

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ - UNIOESTE
CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM LETRAS
NÍVEL DE MESTRADO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LINGUAGEM E SOCIEDADE

LUCIANO DALLASTRA

**ENTRE LETRA E MÚSICA: ASPECTOS DE MODALIZAÇÃO NA CANÇÃO
*PALHAÇO (MAIS CLARA, MAIS CRUA)***

CASCADEL – PR

2011

LUCIANO DALLASTRA

**ENTRE LETRA E MÚSICA: ASPECTOS DE MODALIZAÇÃO NA CANÇÃO
*PALHAÇO (MAIS CLARA, MAIS CRUA)***

Dissertação apresentada à Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras, área de concentração Linguagem e Sociedade. Linha de Pesquisa: Processos Retóricos, Lexicais e Argumentativos.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Aparecida Feola Sella.

CASCADEL – PR

2011

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

Biblioteca Central do Campus de Cascavel – Unioeste

Ficha catalográfica elaborada por Jeanine da Silva Barros CRB-9/1362

D15e Dallastra, Luciano
Entre letra e música: aspectos de modalização na canção
Palhaço (Mais Clara, Mais Crua) / Luciano Dallastra.— Cascavel, PR:
UNIOESTE, 2011.
81 f. ; 30 cm.

Orientadora: Profa. Dra. Aparecida Feola Sella
Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual do Oeste do
Paraná.
Bibliografia.

1. Modalização linguística. 2. Música - Letra. 3. Composição
musical. 4. Dialogia. I. Sella, Aparecida Feola. II. Universidade
Estadual do Oeste do Paraná. III. Título.

CDD 21ed. 781

LUCIANO DALLASTRA

**ENTRE LETRA E MÚSICA: ASPECTOS DE MODALIZAÇÃO NA CANÇÃO
PALHAÇO (MAIS CLARA, MAIS CRUA)**

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do Título de Mestre em Letras e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras, nível de mestrado da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, em 21 de março de 2011.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Edina Regina Pugas Panichi (UEL)
Membro Efetivo (convidada)

Prof. Dr. Jorge Bidarra (UNIOESTE)
Membro Efetivo (da instituição)

Prof. Dr. Alexandre Fiuza (UNIOESTE)
Membro Efetivo (da instituição)

Prof.^a Dr.^a Aparecida Feola Sella (UNIOESTE)
Orientadora

Cascavel, 21 de março de 2011

Dedico este trabalho à minha família.

“O Brasil é um plural composto de singularidades”
Egberto Gismonti

RESUMO

DALLASTRA, Luciano. **Entre letra e música: aspectos de modalização na canção *Palhaço (Mais Clara, Mais Crua)***. 2011. 81 fls. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, Cascavel.

O objetivo principal deste trabalho é verificar como se dão os processos de modalização inseridos na letra e no arranjo musical da canção intitulada *Palhaço (Mais Clara, Mais Crua)*, com letra de Geraldo Carneiro e música de Egberto Gismonti. O problema de pesquisa central é verificar se há compatibilidade entre o material linguístico e o componente musical processados para essa canção, ou seja, verificar a confluência entre esses dois elementos. Para proceder à pesquisa, buscou-se apoio teórico em trabalhos de linguistas, com foco na modalização linguística, bem como em obras de autores que lidam com o texto poético, pois a letra da canção compreende um poema. Também se recorreu a obras de teóricos da música devido ao interesse pelo processo de sentido que resulta do arranjo musical. Inicialmente, verificam-se teorias sobre modalização linguística e sobre alguns aspectos da música para, posteriormente, passar à análise da obra, com amparo nas teorias estudadas. Observou-se que, na canção avaliada, existe compatibilidade entre a letra e a composição musical processada para a obra e, ainda, que esses dois elementos influenciam no processo de construção dos sentidos despertados pela canção. Portanto, pode-se concluir que o arranjo musical produz circularidade e paradoxia, características verificadas também na letra, as quais são demarcadas por elementos linguísticos que acenam para um tom epistêmico, do mais acentuado até o mais leve. Esse movimento imprime aproximação e distanciamento, o que fica marcado na forma como o narrador retrata a solidão expressa no poema e sentida na composição musical.

PALAVRAS-CHAVE: Modalização Linguística, Letra de Música, Composição Musical.

RIASSUNTO

DALLASTRA, Luciano. **Entre letra e música: Aspectos de modalização na canção *Palhaço (Mais Clara, Mais Crua)***. 2011. 81 fls. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, Cascavel.

L'obiettivo principale di questo studio è verificare come i processi di modalizzazione avvengono inseriti nella lettera e l'arrangiamento musicale della canzone intitolata *Palhaço (Mais Clara, Mais Crua)*, con testo de Geraldo Carneiro e musica di Egberto Gismonti. Il problema centrale è verificare se c'è compatibilità tra il materiale linguistico e il componente musicale preparate per questa canzone, o sia, verificare la confluenza tra questi due elementi. Per svolgere questa ricerca, abbiamo cercato supporto teorico in lavori di teorici in linguistica, concentrandosi sulla modalizzazione linguistica; in opere di autori che si occupano con il testo poetico, perchè la canzone viene da una poesia. Anche a opere di teorici della musica, dovuto l'interesse per il processo di senso originato per l'arrangiamento musicale. Inizialmente, abbiamo cercato le teoria sulla modalizzazione linguistica e su alcuni aspetti della musica per, più tardi, passare all'esame della opera, con il sostegno nelle teorie studiate. È stato osservato che, nella canzone valutata, c'è compatibilità tra il testo e la composizione musicale processati per la opera, e che questi due fattori influenzano il processo di costruzione dei sensi svegliati nella canzone. Così, si può concludere che l'arrangiamento musicale produce circolarità e paradossi, caratteristiche verificati nella lettera anche, che sono delimitate per elementi linguistici che si avvicinano da un tono epistemico del il più accentuato fino il più leggero. Questo movimento imprime avvicinamento e allontanamento, che è segnato nel modo in cui il narratore descrive la solitudine espressa nella poesia e sentita nella composizione musicale.

PAROLE-CHIAVI: Modalizzazione Linguistica, Testo di Musica, Composizione Musicale.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	08
1 ELEMENTOS LINGUÍSTICOS DE MODALIZAÇÃO	13
1.1 A MODALIZAÇÃO LINGUÍSTICA	13
1.1.1 Modalizadores epistêmicos	20
1.1.2 Modalizadores deônticos	23
1.1.3 Modalizadores epistêmicos e deônticos: algumas considerações	25
2 ASPECTOS DA TEORIA MUSICAL	31
2.1 MÚSICA E SOCIEDADE	31
2.2 TEORIA MUSICAL	34
2.2.1 A música e o sentido.....	39
3 RELAÇÃO ENTRE OS ELEMENTOS MUSICAIS E TEXTUAIS NA MODALIZAÇÃO	41
3.1 ANÁLISE DA LETRA DA CANÇÃO.....	45
3.2 ANÁLISE DA COMPOSIÇÃO MUSICAL.....	52
CONSIDERAÇÕES FINAIS	59
REFERÊNCIAS	62
ANEXOS	65
ANEXO A	66
ANEXO B	67
ANEXO C	68
ANEXO D	70
ANEXO E	72
ANEXO F.....	73
ANEXO G.....	75
ANEXO H.....	76

INTRODUÇÃO

O interesse em buscar uma canção para constituir o *corpus* deste trabalho – mais especificamente, a canção *Palhaço (Mais Clara, Mais Crua)*, de Egberto Gismonti, com letra de Geraldo Carneiro – deve-se, inicialmente, ao nosso interesse pela área musical, reforçado pelo intento de contribuir para o desenvolvimento de estudos na área de Letras interessados na relação letra x música. Assim, podemos verificar a confluência de duas grandes áreas distintas do conhecimento. Essa escolha pautou-se também no fato de pesquisas dessa natureza poderem contribuir para o trabalho de leitura de uma forma geral. Ainda consideramos o fato de Gismonti e Carneiro serem artistas reconhecidos e possuírem trabalhos linguísticos e musicais elaborados com maestria, embora sejam pouco divulgados no Brasil.

Essa seleção rendeu um olhar mais atento para a bibliografia sobre modalização e sobre composição do arranjo musical como roteiro de modalização. Diante disso, detectamos a necessidade de se promover análise dos recursos de modalização textual e musical para, assim, investigarmos se há ou não confluência entre elas.

Esperamos que esta dissertação possa servir de base para incursões educacionais na área de Língua Portuguesa que utilizem como parâmetro a canção, já que, felizmente, o Brasil é um país que tem uma produção musical vasta e permeada de estilo, elaboração e inovação ímpares no cenário mundial.

Este trabalho teve início ainda na graduação do Curso de Letras Português/Italiano, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná (Unioeste), *campus* de Cascavel, quando do desenvolvimento do projeto de monografia, requisito básico para a conclusão do curso, a qual versava sobre os processos de modalização na canção *Palhaço (Mais Clara, Mais Crua)*, ou seja, tinha como *corpus* a mesma canção selecionada para esta dissertação de Mestrado.

Logicamente, as seções, discussões e análises aqui presentes foram revisadas e expandidas em relação àquele trabalho inicial; porém, foram nele inspiradas, mantendo-se o *corpus* avaliado anteriormente.

No que tange aos conceitos que embasam este trabalho, entendemos que a modalização refere-se à forma como um enunciado é produzido, revelando, assim, o posicionamento assumido por seu produtor. Essa estratégia tem influência nos sentidos despertados durante a comunicação.

Em relação à música, partimos da ideia de que se trata de uma forma de expressão que revela sentidos. Para tanto, focamos nossa atenção na junção letra e música. Assim, o

problema a ser esclarecido é se a modalização presente na composição musical pode afetar os sentidos despertados pela letra e de que forma ocorre essa relação. Segundo os autores consultados, a compatibilidade entre música e letra pode ser avaliada, e a junção desses dois elementos extrapola a avaliação puramente linguística ou puramente musical.

Dessa forma, o problema central desta dissertação é verificar se os elementos musicais inseridos na canção podem produzir modalização e de que forma esses processos se sucedem na obra e interagem na construção de sentidos.

Nossa hipótese é de que os movimentos de modalização estão presentes na relação estabelecida entre a letra e a composição musical da canção e de que, dessa forma, esses dois elementos distintos produzem significados. Para podermos demonstrar essa relação, selecionamos como *corpus* uma música que permite observar como os elementos linguísticos e os elementos musicais compartilham sentidos e sofrem influências um do outro. Trata-se de uma formatação textual que extrapola o âmbito linguístico e revela como a junção de letra e música pode contribuir para a construção dos sentidos despertados na composição da música pelos seus autores, por um lado, e, por outro, mediante a audição da obra pelo público.

A avaliação letra/música acarreta duas formas de modalização (uma linguística e outra musical), que, num processo de sobreposição, tecem um estrato textual de terceiro nível, no qual são acionados elementos de ordem variada e complexa, mas que podem mostrar a modalização como característica de uma cultura. Pretendemos avaliar, portanto, como se dão esses processos na relação letra/arranjo musical. Para tanto, são considerados os seguintes aspectos:

- a) Linhas melódicas ascendentes ou descendentes construídas para a canção – observamos de que forma a configuração dada proporciona sentidos à frase e de que forma a articulação entre as linhas pode contribuir para a explicitação da modalização;
- b) Efeito produzido por um determinado intervalo em um acorde – observamos se se trata de um acorde menor, ou seja, aquele produzido por um intervalo de terça menor seguido de um intervalo de terça maior (T, b3 e 5), ou de um acorde maior, ou seja, um intervalo de terça maior seguido de um intervalo de terça menor (T, 3 e 5)¹, de um acorde sem terça, chamado de suspenso, ou seja, aquele formado por um intervalo de quarta seguidos por um intervalo de segundo grau (T, 4 e 5), ou ainda de um intervalo de segundo grau seguido por um intervalo de quarta justa (T,

¹ Sobre os intervalos, ver o capítulo II deste trabalho.

2 e 5). Também verificamos os sentidos que podem ser atribuídos à utilização desses tipos de acordes na construção do arranjo musical. Serão considerados ainda a articulação e o encadeamento promovidos entre eles;

- c) Estrutura rítmica para a condução melódica e harmônica – observamos se se trata de síncope e/ou de célula rítmica dividida ou, então, apenas de notas acompanhando a pulsação da música, entre outros recursos composicionais.

A forma como esses elementos foram sendo construídos no arranjo musical e a maneira como eles se relacionam e interagem podem fornecer dados para as análises que seguirão sobre a letra e sobre a canção como um todo, fazendo com que a interpretação seja afetada quando considerados os elementos musicais mencionados. Ou seja, verificamos também os indícios de modalização presentes no arranjo musical. Portanto, se houver compatibilidade entre esses dados e a letra, esse fator pode gerar elementos para interpretação, guiando, assim, a análise dos dados referentes à modalização presente na música.

Para proceder ao trabalho proposto, apoiamo-nos em linguistas que lidam com o texto considerando como aporte de referência os sentidos provocados a partir do processo de modalização. Além disso, apoiamo-nos também em teóricos da música. A seleção dos autores deve-se à hipótese, já mencionada acima, de que a modalização, na composição letra/música, revela um processo de sobreposição modelar. Essa expressão é usada no sentido de considerar que o par letra/música estabelece um novo feito, diferente daquele obtido se consideradas separadamente. Ou seja, tanto a letra quanto o arranjo musical produzem significados que se imbricam e rendem um novo formato de texto.

Dentre os teóricos que tratam da modalização linguística, recorreremos a Koch (2002, 1981), Castilho e Castilho (1992), Neves (1996, 2006), Dall’Aglio-Hattner (1995), Guimarães (1979), Parret (1988) e Quirk *et al.* (1985). E dentre os vários autores que lidam com a música, mencionamos José Miguel Wisnik (2004, 1989) e Luiz Tatit (1987 e 1997), musicólogos e professores do curso de Letras da Universidade São Paulo. Mencionamos também Almir Chediak (1986) e Nelson Faria (1999), músicos de expressão e teóricos que possuem trabalhos editados para o ensino musical em diversos níveis, e, ainda, Harnoncourt (1990) e Roland de Candé (2001), cuja obra *História Universal da Música* traça um panorama histórico do desenvolvimento da arte de lidar com os sons, o que nos deu base para as reflexões sobre como os povos, no decorrer da história, se relacionaram com os sons, a fim de fazer música. A junção das propostas de trabalho desses autores foi utilizada como guia de reflexão para as análises empreendidas.

Para levarmos a cabo a proposta desta dissertação, foi preciso consultar referencial teórico também sobre o texto poético, já que a letra de uma canção é também considerada um poema. Dentre os autores consultados, citam-se Bosi (2000), Hamburger (1986) e Paz (1982).

No que tange ao processo para a construção desta dissertação, a partir da seleção do *corpus*, passamos à seleção da bibliografia que trata da modalização linguística e da teoria musical. Após esse procedimento, todo o referencial teórico foi lido e discutido a fim de estabelecer parâmetros para as análises que foram feitas sobre a canção. Estas se iniciaram com a análise da letra; consecutivamente, partimos para a análise da composição musical e, finalmente, para a análise da relação entre letra e música.

Conforme já explicitado, temos como objetivo geral verificar os processos de modalização presentes no conteúdo linguístico e no arranjo musical processado para a canção já mencionada. Como objetivos específicos, destacamos: i. avaliar como ocorre a modalização na letra, com enfoque nos elementos que demarcam a trajetória do eu-lírico, bem como observar de que maneira esse processo de modalização influencia nos sentidos despertados; ii. verificar os recursos de modalização no arranjo musical, avaliando também os sentidos gerados por esses recursos e, finalmente; iii. avaliar a confluência dos processos de modalização na letra e no arranjo musical, cotejando-os de forma a avaliar os sentidos gerados.

A versão avaliada está inserida no disco *Gozos da Alma*, de Geraldo Carneiro (2006). Esse tipo de mídia nos permite confrontar o arranjo musical e o material linguístico inseridos na canção. Salientamos que não iremos avaliar a interpretação feita pela cantora Olívia Byington.

No que tange à estrutura, este trabalho está composto por três capítulos, além da introdução, da conclusão, das referências e dos anexos. Os capítulos estão assim organizados: no Capítulo I, apresentamos discussões acerca da teoria sobre modalização linguística, ou seja, fazemos uma retomada das principais discussões e dos autores que lidam com essa teoria.

No Capítulo II, discutimos algumas questões sobre a teoria musical, considerando os pontos importantes da teoria para este trabalho, visando, assim, a fornecer dados suficientes para que o leitor leigo em música possa acompanhar as análises processadas.

E, finalmente, no Capítulo III, apresentamos, primeiramente, as análises da letra, e, posteriormente, dos elementos de modalização presentes no arranjo musical da canção, bem como a análise da confluência entre letra e música, verificando a compatibilidade entre elas.

Para esclarecer outras questões relativas à compreensão dos recursos musicais, também foram disponibilizadas tabelas (em anexo), as quais apresentam, por exemplo, a nomenclatura dos intervalos musicais, a formação de acordes, a cifragem musical, a harmonia e a estrutura da canção avaliada. Também foram disponibilizadas breve biografia dos artistas envolvidos na gravação e na produção da música e a transcrição da letra sob os moldes de Luiz Tatit, para que leitores leigos possam acompanhar as linhas melódicas construídas no arranjo musical e o ponto exato da letra em que ocorrem oscilações melódicas.

Os resultados obtidos mostram indícios da compatibilidade entre o elemento linguístico e o arranjo musical presentes na canção e também traços de modalização, que atuam na construção dos sentidos despertados na canção avaliada.

1 ELEMENTOS LINGUÍSTICOS DE MODALIZAÇÃO

1.1 A MODALIZAÇÃO LINGUÍSTICA

As análises realizadas acerca da letra e do arranjo musical da canção *Palhaço (Mais Clara, Mais Crua)* permitem verificar matizes de certeza, de engajamento e de imposição, os quais estão presentes tanto na tessitura linguística quanto no arranjo musical.

Neste capítulo, são apresentadas orientações sobre esses matizes que servem para traçar sentidos importantes na composição da temática e da relação que o mundo literário estabelece no espaço de confluência entre os campos linguístico e musical.

Primeiramente, esclarecemos que o termo modalização requer algumas observações, considerando-se que estamos lidando com um texto diferenciado daqueles produzidos no mundo literário, que resultam de ingrediência praticamente linguística; ou seja, trata-se de uma canção, portanto, o elemento musical também tem importância nas análises que seguirão.

