

# PARABOLICAMARÁ: ANÁLISE MUSICAL ORIENTADA POR CONCEITOS DA SEMIÓTICA DA CANÇÃO

## *PARABOLICAMARÁ: MUSIC ANALYSIS ORIENTED BY CONCEPTS OF SEMIOTICS IN SONGWRITING*

### Dossiê:

Tramas dialógicas do  
cancioneiro brasileiro



### ORGANIZADORES:

María del Pilar Tobar Acosta



João Vianney Cavalcanti Nuto



**CERRADOS**  
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGEM

v. 34, n. 67, abr. 2025  
Brasília, DF  
ISSN 1982-9701



### FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 16/01/2025

Aceito em: 21/04/2025

### DISTRIBUÍDO SOB



Adonai de Holanda Padilha Andreino  

UnB | [adonaihpa@hotmail.com](mailto:adonaihpa@hotmail.com)

Antenor Ferreira Corrêa\*  

UnB | [antenorfc@unb.br](mailto:antenorfc@unb.br)

\*Bolsista Produtividade (PQ2) do CNPq. Professor associado IV da Universidade de Brasília. Compositor, percussionista e Coordenador do MediaLab/UnB

### Resumo/Abstract

Neste artigo, propomos uma análise da canção *Parabolicamará* (1992) de Gilberto Gil orientada por conceitos e métodos da semiótica da canção (Tatit, 2011). Para além das evidentes descrições de escalas, do padrão rítmico, de versos e de batidas de berimbau usados em rodas de capoeira, buscamos interrogar o porquê do uso desses elementos, que função cumprem na composição e quais significações propiciam. O eixo narrativo da canção oferece a possibilidade de considerar a fricção entre aspectos sincrônicos e diacrônicos, bem como certo contraste tecnológico. Justamente a coexistência de tecnologias atuais e tradicionais e a oposição entre mobilidade e permanência descritas na canção serão objetos de análise neste texto.

**Palavras-chave:** Parabolicamará, Análise Musical, Semiótica Aplicada à Canção

In this article, we propose an analysis of the song *Parabolicamará* (1992) by Gilberto Gil oriented by concepts and methods of "semiotics of song" (Tatit, 2011). In addition to the obvious descriptions of scales, rhythmic patterns, verses and berimbau pattern used in capoeira circles, we seek to question the reason for using these elements, what function they fulfill in the composition and what meanings they allow for. The narrative axis of the song offers the possibility of considering the friction between synchronic and diachronic aspects, as well as a certain technological contrast. Precisely this coexistence of current and traditional technologies and the opposition between mobility and permanence described in the song will be the object of analysis in this text.

**Keywords:** Parabolicamará, Music Analysis, Semiotics Applied to Songs.

## INTRODUÇÃO

A imagem na contracapa do álbum *Parabolicamará*, lançado por Gilberto Gil em 1992, expressa, ao mesmo tempo, sincronia e diacronia. Por um lado, permite pensar na simultaneidade sugerida pela coexistência de contextos contrastantes, pois a fotografia mostra, em primeiro plano, uma mulher carregando na cabeça um balaio enquanto ao fundo pode-se ver uma antena parabólica (Figura 1). Por outro lado, aponta também para um percurso relativo à evolução tecnológica no qual novos aparatos são desenvolvidos a partir ou em consequência de invenções precedentes. No caso específico dessa imagem, esse caminho vai da criação de um objeto artesanal (balaio) para o objeto industrial (antena). Obviamente, há certo jogo humorístico insinuado pela semelhança formal desses dois artefatos, justamente a forma de parábola, côncava. Contudo, para além do formato, há também um jogo de significados divergentes. Ambos os objetos servem para transportar e para conter. Um balaio é um continente de uma variedade de itens comumente transportados entre dois pontos espaciais distintos, mas, quase sempre próximos já que este percurso é normalmente feito a pé. Dessa maneira, representa a mobilidade. A antena parabólica, por sua vez, é receptora (da onda) e transmissora (para aparelho de TV) de informação proveniente de qualquer parte do planeta. Entretanto, é estática, pois quem viaja é a onda, enquanto o aparato parabólico permanece fixo. Todavia, essa brincadeira entre signos operando por similaridade formal e posicionamento opositor serve, em um âmbito sincrônico, para incitar uma reflexão sobre a situação de comunidades, muitas vezes segregadas, que, mesmo ao final do século XX, ainda não podiam usufruir dos avanços tecnológicos realizados e continuavam seu modo de vida como vinham fazendo há tempos, um modo baseado no uso de tecnologias tradicionais. Justamente essa fricção entre a coexistência de tecnologias atuais e tradicionais, o contraste entre mobilidade e permanência, descritas na canção *Parabolicamará* de Gilberto Gil será objeto de análise neste artigo.

