

DA TENSIVIDADE MUSICAL À TENSIVIDADE ENTOATIVA

Luiz Tatit *

RESUMO: *Se já contamos com um critério de ordem harmônica para analisar a tensividade musical – graus de aproximação ou de afastamento do centro tonal –, não existe ainda um instrumento técnico do mesmo nível para avaliar a tensividade própria dos contornos melódicos da canção popular. A partir da categoria “ascendência vs descendência”, que nos permite descrever os “tonemas” responsáveis pela principal região de sentido de cada unidade de entonação, propomos aqui alguns parâmetros para a análise da melodia da canção, esta última considerada como uma arte autônoma que forma um todo e se apóia em regras próprias.*

PALAVRAS-CHAVE: *semiótica; canção; tonalidade; melodia.*

INTRODUÇÃO

Uma pesquisa sobre canção popular jamais poderá abolir o fator entoação. Os cancionistas – peritos na técnica de integrar melodia e letra – não se atêm a um pensamento propriamente musical. Sua habilidade, como já propusemos em trabalhos anteriores, está em converter os discursos orais, cuja sonoridade é por natureza desestabilizada, em canções melódica e linguisticamente estabilizadas, de modo que ele próprio e seus intérpretes-cantores possam reproduzi-las conservando a mesma integridade. Se esse processo de conversão prevê necessariamente a incorporação de leis musicais (ritmo e reiterações de toda ordem), a motivação dos contornos melódicos selecionados para cobrir os segmentos lingüísticos funda-se num hábito eminentemente entoativo.

* Universidade de São Paulo – USP.

O cancionista, como de resto todos os seus compatriotas, é, antes de tudo, um praticante da língua materna. Isso já implica numa perícia natural para estabelecer relações coerentes entre melodia e letra, dado que a escolha de uma entoação adequada ao que se vai dizer faz parte dos aprendizados mais elementares de toda comunidade. Apesar de os contornos entoativos constituírem um universo aberto de possibilidades, o hábito cultural restringe bastante as escolhas do falante, disciplinando-as de acordo com o conteúdo lingüístico a ser transmitido.

Assim como um aprendiz de língua estrangeira manifesta propensão natural para transferir os fonemas, o vocabulário e mesmo a sintaxe de sua língua de origem para o novo idioma, o cancionista, ao propor uma integração de melodia e letra em suas composições, reproduz involuntariamente as mesmas técnicas empregadas em sua fala de todos os dias, apenas sobrepondo a elas os já mencionados recursos musicais de estabilização. A grande diferença entre o aprendiz de idioma estrangeiro e o cancionista está no critério de apreciação dos dois comportamentos semelhantes: o ideal para o iniciante é que possa articular a nova língua sem a interferência insistente das estruturas da língua materna. Para o cancionista, ao contrário, a influência das leis entoativas que regem o discurso coloquial é um acontecimento desejável, pois garante ao ouvinte uma rápida, ou até automática, conversão intersemiótica, do sistema da canção para o sistema da língua natural. Mais do que isso, o cancionista geralmente adota – voluntária ou involuntariamente – a estratégia persuasiva de estabelecer equivalências entre os dois sistemas, para tornar mais fluente sua comunicação com o ouvinte. É o que chamamos de *figurativização enunciativa*.

O impulso de figurativização, tratado como recurso eufórico, distingue o trabalho do cancionista do trabalho do estudante de língua estrangeira e, de certo modo, do trabalho desenvolvido pelo musicista. Quando este último se põe a produzir canções, nos motetos, nas cantatas ou nas óperas, a figurativização muitas vezes funciona como elemento perturbador e vulgarizador da sintaxe musical. Mesmo nos recitativos, em que, a pre-

texto de criar figurações próximas à fala, permite-se um desenvolvimento melódico menos comprometido com a estrutura geral da obra, o resultado é muito aquém do processo de figurativização que caracteriza qualquer canção popular. Aqui, a intersemioticidade com a língua natural é uma fonte de sentido que compensa o freqüente abandono de leis e de riquezas técnicas especificamente musicais.

Essa intersemioticidade garante, em última instância, o estatuto popular da canção. De fato, em virtude desse lastro entoativo e lingüístico, cuja integração na fala do dia-a-dia todos estão aptos a fazer e a reconhecer, a canção apresenta uma tendência ao popular que justifica, de um lado, sua produção intuitiva (não alfabetizada do ponto de vista musical) e, de outro, sua enorme penetração e eficácia nos meios de comunicação.

Propomos, assim, que o ponto de vista da entoação seja observado como fator preponderante na avaliação do grau de tensividade investido no contorno melódico da canção popular. Os conteúdos construídos no componente lingüístico compatibilizam-se com os perfis melódicos porque contam com a mediação dos recursos entoativos para assegurar um certo nível de familiaridade entre o que é dito e a maneira de dizer.

As conformações puramente musicais também contribuem para esse processo, mas em outra medida. Os movimentos harmônicos de distanciamento e aproximação da tônica principal, que obedecem a imperativos canônicos do sistema tonal, fazem oscilar a tensividade mas não podem assumir um papel de destaque, à frente da entoação, pois todas as canções brasileiras são manifestações da tonalidade, o que torna, até certo ponto, neutralizado esse parâmetro de avaliação. O que varia de canção para canção e responde, portanto, por sua identidade, é o contorno melódico em si, criado para revestir um determinado texto lingüístico, e, sobretudo, a combinatória desses contornos no discurso final da canção. Mesmo que o contorno melódico não seja completamente original, sua combinação com os demais deverá assegurar um perfil inusitado, reconhecido como tal pelo ouvinte.