Nesse rumo caminha nossa posição com relação aos termos *modalização* e *modalidade*. Castilho e Castilho (1992) distinguem inicialmente esses termos, pois consideram que o primeiro refere-se à forma como “o falante expressa seu relacionamento com o conteúdo proposicional” (CASTILHO; CASTILHO, 1992, p. 201), e o segundo refere-se à maneira como o falante apresenta tal conteúdo. No entanto, segundo os autores,

[...] esta distinção é um pouco especiosa, pois de qualquer forma há sempre uma avaliação prévia do falante sobre o conteúdo da proposição que ele vai veicular, decorrendo daqui suas decisões sobre afirmar, negar, interrogar, ordenar, permitir, expressar a certeza ou a dúvida sobre esse conteúdo etc. Por isso, resolvemos não distinguir modalidade de modalização e, neste texto, esses termos serão empregados sinonimamente (CASTILHO; CASTILHO, 1992, p. 201).

Seguindo o posicionamento adotado por Castilho e Castilho (1992), consideraremos sinônimos os dois termos, dando prioridade à utilização da palavra *modalização*.

A teoria acerca da modalização linguística que ampara este trabalho examina as marcas impressas pelo produtor em seu enunciado. Essas marcas revelam o envolvimento do enunciador com aquilo que está sendo dito e expressam seu julgamento em relação à

mensagem expressa. Em outros termos, tais pistas impressas no texto revelam intenções e posicionamentos do produtor do enunciado.

Considerando a atuação dos elementos modalizadores na constituição de sentido(s), neste trabalho, partimos da hipótese de que os movimentos de modalização estão presentes não apenas no texto da canção sob análise, mas também em sua composição musical.

Acerca da noção de modalização discutida neste trabalho, entende-se que os elementos modalizadores referem-se “a todos os elementos lingüísticos que funcionam como indicadores das intenções, dos sentimentos e das atitudes do enunciador no que diz respeito a seu discurso” (GUIMARÃES, 2001, p. 68).

Nas palavras de Castilho e Castilho (1992), por meio da modalização, “o falante expressa seu relacionamento com o conteúdo proposicional, avaliando o teor de verdade ou expressando seu julgamento sobre a forma escolhida para a verbalização desse conteúdo” (CASTILHO; CASTILHO, 1992, p. 201).

Nessa perspectiva, entendemos que os modalizadores referem-se à forma como é expresso um enunciado, ao grau de engajamento do falante sobre o conteúdo proposicional e aos seus pontos de vista acerca do que está divulgando.

Em seu trabalho de dissertação, Corbari (2008), embasada em Koch (2002), Castilho e Castilho (2002) e Neves (1996), compreende a modalização como uma estratégia que retrata o ponto de vista do produtor e sua atitude com respeito à proposição, de um lado, e uma estratégia de relacionamento dos interlocutores, de outro.

A segunda estratégia é visualizada a partir das considerações de Neves (2006), que afirma que, ao estabelecer uma interação verbal, os interlocutores, ao mesmo tempo em que organizam a mensagem, definem seus papéis na interlocução, colocando-se na posição de doador ou solicitador, de asseverador, de perguntador, de respondedor, de ordenador etc. Segundo Neves (2006), nesse mesmo processo, eles escolhem marcar ou não explicitamente o seu enunciado com valores modais de diversas categorias.

Ou seja, os interlocutores marcam seu discurso de acordo com a posição assumida por cada um deles no texto produzido, tendo em vista os parceiros de interação e a situação comunicativa em jogo. Nesse processo, podem deixar marcas implícitas ou explícitas das escolhas que fazem.

Koch (2002) explica a modalização da seguinte maneira: refere-se à forma como o produtor do texto se envolve com o seu enunciado. Em outra obra, Koch (1981) mostra que o processo de modalização linguística se dá quando o produtor de um determinado enunciado demonstra atitude perante o que produz, ou seja, marca níveis de certeza, de probabilidade, de

poder, entre outros, em relação àquilo que está sendo dito. Por meio da escolha dos vocábulos, o produtor se posiciona e veicula seus julgamentos.

Nessa perspectiva de análise, Koch (2002) considera que os elementos modalizadores referem-se a

[...] todos os elementos lingüísticos diretamente ligados ao evento de produção do enunciado e que funcionam como indicadores das intenções, sentimentos e atitudes do locutor com relação ao seu discurso. Estes elementos caracterizam os tipos de atos de fala que deseja desempenhar, revelam o maior ou menor grau de engajamento do falante com relação ao conteúdo proposicional veiculado, apontam as conclusões para as quais os diversos enunciados podem servir de argumento, selecionam os encadeamentos capazes de continuá-los, dão vida, enfim, aos diversos personagens cujas vozes se fazem ouvir no interior de cada discurso (KOCH, 2002, p. 136).

Numa análise mais genérica, Neves (1996) afirma que “a modalidade pode ser definida como o modo pelo qual o significado de uma frase é qualificado de forma a refletir o julgamento do falante sobre a probabilidade de ser verdadeira a proposição por ela expressa” (NEVES, 1996, p. 172).

Para a autora, a modalização retrata uma

[...] operação de assunção, pelo enunciador, do conteúdo proposicional de seu enunciado em relação a um evento ou a uma certa relação intersubjetiva, distinguindo assim o *dictum*, ou conteúdo de pensamento, do *modus*, ou atitude que o sujeito toma em relação a esse conteúdo (NEVES, 1996, p. 172).

Ou seja, o enunciador assume o conteúdo de seu enunciado, no sentido de que ele (o enunciador) referenda o conteúdo de sua fala como verdadeiro ou não, aproximando-se do texto ou se afastando para, por exemplo, proteger-se, ou ainda para, de certa forma, mostrar que o conteúdo divulgado por ele não é verdadeiro, ou pelo menos que é passível de dúvidas.

Como exemplo, podemos destacar uma situação em que se veicula uma informação sobre a responsabilidade de uma ação. Vejamos a frase:

(A) *Pedro disse que quem quebrou o vaso de flores foi José.*

Nessa situação, o produtor do enunciado, ao afirmar que a fonte da informação foi *Pedro*, retira o foco da responsabilidade pela divulgação da informação de si mesmo e transfere a outra pessoa. Com essa manobra, protege-se contra uma eventual cobrança do tipo:

(B) Mas como você está afirmando que José quebrou o vaso de flores?

Isso porque ele pode reafirmar:

(C) Quem disse isso foi Pedro, e não eu.

Assim, o interlocutor divulga a informação e, ao mesmo tempo, não se compromete com ela, se protegendo e se eximindo das responsabilidades sobre o conteúdo divulgado; mas, por outro lado, se compromete com o que diz sobre Pedro.

Na mesma perspectiva de análise adotada por Neves (1996), Castilho e Castilho (1992) afirmam que, por meio da modalização, “o falante expressa seu relacionamento com o conteúdo proposicional, avaliando seu teor de verdade ou expressando seu julgamento sobre a forma escolhida para a verbalização desse conteúdo (CASTILHO; CASTILHO, 1992, p. 201).

Pode-se também citar Quirk *et al.* (1985), que consideram a modalidade como uma forma de o falante demonstrar que crê ou não no conteúdo por ele divulgado. Nas palavras dos autores, essa categoria “pode ser definida como a maneira pela qual o significado de uma oração é qualificado de forma a refletir o julgamento do falante sobre a probabilidade de ser verdadeira a proposição por ela expressa” (QUIRK *et al.*, 1985, p. 219).

Nesse sentido, o enunciador demonstra o nível de engajamento que assume perante o conteúdo divulgado, explicitando se acredita ou não na mensagem expressa, se tem ou não dúvidas em relação ao dito; nesse processo, avalia se está ou não se expondo em relação ao conteúdo do texto.

Conforme analisa Dall’Aglio-Hattner (1995),

Reveladora do grau de adesão do falante em relação a seu enunciado, a modalidade pode ser utilizada para proteger ou promover a imagem do enunciador. Essa imagem, por sua vez, é construída a partir da imagem que o falante tem de seu interlocutor e da que se pensa que o interlocutor tem do próprio falante. Dentro desse emaranhado de pressuposições, a modalidade pode, por exemplo, fazer parecer verdadeira a crença do falante, ou pode

colocar como incerto o saber do interlocutor (DALL'AGLIO-HATTNER, 1995, p. 76).

No universo do discurso político, temos inúmeros exemplos desse artifício. A forma como é construído o discurso vai criando realidades distintas e pode ser utilizada na caracterização de uma dada personagem desse contexto. Essa imagem construída pode ser usada positivamente, por companheiros de partido, por exemplo, ou negativamente, por alguém interessado em atacar a imagem do adversário, por exemplo.

Pensando na questão da imagem que o falante tem de seu interlocutor, bem como na imagem que o falante crê que seu interlocutor tem dele mesmo, podemos verificar que essas representações também podem passar pelo crivo do enunciador. Um político irá elaborar seu discurso a partir do seu público: se tem como alvo empresários da grande São Paulo, ou integrantes do MST, por exemplo, o homem público vai adequar sua fala a tais situações, e, muito provavelmente, o conteúdo de seu texto e, principalmente, a forma como ele irá divulgá-lo serão diferentes em cada caso.

Em outras situações também é possível verificar essa adequação da linguagem à situação de comunicação; para ilustrar, observamos que o tipo de construção linguística produzida por um professor em sala de aula ou um palestrante, por exemplo, é diferente daquela atualizada em situações informais ou familiares de uso da linguagem. Ou seja, o falante acaba por adequar seu discurso ao contexto de comunicação em que está inserido.

No processo comunicativo, o falante assume papéis. Dentre muitas outras posições possíveis, ele pode, por exemplo, se apresentar como um defensor do conteúdo expresso, como um acusador, como alguém que põe em dúvida determinada afirmação; pode, ainda, tentar se proteger, não se engajando com o texto ou deixando margens à ambiguidade, por exemplo. Nesse sentido, ele se posiciona acerca do que diz, tomando uma posição favorável ou não em relação ao conteúdo expresso.

Para estudar a modalização linguística, Coracini (1991) assume uma postura particular e define seis condições necessárias à construção de análises sobre essa categoria, as quais são aqui entendidas como parâmetros importantes para a verificação da modalização presente em enunciados de um modo geral. As condições são as seguintes:

- 1) a linguagem e os sujeitos que a utilizam (dentro de um grupo social) não cessam de construir o universo referencial, criando “modelos de realidade” relativamente arbitrários, com relação aos quais (e apenas com relação a eles) se torna possível determinar o valor de verdade/falsidade do que se enuncia;

- 2) todo enunciado se acha inscrito no interior de um quadro enunciativo do qual é preciso partir se se deseja descrever seu funcionamento alético;
- 3) a modalidade, enquanto engajamento do sujeito-enunciador, preexiste ao texto resultante do discurso, isto é, precede a própria elaboração textual (modalidade implícita). Decorre daí a primazia da enunciação em relação às unidades lingüísticas;
- 4) a modalidade pode manifestar o ponto de vista do enunciador apresentando-se textualmente implícita ou através de ‘marcas’ modais;
- 5) as ‘marcas’ modais em si não determinam *a priori* o ponto de vista do sujeito-enunciador nem as interpretações possíveis: sua presença ou ausência aponta apenas para uma possível interpretação de texto;
- 6) as modalidades constituem verdadeiras estratégias retórico-argumentativas, na medida em que pressupõem uma intencionalidade discursiva, não podendo ser isoladas do ato de fala em que estão inseridas (CORACINI, 1991, p. 120).

Assim, podemos dizer que a realidade é criada no processo de enunciação e a veracidade ou falsidade só pode ser avaliada dentro desse processo; a modalidade pré-existe ao texto e pode revelar o ponto de vista do enunciador, ou seja, trata-se de uma estratégia argumentativa que o enunciador arquiteta na produção de seu texto.

Ainda sobre a concepção de modalização, Guimarães (2001) observa que,

No campo da Lingüística, o termo modalização é empregado ora numa acepção restrita, bem próximo da sua significação no campo da Lógica modal, ora numa acepção ampla, abrangendo também a modalidade de frase. Tal alternância aponta para o espaço privilegiado das modalidades na investigação dos lingüistas os quais, de modo geral, admitem que, enquanto prática lingüística em interação, qualquer enunciado apresenta um determinado grau de modalização (GUIMARÃES, 2001. p. 65).

Quando se fala em graus de modalização, entende-se que não se está negando o fato de todo enunciado ser modalizado, mas se explicitando que os indícios de posicionamentos assumidos pelo produtor podem ser mais ou menos marcados no texto. Ou seja, há textos em que a modalização se torna explícita, evidente, enquanto em outros se apresenta de forma mais velada.

Nesse sentido, é lícito pensar que a modalização está presente em qualquer enunciado e que o grau de adesão do falante em relação ao conteúdo que está sendo divulgando se deixa transparecer na enunciação, mediante marcas linguísticas.

Também Coracini (1991) entende que tanto os enunciados gerais, universais, quanto os científicos apresentam graus de modalização, pois partem de sistemas culturais, de crenças estabelecidas por processos sociais, científicos ou empíricos. Nas palavras da autora:

[...] mesmo os enunciados ditos gerais e universais (referentes a verdades universais, científicas, como ‘A Terra gira’ ou ‘A água ferve a 100° C’) só são verdades com relação a um sistema de crenças, um estado de saber, um ponto de vista, um modo determinado de apreensão do real. Acrescentando que, ao pronunciá-lo, o locutor assume o conteúdo do enunciado e se compromete com a verdade que enuncia, de modo que não é possível separar a análise das asserções do sujeito-enunciador, ainda que este esteja totalmente ausente da cadeia lingüística (CORACINI, 1991, p. 113).

Portanto, mesmo nos tipos de enunciados em tela, é possível avaliar a presença da modalização, já que, ao produzir determinado enunciado, nos comprometemos com ele, não sendo possível, portanto, separar do enunciador que produziu a sentença a “realidade” ou a “verdade incontestável” do conteúdo divulgado.

Ainda sobre essa questão, a autora reitera que

[...] a modalidade é a expressão da subjetividade de um enunciador que assume com maior ou menor força o que enuncia, ora comprometendo-se, ora afastando-se, seguindo normas determinadas pela comunidade em que se insere. A isso não escapa o discurso científico, mesmo que se caracterize pelo uso de meios lingüísticos capazes de “fazer crer” na imparcialidade e neutralidade da pesquisa (CORACINI, 1991, p. 113).

Nesse sentido, a modalização está inserida na enunciação; portanto, pode-se entender que está imbricada nas relações do produtor de um determinado enunciado com seu texto. Dessa forma, reafirmamos, é impossível pensar na existência de enunciados completamente neutros, livres do peso do julgamento do produtor.

Além dos autores já referenciados, Neves (2006) também embasa essa interpretação. Para a autora,

[...] se a modalidade é, essencialmente, um conjunto de relações entre o locutor, o enunciado e a realidade objetiva, é cabível propor que não existam enunciados não-modalizados. Do ponto de vista comunicativo-pragmático, na verdade, a modalidade pode ser considerada uma categoria automática, já que não se concebe que o falante deixe de marcar de algum modo o seu enunciado em termos da verdade do fato expresso, bem como que deixe de imprimir nele certo grau de certeza sobre essa marca (NEVES, 2006, p. 152).

Mesmo em textos científicos ou descritivos, num primeiro momento, o falante assume a veracidade dos fatos que divulga e, assim, revela seu julgamento sobre o conteúdo proposicional. Dessa forma, entende-se que os movimentos de modalização estão presentes

em qualquer texto ou enunciado, pois a simples escolha lexical passa pelo crivo do julgamento do falante, revelando, assim, seus posicionamentos.

Considerando, então, a impossibilidade de se pensar em enunciados neutros ou nulos de modalização, conforme analisam Coracini (1991) e Neves (2006), é possível pensar que a construção do texto poético também é configurada modalmente. É essa premissa que embasa as análises, que apresentamos no Capítulo III, acerca dos processos de modalização observados na letra e na música da canção já referenciada.

Entendendo a música como uma forma de expressão, é lícito pensar que nela também se podem observar as intenções do compositor, uma vez que também é considerada uma linguagem, um meio de comunicação e de divulgação de ideias, de conteúdos e de sentidos; assim, não está livre da ação dos elementos modalizadores. Essa questão será explorada no Capítulo III, espaço em que apresentamos as análises da letra, da música e da confluência entre esses dois aspectos da canção.

Uma análise inicial da canção levou-nos a focar dois tipos de modalizadores: os *epistêmicos*, que revelam o grau de conhecimento do sujeito produtor do enunciado (indicam certeza ou probabilidade e, dessa forma, correspondem aos eixos do crer e do saber), e os *deônticos*, que se referem ao eixo da conduta, expressando obrigatoriedade ou permissão.

Castilho e Castilho (1992) explicam que a modalização pode estabelecer o julgamento do falante acerca do que é dito, quando se atualiza o eixo epistêmico, ou representar certa obrigatoriedade de resposta, quando se recorre à modalização deôntica. Nas seções seguintes, exploramos esses dois tipos de modalização, relevantes para este trabalho.

1.1.1 Modalizadores epistêmicos

A modalização epistêmica expressa “uma avaliação sobre o valor de verdade e as condições de verdade da proposição” (CASTILHO; CASTILHO, 1992, p. 206). Nesse sentido, o movimento epistêmico acena para um lugar de argumentação pautado no espaço que o produtor do texto admite dominar para lidar com determinada temática.

Na mesma linha de análise, Parret (1988) explica que as modalidades expressam, de certo modo, o julgamento do falante sobre o teor de verdade de seu enunciado. Para Koch (2002), “as modalidades epistêmicas referem-se ao eixo da crença, reportando-se ao conhecimento que temos de um estado de coisas” (KOCH, 2002, p. 76).

Assim, o grau de convicção ou de conhecimento que um falante tem sobre o conteúdo que irá enunciar pode transparecer no momento da fala, pois seu engajamento com o teor de seu texto pode deixar marcas no enunciado.

Considerando esse processo de construção de enunciados, Koch (2002) afirma que

[...] as modalidades do **crer** e do **saber** regem todo e qualquer ato de enunciação, já que todo ato de enunciação: a) requer um mínimo de informação da parte do locutor sobre o estado de coisas designado pelo enunciado; b) deve ser compatível com as outras enunciações do mesmo locutor (KOCH, 2002, p. 81, grifos da autora).

Essas afirmações reforçam a ideia de que todo enunciado pode ser modalizado de alguma maneira, já que o próprio ato de sua construção passa pelo processo de escolha e julgamento do falante sobre a forma como ele irá produzir sua frase.

