

## **Atmosfera, dialogismo e estereótipos sonoros: reflexões acerca da construção do sentido pelo arranjo musical em sua relação com a figurativização enunciativa da expressão**

Carlos Jáuregui<sup>1</sup>

**Resumo:** Algumas canções com forte tendência pela *figurativização enunciativa da expressão* – em que há desinvestimento do percurso melódico e maior similaridade à linguagem coloquial – são acompanhadas por certa ênfase em outros recursos sonoros cujos efeitos de sentido podem render ricas discussões semióticas. Esses recursos fazem parte do chamado “arranjo musical”, que, segundo acreditamos, pode ser um elemento essencial para relacionar letra e música nesse tipo de canção, além de agregar mais sentido ao texto. Propomo-nos a refletir sobre essa questão e, por meio da articulação dos parâmetros musicais observados por Luiz Tatit com uma proposta semiótica mais geral, esboçamos a análise de alguns trechos de canções “figurativas” do cantor e compositor brasileiro Tom Zé, onde a relação entre arranjo e letra aparece de forma quase didática.

**Palavras-chave:** Arranjo Musical; Figurativização; Semiótica da Canção; Tom Zé.

---

<sup>1</sup>Mestre em Linguística do Texto e do Discurso pela UFMG e bacharel em Comunicação Social pela mesma instituição. Atualmente apresenta o programa musical Invasões Bárbaras: músicas para derrubar o Império, na Rádio UFMG Educativa (disponível no site [www.ufmg.br](http://www.ufmg.br) ou na frequência 104.5 FM para a Região Metropolitana de Belo Horizonte-MG). Também atua como educador em Projetos da ONG Oficina de Imagens – Comunicação e Educação, ministrando cursos e oficinas de linguagem radiofônica. Email: [carlosfjp@gmail.com](mailto:carlosfjp@gmail.com).

**Abstract:** Some songs which tend to the *enunciative figurativization of expression* – with a disinvestment of the melodic trajectory and a greater similarity to the colloquial language – are accompanied by an emphasis in some other sound resources, whose meaning effects may produce rich semiotic discussions. These sound resources are part of the “musical arrangement”, which, we believe, might be, in this kind of song, an essential element to link lyrics and music, apart from adding more sense to the text. We propose to reflect about that and, through the articulation of the musical parameters observed by Luiz Tatit with a more general semiotic proposal, we outline the analysis of some extracts of “figurative” songs of the Brazilian singer and songwriter Tom Zé, where the connection between arrangement and lyrics appears in an almost didactic way.

**Keywords:** Figurativization; Musical Arrangement; Semiotics of Song; Tom Zé.

Se uma determinada canção tenta parecer mais “falada” do que “cantada”, então por que o intérprete não fala de uma vez ao invés de cantar? E se o elemento mais rico no núcleo de identidade de uma canção marcada pela *figurativização enunciativa da expressão* é a letra, então por que alguns artistas investem tanto no arranjo? Essas questões são o ponto de partida deste artigo que trata de compreender até que ponto os arranjos podem engendrar compatibilidades com a letra e agregar sentido a esse tipo de canção “falada”.

Considerando a proposta teórico-metodológica de Luiz Tatit (1997) para o estudo semiótico da canção, existem três modelos básicos que se combinam para a construção da melodia: a *tematização*, a *passionalização* e a *figurativização*. A *tematização da expressão* engendraria motivos bem definidos, assim como um procedimento de aceleração e regularização da pulsação rítmica; enquanto a *passionalização da expressão* investiria na ampliação da

tessitura melódica (com a oscilação das alturas), assim como no prolongamento das durações, na desaceleração e no abrandamento da pulsação. E, por outro lado, a *figurativização enunciativa da expressão*, a despeito da relação da música com as durações e as frequências, representaria um desinvestimento do percurso melódico (e conseqüentemente da construção de sentido pelos outros dois procedimentos apresentados anteriormente) valorizando a entoação linguística, numa forma muito próxima da linguagem coloquial.

