem, seja ele vocal, ambiental, instrumental ou eletroacústico, sempre um fenômeno de energia, de natureza ondulatória, sempre percebido pelo mesmo aparelho audiocerebral, o ouvido. Tudo que no som é propriamente sensorial tem a ver com o ouvido. Implícita nessa noção de corpos sonoros está, portanto, a questão da percepção, a escuta do som, outro elemento de secundidade que se introduz muito propriamente nesse nível das sintaxes sonoras. (SANTAELLA, 2005b, p.137)

Embora a natureza da música esteja voltada para a primeiridade, não podemos negar a existência e a presença das demais categorias peirceanas, de modo que, se limitarmos a ação da música apenas ao viés do puro estado de sentimento (primeiridade), estaríamos negando a relação entre linguagem, pensamento e mundo, que se dá por meio dos diversos níveis de significação propostos por meio das categorias.

Estados ou hábitos de sentimentos não devem ser confundidos com o senso comum, com a falta de um olhar crítico, pelo contrário, para que possamos desenvolver cada vez mais estes estados, a primeiridade deve ser vivenciada e experimentada sem pressa ou constrangimento.

## **4. ANÁLISES DAS MÚSICAS**

### **4.1. CONSIDERAÇÕES PRÉVIAS**

Estudar a canção é no fundo aceitar o desafio de explorar essa área nebulosa em que as linguagens não são nem totalmente “naturais” (no sentido semiótico do termo), nem totalmente “artificiais” e precisam das duas esferas de atuação para construir o seu sentido. (TATIT, 1997, p. 87)

Neste capítulo, analisaremos as letras de seis canções e aplicaremos os conceitos abordados nos capítulos anteriores, de acordo com o nosso objetivo central: identificar a presença de evocações sinestésicas nestas letras e interpretá-las como um todo significativo a partir dos sentidos que estão aptas a produzir.

A seleção de canções se deu a partir de um olhar atento e já com algumas intenções e possibilidades sendo vislumbradas. Ao longo do caminho, por vezes da audição atenta, outras vezes da “audição” escrita, em que buscamos ouvir as vozes e sentidos que emergiam das canções, chegamos agora a este resultado, que longe de ser um fim em si mesmo aponta para novas relações ou (re) significa os caminhos de revisão teóricos trilhados até esta etapa do trabalho.

As análises levaram em conta não apenas a canção em seu aspecto textual, mas também as formas de expressão e vinculação de significados atrelados, estabelecendo assim os elos entre a forma e o conteúdo. Não podemos deixar ainda de mencionar a questão da musicalidade atrelada à letra da canção, sem ela a letra pode até ter significados interessantes, pertinentes e poéticos, mas é a musicalidade que confere o “tom” e abre para nós as janelas dos significados mais profundos e peculiares.

Além disso, a musicalidade favorece os eventos e as oportunidades de nos depararmos com construções que remetam às evocações sinestésicas ou à própria sinestesia. Caminhando por entre os aspectos metafóricos que são potencializados com as generosas janelas da percepção favorecidas por meio da expressão musical.

Todas as metáforas bem sucedidas têm um que sinestésico, pois nos remetem a comparações e recordações de um ou de múltiplos sentidos. Mas para que uma metáfora seja bem sucedida, é preciso que o escritor/compositor/criador tenha a capacidade de “deixar escapar” evocações sonoras em suas construções e conexões entre campos conceituais aparentemente distintos ou até mesmo opostos.

Vale ressaltar ainda que acabamos por selecionar canções que fazem parte do que podemos chamar de “era recente da MPB”, não porque não tenhamos a consciência e a

certeza da existência de um repertório clássico e daquelas músicas que parecem não sair nunca do imaginário e do leque de preferências de um grande público. Tal escolha deve-se ao fato de que quisemos também valorizar as novas produções, evidenciando o grande potencial que elas detêm, o que é fruto de um legado histórico ou mesmo de influências declaradas, como é o caso do cantor e compositor Jorge Vercilo, que se assume com um apreciador e amante das obras de Caetano Veloso e Djavan.

Há muita polêmica acerca desta nova geração da MPB. O gênero passou por várias transformações ao longo das décadas, o que de modo algum pode ser visto como algo negativo – afinal, se existiu transformação é sinal de que o gênero está vivo e é atuante. Apesar das críticas de que a MPB deixou de realizar denúncias, críticas sociais e políticas, observamos que, na verdade, esta criticidade ainda se faz presente, seja de modo mais sucinto ou ainda com algumas doses de humor. Mas este não é o nosso foco. Nossa seleção primou pelas evocações sinestésicas e não pelo teor de romantismo/amor ou crítica social.

Esperamos que o leitor também se deixe envolver e seduzir por meio dos sentidos, embalados por vozes presentes nas letras da música e das construções de significados que ela realiza em nós.

Apesar da separação das letras das canções a serem analisadas de acordo com cada um dos sentidos, na verdade é quase impossível uma separação acirrada de sentidos e de evocações sinestésicas, uma vez que os elementos se misturam e adquirem sentido a partir da mistura ou da oposição de sentidos. E como cada canção é um arsenal de possibilidades, seria errôneo de nossa parte analisar apenas uma faceta em favor da supressão das demais. Afinal, é o conjunto que enriquece a beleza das letras destas canções, criando um significado atraente. Portanto, o apontamento de um sentido em particular é apenas indicação de uma certa dominância de um sentido sobre os outros.

Faremos uso de alguns aspectos evidenciados nas análises de Tatit, porque estamos diante de aspectos verbais presentes nas letras das canções. Neste sentido, a aplicabilidade da Semiótica Peirceana existe, mas é menos perceptível neste contexto.

Por que analisar uma canção semioticamente? Entre tantos motivos a enumerar e descrever, o principal deles é a curiosidade (elemento sem o qual nenhuma pesquisa tem sequer origem) em saber como os signos se organizam, funcionam e que efeitos estão aptos a produzir no receptor que, por sua vez, criará ainda outros efeitos sobre estes iniciais.

Estaremos então diante da beleza da semiose, sem deixar de considerar que a semiótica é um caminho, mas

não é uma chave que abre para nós milagrosamente as portas de processos de signos cuja teoria e prática desconhecemos. Ela funciona como um mapa lógico que traça as linhas dos diferentes aspectos através dos quais uma análise deve ser conduzida, mas não nos traz conhecimento específico da história, teoria e prática de um determinado processo de signos. (SANTAELLA, 2005a, p. 6)

O fato de escolhermos optar pelos modelos traçados por Tatit não anula o viés peirceano deste trabalho, especialmente no que diz respeito ao mapeamento de territórios que sua fenomenologia e semiótica nos permitem realizar. Vem de Tatit a definição do tipo de olhar que dedicaremos ao nosso objeto durante as análises, o que reflete também nossa escolha e posição perante as músicas selecionadas:

O olhar semiótico é aquele que detecta, detrás das grandezas expressas no texto, valores de ordem actancial, modal, aspectual, espacial, temporal, numa palavra, valores de ordem tensiva, mantendo –ou esboçando – entre si interações sintáticas. Essas grandezas constituem um microuniverso semântico (...). Em outras palavras, a significação que nos parece emanar da superfície do texto pressupõe na realidade a compreensão de um sistema complexo de funções sintáticas que sustenta esses efeitos de sentido terminais. (TATIT, 2001, p.15)

Ora, ao buscar a realização de uma análise semiótica, o que está em jogo são os mais diversos modos de significação que, no caso da música, também estão presentes. Analisa-se o contexto geral, buscando apreender os eixos de significação que emanam de todas as “partes” da música, na verdade de todas as suas facetas (letras, melodia, ritmo etc.) e, a partir do arsenal destes aspectos, definem-se as linhas e as direções para onde converge a canção.

Realizar análises requer atenção para que se possam identificar as operações abstratas que estão em jogo e que vão se desencadeando ao longo de todo o processo evolutivo de uma canção. É nesse ponto que as categorias são relevantes. Para Tatit (2001, p. 16) “Quase simultaneamente, observamos que essas categorias pressupõem outras categorias mais abstratas que, por sua vez, pressupõem outras e assim por diante (...)”. As categorias não são um fim em si mesmo, mas apontam para novas e mais profundas camadas de significação.

Plaza nos lembra que muitos pensadores e escritores já souberam perceber e reconhecer a importância do receptor/intérprete na Arte, que este é um legado antigo, embora nos dias atuais tenhamos uma convocação cada vez maior e mais atenta para o público-alvo de todas as manifestações e produções artísticas.

Para Einstein (que via a Arte como metáfora do organismo vivo), uma obra de arte viva era aquela que permitia uma interpretação do espectador, ao engajá-lo no curso de um processo de criação em aberto. Para Marcel Duchamp, uma obra se completa

com o público. E, para Bakhtin, o ‘inacabamento de princípio’ e a ‘abertura dialógica’ são sinônimos. (PLAZA, 2010, p.2)

Assim como a História não se acaba, a Arte não se esgota. E muito menos a semiótica e as traduções e leituras intersemióticas que realizamos acerca das produções que nos cercam. De alguma forma (visual, verbal, auditiva, ou ainda por meio de todas essas possibilidades), o fazer artístico desafia nossas capacidades de perceber e interpretar o que está ao nosso redor, bem diante dos nossos olhos. Nosso olhar cotidiano, como foco somente nas coisas práticas e corriqueiras do dia-a-dia, vai, aos poucos, entorpecendo a capacidade de se (re) encantar. Assim, (re) educar as portas da sensibilidade é uma tarefa contínua, e a música consegue nos auxiliar na quebra de barreiras.

Propor análises e reflexões pautadas na questão sinestésica já é um modo de buscar romper barreiras. “Não podemos negar que o século XX é rico em manifestações que procuraram uma maior interação entre as linguagens” (Plaza, 2010, p. 11). Um século que deixou grandes e significativas marcas por meio das propostas de simultaneidade, na pintura, na poesia e demais manifestações/facetas artísticas.