Dall’Aglío-Hattner (1995) também contribui para a definição de modalização epistêmica ao afirmar que “o grau de comprometimento do falante pode ser avaliado em correspondência com o nível da organização estrutural da frase em que atua o modalizador” (DALL’AGLIO-HATTNER, 1995, p. 5).

Ou seja, além de avaliar o elemento linguístico modalizador, a autora também reflete sobre as condições de organização e de produção do enunciado. Para Dall’Aglío-Hattner (1995), esses elementos também podem fornecer pistas sobre as posturas assumidas pelo falante.

Neves (1996) explica que a modalização epistêmica envolve “o julgamento humano do que é provável acontecer” (NEVES, 1996, p. 180). De acordo com a autora,

A modalidade epistêmica está relacionada com a necessidade e a possibilidade epistêmicas, que são expressas por proposições contingentes, isto é, que dependem de como o mundo é. O conhecimento do falante sobre o mundo é representável como um conjunto de proposições. Uma proposição *p* é epistemicamente necessária se *p* for acarretada por aquilo que o falante sabe sobre o mundo, e uma proposição *p* é epistemicamente possível se *p* for compatível com aquilo que o falante sabe sobre o mundo (NEVES, 2006, p. 160).

Assim, as relações do produtor com o mundo se refletem na produção de seus enunciados, já que a linguagem é uma forma de significar o mundo e, ao mesmo tempo, criar a(s) realidade(s).

Ainda sobre o eixo epistêmico, Neves (2006) afirma que a “avaliação epistêmica se situa em algum ponto do *continuum* que, a partir de um limite preciso, onde se encontra o

(absolutamente) certo, se estende pelos indefinidos graus do possível” (NEVES, 2006, p. 172).

A escolha do falante em relação ao ponto desse *continuum* a partir do qual se pronuncia se relaciona ao seu conhecimento sobre os fatos:

A modalização epistêmica (que basicamente envolve uma atitude do falante) necessariamente se relaciona com a fonte do conhecimento, com a qual o falante pode não estar comprometido. Como diz Fitneva (1994), conhecer a base epistêmica da informação que a linguagem veicula é tão importante quanto conhecer a própria informação (NEVES, 2006, p. 164).

Nesse sentido, o grau de conhecimento do sujeito em relação à fonte da informação veiculada pode deixar marcas em sua fala. Tomemos o seguinte enunciado como exemplo:

(D) Olha, eu vi no Jornal da Globo que os juros vão subir ainda mais no próximo trimestre.

Nessa situação, o falante referenda a informação mediante a exposição da fonte, a qual julga segura e idônea; se seu interlocutor compartilhar dessa tese, estabelece-se então uma relação comunicativa na qual o conteúdo divulgado recebe peso distinto. Se a fonte desse enunciado fosse uma pessoa comum, não ligada de alguma forma ao ramo econômico, possivelmente a relação do produtor do texto com o enunciado e com o interlocutor seria outra.

Se observarmos a expressão *ainda mais*, poderemos perceber que há ainda outra marca de modalização, além da referência à fonte da informação, como já discutido no parágrafo anterior. Ou seja, o falante não só divulga a informação, referendando-a mediante a exposição da fonte, mas também, por meio da expressão em tela, revela que considera elevadas as atuais taxas de juros, já que estas vão subir *ainda mais*. Trata-se, portanto, de mais uma marca de modalização presente no texto que o falante deixa transparecer.

Pensando ainda sobre a explicitação da fonte de informação, é possível verificar que tais marcas estão presentes também no texto científico. Quando se usa a construção *segundo* + *autor*, busca-se referendar o conteúdo divulgado pelo trabalho ancorando-se em autores (de competência reconhecida) que já discutiram os mesmos assuntos ou assuntos semelhantes em suas obras. Dessa forma, a produção científica ganha respaldo, pois está baseada no conhecimento já produzido e divulgado anteriormente.

Em suma, entende-se aqui, a exemplo dos autores referenciados, que os modalizadores do tipo epistêmico se encontram no eixo do crer e do saber, revelando, portanto, o grau de conhecimento ou de credulidade de um enunciador acerca do conteúdo por ele divulgado.

1.1.2 Modalizadores deônticos

Os modalizadores deônticos encontram-se no eixo da conduta. Por meio desses elementos, o produtor do enunciado estabelece com seu interlocutor uma espécie de contrato moral, esperando dele uma determinada postura.

Segundo Parret (1988),

As entidades do eixo deôntico não podem sequer ser caracterizadas como proposições: a obrigação e a permissão são atos. Os predicados deônticos são sempre substituíveis por seqüências verbais e, no final das contas, por fórmulas performativas. O eixo deôntico é exatamente o ponto em que o sistema das modalidades proposicionais desliza para o sistema das modalidades “ilocucionais” (PARRET, 1988, p. 94-95).

Desse modo, a modalização deôntica estabelece força ilocucionária ao enunciado. A atividade ilocucionária refere-se ao processo comunicativo que produz uma ação. Por exemplo, um juiz, ao pronunciar *Declaro aberta a sessão!*, não está apenas fazendo uma constatação; na realidade, ele inicia propriamente a reunião, a assembleia etc., ou seja, inicia uma seqüência de atos que só é possível após o pronunciamento do enunciado em questão.

Entendemos que a força ilocucionária está presente em todos os enunciados, já que, quando um interlocutor produz uma frase qualquer, mesmo uma simples constatação, provoca uma mudança de estado das coisas; no mínimo, espera-se uma resposta de seu ouvinte.

Relacionando essa questão ao estudo da modalização, podemos dizer que “consideram-se as modalidades como parte da atividade ilocucionária, já que revelam a atitude do falante perante o enunciado que produz” (KOCH, 2002, p. 73).

Para Guimarães (1979), a modalização é ilocucional e apresenta uma “orientação argumentativa” (GUIMARÃES, 1979, p. XII). O autor explicita quatro formas linguísticas de realização da modalidade deôntica:

- 1) Em enunciados com construções do tipo *é necessário que...*, como em: *É necessário que ele viaje.*
- 2) Em enunciados com construções do tipo *é necessário + infinitivo*, como em: *É necessário viajar.*
- 3) Em enunciados com construções do tipo *é necessário + substantivo*, como em: *É necessária sua viagem.*
- 4) Em enunciados com verbos modais, como em: *Ele precisa viajar* (GUIMARÃES, 1979, p. 31).

Nesses exemplos, pode-se perceber a força ilocucional presente nos enunciados modalizados no âmbito deôntico, ou seja, no eixo da conduta, já que estabelecem entre os interlocutores um contrato moral.

Castilho e Castilho (1992) explicam que a modalização deôntica paira no domínio do dever e da conduta, isto é, o produtor do texto estabelece com o leitor uma espécie de contrato, de tal forma a se posicionar como um acionista maior, cuja fala deve ser tomada por força de suas crenças ou por força do arcabouço informacional (que podem estar pautados, inclusive, em vozes autorizadas, fatos confirmados, e mesmo no senso comum).

Para Koch (2002), “as modalidades deônticas referem-se ao eixo da conduta, isto é, à linguagem das normas, àquilo que se deve fazer” (KOCH, 2002, p. 76). Nesse sentido, entende-se a modalização deôntica como uma forma de imposição de certa atitude esperada.

Essa análise encontra respaldo também em Neves (1996), que explica: “a modalização deôntica está relacionada aos valores de permissão, obrigação e volição” (NEVES, 1996, p. 180), haja vista que a “modalidade deôntica se situa no domínio do *dever* (obrigação e permissão) e se liga à volição e à ordem” (NEVES, 1996, p. 196, grifo da autora).

Em obra mais recente, Neves (2006) explica que, estando a modalidade deôntica relacionada com obrigações e permissões, considera-se que “uma proposição *p* é obrigatória se não é permitido que *p*, e é permitida se não é obrigatório que *p*” (NEVES, 2006, p. 160).

Numa análise aproximada às já apresentadas, Dall’Aglio-Hattner (1995) explica que

A modalidade deôntica se aplica a uma proposição relacionada à necessidade ou possibilidade de atos realizados por agentes moralmente responsáveis. O que esta proposição descreve [...] não é um ato propriamente dito, mas o estado de coisas que será obtido se o ato em questão for realizado. Assim, a necessidade deôntica é sempre derivada de alguma fonte ou causa (DALL’AGLIO-HATTNER, 1995, p. 27).

Assim, percebe-se que a modalidade deôntica está sempre relacionada com a questão moral, do que deve ou não ser feito. Uma proposição modalizada deonticamente reflete sobre

o estado de coisas efetivado mediante uma ação, apresentando ao ouvinte a necessidade de obedecer/seguir a orientação do falante.

Vejamos o enunciado a seguir:

(E) É preciso lavar bem as mãos e com frequência para evitar o contágio da nova gripe H1N1.

Devido ao conhecimento de mundo, compartilhado pelos interlocutores em uma possível situação comunicativa, e à postura moral que deve ser acionada no momento da enunciação, é possível acatar a determinação ativada pelo enunciado acima, o que provoca uma reação e uma mudança de consciência e, conseqüentemente, de atitude, no sentido de que as ações praticadas a partir desse momento seguirão a determinação posta nessa frase deonticamente modalizada.

1.1.3 Modalizadores epistêmicos e deônticos: algumas considerações

Sumarizando o exposto nas seções anteriores, tem-se que a modalização linguística epistêmica expressa o julgamento do produtor do enunciado, a condição de verdade desse enunciado. A modalização deôntica, por sua vez, figura no eixo do dever e da conduta, isto é, o enunciado caracteriza-se como uma espécie de ordem. O produtor, devido ao grau de certeza que expressa em relação ao que diz, impõe uma ordem ou uma postura que deve ser seguida pelo interlocutor. Vejamos um exemplo.

(F) Eu tenho certeza de que não foi Pedro quem quebrou o vaso de flores.

O enunciador está divulgando uma informação e se compromete com ela, pois usa os termos *tenho certeza*, além de construir a frase em primeira pessoa, o que confere um grau maior de seu engajamento com o conteúdo. Nesse caso, podemos entender o enunciado sob análise como modalizado epistemicamente, já que o produtor demonstra conhecimento sobre um estado de coisas, situando esse conhecimento em um grau máximo de certeza.

Já no exemplo abaixo, a modalização do enunciado é de outra ordem:

(G) Você tem que tomar muito cuidado para não quebrar o vaso de flores.

Nesse caso, o enunciador veicula uma ordem e, dessa forma, estabelece com seu interlocutor uma relação hierárquica de poder. Tem-se, então, a atualização da modalização do tipo deôntica, situada no eixo do dever e da conduta.

Ainda sobre os eixos epistêmico e deôntico, tomemos os seguintes enunciados:

(H) Eu o proíbo de sair hoje à noite.

(I) Eu acho que esse temporal vai ser feio.

Em (H), temos um exemplo de enunciado do tipo deôntico, pois o enunciador, mediante uma relação de poder, impede a realização de uma ação que partiria de seu interlocutor. Já em (I), temos uma modalização do tipo epistêmica, pois envolve o julgamento humano sobre acontecimentos futuros.

Neves (1996) explica que a avaliação epistêmica se situa entre o absolutamente certo, ou preciso, e o patamar do possível, conforme já explicitado anteriormente. Nesse caso, entendemos que o fator certeza ou precisão reforça movimentos argumentativos. Considerando o eixo da conduta, a autora observa que a obrigação envolve expectativa de uma reação do interlocutor.

Segundo Neves (2006),

Os enunciados modais com situação referencial no presente ou no passado têm leitura preferencialmente epistêmica. Os enunciados que representam uma situação referencial de tempo futuro, por seu lado, podem ser epistêmicos, mas, muito comumente, têm leitura não-epistêmica: a obrigação e a permissão ligam-se ao controle de situações futuras; a habilidade e a volição envolvem exercício futuro (NEVES, 2006, p. 214).

Com relação aos tempos verbais, podemos perceber que a construção de sentidos(s), em um texto, também é afetada por essa questão. Para exemplificar, recorremos a enunciados apresentados por Neves (2006, p. 214):

(J) Epistêmico [presente]: A sala de aula deve estar limpa sempre. Ninguém reclama.

(K) Deôntico [futuro]: *A sala deve estar limpa sempre. Não quero que alguém reclame.*

Percebe-se que, em (J), a frase revela um julgamento do falante sobre um estado de coisas, uma vez que, pelo fato de não haver reclamações sobre a limpeza da sala, crê-se que ela está sempre limpa. Nesse caso, o uso do verbo *dever* permite situar o enunciado no tempo presente.

Em (K), temos uma construção deôntica, pois o uso do verbo *dever*, remetendo-se ao futuro, indica imposição de uma conduta que deve ser seguida pelo interlocutor. Podemos pensar em uma situação comunicativa em que, por exemplo, o chefe da limpeza exige do funcionário que mantenha a sala limpa. Assim, percebemos que o mesmo verbo pode assumir um caráter epistêmico ou deôntico, a depender da situação comunicativa e do contexto da enunciação em jogo.

Nos exemplos (J) e (K), apresentados por Neves (2006), as frases são de teor denotativo, expressam uma carga informacional e ainda revelam um ato de fala de cunho performativo. Essa análise pode ser extensiva ao texto sob investigação neste trabalho, que, por ser carregado de subjetividade, comporta elementos linguísticos cujo sentido se altera de acordo com o tipo de ato ilocutório veiculado e mesmo com o tipo de conteúdo proposicional do texto.

No que tange ao comprometimento do falante, Guimarães (2001, p. 68) explica que “os recursos linguísticos configurados nos modalizadores, comprometidos com a produção do enunciado, revelam o maior ou menor grau de engajamento do enunciador em relação ao conteúdo transmitido”.

Tomemos como exemplo o enunciado abaixo:

(L) *Eu tenho certeza de que quem quebrou o vaso de flores foi Pedro.*

Nesse caso, o falante se compromete com sua fala e assume a responsabilidade sobre o conteúdo que está divulgando. Ao afirmar *tenho certeza*, o falante não deixa margens para possíveis dúvidas sobre a autoria da ação explicitada no enunciado.

A interpretação é outra quando tomamos para análise enunciados como (M):

(M) *Eu não sei, mas acho que quem quebrou o vaso de flores não foi Pedro, mas João.*

Nessa situação, o enunciador dá margem à dúvida sobre a veracidade do conteúdo divulgado. Pensando em uma situação de embate entre interlocutores distintos enunciando as duas frases acima, fica evidente que (L) carrega uma força argumentativa maior do que (M), já que em (L) o conteúdo expresso é assumido, e o produtor do enunciado se responsabiliza pelo dito.

Em ambos os exemplos, temos a modalização do tipo epistêmica, pois os enunciados expressam o conhecimento do falante sobre um estado de coisas, o que corresponde ao eixo do saber. Evidentemente, o primeiro exemplo revela um grau de conhecimento maior do que se observa no segundo; as expressões *tenho certeza* e *acho que* revelam os posicionamentos assumidos pelo enunciador.

Como já explicitado anteriormente, para efeito da presente pesquisa, priorizamos a análise dos dois tipos de modalizadores aqui abordados: os *epistêmicos* e os *deônticos*. Vejamos a seguir mais alguns exemplos da realização desses elementos:

(N) *Acho que vai chover hoje.*

(O) *É preciso dirigir com cuidado sob neblina.*

Em (N), o termo em destaque indica certo grau de conhecimento do produtor do enunciado sobre um estado de coisas; nesse caso, sobre as condições climáticas. O verbo *acho* repassa uma quase certeza, o que revela um grau mínimo de comprometimento com o que está sendo dito. Dessa forma, a modalização é epistêmica, pois se situa no eixo da crença e do saber.

Em (O), temos uma imposição do locutor em relação à postura que deve ser assumida pelo seu interlocutor diante de determinada situação. Assim, podemos entender esse exemplo como situado no eixo da obrigação, ou seja, temos, aqui, uma modalização deôntica.

As análises apresentadas até o momento deram conta dos marcadores modais de caráter linguístico; no entanto, é possível observar indícios da postura assumida pelo falante também na oralidade, considerando outras questões. A entonação, por exemplo, é bastante pertinente nesse sentido, e, talvez, nessa perspectiva, tenhamos exemplos muito mais evidentes dos graus de engajamento do falante mediante o conteúdo expresso por ele.

Tomemos como exemplo um enunciado bastante simples e usual como *Bom dia!*. Essa expressão assume valores diversos na oralidade. Por exemplo, em uma situação rotineira de

encontro entre duas pessoas que se veem todos os dias e que não possuem muita intimidade, a forma de produção do enunciado será uma; em uma situação de encontro entre duas pessoas com um grau maior de intimidade e que há tempos não se viam, será outra. As diferenças entre esses dois enunciados são perceptíveis somente na oralidade, pois na escrita eles são representados da mesma forma, restando ao produtor do enunciado a possibilidade de redigir um texto para contextualizar a situação em que se deu a produção de sua fala.

Mas é possível representar a expressão oral mediante sinais gráficos especiais e, dessa forma, aproximar o leitor da situação real de comunicação. Esse tipo de representação é bastante comum em histórias em quadrinhos (os gibis). Nesse gênero, cada símbolo tem uma função: os balões indicam que personagem está falando; o tipo de balão pode sugerir a entonação (balões intermitentes, indicando grito etc.); símbolos como caveira indicam palavras de baixo calão; caixa alta e caixa baixa também têm sentidos específicos etc. Esses sinais aproximam o escrito da situação oral e demonstram a forma como o conteúdo expresso está sendo dito, ou seja, modalizam o discurso.

Pensando na música, podemos dizer que a influência é múltipla, pois uma composição musical pode render leques de modalização. Considerando-se a música como a arte dos sons, ou a arte de combinar sons, pode-se dizer que ela mobiliza, portanto, um dado contexto de realização da letra, o que imprime movimentos de modalização que asseguram efeitos de sentido.

Nesse movimento letra/música, há muito o que explorar, pois podem ser considerados todos os arranjos possíveis criados por determinado compositor, vocalista, banda etc. Uma mesma letra pode gerar significados diferentes, conforme for tomada pelos artistas, que compõem de acordo com sua forma de conceber a essência da letra.

Entendemos que a própria entonação imprime efeitos de sentidos ou mesmo orienta o modo como o falante repassa o conteúdo proposicional. A simples mudança de tipo de frase revela graus de modalização. Em

(P) Valeu a pena?

a marca da interrogação se dá por meio da elevação gradativa da entonação melódica no final da frase². Já diante de uma afirmação como

² Sabemos que existem outras formas distintas de marcar a interrogação nos diversos tipos de frases; entretanto, é comum a elevação gradativa na entonação em um número considerável de exemplos.

