

O MODELO SEMIÓTICO DE LUIZ TATIT E SUAS IMPLICAÇÕES NA ANÁLISE DA CANÇÃO POPULAR NO BRASIL: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES INICIAIS

THE SEMIOTIC MODEL OF LUIZ TATIT AND ITS IMPLICATIONS IN THE ANALYSIS OF POPULAR SONG IN BRAZIL: SOME INITIAL CONSIDERATIONS

*Acauam Silvério de OLIVEIRA**

Resumo: O presente artigo parte de uma tentativa de localizar o modelo semiótico de interpretação da canção popular proposto por Luiz Tatit no interior dos desdobramentos da teoria semiótica greimasiana, para, em seguida, pensar qual a sua especificidade enquanto modelo analítico, entendendo de que modo sua contribuição pode operar uma verdadeira mudança de paradigma na compreensão da canção brasileira, que implica uma transformação mais geral do próprio sistema de valoração estético.

Palavras-chave: Semiótica da canção; Luiz Tatit; Canção popular.

Abstract: This article is part of an attempt to locate the semiotic model of interpretation of the popular song proposed by Luiz Tatit within the unfolding of greimasian semiotic theory, to then think about their specificity while analytical model, understanding how its contribution can promote a real change of paradigm in the understanding of Brazilian song, which implies a more general transformation of the aesthetic valuation system.

Keywords: Song semiotics; Luiz Tatit; Popular song.

O lugar de Luis Tatit no campo semiótico

A linguística, a partir de Saussure, costuma tomar a língua como seu objeto, quase nunca ultrapassando a dimensão da frase. Com o desenvolvimento dessa disciplina, entretanto, foi-se chegando à conclusão de que seria preciso criar uma área específica para se compreender o texto e o discurso, entendendo que estes não são resultado de uma simples soma de frases. A semiótica narrativa surge

* Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, Brasil. Contato: acauam@gmail.com.

dessa necessidade de compreensão do texto (existe ainda outra semiótica, da qual não nos ocuparemos aqui, fundada por Charles Sanders Peirce, e que está mais diretamente relacionada com a filosofia da linguagem). Tal como proposto pelo lexicólogo lituano Algirdas Greimas, o discurso se caracteriza por estruturas sintático-semânticas narrativas que o sustentam e o organizam. Ou seja, por trás de todo o texto, seja ele um enunciado, uma canção, uma sinfonia, um quadro, ou um evento qualquer (existem estudos semióticos sobre o suicídio, por exemplo) é possível reconhecer uma estrutura narrativa básica que o organiza, e que é comum a esses textos. A semiótica pretende estabelecer quais são essas unidades mínimas de sentido das narrativas, o esquema básico que é pré-condição de todo e qualquer texto, verbal ou não verbal.

Nas suas origens podemos encontrar do trabalho folclorista e etnólogo russo Vladimir Propp. Propp apreendeu unidades sintagmáticas mínimas comuns à maioria dos contos maravilhosos russos, extraindo algumas funções e motivos básicos de desenvolvimento comum a todos eles. Essas estruturas serviriam de base para as proposições posteriores da semiótica. Esse seria, pois, seu projeto básico: determinar quais são as condições de possibilidade de todo e qualquer narratividade, as condições de possibilidade de construção de sentido, isto é, como o texto diz o que diz.

Num primeiro momento a semiótica se concentrou no estudo das estratégias de persuasão usadas pelo sujeito enunciatório em sua relação com o enunciatário, seu objeto, uma vez que não existe uma verdade exterior a esse contato estabelecido. Preocupava-se também com as inúmeras estratégias de construção de sentido de um texto, cujo princípio mais geral é o percurso do sujeito em direção a um objeto do desejo, sendo que todo e qualquer texto, verbal ou não, pode ser descrito a partir de um modelo narrativo que necessariamente envolve essas duas instâncias (sujeito e objeto). Era uma semiótica voltada para as práticas do fazer narrativo. A partir dos anos 80, em especial com os trabalhos de Claude Zilberberg, mas também a partir da preocupação do próprio Greimas em construir uma *semiótica das paixões*, essa ciência se volta para a investigação das condições narrativas dos sujeitos, anteriores ao fazer, a partir de uma compreensão mais exata dos elementos que articulam seus desejos, obrigações, frustrações, esperanças, enfim, de tudo o que provoca, ou paralisa, as ações dos

personagens. Uma semiótica voltada para os estados passionais dos sujeitos, para o ser.