**Figura 1.** Contracapa do LP *Parabolicamará*.



**Fonte:** Foto a partir do acervo do autor.

Compreendemos que para ser considerada como relevante uma obra de arte deve permitir múltiplas camadas de significado, promover uma experiência estética significativa, motivar a reflexão sobre questões relevantes (mesmo quando se trata de obra cuja função primeira seja a de entretenimento) e possuir uma organicidade explícita. Esses aspectos serão recuperados ao longo deste texto. Entretanto, de saída é possível constatar que essa canção de Gilberto Gil foi motivadora de reflexões diversas. Para além dos domínios informais do audiovisual, da crítica jornalística e dos co-

mentários postados nas chamadas redes sociais, *Parabolicamará* inspirou textos acadêmicos nas mais diversas áreas, tais como linguística (Caretta, 2020), geografia (Silva, 2021), tecnologia (Gomes, 2004), antropologia (Schwarcz, 2013) e comunicação social (Braga, 2017). Há muitos trabalhos que se valem somente de citações de partes da letra com o propósito de introduzir discussões tangenciais ou sem qualquer relação com a música. Há ainda, curiosamente, textos que se valem da canção para tratar de situações pertencentes a contextos anteriores à própria composição da mesma (Braga, 2017). Nos trabalhos na área da música, encontram-se escritos versando sobre o conteúdo harmônico, o uso do modalismo e a óbvia relação com a capoeira. Neste artigo, propomos uma análise da canção orientada por conceitos e métodos da semiótica da canção. Assim, para além das evidentes descrições de escalas, do padrão rítmico, de versos e de batidas de berimbau usados em rodas de capoeira, buscamos interrogar o porquê do uso desses elementos, que função cumprem na composição e quais significações propiciam. Esse escrutínio não supervaloriza a letra em detrimento de aspectos técnicos musicais; mas, contrariamente, pretende compreender como se dá a interrelação entre os planos textuais e musicais (melodia, harmonia, ritmo e arranjo). Espera-se, assim, ir além das descrições de superfície e adentrar a planos analíticos um pouco mais profundos objetivando explicações dos fenômenos poéticos e musicais engendrados. As considerações aqui propostas têm por base conceitos da semiótica da canção proposta por Luiz Tatit (2011).

### SOBRE O SENTIDO NARRATIVO

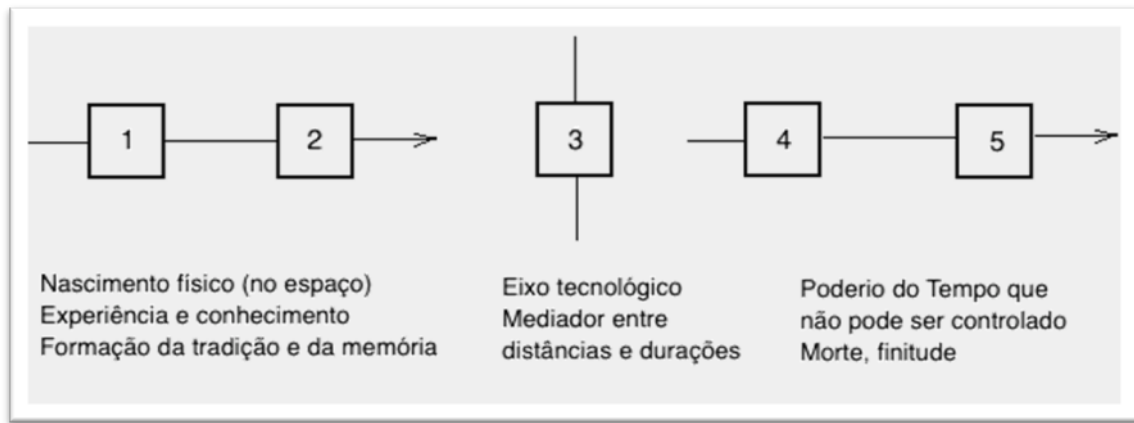
Como antecipado na Introdução, *Parabolicamará* apresenta dois momentos históricos, isto é, passado e presente (na letra descritos como “antes” e “hoje”), para explicitar a diminuição de distâncias espaciais e a contração da duração temporal. Essa transformação espacial e duracional causada pela inovação tecnológica é facilmente percebida em alguns versos como: “antes mundo era pequeno”, “porque Terra é pequena”, “antes longe era distante”, “leva o tempo de um raio”, “leva uma eternidade”, “leva uma encarnação”, “de avião o tempo de uma saudade”. Têm-se, assim, o eixo temático da canção baseado na constatação de que a inovação tecnológica trazida com os novos sistemas de captação e transmissão de informação por satélite agilizam a comunicação e encurtam distâncias temporais e geográficas, pois já não é mais necessário aguardar pacientemente pela chegada (por correio ou jornal, por exemplo) de um conteúdo informativo qualquer, nem tampouco deslocar-se para o local onde esse conteúdo se encontra. Percebemos, de tal modo, nos versos iniciais da canção “Antes mundo era pequeno / Porque Terra era grande”, o *mundo* apresentado como limite de conhecimentos. Se antes havia a impossibilidade de realizar longos trajetos em razão dos meios de locomoção disponíveis e, assim, conhecer o que há “de trás dos montes”, hoje, no entanto, o “horizonte”, compreendido como fronteira epistemológica, foi ampliado. Configura-se, de início, um argumento construído pela proporcionalidade inversa: à medida que as distâncias espaço temporais diminuem, o volume de conhecimento aumenta. Esses pares opostos, por exemplo, antes-hoje, longe-perto, tradição-modernidade, nascimento-morte, perpassam a letra (Quadro 1) e possuem uma contraparte musical, descrita a seguir.