Embora uma canção nunca possa ser totalmente entoativa, ou seja, classificada estritamente como sendo *figurativa*, com a completa anulação da melodia, é possível encontrar exemplos em que a tendência é marcante. Nesses casos, a relação entre melodia e letra costuma ocorrer a partir de recursos de “deitização”, com a instauração mais acentuada das instâncias enunciativas (eu/tu; aqui e agora) e a impressão de que, na canção, relata-se algo cujas circunstâncias são revividas a cada execução.

Há também casos de canções que desinvestem na melodia, mas são acompanhadas por certa ênfase em outros recursos sonoros cujos efeitos de sentido podem render ricas discussões semióticas. Esses recursos fariam parte do chamado “arranjo musical”, que, acreditamos, poderia ser um dos elos mais essenciais (além da deitização) para relacionar, nesse tipo de canção, letra e música e agregar mais sentido ao texto.

Movidos por essa inquietação, propomo-nos a refletir sobre o problema e, por meio da articulação dos parâmetros melódicos observados por Luiz Tatit com uma proposta semiótica mais geral, esboçamos a análise de alguns trechos de canções do cantor e compositor brasileiro Tom Zé, em que as relações entre o arranjo, a *figurativização enunciativa da expressão* melódica e o conteúdo verbal aparecem de forma clara e quase didática.

### **Encarte: o arranjo**

Antes de partirmos propriamente para a análise, acreditamos ser importante circunscrever o que consideramos como sendo o “arranjo”. Ele seria *grosso modo* a preparação de uma peça musical para sua execução, ou seja, a roupagem que uma melodia (e uma letra, no caso da canção) receberá ao ser executada. O semioticista Márcio Luiz Gusmão Coelho vai além da definição musical, propondo uma compreensão para o arranjo à luz da semiótica francesa:

Organização de elementos musicais preestabelecidos que buscam a manifestação do núcleo de identidade da canção, a intensificação da compatibilidade entre expressão e conteúdo e a exacerbação dos processos temáticos, passionais e figurativos que constam do seu núcleo de identidade virtual. O que não exclui a definição clássica da organização de uma obra musical criada para um determinado conjunto, de modo que possa ser apresentada por um conjunto diferente. (Coelho, 2007, p.69)

O arranjo seria, então, uma espécie de etapa intermediária entre a composição e a interpretação. Uma fase necessária para que o núcleo de identidade da canção – composto por melodia e letra – se realize:

Chamamos a atenção para o fato de que este núcleo, sem a intervenção de um arranjador, manter-se-ia em estado virtual, ou seja, para que o núcleo de identidade virtual de uma canção se realize é necessário um mínimo de escolhas iniciais como timbre de voz, andamento, intensidade e tonalidade, considerando que a canção seja manifestada a *capella*, isto é, sem acompanhamento de instrumentos musicais. (Coelho, 2007, p.68)

Nessa perspectiva, seria, então, impossível ouvir o núcleo de identidade de uma canção. O registro mais próximo seria o da partitura, que é incapaz de prever nuances de intensidade ou de timbre adicionados à canção no momento da interpretação. Um gravador, por sua vez, registraria a canção já arranjada e não o seu núcleo de identidade.

É importante considerar, contudo, que uma canção não deixa de ser ela mesma quando é manifestada com diferentes arranjos, observada a manutenção mínima do núcleo de identidade (melodia e letra). No entanto, defendemos, assim como Coelho (2007), que o arranjo, especialmente quando contém mais variações tonais do que a própria voz, tem grande poder de agregar sentidos a uma canção.

Neste trabalho especificamente, buscamos compreender como em canções com grande tendência *figurativa*, onde pressupomos uma maior simplicidade do componente melódico, o arranjo pode ter uma função ainda mais orgânica.

Consideramos, a partir dos fundamentos dos postulados de Luiz Tatit, que a canção é uma extensão estética da fala. E propomo-nos a refletir se, para além de uma mínima contenção da oralidade proporcionada pela construção da melodia, haveria também uma contribuição do arranjo para imbuir numa canção “falada” um maior potencial estético, afastando-a do uso instrumental predominante no uso da língua pela fala cotidiana. Não negamos a importância do arranjo em outros tipos de canção, mas apenas postulamos um papel de maior relevância nos casos onde a *figurativização* é marcante.