1. TENSIVIDADE NA MÚSICA

1.1. HARMONIA FUNCIONAL

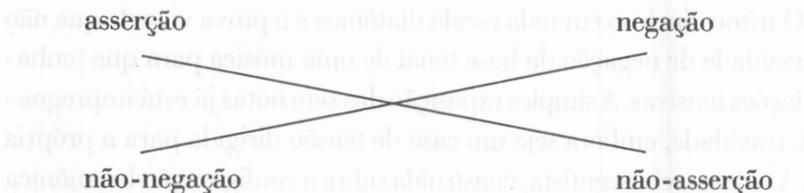
No início dos anos 1980, Marcello Castellana publicou um pequeno artigo em que considerava o princípio de tensividade como parâmetro privilegiado para a inauguração de uma semiótica musical. Seu ponto de partida foi o conhecido quadro de harmonia funcional proposto por Arnold Schoenberg, em que os acordes são tratados como regiões funcionais que gravitam em torno de um pólo de atração tonal (o acorde de tônica). O semioticista demonstra que os movimentos de distanciamento e aproximação da tônica, demarcando, respectivamente, um aumento e uma diminuição de tensividade, pressupõem uma estrutura topológica prévia com toda uma hierarquia de disposição dos acordes. A própria concepção do acorde como “região” tonal já acusa a adoção de uma metalinguagem topológica para dar conta de uma comunicação auditivo-temporal. Castellana chega a falar de uma “cartografia” do espaço harmônico global para retratar a mencionada estrutura topológica.

Do ponto de vista da tonalidade, a própria definição de música está associada a um processo de tensividade¹ ou de afastamento da tônica. Mais precisamente, o jogo de afastamento e aproximação da nota fundamental – sem contudo atingi-la, pois significaria conclusão e término de tensividade – constitui o desenvolvimento harmônico-musical. O trabalho de Castellana destaca dois estágios de afastamento tonal: aquele cujos acordes transitam pelos sete graus da escala diatônica (dó, ré, mi, fá, sol, lá, si), modulando para a dominante (SOLM), para a subdominante (FAM ou FAm), para as relativas menores (LAm, MIm, REEm), mas sempre no interior do mesmo eixo tonal; e o estágio mais complexo, de abandono da escala diatônica e

¹ M. Castellana assinala literalmente: “tout procès peut être tensivisé” (1983: 36).

projeção modulatória para regiões harmônicas distantes (por exemplo, de DOM para SIM ou FA#M).

Para semiotizar esses estágios de movimentação tonal, o autor sugere a superposição das noções de asserção/negação articuladas no quadrado semiótico²:



A *asserção* da região harmônica da tônica, por meio dos acordes centrípetos (acordes sobre a escala diatônica sem acidentes de modulação) acusando continuamente o seu pólo de atração, corresponderia à confirmação do paradigma tonal. A *negação* da tônica representaria um processo incoativo de busca de um novo tom. Os tópicos *não-asserção* e *não-negação*, finalmente, definiriam os estágios intermediários de transição tonal.

O texto de Castellana traz um enfoque sugestivo, mas não vai muito longe. Para extrairmos daí considerações mais conseqüentes, precisamos dar prosseguimento à investigação.

1.2. TONALIDADE E DODECAFONIA

A tensividade surge a partir do abandono do acorde de tônica, mesmo que o trajeto percorrido seja o da cadência perfeita (movimentos sobre

² Para recordar a representação (topo)lógica do quadrado semiótico, consulte GREIMAS, A.J. et COURTÉS, J. (s.d.: 364).

os graus IV, V e retorno ao I da escala diatônica) que, a princípio, não nega e nem sequer deixa de afirmar a tonalidade de origem. A razão de ser da cadência está justamente em gerar uma força centrípeta, uma tensão que só se desfaz com o advento da tônica, daí as noções de “cadência evitada” ou de “cadência interrompida”, cujo propósito é acirrar o grau de tensividade.

O trítone incluso em toda escala diatônica é a prova viva de que não há necessidade de negação da base tonal de uma música para que tenhamos relações tensivas. A simples exposição das sete notas já está impregnada de tensividade, embora seja um caso de tensão dirigida para a própria tônica. A música renascentista, construída sobre a configuração harmônica do acorde perfeito ilustra bem essa forma de desenvolvimento musical com um grau mínimo de tensividade.

Já nos períodos Barroco, Clássico e Romântico, nessa ordem, a tonalidade foi atingindo sua plenitude enquanto sistema musical. Então, cada vez mais, a oposição asserção/negação (de tonalidade) tornou-se procedente. Quanto mais distante da tônica inicial, maior o grau de tensividade investido na modulação. Do ponto de vista técnico, esse processo resulta dos recursos que o compositor desenvolve no sentido de, ao mesmo tempo, negar a tonalidade de origem e afirmar uma nova tonalidade. Entre esses dois momentos surge justamente o que de mais tenso a música ocidental conseguiu produzir com o parâmetro altura, já no auge do romantismo: movimentos de transposição de escala e de pólo de atração.