**Quadro 1:** letra da canção e sugestão de interpretação.

Letra	Função formal	Significado	Aspecto musical
Antes mundo era pequeno Porque Terra era grande. Hoje mundo é muito grande Porque Terra é pequena. Do tamanho da antena Parabolica- mará.	Estrofe 1	Distância espacial.  Oposições: antes x hoje, mundo x Terra.  Mundo = limite de conhe- cimentos	Melodia em Ré mixolídio  Fricção entre Fá e Fá#
Ê volta do mundo, camará Ê, mundo dá volta, camará.	Pré-refrão	Referência à cantiga da capoeira: ancestralidade	

Antes longe era distante Perto só quando dava Quando muito ali defronte E o horizonte acabava Hoje lá trás dos montes dendi casa camará	Estrofe 2	Distância espacial. Oposições: longe x perto, distante x ali defronte, trás dos montes x dendi casa. horizonte = fronteira epistemológica	
Ê volta do mundo, camará Ê, ê, mundo dá volta, camará	Pré-refrão	Tradição, ancestralidade e ciclicidade da vida	
De jangada leva uma eternidade De saveiro leva uma encarnação	Refrão	Distâncias subjetivas. Contrações temporais:	Mudança de região tonal
Pela onda luminosa Leva o tempo de um raio Tempo que levava Rosa Pra aprumar o balaio Quando sentia que o balaio ia es-corregar	Estrofe 3	Distância duracional. Oposições: onda x balaio Fricção entre tecnologia e tradição (raio x balaio)	
Ê volta do mundo, camará Ê, ê, mundo dá volta, camará	Pré-refrão	Tradição, ancestralidade e ciclicidade da vida	
Esse tempo nunca passa Né de ontem nem de hoje Mora no som da cabaça Nem tá preso nem foge No instante que tange o berimbau	Estrofe 4	Permanência do Tempo. Oposições: ontem x hoje, prisão x liberdade	
Ê volta do mundo, camará Ê, ê, mundo dá volta, camará	Pré-refrão	Tradição, ancestralidade e ciclicidade da vida	
De jangada leva uma eternidade De saveiro leva uma encarnação De avião o tempo de uma saudade	Refrão	Percepção subjetiva de distâncias.	Adição de ponte. Pedal em Lá
Esse tempo não tem rédea Vem nas asas do vento O momento da tragédia Chico, Ferreira e Bento Só souberam na hora do destino	Estrofe 5	Onipotência do Tempo. Intertextualidade: finitude da vida	Retorno região tonal inicial
Ê volta do mundo, camará Ê, ê, mundo dá volta, camará.	Conclusão	Ancestralidade + atualidade tecnológica: inserções de sonoridades manipuladas eletrônica-	

**Fonte:** Elaboração própria.

**Figura 2:** representação do eixo narrativo espaço-duracional centrado nas estrofes de 1 a 5.

**Fonte:** Elaboração própria.

No percurso iniciado com o nascimento, quando a vida se insere no âmbito de uma cronologia (permitindo a experiência, a percepção, o saber), e findado com a morte, momento descrito por Gilberto Gil como “a saída do tempo existência para o tempo essência”<sup>1</sup>, há o estabelecimento de uma narrativa que dá a impressão de estar estruturada sobre um eixo diacrônico (Figura 2), pois descreve o caminho iniciado ao nascimento e encerrado com a morte. Entretanto, observa-se que todo esse trajeto é perpassado pelo Tempo, deidade reguladora de todas as dimensões – no caso particular da canção, dimensões físicas ou espaciais, duracionais ou cronológicas, e históricas ou culturais. Neste sentido, a base dessa projeção narrativa é a sincronia, pois em todos os momentos está presente a inexorabilidade do Tempo. A mobilidade espacial em oposição à eternidade do Tempo está, como sugerido na letra, mediada pela cultura, ou seja, pela intervenção do ser humano sobre a natureza e que, ao fim, viabiliza descobertas e invenções de novas tecnologias, sejam tradicionais ou industriais. Essa coexistência pode ser pensada na música como a coexistência entre o modalismo, tonalismo e efeitos sonoros manipulados em estúdio e percebidos no arranjo.

### INTERAÇÕES ENTRE LETRA E MÚSICA

Na Introdução da música<sup>2</sup> percebe-se imediatamente o padrão rítmico proeminente executado pelo contrabaixo e pelo berimbau. Trata-se de um ritmo característico das rodas de capoeira, como declarado pelo próprio compositor. Mas, focando a escuta nos outros instrumentos que fazem parte do arranjo, é possível identificar o ritmo Ijexá, gênero de matriz africana descrito pelo etnomusicólogo Alberto Ikeda (2016) como “rítmica dos deuses nos terreiros, nas ruas e palcos da música popular”, ou seja, possuidor de um percurso similar ao descrito na canção aqui em análise, do tradicional (artesanal, tocado nos atabaques) ao contemporâneo (executado por instrumentos eletrônicos). Mas, acima de tudo, trata-se de um gênero pertencente a um contexto religioso. Nessa perspectiva, a diacronia do gênero (do terreiro ao palco) carrega um senso de religiosidade que, como se verá, está presente sincronicamente no texto de *Parabolicamará*.

Outro elemento musical percebido na Introdução é a fricção entre as alturas Fá natural (linha do contrabaixo) e o Fá# (harmonia). Essa simultaneidade pode ser pensada no âmbito de certa dialética modal x tonal; dito de outra maneira, o sistema tonal é afirmado harmonicamente e interrogado melodicamente (Figura 3).

<sup>1</sup> Todas as citações de Gilberto Gil foram retiradas de informações complementares ao encarte original do LP *Parabolicamará* incluídas na discografia do cantor disponíveis em seu *site* oficial (sem data, portanto e sem números de páginas). Disponível em: <<https://gilbertogil.com.br/noticias/producoes/detalhes/parabolicamara/>>. Acesso em: 29 abr. 2025.

<sup>2</sup> As considerações e transcrições aqui apresentadas foram realizadas a partir da audição da versão digitalizada da canção disponível no canal do Youtube de Gilberto Gil. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TKoKiZxx7I>>. Acesso em: 29 abr. 2025.

**Figura 3:** linha do contrabaixo. Simultaneidade das notas Fá natural e Fá# (harmonia).**Fonte:** Elaboração própria.

O uso do berimbau no arranjo e, sobretudo, a utilização do padrão rítmico característico como propulsor da canção, articula-se, portanto, ao texto não somente em razão da analogia isofônica operada pelo signo da similaridade onomatopeica. O berimbau adquire o estatuto de símbolo da ancestralidade tecnológica (assim como o balaio) e “teogônica” temporal, isto é, pela potencialidade de invocar o Tempo (ou deus Cronos). A soberania divina e perene do Tempo é afirmada nos versos “Esse tempo nunca passa. Não é de ontem nem de hoje”, enquanto a relação com a tradição é resgatada nos versos “Mora no som da cabaça. Nem tá preso nem foge. No instante que tange o berimbau” (Estrofe 5). O Tempo não pode ser aprisionado, isto é, controlado, mas também não pode ser evitado, ou seja, fazer desaparecer, deixar fugir, libertar. O tempo musical existe em potência no interior dos corpos ressonantes, porém só se manifesta no ato percussivo interativo. Neste jogo, pode-se perceber a relação entre o individual e o coletivo, pois o instrumento é tocado por uma pessoa para um grupo dançar (ou jogar a capoeira), tornando-se, assim, símbolo social no qual a intersubjetividade é exteriorizada por meio desse conduíte sonoro e configura-se como expressão social. Esse caráter teológico (ou religioso) está também associado ao gênero Ijexá, proveniente dos cultos do Candomblé, utilizado como padrão rítmico do acompanhamento da música. Poderíamos, portanto, acrescentar ao conjunto de pares contrastantes (vide Quadro 1) a fricção instaurada entre tecnologia e teologia. Ao encurtar as distâncias espaço-temporais, a tecnologia interfere na percepção subjetiva da duração de eventos cotidianos. Todavia, embora as tradições possam ser renovadas e transformadas, o Tempo, enquanto regente das relações e das experiências dos seres vivos, é soberano. Ao fim, a vida finda e só o tempo permanece, seja em memória ou como deidade soberana, isto é, entidade estruturadora das percepções.

A melodia das estrofes da canção é construída com o modo Ré mixolídio (Figura 4), fornecendo assim uma sonoridade característica de muitas músicas do nordeste do Brasil. No entanto, para além de uma intenção em ambientar a música nessa paisagem nordestina, o uso da nota Dó natural pode ser compreendido como derivado diretamente do intervalo de segunda maior resultante, justamente, da intenção de imitar o berimbau que, dessa maneira, estrutura-se não somente como impulsionador rítmico, mas também intervalar. O intervalo de segunda maior será uma constante ao longo do arranjo, quer seja nas estrofes, pré-refrão<sup>3</sup>, refrão e na ponte.

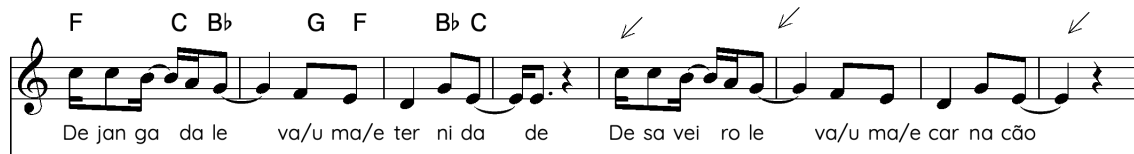
**Figura 4:** melodia das estrofes. Uso do modo Ré mixolídio e finalização da linha melódica na terça do acorde de D (nota Fá#)**Fonte:** Elaboração dos autores

Na melodia do Refrão, por sua vez, o centro “tonal” é modificado de Ré para Dó. Embora o primeiro acorde seja F, pode-se perceber que a linha melódica possui os pontos estruturais preponderantes delineando o acorde de C (Figura 5). Além disso, assim como na melodia das estrofes (Figura 4), a melodia do refrão finaliza na terça do acorde, nesse caso do refrão, a nota Mi, isto é, a terça do

<sup>3</sup> É justamente no pré-refrão que os versos conhecidos das rodas de capoeira são reiterados (vide Quadro 1). O pré-refrão cumpre, assim, as funções de inserir variedade (ao desviar momentaneamente da temática central da letra) e, também, gerar certa instabilidade e tensão que são posteriormente resolvidas no refrão (Appen; Frei-Hauenschild, 2015, p. 67).

acorde de C. Adicionalmente, nota-se que a nota Si da melodia do refrão é sempre natural. Assim, como acontece na Introdução da música, há novamente a fricção entre as notas Si bemol afirmada na harmonia (resultante do padrão rítmico intervalar de segunda maior comentado) e questionada na melodia.

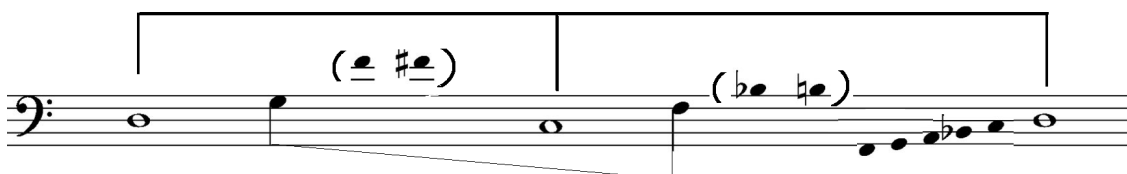
**Figura 5:** melodia do refrão. Uso do modo Dó jônio e finalização da linha melódica na terça do acorde de C (nota Mi)



**Fonte:** Elaboração própria.

A mencionada onomatopeia do berimbau na canção usada tanto como padrão rítmico quanto como fundamento harmônico estruturado no intervalo de segunda maior possui um correspondente formal. A análise das regiões tonais das estrofes e do refrão irá mostrar, respectivamente, a mesma variação intervalar, ou seja, estrofes na região de Ré e refrão na região de Dó. Dessa maneira, o intervalo de segunda maior proveniente da isofonia do berimbau serve como motivo de acompanhamento e como estrutura fundamental para a projeção formal da peça (Figura 6). Similarmente, observa-se a importância estrutural do quarto grau de cada um desses modos, respectivamente as alturas Sol e Fá. A significância do quarto grau pode ser compreendida justamente no contexto “religioso” que permeia a música, uma vez que o movimento de quarto grau (plagal) era típico do repertório litúrgico. Pode-se, neste sentido, notar inclusive a ausência de cadência perfeita em *Parabolicamará*. A única vez que a altura Lá (dominante de Ré) será percebida é na ponte que conecta o refrão com a estrofe 5. Entretanto, o aspecto que chama mais a atenção da escuta não é de fato uma função de dominante cadencial, mas sim a sequência ascendente em direção à região de Ré (A-Bb-C-D).

**Figura 6:** projeção da estrutura de regiões tonais usadas (Ré – Dó – Ré). Fricções intervalares em cada parte e sequência ascendente do baixo na ponte.



**Fonte:** Elaboração própria.

A reexposição do material melódico na estrofe 5 após o refrão acontece com o acréscimo de um novo instrumento no arranjo: um sintetizador que varia a textura com a adição de uma linha melódica secundária (Figura 7). Essa frase melódica executada pelo sintetizador reexpõe e reafirma o modo mixolídio em Ré; porém, vale notar que o ponto culminante dessa linha ocorre justamente na nota Dó natural, ou seja, o sétimo grau ou a nota característica desse modo. Ainda, esse perfil melódico iniciado com a altura Fá# e atingindo o ponto mais agudo de inflexão na altura Dó enfatiza o intervalo de trítone como elemento estrutural. Esses aspectos apontam para o uso intencional desses elementos musicais no arranjo da obra e convergem para o reforço da ideia apresentada no início desse artigo, isto é, a coexistência entre tecnologias tradicionais (simbolizada no modalismo e no berimbau) e digitais (emprego do sintetizador).



**Figura 7:** final da ponte ligando refrão e estrofe 5. Melodia secundária no sintetizador explicitando o modo mixolídio em Ré.

142

Canto

Baixo

Sint.

Es se tem po não tem ré dea

148

Canto

Baixo

Sint.

Vem nas a sas do ven to O mo men to da tra gé dia Chi co Fer rei ra/e Ben to

154

Canto

Baixo

Sint.

Só sou be ram na ho ra do des ti no/a pre sen tar Ê vol ta do mun do ca ma rá

**Fonte:** Elaboração dos autores.

A percepção imediata de elementos ligados à capoeira, ouvidos em simultaneidade com o gênero Ijexá, estabelece um vínculo com uma matriz africana, o que, por sua vez, possibilita compreendermos um estilo africano na composição alimentado pelos significantes (padrões rítmicos, instrumental, arranjo, etc.) e pelo significado arraigado historicamente, tal como a religiosidade e herança do candomblé com seus valores e simbologia intrínseca. Valendo-se do Ijexá, Gilberto Gil reposiciona no presente um dado da tradição que carrega, como afirmado, valores agregados ao gênero na diacronia histórica. O movimento rítmico do berimbau assume, assim, dupla função: é direcionador, por agir como motivo (rítmico, melódico e de acompanhamento) propulsor da canção, e circular, por invocar, em uma acepção simbólica, o tempo como deidade dominante e imanente. Esse estilo africano (ou afro-baiano) funda também a base para uma análise intertextual, pois o estilo torna-se expressão artística perceptível por um meio social, viabilizando, assim, a comunicação e a produção de sentidos intersubjetivos.

Há uma referência intertextual “direta” presente na canção. A estrofe 5 têm os seguintes versos “O momento da tragédia / Chico, Ferreira e Bento / Só souberam na hora do destino apresentar”; estes referenciam a canção *A Jangada Voltou Só*, de Dorival Caymmi, música em que é narrada a história de pescadores que saem para trabalhar, são pegos por “um pé de vento” e não retornam. Paralelamente, a temática de *Parabolicamará* envolve o desenvolvimento tecnológico, bem como os seus impactos. Esse assunto tem sido uma constante na produção de Gilberto Gil, verificado em canções anteriores como *Lunik 9* (1966), *Cérebro Eletrônico* (1969), *Futurível* (1969), *Cibernética* (1974), *Que-*



*remos Saber* (1976), e posteriores como *Pela Internet* (1996), *Quanta* (1997) e *Pela internet 2* (2017). Esse interesse permitiria também uma análise intertextual de *Parabolicamará* em referência à própria produção do compositor. Entretanto, há uma relação dialógica talvez um pouco mais sutil com outra canção de Gil intitulada *Tempo Rei* (1984) que, por sua vez, é uma resposta à *Oração ao Tempo* (1979), de Caetano Veloso. Nessa perspectiva, a intertextualidade direta à obra de Caymmi encerraria o eixo diacrônico, pois determina a morte (dos pescadores na canção de Caymmi e fim da existência em *Parabolicamará*). Similarmente, a intertextualidade com a canção de Caetano Veloso suportaria a base sincrônica de *Parabolicamará*, inserindo-a em uma dimensão teo-cronológica imanente, já que cronos, enquanto deidade, é dominante.

Ao lado desses mencionados aspectos simbólicos e intertextuais, o material musical e lírico de *Parabolicamará* fornece uma base interessante para considerações semióticas, descritas a seguir.

### PARABOLICAMARÁ CONSIDERADA SOB O MODELO DA SEMIÓTICA DA CANÇÃO

Em suas pesquisas sobre a composição de canções populares no Brasil, Luiz Tatit (2002; 2011) identificou basicamente três modelos de construção melódica que chamou de: tematização, passionalização e figurativização. Esses termos são inspirados pela metalinguagem criada pela semiótica francesa, conforme desenvolvida pelo pesquisador de origem lituana Algirdas J. Greimas e seus continuadores, mas nos estudos sobre a semiótica da canção ganharam uma significação específica. Foi observado que para cada um desses modelos melódicos determinados conteúdos narrativos/verbais ajustavam-se de forma mais frequente na história da canção no Brasil.

As melodias temáticas caracterizam-se por reiterações melódicas e rítmicas e andamento mais acelerado. A curta duração de suas notas faz com que, linguisticamente, as consoantes recortem o continuum melódico em curtos intervalos de tempo e que a voz permaneça pouco tempo sustentando as vogais do texto. Essas melodias adequam-se bem a textos que pretendem construir um personagem ou exaltar um objeto (que pode ser das mais diversas naturezas, como o próprio gênero musical em que a canção se encaixa ou um lugar que se quer decantar) ou valor universal (o amor, a natureza, o transcorrer do tempo...).

As melodias passionais valorizam o percurso melódico e as durações em cada altura. Apresentam andamento mais lento e, frequentemente, tessituras mais amplas. Nelas a voz tem mais tempo para permanecer e alongar a duração dos sons vocálicos e o próprio esforço fisiológico para permanecer nos limites da tessitura do intérprete sugere o estado psíquico do *eu* em cada canção desse tipo. São composições propícias para a exploração de tensões emotivas, disjunções amorosas ou da falta de um objeto de desejo.

No modelo figurativo as melodias aproximam-se das entoações naturais da fala cotidiana. Tanto as reiterações melódicas e rítmicas (típicas das melodias temáticas) quanto a valorização do percurso desenhado pela melodia (típica das melodias passionais) perdem força, dando lugar a percepção de um canto subordinado às leis do discurso oral puro, com acentuações melódicas atreladas às acentuações linguísticas. Vale frisar que nenhuma canção é completamente entoativa, mas algumas revelam essa tendência de modo acentuado e justificam a necessidade de tipificação.

Existe uma pequena controvérsia atualmente a respeito da figurativização ser um modelo de construção melódica ou apenas um conjunto de artifícios verbais e musicais de que o cancionista dispõe para que o ouvinte perceba que por trás da voz que canta sempre há uma voz que fala (Coelho, 2014, p. 93-97). Todavia, embora fértil, essa discussão escapa ao escopo deste artigo.

É importante observar que os processos de passionalização, tematização e figurativização não são mutuamente excludentes. Podem acontecer em simultaneidade em qualquer canção e durante toda a duração desta, mudando apenas o caráter dominante, recessivo ou residual que desempenham a cada momento. Um exemplo “clássico” de canção que tem uma parte inicial predominantemente temática, uma parte intermediária passional e um final novamente temático é *Garota de Ipanema*.

Dois elementos que reforçam a percepção de que junto à voz que canta existe uma voz que fala atuando em simultaneidade são os dêiticos, no texto, e os tonemas, na melodia:

Os dêiticos são elementos linguísticos que indicam a situação enunciativa em que se encontra o eu (compositor ou cantor da canção). São imperativos, vocativos, demonstrativos, advérbios etc. (...) O papel dos dêiticos é lembrar, cons-

tantemente, que por trás da voz que canta há uma voz que fala. Os tonemas são inflexões que finalizam as frases entoativas (...) Com apenas três possibilidades físicas de realização (descendência, ascendência ou suspensão), os tonemas oferecem um modelo geral e econômico para a análise figurativa da melodia (...) Assim, uma voz que inflete para o grave, distende o esforço de emissão e procura o repouso fisiológico, diretamente associado à terminação asseverativa do conteúdo relatado. Uma voz que busca a frequência aguda ou sustenta sua altura, mantendo a tensão do esforço fisiológico, sugere sempre continuidade (...), ou seja, outras frases devem vir em seguida a título de complementação, resposta ou mesmo como prorrogação das incertezas ou das tensões emotivas de toda sorte (Tatit, 2002, p. 21-22).

Sobre os tonemas e a relação entre o comportamento entoativo natural da fala e os tipos de enunciados presentes num texto (asseverativos, interrogativos, imperativos), Tatit observa que “segundo diversos autores, [...], todas as culturas, cujas entoações já foram estudadas, utilizam o tonema descendente para asseverar ou concluir uma ideia” (Tatit, 1986, p. 33). A respeito da interrogação “o processo também se desenvolve na esteira do discurso coloquial. A melodia sempre se eleva exatamente no termo sobre o qual incide a pergunta” (idem, p. 43). Todos esses elementos estão presentes em *Parabolicamará* e serão considerados adiante.

Já isotopia é definida por Greimas como “um conjunto de categorias semânticas redundantes, que tornam possível a leitura uniforme da história” (Volli, 2015, p. 86). A redundância cumpre o papel de garantir unidade a um texto, dando-lhe coerência. Em geral, quanto maior um texto, maior a quantidade de isotopias que podem ser identificadas e hierarquizadas segundo a sua importância para a compreensão. Em *Parabolicamará* podemos observar ao menos as seguintes isotopias:

Isotopia do espaço: “pequeno”, “grande”, “tamanho”, “longe”, “distante”, “perto”, “defronte”, “horizonte”, “trás dos montes”, “den de casa”, “mora”.

Isotopia do tempo: “antes”, “hoje”, “eternidade”, “encarnação”, “tempo de um raio”, “tempo que levava Rosa”, “nunca passa”, “instante”, “saudades”, “momento”, “hora”.

Isotopia da circularidade: “mundo”, “Terra”, “antena”, “parabólica” (como uma das palavras que dá origem ao neologismo que dá título à canção, formado pelo processo de composição por aglutinação), “volta”, “balaio”, “cabaça”.

Isotopia da capoeira: “camará”, “volta do mundo”, “cabaça”, “berimbau”. Além dos elementos textuais, incluindo uma citação literal de refrão tradicional – “ê, volta do mundo, camará” –, há o toque do berimbau utilizado como elemento gerativo do acompanhamento comentado anteriormente, além do próprio uso do instrumento no arranjo.

Orientados por essas definições, observando-se o contorno da melodia que recobre os dois primeiros versos, temos no primeiro verso um salto inicial grande (de sétima menor), seguido por uma descendência de quinta diminuta realizada em etapas (Figura 4). No segundo verso, ao salto inicial de quarta justa (consideravelmente menor do que o salto que inicia a canção), segue-se uma oscilação descendente entre duas notas separadas por apenas meio-tom. Isso faz com que o primeiro verso seja percebido como uma asseveração mais categórica que o segundo, como se o último fosse um comentário a respeito do primeiro. Fazendo essa análise em todos os versos cantados sobre a mesma melodia temos o seguinte esquema:

## Quadro 2: divisão dos versos cantados sobre a melodia da frase inicial

Afirmação	Comentário
Antes mundo era pequeno	Porque Terra era grande
Hoje mundo é muito grande	Porque Terra é pequena
Antes longe era distante	Perto, só quando dava
Quando muito, ali defronte	E o horizonte acabava

Pela onda luminosa	Leva o tempo de um raio
Tempo que levava Rosa	Pra aprumar o balaio
Esse tempo nunca passa	Não é de ontem nem de hoje
Mora no som da cabaça	Nem tá preso, nem foge
Esse tempo não tem rédea	Vem nas asas do vento
O momento da tragédia	Chico, Ferreira e Bento

**Fonte:** elaboração dos autores.

O modo de Ré mixolídio compartilha as mesmas notas da escala de sol maior. Isso faz com que a nota Sol seja percebida como um segundo ponto de distensão, além da nota Ré. A configuração melódico-verbal que aparece no quinto verso de cada estrofe ilustra essa característica.

**Figura 8:** melodia do quinto verso com reiteração da nota sol sobre os acentos das palavras do texto.



**Fonte:** Elaboração dos autores

Os acentos tônicos e subtônicos das palavras com mais de uma sílaba desse segmento recaem sempre sobre a nota sol (Figura 8). O tonema final ascendente indica continuação, que virá na forma de refrão. A sensação de que algo virá em seguida é reforçada pelo contexto harmônico-melódico, já que a nota sobre a última sílaba da palavra “parabolicamará” é cantada no momento em que surge o acorde de F, o que faz com que a nota Sol seja uma instável nona desse acorde.

**Figura 9:** melodia do trecho em que surge a palavra “saudade”



**Fonte:** Elaboração dos autores.

Sobre a palavra saudade acontece a nota mais longa de toda a melodia (Figura 9). O que, por si só, já dá um caráter de destaque a essa nota sobre uma palavra tão representativa da língua portuguesa, que aparece apenas nesse verso. Por um breve período a passionalização assume um caráter dominante numa canção em que a tematização é o modelo persuasivo utilizado predominantemente. Sobre esse verso aparece, também como evento único, o acorde A, mesmo com a melodia passando por um Dó natural. Esse acorde é seguido por um Bb enquanto a melodia se mantém, inicialmente, sobre o mesmo Dó natural, o que cria tensões interessantes no tecido harmônico-melódico. Os acordes seguintes são C e D, gerando nesse trecho a progressão | A | Bb | C | D | (Figura 6). Tudo (texto, melodia e harmonia) concorre para que esse trecho seja sentido como um ponto culminante do discurso cancional em questão, pela unicidade dos eventos observados nos planos verbal e musical. Também é o único momento em que a referência ao avião (índice do “hoje”) aparece. Avião contrapõe-se a saveiro e jangada (índices do “antes”), tecnologias de um mundo analógico em que o tempo parecia transcorrer mais lentamente e o espaço parecia abarcar distâncias maiores.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

As considerações aqui apresentadas demonstram que *Parabolicamará* encaixa-se no modelo de canção temática proposto por Tatit. Os temas do espaço e do tempo estão distribuídos pelas estrofes. As duas primeiras tratam principalmente do espaço. Após o refrão, seguem duas estrofes a respeito do tempo. A última estrofe mantém a temática do tempo simultaneamente ao tema da tragédia, da morte que decreta o fim do tempo de uma existência. A harmonia que deixa rapidamente um acorde só para voltar a ele logo em seguida é um dos principais índices do mundo que gira e volta para o mesmo lugar para recomençar seu ciclo, e nem as tragédias são capazes de interromper esse movimento. A reiteração dos segmentos melódicos sobre textos diferentes também contribui para a geração de sentido dessa ideia. O transcorrer do tempo e a percepção do espaço são exaltados como instâncias reguladoras inevitáveis da nossa apreensão da realidade. Além do tempo e do espaço, eixos temáticos centrais da canção, a capoeira e a circularidade (esta em sentido espacial e temporal) são temas que dão unidade semântica ao texto. A presença simultânea de timbres acústicos e sintetizados digitalmente no arranjo equivale a simultaneidade de tradição e inovação comentada na letra. O intervalo de segunda maior, característico dos toques de berimbau, estrutura a canção tanto local quanto globalmente. Adicionalmente, o berimbau, elemento isofônico signifiante, adquire outros significados para além da percepção imediata do jogo de capoeira, isto é, significados associados à ancestralidade e à religiosidade africana. Sob este aspecto, o ritmo Ijexá também contribui para a construção de sentidos associados ao Candomblé de matriz africana. Foi possível observar referências intertextuais a outras canções de outros compositores e do próprio Gilberto Gil. Algumas oposições fundamentais como sincronia x diacronia, antes x hoje, artesanal x industrial, expressas na letra, também podem ser percebidas no arranjo, mostrando como letra e música em interação contínua geram o sentido de uma canção, texto sincrético em que as categorias de expressão verbal e musical se articulam para manifestar um único conteúdo.

## REFERÊNCIAS

- APPEN, Ralf von; FREI-HAUENSCHILD, Markus. AABA, Refrain, Chorus, Bridge, Prechorus. Song Forms and their Historical Development. **Samples**. (*online*) Publikationen der Gesellschaft für Populärmusikforschung/German Society for Popular Music Studies e. V. v. 13, p. 1-83, 2015.
- BRAGA, Rafael Giurumaglia Zincone. **Parabolicamará: tropicália e a politização do cotidiano na TV**. Dissertação (Mestrado em Mídia e Cotidiano). Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2017.
- CARETTA, Álvaro Antônio. Do prosaico ao poético: os neologismos na canção popular brasileira. In: CARDOSO, Elis de; GIL, Beatriz Daruj; ARAÚJO, Mariângela de. **Os estudos lexicais em diferentes perspectivas**. São Paulo: FFLCH, 2020, p.95-104.
- COELHO, Márcio. **O arranjo e a canção: uma abordagem semiótica**. São Paulo: Escuta, 2014.
- GOMES, Margarida M. M. Tavares. Sem medo de [o]usar: Inclusão digital em Campos. **Vértices**, v. 6, n. 3, 2004.
- IKEDA, Alberto T. O ijexá no Brasil: rítmica dos deuses nos terreiros, nas ruas e palcos da música popular. **Revista Música**, n. 111, 2016, p.21-36.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. Tempo, historicidade e história ou a falta dela. **Revista brasileira de psicanálise**, v. 47, n. 2, 2013.
- SILVA, Aldeíze Bonifácio. A Transposição de um Conteúdo Monográfico para a Sala de Aula: uma experiência na formação docente em Geografia. **Revista Educação Geográfica em Foco**, v. 5, n. 10, 2021.
- TATI, Luiz. **A canção: eficácia e encanto**. São Paulo: Atual, 1986.
- TATIT, Luiz. **O cancionista**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.
- TATIT, Luiz. **Musicando a Semiótica**. São Paulo: AnnaBlume, 2011.
- VOLLI, Ugo. **Manual de semiótica**. São Paulo: Edições Loyola, 2015.