### **Faixa 1: a teimosia**

O primeiro exercício de análise que apresentamos se dedica a comentar uma relação semissimbólica<sup>2</sup> estabelecida entre o arranjo, no plano de expressão musical, e o conteúdo verbal da canção “Hein?”, do cantor e compositor Tom Zé, lançada no álbum *Estudando o Samba* (1976). Vejamos primeiro a letra da canção:

---

<sup>2</sup>Consideramos a relação semissimbólica como a busca por homologações de categorias do plano do conteúdo com categorias do plano da expressão, gerando, no processo discursivo, relações entre os dois planos que não estavam previstas anteriormente no(s) sistema(s) semiótico(s) em questão.

Hein?  
Ela disse nego / Nunca me deixe só  
Mas eu fiz de conta / Que não ouvi, Hein?  
Ela disse: - orgulhoso / Tu inda vai virar pó  
Mais eu insisti / Dizendo Hein? Hein? Hein? Hein?  
Hein? Hein? Hein? Hein? / Eu insisto Hein? Hein?  
Hein? Hein? Hein? Hein? Hein?  
  
Ela arrepiou / Pulou e gritou / Este teu - Hein? –  
moleque  
Já me deu - Hein? – desgosto / Odioso - Hein? com  
jeito  
Eu te pego - Ui! bem feito / Vai pra rua - sai! –  
sujeito  
Que eu não quero mais te ver  
Eu dei casa e comida / O nego ficou besta  
Tá querendo explorar / Quer me judiar / Me  
desacatar

Numa rápida observação, é possível perceber que o texto fala sobre uma mulher que tenta inutilmente obter a atenção de um homem. Tratam-se de tentativas de *manipulação por tentação* - oferecendo um objeto de valor positivo: “eu dei casa e comida”; e por *intimidação* – por meio de ameaças: “ela arrepiou, pulou e gritou”.

Ao perceber o fracasso das de suas tentativas, a mulher sanciona o *sujeito* cognitivamente, chamando-o de “besta” e reconhecendo que ele quer explorá-la. Sua sanção pragmática consiste em expulsá-lo de casa e afirmar que não quer mais vê-lo.

Nessa narrativa, tanto *destinador* quanto *destinatário* apresentam como característica: a teimosia. Ela insiste em pedir a atenção e ele insiste em se fazer de surdo – “Hein?”. Toda essa “pirraça” teria como correlato um tipo elemento musical que pode impressionar pela sua própria designação musical: *ostinato*, que em italiano significa “obstinado”.

Como o próprio nome sugere, o *ostinato* é um motivo ou frase musical persistentemente repetido durante a música ou parte da música. No caso de “Hein?”, temos, no arranjo de cordas, a insistente repetição da nota Lá desde a introdução da canção, até o fim da primeira parte. Vejamos a seguir, a transcrição do *ostinato* para o pentagrama:



Ilustração 1: *Ostinato* presente no arranjo da canção Hein?

Recorremos então à identificação de uma relação extremamente simples – e óbvia – entre letra e arranjo, sem nem precisar recorrer aos modelos de construção melódica. Assim como na letra, o ator “eu” insiste em dizer “hein?”, não dando ouvidos à mulher, um violão insiste repetidamente em “dizer”, ou melhor, executar a nota Lá.

Tanto na letra quanto no arranjo há uma oposição estabelecida entre: **repetição** (concretizada pelo “hein” e pela nota Lá) *vs.* **inovação** (concretizada pelas sanções dadas pela mulher e pelo abandono do *ostinato*).

### Faixa 2: a pergunta e a resposta

O segundo exemplo é a canção “Ui (você inventa)”, sexta faixa do álbum *Estudando o Samba* (1976). Nossa análise parte de um esquema de “ação e reação” e/ou “pergunta e resposta” construído na interlocução dos atores “eu” e “você” perpetuada na letra da canção. Vejamos a seguir um trecho da dimensão verbal desse texto:

(Ui) Você inventa

Você inventa “grite!” / eu invento “ai!” /

Você inventa “chore!” / eu invento “ui!”.

Você inventa o luxo / eu invento o lixo

você inventa o amor / eu invento a solidão.

Você inventa a lei / e eu invento a obediência.  
Você inventa Deus / e eu invento a fé  
Você inventa o trabalho / e eu invento as mãos  
você inventa o peso / e eu invento as costas...