A pujança da tonalidade deu-se no século XIX, quando alguns compositores, como Wagner por exemplo, extraíram quase tudo que esse sistema poderia render, esvaindo-o pelo excesso de cromatismo³ mas, ao mes-

³ O cromatismo opõe-se ao diatonismo que percorre os sete tons que caracterizam a escala tonal. O cromatismo introduz, sistematicamente, o intervalo de meio tom, desfigurando a escala e desencadeando a modulação. Portanto, o cromatismo está na base da articulação asserção/negação da tonalidade. Não há como se libertar de uma tônica sem o uso do cromatismo, que amplia o inventário das sete notas para doze. A série dodecafônica, por exemplo, é eminentemente cromática. Quando falamos de “excesso de cromatismo” não nos referimos à obra em si, do compositor, mas à saturação do sistema tonal.

mo tempo, revelando uma elasticidade técnica para a modulação, até então inconcebível. Em suas altas digressões musicais, Wagner chegava a seqüencializar os doze tons da escala cromática num limite de seis compassos⁴, e, mesmo assim, estava em pleno exercício de tonalidade, dando demonstrações de um completo domínio da prática de negação e asserção das regiões de polarização. Por mais que Wagner utilizasse cromatismos e explorasse os efeitos de uma modulação contínua, sua música nunca deixou de demarcar as regiões tonais próprias da hierarquia de uma estrutura topológica harmônica. Ou seja, embora levasse o sistema tonal às últimas conseqüências, jamais chegou a superá-lo⁵. Chegou, isto sim, a expandi-lo até o limite máximo de suas potencialidades, respondendo ao principal desafio musical do seu século. Exemplificou, com suas composições, toda a grandeza do sistema tonal. Aliás, a exata dimensão desse sistema, que veio se edificando na Europa no decorrer de pelo menos quatrocentos anos, pode ser avaliada na dobra da primeira metade do século atual: todos os movimentos de renovação musical passaram a se definir em oposição à tonalidade. Não se tratava mais da negação da tônica, mas de todo o sistema tonal de composição.

Duas grandes escolas então se revelaram: a politonalidade e a dodecafonia. A primeira pode ser definida, de acordo com o quadrado semiótico, como promotora da *não-asserção* da tonalidade, pois seus temas são elaborados em tonalidades díspares sucessivas, sem passagem modulatória, e, por vezes, em tonalidades díspares em linhas melódicas simultâneas. Porém, como cada tema exposto possui a sua tonalidade, podemos dizer que a *não-asserção* alterna-se com a *não-negação* do tom. Igor Stravinsky talvez seja o exemplo mais significativo da politonalidade

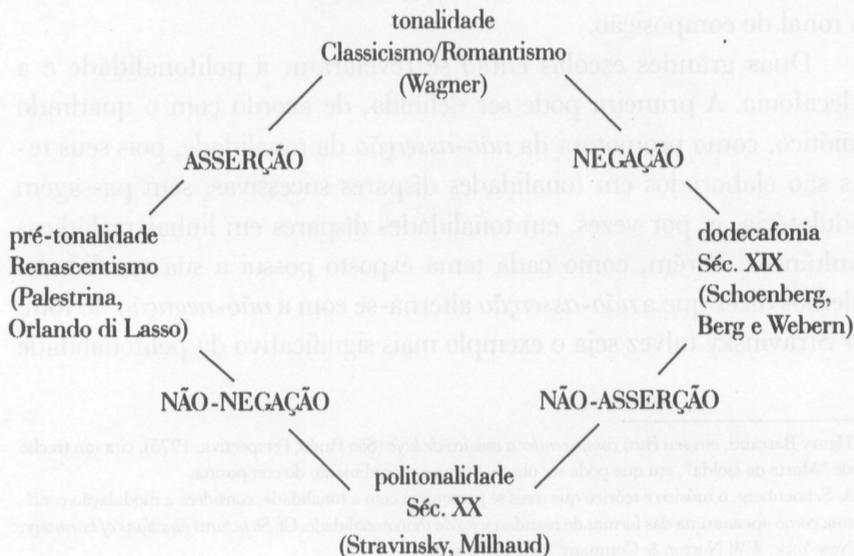
⁴ Henry Barraud, em seu *Para compreender a música de hoje* (São Paulo, Perspectiva, 1975), cita um trecho de "Morte de Isolda", em que pode ser observado esse procedimento do compositor.

⁵ A. Schoenberg, o músico e teórico que mais se preocupou com a tonalidade, considera a modulação contínua como apenas uma das formas de manifestação da monotonalidade. Cf. *Structural functions of harmony*, New York, W.W. Norton & Company. Inc., 1969, p. 19.

(pensamos especialmente em *Petrusca* e *Sagração da primavera*), mas a técnica foi desenvolvida também por Milhaud, Falla, Prokofiev e até por Ravel (*Concerto em sol*).

A posição diametralmente oposta à tonalidade foi ocupada pela dodecafonía. Aqui, houve o propósito deliberado de ultrapassar as coerções impostas pelo tom. Seu principal artífice foi o já citado A. Schoenberg, seguido de seus ilustres discípulos A. Berg e A. Webern. A dodecafonía foi concebida como um sistema, a partir do cromatismo, cuidadosamente calculado para evitar os pólos de atração tonal. A serialização dos parâmetros musicais (altura, duração, intensidade e timbre) funcionou como uma espécie de regra de ouro contra todos os princípios do antigo sistema fundados na reiteração explícita. No que concerne ao parâmetro altura, o procedimento obstinado de *não-asserção* de qualquer tonalidade redundou, de fato, na negação programada desta.