Nesse salto, a semiótica passa de uma investigação mais espacial para uma investigação de ordem temporal, que será denominada de *semiótica tensiva*, em oposição à *semiótica narrativa* greimasiana. Esse novo âmbito de articulação libera o nível profundo de construção de sentido das amarras do discurso verbal, estabelecendo o projeto narrativo básico do homem como uma tentativa de dar sentido ao tempo, mais do que como uma tentativa de construir narrativas. A condição da possibilidade de existência das narrativas é o tempo. Ou seja, para que o sujeito possa construir um texto ou alguma significação, antes de mobilizar categorias narrativas, ele mobiliza categorias temporais, que são pré-condições para o estabelecimento de um sentido. Esse é o lugar em que a semiótica se encontra desde os anos 80.

É nesse ponto que Tatit vai conseguir estabelecer o salto que vai articular o projeto narrativo da letra com o projeto narrativo da melodia na canção, pois em última instância, ambas são formas de dar sentido ao tempo. Seu projeto inscreve-se, portanto, nesses esforços da semiótica por procurar o nível básico mais profundo das condições de possibilidade de toda narrativa. Por outro lado, a percepção de que a canção comporta dois modelos narrativos postos em relação, um linguístico e outro musical, levou Tatit a procurar o ponto de intersecção entre os dois projetos de construção de sentido, aquele lugar que seria a condição de possibilidade de articulação desse discurso específico, distante tanto do literário quanto do musical. E em 1975, ao ouvir um samba do Caco Velho, gravado originalmente pelo Germano Mathias, e interpretado por Gilberto Gil, “Minha nega na janela”, ele tem o seu grande *insight*, qual seja, que as melodias das canções não tinham origens propriamente musicais, mas entoativas.

Todos os trabalhos acadêmicos defendidos ou publicados sobre música popular até os anos 80 dedicavam-se quase que exclusivamente ao estudo da letra. Essa lacuna foi preenchida pelo trabalho do Tatit, cujo foco era o estudo da melodia das canções, ponto de intersecção entre o verbal e o musical. Recentemente, alguns dos trabalhos propostos pelos próprios orientandos do Tatit estão trazendo para o centro da investigação elementos que foram, em um primeiro momento da teoria, colocados em segundo plano. Em 1999, Sérgio Oliveira

propõe um estudo da dicção dos intérpretes a partir do timbre e da intensidade. Em 2002 e 2007, Márcio Coelho preocupa-se com o estudo do arranjo, a partir de uma abordagem semiótica. Em 1997 e 2002, Ricardo Monteiro, pela primeira vez no Brasil aplica a semiótica greimasiana ao estudo da música instrumental. Já em outras áreas de estudos que não a semiótica, as contribuições do modelo de Tatit são menos difundidas, assim como sua difusão no exterior, que é praticamente inexistente.

A semiótica da canção: o pulo do gato

Acredito que o ponto decisivo do método do Tatit, aquilo que ele tem de mais revolucionário, é a proposição de uma base figurativa fundamental no gesto melódico dos cancionistas, a ideia de que a eficácia de uma canção está na permanência de seus traços entoativos e no modo como o cancionista consegue criar um equilíbrio entre texto, melodia e fala. Como se a canção fosse o resultado de um equilíbrio entre a esfera artística e a esfera do cotidiano, tirando sua força do jogo estabelecido entre esses dois polos:

A grandeza do gesto oral do cancionista está em criar uma obra perene com os mesmos recursos utilizados para a produção efêmera da fala cotidiana [...] A melodia entoativa é o tesouro óbvio e secreto do cancionista (TATIT, 1996, p. 11).