Para avançar na compreensão da relação que letra e arranjo estabelecem na canção, vejamos então o elemento do arranjo que interessa a nossa análise, executado durante a introdução e os quatro primeiros versos:



Ilustração 2: Arranjo da canção "Ui"

É possível notar, nesse arranjo, uma tematização do ponto de vista da duração e das alturas, uma vez que algumas frases são repetidas várias vezes pelo violão. Contudo, a compatibilidade que observamos entre essas frases e a letra chega a ser de natureza ainda mais didática. Assim como a letra de "Ui" mostra um esquema dialógico em que, para cada ação de "você", existe uma reação de "eu", o arranjo também constrói algo semelhante, tecendo uma espécie de pergunta e resposta entre arpejos.<sup>3</sup>

Com mais atenção para o conteúdo, percebemos que, em alguns momentos "eu" reage em total oposição a "você" (você inventa o lixo / e eu invento o luxo) – como um *antissujeito* – mas, em outros, "eu" reage inventando elementos complementares aos que "você" inventa (você inventa os trabalho / e eu invento as mãos), ou seja, como um *sujeito*

<sup>3</sup>O arpejo é a execução sucessiva das notas que formam um acorde. Já o acorde é grosso modo a junção de três ou mais notas para que tocadas simultaneamente produzam um som minimamente coeso.



*adjuvante*. Da mesma forma, no arranjo, percebemos um esquema de pergunta e resposta. Temos, primeiro, o arpejo ascendente de Sol maior (Ré, Si, Sol), que é respondido pela sua inversão descendente (Sol, Si, Ré); em seguida temos o arpejo descendente de Ré maior (Lá, Fá#, Ré), que é respondido por uma inversão ascendente (Fá#, Lá, Ré). Esses arpejos são repetidas várias vezes.

Assumimos que a canção continuaria existindo, se, por exemplo, os arpejos fossem suprimidos. Contudo, como já aponta Coelho (2007), não podemos considerar o arranjo como um elemento que surge por acaso e, dessa forma, acreditamos que o diálogo construído pelos arpejos é, pelo menos nessa gravação de “Ui”, um elemento agregador de sentido, estabelecendo relações com o conteúdo verbal.

Reforçamos mais uma vez que, como em qualquer linguagem estética, a relação entre o arranjo e o conteúdo da letra de uma canção compreende relações semissimbólicas. Ora, isso é mais do que visível nas perguntas e respostas dos arpejos tocados em “Ui”.

### **Faixa três: a pura e simples tensão**

No centro de todo o movimento pela musicalização da semiótica, que introduziu na disciplina noções como a continuidade e a tensão, há também que se dar crédito para a harmonia funcional. E, para evitar qualquer desentendimento e poder avançar na defesa desse ponto de vista, ressaltamos que consideramos a harmonia em sua acepção mais geral: a combinação e concatenação de sons simultâneos (Lacerda, 2007)<sup>4</sup>.

Esse parentesco entre a semiótica tensiva e a harmonia funcional reside no fato de esta última se basear essencialmente na arte de gerar, a partir da sucessão dos acordes, momentos de tensão (acorde dominante) e de resolução da tensão (acorde tônica).

---

<sup>4</sup>Esses sons simultâneos podem gerar os conhecidos acordes, que são bastante presentes na música popular brasileira, especialmente quando tocados pelo violão.

O clima de tensão gerada pelo acorde dominante se dá, principalmente, em função da presença, em sua composição, do *trítono*, intervalo harmônico de três tons que, desde os primórdios do tonalismo ocidental<sup>5</sup>, é considerado uma combinação desestabilizadora, exigindo a busca de um acorde mais estável. É o que explica José Miguel Wisnik:

O pacto está feito. A viagem das alturas levou, dos territórios circulares, “monótonos” e relativamente isolados dos modos, ao campo coeso e dominado da “tonalidade”, atravessado pelo vetor discursivo. O trítono, admitido na função de dominante como elemento tensionador, se presta a ser resolvido através dos retornos sucessivos à tônica. (Wisnik, 2007, p.129).