Façamos, neste instante, a projeção das diferentes posições, com relação à tonalidade, sobre o mesmo quadrado semiótico já citado acima:



O que garante ao sistema tonal o auge da exploração de tensividade com o parâmetro altura é o percurso modulatório. A característica principal desse percurso é fazer com que a passagem de um tom a outro pareça um contínuo sem qualquer segmentação abrupta. A maestria desse procedimento está em produzir esse efeito.

A pré-tonalidade funcionou, historicamente, como um ensaio preliminar para o exercício da tonalidade. O grau de tensividade era, então, controlado nos limites do tom principal. A politonalidade, por sua vez, elimina as passagens modulatórias, concentrando as tensões de altura nos contrastes paradigmáticos de tom. Daí a evasão para outros parâmetros (duração, intensidade e timbre), buscando novos recursos para a disseminação de tensividade ao longo do percurso sintagmático da obra.

A dodecaфония também se serve dos demais parâmetros para compensar a supressão da categoria tensão/distensão que incidia sobre a altura, entretanto, em virtude da radicalidade assumida pela Escola de Viena, no sentido de praticar sistematicamente a *negação* e a *não-asserção* do tom, não podemos deixar de considerar ao menos duas vastas dimensões de tensividade contidas nas obras musicais: (1) De um lado, a tensividade investida na criação do sistema concebido por Schoenberg, em que a série original de doze tons funcionava como elemento de estabilidade expandida (diferente da estabilidade nuclear do sistema tonal). As leis de “inversão”, “retrogradação” e “transposição” eram, então, os modelos de desenvolvimento tensivo da série. A harmonia decorrente das concomitâncias polifônicas – da qual foi eliminada a categoria consonância/ dissonância – mais a serialização dos demais parâmetros, completavam o quadro tensivo, preenchendo as lacunas deixadas pelo afastamento da modulação; (2) De outro, a tensividade de escuta do ouvinte. Apesar da inegável riqueza e genialidade do sistema dodecafônico, sobretudo por ter sido inventado e sistematizado *a priori* por um músico – lembrando que todas as sistematizações teóricas do tonalismo foram elaboradas *a posteriori* –, e talvez por isso mesmo, o dodecaфонismo teve vida curta e nunca chegou a se implan-

tar como música de penetração popular, ou mesmo, no meio de uma elite numericamente expressiva de não-músicos. Portanto, ainda hoje, a música dodecafônica é ouvida como música que não possui tom (atonal, e que não apresenta regularidade em qualquer dos parâmetros), em vez de se impor, como gostaria Schoenberg, como um sistema com leis próprias. Nesse sentido, o grau de tensividade de escuta é absoluto e, a tal ponto, que rompe a categoria *tensão/laxidão* (Zilberberg, 1981: 7), pois desaparece a *laxidão*, comprometendo assim a relação *tímica*⁶ do ouvinte com a obra.

Podemos retomar aqui o texto de Castellana mencionado no início dessa exposição. Outro aspecto interessante de sua abordagem é a identificação da tensividade não apenas com os movimentos harmônicos de afastamento e aproximação do tom mas, também, com a categoria *tímica* e com o potencial *axiológico*⁷ que o enunciador investe na obra. Se considerarmos que, segundo o autor, a euforia e a disforia do ouvinte com a obra é regulada pelos espaços harmônicos tensivos percorridos pela música, a supressão desses espaços pode eliminar também o interesse do ouvinte.

Vemos com bons olhos a idéia de uma tensividade disseminando a *timia* no discurso musical. Entretanto, não cremos que essa mesma tensividade só se restrinja ao aspecto harmônico da música, pois isso equivaleria a dizer que a música depende da tonalidade para existir. Talvez dependa da tensividade – portadora dos valores tímicos –, pois é por seu intermédio que os homens manifestam sua presença emotiva nos discursos, mas o princípio da tensividade tem que ser proposto como um dispositivo flexível, aplicado sobre o ponto mais pertinente do sistema semiótico em

⁶ *Atimia*, no sentido de “disposição afetiva fundamental”, é uma categoria semiótica que resulta do contato do homem com o mundo e que se manifesta pelo sentimento que vai da *euforia* à *disforia* (cf. Greimas, A.J. et Courtés, J. (s.d.: 462). Em busca de maior motivação morfológica, esse conceito vem sendo substituído pelo de *foria*.

⁷ A *axiologia* corresponde ao “modo de existência paradigmática dos valores” (cf. Greimas, A.J. et Courtés, J. (s.d.: 37).

questão. Na dodecafonía, por exemplo, com certeza não se pode incidir sobre o tom, uma vez que este foi suprimido. Não nos compete, aqui, promover essa pesquisa. O nosso problema é orientar o princípio de tensividade para a análise da canção popular.

2. TENSIVIDADE NA ENTOAÇÃO

2.1. ANÁLISE DA MELODIA

Se fôssemos classificar o componente melódico da canção, à luz do quadrado semiótico que articula a categoria *asserção/negação*, provavelmente permaneceríamos numa região intermediária entre a pré-tonalidade e a tonalidade. Não podemos dizer que a canção atenha-se aos acordes perfeitos que se acercam da tônica, num plano de estrita consonância, porque, a partir da bossa nova, a dissonância foi introduzida com fartura em quase todas as composições brasileiras por influência direta da música popular instrumental norte-americana. Não podemos dizer, tampouco, que os elementos musicais da canção pratiquem a tonalidade, conforme sua definição no quadrado, pois só há uma utilização discreta do cromatismo, quase nenhuma modulação (no sentido musical erudito do termo) e, decididamente, a canção popular brasileira jamais se preocupou em negar o tom.