## **4.2. VISÃO**

### **Arco –íris (Jorge Vercilo)**

Azul rei  
Verde mar  
Eu pedi ao arco íris  
Para me emprestar  
E lhe dei sem pensar  
Pois preciso do infinito que você me dá  
Mais que coisa linda quem me dera  
Era só quimera pra um sonhador  
Lembro o tempo que ficou  
Ali na areia  
Na noite de estrelas  
Na roda de viola

E você que era só quimera  
Hoje é minha vida  
Hoje é meu amor  
E o medo nunca mais me cega  
O meu mundo explodiu em cor  
Arco íris no olhar  
Azul rei por sobre o verde mar  
Suas cores  
Quem colore  
Não tem mais o que fazer  
Não me reconheço sem você  
Não me engano  
Eu te amo

O título da canção, Arco-íris, já sugere prontamente a ligação com o Universo das Cores. *Azul rei, verde mar*, projeta um ambiente praiano, propício ao surgimento de um arco-íris. Arco-íris, fenômeno óptico e meteorológico que define um arco com cores variadas. As cores, que se unem no início da canção, criam uma relação entre o céu e o mar, entre o terreno e o celeste, conduzem a um efeito familiar que chegam a estabelecer um diálogo: *Eu pedi ao arco-íris para me emprestar*. Outro efeito possível é o da luminosidade/claridade, uma vez que as cores marcantes sugerem o amanhecer e o despertar. Estes efeitos iniciais fornecem indícios de que a letra da canção abordará aspectos relacionados ao sentido da visão, uma vez que passa a retratar versos e expressões que "convocam" o olhar.

A pressa e o amor do gesto não permitem tempo para grandes reflexões ou planejamentos: *E lhe dei sem pensar/ Pois preciso do Infinito que você me dá*. O arco-íris possui muitas cores, porém é sabido que a maior parte das pessoas consegue identificar apenas seis dessas cores. No caso da canção, em que apenas o *azul rei e o verde mar* são apresentados, as cores, que o amor nos faz enxergar, assumem caráter infinito. Infinitude que só se encontra no outro. É o outro quem completa as duas cores apresentadas e dá uma forma poética a esta união de cores: o arco-íris.

É desse encontro com o outro, que vem o ápice da canção: *Mais que coisa linda quem me dera/ Era só quimera pra um sonhador*. Trata-se de uma quimera, de um sonho, um ideal,

encantamento e divagação em processo, convocando o ser amado a embalar-se junto ao amante. No plano da esperança e do sonho, as sensações se misturam, a descrição dos sentimentos se funde, ficando difícil distinguir onde começa uma impressão acerca do Outro e onde termina. Uma mistura que novamente remete ao arco-íris.

“*Quem me dera – quimera*”, não constitui apenas uma rima, mas a necessidade de demonstrar a continuidade da fantasia, do sonho e do desejo por viver o brilho deste amor. Para Rossi (2003, p. 40), “O sujeito é representado pelo jogo dos significantes, seus intervalos escondem um Outro que está latente”. Podemos pensar que há na canção uma organização de significantes, e estes podem representar o sujeito e suas maneiras de amar, mas nunca totalmente, absolutamente.

*E você que era só quimera*

*Hoje é minha vida*

*Hoje é meu amor*

*E o medo nunca mais me cega*

Nas brechas deste intervalo, ocorre a revelação da transformação daquilo que era sonho e utopia em razão da própria vida, sentido, motivo para vivê-la. O medo, que outrora não o deixava ver com clareza o brilho deste amor, agora é negado, dando espaço à luz que lhe abre os olhos para novas definições, agora mais firmes, afirmativas e convincentes: *é minha vida, é meu amor*.

***O meu mundo explodiu em cor***

*Arco íris no olhar*

*Azul rei por sobre o verde mar*

*Suas cores*

*Quem colore?*

*Não tem mais o que fazer*

*Não me reconheço sem você*

*Não me engano*

*Eu te amo*

O mundo que explode em cor é a metáfora das cores que antes vagavam desconexas, como alguém que tenta nomear todas as cores do arco-íris. Agora, com a construção crescente e evanescente ao longo da canção, o amor desponta já não mais como lusco-fusco, pelo

contrário, mais definido, mais palpável e reconhecível. Novamente o conceito de arco-íris vem ao encontro da lógica das construções.

Ora, se o arco-íris é um fenômeno óptico que ocorre em razão da separação das cores que compõem a luz solar, também o amor se dissipa em cores para depois se fundir e explodir, tal qual um arco-íris. Com suas cores refratadas pelo/com o olhar da pessoa amada, resta apresentar-se, mesmo correndo o risco de surgir em meio a condições adversas (lembrando os muitos arco-íris que já vimos surgindo entre o sol e a chuva).

Mas ainda existe o conflito: *Suas cores/ Quem colore?* São cores tão vivas, pulsantes e contagiantes que se distinguem das cores tipicamente conhecidas. De novo o mistério, a quimera. A dúvida e o incerto por saber quem colore a pessoa amada de modo tão indescritível e iluminador.

A resposta não é encontrada e nem poderia, pois o que falta é de uma outra ordem, e as palavras nem sempre conseguem dizê-lo, pois alguma coisa sempre escapa. A função da metáfora é justamente fazer brilhar o que escapa. É na sua luminosidade que o eu (su) porta-se em seu furo. No entanto, tal luminosidade também pode cegar. Signo mais pleno e precioso, sossego das pulsões (...). (SANTAELLA, 2003, p. 122).

Diante deste universo colorido que o amor instaura e restaura, a identidade se perde, *não me reconheço sem você*, céu e terra se unem, *Azul rei por sobre o verde mar* e juntos concelebram a cumplicidade nas cores, nos sentimentos e naquilo que ainda há de ser vivido para além do arco-íris, onde o “pote de ouro” é a própria aquarela do Amor.

As cores e as descrições da alegria insinuadas e/ou provocadas pela pessoa amada criam, ao longo de toda a canção, o cenário adequado para que o “infinito aconteça”. Novamente esta projeção do infinito se dá através de diversos elementos marcantes ao longo da canção: o olhar, o céu, o mar, a quimera, o universo do sonho e da imaginação, cenários propícios e facilitadores (ao menos no imaginário) para a consolidação do amor.

A cor azul tem uma grande representatividade neste sentido, uma vez que pode simbolizar e indicar uma série de significados, possibilidades e qualidades de sentimentos. Universalmente é uma cor ligada à pureza (azul do céu/ azul celeste/ azul bebê etc.), que remete ao divino, sagrado, e que transmite um ar de simplicidade. E justamente por ter estes atributos é abordada na canção para assinalar o Infinito, conduzindo à composição da significação do Amor.

Amor este que desde o início da canção é projetado em meio a um cenário relacionado ao imaginário, ao plano/nível de um “conto de fadas” que a melodia potencializa. Basta notar

a presença de elementos como rei, infinito, estrelas, viola (sugerindo uma serenata ou homenagem atrelada à musicalização).

Agora que realizamos uma análise geral, mais voltada ao cunho interpretativo da letra da canção, dirigimo-nos a um olhar mais atento e focado em direção à Semiótica. Não que sejam dois momentos completamente diversos e separados, uma vez que, para analisar um objeto semioticamente, é de suma importância "parar" o olhar sobre ele, isto é, demorar-se na contemplação e observação atenta.

O que passaremos a fazer a seguir é a "lapidação" semiótica, isto é, a aplicação dos conceitos já citados neste trabalho. Ressaltamos que os conceitos irão surgindo à luz das necessidades e demandas oriundas do interior das canções; não pretendemos impor-lhes nomenclaturas e definições que não lhes cabem, afinal, "analisar semioticamente significa empreender um diálogo de signos, no qual nós mesmos somos signos que respondem a signos" (Santaella, 2005a, p. 42). Lembrando ainda que a música acontece e desaparece, sem que ocorra uma fixação, tal qual quando nos deparamos com um outdoor, por exemplo, que nos fornece pistas e pode estar fixo, permitindo que a ele voltemos e retomemos impressões ou chequemos constatações.

De modo geral, a música desperta o interpretante emocional e, em geral, não é preciso ou possível ir além dele. Quanto à canção "Arco-íris" (Jorge Vercilo) listamos abaixo uma "divisão" dos aspectos semióticos da canção e da música, a saber:

#### 1. Primeiridade

Quanto à primeiridade, podemos ressaltar o aspecto "colorido" que nos embala e envolve ao ouvirmos a musicalização desta letra. A sensação de estarmos sendo atingidos por cores oriundas de todas as direções é algo muito forte e latente. Cores que se misturam (arco-íris) de modo que já não é mais possível saber as delimitações de cada uma, apenas lançar-se sobre a mistura e perder-se no colorido.

Além disso, os elementos mar, arco-íris, sonho/quimera trazem a sensação/ impressão de luminosidade e claridade, frescor e novidade. Esses aspectos qualitativos, são apreendidos de modo imperceptível, o que torna a atividade de listá-los ou descrevê-los dificultosa e ao mesmo tempo desafiadora, pois é preciso retomar o olhar (atento e perspicaz) ao signo o tempo todo.

## 2. Secundidade

Este mesmo colorido é o que invade a ideia, a visão e o olhar lançado sobre a pessoa amada, transferindo a ela este colorido e brilho, atribuindo-lhe o mérito das muitas cores que vão surgindo, compondo um arco, que envolve e contagia, tamanha sua força e intensidade .

De modo especial, a presença do azul e do verde, cores que remontam ao céu e ao mar, criando uma sensação de liberdade e de tranquilidade, abre espaço para a evocação da quimera, citada na letra da canção; uma verdadeira ambientação para esse universo do sonho e da utopia.