O acorde dominante, portador da tensão do *trítono* se resolveria na tônica, o acorde do repouso, da tranquilidade. O exemplo mais típico para compreender a relação entre tensão (acorde dominante) e repouso (acorde tônica) é o recorrente alongamento do último acorde dominante da música para a criação de um final triunfal e grandioso com a tônica. Algo comum tanto na música clássica quanto na popular.

Por limitações de espaço evitamos maior aprofundamento no estudo da harmonia. Entretanto, com fins didáticos e para facilitar a compreensão do próximo exemplo, consideraremos como a forma mais simples e óbvia de resolver a tensão da dominante, o avanço em 4 graus no campo harmônico, para a formação de um acorde maior. A partir da escala diatônica (Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá, Si), é possível compreender que um acorde dominante de Dó com sétima menor (Dó7), por exemplo, resolve-se numa tônica de Fá maior, assim como um Sol7 se resolve num Dó maior e por aí em diante.

---

<sup>5</sup>O reconhecimento da instabilidade do trítono é tão forte que, durante o período medieval, ele era considerado como o *diabolus in musica*, chegando a ser proibido na música religiosa.

Analisemos então, a canção “Todos os olhos”, terceira faixa do álbum homônimo lançado em 1973 por Tom Zé. A seguir, apresentamos um trecho da canção com acordes que a acompanham:

Todos os olhos

Dó7

De vez em quando / todos os olhos se voltam pra mim,  
de lá do fundo da escuridão, / esperando e querendo  
que eu seja um herói, / que eu seja um herói.

Fá Sol Sol# Lá7

Mas eu sou inocente, / eu sou inocente,

Ré7 Sol7 Dó7

eu sou inocente / eu sou inocente, / eu sou inocente

Dó7

De vez em quando / todos os olhos se voltam pra mim,  
de lá do fundo da escuridão / esperando e querendo / que  
eu saiba.

Fá Sol Sol# Lá7

Mas eu não sei de nada, / eu não sei de nada,

Ré7 Sol7 Dó7

eu não sei de nada. / eu não sei de nada / Eu não sei de **na**.

A letra de “Todos os olhos” relata a situação de um interrogatório, no qual o *destinatário-manipulador* tenta fazer com que “eu” confesse algo ou revele alguma informação de interesse. Tendo isso em mente, chama atenção também que quase todos os acordes tocados na canção são acordes de sétima menor, contendo em si o intervalo do *trítono* – o gerador de tensão e instabilidade por excelência. A primeira parte da canção é acompanhada por um acorde de Dó7, que na passagem para o refrão é sucedido pelo Fá (seu quarto grau como já era previsível).

Depois desse Fá, surge mais uma cadência (uma modulação por salto para Lá7 – enfatizada pela passagem em Sol e Sol#). A partir desse Lá7, a harmonia lança mão de um tipo de sucessão de acordes que explora claramente a tensão do *trítono*: uma “cadência de dominante estendida”, em que *grosso modo* o acorde que deveria resolver a dominante é interpretado como uma nova dominante<sup>6</sup>, fazendo com que o surgimento de um novo acorde (quatro graus acima) seja necessário para resolver a nova tensão criada.

Como podemos ver, a partir de Lá, cada acorde representa um deslocamento de quatro graus, o que deveria a princípio resolver a tensão. Contudo, cada novo acorde é considerado uma nova dominante e contém em si o *trítono*. Com isso, a cada mudança se tem que avançar mais quatro graus em busca do relaxamento da tônica<sup>7</sup>.

A cadência de dominante estendida é encerrada num Dó7, acorde inicial da canção. Esse Dó7, embora contenha o *trítono*, pode ser considerado a tônica, por resolver e estabilizar o desconforto gerado pela sucessão da “cadência de dominante estendida”. Por outro lado, Dó7 não é considerado uma tônica prototípica, pois, mesmo sendo o acorde mais estável da canção, encerrando um “longo passeio pelas dominantes”, ele é também responsável pelo o início desse percurso na passagem da primeira parte para o refrão, quando é seguido pelo seu quarto grau (Fá maior).