Se a canção tivesse um fundamento musical realmente determinante, soaria estranho ainda não ter atingido, em fins do século XX, o apogeu da tonalidade obtido pela música erudita no século XIX. Ora, já temos visto que o problema do músico não é o problema do cancionista. Com certeza, tudo que Castellana propôs como tensividade harmônica serve de pano de fundo para a canção, uma vez que seu componente melódico opera normalmente com as leis tonais, mas o grande fator de tensividade deve ser

investigado no domínio das próprias curvas e dos perfis melódicos. Aqui estão concentradas as variações pertinentes da composição.

Ainda no artigo publicado nas *Actes sémiotiques*, encontramos um tópico inicial dedicado às categorias *eidéticas* que “definem o contorno de um ou de vários fragmentos do espaço tonal” (Castellana, 1983: 37). Considerando que uma melodia só pode ascender ou descender, o autor propõe a homologação do espaço superativo com o espaço tensivo em oposição ao espaço inferativo com o espaço distensivo. Em seguida, deriva para as categorias harmônicas, nas quais já conta com um quadro de estruturação topológica consagrado pelos musicistas. De fato, é um bom começo para o estabelecimento de uma semiótica musical, porém, no que respeita à canção, seria necessário aprofundar a análise da categoria *ascendência/descendência* e o estudo do próprio contorno melódico em si, para localizarmos os pontos de tensividade relevantes. Para nós, o lugar dessa pesquisa está na entoação.

Infelizmente, os estudos entoativos são muito mais recentes que os estudos musicais e não contam, ainda, com uma sistematização no mesmo nível. Além disso, o fato de não haver qualquer pesquisa entoativa dedicada à canção popular causa uma dupla deficiência: à canção, por permanecer desconhecido o seu principal recurso de criação melódica, e à própria entoação, cujos estudos conheceriam um progresso inédito se trabalhassem também sobre um *corpus* estável como o da canção popular.

De qualquer modo, já há alguns ensaios bem elaborados analisando o sentido dos contornos entoativos. Para que se tornem realmente operativos e econômicos na abordagem da canção, entendemos que esses trabalhos devem de ser semiotizados tanto em termos de desprendimento do enfoque lingüístico como em termos de redução das numerosas variáveis previstas na fala a um corpo limitado de noções, gerais e funcionais, que possam atrelar os contornos melódicos às suas respectivas regiões de sentido.

Compete-nos, aqui, tecer alguns comentários quanto a possíveis linhas de pesquisa entoativa que nos auxiliariam muito na construção de um modelo adequado à canção.

2.2. ANÁLISE DOS "TONEMAS" ⁸

Como princípio geral concordamos mais uma vez com Castellana no que diz respeito à tensividade harmônica vinculada diretamente ao ato enunciativo. Só que, para nós, não se trata apenas da tensividade harmônica mas, principalmente, da tensividade do perfil entoativo-melódico.

O sujeito último de todas as inflexões melódicas apresentadas numa canção é o enunciador. A ele deve ser atribuída, em última instância, a modalidade de sentido investida nas curvas entoativas, mesmo que, em simulacro, tais inflexões sejam delegadas a outros personagens criados na letra.

É pelo cantar que o enunciador sempre "diz" alguma coisa com o texto lingüístico e melódico, à maneira do discurso coloquial. Esse "dizer" do enunciador pressupõe, no mínimo, um *saber* em sua competência. Mesmo que o "dizer" revele uma dúvida ou uma pergunta, ambas dependem de um *saber* para serem formuladas.

Assim, as modulações de altura emitidas pela voz do enunciador correspondem às oscilações de seu *saber* com relação à temática escolhida pelo componente lingüístico. Todo o grau de tensividade investido na letra deve comparecer, da mesma forma, no componente melódico, caso contrário não apreenderíamos uma compatibilidade. Ora, para se iniciar uma análise da melodia, temos que partir de sua categoria de articulação mais elementar, *descendência/ascendência*, para depois considerar as nuances de todo o contorno, incluindo os efeitos de duração.

⁸ Os *tonemas* são as finalizações das frases entoativas que concentram o núcleo do sentido melódico (Tomás, 1966: 69).

ascendência constitui um ponto de partida fundamental, por sua universalidade e abrangência, para a análise do comportamento de uma curva melódica que traduz um sentido preciso. Numerosos lingüistas e estudiosos de entoação já tiveram oportunidade de verificar um princípio universal (pelo menos, no que se refere às línguas já descritas) ligando a descensão entoativa à noção de finalização ou de terminatividade. Pierre Léon e Philippe Martin, por exemplo, expuseram, em 1969, o resultado de seu levantamento sobre os universais da entoação nos seguintes termos:

“W. F. Trojan (1957), D. Bolinger (1962), B. Malmberg (1966), K. Hadding-Koch (1965) e Ph. Lieberman (1967) chamam a atenção para as semelhanças dos grupos acentuais e para o grande número de línguas em que a entoação descendente significa a finalidade, a entoação ascendente a continuidade. Bolinger observa, além disso, que o acento é caracterizado por uma proeminência da altura que parece ser um elemento comum a todas as línguas do mundo” (1969: 80)⁹.