A canção ocuparia, assim, um lugar intermediário entre o plano da arte autônoma – que inclui música e literatura – e o plano da linguagem ordinária do cotidiano, localizando-se entre as esferas do fazer artístico e do fazer prático:

Plano prático (linguagem cotidiana)	CANÇÃO	Plano artístico (música, literatura, etc.)
Espontâneo		autonomia
Coloquial		código específico
valorização da finalidade		valorização do processo
Significado		significante

Toda fala tem uma melodia própria, que percebemos especialmente bem quando ouvimos uma língua desconhecida. A fala cotidiana tem um contorno melódico específico, só que totalmente instável, de natureza efêmera e utilitária. Uma melodia irregular e de fluxo contínuo, que não permite que se depreenda um sentido único e definido. Isso porque sua função é unicamente dar forma aos significados dos textos, colocados em primeiro plano no processo comunicativo. A vida dessa melodia é breve e se perde imediatamente após sua realização. Caso não fosse assim, a eficácia do processo de comunicação estaria comprometida. Todas as pessoas construiriam falas artísticas centradas no significante e teriam grande dificuldade na transmissão dos conteúdos.

No caso das melodias propriamente musicais, o significante se liberta de um conteúdo mais imediato e ela pode assim se voltar para sua própria forma, obedecendo a um processo de estruturação interno próprio, que valoriza não a finalidade, mas seu próprio processo de constituição – no caso da música autônoma. Um exemplo bastante utilizado por Luiz Tatit é bem didático nesse sentido: imaginemos um sujeito que pretende abrir uma porta. Caso ele se demore muito em cada gesto, dando voltas e mais voltas antes de finalmente pôr a mão na fechadura, a finalidade do processo (abrir a porta) estaria comprometida e, imediatamente, pensaríamos se tratar de uma performance artística, ou de uma brincadeira. Na prática cotidiana o processo é apenas um meio para se atingir certa finalidade, enquanto na artística, muitas vezes, o meio é a própria finalidade.

A canção fica, pois, no meio do caminho entre essas duas práticas, preocupada em criar uma forma artística que não perca a eficácia do processo de comunicação, criando um modelo estético que nunca rompe completamente com as inflexões da fala cotidiana, e retira muito de sua potência da capacidade de lidar com os impulsos contraditórios das sequências melódicas e das unidades linguísticas. A habilidade de um compositor consistiria, então, na manipulação dessas forças contraditórias, no quanto ele consegue se equilibrar entre os dois campos, de modo a construir uma obra em que esses elementos apareçam organicamente articulados, e não no quanto ele pareça tender para um lado ou para o outro.

Compor uma canção é procurar uma dicção convincente. É eliminar a fronteira entre o falar e o cantar. É fazer da continuidade e da articulação um só projeto de sentido. Compor, é ainda, decompor e compor ao mesmo tempo. O cancionista decompõe a melodia com o texto, mas recompõe o texto com a entoação. Ele recorta e cobre em seguida. Compatibiliza as tendências contrárias com o seu gesto oral (TATIT, 1996, p. 11).

Esse modelo interpretativo proposto por Tatit tem grandes consequências no campo de compreensão não só da canção brasileira, mas da própria esfera cultural do país. Além de provocar uma reviravolta no sistema de valoração estética local - que no geral privilegia elementos da chamada alta cultura e das artes autônomas - revelando que a canção possui um sistema próprio de organização estrutural, esse modelo permite compreender por exemplo o poder de penetração da canção na nossa cultura, e a força que esta encontra entre as camadas mais populares, no geral excluídas de outras esferas artísticas. Isso porque, ao se situar no meio termo entre as práticas cotidianas e as artísticas, a canção se mantém aquém da necessidade de um saber especializado, ocupando um espaço diferente daquele proposto pela música instrumental e pela literatura, por exemplo. A tal ponto que é muito comum encontrarmos cancionistas excepcionais que são textualmente e musicalmente não-alfabetizados, como o caso de Azenor de Oliveira, o Cartola. Ao firmar-se sobre um princípio não especializado de constituição – Tatit chega a afirmar que o cancionista é o não-especialista por excelência – a canção consegue criar uma forma estética que encontra uma maneira de incorporar em seu campo de significação aqueles sujeitos que são excluídos enquanto cidadãos da esfera pública. Uma forma que, assim como o futebol em outro plano, realiza esteticamente aquilo que o país no plano social nega sistematicamente aos seus sujeitos. Dessa perspectiva, a canção rompe com o modelo negativo de constituição da nacionalidade brasileira, efetivada a partir da negação da alteridade, e instaura performativamente um outro modelo de racionalidade, ou uma *gaia ciência* (nos termos de José Miguel Wisnik), que revela a imagem de um outro país enquanto potencialidade atonizada.