(Q) Valeu a pena.

o falante tende a iniciar a entonação da fala em uma nota mais aguda e a direcionar a melodia da frase para notas mais graves.

Outro elemento que se pode destacar dessa perspectiva musical inserida na linguagem está na poesia: a métrica estabelecida por um soneto, por exemplo, pode ser entendida de maneira similar ao que acontece com a rítmica musical. Observemos as classificações dadas à métrica: decassílabo, endecassílabo etc. Todas fazem referência à quantidade de sílabas poéticas que formam o poema, fazendo com que se estabeleça uma ordem coerente entre os versos, remetendo, assim, à estrutura rítmica utilizada também na música.

Há ainda as figuras de linguagens comuns na poesia, como assonância e aliteração, que contribuem com efeitos sonoros e rítmicos no momento da leitura da obra e que ajudam a conferir sentido(s) ao texto.

Em síntese, pode-se afirmar que o fenômeno da modalização exprime marcas explícitas ou implícitas da postura do enunciador em relação ao conteúdo divulgado, em relação ao enunciado.

Na oralidade, há outros fatores que entram em cena, como a construção melódica, rítmica, a entonação, a ênfase etc., fatores que podem dar pistas mais evidentes das intenções do falante. É possível ainda pensar em uma situação na qual os interlocutores estão frente a frente; nesse caso, ainda seria possível considerar os gestos e as expressões faciais.

Em se tratando de música, tem-se um estágio mais complexo, em que entram em cena fatores diversos, como o arranjo musical, a relação do arranjo com a letra e o conjunto que se forma com o vocal, sem considerar ainda tantos outros elementos que podem figurar na composição musical.

2 ASPECTOS DA TEORIA MUSICAL

Definir música é uma tarefa bastante complicada e também arriscada, pois a história da música se liga à história das sociedades, à maneira como estas organizam o som. Segundo Candé (2001), esta talvez seja uma explicação coerente para a música: trata-se da forma como determinado grupo social organiza o som e trabalha com ele.

Pensando mais especificamente na canção, pode-se compreendê-la como a junção de letra e música, ou seja, por um lado, tem-se a esfera textual, propalada mediante o linguístico, e, por outro, a esfera revelada por meio de elementos musicais.

Partindo da ideia de música como som organizado de modo a produzir sentidos, e restringindo esse pensamento à canção, já que esta é a base de análise aqui proposta, este capítulo se organiza de modo a tentar explicar as relações da música com a sociedade que a produz, a conceder alguns dados sobre a teoria musical e sobre a forma como a sociedade ocidental pensa a organização do som. Também propomos um subcapítulo dedicado à construção de sentido viabilizada por meio da composição musical.

Dessa forma, apresentamos conceitos e categorias considerados essenciais, que visam a auxiliar o leitor a entender a proposta relativa ao teor de modalização que o arranjo musical pode imprimir à canção. Para isso, pensemos, inicialmente, na significação da música como mediadora da vida em sociedade através dos tempos.

2.1 MÚSICA E SOCIEDADE

A percepção da música, bem como o relacionamento da sociedade com a composição musical, é modificada e adaptada às condições socioculturais de um povo, conforme analisa Harnoncourt (1990):

Essa modificação radical da significação da música processou-se nesses últimos dois séculos com uma rapidez crescente. E ela fez-se acompanhar de uma mudança de atitude face à música contemporânea, aliás, face à arte em geral, porque, como a música era parte essencial da vida, ela tinha forçosamente que nascer do presente. Ela era a língua viva do indizível e só os seus contemporâneos podiam compreendê-la (HARNONCOURT, 1990, p. 13).

Ou seja, ela nasce contemporânea à sociedade e seu(s) significado(s) diz(em) respeito a uma época específica e, portanto, sua avaliação deve considerar tais aspectos, pois a significação, ou melhor, a apreensão dos significados pode variar de acordo com o tempo, com a cultura e com o grupo social no qual uma dada obra é avaliada.

O que vemos hoje é a preocupação da grande mídia em lançar “obras” facilmente consumíveis e de caráter não duradouro, de fácil aceitação do público, da plateia passiva formada por meros observadores, ou consumidores passivos, apropriando-se de uma fórmula musical que deu certo, que é, portanto, explorada exaustivamente.

Seguindo em uma direção distinta da explanada acima, o *corpus* deste trabalho mostrou-se uma obra repleta de nuances e plena de riqueza de detalhes, que foge desse paradigma criado pelo mercado musical, mesmo porque não se trata de uma música “comercial”, no sentido da vendagem de discos.

É importante pensar também que, como se trata de uma canção, é necessário avaliá-la como tal, ou seja, devemos levar em consideração que ela só se configura por meio da união entre melodia, harmonia, ritmo e poesia. No passado, a poesia e a música eram indissociáveis, ou seja, todo verso, todo texto poético era produzido para ser cantado e toda composição, portanto, passava por essa associação.

Dessa forma, não era possível pensar em poesia excluindo-se o elemento musical. Evidentemente, essa associação ganha, hoje, outras estruturas, haja vista que é possível conceber a poesia dissociada do componente musical. São, portanto, manifestações artísticas distintas, cada qual com suas regras e nuances específicas.

Segundo Tatit (1997), “produzir canções significa produzir compatibilidades entre letras e melodias – aos quais se agregam recursos musicais de toda ordem – de modo a configurar um sentido coeso” (TATIT, 1997, p. 117). E essa coerência influencia nos sentidos despertados pela canção, já que esta se configura pela junção dos dois elementos em questão.

À medida que a linguagem perpassa a função de informação, ela pode estar associada ao canto, pois não é apenas a mensagem que está sendo valorizada, mas também a forma como é transmitida.

Ainda segundo as análises propostas por Harnoncourt (1990),

É interessante saber que em várias línguas “poesia” e “canto” se exprimem pela mesma palavra. Ou seja, a partir do momento em que a linguagem transcende a sua função de informação prática e adquire profundidade, ela está associada ao canto, pois com a ajuda, a mensagem, que ultrapassa a

simples informação, poderá ser expressa com maior clareza. Isto é difícil de compreendermos já que está tão distante da nossa atual concepção musical. A palavra falada pode, através de notas, melodias, harmonias, ter o seu sentido verbal intensificado, permitindo-nos atingir uma compreensão que extrapola a simples lógica (HARNONCOURT, 1990, p. 23).

É nesse sentido que propomos as discussões presentes neste trabalho, pois a ideia central é a de que os movimentos de modalização estão presentes na letra e na composição musical. A união desses dois elementos distintos parece render um espaço de terceiro nível, no qual a mensagem passa a ter sua significação a partir da junção de tais elementos; na falta de um deles, a construção dos sentidos pode ter um encaminhamento diverso daquele possibilitado pela presença das duas faces da canção.

Ainda considerando as discussões propostas por Harnoncourt (1990), vale trazer aqui mais uma de suas reflexões:

Mas o efeito da música não ficou reduzido a um fortalecimento e aprofundamento da expressão da linguagem; a música encontrou rapidamente sua estética própria (cuja relação com a linguagem continua reconhecível) e também um grande número de meios de expressão particulares: ritmo, melodia, harmonia, entre outros. Desta forma, surgiu um vocabulário que deu à música um enorme poder sobre o corpo e o espírito do homem (HARNONCOURT, 1990, p. 23).

Assim, essa estética própria da música sugere sentidos próprios, e, quando somada à letra, pode render espaço de interpretação único, no qual são consideradas todas as dimensões relativas a uma obra desse gênero, a canção, cuja descrição, conforme já explicitamos, envolve a junção de letra e música.

Desse modo, pode-se pensar a música (reduzida a elementos básicos que, claro, desdobram-se de diversas formas) como a relação entre os elementos que causam tensão e relaxamento. Há formas diversas de realizar esses dois movimentos, cabendo à análise musical estabelecer parâmetros e regras para seu funcionamento, tarefa que não faz parte dos objetivos postos para esta pesquisa.

Porém, ainda que de modo marginal, vale a pena abordar aqui a interpretação de Harnoncourt (1990) sobre a questão:

[...] o simples encadeamento de dissonância e resolução produz sentimentos de tensão e descontração. Na melodia também encontra-se o mesmo fenômeno: cada sucessão melódica obedece a certas regras, e quando a melodia corresponde exatamente a estas regras, sabe-se após quatro ou cinco

notas, quais serão a sétima e a oitava; este ouvir antes produz então um certo relaxamento interior (HARNONCOURT, 1990, p. 23-24).

Essas sensações auxiliam nos processos de construção dos possíveis significados da composição musical, de modo a nos levar à compreensão da música a partir do grupo social em que nos inserimos, que ancora nossa percepção e interpretação.

2.2 TEORIA MUSICAL

Segundo Chediak (1986), a música pode ser construída a partir das noções de melodia, harmonia e ritmo. A melodia refere-se às notas musicais produzidas consecutivamente, enquanto a harmonia diz respeito às notas musicais produzidas simultaneamente. O ritmo refere-se à velocidade, à pulsação das notas no tempo.

Uma nota é uma frequência, e toda nota é formada por harmônicos que ajudam a definir o timbre característico de cada som. Conforme explica Wisnik (1989, p. 59), “uma corda vibrando numa certa frequência fundamental, ressoa, internamente, outras frequências que são seus múltiplos, frequências progressivamente mais rápidas, muito dificilmente audíveis, mas que compõem o corpo timbrístico do som”.

No mundo ocidental, convencionou-se separar algumas dessas frequências e atribuir-lhes nomenclaturas, as quais são conhecidas pelas notas musicais. Cada uma delas possui distâncias entre si, como podemos acompanhar abaixo:

Dó		Ré		Mi	Fá		Sol		Lá		Si	Dó
----	--	----	--	----	----	--	-----	--	----	--	----	----

A diferença entre essas frequências, ou seja, as distâncias entre essas notas é medida por meio da unidade “tom”. Cada espaço representa a distância de meio tom. Assim, a distância entre o *Dó* e o *Ré*, por exemplo, é de um tom inteiro; a distância entre a nota *Mi* e a nota *Fá* é de apenas meio tom, distância diferente daquela estabelecida entre as notas *Fá* e *Sol*, por exemplo; entre *Si* e *Dó*, temos novamente a distância de meio tom.

Como as notas representam frequências, é possível subdividir os espaços de um tom inteiro em semitons. Para isso, utilizamos sinais que indicam as frequências relativas às notas: o # (sustenido) e o b (bemol).

O sustenido altera qualquer nota meio tom acima, e o bemol altera qualquer nota meio tom abaixo. Assim, temos:

Dó	#Dó bRé	Ré	#Ré bMi	Mi	Fá	#Fá bSol	Sol	#Sol bLá	Lá	#Lá bSi	Si	Dó
----	------------	----	------------	----	----	-------------	-----	-------------	----	------------	----	----

3

É correto, então, dizer que #Dó e bRé representam a mesma sonoridade (a mesma nota). Essa igualdade é chamada de enarmonia, ou seja, notas de mesmo som, mas que recebem nomes diferentes. Entretanto, os nomes #Dó e bRé, por exemplo, não podem ser usados indistintamente. A nomenclatura depende de regras harmônicas, que não serão discutidas neste trabalho.

A presente pesquisa tem como uma de suas metas verificar como a relação intervalar entre as notas musicais pode gerar indícios de modalização; portanto, outro item a ser esclarecido é a relação intervalar entre as notas. Tomemos como exemplo a escala de *Dó Maior* (descrita anteriormente). Nessa escala, a nota *Dó* representa o primeiro grau da escala, também chamada de tônica (T); como segundo grau da escala, temos a nota *Ré*; o terceiro grau é a nota *Mi*; o quarto grau é a nota *Fá*; a nota *Sol* representa o quinto grau; *Lá* é o sexto grau; a nota *Si* é o sétimo grau maior; e, finalmente, a nota *Dó* representa o oitavo grau. Vejamos a tabela a seguir:

Dó T	Ré 2	Mi 3	Fá 4	Sol 5	Lá 6	Si 7M	Dó 8
---------	---------	---------	---------	----------	---------	----------	---------

Dessa forma, fica evidente que, entre os intervalos de terça e quarta, temos a distância de meio tom, assim como entre a sétima maior e o oitavo grau. Entre os demais intervalos, temos a distância de um tom.

Com essas informações, é possível descrever os intervalos cromáticos, assim como foi feito com as notas:

³ Essa sequência de notas representa a escala cromática, ou seja, todas as 12 notas que são consideradas no Ocidente.

Dó	#Dó bRá	Ré	#Ré bMi	Mi	Fá	#Fá bSol	Sol	#Sol bLá	Lá	#Lá bSi	Si	Dó
T	b2	2	#2 b3	3	4	#4 b5	5	#5 b6	6	7	7M	8

4

Esses intervalos são utilizados para a construção dos acordes; assim, é possível verificar os tipos de acordes que podem ser formados. Apresentaremos aqui somente os mais comuns.

De acordo com Chediak (1986, p. 79), “o acorde pode ser formado por três, quatro ou mais sons. Quando formado por três sons é chamado de tríade, por quatro sons, de téttrade e por mais de quatro sons, de téttrade com nota acrescentada”.

É importante pensar também na questão da cifragem musical. Segundo Chediak (1986), “cifras são símbolos criados para representar o acorde de uma maneira prática. A cifra é composta de letras, números e sinais. É o sistema predominantemente usado em música popular para qualquer instrumento” (CHEDIAK, 1986, p. 75).

As cifras servem para indicar escalas, acordes, campos harmônicos etc., ou seja, tudo o que engloba mais de uma nota em sua formação. É bastante simples de aplicar, basta pensarmos na sequência das notas partindo de *Lá* e substituí-las por letras do alfabeto. Teremos, portanto:

Lá	Si	Dó	Ré	Mi	Fá	Sol	Lá
A	B	C	D	E	F	G	A

Assim, o acorde de *Lá maior* será representado por *A*, o acorde de *Lá menor*, por *Am*. Não cabe aqui a explicação de todos os termos musicais utilizados na montagem de acordes, pois essa questão foge do escopo deste trabalho; no entanto, é possível acompanhar uma tabela com alguns tipos de cifragem de acorde nos anexos deste trabalho.

Segundo Chediak (1986), “os números usados na cifra representam os intervalos da escala, a partir da nota fundamental, em que são formados os acordes” (CHEDIAK, 1986, p. 75). Nesse sentido, os principais intervalos que interessam à análise do *corpus* deste trabalho

⁴ A correta nomenclatura de cada um dos intervalos está descrita ao final deste trabalho em forma de anexo, seção em que também disponibilizamos uma tabela com os principais tipos de tríades e os acordes formados por elas.

serão os intervalos de 7 (sétima menor), 7M (sétima maior) e 4 (quarta justa). Podemos, então, passar às análises respectivas ao campo harmônico formado pela escala maior.

O campo harmônico representa as possibilidades de construção de acordes, a partir de uma única escala, e obedece à seguinte fórmula:

I7M II_m7 III_m7 IV7M V7 VI_m7 VII_m⁷_{b5}

Portanto, utilizando o exemplo clássico da tonalidade de C (*Dó maior*), teremos:

C7M D_m7 E_m7 F7M G7 A_m7 B_m⁷_{b5}

Assim, a noção de tonalidade é pensada a partir da formação do campo harmônico, pois este fornece as opções harmônicas para a construção do tema. É evidente que a composição passa por processos bem mais complexos, que, conforme indicado anteriormente, não serão aqui explorados.

De acordo com o exposto até o momento, construir qualquer sequência de acordes que siga certa tonalidade significa utilizar as possibilidades harmônicas disponíveis dentro da regra do campo harmônico formado para aquela tonalidade. Por exemplo, em C (*Dó maior*), uma sequência harmônica poderia ser:

A_m7 D_m7 G7 C7M

Também vale ressaltar que a música tonal é aquela que enfatiza o primeiro ou o sexto grau do campo harmônico. Essa ênfase é dada a partir da utilização dos próprios acordes de I e VI graus, ou, ainda, a partir da criação de progressões de acordes, mas que sempre voltam ao I ou VI graus. Pode haver cadências, “quebras” do campo harmônico, empréstimos de outros campos, mas a progressão sempre acaba voltando, finalizando no primeiro ou no sexto grau, ou enfatizando-os.

A composição modal, por seu turno, cria ênfase em qualquer um dos graus da escala, ou seja, as cadências não se finalizam necessariamente no primeiro ou no sexto grau, nem necessariamente os enfatizam. Pode-se chegar a isso mediante a utilização de cadências ou

mesmo com o recurso da inversão de baixo, recurso que é explorado na canção que é *corpus* deste trabalho.

Outra questão importante refere-se à inversão de baixo. Todo acorde construído tem como nota mais grave a nota de tônica do acorde, ou seja, se estivermos falando de *C7M* (*Dó com sétima maior*), a nota mais grave deve ser a nota *Dó*. Se o acorde em questão for o acorde *Dm7* (*Ré menor com sétima*), a nota mais grave, ou seja, do baixo, deve ser a nota *Ré*, e assim sucessivamente, dentro do campo harmônico. A inversão de baixo se caracteriza pela modificação dessa nota mais grave, executada no baixo, o que modifica os sentidos despertados pelo acorde.

Como exemplo, pensemos no campo harmônico de *C* (*Dó maior*), descrito acima. Se utilizarmos qualquer sequência de acordes dentro desse campo harmônico e invertermos a nota do baixo, as sensações produzidas serão distintas de quando esse recurso não é utilizado. De acordo com Nelson Faria (1999, p. 16), “a indicação de uma nota no baixo diferente da fundamental se dá por meio de uma barra invertida”. Vejamos a seguir:

C7M/D *Dm7* *Em7/D* *F7M/D* *G7/D* *Am7/D* *Bm⁷_{b5}/D*

Dessa forma, percebe-se que, apesar de estarmos dentro do campo harmônico de *C* (*Dó maior*), a nota enfatizada, ou seja, que será percebida como referência pelo ouvido, é a nota do baixo, ou seja, nota *Ré*, segundo grau da escala de *C* (*Dó maior*); esta passa, portanto, a ser considerada como referência da sonoridade; assim, os sentidos despertados pelos acordes são modificados.