A mesma universalidade é confirmada no texto de Eric Buysens:

“Na verdade, parece que, em todas as línguas, uma descida final caracteriza uma asserção que não exija comentário algum, que não preveja nenhuma objeção ou adição. Uma subida final, ao contrário, parece de fato caracterizar falas após as quais esperam-se outras: um suplemento de informação, uma resposta ou uma objeção. Se tais são os fatos, a descida final tem um significado intrínseco: a voz volta ao nível de repouso, porque a comunicação está terminada. ... Parece assim que a subida inicial, quando há, é apenas um artifício que permite a descida final: é desprovida de significado próprio” (1974: 127).

⁹ Os autores fornecem as seguintes referências bibliográficas: TROJAN, W.F. (1957) General semantics, (A comparison between linguistic and sub-linguistic phonic expression), in: *Manual of Phonetics*, Kaiser, Amsterdam, 437-439; BOLINGER, D. (1962) Intonation as a universal, Proc. 9 th. Int. Congr. Ling. Cambridge, Mass., 833-849; MALMBERG, B. (1966) Analyse des faits prosodiques – problèmes et méthodes, *Cah. Ling. Théor appl.*, Bucarest, 99-107; HADDING-KOCH (1965) On the physiological back-ground of intonations. *Stud. Ling Lund* (1-2) 55-60; LIEBERMAN, PH. (1967) *Intonation, Perception and Language*, Research Monograph n. 38, the M.I.T. Press Cambridge, Mass.

(2) Ascendência/não-descendência

No caso do termo complexo que subsume *ascendência/não-descendência*, entram em cena outras variantes. Cumpre constatar, primeiramente, que não há como falar de *descendência* sem considerar o seu termo simetricamente complementar, a *ascendência*. Na realidade, o princípio universal é a oposição dessas inflexões. O rendimento da *descendência* indicando finalização é tanto maior quanto mais acentuada for a *ascendência* anterior. Assim, o termo complexo em exame produz o efeito contrário à finalização. Na falta de uma denominação melhor, propomos a noção de *prossecação*, no sentido de algo que exige continuidade, ou prosseguimento complementar.

A universalidade desse modelo, permite-nos uma aproximação dos fenômenos fisiológicos que acompanham, necessariamente, a emissão dos contornos melódicos, traduzindo anatomicamente as oscilações de tensividade.

Sabe-se que as cordas vocais emitem suas frequências por meio de vibrações. Para produzir o som agudo, as vibrações são aceleradas, as cordas esticadas e, nessas condições fisiológicas de alta tensividade, o som é expressado. Ao contrário, o som grave é produto das cordas vocais distendidas e da redução da frequência de vibrações. No caso das inflexões melódicas, temos sempre um percurso contínuo ligando a região grave à região aguda, e vice-versa, de maneira que estamos sempre vivendo um processo de tensividade. Tudo ocorre como se as cordas vocais não pudessem resistir, por muito tempo, o estado agudo de tensividade e tivessem que procurar um repouso na região grave. Essa necessidade de acomodação física no plano da expressão corresponderia à necessidade de conclusão e finalização no plano do conteúdo. Navarro Tomás retrata esse princípio de tensividade nos seguintes termos:

“A inflexão tônica ascendente acrescenta o efeito expressivo já que agudiza e aviva a atenção. A impressão do tom que se eleva é semelhante àquela

que produz o corpo lançado para cima no espaço. O interesse aumenta à medida que a atividade vibratória torna-se mais rápida e a nota se eleva. Com a inflexão descendente, o esforço muscular diminui e a tensão expressiva atenua-se. A descendência compensa e equilibra o impulso tensivo da elevação. A atenção descansa do estímulo chamativo dos tons altos nas depressões e caídas da voz” (1966: 20).

(3) Não-ascendência/não-descendência

De acordo com o que vimos formulando, podemos constatar um núcleo de tensividade centrífuga no termo do quadrado semiótico correspondente à *não-descendência*. Ou seja, não havendo descendência, há tensão centrífuga pois a *não-descendência* conduz à *ascendência* – isto é, a um aumento de tensão e conseqüentemente a uma urgência de resolução – ou à *não-ascendência*, cuja combinatória (*não-descendência/não-ascendência*) pode ser designada pela noção de *suspensão* (Tomás, 1966: 70). De fato, trata-se de um som que “pende” no alto e se interrompe antes de definir o rumo de sua trajetória.

Esse caráter suspenso do tom repercute no plano do conteúdo como algo inacabado, cuja complementação virtualizou-se em outro lugar. Daí decorrem as hesitações (virtualização na instância do enunciador), as insinuações (virtualização na instância do enunciatário), as reticências (cumplicidade entre ambos quanto às virtualizações) que, em geral, são cobertas por suspensão melódica.

(4) Ascendência/descendência

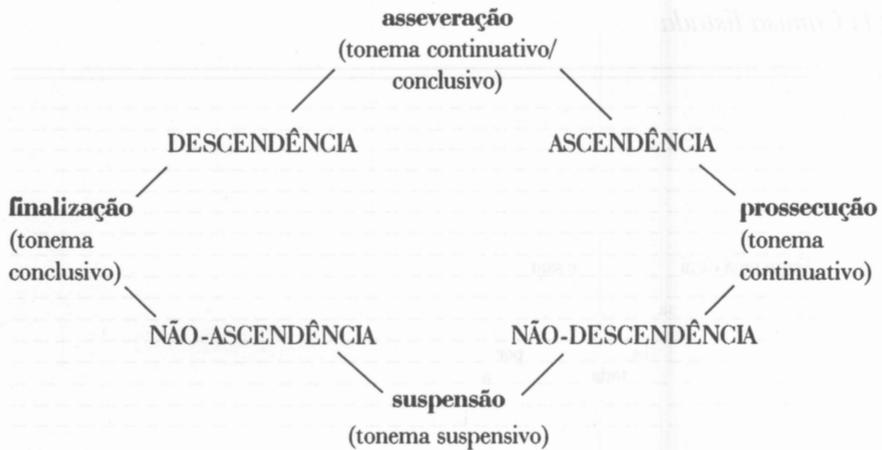
Por fim, a distribuição equilibrada do fluxo de tensão processa-se pelos movimentos – alternados com certa simetria – de *ascendência* e *descendência*. Para denominar esse procedimento universal de tensão e distensão entoativa, presente ao mesmo tempo na fala e na canção, adotamos mais uma vez o termo de N. Tomás: *asseveração* (1966: 78).

A asseveração representa uma espécie de hábito fonológico geral, que pode ser exacerbado em suas freqüências agudas ou graves, de acordo com as exigências do momento enunciativo. De qualquer forma, com a tensão depositada no primeiro segmento ascendente, o enunciador pretende manter acesa a atenção do destinatário, de modo que a distensão do segmento descendente seguinte possa satisfazer o interesse despertado. Por isso, é comum o encadeamento de várias elevações melódicas como forma de o destinador prolongar o estado de atenção cativa em que se encontra o enunciatário, valorizando, por acúmulo de tensão, a descendência final.

O enunciador, por vezes, pode graduar o nível de tensividade dos contornos, produzindo uma sucessão de tonemas com alturas desiguais e causando com esse procedimento um efeito de aumento ou diminuição progressiva da tensividade. Para o êxito dessa transmissão, basta que o enunciatário apreenda, no contexto entoativo global, os pontos extremos atingidos pelas inflexões ascendentes e descendentes. Obterá, assim, as medidas relativas ao máximo e ao mínimo de tensividade investida pelo enunciador. Evidente que as inflexões intermediárias significarão as graduações tensivas estabelecidas para a comunicação.

(5) Projeção no quadrado semiótico

Inserindo os termos complexos com seus respectivos tonemas determinantes, podemos obter a seguinte solução no quadrado semiótico:



Esses quatro termos complexos (asseveração, finalização, prossecução e suspensão) servem para descrever a enunciação entoativa do enunciador. Seus diferentes graus de tensividade funcionam como um mapeamento de competência, sobretudo, no que se refere às diversas facetas do *saber* manifestadas pelo “dizer”.

Vejamos alguns casos de comportamento entoativo no domínio da canção brasileira. Uma constatação apenas declarativa, por exemplo, pode ser expressa por um contorno distensivo, sem a presença de tonemas ascendentes. Isso significa pouco envolvimento do enunciador com sua mensagem. O seu *saber*, entretanto, está estampado na finalização descrita pela descendência.

(1) *Camisa listada*

Vestiu uma cami e saiu
sa
lis tada por a

Por meio da ascendência, o *saber* do enunciador manifesta-se de maneira incompleta, clamando por algum tipo de continuidade. A tensividade depositada na ascendência pode atingir limites bastante incômodos quando, por exemplo, desempenha a função de tonema continuativo numa asseveração:

(2) *Procissão*

te
rra...

nan

Eles vivem pe do aqui na

Mas pode também, em outras circunstâncias, funcionar como inter-rogação¹⁰, com um grau de tensividade controlado pelo enunciador, no sentido de antecipar, prorrogar, ou até mesmo eliminar a urgência da res-posta.

(3) *Com que roupa?*

rou

que

go com pa

a ra

Mas

A asseveração completa expressa, com a máxima fidelidade, as con-vicções do *saber*, por meio das alternâncias entre ascendências e descen-dências. Esse é o processo mais equilibrado de oscilação no eixo da tensivi-dade. O enunciador acende a atenção do enunciatário – ver exemplo (2) – e lhe satisfaz o interesse. Em geral, esse procedimento é auxiliado, parale-lamente pelo movimento harmônico de dominante/tônica.

¹⁰ A interrogação, ao funcionar como indagação afetiva sobre algo, é sempre ascendente, na medida em que exige complementaridade. Nem sempre, entretanto, incide sobre a curva melódica como um todo. Pode recair apenas sobre a palavra em pauta, pode ser descendente se o enunciador já conhece a resposta, enfim, a interrogação permite muito mais variedades que a asseveração. Mas a marca de interrogação, aquela que solicita resposta, é a mesma de qualquer ascendência prossecutiva. A variação diz respeito ao seu ponto de incidência.

(4) *Procissão*

es

pe

ran sus

pro

do o Je meteu

que

Quando o enunciador vacila ou simplesmente não vê conveniência em manifestar o seu *saber*, o comportamento mais comum da melodia é a suspensão. Corresponde à preservação da tensão em níveis bem toleráveis:

(5) *Sei lá, Mangueira*

vida não é só

i

que a sso que se

é um pouco mais

vê

CONCLUSÃO

A simplicidade desse quadro geral sobre as unidades entoativas presentes na canção não deve ofuscar sua importância em termos de pertinência e economia conceitual.