Formas de estabilização melódica

Uma vez definido o princípio estrutural determinante da canção, Tatit vai procurar estabelecer os mecanismos básicos de sua constituição, sendo o questionamento principal o que se refere aos modos como a fala é estabilizada melodicamente sem perder seu caráter enunciativo, de modo a recriar esteticamente a tensão texto/melodia. A análise melódica do Tatit vai focar naquilo em que nela aproxima-se da fala e de seus princípios estruturais. Por exemplo, ele vai identificar que os movimentos melódicos ascendentes ou descendentes ao final de cada segmento melódico, que coincide muitas vezes com o final de um período sintático, muitas vezes obedecem não às regras de composição do sistema harmônico, mas às próprias inclinações do falar cotidiano. Fazemos uso de um mínimo de fonologia nesse momento. Na fala existem três tipos básicos de terminações de frase: ascendente, descendente e suspensiva. Tais fonemas terminativos recebem a denominação de tonemas. Podemos citar alguns exemplos. _ Você vai ver a despedida do Ronaldo Fenômeno hoje? (ascendente). _ Não, porque o ingresso está muito caro. (descendente) _ Mas, se você me der o ingresso... (suspensiva). Tanto a terminação ascendente quanto à suspensiva geram uma expectativa de continuidade, como que pedindo uma complementação. Por isso é comum que nas canções a melodia suba antes do refrão, pois quando este vier vai aparecer como resolução dessa expectativa linguística. Da mesma maneira, os tonemas descendentes sugerem uma conclusão, uma finalização ou uma certeza.

Os tonemas ascendentes possuem então uma cifra tensiva, ou temporal, de continuidade, sugerindo complemento, enquanto que os descendentes sugerem descontinuidade, ruptura. A partir desses dois princípios é que Tatit vai definir os mecanismos básicos de estabilização da fala na melodia, ou seja, como na canção a melodia recupera sistematizando esses princípios de organização melódica da fala.

Ele vai definir basicamente três processos básicos de estabilização melódica, a tematização, a passionalização e a figurativização.

FORMA MUSICAL
(melódica)
estabilidade

Tematização
Passionalização
(acelerada)
(desacelerada)

FORÇA ENTOATIVA
(figurativização)
instabilidade

Existe uma trajetória vertical que vai parte da instabilidade do falar cotidiano em direção à estabilidade melódica/musical. É próprio da canção conservar um pólo no outro. A essa presença da fala, da entoação, na melodia, Tatit chama de figurativização, um procedimento que ao mesmo tempo desestabiliza a racionalidade e organização da melodia e cria mecanismos de estabilização da instabilidade da fala. A meu ver, é quase que o nome pro modo como o compositor lida com a tensão entre melodia e fala na canção, cabendo ao analista identificar quais os polos dessa tensão. Esse é um conceito decisivo, pois é justamente a figurativização que marca a diferença entre canção e música pura. É por isso que um artista como Jorge Ben vai ser tão valorizado por Tatit, porque ele faz da entoação o seu princípio de composição - quando o mais comum (pelo menos até o RAP, que é uma verdadeira revolução na própria concepção do que é uma canção) é justamente o contrário, criar uma grade melódica para “conter” a instabilidade da fala.

No campo horizontal do diagrama é onde estão colocadas as relações de continuidade e descontinuidade que identificamos na fala, que é o material com que a canção vai trabalhar. De um lado, o cancionista pode aumentar a duração das vogais (aaaa-mooooor) e a altura das notas emitidas (mais agudas), produzindo descontinuidades no fluxo contínuo da melodia. Ao fazer isso, imediatamente o andamento do fluxo da fala é reduzido, desacelerando o movimento progressivo da melodia e fazendo com que os estímulos somáticos, do corpo, que vem de uma marcação rítmica mais intensa, sejam