## 3. Terceiridade

Os elementos "azul rei" e "verde mar" funcionam como signos de terceiridade, uma vez que o azul nos remete imediatamente ao céu e o verde, ao mar. Ao evocarem estes espaços (céu/ mar), estas cores acabam evocando também toda uma cadeia associativa que pode se desenrolar a partir delas.

A presença destas cores e a presença delas evocadas desde o início da canção conduzem a algumas interpretações. O azul, rei, por estar acima, vendo o que se passa (céu), o verde, diretamente já relacionado ao mar, na extremidade oposta ao céu, funciona como indicativo para a força de um amor que move céus e terras e, além disto, se perde em meio às muitas possibilidades de ser vivido (arco-íris). Assim, em terceiridade, a canção nos conduz à experiência habitual das cores.

A música, em geral, e não apenas esta canção de Jorge Vercilo, localiza-se sob a dominância do sin-signo icônico remático, pois ela evoca qualidades de sentimentos, as quais não são passíveis de nomenclatura. É possível ouvir com emoção, com comoção e com o intelecto, porém esta última possibilidade só é atingida e possível para os músicos, uma vez que eles são detentores das técnicas e das teorias que se "escondem" detrás das notas e acordes. Nós, "simples" ouvintes não temos ideia das estruturas complexas que se encontram no interior dos sons que apreciamos.

A leitura semiótica se complementa nos objetos do signos. "Quando ouvimos uma música, o objeto dinâmico é tudo aquilo que as sequências de som são capazes de sugerir para a nossa escuta". (Santaella, 2012, p.15). Assim, o amor retratado de modo a sugerir liberdade e leveza constitui o objeto dinâmico da canção.

Objeto imediato: "O modo como o signo representa, indica, se assemelha, sugere, evoca aquilo a que ele se refere é o objeto imediato." (ibid.). De que modo o amor é retratado?

Por meio das cores e dos elementos da natureza, constituindo assim o objeto imediato da canção.

Pensando no modo existencial, isto é, singular, a canção Arco-íris é um sin-signo, pois dentro do Universo da Música, da MPB, de todas as letras que falam de amor e dentre todas as canções do compositor e intérprete Jorge Vercilo, ela é única.

Quando o fundamento está no existente, este recebe o nome técnico de sin-signo, isto é, qualquer coisa ou evento que é signo. Ora, um existente só pode ser através das suas qualidades. Por isso mesmo, existentes dão corpo a quali-signos. Onde houver um existente, haverá quali-signos. (Santaella, 2012, p. 120)

Quanto ao modo genérico, "chama-se atenção para o fato de que as coisas existentes acomodam-se em espécies de coisas, em tipos, classes de coisas. Enquanto os existentes são singulares, as classes são gerais". (Santaella, 2012, p.121). Assim, o modo genérico da canção é o fato de que ela faz parte de uma composição pertencente à categoria da MPB contemporânea e figura entre uma das canções de maior notação de seu intérprete.

Passando agora para um segundo momento, não desvinculado desta análise inicial, mas conforme já indicado e apontado anteriormente, iremos nos valer de alguns conceitos e terminologias próprias do modelo proposto pela Semiótica Greimasiana, já que existem elementos para estudar e classificar a narrativa neste tipo de semiótica. Vale ressaltar que embora diferentes, as duas teorias semióticas às quais nos referimos (peirceana e greimasiana) não são antagônicas.

Pensar a análise narrativa de um texto significa atentar para as interações sintáticas das estruturas apresentadas e suas relações entre si (internas) e com o receptor (externas). Observaremos no decorrer das análises das canções que algumas letras estão mais aptas a permitirem a exploração do aspecto narrativo de modo mais intenso, enquanto outras não. Não que estas últimas sejam menos ricas ou significativas no tocante à linguagem, mas pelo fato de estarem prioritariamente pautadas em outros aspectos, que não o narrativo. Assim, algumas letras são mais "temáticas" que outras.

Ainda pensando nessas estruturas semânticas fundamentais, temos na canção Arco-íris a presença marcante de vários elementos eufóricos, isto é, elementos que conduzem e sugerem sentimentos de alegria e bem-estar, satisfação, entre outros adjetivos que definem uma condição positiva. O próprio título da canção carrega esta marca expressiva de euforia, uma vez que "Arco-íris" sugere representações ligadas à imaginação, ao lúdico, ao sonho e à fantasia.

Em seguida os elementos "mar", "estrelas", "areia", "azul" também apresentam em si próprios e atrelados ao contexto essa carga de significação positiva, que de modo gradativo vão conduzindo a um valor discursivo central que é o da liberdade atrelada ao amor e vice-versa. Mesmo sem a presença de elementos de oposição à citada liberdade e ao amor, é possível propor uma relação (não de oposição), mas de contiguidade entre as diversas unidades que apontam para a euforia. Assim, temos, por aproximação:

Azul rei	Infinito que você me dá
Verde mar	
Arco-íris	Quimera
Noite de estrelas	
Roda de viola	

Para Barros (2007, p. 16) "A sintaxe narrativa deve ser pensada como um espetáculo que simula o fazer do homem que transforma o mundo. Para entender o espetáculo, determinar seus participantes e o papel que representam na historiazinha simulada". Assim, na "historiazinha simulada" da canção analisada, temos a configuração de um cenário baseado no sonho e na idealização da pessoa amada, uma vez que somente elementos positivos e qualificativos são a ela referidos e atribuídos.

Ainda traçando o percurso gerativo do texto, temos a definição de Barros (2007, p. 09) quando nos lembra que o "percurso gerativo do sentido vai do mais simples e abstrato ao mais complexo e concreto". Tal afirmação nos permite dividir a canção em dois eixos principais.

No primeiro eixo, ligado ao simples e abstrato, temos a consolidação da evocação às cores e ao colorido, com referência ao lúdico e ao sonho, compondo assim o percurso de sentido mais simples e abstrato. Os versos "Azul rei, verde mar"/ "Eu pedi ao arco-íris para me emprestar"/ "Era só quimera pra um sonhador"/ "O meu mundo explodiu em cor", são exemplos nos quais podemos observar o conceito definido por Barros. Um conceito essencial para que se possa compreender o "crescimento" e o desenvolvimento da letra da canção ao realizarmos um exame mais atento e minucioso no tocante à análise de seu plano do conteúdo.

Já, no segundo eixo, ligado ao mais complexo e concreto, também é possível identificar exemplos de versos que confirmam este segundo percurso de sentido. Após flunar

sobre as cores, atrelando-as à natureza e à pessoa amada, chega-se a algumas conclusões, ainda ligadas ao sonho e a quimera, mas relacionando esses elementos a estruturas concretas.

Os versos "Arco-íris **no olhar**" / "Azul rei por sobre o **verde mar**" / " Não tem mais o que fazer" / "Não me reconheço sem você" / "Não me engano" / "Eu te amo" são exemplos deste segundo momento/ eixo, de modo que os termos em destaque já não se apresentam mais (ou apenas) como imaginário, mas "encarnam-se" e materializam-se em algo (no olhar e no mar), conduzindo à finalização com a declaração de amor que, ao longo do percurso gerativo do sentido da canção, é construído gradativamente, onde cada verso colabora com a composição que caminha para uma crescente, cuja declaração ao final já é previamente imaginada ou até esperada, não como um lugar comum das canções de amor, mas como uma espécie de conclusão aos versos que foram se somando e caminhando para tal.

Apesar de não estarmos buscando elementos sequenciais ou classificatórios, de conteúdo narrativo no interior temático das canções em análise, é possível, sim, pensarmos nos elementos que compõem a harmonia temática da canção.

Barros (2007, p. 74) nos lembra que "Quando se lê um texto, busca-se, em geral, o tema que costura os diferentes pedaços do texto, a isotopia temática em suma". E por mais que estejamos abordando canções, é possível identificar estes elementos, que são/estão alinhados não só à coerência textual como um todo, mas no caso da canção, à sua linha melódica.

A isotopia temática recorre da repetição de unidades semânticas abstratas, em um mesmo percurso temático (...). A isotopia figurativa caracteriza-se pela redundância de traços figurativos, pela associação de figuras aparentadas. A recorrência de figuras atribui ao discurso uma imagem organizada e completa da realidade. (Barros, 2007, p. 74)

A canção "Arco-íris" apresenta isotopias figurativas da natureza ao apresentar os elementos mar, arco-íris, areia, estrelas que, por sua vez, revelam figuras temáticas de liberdade e paixão. Acabam funcionando como palavras-chave para a construção de uma leitura temático-figurativa na consolidação de um "argumento" que persegue o texto: o da luminosidade, atrelado ao colorido do arco-íris, o que busca tentar garantir as significações semânticas das evocações ligadas à visão, uma vez que a letra toda é convocativa ao olhar.

Além disso, as palavras acima citadas revestem a letra de traços sensoriais, criando ou atualizando imagens de liberdade, dependendo da experiência de mundo/colateral do leitor-ouvinte, que articulará ou não estes elementos (inconscientemente) na construção da figurativização que cresce e se consolida a partir das referências utilizadas, que embora

semelhantes ou pertencentes ao mesmo "grupo" (todas ligadas à natureza, por exemplo) possuem particularidades que vêm à tona quando da atenta busca por "rastros" da tematização em questão.