Os tonemas conclusivo, continuativo e suspensivo, que recaem sobre a região mais sensível da curva melódica, sua terminação, constituem um padrão lógico de articulação do *saber* do enunciador quase inalterável. Mesmo quando o investimento emocional é intenso, produzindo modificações acentuadas em todo o contexto melódico, as noções de finalização, prossecução e suspensão são preservadas como pontos de ordenação indispensáveis para que o enunciatário se oriente no discurso melódico.

Ocorre que o percurso que vai da *descendência* à *não-descendência* melódica (cf. quadrado semiótico), iniciando um processo crescente de tensividade, pode ser atingido por numerosos “incidentes” emotivos, que vão ampliar a tensividade e, sobretudo, torná-la bem mais complexa. Isso significa que, ao lado da *ascendência* e da *suspensão*, outros desvios, incidindo sobre outras regiões da curva e sobre outros parâmetros melódicos (a duração e a intensidade, por exemplo), estarão concorrendo para a formação do sentido final da melodia.

É improvável que a complexidade criada por essas intervenções seja passível de padronização. O desenho completo do contorno está exposto a variáveis sociais e psicológicas que estão fora de controle. P. Léon, em seus *Essais de phonostylistique*, arrisca, a partir de pesquisas laboratoriais, uma interpretação para explicar o parentesco de perfil entre três contornos que correspondiam a três estados passionais diferentes: a timidez, o medo e a surpresa. No seu entender, a timidez pode ser vista como uma espécie de medo ou de surpresa em estado permanente (1971: 49).

Não há dúvida que algumas identificações dessa natureza podem ser aceitáveis, mas daí a formular um modelo estável, prevendo uma norma de comportamento para os contornos emocionais, resta um bom ca-

minho a percorrer. No que concerne à canção, consideramos útil examinar, em cada caso, alguns parâmetros melódicos que acusam um maior engajamento passional do enunciador com o seu discurso: (1) a amplitude do campo de tessitura explorada pelo enunciador: quanto maior o campo, mais espaço para o aumento de tensividade; (2) a inclinação superativa (do grave ao agudo) das alturas melódicas como forma de acúmulo de tensividade; (3) os saltos intervalares para a região aguda, produzindo tensões setorizadas; (4) a duração dos tons.

No que se refere ao último ponto, quanto mais se estendem as durações, mais se torna passional o perfil melódico. Como toda frequência pressupõe investimento tensivo, alongar a nota significa automaticamente uma intensificação desse investimento. Se, além do alongamento, o tom resultar de movimento ascendente, a produção de tensividade melódica será ainda maior. Ao revestir a letra de uma canção, a duração proporciona imediata valorização das vogais e, conseqüentemente, instaura um andamento desacelerado compatível com os conteúdos emocionais.

Dado que a intensidade de emissão do canto não vem indicada na composição popular, somos inclinados a reservar esse parâmetro à fase de interpretação do cantor, que poderá imprimir maior ou menor potência vocal ao sentimento já descrito pela curva. Assim, o contorno melódico como um todo constitui, no nosso entender, o resultado da verificação dos tonemas fundamentais do processo entoativo mais esses quatro parâmetros incidindo sobre o restante do contorno. Se os tonemas articulam o *saber* do enunciador, podemos acrescentar agora que os demais parâmetros, à medida que traduzem um universo passional, articulam o seu *crer*. Ambas as modalidades – o *saber* e o *crer* – pertencem ao mesmo universo cognitivo, mas o *crer* parece-nos cobrir melhor as inquietudes fiduciárias que levam o enunciador a alterar, em vários pontos, o comportamento da curva melódica.

RÉSUMÉ: *S'il existe déjà un critère d'ordre harmonique pour analyser la tensivité musicale – degré de proximité ou d'éloignement du centre tonal –, il n'y a pas encore d'instrument technique du même niveau pour vérifier la tensivité propre des contours mélodiques de la chanson populaire. À partir de la catégorie "ascendant vs descendant" qui permet de décrire les "tonèmes" qui concentrent l'essentiel du sens de chaque unité d'intonation, on propose ici quelques paramètres pour l'analyse de la mélodie de la chanson, celle-ci étant considérée comme un art à part entière qui forme un tout et repose sur ses règles propres.*

MOTS-CLÉS: *sémiotique; chanson; tonalité; mélodie.*

BIBLIOGRAFIA

- BUYSENS, E. (1974) *Semiologia & comunicação lingüística*. São Paulo, Cultrix.
- CASTELLANA, M. (1983) "L'espace et les structures harmoniques" In: *Actes sémiotiques* (Bulletin), VI, 28.
- GREIMAS, A.J. ET COURTÉS, J. (s.d.) *Dicionário de semiótica*. São Paulo, Cultrix.
- LÉON, P. (1971) *Essais de phonostylistique*. Montréal, Didier.
- _____ et MARTIN, PH. (1969) *Prolegomènes à l'étude des structures intonatives*. Montréal, Didier.
- TOMÁS, N.T. (1966) *Manual de entonación española*. 3. ed. México, Malaca.
- ZILBERBERG, C. (1981) *Essai sur les modalités tensives*. Amsterdam, J. Benjamins.