atenuados. Ao se perder essa relação mais imediata com o pulso, e com o corpo presentificado, a canção tende a se voltar para um estado mais introspectivo de tensão psicológica, geralmente associado a separação amorosa ou a busca de um objeto de desejo. Ou seja, toda vez que ocorre um grande salto melódico, ou uma grande duração, o enunciatário está se afastando do fluxo contínuo do falar cotidiano, e passa a imprimir marcas de rupturas, de fraturas nesse fluxo. Em termos semióticos (e aí ocorre um salto pra semiótica narrativa greimasiana), instaura-se a descontinuidade do sujeito em relação ao objeto. É por isso que esse vai ser o modelo por excelência das canções de ruptura amorosa, como o sertanejo, o brega, a modinha e o samba-canção. Vão ser canções que marcam um sentimento de falta em relação a um objeto, moduladas pelo \ser\.

Por outro lado, é possível encurtar a duração das vogais e colocar a ênfase na descontinuidade das consoantes, produzindo uma progressão melódica mais rápida e segmentada pelos ataques consonantais. Ao invés de se expandir a duração das vogais, concentra-se a fala em segmentos articulados. Os contornos melódicos são então transformados em pequenos motivos que se repõem continuamente. Por serem mais concentrados, esses motivos comportam uma cifra tensiva acelerada, ou seja, o movimento de concentração dos temas leva a uma aceleração desses motivos, privilegiando o ritmo e sua sintonia com o corpo. Semioticamente, essas canções tem uma tendência a celebrar o aqui e agora, que é repetido e afirmado insistentemente em cada repetição temática. E essa celebração se deve a uma conjunção do sujeito com o objeto. Na letra isso vai gerar uma tendência ao estabelecimento de temas que serão celebrados, como a mulata, o samba, a baiana, o malandro, o país, ou a afirmação de valores universais em conjunção com o sujeito. Vão ser canções moduladas pelo \fazer\, como o rock, o samba, a marcha e o axé. O exemplo mais radical desse tipo de construção, segundo o Tatit, é “*O que que a baiana tem*”. A música tem o mesmo tema reposto incessantemente (ta ta\ tatá tatá\ ta), e a letra é plenamente conjuntiva, com a afirmação ininterrupta das qualidades da baiana, com um mínimo de tensão. Na maioria das canções, a tematização é tensionada por aspectos passionais, e vice versa.

PASSIONALIZAÇÃO:

Andamento: duração\lento

Ênfase: percurso (2º parte)

Material fonético: vogais

Relação S\O: Sujeito separado do Objeto

Modalidade: ser

Tema (geral): disjunção

TEMATIZAÇÃO:

Andamento: concentração\rápido

Ênfase: refrão

Material fonético: consoantes

Relação s\o: sujeito possui objeto

Modalidade: fazer

Tema (geral): conjunção

“Garota de Ipanema” é um ótimo exemplo para exemplificar os dois procedimentos. Isso porque, além de ser suficientemente conhecida, ela se divide em uma primeira parte claramente temática (Olha \ que coi \ sa mais lin \ da), e outra claramente figurativa (Aaaah \ porque estou tão sozinho). Em *O cancionista*, encontramos uma breve descrição das particularidades de cada uma das partes:

Primeira parte: TEMÁTICA

Texto: qualificação da garota de Ipanema, caracterizando uma maneira de ser, de agir, e sua capacidade de produzir fascínio; enunciador em estado de conjunção com os valores visuais; valorização dos ataques consonantais e dos acentos vocálicos.

Melodia: reiteração de um motivo que ecoa no investimento temático da “garota” (o tema vira a garota, o seu requebrar na praia), modalização do \fazer\, tensividade somática produzida pela pulsação extremamente regular e marcada.

Segunda parte: PASSIONAL

Texto: focalização de um estado interno passivo e disfórico; enunciador em disjunção afetiva; valorização dos prolongamentos vocálicos

Melodia: ampliação das durações e do campo da tessitura utilizado; modalização do \ser\; aumento da tensividade passional e neutralização provisória dos estímulos somáticos.

Como exemplo por excelência de figurativização, temos a radicalidade do projeto de Jorge Ben. Se a Bossa Nova revela na canção um conjunto infinito de possibilidades de compatibilização entre melodia e letra a partir da racionalização desses procedimentos, Jorge Ben constrói sua dicção a partir dos elementos figurativos que tencionam com a instabilidade da fala toda possibilidade de sistematização. A Bossa tende para uma musicalização possível no interior da canção, daí seu alto valor simbólico entre as classes intelectualizadas. Jorge Ben reconduz a canção para seu lugar de origem, o equilíbrio delicado e sempre em negociação entre melodia e fala.

Potencialidades e limites do modelo

Tatit constantemente insiste que seu trabalho consiste em um método de análise, e não em um mecanismo de valoração estética. Ele vai insistir muito nesse ponto, de que seu método está preocupado em decodificar uma espécie de *gramática da canção*, e não em revelar qual é o melhor e qual é o pior cancionista. No entanto, ao observarmos atentamente esse aparente rigor científico procurado por seu modelo semiótico, percebemos alguns aspectos que, no mínimo, problematizam essa questão, como, por exemplo, o fato dele sempre trabalhar com autores consagrados no campo do samba e da MPB, ou o fato de seu olhar estar muito colado ao paradigma estético de João Gilberto, que para ele foi quem definiu o que há de essencial na canção brasileira, o limite entre melodia e fala. “Estudá-lo [João Gilberto] com profundidade, é definir os próprios critérios gerais de análise da canção brasileira” (TATIT, 1995, p. 188). E se houver aí uma inversão, e ao invés de ter sido João Gilberto o cancionista que sistematizou o que a canção brasileira tem de mais essencial, ser na verdade o modelo semiótico do Tatit que leu a história da canção a partir dos paradigmas propostos por João Gilberto? Existe uma tensão no próprio modelo proposto.

Em certo sentido, o grande esforço de Tatit é o de delimitar conceitualmente a canção enquanto um objeto estético com características próprias, nomeando seus principais pontos e modos de constituição. Sem essa definição prévia sobre o que é, afinal, uma canção, torna-se muito complicado fazer uma reflexão estética sobre esse objeto, uma vez que o analista sequer saberia dizer a diferença entre um poema e uma letra de música, chegando a resultados interpretativos confusos, e estabelecendo juízos de valor prévios. O que faz, afinal, da canção, canção? Eis a questão que persegue o semioticista\cancionista.

Cabe nesse momento um rápido parênteses: muita confusão tem sido feita nesse sentido na tradição de interpretação da canção brasileira. É muito comum se ouvir ou até mesmo ler que as letras de Chico Buarque ou Caetano Veloso são tão boas que poderiam ser considerados poemas. Pois bem, uma das coisas que Tatit vai enfatizar é a diferença entre essas duas esferas, a do fazer poético e a do fazer cancional. A principal delas é que a força da letra está na sua relação de complementaridade com a melodia, e não no desenvolvimento de seus próprios mecanismos internos de constituição. A letra de uma canção está sempre em busca do equilíbrio com um sentido que lhe escapa por lhe ser exterior, jogando com formas de aproximação e distanciamento do sentido melódico-entoativo. Segundo Tatit, por exemplo, em vários momentos o cancionista tem de procurar dar para letra um sentido mais fraco, atonizado, que não sobrecarregue as informações fornecidas pelo sentido melódico, gerando assim um desequilíbrio prejudicial para a construção de significado do todo.

“Por isso, um texto de canção é, quase necessariamente, um disciplinador de emoções. Deve ser enxuto, pode ser simples e **até pobre em si**. Não deve almejar dizer tudo. **Tudo só será dito com a melodia**”(TATIT, 1996, p. 20).

Por exemplo, as músicas de axé, que no geral têm melodias temáticas, repetitivas, muitas vezes apresentam letras fragmentadas, quase como colagens, justamente buscando o equilíbrio entre dispersão da letra e concentração melódica. Ou seja, a aparente pobreza dessa letra justifica-se pela relação que esta estabelece com a melodia.

Assim, aproximar cancionistas de grandes poetas é muito mais uma forma de estabelecer critérios de valor a partir de outro lugar, deixando que preferências ideológicas tomem o lugar de um olhar mais

analiticamente isento. A partir da aproximação com Drummond, por exemplo, a MPB sempre estaria em vantagem com relação ao samba, ao axé, ao sertanejo e ao funk carioca. Agora se o critério for cancional, pensando relações de compatibilidade entre melodia e letra, a balança fica mais equilibrada, pois todos esses gêneros criam suas próprias leis de compatibilidade e organização, com maior ou menor grau de acerto. De acordo com o professor David Treece, em artigo publicado na revista *Teresa* número 5:

O que me parece questionável é a validade de construir uma história da música popular a partir de critérios e linguagem analítica resgatados da tradição da crítica textual, o que pressupõe certas inclusões e exclusões (como podem a música sertaneja, a Jovem Guarda, o brega e o funk ser acomodados nesse esquema?) (TREECE, 2003).

Essa percepção do método do Tatit é a meu ver o que ele tem de mais radical e avançado. Ele está buscando estabelecer aquilo que existe de comum a todas as canções, seus elementos estruturais, como os elementos comuns a um poema, ou a uma sinfonia, que são sempre variáveis e não-identicos, mas que, ainda assim, são determináveis até certo ponto. Daí talvez uma das razões de estranhamento de um pesquisador que se utilize de um modelo histórico de análise, porque em certo sentido ele trata daquilo que é permanente e invariável nos objetos estéticos. Ou seja, aquilo que em certo sentido resiste ao tempo. Nas palavras do próprio autor:

O que se tenta, no fundo, é explicar alguns aspectos de produção desse sentido geral, a partir do reconhecimento dos traços comuns a todas as canções, aqueles que, independentemente das particularidades da obra, nos oferecem uma pronta identificação de sua natureza. Aqueles que nos permitem dizer, simplesmente: Isto é uma canção (TATIT, 1996, p. 26).

Mas o interessante é que Tatit nunca perde de vista que essa forma da canção, na verdade, é múltipla e as possibilidades de combinação de seus elementos, infinitas. Isso é, além de buscar na canção aqueles elementos de permanência, ele vai procurar também aqueles que tornam cada compositor um caso singular, aquilo que

chama no *Cancionista* de dicção, a forma própria de cada cancionista lidar com sua matéria prima. Entretanto, um aspecto fica muito claro: assim como para analisar um poema você precisa de certo instrumental analítico que de conta de questões como métrica, ritmo, eu-lírico, etc, para só depois poder dizer como cada poeta opera (ou não) com eles, é também necessário primeiro entender do que é feita uma canção, qual a sua matéria prima. Novamente, afirmar que Chico Buarque é bom porque tem grandes letras, ou que Tom Jobim é bom porque entende de música é desconsiderar a canção enquanto objeto específico, dotado de questões formais próprias.

Mas, se por um lado o trabalho do Tatit tem essa radicalidade que permite ultrapassar certas questões ideológicas que envolvem os mecanismos de valorização estética, tornando possível que se analise desde uma composição de Arrigo Barnabé até um funk carioca, por outro é possível ainda lançar alguns questionamentos sobre a sua prática, como, por exemplo, com relação aos critérios de escolha de seus objetos de análise. Quer dizer, se o modelo semiótico possui essa dimensão “universalista” e estrutural, porque ele se utiliza majoritariamente de autores considerados do alto escalão da música popular brasileira em seus trabalhos? Por que não uma semiótica da canção a partir da relação entre Waldick Soriano e Chitãozinho e Xororó? Qual o sentido político implicado nessa escolha e, principalmente, em que medida esses objetos não determinam o próprio método desenvolvido por ele, tornando universal aquilo que é específico de certa vertente da canção. Para Tatit, se trata simplesmente de uma escolha de caráter pessoal, que não influencia no rigor da análise. Mas em que medida podemos garantir que, caso os objetos privilegiados por ele fossem outros, suas conclusões sobre o que é determinante na canção não mudaria radicalmente?

Todos os artistas analisados em *O cancionista*, com exceção, talvez, de uma certa majestade, são cancionistas consagrados no interior do “cânone” da canção brasileira. Ou seja, a radicalidade potencialmente configurada em seu método não corresponde a uma radicalidade, como poderíamos esperar, de contestação dos critérios de valor já estabelecidos pela crítica anterior, a princípio desprovida de um instrumental analítico mais rigoroso. Talvez isso se deva a própria opção metodológica do Tatit: ao abrir mão de discutir os seus critérios de valor, ou evidenciar as escolhas que o levaram a privilegiar este ou

aquele objeto, o analista abre caminho para que critérios já estabelecidos permaneçam determinando o sentido narrativo mais geral. Em certo sentido, podemos dizer que a radicalidade inscrita no método não é levada até suas últimas consequências, o que não invalida o modelo, evidentemente. Mas ficamos sentindo falta do próximo passo. O momento de inclusão da alteridade no cânone.

O lugar da crítica

Uma das críticas mais freqüentes ao modelo de Tatit consiste justamente num questionamento desse desejo de universalização de seu modelo para a totalidade do sistema cancional brasileiro. Para essa crítica, não é possível extrair um princípio de composição único que de conta de todo o conjunto da canção produzida no Brasil. Não é possível dizer que toda ela baseia sua forma no componente entoativo, o que é um ponto interessante a se levantar, sem dúvida. Agora, é interessante também observar um pouco mais de perto essas críticas, em nome do que elas estão sendo feitas. No geral, elas contrapõem ao modelo entoativo de Tatit um modelo melódico e harmônico, de tendência marcadamente musicológica. E o grande exemplo, citado em quase todos os casos, é o do Tom Jobim, que seria um cancionista com pensamento predominantemente musical. O próprio Tatit, aliás, é o primeiro a admitir que em Jobim essa influência musical é bem grande e determinante.¹

Sem tentar aprofundar essa questão, que é bem complexa e tem implicações importantes, interessa num primeiro momento notar em nome do que é feito esse pedido de maior abrangência do modelo semiótico do Tatit. Em certo sentido, parece que essas críticas têm um potencial de menor radicalidade do que o próprio objeto que elas criticam. A semiótica da canção possui uma abertura latente, não completamente concretizada, mas em estado de latência, de incorporação do não-canônico *justamente a partir da consideração da importância da fala na canção*. Para Tatit, as tensões locais de emissão

¹ Fazendo, entretanto, duas importantes ressalvas. Primeiro, que o Tom Jobim é uma exceção a regra. Segundo, que para se tornar um bom cancionista, ele teve que “desaprender” a fazer música, assim como o Vinícius de Moraes teve que “desaprender” a fazer poesia para poder criar boas letras, porque se tratam de artesanatos diferentes.

das unidades lingüístico-melódicas são configurações mais importantes que as tensões harmônicas que mergulham as canções no sistema tonal. As críticas sempre falam em nome de Tom Jobim, e a partir do lugar da música, pedindo a inclusão desse componente no modelo. Mas o que chama atenção é que essa reivindicação nunca é feita em nome de um Waldick Soriano, de um Odair José, de um Amado Batista – o maior vendedor de discos do Brasil – ou dos Racionais, cancionistas que a partir do modelo proposto por Tatit tem uma chance maior de existência no campo da crítica. Se voltarmos a pensar a canção em termos predominantemente musicológicos, antes da inclusão efetiva desses autores marginalizados, eles estão condenados a desaparecer do horizonte crítico, como aliás tem sido feito até hoje. Mesmo porque, não existe instrumental analítico para dar conta dessa produção. O que existe é o modelo do Tatit, que precisaria ser direcionado nesse sentido.

A questão aqui subjacente é a vinculação de parte das críticas a certo conjunto de valores vinculados a uma tradição de pensamento da modernidade, que avalia os objetos estéticos a partir de alguns princípios como Autonomia, Autoria e Origem, além de outras formas de presentificação da sua própria subjetividade centralizadora. E a canção popular muitas vezes tende a questionar alguns desses lugares estabelecidos, constituindo-se enquanto outro campo de significação. Cabe à crítica identificar qual.

Referências

BARROS, Diana Luz Passos. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. 2. ed. São Paulo, Humanitas, 2000.

GREIMAS, Algirdas Julius. *Dicionário de semiótica*. São Paulo, Contexto, 2008.

TATIT, Luís. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo, Edusp, 1996.

_____. *Semiótica da canção: música e letra*. São Paulo, Escuta, 1995.

TREECE, David. Melodia, texto e O cancionista, de Luiz Tatit. *Revista Teresa – Revista de Literatura Brasileira*. FFLCH/Editora 34, n. 4 e 5, 2003.

WISNIK, José Miguel. *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004.

Recebido em 29/08/2011

Aceito em 17/09/2011