### **4.3. OLFATO**

#### **Aroma (Gilberto Gil)**

A-a-a-a-roma

A-a-a-a-roma

Vem pelo vento

Aroma

Fragrância, odor

Vem da pitanga

Da manga

Perfume da flor

Vem do estrume

Cheiro do gado

Vem do pecado (aroma-amor)

Do corpo dela (aroma-amor)

Todo molhado

Aroma

Um cheiro de suor

Ah, ah, ah, ah, aroma

Ah, ah, ah, ah, aroma

Vem pelas ventas

Aroma

Do pobre ou rico

Embriagado

Tu ficas

Eu também fico

Vem da macela

Da graviola  
Vem do pé de manjeriço  
Há que cheirar, manjeriço  
Todo o planeta  
Aroma  
De planta do sertão  
Todo o planeta (que cheirinho gostoso)  
Aroma (de capim cheiroso)  
De planta do sertão

Abordar evocações sinestésicas ligadas ao olfato é algo bastante desafiador, uma vez que comparados a outros mamíferos, os seres humanos possuem o olfato pouco desenvolvido. Outro fator importante, deve-se ao fato de que os apelos aos aspectos visuais são cada vez mais intensos, em detrimento do sentido do olfato. Talvez este seja um dos motivos para que a nossa memória olfativa esteja (com frequência) relacionada a outras memórias, (visuais, táteis, de paladar etc.) como se precisássemos de outras referências para o "registro" do odor.

Outro aspecto interessante que convém ressaltar é que olfato e paladar agem juntos na identificação do gosto dos alimentos. Assim, vale recordar que "A sinestesia se manifesta quando uma música consegue trazer um gosto à boca, quando uma letra inspira a sensação de um toque, o som evoca a imagem de uma cor, o gosto apresenta formas". (Filho, 2008, p. 131)

Com as evocações sinestésicas não é diferente, a "recordação" de um sentido leva ao desencadeamento de outro/outros, de modo que "Sinestesia está também ligada à memória, ou seja, as sensações paralelas são fácil e vividamente recordadas frequentemente ao estímulo que as provocou" (ibid.).

A canção "Aroma" retrata os odores que nos permeiam, advindos de origens distintas, naturais (flores, vento), imaginárias (pecado) e ainda aqueles aromas que não existem, mas são fruto de mazelas sociais criadas (do pobre, do rico). A letra ressalta que não vamos ao encontro desses aromas, eles é que "veem" (termo usado no início de cada estrofe) e nos encontram, invadem.

Aliás, assim como o sentido da audição, é difícil fechar-se ou negar-se ao olfato. Nossas células olfativas estão sempre disponíveis aos aromas que possam surgir. Assim como

os demais sentidos, temos nossas preferências e uma certa tendência a apreciar um aroma em detrimento de outro ou outros.

Um aspecto de grande importância e relevância para a análise desta canção é o ritmo. Ele é o condutor de vários significados e as possibilidades de interpretação que seguem, foram, em sua maioria, sugeridas a partir dele. Neste sentido, a repetida audição da canção foi/é fundamental para sua melhor compreensão.

(...) Em tais canções o ouvinte cede à sedução do ritmo e, somatizando a música, assovia, dança, batuca, canta. Canta, por exemplo, a festa de significantes semióticos, mesmo sem decodificar os significados. O ritmo musical embala a letra, e, como diz Caetano em outro frevo, "a gente se embala, se embola, s'embora" (Chuva, suor e cerveja). (Ribeiro, 1999, p. 38)

"A-a-a-a-roma", logo no início, temos a tentativa de "extensão" da palavra aroma com a repetição de seu som inicial, indicando, já pelo modo de apresentação, que é preciso sensibilidade e um certo "demorar-se" para uma boa apreciação olfativa. Apreciação esta que muitas vezes é imposta, obrigando-nos a sentir perfumes que não gostaríamos, mas, de modo geral, são positivas e transmitem à memória boas doses de bem-estar.

Já o refrão da canção é precedido novamente por uma repetição, mas o "tom" é ainda mais contemplativo e de admiração se comparado ao que dá início à canção (Ah, ah, ah, ah aroma), talvez pelo fato de já ter ocorrido a descrição de alguns bons exemplos de aroma.

Assim como os demais sentidos, o olfato nos leva a relacionar cheiros às pessoas, situações e lugares, a canção aponta para o fato de que estas lembranças olfativas são externas (vêm pelo vento) e internas (vêm pelas ventas) e em meio a esta mistura, os sentidos são confundidos e misturados (Embriagado/ Tu ficas/ Eu também fico). Vem do esperado e previsível (macela e graviola, flores e frutas) e do inesperado (planta do sertão).

Quanto aos aspectos semióticos, destacamos:

**Primeiridade:** A canção inspira o sentimento de leveza, delicadeza e pureza ao privilegiar sobretudo a descrição de aromas advindos da natureza. A prolongação da vogal "a" no início da canção funciona como um quali-signo evocador de prazer, satisfação e contemplação.

**Secundidade:** O despertar de recordações/ memórias relacionadas ao prazer de usufruir dos aromas exemplificados na canção apontam para o contentamento existente ao deixar-se embalar e conduzir pelas sensações provocadas por estes odores diversos.

Para Santaella (2012, p.15) "Quando ouvimos uma música, o objeto dinâmico é tudo aquilo que as sequências de sons são capazes de sugerir para a nossa escuta". No caso desta

canção, o objeto dinâmico é a simplicidade e a singeleza sugeridas pela melodia e pelo modo como os versos vão sendo apresentados (sempre no mesmo ritmo, sem pressa, dando a sensação/ impressão de um "demorar-se" proposital).

Terceiridade: A condução de uma possível reflexão acerca da nossa falta de tempo em nosso dia-a-dia. Esta falta de percepção pode, gradativamente, nos deixar menos leves, plenos e insensíveis diante de aromas tão importantes (como o aroma de amor). É preciso resgatar este sentido, conferindo-lhe a devida importância.

#### **4.4. PALADAR**

##### **Bandeira (Zeca Baleiro)**

Eu não quero ver você cuspiendo ódio  
Eu não quero ver você fumando ópio, pra sarar a dor  
Eu não quero ver você chorar veneno  
Não quero beber o teu café pequeno  
Eu não quero isso seja lá o que isso for  
Eu não quero aquele  
Eu não quero aquilo  
Peixe na boca do crocodilo  
Braço da Vênus de Milo acenando tchau  
Não quero medir a altura do tombo  
Nem passar agosto esperando setembro, se bem me lembro  
O melhor futuro: este hoje escuro  
O maior desejo da boca é o beijo  
Eu não quero ter o Tejo escorrendo das mãos  
Quero a Guanabara, quero o Rio Nilo  
Quero tudo ter, estrela, flor, estilo  
Tua língua em meu mamilo água e sal  
Nada tenho vez em quando tudo  
Tudo quero mais ou menos quanto  
Vida vida, nove fora, zero

Quero viver, quero ouvir, quero ver  
Se é assim, quero sim  
Acho que vim pra te ver

Logo no início da canção (quatro primeiros versos) temos a presença de três verbos que remetem à questão do paladar: cuspir, fumar e beber. Estas ações, associadas a outros elementos, compõem juntas um cenário que remonta à tristeza e à amargura, provavelmente resultantes de uma decepção amorosa.

No verso “não quero ver você fumando ópio”, vemos o desejo alimentado por uma das partes para que a outra parte (provavelmente a pessoa amada, causadora ou geradora de tamanha decepção) não se perca em meio aos sentimentos de ódio, dor ou rancor. Não se deixar conduzir pelo ópio, por exemplo, é uma destas tentativas.

O ópio, substância extraída de diversas espécies de papoulas soníferas, uma vez mascado ou fumado pode provocar diversas reações e sensações que remetem à fuga da realidade: sono incontrolável, dependência física e/ou química, efeito analgésico, entre outros aspectos e fatores agravantes.

Deste modo, o desejo de não ver a outra pessoa fumando ópio cria um cenário metafórico de desejo da não-dependência no qual se estaria diante de um refém pelo sentimento de frustração e decepção amorosa. Declara-se abertamente o bem-querer pela pessoa amada, não lhe desejando as ruínas de um vício.

Cuspir, fumar e beber criam a ideia de consumir-se pelo sentimento apresentado. Fumar e beber de modo especial nos colocam diante de uma situação na qual se evoca um estado de sentimento em que apenas observar ou sentir acaba sendo pouco; temos uma convocação ligada ao experimentar (com a boca, com a pele) a amplitude e a força dos sentimentos apresentados, de modo que já não é possível apenas através dos meios tradicionais (ouvir uma canção, ler uma carta, recordar por meio de uma fotografia etc.), mas instaura-se a necessidade de sentir por meio do gosto da mistura de sentimentos por vezes contraditórios (amor, ódio, dor).

Este gosto (do amor) que pode ser bom, mas também pode ser amargo, ou provocar o vício, a dependência. Pode ainda parecer algo doce e atrativo num primeiro momento e depois decepcionar, deixar a desejar, amargar. Há preocupação e medo em jogo, já que vários versos

são iniciados por "Eu não quero ver", revelando uma proteção e precaução com a pessoa amada.

Justamente em meio a esta contradição, nos vemos diante do verso “Não quero beber o teu café pequeno” conduzindo-nos à apresentação de um outro sentimento revelado por meio desta comparação, significando aqui o lado negativo, pequeno e mesquinho que pode vir à tona com a mesma força e intensidade manifestadas em relação ao amor e aos cuidados com a pessoa amada. O "café pequeno" abre uma porta para várias possibilidades de interpretação e se apresenta como uma das mais belas construções da canção (atrelada, claro, ao seu contexto).

Quando estamos diante do Amor, via de regra, há fartura de tudo. De paciência, de espera, de proteção, gratidão, cuidados e mimos. Mas de uma hora pra outra, a beleza deste sentimento pode transformar-se e passar a significar alguns contrários. Entre eles, o oposto daquilo que antes era farto, revelando uma mesquinharia de sentimentos sem igual, fazendo com que amor e ódio passem a caminhar em paralelo.

O café também é um símbolo da boa receptividade e hospitalidade. Quando "pequeno", como na expressão em voga, pode passar a representar a fúria de uma decepção amorosa não resolvida, a avareza de alguém que já se deu e já se doou muito por um amor e que, diante das circunstâncias se fecha, oferecendo agora pouco ou quase nada de si.

"Eu não quero aquele/ Eu não quero aquilo". Este não querer é também não desejar as sobras, os restos de um amor que se esvai em meio a tantos conflitos. É o que sobra do “tudo” que foi vivido. É uma das poucas vezes na letra da canção em que o amante revela-se de modo preciso e objetivo, para lembrar que não é preciso anular a própria identidade para que se possa viver um grande amor.

Cuspir o ódio, por sua vez, fechando a composição tríade dos versos iniciais ligados ao paladar, releva toda a angústia dos muitos sentimentos que imperam no momento, dada a circunstância. Não esquecendo o título da canção “Bandeira”, que também tem muito a revelar e a contextualizar. Dar bandeira é uma expressão/gíria, que significa deixar à mostra aquilo que se gostaria de ocultar, deixar transparecer algo que não devia. Dar bandeira também é mostrar-se por inteiro, deixar-se levar e embriagar-se pela força do instante e do sentimento, sem reservas, sem contar com a possibilidade da falta de aceitação.

Assim, cuspir o ódio significa também deixar transparecer os sentimentos latentes e mais profundos, mais desconcertantes. Em seguida, “peixe na boca do crocodilo” revelando o

anseio de querer que tudo dê certo, que siga o seu curso natural e/ou ainda, o medo em saber que ao entregar-se cada vez mais a este amor, trilha-se um caminho sem volta, dando cada vez mais "bandeira" de um sentimento existente e contando com a espera que vem cheia de medo em saber o desenrolar das ações vividas e decisões a serem tomadas.

Seria um caminho sem volta? Um caminho de vida ou de morte? Temos aí mais um significado para a expressão "peixe na boca do crocodilo": a espera angustiada pelo que está por vir, já pré-destinado a um futuro incerto.

Ainda complementando esse desejo de fazer com que tudo dê certo, o verso "braço da Vênus de Milo acenando tchau" cria uma expectativa de perfeição e de um final que foge à realidade aparente (uma vez que, na história, pertencente à mitologia grega, a referida deusa não possui braços). Complementando o sentido de um amor utópico, distante dos problemas e cada vez mais próximo de um ideal, temos "Não quero medir a altura do tombo/ Nem passar agosto esperando setembro". Deste modo, fica clara a necessidade de não querer passar por dificuldades ou contratemplos para viver esse amor.

Além disto, fica explícito o desejo de viver a intensidade do presente, aproveitando as emoções propícias de cada época, sem querer aguardar um tempo vindouro para concretizar a esperança por dias melhores, "nem passar agosto esperando setembro". Ou seja, não ter que ficar contando os dias ou mesmo esperar a vida passar para só então saber o que pode acontecer. Pelo contrário, trata-se de um amor desejado para o hoje, com tudo que este hoje possa representar, independente de bom ou ruim.

Viver o hoje, o aqui e agora, a força do amor e do momento que o conduz. Ou mesmo a força de uma decepção consigo mesmo, pelo simples fato de estar dando "bandeira" para alguém que talvez não mereça. Mas a preocupação aqui já não é com méritos; é com a entrega e a dedicação dispensadas a esse amor. Reforçando esse desejo de viver a intensidade do hoje, temos "o melhor futuro: esse hoje escuro/ o maior desejo da boca é o beijo", ou seja, a necessidade de realização que se dá através do acaso, do corriqueiro e da simplicidade.

Os elementos beijo, hoje e escuro constroem juntos uma linha melódica que entra em harmonia com um leque de significação aberto e expandido, já que o interesse pelos aspectos que podem ser vivenciados no presente tornam-se evidentes por meio das construções realizadas.

Tomando o devido cuidado de não perdermos o foco de nossa classificação inicial (da canção "Bandeira" como mais apta a evocar sentidos e associações sinestésicas ligadas ao

paladar), é de grande importância que nos atentemos às construções presentes na segunda estrofe. Embora não exista nenhuma menção à comida ou a algo de fato comestível, algumas construções fazem menção ao sabor de substâncias e nos conduzem a "imaginar" e a "chamar até nós" (evocar) alguns sabores.

Em "Quero a Guanabara, quero o Rio Nilo", o desejo por possuir algo grandioso, o amor e TUDO o que ele possa significar, mas também uma grande porção de água, dando a ideia de uma imensa sensação de sede, de saciedade e desejo por liberdade. Completa-se a construção desta ideia com "Quero tudo ter, estrela, flor, estilo"/ " Tua língua em meu mamilo água e sal". Água e sal que podem ter dois significados: o sabor da lágrima ou o sabor de encontrar-se diante e/ou desfrutando da beleza do Rio Nilo (rio africano que deságua no mar Mediterrâneo) e da Guanabara (palavra de origem tupi guarani que significa rio-mar).

Dando continuidade à análise da canção, partindo agora para alguns aspectos narrativos, vale ressaltar o modo como a semiótica greimasiana concebe a narrativa, para que assim se possa melhor compreender como ocorrem algumas construções e de que modo elas passam a significar e a transmitir diversas facetas:

A semiótica parte de uma visão espetacular da sintaxe e propõe duas concepções complementares de narrativa: narrativa como mudança de estados, operada pelo fazer transformador de um sujeito que age no e sobre o mundo em busca dos valores investidos nos objetos; narrativa como 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. As estruturas narrativas simulam, por conseguinte, tanto a história do homem em busca de valores ou à procura de sentido quanto a dos contratos e dos conflitos que marcam os relacionamentos humanos. (Barros, 2007, p. 16)

É fato que, do interior da canção, emanam algumas expressões-chave para a compreensão dos mecanismos que a estruturam em termos de semântica. Uma dessas expressões é "Vida, vida, nove fora, zero", que sintetiza o desejo do declarante (ou destinador, usando a terminologia de Barros) em relação ao destinatário.

Embora em meio a outros versos que podem conduzir a uma espécie de conclusão sobre as evidências anteriores, a expressão "vida, vida, nove fora zero" merece destaque, pois a partir dela é possível pensarmos em várias associações e, por consequência, ampliarmos o leque de significação e interpretação da canção.

O que significa esta expressão? A prova dos nove (ou nove fora zero) é um teste de validade para o cálculo manual de somas, subtrações, divisões e multiplicações de números inteiros. Este método leva este nome pelo fato de que os números 9 podem ser ignorados nas somas, já que eles são o mesmo que 0 quando do cálculo do resto da divisão por 9.

Deste modo, não é à toa que a expressão vem logo em seguida de "vida, vida". Trata-se de uma prova, de testar as "verdades" constatadas sobre a pessoa amada e sobre as "leis" do amor. Verdades que são seguidas por constatações de entrega (a consolidação do ato de "dar bandeira") por meio dos versos "Quero viver, quero ouvir, quero ver"/ Se é assim, quero sim, acho que vim pra te ver".

Quanto aos aspectos semióticos, sobretudo, em relação às categorias propostas por Peirce, podemos apontar para:

Primeiridade: o "dedilhar do violão" que percorre toda a canção/ música despertam sentimentos de tranquilidade, paz, mansidão e delicadeza.

Secundidade: De certo modo é como se um sentimento de esperança e de parcimônia nos invadisse ao percorrermos os versos desta canção. Há a predominância de palavras e expressões que remetem referencialmente a um universo de retidão.

Terceiridade: A canção nos conduz à reflexão sobre o amor, sobre a delicada situação das vezes em que somos "rendidos" pelo sentimento, como dependentes da pessoa amada. Dar ou não "bandeira" torna-se uma interrogação e, ao mesmo tempo, independente da decisão, um desafio.

Da canção "Bandeira" emanam dois grandes blocos, que transitam entre definições eufóricas e disfóricas. Na canção, por repetidas vezes, temos a expressão "não quero" (oito vezes). Esta expressão antecede versos que marcam um estado de espírito negativo, perturbação e ansiedade excessivas (cuspir ópio, fumar ópio, sarar a dor, chorar veneno, beber o teu café pequeno etc.), ou seja, estados que marcam situações de disforia. Para Barros (2007, p. 86) "A disforia marca a relação de desconformidade do ser vivo com os conteúdos representados".

Na contra-mão dessas expressões, temos outras que, por sua vez, apresentam situações de estado de espírito positivo, satisfação e felicidade. Os versos "Quero a Guanabara/ Quero o Rio Nilo"/ "Quero tudo ter, estrela, flor, estilo"/ "Quero viver, quero ouvir, quero ver"/ "Se é assim, quero sim, acho que vim pra te ver". Estas marcam situações de euforia. Para Barros (2007, p. 87), euforia é um dos termos da categoria tímica *euforia vs. disforia*, segmento que determina as categorias semânticas. A euforia estabelece a relação de conformidade do ser vivo com os conteúdos representados.

#### **4.5. TATO**

##### **Remix do século XX**

##### **Adriana Calcanhoto**

Armazene um tabuleiro de palavras-souvenirs.

Apanhe e leve algumas palavras como souvenirs.

Faça você mesmo seu microtabuleiro enquanto jogo linguístico.

Babilaque

Pop

Chinfra

Tropicália

Parangolé

Beatnick

Vietcong

Bolchevique

Technicolor

Biquíni

Pagode

Axé

Mambo

Rádio

Cibernética

Celular

Automóvel

Buceta

Favela

Lisérgico

Maconha

Ninfeta

Megafone

Microfone

Clone  
Sonar  
Sputinik  
Dada  
Sagarana  
Estéreo  
Subdesenvolvimento  
Existencialismo  
Fórmica  
Arroba  
Antivirus  
Motosserra  
Mega, sena  
Cubofuturismo  
Biopirataria  
Dodecafônico  
Polifônico  
Naviloca  
Polivox,  
Polivox,  
Polivox,  
Polivox...

Esta canção, embora evoque diversos sentidos, devido ao contexto de sua estrutura (rítmada tal como um poema que é composto por palavras soltas e "bagunçadas", lançadas aleatoriamente) e conteúdo (uma série de palavras e expressões que acabam fazendo uma síntese dos principais fatos e acontecimentos do século XX) termina por sofrer uma maior influência do sentido do tato, uma vez que este sentido está mais ligado à sensibilidade e percepção, justamente os atributos necessários para melhor compreendermos a canção, e, porque não dizer, o próprio século XX propriamente dito.

Século marcado por transformações, mudanças e ruptura de paradigmas, com acontecimentos múltiplos que se sobrepuseram, criando um tabuleiro, não apenas de palavras,

mas, sobretudo, de significados e definições que mudariam a visão de mundo, especialmente no campo da Arte, que passou a agregar essas mudanças ressignificando o modo como passou a ser concebida, apresentada e difundida.

A questão do jogo linguístico é "demonstrada" na própria letra da canção, quando a proposta apresenta uma série de palavras e expressões que não necessariamente "combinam" entre si (e nem poderiam, uma vez que uma das marcas do século em questão é justamente a faceta antagônica) em uma significativa enumeração caótica.

As relações vão surgindo entre as "lacunas" dos significados, criados a partir da simbologia que cada uma das palavras e/ou expressões significam, na composição daquilo que foi o século XX. Termos como "Bolchevique" (palavra que significa "maioritário", utilizada para a definir os integrantes do Partido Operário Social-Democrata Russo, liderado por Vladimir Lênin) representam o aspecto social e político do século, ao mesmo tempo, temos expressões mais corriqueiras e populares, como "parangolé" (que dentre muitos significados, tem o de conversa fiada), compondo assim a identidade de um século que foi importante do ponto de vista artístico, político e cultural, mas que também soube deixar espaço para as situações corriqueiras da vida.

Outras expressões importantes definem movimentos e filosofias, como Existencialismo, Cubofuturismo, alternadas entre palavras-chave para o resumo do século: celular, estéreo, arroba, representando aí o "boom" dos meios de comunicação e dos novos modos de divulgar ideias, informações e sensações.

Como a canção busca apresentar um retrato do século em questão, tais palavras apresentam características de "souvenirs", objetos característicos de um lugar, como se o século não fosse apenas uma questão de tempo a ser medido pelo calendário, mas um lugar onde é possível viver e resgatar memórias, emoções e sensações.

A canção (ou poema remixado) dá ao ouvinte a impressão de ser recitada e/ou lida, e não cantada, devido os intervalos e pausas entre os versos, sobretudo no início, em que não há a utilização de instrumentos musicais, apenas a voz da intérprete é percebida, de modo bastante delicado, quase sussurrado.

Com o surgimento das palavras e expressões que compõem a letra, a canção ganha um ritmo acelerado e um tom de pressa, desassossego e velocidade. Projeta assim a própria velocidade de um século intenso, que entre tantos fatos, "começou" com a descoberta da teoria da Relatividade de Einstein e "terminou" com a produção do clone de uma ovelha. O

que aconteceu "entre" esses dois marcos mudaria os rumos da ciência, tecnologia, política, artes plásticas, filosofia.

Um termo, que é repetido várias vezes ao final da canção, é "Polivox". Este refere-se a uma marca de equipamentos eletrônicos fundada em 1967. A marca obteve grande sucesso, sobretudo entre as décadas de 1970 e 1980. Em meados dos anos 1990, a marca foi comprada pela Gradiente, que gradativamente passou a assumir o nome da nova empresa. Mas, qual a relevância desta informação para a análise da letra em questão?

Já que o século XX promoveu um marco na questão da comunicação, falar em uma marca de equipamentos eletrônicos em plena década de 60 é de grande representatividade. Podemos pressupor que, neste período, ter um "polivox" era motivo de grande orgulho e satisfação, pois a marca representava o que havia de mais moderno, atual e atrativo para o período. Mais uma expressão, que atrelada ao contexto da canção, representa a síntese do século.

Sua repetição em formato "remix" agrega dois significados: a marca em si mesma, com a importância já citada, e a "velocidade" com que os fatos, as marcas e as coisas passam por nós, deixando traços significativos, mas sem permanecerem por muito tempo, já que podem vir a dar espaço a outras necessidades e prioridades.

Dos aspectos semióticos, destacamos:

**Primeiridade:** O ritmo acelerado da canção desperta o efeito qualitativo de pressa e agitação. A respiração ofegante, os sons das palavras que se misturam, os poucos, porém marcantes instrumentos musicais, utilizados durante o "recitar" das palavras, despertam a atenção, conduzindo à espera/ expectativa da próxima expressão/ terminologia, o que já conduz da primeiridade à secundidade.

**Secundidade:** A canção estimula relações entre sua forma/ conteúdo e o modo como o século XX foi absorvido e assimilado por aqueles que nele viveram: um "mix" (e também remix) de conceitos e ideias para se absorver. Muitos deles importantes, outros nem tanto. Já no final da canção, há um barulho/ruído de fundo que soa ao ouvinte como um som semelhante ao de uma folha de papel sendo amassada e/ou rasgada. Este som, rápido e curto, reforça novamente a ideia de velocidade, pressa, urgência, sensações que ficam no "ar" e ecoam (literalmente, pois em seguida vai "desaparecendo", enfraquecendo aos poucos e findando a canção).

Terceiridade: A seleção das expressões escolhidas para sintetizar o século XX conduz à questionamentos sobre a relevância de muitos fatos e a irrelevância de alguns outros. O formato e a apresentação da canção conferem às palavras ainda mais força do que parecem ter. Palavras estas que acabam tornando-se "táteis", pois vão compondo um cenário no imaginário do ouvinte, buscando apreender a (não) relação entre tantas mudanças e a inserção de novos conceitos, normas e parâmetros, todos eles criados e inseridos aos poucos, até sutilmente, por este novo homem, que surge juntamente com o novo século. Ao mesmo tempo, o som de algo "rasgando-se" ao final, coloca-nos diante do paradoxo de um século glorioso, porém frágil.

Homem este que cria coisas incríveis (Pop, Tropicália, Rádio, Automóvel), mas ao mesmo tempo não encontra soluções para problemas antigos (Favela, Maconha, Subdesenvolvimento, Motosserra). A canção conduz a estas indagações e forma um mapeamento do século XX, com seu conteúdo e formato, que soa, ora delicado, ora ríspido, mas buscando sempre uma via sensibilizadora.

#### **4.6. AUDIÇÃO**

##### **Açaí (Djavan)**

Açaí, guardiã

Zum de besouro um imã

Branca é a tez da manhã (2X)

A paixão puro afã,

Místico clã de sereia

Castelo de areia,

Ira de tubarão, ilusão

O sol brilha por si

Açaí, guardiã

Zum de besouro um imã

### Branca é a tez da manhã (3X)

Açaí = do tupi, yasaí – fruto que chora. A canção é construída (letra e melodia) em torno do sentimento/ estado de solidão, causado pela saudade da pessoa amada.

Na primeira estrofe, as palavras iniciais de cada verso criam um efeito crescente (solidão + poeira + rajada + som, que culminam com “sangrando toda palavra sã”). É possível identificar as evocações sinestésicas ligadas ao tato, lembrando que o tato não está atrelado somente à textura, mas também à localização espacial do corpo, percepção da temperatura e da dor.

O “cenário”, criado para falar da dor e da solidão, traz à memória a impressão de algo abandonado, pois em um lugar habitado, não é possível ouvir o som da poeira, da assombração e da rajada de vento. Este lugar abandonado e não habitado é o coração.

Nesta primeira parte da música, as metáforas criadas para evidenciar a solidão criam um ambiente com elementos naturais (a manhã, a poeira, o som da poeira). Elementos externos que revelam a angústia interior, enaltecendo na memória toda a falta de razão e o equilíbrio ao recordar-se da pessoa amada, pois se encontra fragilizada pela dor. Dor esta que assume dimensões de dor física (“sangrando toda palavra sã”).

Na segunda estrofe, as metáforas, que constroem os sentidos para a paixão, evidenciam este sentimento como algo duro, difícil e árduo (“puro afã”), e também algo místico, que a razão humana não pode explicar e é preciso recorrer a outras forças, externas e superiores).

A oposição vem com a construção do verso seguinte “castelo de areia”, ou seja, além de toda a dificuldade que é estar apaixonado, de repente, tudo o que se constrói é desmoronado, tornando-se frágil e vulnerável às circunstâncias: “Castelo de areia”, (novamente a evocação sinestésica ao tato, pois o castelo de areia, embora belo, é frágil, escorre pelas mãos ao sabor do vento, da tempestade, da água etc). E esta destruição, devastação, é algo tão rápido e feroz, tal qual a “Ira de tubarão”.

Na terceira estrofe, retoma-se a relação entre o título e a temática da canção, em que a paixão é relacionada ao “fruto da saudade”, açaí, ao mesmo tempo em que aparece um novo elemento completando o sentido de açaí. “Som de besouro, um imã”. Devemos ressaltar aqui um elemento cultural importante e interessante, que é o fato de que o açaí atrai besouros, e

que estes, por sua vez, costumam ficar horas seguidas pousados sobre o fruto, como se fossem guardiães (novamente a paixão figura-se como algo frágil, que requer cuidado e mimo).

Em seguida, evidencia-se uma nova evocação sinestésica, desta vez atrelada ao sentido e estímulo da visão, com as cores, enaltecidas ao final de cada estrofe. Cores estas que se opõem para, no final, criarem um conjunto significativo. Ao final da primeira estrofe, há a recordação da cor vermelha, com os elementos sangrando e coração, marcando o cenário que será criado ao logo da canção, de dor, sofrimento e paixão (“Sangrando toda palavra sã”).

Quando a paixão é apresentada como algo ligado ao sonho e ao lúdico, “castelo de areia”, surge o sol, representando a cor e a luminosidade, reforçando duas ideias simultâneas: a de que a vida segue seu fluxo apesar da dor que se sente pelas frustrações amorosas, ao mesmo tempo em que esse símbolo de luz cria o sentido de que é possível ter esperança, remontando àquilo que está “fadado” a acontecer, apesar das forças aparentemente contrárias (“O sol brilha por si”).

A presença do verso "místico clã de sereia", em meio à paixão e castelo de areia, não é sem propósito ou intenção, mas reforça o tom de leveza e a construção de um cenário voltado ao sonho, à imaginação, enfim, ao universo místico, difícil ou impossível de explicar, possível e com significado relevante apenas por meio do sentir.

Por fim, a claridade e luminosidade da manhã são retomadas com a repetição insistente (do refrão) em que são reforçadas a claridade e luminosidade, em “Branca é a tez da manhã”, a figuração da pele branca, da manhã, refaz o cenário criado inicialmente (“Solidão de manhã”) ao mesmo tempo em que (re) significa o sentido à abertura para viver o novo, apesar das marcas que a paixão deixou (pele branca, pronta para receber novas marcas, viver novas experiências).

Dando continuidade à nossa análise e passado este primeiro momento de uma interpretação mais ampla, seguiremos com a análise e classificação de acordo com a Semiótica.

#### Primeiridade

Relacionamos à primeira categoria os seguintes aspectos/elementos e impressões da canção: sensação de ventania, claridade, calor do sol, escuridão, deserto e abandono. Essas palavras aqui empregadas estão sendo usadas para definir a pura abstração, o que não é uma tarefa fácil, nem exata, pois se começarmos a explicá-las ou justificá-las já estaríamos saindo do nível da qualidade (próprio da primeiridade) e partindo para as demais categorias.

Como nos alerta Santaella (2012, p. 12) "Esse poder de sugestão que a mera qualidade apresenta lhe dá a capacidade para funcionar como signo (...)". Os aspectos de primeiridade dominam com mais frequência e facilidade no universo da Arte em geral, pois, comumente não é importante ou sequer necessário ir além deste aspeto para sentir o que o qualitativo quer nos dizer ou apontar. Ao apontar para algo além das flanações, estaremos diante da Secundidade.

#### Secundidade

Quanto aos aspectos de secundidade, isto é, as experiências oriundas da leitura e da audição da canção, podemos citar o imagem de um cenário no qual figura-se o abandono.

#### Terceiridade

A construção de uma representação do amor ligada ao frágil, ao delicado e ao puro, ao mesmo tempo em que o afirma como tal é também provocativa, sem deixar de ser uma forma de representação. Esses aspectos pertencem à terceira categoria, uma vez que esta é a categoria que traduz um pensamento em outro.

Além destes aspectos semióticos, temos ainda diversos aspectos ligados à teoria semiótica do texto que merecem apontamentos e considerações.

É interessante notar, por exemplo, o quanto os dois primeiros versos são complementares entre si. Esta relação semântica de complementaridade apresenta um paralelismo na construção de uma ideia, mensagem.

No quadro abaixo buscamos apontar a relação entre os versos:

<b>Primeira Estrofe</b>	<b>Segunda Estrofe</b>	<b>Sentido construído</b>
Solidão de manhã	A paixão puro afã	Os dois versos se complementam na construção de uma ideia/sentimento de cansaço, exaustão (causados pela solidão da paixão).
Poeira tomando assento Rajada de vento	Místico clã de sereia Castelo de areia	Os quatro versos se complementam na construção da imagem de algo que não é palpável e,

<b>Primeira Estrofe</b>	<b>Segunda Estrofe</b>	<b>Sentido construído</b>
		por isso mesmo, frágil e difícil de manter, conservar.
Som de assombração	Ira de tubarão	Após a projeção de um lugar deserto e sombrio, figura-se o medo e a revolta.

Solidão, ilusão, assombração são as três palavras-chave, isotopias, para compreendermos o "espírito" da canção. Embora sejam sentimentos e sensações aparentemente negativas, corroboram a vivência do amor como algo positivo, apesar de todas as adversidades que possam ser encontradas (Afinal, "o sol brilha por si").

Deste modo, "O sujeito perde a harmonia desejada, mas em compensação, sua vida ganha o sentido, ou seja, a direção que aponta para o objeto. Toda reconquista é uma retomada do sentido e, conseqüentemente, da narrativa". (Tatit, 2001, p. 33)

Toda dor, espera e angústia já não soam como algo apenas negativo, pois são portas que conduzem à aproximação ao objeto (o amor), sustentando uma relação que transita entre opostos (alegria - tristeza, solidão -completude, claro -escuro), mas nem por isso faz-se contraditória.

### **Barulhinho Bom (Marisa Monte)**

Olha como a chuva cai  
E molha a folha aqui na telha  
Faz um som assim  
Um barulhinho bom  
Faz um som assim  
Um barulhinho bom  
Água nova  
Vida veio ver-te  
Voa passarinho  
No teu canto canta  
Antiga cantiga

No teu canto canta

Antiga cantiga

Uma das chaves para adentrarmos mais profundamente no universo desta pequena canção da compositora e intérprete Marisa Monte é a simplicidade. Simplicidade esta que não pode e nem deve ser confundida com falta de riqueza poética ou musical.

Por meio de versos curtos, esse "poeminha" nos conduz a diversas possibilidades e portas de interpretação. A que parece surgir mais imediatamente é uma que nos remonta às lembranças evocadas em dias de chuva. Claro que estas evocações serão um tanto quanto particulares e estritamente pessoais, mas é inegável que para grande parte das pessoas, o barulhinho da chuva provoca sensações agradáveis.

Por esta razão, optamos por classificar a canção como mais apta a provocar evocações ligadas à audição, já que a beleza, leveza e a delicadeza do barulho da chuva configuram a temática central da canção, no tocante ao seu conteúdo.

A alegria de ouvir a chuva caindo pode nos levar de volta à infância, momento de descoberta e de grande apreciação deste evento natural e, por vezes, especial, por marcar momentos de brincadeiras (dançar, pular, correr em meio a água que cai) ao mesmo tempo em que é possível estabelecer uma (ou múltiplas) novas e significativas relações com a chuva, quando, já na idade adulta, acabamos por vezes nos limitando a "ouvir" a chuva numa proporção um tanto quanto menor ou mesmo inexistente se comparada à atividade de "usufruir" da chuva, sentindo-a na pele, por exemplo.

O som da chuva pode passar a figurar um cenário de tranquilidade, paz, harmonia e de encontro (com os próprios medos, segredos, alegrias e desafios) para aqueles que estão na idade adulta. O título da canção nos conduz a estas recordações. Um "barulhinho bom" da chuva que cai.

Ao ouvir a canção é possível identificar alguns recursos utilizados para acentuar ainda mais a ideia da simplicidade atrelada ao belo. Os versos da canção são marcados desde o início por uma cadência que sugere o cair da chuva, com a silabação das palavras que compõem os versos. Assim, o que escutamos é algo próximo de um formato semelhante ao que segue abaixo:

O/lha/ co/mo/ /a/ chu/va/ /cai/ /e/  
/Mo/lhaa/ /fo/lha/ /a/qui/ /na/ /te/lha/

Esses intervalos regulares são identificados de modo mais claro e marcado nesses dois versos para, em seguida, darem continuidade aos demais versos já em um ritmo cantado (embora de modo ainda lento, pausado e delicado), mas com a presença um pouco mais sutil da silabação das palavras e expressões.

O "gotejar" da chuva é projetado nas palavras que compõem o verso, reafirmando a identidade "simples" da canção, conduzindo a uma significação maior ligada à realização da vida através de coisas pequenas (gotas), simples (água) e gratuitas (chuvas).

Evidencia-se aí uma grande marca de expressão do barulhinho bom o qual se busca retratar. Afinal, a chuva, quando cai sobre alguma superfície, vai fazendo seu caminho e segue um ritmo próprio, cadenciado e com uma certa regularidade, sobretudo quando, já mais fraca "goteja" e provoca novas marcações de som (fortes, fracos suaves, estridentes etc.) de acordo com a superfície que atinge (folha, telha, entre outras).

Em seguida temos a presença de outros elementos que, em conjunto, continuam a dar o tom harmônico de simplicidade e até mesmo conduzindo à sensação de tranquilidade: "vida veio ver-te/ voa passarinho/ no teu canto canta/ antiga cantiga". O canto do pássaro, a força da simbologia da chuva como elemento condutor de vida, não apenas por prover a água, mas por proporcionar um som singelo e agradável.

Já nos últimos versos, dando o tom de despedida e encerramento do "poeminha", temos a presença de uma figura de linguagem musical, com a presença de uma figura de linguagem ligada ao som, a aliteração: "No teu canto canta/ antiga cantiga" (2x). A presença do termo cantiga corrobora algumas intenções possíveis da canção, entre elas a alusão à infância, às atitudes e brincadeiras da meninice (observar a chuva que cai, os sons que ela faz, o passarinho que voa e que canta).

Mas as marcas e as forças principais sugeridas pelos versos do poema-canção estimulam e despertam sobretudo o sentido da audição, uma vez que o poema ao mesmo tempo em que descreve um barulhinho bom, também possui em seu interior o convite à vivência da experiência deste barulhinho (com o equilíbrio e a consonância de sons e versos para descrever o som da chuva), incitando assim a vivência de uma experiência de metalinguagem, sobretudo no tocante à audição: um som ensinando-nos a admirar um som.

Num segundo momento, e até mesmo plano, podemos afirmar que canção também nos conduz à evocação do tato, já que a chuva, ao cair sobre a folha ou sobre a telha (elementos dados na canção), "altera" a textura destes elementos e conduz à lembrança da água sobre a pele, ou sobre os cabelos, por exemplo (elementos não dados na canção).

"A água que cai sobre a telha" pode conduzir o imaginário à telha de barro que, por sua vez, remonta ao interior, ao cheiro de terra molhada após a chuva. Cheiro de campo, de infância, de "princípios" em nossas vidas, que, em geral, recordamos com saudosismo.

Há a presença de uma figura de linguagem musical nos versos "No teu canto canta/ Antiga cantiga (2x)" com a repetição de som ("can") conferindo um tom a mais de harmonia e de suavidade à canção-poema, evidenciando um dos aspectos da letra, que é o apelo ao lúdico, ao simples e ao universo infantil. A opção pelo termo "cantiga" ao invés de música ou canção não nos parece à toa, mas cheia de intencionalidades.

Cantiga, poema curto de tema leve e grande aceitação popular, é o que busca ser a própria canção, ao transmitir, por meio de palavras e versos, a expressividade e o tom poético de um dia de chuva. Canto e cantiga se fundem, na letra da canção, revelando a cuidadosa arquitetura de organização e disposição dos versos e retomando uma ideia que permeia o texto, a da chuva como sinônimo de um barulhinho bom, de modo que um já não apenas define o outro, mas também está contido nele.

Pensando nas categorias semióticas, a canção pode ser assim compreendida:

Primeiridade

Naturalidade, despojamento, inocência, candura, são alguns dos sentimentos despertados num primeiro momento acerca da audição da canção.

Secundidade

Os sentimentos e estados acima descritos são atribuídos à chuva e passa-se a reviver as lembranças que a chuva traz e/ou representa em nossas vidas.

Terceiridade

A chuva torna-se porta para múltiplas possibilidades (o despertar de um som, de uma memória, de um sentimento, de um lugar ou situação vividos). Como o barulhinho é bem característico, em geral as lembranças que temos dos dias de chuva transitam entre os extremos (dias muito felizes ou dias muito tristes), como se a chuva fosse o cenário que marca, reforça e atualiza estados de sentimentos aqui representados em palavras e sons.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

DeVito (1997,p.20-31) definiu os princípios da comunicação humana como se segue: a comunicação é um pacote de signos; a comunicação é um processo de ajustamento; a comunicação envolve conteúdo e dimensões relacionais; as seqüências comunicativas são pontuadas; a comunicação envolve transações simétricas e complementares; a comunicação é transacional, a comunicação é inevitável, irreversível e irrepitível. (Apud Santaella, 2001b,p.21)

Mais do que comunicar, a música, com sua grande capacidade de suscitar estados de sentimentos, nos conduz a perpassar a linguagem de um modo diferente: com o olhar dilatado pelo ritmo e pela poesia, tornando-nos mais atentos às nuances de significados que surgem a cada verso ou refrão.

Ao longo deste trabalho buscamos traçar um apanhado teórico acerca de elementos que corroboram para a construção dos sentidos nas músicas, de modo específico, de alguns exemplos colhidos do repertório da MPB.

Tais construções de sentidos só são possíveis, primeiramente, porque "do outro lado" existe um receptor, um ouvinte, que tem hipóteses, sensibilidade e capacidade interpretativa, ouvinte que extrapola o que é dado pelo compositor/intérprete com seu estilo e convenções.

Para complementar, a música, por seu caráter sensitivo, é uma fonte facilitadora de evocações sinestésicas, ou seja, está apta e tende a nos trazer à memória gostos, sabores, cores, formas, texturas.

Com elementos poéticos, chegamos às evocações por meio da linguagem, seja por meio de metáforas ou o "simples" uso da palavra que, uma vez que seja bem articulada, atrelada ao seu contexto, pode atualizar em/para nós um grande leque de sensações. Sensações estas que parecem vivas, ao serem atualizadas e reforçadas pela memória senciente.

Por esta razão, o gênero escolhido (MPB) mostrou-se importante e "eficaz" para a construção do nosso objetivo, exatamente por se tratar de um gênero mais próximo da poesia. Já com os elementos e recursos musicais, estas memórias tornam-se mais evidentes e convidativas. Assim, para uma análise mais completa e pontual foi de grande importância atrelar a letra aos efeitos melódicos. A música, em sua totalidade, abre as janelas da percepção de modo marcante e instigante. Perceber já é uma forma de sentir, de imaginar, de pensar acerca de algo, mesmo que este pensamento não passe de um "flutuar de ideias", sem muitas observações ou considerações.

Hábitos de sentimentos podem ser desenvolvidos, através de um envolvimento crítico com as obras. O que envolve percepção e esforço, surpresa e imaginação. Nenhuma nova associação, nenhum novo hábito surge sem isso. A imaginação dá-se já ao nível da percepção. Perceber para Peirce é fazer uma hipótese sobre aquilo que vemos. A única diferença disso para um pensamento é que essas inferências que fazemos a partir da percepção não são controladas. Sentimentos se forçam sobre nós e nos estimulam a pensar. (Marques, 2005, p. 15)

O papel da semiótica neste processo torna-se claro e importante: é por meio dela que encontramos explicações e definições acerca dos signos que emergem das redes de significações que cada canção apresenta. Neste processo o mais importante é a abertura e o desprendimento, já que, mesmo as categorias fenomenológicas propostas por Peirce, para serem aplicadas, demandam uma certa vagarosidade e um "demorar-se" sobre o objeto de análise, já que "as categorias são ideias muito amplas e abrangentes, que podem ser consideradas mais como "tons" ou "finas películas" de concepções, conforme o próprio autor adverte (...)." (Marques, 2005, p. 20).

Acreditamos que nosso trabalho abre espaço e oportunidade para a continuidade da pesquisa, sobretudo no aspecto sensorial, atrelado às manifestações destas construções de sentidos e de significados do/no corpo, uma vez que as evocações sinestésicas estão mais relacionadas à questão da memória, mesmo que estas possam despertar sensações, impressões e manifestações corporais, as quais acabam sendo mais "sutis". Estudar o modo como o corpo absorve, filtra e devolve - à si mesmo e ao outro - aquilo que o encanta e seduz, é também uma questão semiótica de oportuno valor.

## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

BARON- COHEN, Simon and HARISSON, John E. *Synaesthesia: Classic and Contemporary Readings*. Cambridge: Blackwell Publishers, 1996.

BARTHES, Roland. *Elementos de Semiologia*. (Tradução de Izidoro Blikstein) São Paulo: Cultrix, 1992.

BARROS, Pessoa Luz Diana de. *Teoria Semiótica do Texto*. São Paulo: Ática, 2007.

BASBAUM, Sérgio Roclaw. *Fundamentos da cromossomia. Sinestesia, Arte e Tecnologia*. 1999. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1999.

\_\_\_\_\_. *Sinestesia e Percepção Digital*. In: Subtle Technologies Festival. Toronto: Maio, 2003

CAZNOK, YARA BORGES. *Música: entre o audível e o visível*. Rio de Janeiro: Funarte, 2008.

ECO, UMBERTO. *Tratado Geral de Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

FILHO, Antônio Roberto Chiachiri. *O sabor das imagens*. 2008. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2008.

IBRI, Ivo Assad. *Kósmos Noetós: a arquitetura metafísica de Charles S. Peirce*. São Paulo: Perspectiva: Hólón, 1992. (Coleção estudos; v. 130)

KOCH, Villaça Ingedore. *A Inter-ação pela Linguagem*. São Paulo: Contexto, 1992.

OLIVEIRA, Luciana David de. *Signos e Metáforas na Comunicação da Música*. 2007. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

MARQUES, Lauro. *Estética, Pragmatismo e Semiótica - bases para uma filosofia da arte peirceana*. Tese de doutoramento. São Paulo: PUC, 2005.

MARTINEZ, José Luiz. *Música e Semiótica. Um estudo sobre a questão da representação na linguagem musical*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: PUC, 1991.

MORAES, J. Jota. *O que é Música*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

NÖTH, Winfried. *Panorama da Semiótica – de Platão a Peirce*. São Paulo: Annablume, 2003.

PALAVRA (En) cantada (Documentário) Direção: Helena Solberg e Márcio Debellian, 84 min, 2009.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. [tradução José Teixeira Coelho Neto]. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

ROSSI, Deise Miriam. *O amor na canção: uma leitura semiótico-psicanalítica*. São Paulo: EDUC, 2003.

RIBEIRO, Neto Amador. *Caetano Veloso, Compositor Neobarroco*. Tese de Doutorado. PUC SP, 1999.

SACKS, Oliver. *Alucinações Musicais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANTAELLA, Lucia. *Matrizes da Linguagem e Pensamento: sonora, visual, verbal*. São Paulo: Iluminuras, 2005b.

\_\_\_\_\_. *Comunicação e Pesquisa: projetos para mestrado e doutorado*. São Paulo: Hacker Editores, 2001b.

\_\_\_\_\_. *Estética: de Platão a Peirce*. São Paulo: Experimento, 1994.

\_\_\_\_\_. *O Método Anticartesiano de C. S. Peirce*. São Paulo: Editora Unesp, 2004.

\_\_\_\_\_. *O que é Semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 2005a.

\_\_\_\_\_. *Semiótica Aplicada*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2012.

SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo: Editora Unesp, 2011a.

\_\_\_\_\_. *O ouvido pensante*. São Paulo: Editora Unesp, 2011b.

TATIT, Luiz. *Musicando a semiótica: ensaios*/ Luiz Tatit. São Paulo: Anablume, 1997.

\_\_\_\_\_. *Semiótica da canção*. São Paulo: Editora Escuta, 1999.

\_\_\_\_\_. *Análise semiótica através das letras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.