Apesar de todas as controvérsias que análises harmônicas dessa canção possam gerar, o fato de Dó7 ser sem dúvida o acorde mais estável da canção, mesmo contendo um *trítono*, é bastante relevante. Isso faz com

---

<sup>6</sup>Geralmente também lhe é acrescentada uma sétima menor (7ª menor), como é o caso dos acordes Lá7, Ré7, Sol7 e Dó7 de “Todos os Olhos”. No caso de uma dominante maior, a 7ª menor forma trítono junto a 3ª maior do acorde.

<sup>7</sup>Não ignoramos a existência de outras formas de se revolver a tensão gerada pela dominante. No entanto, preferimos não entrar em maiores detalhes, uma vez que a canção analisada lança mão apenas da resolução no 4º grau.

que todo o percurso feito pelos acordes seja tenso e proponha uma busca que nunca se encerra por completo. Produz-se, assim, uma atmosfera pesada e desconfortável, perfeitamente adequada para o relato de uma situação de interrogatório – e provavelmente uma tortura.

A cada refrão, “eu” espera encerrar o sofrimento do interrogatório, dizendo “eu sou inocente”, “eu não sei de nada”, mas é mal sucedido e volta a passar por uma nova tentativa de manipulação de “todos os olhos”. Paralelamente, a harmonia mantém continuamente acordes tensos e empreende uma trajetória que termina no mesmo Dó7 que iniciou toda a busca da resolução na tônica.

#### **Faixa quatro: o enterro**

Tendo em vista a importância histórica do *trítono* no ocidente, como um intervalo gerador de tensão, poderíamos até mesmo considerá-lo uma espécie de símbolo, que vai além do sentido construído na relação entre expressão e conteúdo de um único texto (o caso da relação semissimbólica) e, por isso, é capaz de transpassar diversos discursos.

Acreditamos, dessa forma, que a análise semiótica dos arranjos pode considerar também alguns símbolos amplamente reconhecidos, ou, se assumirmos as propostas do semioticista e musicólogo italiano Gino Stefani (1998), podemos levar em conta a existência de uma certa competência musical. Tal elemento seria responsável pela capacidade de um determinado grupo humano produzir sentido pela música e reconhecer estereótipos sonoros relativos aos diferentes gêneros musicais.

Qualquer que seja a denominação (símbolo, estereótipo sonoro ou competência musical), é inegável que alguma regra de natureza semiótica será responsável, por exemplo, pelo fato de os ouvintes conseguirem, com mais ou menos facilidade, reconhecer quando uma canção se trata de um rock, um rap, um samba, um cateretê ou o atualíssimo sertanejo universitário.

Essa mesma regra será responsável por fazer o enunciatário perceber quando há uma fusão entre gêneros musicais, como no caso da canção “Senhor cidadão”, lançada, em 1972 no álbum *Se o caso é chorar*, também de Tom Zé. Apesar de ser a princípio uma canção popular, esse texto lança mão de convenções sonoras que nos remetem a outros textos e gêneros. Vejamos um trecho de sua letra capaz de exemplificar nossa afirmação:

Senhor Cidadão  
Senhor cidadão (senhor cidadão)  
Me diga, por quê (me diga por quê)  
você anda tão triste? (tão triste)  
Não pode ter nenhum amigo (senhor cidadão)  
na briga eterna do teu mundo (senhor cidadão)  
tem que ferir ou ser ferido (senhor cidadão)  
O cidadão, que vida amarga (que vida amarga)...

Além do próprio fato de a canção repetir a palavra “senhor” em vários momentos, ao ouvi-la podemos perceber que ela é arranjada de forma a fazer referência às orações católicas. Os versos cantados na primeira parte são respondidos por um coro de vozes que definitivamente não cantam, senão falam. Como no esquema a seguir:

Cantor: Senhor cidadão (cantado)  
Coro: Senhor cidadão (falado)

Tais vozes tampouco demonstram a existência de qualquer preocupação do coro em responder os versos do cantor num mesmo tom. Essa preocupação – óbvia para uma canção – não é tão esperada no caso de orações católicas como o Salmo Responsorial ou a Oração da Assembleia, que se dão num esquema dialogal. Nesses tipos de texto, o coro repete o que é falado usando uma entoação de súplica, sem dar importância à altura das vozes. Afinal, numa oração popular, temos a presença de um coro de fiéis e não de cantores.