Dessa maneira, cada grau do campo harmônico enfatizado terá as suas características particulares na questão das sensações produzidas nos ouvintes. Apesar de termos a mesma escala e o mesmo campo harmônico, a referência passa a ser outra, que não o I ou o VI grau; portanto, a relação intervalar também irá ser modificada, já que os intervalos dependem da tônica referencial. Por exemplo, o *Ré* só é o segundo grau porque o *Dó* é a tônica. Se o *Lá* fosse a tônica, o *Ré* não seria mais o segundo grau, e sim uma quarta justa ascendente.

Não cabe também neste trabalho apresentar todas as características dos modos eclesiásticos com suas nomenclaturas específicas, e sim mostrar que, alternando-se a referência da escala ou o campo harmônico, bem como a nota do baixo de um acorde, alteram-se também os sentidos despertados por determinada construção ou progressão harmônica.

2.2.1 A música e o sentido

Após a breve explicação de alguns termos dada na seção anterior, podemos continuar com as análises pertinentes à influência da música na interpretação de qualquer tipo de texto. Observemos, como exemplo, a música no cinema: os sentidos das cenas são intensificados pela trilha sonora que serve de fundo. A mesma cena com tipos de música diversos poderia ser interpretada de formas completamente diferentes. Outro exemplo adequado refere-se à utilização da música em desenhos animados, contexto em que diferentes estilos de música acompanham o desenrolar das cenas.

Considerando a relação letra e música, podem-se mencionar, também, os sentidos despertados pela relação entre as notas, ou seja, a relação intervalar: levemos em consideração o intervalo de *terça maior*, tomando como exemplo de tônica referencial a nota *Dó*; a *terça maior*, então, será a nota *Mi*. Esse intervalo oferece a sensação de estabilidade.

Se alterarmos a nota *Mi* meio tom abaixo do original, teremos a nota *bMi* (*Mi bemol*), que representa a *terça menor* em relação a *Dó*. Esse intervalo, ao contrário do intervalo de *terça maior*, oferece um potencial direcionado à tensão e, em alguns casos, pode ser considerado como um intervalo que desperta o sentimento de melancolia.

Segundo Wisnik (1989),

As *terças* [...] incluem, segundo uma certa visão de semântica musical, cores afetivas e sentimentais no campo das alturas (no sistema tonal são o diferenciador de modo maior e menor, e suas cores mais “luminosas” ou “sombrias”, “alegres” ou “tristes”) (WISNIK, 1989, p. 64).

Portanto, associa-se a tríade maior (que forma o acorde maior) ao sentimento de alegria, e a tríade menor (que forma o acorde menor), ao sentimento de melancolia⁵.

De acordo com Harnoncourt (1990),

Os intervalos harmônicos representam, na teoria das proporções, uma ordem criada por Deus; todas as consonâncias correspondem a índices numéricos simples (2:3 = quinta; 3:4 = a quarta; 4:5 = a terça maior etc.) Aquilo que se aproxima mais da unidade é sentido como mais agradável, mais perfeito do que o que está longe, onde dominam proporções ruins, inclusive o caos. A relação 4:5:6 era tida como perfeita: ela é construída sobre a nota fundamental (*dó*), seus números são consecutivos e produzem três sons harmonicamente consoantes e *diferentes* (*dó-mi-sol*), um acorde perfeito

⁵ O sentimento desencadeado por um trecho musical é algo bastante complexo e subjetivo, portanto, essas noções não são consideradas *a priori*.

maior: harmonia perfeita e uma consonância das mais nobres (*trias musica*). Este acorde era o símbolo musical da Santíssima Trindade. (A afinação devia seguir precisamente o quarto, quinto e sexto harmônicos!). Já o acorde perfeito menor (10:12:15. *mi-sol-si*) tem uma proporção sensivelmente pior: ele *não* está construído sobre a nota fundamental, seus números estão distantes do um e *não* são *vizinhos*, e há números (sons) entre eles (11, 13, 14). Este acorde de três sons passava por inferior, fraco e, num sentido hierárquico negativo, feminino. Zarlino chama o acorde perfeito menor de *affeto tristo* – sentimento ruim. Desta maneira, todas as harmonias eram julgadas “moralmente”, podendo-se compreender porque as peças necessariamente terminavam com um acorde perfeito maior: não se poderia finalizar uma obra no caos (uma regra cujas ocasionais infrações servem para denotar uma intenção particular do autor). Os instrumentos também desempenhavam um papel importante na teoria das proporções. Assim o trompete, por exemplo, no qual só se podia tocar harmônicos naturais, tornou-se uma espécie de encarnação sonora da teoria das proporções; ele só era introduzido quando se tratava de Deus ou das mais eminentes altezas. Dó maior ou ré maior com trompetes eram tonalidades reservadas ao poder supremo; os trompetistas tiravam proveito desta situação e se situavam bem acima dos músicos comuns (HARNONCOUT, 1990, p. 79-80).

Vemos, assim, que a tríade formada pelos intervalos T (tônica, ou primeiro grau), 3 (terça maior) e 5 (quinta justa) formam o acorde maior, e este, por sua vez, proporciona a sensação de estabilidade, mesclada a um caráter alegre no discurso musical (o que será importante nas análises efetivadas no Capítulo III desta dissertação). Já a tríade formada por T (tônica), b3 (terça menor) e 5 (quinta justa) forma o acorde menor, e este direciona os sentidos para sentimentos melancólicos.

Essas análises podem ser feitas confrontando-se todos os demais intervalos descritos acima, inclusive a partir da produção de mais de duas notas ao mesmo tempo. Cada uma dessas combinações pode produzir diversos sentidos, que podem influenciar nas impressões causadas por determinado texto, como, por exemplo, a letra de uma canção.

3 RELAÇÃO ENTRE OS ELEMENTOS MUSICAIS E TEXTUAIS NA MODALIZAÇÃO

Nesta parte do trabalho, apresentamos o processo de seleção, descrição e análise do *corpus*. Primeiramente, é preciso esclarecer que o texto tomado para análise transcende a expectativa de definição dada a um texto escrito inserido em gêneros que oscilam do primário ao secundário, em termos de enfoque no estritamente linguístico. E ainda toma, digamos, matiz a mais, se comparado a um texto avaliado na perspectiva de um poema e analisado no âmbito de estrato linguístico.

Essa reflexão é aqui apresentada a partir de breve comentário sobre a noção de texto, mas no sentido de entender o produtor como responsável por estratégias que sirvam, considerando-se as palavras de Bakhtin (2000), para os leitores compreenderem o texto, concordarem ou discordarem dele, responderem a ele de alguma forma, ainda que por meio de uma “compreensão responsiva muda”. Essa resposta pode ser uma réplica, mas pode também se revelar em forma de uma influência na visão de mundo ou de uma mudança de atitude.

A avaliação da resposta a uma canção é dada pela união entre o material linguístico e a composição musical, ou seja, temos dois dados distintos produzindo sentidos; portanto, esses dois elementos se influenciam mutuamente, produzindo, dessa forma, um terceiro nível de análise.

Assim, a compatibilidade entre a letra e o arranjo musical pode fazer com que o ouvinte aceite o “convite” de partilhar as sensações despertadas pela obra, ou seja, provoca uma mudança de atitude do espectador, já que a canção relaciona-se, entre outras coisas, com questões ligadas ao sentimento.

Segundo Tatit (1997, p. 87), “estudar a canção é no fundo aceitar o desafio de explorar essa área nebulosa em que as linguagens não são nem totalmente ‘naturais’ [...] nem totalmente ‘artificiais’ e precisam das duas esferas de atuação para construir o seu sentido”.

Tem-se, então, uma linguagem distinta que consiste na junção do material linguístico ao arranjo musical. Ambos figuram na construção dos sentidos e dos sentimentos despertados por uma obra dessa natureza, que só se consolidam mediante a audição da canção, já que o extrato musical é tão importante quanto o texto.

Pensar na recepção da canção, porém, não é tarefa tão simples quanto pode parecer numa primeira análise, pois esbarra em questões históricas e sociais. Conforme análise Candé (2001),

Privilégio exclusivo do homem, a música nunca é definida de forma conveniente: [...] Para J.-J. Rousseau, ela é “a arte de reunir os sons de maneira agradável ao ouvido” (definição adotada pelo *Petit Larousse*). Ora, nem a música ritual, nem a música dramática, nem a música militar têm por vocação essencial serem agradáveis ao ouvido. É acaso possível que uma mesma música seja agradável aos ouvidos de todos os homens, quaisquer que sejam sua raça e sua cultura? (CANDÉ, 2001, p. 10).

Assim, a construção dos sentidos despertados pelo componente musical passa pelo fator social, considerando o contexto em que o indivíduo está inserido, já que a avaliação sobre música baseia-se nas relações desta com a sociedade, como visto no Capítulo II deste trabalho.

E não falamos da construção de sentidos considerando apenas o momento de recepção da obra pelo público, mas também o processo de construção da obra pelo(s) artista(s), já que este(s) também está(ão) inserido(s) em uma dada cultura. Portanto, a própria confecção da canção já está sendo influenciada pelo meio social; assim, os sentidos despertados pelo componente musical e/ou linguístico dependem dessa questão.

No momento de produção do texto, seja uma canção ou um texto de qualquer outro gênero, o autor tem em mente a figura hipotética do leitor, conforme explicita Bakhtin (2000). São traçadas expectativas, mesmo que não se possa garantir o controle total da recepção. Para o filósofo russo, as opções feitas, desde o gênero até o modo como o autor do texto se serve dos elementos linguísticos, servem para balizar a recepção esperada. Ou seja, as “marcas” presentes no texto podem revelar as intenções do produtor. Quanto mais explícito for o apelo ao leitor, mais o escritor se expõe, desafiando o leitor a respondê-lo. Ou seja, a tessitura posta no relevo do texto tende a dizer muito mais, pois leva o leitor a procurar caminhos que o levem para relações subjetivas, pragmáticas, estéticas, por exemplo.

Nossas indagações sobre a relação entre letra e música mostraram que há nuances que atuam na constituição do texto, e, por vezes, são complexas o suficiente para nos levar à decisão de analisar um ou outro aspecto, pois são dois estratos que se fundem, às vezes, de forma assimétrica, como se um se sobrepusesse ao outro.

Muitas poderiam ser as orientações para a análise de texto que tem parceria com música, e o exercício de se sondar a função de elementos linguísticos textualmente localizados ficaria diretamente atrelada à tessitura do arranjo musical. Como nosso olhar prende-se ao par letra/música, e considerando-se a complexidade dessa parceria, optamos por

avaliar a procedência da hipótese de que a modalização linguística é influenciada pelo arranjo musical ao mesmo tempo em que o influencia.

Esse pressuposto é um tanto perigoso pela complexidade aí envolvida. Além disso, são poucas as obras que verificam essa possibilidade de relação de sentidos no âmbito da Linguística, pelo menos no que tange à proposta desta pesquisa.

Para se ter uma ideia dessa complexidade, basta verificar que o texto escrito supõe lapso de tempo para planejamento e elaboração, que culmina num produto lapidado (KATO, 1984), e que as diferenças formais atribuídas às modalidades escrita e falada residem nas condições de produção.

Conforme Kato (1984), a escrita é menos dependente do contexto situacional, permite um planejamento verbal mais cuidadoso, mais sujeito a convenções prescritas e é um produto permanente. Já a conversação é descrita como produção conjuntamente elaborada por dois ou mais participantes, que seguem regras a fim de interagir ordenadamente em tempo que não apresenta condições para planejamento (MARCUSCHI, 2006). O texto escrito, ao contrário, acomoda a possibilidade de roteiro e de lapidação.

A recepção do texto escrito, portanto, está atrelada à forma como se deu a lapidação, mas também está circunscrita a possíveis interpretações, mediante expectativas que residem na heterogeneidade de qualquer texto. No caso do texto sob estudo, contamos ainda com o processo criativo, no qual o desenvolvimento do diálogo e mesmo da narrativa coloca em cena camadas de narrativa.

Segundo Todorov (1980), o narrador enuncia a partir das personagens, que também criam enunciados. Essa visão nos parece esclarecedora para a avaliação da relação entre dois mundos que se fundem: neste estudo, não somente a avaliação da relação entre letra e música, mas, principalmente, a avaliação das formas de modalização que se fundem nesses dois estratos tão próximos.

Para verificar essa relação, foram avaliadas as pistas presentes no material linguístico. Os procedimentos adotados para a análise se pautaram basicamente na avaliação do tom epistêmico e deôntico lançado no interior da letra, relacionando-os a questões referentes à construção melódica, rítmica e harmônica, em termos de arranjo musical. Ou seja, buscou-se observar de que forma a construção do arranjo musical pode contribuir para a avaliação do teor de modalização produzido dentro da canção, verificando-se, portanto, relações intervalares, rítmica e construção melódica.

Dessa forma, entendemos que a modalização delineia o perfil das vozes lançadas pelo produtor do texto para tentar levar o leitor a aderir a suas causas: apresenta-se sentimento

amplo e, ao mesmo tempo, escondido nos meandros das orientações aparentemente epistêmicas e deônticas, mas estas são fios de planejamento de um movimento enunciativo que expressa paradoxos, circularidade e ambiguidade. Esses movimentos, no interior do texto, tomam características circulares (paradoxais e ambíguas) porque letra e música se fundem e a identificação desses aspectos acaba tendo, por fim, teor persuasivo. É isso que pretendemos demonstrar com as análises realizadas sobre os elementos linguísticos e musicais processados para a canção em tela, apresentadas nas próximas seções.

Nossa hipótese é a de que os movimentos de modalização estão presentes na letra e na composição musical da canção *Palhaço (Mais Clara, Mais Crua)*; portanto, estamos lidando com dois tipos de representação simbólica: uma construída a partir do texto, ou melhor, da letra, e outra verificada a partir dos elementos musicais que compõem a obra.

Como nosso objetivo centra-se nas pistas de modalização presentes na letra e na música, optamos por não considerar, nas análises, a interpretação feita pela cantora Olívia Byington, pois isso exigiria novos parâmetros de pesquisa, o que, acreditamos, fugiria do objetivo central desta dissertação.

Nossa avaliação partiu da noção de modalização linguística para, depois, confrontarmos autores que confirmaram a hipótese de que o arranjo musical pode render indícios de modalização, já que a letra foi escrita antes da composição musical. Conforme relato feito pelo próprio autor da letra, Geraldo Carneiro, por meio da troca de mensagens eletrônicas, sabe-se que a melodia da canção, composta por Egberto Gismonti, foi produzida sobre um poema escrito dias antes por Geraldo Carneiro. Depois, Olívia Byington gravou a canção com o título *Mais Clara, Mais Crua*. Gismonti também gravou diversas vezes essa canção, sempre sem a letra, portanto, versões instrumentais, tendo recebido o título de *Palhaço*, para que fosse compatível com o contexto do disco *Circense* que ele faria logo depois.

Existem várias versões dessa música, inseridas em diversos discos, tanto de Egberto Gismonti quanto de Geraldo Carneiro, bem como em discos da cantora Olívia Byington. Escolhemos a versão inserida no disco *Gozos da Alma*, de Geraldo Carneiro (2006), cantada por Olívia Byington, que, por ter sido gravada com a letra, possibilita, portanto, a avaliação da confluência entre o material linguístico e o arranjo musical, proposta central deste trabalho.

As próximas sessões reservam-se à descrição das análises efetuadas nesta pesquisa.

3.1 ANÁLISE DA LETRA DA CANÇÃO

A gravação da canção analisada neste trabalho de dissertação consta no CD *Gozos da Alma* (2006), de Carneiro, no qual foram gravadas doze músicas que traçam um perfil muito bem delineado da trajetória de Geraldo como letrista inconfundível da chamada música popular brasileira.

Assim, passamos às análises referentes ao *corpus* desta pesquisa. Apresentamos reflexões sobre como os elementos linguísticos modalizam a letra da canção sob análise; ou seja, nas análises, se dará enfoque maior aos elementos linguísticos da letra da canção, para, posteriormente, passarmos às análises sobre a letra e a música.

Tendo em vista os objetivos principais, dividimos as análises de forma a tentar contemplar nossa hipótese. Primeiramente, tomamos como objeto de estudo a letra, verificando aí os movimentos modalizadores; posteriormente, verificaremos a modalização no arranjo musical, bem como observamos a confluência entre o material linguístico e o arranjo musical, ou seja, letra e música.

No âmbito da modalização, espera-se que o exercício aqui apresentado possa ser útil a pesquisas que consideram a construção dos sentidos despertados no tipo de texto sob análise e também possa servir de parâmetro para o ensino de Língua Portuguesa.

O primeiro aspecto a ser discutido está relacionado a uma forma de narrativa, na qual se manifesta uma espécie de eu-lírico que se confunde com o personagem e o narrador, que conduz a construção dos sentidos.

Segundo Hamburger (1986),

Isso não significa outra coisa senão que não existe critério exato, nem lógico, nem estético, nem interior, nem exterior, que nos permita a identificação ou não do sujeito-de-enunciação lírico com o poeta. Não temos a possibilidade nem o direito de afirmar que o poeta – independentemente da forma em primeira pessoa do poema – tenha expresso pela enunciação do poema uma experiência própria, ou então que ele não se referiu a “si mesmo”. Isso não pode ser decidido na enunciação lírica como em nenhuma outra enunciação não-lírica (HAMBURGER, 1986, p. 196).

Ou seja, é preciso não confundir a voz do poema com a voz do poeta. Portanto, para efeito da presente pesquisa, sempre que nos referirmos à voz do poema, iremos tratá-la como *eu-lírico*, que se confunde com a personagem, ora se aproximando, ora se afastando dela. Em dados momentos, ocorrem indícios de que esse eu-lírico conhece a realidade da personagem;

por outro lado, também há marcas que afastam eu-lírico e personagem, o que gera circularidade e ambiguidade, como veremos nas análises que seguirão.

Vejamos a letra da canção que compreende o *corpus* deste trabalho:

Palhaço (Mais Clara, Mais Crua)

de noite na rua em frente ao parque
a minha solidão é sua
decerto sei que você vaga
em qualquer parte
sob essa vaga lua

de noite alguém decerto te ampara
por onde hoje você anda
mas sem olhar sua ciranda louca
daquele jeito que te desmascara

a noite esconde as cicatrizes
esconde as carícias
e os maus tratos

agora bêbada você estremece
como se ainda não soubesse
em frente à porta desse bar
em que embarca sob essa vaga lua

e a luz da lua, pura
nitidez da marca
mais nua, mais clara, mais crua

Percebe-se que a condução temática presente na letra do poema reflete certa ambiguidade, pois recobre sentimentos de solidão e também referenda elementos que remetem à alegria que deve ser transmitida pelo palhaço, personagem apresentada no título da obra. E esses sentimentos são dados como compartilhados, de maneira diversa, mas aparentemente próxima. Falamos aqui da hipótese de, no interior do poema, ser possível conceber que há um narrador que revela conhecimento e que também domina a situação em que se encontra a suposta personagem (provavelmente uma mulher, o que se pode medir por meio do vocábulo *bêbada*, no primeiro verso da quarta estrofe), em um universo particular e solitário, distante dos olhares e do público.

Verificando o título da canção, *Palhaço (Mais Clara, Mais Crua)*, observamos que o fato de os vocábulos inseridos neste título pertencerem a campos semânticos diferentes e (talvez) distantes revela oposição, e, de certa forma, pode denunciar aspectos pertinentes à obra. Isso porque o vocábulo *palhaço* remete os sentidos à imagem de máscara, situação

encenada, ou seja, o *palhaço* é um personagem inserido em um contexto de teatralidade, atuação; e *mais clara* e *mais crua* leva à noção de transparência, de realidade, nitidez. Por vezes, é possível pensar que tais adjetivos, por estarem no feminino, evocam a imagem da *lua*. E, ainda assim, poderiam ser despertados os sentidos de realidade e transparência, muito embora *lua* evoque um turbilhão de sentidos metafóricos.

Por outro lado, o termo *palhaço* remete a um sentido de alegria. No entanto, os termos entre parênteses, *mais clara*, *mais crua*, propiciam uma interpretação diferente daquela despertada por *palhaço*, talvez de revelação, de dor, de algo que deveria (ou poderia) estar protegido, mas não está.

Quando se confronta o título com a letra, percebe-se alusão ao papel do lúdico, o que acena para máscaras, com finalidade de levar ao entretenimento. O movimento paradoxal observado na comparação dos termos *palhaço* (máscara) e *mais clara*, *mais crua* (transparência), conforme análise posta acima, permeia todo o texto da música, o que confere certo teor de ambiguidade (lúdico/máscara x transparência/mundo real), percebido por meio de elementos linguísticos selecionados de forma a configurar também proximidade/distanciamento. Esse mesmo efeito é observado na composição musical, já que esta utiliza diversos elementos que podem conduzir os sentidos na mesma direção da letra, ou seja, ambiguidade e circularidade, por meio de recursos como inversão de baixo, frases musicais que finalizam em intervalos não pertencentes à tríade do acorde, utilização de acordes com suspensão de terça e a própria condução rítmica, gerando um pulso suave e uma construção rítmica livre, entre outros aspectos.

Se, por um lado, há evidente recorrência a adjuntos adverbiais de tempo e de lugar, *de noite*, *em frente ao parque*, *em qualquer parte* e *sob*, o que denotaria proximidade, por outro, há elementos modalizadores que conferem distanciamento, o que pode coincidir com a sensação de incerteza. Essa oscilação de sentidos confere caráter de ambiguidade à obra, em um movimento que vai de um grau de certeza à incerteza. Esse aspecto é observado também quando se confronta a letra com a composição musical, conforme exposto no item 3.2 deste trabalho.

Essas sensações podem ser medidas se forem enfocados traços que denunciam distanciamento/proximidade. Exemplo nítido está na marca de gênero no décimo terceiro verso (*bêbada*) e no vocábulo *lua*, cujo sentido evoca traços de ambiguidade com relação à descrição feita em *sob essa vaga lua*. Dessa forma, a noção de máscara acentua-se com a ideia de circularidade (distanciamento/proximidade), propiciada tanto pela letra quanto pela

construção musical. Observa-se que a *lua* é índice de proximidade, e o *vagar* da personagem indica distanciamento.

Existem elementos linguísticos, na primeira estrofe, que modalizam o sentimento de solidão. Nesse caso, a voz do narrador confunde-se com a imagem que se constrói para o termo *palhaço*, de modo que, em dado momento, nos fica a sensação de que este se trata do próprio narrador.

Essa oposição entre as palavras correspondentes ao título demonstra, de certa forma, que os sentidos trabalhados também irão se opor, contribuindo, assim, para reforçar a ambiguidade que a letra e a música reiteram.

No trecho *de noite na rua em frente ao parque*, a indicação do lugar e do momento das ações revela o grau de conhecimento do enunciador, o que, no desenrolar do poema, se repete de tal forma que confere a presentificação da cena. Observando os primeiros versos, percebe-se grau de proximidade entre o narrador e a personagem, supostamente uma mulher, conforme já anunciado. No entanto, essa proximidade é quebrada com a utilização do vocábulo *decerto*, ou seja, projeta-se distanciamento entre narrador e personagem. Esse movimento de aproximação e distanciamento reforça a ideia de ambiguidade e circularidade, garantindo o teor epistêmico que a música e a letra revelam.

No segundo verso da primeira estrofe, percebemos, na construção da frase, nova oposição, despertada pelos pronomes possessivos *minha* e *sua*. Se, por um lado, o narrador e a personagem se confundem, a impressão é a de que, nesse momento, o narrador e a personagem feminina a que se faz referência no texto se fundem, pois compartilham sentimentos, nesse caso, de solidão; e, se *decerto* se sabe que tal personagem feminina *vaga sob essa vaga lua*, pode-se pensar que o eu-lírico também compartilha desse sentimento, ou desse *vagar*.

Na primeira estrofe, em *de noite na rua em frente ao parque*, constata-se o teor epistêmico na afirmação do eu-lírico sobre o local e o tempo em que se desenrolaram os fatos; posteriormente, porém, mostra suas dúvidas sobre o paradeiro e as condições da personagem feminina, já que há a utilização dos vocábulos *decerto* e *qualquer parte*, o que pode corroborar com nossas afirmações acerca da circularidade e da ambiguidade presentes na letra.

Na segunda estrofe, o enunciado *de noite alguém decerto te ampara*, de teor epistêmico, revela distanciamento, dúvida em relação à personagem, enquanto o enunciado *mas sem olhar sua ciranda louca / daquele jeito que te desmascara* demonstra proximidade, conhecimento em relação a certa característica da personagem. Nesse ponto da canção, a

música rende um tom de mistério e liberdade que afirma a perspectiva ambígua indicada anteriormente.

O vocábulo *decerto* revela grau de imprecisão. Em *decerto sei que você vaga*, há teor epistêmico, pois o enunciado se enquadra no eixo do saber. Contudo, nesse recorte, o vocábulo aparece ao lado da expressão *sei que*. Dessa forma, o grau de imprecisão é atenuado, o que causa novamente certa oposição entre termos, já que o verbo *saber* garante o teor epistêmico de certeza da frase. Nesse embate entre sentidos, construídos a partir da oposição entre os termos da canção, reflete-se a ambiguidade e a circularidade que norteiam a elaboração do poema, conferindo caráter epistêmico à obra.

A expressão *em qualquer parte* também pode ser reveladora de modalização epistêmica, pois demonstra grau de conhecimento do eu-lírico acerca da localização da personagem feminina referenciada na obra. Nessa situação, percebe-se que isso pode demonstrar que o eu-lírico ignora a localização. Pode-se pensar também que a interpretação pode ser a de que o eu-lírico não se importa em conhecer com exatidão onde se encontra essa personagem.

Avaliando-se os trechos *em qualquer parte* e *sob essa vaga lua*, percebe-se certo grau de conhecimento, o que dá à modalização estabelecida características epistêmicas. A utilização desses termos pontua o grau de certeza da avaliação do conteúdo proposicional numa escala argumentativa que vai do grau máximo de certeza (*certo*) à dúvida absoluta (*qualquer, vaga*) em relação ao que é dito. De um lado, fica a impressão de incerteza quanto à informação; de outro, as condições em que se passa a cena ou a experiência, estar sob a lua, podem caracterizar uma espécie de subserviência, mas também de amparo; conhecer detalhes da cena revela proximidade e imprime veracidade às falas do narrador.

No início da segunda estrofe, em *de noite alguém decerto te ampara*, apresenta-se o mesmo vocábulo antes analisado; entretanto, o grau de imprecisão, aqui, não é alterado por outros elementos linguísticos, o que reforça a análise já explicitada. Nesse caso, a modalização epistêmica utilizada na construção poética revela grau de certeza, mas diante de uma possibilidade, talvez guiada por hipóteses que o narrador chega a arquitetar.

Indício de modalização epistêmica também pode ser verificado no segundo verso da segunda estrofe, *por onde hoje você anda*. Essa construção revela desconhecimento acerca da ação expressa. Porém, avaliando-se a estrofe como um todo, entendemos que, se, por um lado, esse desconhecimento é expresso, por outro, o contrário se verifica: desfaz-se a “máscara” que escondia a verdadeira natureza da personagem e que, ao mesmo tempo, a protegia.

No terceiro e quinto versos, a palavra *vaga* acarreta sentidos diferentes em cada uma das ocorrências. No primeiro caso, é entendido como *vagar*, verbo que tem por sinônimo aproximado *andar ao acaso*. E, no segundo exemplo, é percebido como adjetivo que atua modificando o substantivo *lua*, como se estivesse perto e distante, como se fosse triste e alegre, como se estivesse em todos os lugares e fosse vista por muitos, como se dissesse tudo e, ao mesmo tempo, quase nada.

Outro aspecto importante refere-se ao fato de o poeta iniciar a construção da letra com elementos que remetem ao sentido de noturno: *noite*, *solidão*, *lua*, e finalizar com termos que remetem à luz: o próprio vocábulo *luz*, além de *nitidez* e *clara*. Esse movimento pode ser entendido como metáforas para consciência e alienação: *a noite*, de certa forma, esconde a verdade que a luz põe às claras. Sendo assim, percebem-se relações de contradição, de ambiguidade e de circularidade, obtidas, em parte, pela modalização epistêmica.

A forma como se imprime o tom de engajamento serve para gerar impacto no interior da música, pois o tom de proximidade, de mistério, de desvendamento, a forma como o grau de verdade e de conhecimento impresso na letra gera expectativas no leitor, tudo isso desperta a confiança do leitor, uma vez que essa canção retrata, em termos gerais, um desabafo, uma exposição do “eu” que se vê diante de máscaras que precisa assumir diante da sociedade.

Na terceira estrofe, na construção *a noite esconde as cicatrizes*, [...] *as carícias e os maus tratos*, o eu-lírico novamente faz afirmações, o que significa, portanto, que a modalização epistêmica reveste o enunciado, já que o eu-lírico expressa seu conhecimento sobre um estado de coisas, ou seja, sua certeza em relação aos dados que revela.

Nesse trecho, encontram-se termos que se opõem: *cicatrizes* e *maus tratos/carícias*. O vocábulo *noite* cria uma espécie de máscara, no sentido de proteção. Esses termos ajudam na construção da atmosfera ambígua e circular que a letra, como um todo, e a música proporcionam.

Na quarta estrofe, o vocábulo *agora* confere grau de proximidade, o que realça a característica modal epistêmica presente no discurso. Outro trecho que pode revelar posicionamentos acerca do discurso está em *como se ainda não soubesse*. Nesse verso, percebe-se grau de conhecimento do narrador acerca do desenrolar dos fatos. Essa flutuação entre proximidade e distanciamento é comum em poema ou textos similares.

Segundo Hamburger,

Cabe aqui [...] esclarecer por que a poesia lírica é enunciado de realidade, embora não tenha função num contexto real. Quando examinamos nossa

experiência de um poema lírico, parece-nos primeiramente que vivenciamos um enunciado de realidade, igual a um relato verbal ou epistolar, e é somente em segundo lugar, quando analisamos o sentido de uma enunciação lírica [...] que completamos esta experiência imediata retificando que dela não aprendemos (nem esperamos aprender) uma realidade objetiva ou uma verdade. O que esperamos aprender ou experimentar não é nada objetivo, mas algo significativo (HAMBURGER, 1986, p. 193).

Na quarta estrofe, podemos ainda destacar o jogo com as expressões *em frente* e *em que embarca* e com os vocábulos *bar* e *embarca*, que embalam os sentidos e produz musicalidade.

Na última estrofe, o primeiro verso se inicia com a conjunção *e*, cujo sentido extrapola a possibilidade de adição, pois orienta para o entendimento de que os vocábulos *luz* e *lua* apresentam uma relação de conhecimento referente ao eu-lírico, pois se trata de uma forma de reflexo. Nesse sentido, toda a estrofe carrega valor epistêmico, como se a certeza posta nos vocábulos fosse uma grande metáfora das certezas do eu-lírico.

Os vocábulos em questão também podem se referir a um ou ainda a todos os sentimentos construídos no poema. Há efeito revelador, que contrasta com toda a elaboração da poesia, pois, como vimos, os sentidos não são óbvios e há espaço para diversas interpretações, já que a ambiguidade está sempre permeando a compreensão da obra.

Essa ambiguidade é medida também por elementos linguísticos que acenam para um tom epistêmico, do mais acentuado ao mais leve. Esse movimento imprime aproximação e distanciamento, o que fica marcado na forma como o narrador retrata a solidão, demarcada no poema e sentida no arranjo musical composto para a canção.

Assim, pode-se dizer que, nas duas primeiras estrofes, temos um movimento de aproximação e distanciamento entre personagem e narrador. Há momentos em que, aparentemente, o narrador conhece a realidade da personagem, e outros em que o narrador demonstra dúvidas sobre essa mesma questão. Essa oscilação demonstra o caráter epistêmico desse trecho, revelando certeza em alguns aspectos e dúvida em outros.

Na terceira e na quarta estrofe, o que se percebe é que o narrador conhece a realidade e o íntimo da personagem, desta se aproximando. E, por fim, na última estrofe, as possíveis máscaras são reveladas, e *a luz da luz* deixa tudo às claras, explicitando as marcas, as dores, os sentimentos, a agonia ou alegria das personagens, lançando o olhar ao infinito.

3.2 ANÁLISE DA COMPOSIÇÃO MUSICAL

As próximas seções são reservadas às análises referentes aos elementos musicais da canção e à forma como esses dados contribuem para a construção dos sentidos, tendo em vista as análises efetuadas acerca da letra e a sobreposição dos elementos letra e música.

Vale apontar, inicialmente, algumas reflexões propostas por Otávio Paz (1982):

As diferenças entre o idioma falado ou escrito e os outros – plásticos ou musicais – são muito profundas; não tanto, porém, que nos façam esquecer que todos são, essencialmente, linguagem: sistemas expressivos dotados de poder significativo e comunicativo. Pintores, músicos, arquitetos, escultores e outros artistas não usam como materiais de composição elementos radicalmente distintos dos que emprega o poeta. Suas linguagens são diferentes, mas são linguagem. E é mais fácil traduzir os poemas astecas em seus equivalentes arquitetônicos e escultóricos do que na língua espanhola (PAZ, 1982, p. 23-24).

Essa análise de Paz (1982) corrobora nossa ideia de que a música, como linguagem, pode ser posta à análise, conforme se procede neste trabalho.

Conforme Bosi (2000),

A curva melódica já daria, por si, sem palavras, índices do estado emotivo do falante em relação ao enunciado. *Expressão*, por excelência, posta entre o difuso do sentimento e o articulado da frase, a melodia traz o poema de volta à sensibilidade ao mesmo tempo que leva o discurso ao esplendor da predicação (BOSI, 2000, p. 118-119).

Ou seja, o autor atribui à construção melódica uma importância no desvelamento dos sentidos. Essa análise ancora nossa tese de que os elementos musicais presentes na canção podem oferecer indícios de modalização.

Segundo Tatit (1997),

Tudo fica mais claro e mais completo ao se verificar a interdependência entre a melodia e a letra da canção. Se a reiteração e as tensões de altura servem para estruturar a progressão melódica, esses mesmos recursos podem ser transferidos ao conteúdo, de modo a construir uma significação compatível (TATIT, 1997, p. 102).

A partir dessa premissa, passamos à análise da interdependência estabelecida entre o conteúdo linguisticamente expresso e o material musical envolvido na canção, refletindo

sobre a junção de ambos e sobre a forma como a música influencia os sentidos despertados pela letra.

A circularidade e a ambiguidade, verificadas na análise feita sobre a letra, são reforçadas pelo encadeamento harmônico utilizado na composição, já que o intervalo de 4 (quarta justa) está sempre permeando o acorde principal da música, o que confere, portanto, apesar da 3 (terça maior) do acorde, grau de ambiguidade. A mesma sequência de acordes é repetida algumas vezes, o que resulta em ênfase da melodia. Esta, por sua vez, também é repetida, e, apesar de o encadeamento trilhar “caminhos” (ou seja, trata-se de uma progressão de acordes), o acorde final de cada trecho sempre retorna à tonalidade da música, ou seja, à *Ré bemol maior*.

Apesar disso, há momentos em que a sequência harmônica extrapola o campo harmônico da tonalidade, utilizando acordes que fogem do tom, concedendo, dessa forma, uma característica modal⁶ a alguns trechos da canção.

Outro artifício utilizado é a inversão de baixo, estratégia que resulta em mudança da percepção dos sentidos despertados por um acorde específico. Assim, um acorde maior (tríade maior), expressando o primeiro grau de um campo harmônico, poderia perder a característica resolutiva, ou de relaxamento, dependendo da nota que será colocada no baixo.

Na canção, quando a construção dos encadeamentos harmônicos se encontra dentro do campo harmônico da tonalidade, ou seja, em *Ré bemol maior*, encontramos vários momentos em que o acorde está com baixo invertido, o que contribui para “quebrar” um pouco a obviedade da construção tonal, fazendo com que as sensações percebidas sejam distintas em comparação com situações em que isso não ocorre.

As notas das inversões do baixo, por estarem próximas uma das outras (de um acorde ao outro), também possibilitam a percepção de um “caminho” pelo qual as notas da região grave estão trilhando, pois o ouvido tende a receber a nota do baixo como referência para o acorde, o que gera uma mudança na percepção que se tem da harmonia.

Para exemplificar, tomemos a parte “A” da música (primeiro trecho com letra), na qual encontramos os acordes de *Ré bemol maior*, *Si sus nove*, *Sol bemol maior*, com sétima maior, com baixo em *Si bemol* e *Lá bemol* com baixo em *Dó*, como pode ser observado na representação usual da cifragem musical dada abaixo:

Db B_{sus}9 Gb7M/Bb Ab/C

⁶ Sobre essa questão, confira o Capítulo II desta dissertação.

Percebe-se que, devido à proximidade entre as notas do baixo do segundo acorde (*Si*) com as notas do terceiro (*Si bemol*), do quarto (*Dó*), e, finalmente, com o acorde “alvo” (no caso, o primeiro acorde, *Db*) – já que a progressão é executada duas vezes e o acorde da sequência posterior é *Ré bemol maior*, ou seja, o mesmo acorde inicial da progressão da parte “A” –, a linha de baixo modifica os sentidos dos acordes, gerando ambiguidade, marcando, assim, o teor epistêmico da obra.

De acordo com Luiz Tatit (1987),

As cordas vocais têm a função precípua de oferecer a matéria sonora para a fala do dia-a-dia. Se esta matéria surge em forma de canto não deixa, por isso, de transparecer a cumplicidade do cantor com seu texto, do mesmo modo que qualquer falante com suas frases. E quem estabelece este elo cúmplice é a melodia no canto e a entoação na fala (TATIT, 1987, p. 06).

Se, por um lado, entende-se que a canção visa a uma espécie de persuasão, contexto em que o autor (ou o intérprete) convida seus ouvintes a compartilhar as emoções discutidas e/ou verificadas na obra, por outro, para que a persuasão seja garantida, é preciso haver uma conexão entre o conteúdo linguístico e o conteúdo musical. Tatit (1987) analisa muito bem essa conexão em sua obra *A Canção: Eficácia e Encanto* (1987), na qual elabora reflexões pertinentes entre esses dois elementos.

Tatit (1987) desenvolveu uma forma de transcrever linhas melódicas acompanhadas do texto, de tal forma que mesmo um leigo em leitura musical pode verificar as reflexões aqui aludidas (ou ao menos ter alguma noção sobre a discussão aqui posta). A transcrição da canção sob análise, de acordo com os moldes de Tatit (1987), pode ser verificada ao final deste trabalho, nos anexos.

Na mesma obra, Tatit (1987) afirma ainda que, por meio do texto, o intérprete (ou o compositor) transmite “sua posição no quadro narrativo e, pela melodia, sua emoção por ocupar esta determinada posição” (TATIT, 1987, p. 26). Por fim, se a compatibilidade entre a melodia e o texto da canção for suficientemente persuasiva, é possível que o ouvinte aceite o “convite” para compartilhar as sensações da canção, que “redundará numa cumplicidade emocional consigo próprio” (TATIT, 1987, p. 26).

Há que se observar, ainda, que “a melodia, por sua vez, também expressa modalidades. Aquilo que o texto descreve, com relativa precisão, através de seus recursos específicos, a melodia reforça traçando um contorno que pode ser lido (ou ouvido) na mesma orientação do texto” (TATIT, 1987, p. 33).

Essa característica pode ser percebida na primeira estrofe da canção avaliada neste trabalho, onde o texto é iniciado marcando o local e o momento do desenrolar dos fatos, proporcionando ao ouvinte a presentificação da cena, ou seja, ele localiza o desenrolar das ações no tempo e no espaço, contribuindo, dessa forma, para se estabelecer a persuasão. Verifica-se aí uma afirmação do eu-lírico apoiada na condução melódica.

Nessa frase musical, a última nota é *Lá bemol*, e o acorde em questão é *Ré bemol*. Ou seja, nesse caso, a última nota da melodia representa o quinto grau do acorde e, assim, o “encerramento” está garantido, pois, como visto anteriormente⁷, o quinto grau pertence ao acorde e, dessa forma, a frase musical não gera tensão, e sim resolução. Nesse sentido, mais uma vez se enfatiza a característica de asseveração do conteúdo divulgado no texto.

De acordo com as análises de Luiz Tatit (1987),

Os sintomas de tensão que aparecem, no texto, ligados ao movimento de disjunção e conjunção entre actantes, na melodia, assume a forma de ascendência ou permanência no mesmo tom nos finais de frase melódica (nos chamados “tonemas”). Isto em oposição à descendência que, nos estudos entoativos, é considerada distensão melódica: anatomicamente, as cordas vocais se distendem quando nos encaminhamos para o grave. Daí a impressão de repouso e, conseqüentemente, de finalização. Este traço favorece uma certa universalidade de interpretação cultural da descendência melódico-entoativa. Segundo diversos autores, entre eles, Tomás Buysens, Rossi e Leon, todas as culturas, cujas entoações já foram estudadas, utilizam o tonema descendente para asseverar ou concluir uma idéia (TATIT, 1987, p. 33).

A linha melódica da segunda frase musical de *Palhaço*, por sua vez, proporciona uma tensão maior. Na letra, temos o início da discussão que norteará o poema, ou seja, o início do embate entre os sentimentos do eu-lírico, e a linha melódica reforça essa tensão por meio de um salto de cinco tons e meio, finalizando com uma frase descendente até o final do trecho. Contudo, apesar de termos uma frase musical descendente, que, segundo Tatit (1987), assevera e tende a finalizar a frase musical, o trecho seguinte é executado após um curtíssimo intervalo de tempo, enfatizando a ideia de ligação semântica entre essas melodias.

Além disso, a nota de finalização dessa melodia é o intervalo de #4 (quarta aumentada) em relação ao acorde alvo, o que não possibilita a sensação de “finalização” da ideia; ao contrário, deixa os sentidos no ar, gerando expectativa no ouvinte, que aguardará a resolução na frase musical seguinte.

De acordo com Tatit (1997),

⁷ Ver o Capítulo II desta dissertação.

Como ocorre no discurso lingüístico oral, os pontos que acumulam maior densidade tensiva são os denominados *tonemas*, localizados nos finais das frases melódicas. Quando são ascendentes ou suspensivos (os que permanecem na mesma freqüência) indicam continuidade, mantendo a atenção acesa. Quando descendem, expressam terminatividade em decorrência da distensão das cordas vocais (TATIT, 1997, p. 119, grifo do autor).

Para que se possa acompanhar melhor as análises efetuadas nesta seção, transcrevemos novamente a letra da canção.

Palhaço (Mais Clara, Mais Crua)

de noite na rua em frente ao parque
a minha solidão é sua
decerto sei que você vaga
em qualquer parte
sob essa vaga lua

de noite alguém decerto te ampara
por onde hoje você anda
mas sem olhar sua ciranda louca
daquele jeito que te desmascara

a noite esconde as cicatrizes
esconde as carícias
e os maus tratos

agora bêbada você estremece
como se ainda não soubesse
em frente à porta desse bar
em que embarca sob essa vaga lua

e a luz da lua, pura
nitidez da marca
mais nua, mais clara, mais crua

A “espera” pela resolução ocorre também nas melodias seguintes. Há conexão entre elas, reforçada pela execução melódica, sem grandes pausas entre cada trecho, até o final, momento em que a descendência melódica contribui para reforçar a ideia de finalização, como se pode perceber pela transcrição da canção feita conforme os estudos de Luiz Tatit (1987), que apresentamos nos anexos deste trabalho.

No clímax de tensão que a letra proporciona, percebemos elevação acentuada da construção melódica, o que enfatiza a condição de tensão que o poema passa e a música reitera.

Tatit (1997) afirma que

Toda inflexão da voz para a região aguda, acrescida de um prolongamento das durações, desperta tensão pelo próprio esforço fisiológico da emissão. Esta tensão física corresponde, quase sempre, a uma tensão emotiva e o ouvinte já está habituado a ouvir a voz do cantor em alta frequência relatando casos amorosos, onde há alguma perda ou separação que gera um grau de tensão compatível (TATIT, 1997, p. 101).

A primeira frase musical inicia-se com uma nota aguda em relação às demais notas, e a sequência melódica desce até finalizar a frase. No segundo trecho, a nota escolhida está localizada um tom abaixo da nota da primeira frase (ou seja, também se localiza em uma região aguda), e ocorre também um movimento descendente, que culmina com o final do trecho na tônica da tonalidade. Nesse caso, podemos observar novamente a asseveração, portanto, o teor epistêmico, que a construção melódica expressa.

No que tange ao ritmo, outro elemento musical, José Miguel Wisnik (2004), na obra *Sem Receita*, afirma que se trata de um aspecto da canção que também pode orientar os sentidos que esta pode produzir. O autor sugere que se observe a melodia de duas músicas distintas e semanticamente distantes: *Com que roupa?*, de Noel Rosa, e o *Hino Nacional*. A construção melódica do primeiro verso de cada uma delas é igual: *Agora vou mudar minha conduta* e *Ouviram do Ipiranga às margens plácidas*. Entretanto, elas produzem sensações diferentes, devido à rítmica empregada na execução.

Wisnik (2004) ainda sugere que se inverta a execução, ou seja, que se cante o *Hino Nacional* com o mesmo desenho rítmico de *Com que roupa?*, e vice-versa. Nessa experiência, enquanto a primeira música perde a noção de marcha militar, de um padrão impositivo, a segunda perde a característica sincopada que proporciona o gingado “malandro” natural do samba.

Cantada segundo a figura rítmica do *Hino*, a frase “Agora vou mudar minha conduta” ganha um acento marcial e corporativo. Não é mais a fala individual e irônica do “cidadão precário”, o sujeito do samba, que afirma entre negaceios sincopados a sua disposição irrisória de se afirmar na vida, mas uma espécie de voz coletiva que brada com acentos épicos uma vontade de autotransformação (WISNIK, 2004, p. 202).

Desse modo, reforça-se a ideia de que a figura rítmica exerce influência sobre o conteúdo linguístico de uma canção.

Quando se verifica o ritmo de *Palhaço*, pode-se observar que a construção escolhida baseia-se em padrões não sincopados, porém, bastante livres; ou seja, não há uma figura rítmica que se acentue ou se destaque na obra, possibilitando maior liberdade de interpretação ao executante da canção, o que, de certa forma, dá a ela uma ambiguidade similar àquela encontrada em sua letra.

Como, no caso dessa música, estamos lidando com um ritmo mais livre, não há uma pulsação forte que possa demarcar com precisão as sensações atribuídas ao elemento rítmico: reforça-se, assim, a ideia de ambiguidade e de circularidade proposta anteriormente.

A partir de uma análise contrastiva entre música e letra, pode-se pensar que um dos dados mais relevantes verificados na letra pode ser definido como a ambiguidade. Em termos linguísticos, ela pode ser concebida pela construção poética do narrador que se confunde com a personagem, ou ainda pela confrontação entre os elementos constituintes do título, ou mesmo pela utilização de alguns vocábulos já analisados.

Essa ambiguidade é reiterada pelo arranjo musical, pois o acorde “alvo” do arranjo é um acorde com terça suspensa, *Dbsus4 (Ré bemol sus quatro)*. Esse acorde não proporciona a sensação de estabilidade que é provocada por um acorde maior, por exemplo, conduzindo o ouvinte, assim, à indefinição nos sentidos despertados.

Desse modo, o que podemos ressaltar é que a construção da linha melódica, a pulsação rítmica presente e a progressão harmônica na canção estudada indicam aspectos de ambiguidade e circularidade, revelando, assim, o teor epistêmico da obra como um todo, gerando expectativa e dúvidas quantos aos sentidos despertados. Se, por um lado, temos um movimento de aproximação e distanciamento que o material linguístico deixa transparecer, por outro, a composição dos elementos musicais processados para essa obra refletem essa ambiguidade e circularidade na forma como foram construídos e conjugados.

Portanto, é possível dizer que há compatibilidade entre letra e música na canção avaliada e que esses dois elementos contribuem para a construção dos sentimentos despertados na audição da canção.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A tarefa de avaliar uma canção se revelou uma surpresa em vários momentos, pois não tínhamos a certeza de que poderíamos comprovar as hipóteses levantadas no começo do trabalho. No entanto, apesar de várias dificuldades com relação ao aporte teórico e da confluência de áreas do conhecimento tão próximas e tão distantes ao mesmo tempo, este trabalho mostrou-se prazeroso e pudemos, dentro de nossas limitações, confrontar as teorias, conforme nossa proposta inicial.

A canção *Palhaço (Mais Clara, Mais Crua)* é extremamente rica em vários aspectos, tanto linguísticos quanto musicais, o que viabilizou nosso estudo, além de ser uma canção, em nosso entendimento, belíssima.

Os movimentos de modalização proporcionados pelo texto, assim como aqueles proporcionados pelo arranjo musical, foram avaliados e confrontados, e percebemos que a perspectiva de modalização na letra e na música e a confluência entre elas fornecem dados suficientes para uma longa pesquisa. Neste trabalho, tentamos contemplar ao menos uma parte dela, e sabemos que há muitos outros aspectos que poderiam ser abordados no estudo da canção avaliada.

Com relação aos objetivos propostos, ou seja, o estudo da modalização presente na letra e na música, assim como a verificação dos efeitos de sentido provocados por esses dois dados, foi possível averiguar diversos traços do processo de modalização presente na letra e no componente musical e, ainda, observar de que forma esses dois elementos contribuem, cada um a sua maneira, para a construção dos sentidos despertados.

Da canção analisada, foi possível abstrair pelo menos três considerações gerais: o arranjo musical produz circularidade e paradoxia, uma vez que a seleção dos acordes que compreendem o arranjo musical, bem como a linha melódica e o ritmo escolhido para a pulsação melódica e harmônica, imprimem as sensações mencionadas. Sendo assim, tem-se no arranjo marcas que denunciam um sentimento de profunda introspecção e deslumbramento, que rende o roteiro cotidiano posto para o *palhaço*, que vive entre suas máscaras e seus momentos à parte, diante de uma confidente *lua*.

Essa circularidade, medida por elementos linguísticos e também por elementos contidos no arranjo musical, acena para um tom epistêmico do mais acentuado até o mais leve. Esse movimento imprime aproximação e distanciamento, o que fica marcado na forma

como o narrador expressa a solidão retratada no poema e sentida na música composta e arranjada na obra avaliada.

A progressão harmônica e a construção melódica podem revelar que o efeito da circularidade retrata uma marca do tom epistêmico usada pelo narrador para se referir à personagem: um tanto próximo, mas também um tanto distante.

Por fim, a melodia apresenta-se em tom crescente, de tal forma que a verdade se deixa transparecer, e o tom claro, o sentido de crua, revela também que os dois lados da história se ressentem sem as máscaras. Mas o tom cíclico e mesmo paradoxal pode assinalar que esse momento desprovido de representações, marcado pela realidade mais pura, é algo procurado, embora temido.

Portanto, é possível dizer que tanto a letra quanto a composição musical podem gerar indícios de modalização, o que pode, por sua vez, apontar os direcionamentos das sensações e dos sentidos obtidos mediante a avaliação da canção, bem como explicitar o fato de que ambos os componentes são importantes no desvelamento desses mesmos sentidos.

Com relação à fundamentação teórica, foi necessário buscar autores de, basicamente, três áreas distintas, ou seja, autores do campo da Linguística, da Música e da Literatura, pois a canção reúne elementos dessas três áreas. A junção dos autores se deu com base em nossa premissa de que os aspectos de modalização estão presentes na letra e no arranjo musical da canção avaliada neste trabalho.

Assim, por meio desta dissertação, verificamos como a música influencia os sentidos propostos por um poema e vice-versa, alterando-os, afirmando-os ou expandindo-os, de modo que uma dada modalização resulte em um espaço mágico de interlocução. Observamos que as sequências melódicas, as figuras rítmicas e os encadeamentos de acordes registrados reforçam certas características de sentido presentes na letra composta para a música.

Há que se registrar, também, que a escolha da canção não se deu de forma aleatória, pois se trata da obra de um músico brasileiro considerado um gênio e reconhecido no mundo todo. O *corpus* deste trabalho demonstrou que abarca elementos de alto valor artístico, afinal, estamos lidando com um “time” de altíssimo nível, tanto quando falamos da composição musical, de autoria de Egberto Gismonti, como quando nos referimos à letra, de Geraldo Carneiro. Trata-se de artistas de mérito reconhecido internacionalmente.

Lembramos, por fim, que as reflexões aqui aludidas podem servir de parâmetro para as possíveis interpretações dessa obra; entretanto, a música é universal e, portanto, passível de muitas outras explicações.

Segundo Wisnik (1989),

Através das alturas e durações, timbres e intensidades, repetidos e/ou variados, o som se diferencia ilimitadamente. Essas diferenças se dão na conjugação dos parâmetros e no interior de cada um (as durações produzem as figuras rítmicas; as alturas, os movimentos melódico-harmônicos; os timbres, a multiplicação colorística das vozes; as intensidades, as quinças e curvas de força na sua emissão) (WISNIK, 1989, p. 26).

Esse texto, de José Miguel Wisnik (1989), possibilita-nos algumas noções das variantes que constituem a construção musical, o que reforça a ideia, já exposta, de que este trabalho engloba apenas uma parte das muitas análises que seriam cabíveis em relação à música *Palhaço (Mais Clara, Mais Crua)*, de Egberto Gismonti, letra de Geraldo Carneiro.

Apesar do recorte feito, espera-se, com esta dissertação, poder contribuir com pesquisas relacionadas à canção, mas também com o ensino de Língua Portuguesa, já que nosso país possui um acervo musical extremamente vasto e rico que, infelizmente, ainda não tem larga utilização como recurso pedagógico.

Portanto, acreditamos que este estudo possa incentivar estratégias para o ensino de aspectos linguísticos a partir da observação do componente musical, utilizando para isso a junção de aspectos linguísticos e musicais, ou seja, aproveitando as possibilidades disponibilizadas pela canção.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo na poesia**. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BYINGTON, Olívia. Palhaço (Mais Clara, Mais Crua). E. Gismonti, G. Carneiro [Compositores]. In: **Gozos da Alma**. Branquinho (EMI Music) BRPUI – 06 - 00456. 1 CD (ca. 50 min). Faixa 7 (4 min 52 s).

CANDÉ, Roland de. **História Universal da Música**: volume 1. [Tradução de Eduardo Brandão; revisão da tradução de Marina Appenzeller]. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CARNEIRO, Geraldo. **Gozos da Alma**. Rio de Janeiro, SESC-RIO, 2006. 1 disco (50 min.). AAA0003000.

CASTILHO, Ataliba; CASTILHO, Célia. Advérbios modalizadores. In: ILARI, Rodolfo (Org.) **Gramática do português falado**. V. 2. Campinas: Ed. Unicamp/Fapesp, 1992, p. 213-261.

CHEDIAK, Almir. **Harmonia e Improvisação**. 8. ed. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1986.

CORACINI, Maria José Rodrigues Faria. **Um fazer persuasivo**: o discurso subjetivo da ciência. São Paulo: Educ; Campinas: Pontes, 1991. Disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/13710813/Um-Fazer-Persuasivo-Maria-Jose-Coracini>>. Acesso em: 06 dez. 2009.

CORBARI, Alcione Tereza. **Um estudo sobre os processos de modalização estabelecidos pelo par “é + adjetivo” em artigos de opinião publicados no jornal Observatório da Imprensa**. Cascavel: UNIOESTE, 2008. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação *stricto sensu* em Letras, Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Cascavel, 2008.

DALL’AGLIO-HATTNER, Marize Mattos. **A manifestação da modalidade epistêmica**: um exercício de análise nos discursos do ex-presidente Collor. Araraquara: UNESP, 1995. Tese (Doutorado em Linguística) - Faculdade de Ciências e Letras, UNESP, Araraquara, 1995.

FARIA, Nelson. **Acordes, arpejos e escalas**. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1999.

GISMONTI, Egberto. **Sol da meia noite**. São Paulo: EMI: 1978. 1 disco (49 min.): 33 rpm, estéreo. 31C 064 62692D.

GUIMARÃES, Eduardo R. J. **Modalidade e argumentação lingüística**: análise de enunciados no passado em língua portuguesa. São Paulo: USP, 1979. Tese (Doutorado em Lingüística e Línguas Orientais) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1979.

GUIMARÃES, Elisa. Expressão modalizadora no discurso de divulgação científica. **Educação e Linguagem**, ano 4, n. 5, p. 65-77, jan./dez. 2001. Disponível em: <http://editora.metodista.br/textos_disponiveis/ed&l5cap1.pdf>. Acesso em: 06 dez. 2009.

HAMBURGER, Käte. **A lógica da criação literária**. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

HARNONCOURT, Nikolaus. **O discurso dos sons**: caminhos para uma nova compreensão musical. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

KATO, Mary. **No mundo da escrita**: uma perspectiva psicolingüística. São Paulo: Cortez, 1984.

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. **Argumentação e linguagem**. 8. ed. São Paulo: Cortez, 2002.

_____. **Aspectos da Argumentação em Língua Portuguesa**. São Paulo: PUC, 1981. Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1981.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. **Análise da Conversação**. São Paulo: Ática, 2006.

NEVES, Maria Helena de Moura. **Texto e gramática**. São Paulo: Contexto, 2006.

_____. A modalidade. In: KOCH, Ingedore Villaça (Org.) **Gramática do português falado**. V. 6. São Paulo: Unicamp / FAPESP, 1996, p 163-195.

PARRET, Herman. **Enunciação e pragmática**. [Tradução de Eni Pulcineli Orlandi *et al.*]. Campinas: Editora da UNICAMP, 1988.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. [Tradução de Olga Savary]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

QUIRK, Randolph *et al.* **A comprehensive grammar of the English language**. 7. ed. London: Longman, 1985.

TATIT, Luiz. **Musicando a semiótica: ensaios**. São Paulo: Amablume, 1997.

_____. **A canção: eficácia e encanto**. 2. ed. São Paulo: Atual, 1987.

TODOROV, Tzvetan. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

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

_____. **O som e o sentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ANEXOS

ANEXO A – NOMENCLATURA DOS INTERVALOS CROMÁTICOS

ANEXO B – TABELA COM OS PRINCIPAIS TIPOS DE TRÍADES E RESPECTIVOS ACORDES FORMADOS

ANEXO C – TABELA CONTENDO ALGUNS EXEMPLOS DE CIFRAGEM HARMÔNICA

ANEXO D – HARMONIA DE *PALHAÇO (MAIS CLARA, MAIS CRUA)*, TRANSCRITA SEGUNDO AS NORMAS DA CIFRAGEM MUSICAL

ANEXO E – EGBERTO GISMONTI

ANEXO F – GERALDO CARNEIRO

ANEXO G – OLÍVIA BYINGTON

ANEXO H – TRANSCRIÇÃO DA LINHA MELÓDICA CONSIDERANDO-SE A PROPOSTA DE LUÍS TATIT

ANEXO A
NOMENCLATURA DOS INTERVALOS CROMÁTICOS.

- T = Tônica
- b*2 = Segunda Menor
- 2 = Segunda Maior
- #2 = Segunda Aumentada
- b*3 = Terça Menor
- 3 = Terça Maior
- 4 = Quarta Justa
- #4 = Quarta Aumentada
- b*5 = Quinta Diminuta
- 5 = Quinta Justa
- #5 = Quinta Aumentada
- b*6 = Sexta Menor
- 6 = Sexta Maior
- 7 = Sétima Menor
- 7M = Sétima Maior
- 8 = Oitava

Como a Tônica é a referência, não existe “Tônica Aumentada” (#T).

Consideramos os intervalos principais; há ainda outros, mas, como são pouco usuais, optamos por não transcrevê-los.

ANEXO B
TABELA COM OS PRINCIPAIS TIPOS DE TRÍADES E RESPECTIVOS ACORDES
FORMADOS

Tipo	Intervalos	Acordes	Simbologia
Maior	T 3 5	Maiores	M
Menor	T <i>b</i> 3 5	Menores	m
Menor com quinta diminuta	T <i>b</i> 3 <i>b</i> 5	Menores com quinta diminuta	<i>m</i> 5 <i>b</i>
Maior com quinta aumentada	T 3 #5	Maiores com quinta aumentada	M5#
Com terça suspensa	T 4 5	Sem terça	sus4
	T 9 5	Sem terça	sus9

ANEXO C

TABELA CONTENDO ALGUNS EXEMPLOS DE CIFRAGEM HARMÔNICA.

Todo acorde que não levar os símbolos “m” ou “sus” ao seu lado será lido como maior, portanto:

C	=	é lido como Dó maior
C7M	=	é lido como Dó maior com sétima maior
C7	=	é lido como Dó maior com sétima menor
Cm7(9)	=	é lido como Dó menor com sétima e nona
Csus4(7)	=	é lido como Dó sus quatro e sétima menor
G7(#11)	=	é lido como Sol maior com sétima e décima primeira aumentada.

Neste trabalho, como a intenção não é discutir todos os pormenores da cifragem musical, e sim possibilitar ao leitor leigo um melhor entendimento das discussões, esses exemplos apresentam apenas as situações mais comuns da cifragem, estando, portanto, longe de abranger todas as possibilidades no que tange a esse quesito.

Abaixo, seguem outros exemplos:

Am7	=	é lido como Lá menor com sétima menor.
Am7M	=	é lido como Lá menor com sétima maior.
Gm⁷₉	=	é lido como Sol menor com sétima e nona
Bm⁷_{b5}	=	é lido como Si menor com quinta diminuta e sétima menor, ou, simplesmente, Si meio diminuto.
B^o	=	é lido como Si diminuto.
Db	=	é lido como Ré bemol maior
Gb7M/Bb	=	é lido como Sol bemol maior com sétima maior e com si bemol no baixo.
A¹³_(#11)	=	é lido como Lá maior com décima terceira e décima primeira aumentada.
Db/Ab	=	é lido como Ré bemol maior com lá bemol no baixo.
Dbus4	=	é lido como Ré bemol sus 4 (ou seja, suspende-se a terça e coloca-e a quarta em seu lugar).
Bus9	=	é lido como Si sus 9 (ou seja, suspende-se a terça e coloca-e a nona em seu lugar).

- Ebm7** = é lido como Mi bemol menor com sétima menor.
- F#sus9** = é lido como Fá sustenido sus 9 (ou seja, suspende-se a terça e coloca-e a nona em seu lugar).
- Db7M/F** = é lido como Ré bemol maior com sétima maior com fá no baixo.
- Eb/G** = é lido como Mi bemol maior com sol no baixo.
- Absus4** = é lido como Lá bemol sus 4 (ou seja, suspende-se a terça e coloca-e a quarta em seu lugar).
- Db¹³_(#11)** = é lido como Ré bemol maior com décima terceira e décima primeira aumentada.
- Ab7** = é lido como Lá bemol maior com sétima menor.

ANEXO D
HARMONIA DE *PALHAÇO (MAIS CLARA, MAIS CRUA)*, TRANSCRITA SEGUNDO
AS NORMAS DA CIFRAGEM MUSICAL

Introdução:

Db Gb7M/Bb A¹³_(#11) Db/Ab

Gb Db/F Eb/G Db/Ab A¹³_(#11) Bb7 B Gb7M/Bb Ab7

Parte “A”

Db Dbsus4 Bsus9 Gb7M/Bb Ab/C

Parte “B”

Db Gb7M/Bb Bsus9

Parte “C”

Gb Fm Bbm Ebm7 Ab7 Db

Parte “D”

Db Db9(13)(#4) Ab/C Db/F Bbm7 Eb Ab Ab7sus4

Final:

Db Gb Ab Db

Estrutura da canção:

Introdução

Parte "A"

Parte "B"

Parte "C"

Parte "B"

Parte "D"

Introdução

Parte "B"

Final.

ANEXO E

EGBERTO GISMONTI

Egberto Amin Gismonti, compositor, instrumentista e arranjador, nasceu em uma família de músicos em Carmo, interior do estado do Rio de Janeiro, em 05 de dezembro de 1944, filho de pai libanês e mãe italiana. É considerado um dos maiores compositores brasileiros da música instrumental.

Começou a estudar piano aos cinco anos. Seus estudos incluíam ainda flauta, clarinete e violão. Interessou-se pela pesquisa da música popular e folclórica brasileira, chegando a passar uma temporada vivendo com os índios yawaiapiti do Alto Xingu. Em 1968, vai à França, onde estuda música dodecafônica com Jean Barraqué e análise musical com Nadia Boulanger.

Em 1969, lançou seu primeiro disco, “Egberto Gismonti”, com forte influência da bossa-nova. O álbum acaba sendo uma de suas obras mais acessíveis, já que, nos anos 1970, Gismonti se dedica a pesquisas musicais e experimentações com estruturas complexas e instrumentos inusitados, voltando-se quase exclusivamente para a música instrumental.

Participou de eventos e festivais no Brasil, mas, devido à resistência das gravadoras brasileiras em relação a seu trabalho, Gismonti procurou o mercado europeu, pelo qual, por meio de selos do “velho continente”, lançou diversos discos.

O choro o conduziu ao estudo do violão de oito cordas, assim como a curiosidade com relação à tecnologia e a influência europeia o levaram aos sintetizadores e a novos equipamentos desenvolvidos especificamente para a música.

Gismonti prosseguiu com sua carreira e, dessa forma, continuou gravando seus álbuns e participando de discos de outros artistas. Como exemplo de outros músicos com os quais gravou, destacam-se Naná Vasconcelos, Marlui Miranda, Charlie Haden, Jan Garbarek, André Geraissati, Jaques Morelenbaum, Hermeto Paschoal, Aírto Moreira e Flora Purim.

Gravou quinze discos entre 1977 e 1993 para o selo norueguês ECM, dez dos quais foram lançados no Brasil pela BMG, em 1995. Por meio de seu selo, Carmo, recomprou seu repertório inicial e é hoje um dos raros compositores brasileiros donos de seu próprio acervo.

Recentemente, sua obra passou a ser gravada maciçamente por outros instrumentistas. Algumas peças do disco “Alma”, de 1987, tornaram-se bastante conhecidas, como “**Palhaço**” e “**Loro**”.

ANEXO F

GERALDO CARNEIRO

O mineiro Geraldo Carneiro, entre outros trabalhos, escreveu peças teatrais, roteiros para cinema e TV, traduziu obras de William Shakespeare e Goethe, além de publicar livros de poesia e também uma biografia sobre Vinícius de Moraes.

Com relação a trabalhos direcionados à música, Geraldo já compôs com Egberto Gismonti, o mestre do tango Astor Piazzolla, Francis Hime, Wagner Tiso, o regente John Neschling, seu irmão Nando Carneiro e até com Jacob do Bandolim, entre outros.

Algumas de suas principais composições estão reunidas no terceiro volume da coleção “Poetas da Canção”, bela iniciativa do Sesc-Rio, concebida e produzida por outro poeta da música, Sérgio Natureza.

A gravação da música analisada neste trabalho consta no CD “Gozos da Alma”, disco que contém doze músicas que traçam um perfil muito bem delineado da trajetória de Geraldo como letrista inconfundível da chamada música popular brasileira.

Poucas pessoas sabem que o cidadão nascido em Belo Horizonte, em 1952, e radicado no Rio de Janeiro desde os três anos de idade começou do outro lado, ou seja, criando música, e não texto. "Ele sempre brincou, dizendo que o maior benefício que ele e Egberto (Gismonti) puderam fazer como dupla para a música popular se deu quando ele, Geraldo, parou de fazer música, e o Egberto deixou de escrever letra", conta Nando Carneiro, o co-autor da música mais emblemática da carreira do Geraldo, a canção "Lady Jane".

A parceria com Egberto começou cedo, quando Geraldo tinha vinte anos, e a primeira música que fizeram juntos foi a primorosa "Água e vinho". Mas antes de Egberto, veio Eduardo Souto Neto, com quem Geraldo escreveu "Tristeza, tristeza", um samba que chegou a tocar bastante no Rio por volta de 1967/68. "Choro de nada", trabalho da dupla, está no disco com interpretação de Danilo Caymmi, um chorinho que foi gravado anteriormente por Vinícius de Moraes e Toquinho, e também por Tom Jobim.

De Egberto Gismonti, a única faixa presente em “Gozos da alma” é "Palhaço (Mais Clara, Mais crua)", um clássico da música instrumental que nasceu da letra de Geraldo, que reaparece em interpretação irretocável de Olívia Byington.

Francis Hime, outro parceiro assíduo, também emplacou músicas em um disco chamado “O amor passou”, a faixa que dá nome ao disco, e em "Lundu".

A mulher de Francis, Olivia Hime, brilha no disco em "Falta-me você", de Jacob do Bandolim e Geraldo. Assim como Zezé Motta, que volta a atuar em "Rita Baiana", com

música de Neschling, e "A flor e o cais", de Wagner Tiso e Geraldo, na voz de Danilo Caymmi. E há lugar também até para o afroreggae, que vem com "A aquarela dela", feita com Anderson Sá, Cosme Augusto, Dinho, Jairo Cliff, Joel Dias e José Junior.

Não poderia faltar de forma alguma uma canção dos tempos de *A Barca do Sol*, o cultuado grupo da cena alternativa carioca que se destacou nos anos 70 e deixou três álbuns inesquecíveis. Com *A Barca*, Geraldo Carneiro arrebanha uma legião de fãs apaixonados por rock e pelo experimentalismo da trupe capitaneada por Nando Carneiro, mais Jaques Morelenbaum, Alain Pierre, David Ganc, os irmãos Muri e Marcelo Costa e Beto Rezende, além de Marcelo Bernardes, Marcos Stuhl e Ritchie. A "Lady Jane" do primeiro álbum da banda (1974) volta aqui com todo seu encantamento.

ANEXO G

OLÍVIA BYINGTON

Olivia Byington iniciou sua carreira como vocalista no final da década de setenta na banda de rock *Antena Coletiva*, ao lado de Jacques Morelembaum. Imediatamente, foi considerada pelos críticos uma das melhores cantoras de sua geração.

O primeiro disco “Corra o Risco”, foi gravado em 1978, e, no ano seguinte, Olívia atingiu grande sucesso com a música “Lady Jane”.

Olívia gravou seu terceiro disco em Cuba, o que lhe proporcionou a ampliação dos horizontes internacionais. Nesse momento de sua carreira, o público se rende à sua impressionante extensão vocal e a seu belo timbre.

Olívia sempre soube rodear-se dos grandes nomes da música. Além de Egberto Gismonti, também cantou ao lado de Tom Jobim, Chico Buarque, Edu Lobo, Djavan, Wagner Tiso, Radamés Gnatalli e João Carlos Assis Brasil.

Ao longo de sua carreira, lançou os discos “Anjo Vadio” (1980), “Identidad” (1981), “Para viver um grande amor” (1983), “Música” (1984), “Encontro” (1984) (Troféu Chiquinha Gonzaga), “Melodia sentimental” (1986), “Olivia Byington e João Carlos Assis Brasil” (1990) e “A Dama do Encantado” (1997), este em homenagem a Aracy de Almeida.

Em 2003, lançou “Canção do Amor Demais”, no qual regravou o antológico disco gravado em 1958 por Elizeth Cardoso com canções de Tom Jobim e Vinícius de Moraes.

Olívia também assina algumas composições, além, é claro, de ter parcerias com outros poetas, como Geraldo Carneiro, Cacaso e Marcelo Pires. Assim, ela é reconhecida pelo público não somente como uma excelente cantora, mas também como uma compositora de bom gosto na escolha de suas harmonias e melodias extremamente originais.

No disco homônimo “Olívia Byington”, a cantora conseguiu construir uma atmosfera confessional e, por isso, preferiu rodear-se de amigos. Dessa forma, convidou Leandro Braga para fazer parte dos arranjos musicais, mas também o português Pedro Jóia, que a acompanhou nos temas “Clarão” e “Balada do Averso”, e muitos outros grandes músicos, como Marco Pereira, João Lyra, Zero e Zé Canuto. Quis também compartilhar o canto e, assim, dividiu o microfone com Seu Jorfe no tema “Na Ponta dos Pés” e com Maria Bethânia no tema “Mãe Quelé”, música que homenageia Clementina de Jesus, cantora negra já falecida. “Olívia Byington” – o disco – tem as mesmas características de Olívia Byigton – a cantora. A extraordinária sofisticação de ambos – disco e cantora – torna essa obra originalmente popular e deliciosamente erudita.

ANEXO H
TRANSCRIÇÃO DA LINHA MELÓDICA CONSIDERANDO-SE A PROPOSTA DE
LUÍS TATIT

na
rua
em fren
te te ao
noi par
de que
dão
é
mi su
nha a
So
a li
cer
to vo
sei cê
va
de que ga

par

quer

qual

em

te

es

so

sa

b

va

ga

lu

a

a noi

te escon

de

as

ci

catri

zes

Escon

de as

carí

cias

e os

tra

maus

tos

guém

de

cer

te

te al

to

am

noi

pa

de

ra

vo

cê

on

an

de

da

ho

je

Por

sem

o a

lhar ci

ran

mas su da

ca

lou

que

jei te

to des

mas

que ca

da ra

le

bê

ba

da cê es

ra vo tre

go me

a ce

não

sou

mo

bes

se a

se

in

da

co

fren

te a

des

por

se

bar

em

ta

es

so

sa

b

va

ga

bar

lu

em

a

que

em

ca

a luz

da lu

a, pu

ra ni dez

ti da

mar

ca

mais nu

a

mais cla

ra

mais cru

a