Outros elementos adicionados ao núcleo cancional de “Senhor Cidadão” reforçam ainda mais esse diálogo da música popular

com a oração católica. O som da matraca, o choro, os gemidos e os dedilhados feitos em violões com corda de aço, podem remeter também à Procissão do Enterro da Sexta-Feira da Paixão<sup>8</sup>, da forma como é celebrada pela religiosidade sertaneja brasileira.

Os breves apontamentos que teceremos sobre o arranjo dessa canção se baseiam também nas afirmações de Coelho (2007), que considera o arranjo como algo que funciona para citar o discurso alheio, de acordo com as noções do dialogismo bakhtiniano.

Com fundamento nos estudos de Mikhail Bakhtin sobre os discursos direto, indireto e indireto livre, investigamos o modo como o arranjo da canção popular brasileira se apropria do discurso alheio. Depois de aproximarmos tais idéias da teoria bakhtiniana, listamos e exemplificamos cinco maneiras de assunção do discurso alheio efetuadas pelo arranjo, a saber: i. Citação do componente melódico; ii. Citação do componente lingüístico da canção; iii. Citação do núcleo de identidade da canção; iv. Citação da voz do enunciador-intérprete; v. Citação cancional sampleada; vi. Citação da harmonia. (Coelho, 2007, p.11)

Com base em nossa análise propomos que, além das seis formas de citação propostas por Coelho (2007), o de uso de convenções sonoras também seja considerado como uma forma de apropriação do discurso alheio. Embora Coelho (2007) relacione as convenções sonoras e a escolha de certos instrumentos com a questão dos gêneros musicais, ele não chegar a inserir claramente essas convenções na problemática do dialogismo.

Talvez o uso de convenções sonoras provenientes de outros tipos música seja mais interessante à problemática dos gêneros musicais do que à relação entre letra e música. Contudo, esse recurso não pode deixar de ser considerado na produção de significação para a última canção

---

<sup>8</sup>A canção "Senhor Cidadão" é extremamente rica em referências a outros textos. Na gravação do álbum *Se o caso é chorar*, há também uma citação do poema "Cidade/City/Cité" de Augusto de Campos e uma referência à cantiga de natal "Noite Feliz", além de vários elementos da religiosidade sertaneja. Esperamos fazer uma análise mais aprofundada em outras oportunidades.

analisada, o que, aliás, converge com a intertextualidade proposta pela letra. Os versos aludem a um “Senhor Cidadão”, colocando em diálogo o discurso político, a música popular e o discurso do cristianismo.

### **Faixa bônus: as justificativas roubadas**

Por limitações de espaço, não nos aprofundamos na análise dos exemplos apresentados. Esperamos, porém, ter demonstrado como, nas quatro canções de forte investimento *figurativo* observadas neste trabalho, o arranjo é um elemento do plano de expressão musical com grande poder de agregar sentido, contribuindo assim para potencializar a dimensão estética dessas canções quase faladas e afastando-as um pouco mais da oralidade.

O fato de termos analisado somente canções de Tom Zé não significa em nenhum momento que essa problemática se restringiria a sua obra. Existe, por exemplo, um amplo movimento do rap brasileiro para dar uma maior complexidade estética aos arranjos de suas canções, incluindo neles referências à música popular brasileira. Justificamos, porém, nossa escolha em função da fantástica simplicidade com que as composições de Tom Zé estabelecem relações entre melodia e letra. Lançando mão dos dizeres de Luiz Tatit e Ivã Carlos Lopes, argumentamos que: “quando os artistas já fazem semiótica, cabe aos semioticistas apenas explicitá-la”.

### **Referências**

- COELHO, Márcio Luiz Gusmão (2007). *O arranjo como elemento orgânico ligado à canção brasileira: uma proposta semiótica*. Tese de Doutorado. São Paulo, USP.
- LACERDA, Osvaldo (2007). *Compêndio de teoria elementar da música*. São Paulo: Ricordi.
- STEFANI, Gino (1998). *Musica: Dall'Esperienza alla Teoria*. Milano: Casa Ricordi.
- TATIT, Luiz (1997). *Musicando a Semiótica*. São Paulo: Annablume.
- WISNIK, José Miguel (2007). *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras.