

EFEITOS DA MODALIZAÇÃO E DA DEBREAGEM NA ENUNCIÇÃO DO PAR AMOROSO PELA CANÇÃO POP BRASILEIRA

(Effects of the modalization and of the shifting out in the enunciation of the amorous couple by Brazilian pop song)

Carmem Silvia de Carvalho Rêgo¹
(Universidade Federal do Ceará – UFC)

José Leite Júnior²
(Universidade Federal do Ceará – UFC)

ABSTRACT

With the purpose of investigating strategies of the enunciation of the amorous couple that configure a tribalist sensitivity in the discourse of Brazilian popular music (DLMB), we analyze the song “Se tudo pode acontecer” (ANTUNES, Arnaldo. Paradeiro. CD. BMG, 2002) observing the relevance and the relationship between the following discursive and melodic processes: i) the figurativization in the mobilization of isotopies; ii) the discursive modalization in the ordering of the enunciates of the state; iii) the shifting out in the objectivification of the amorous partner; and iv) the influence of the musical progression upon modalization of the states of subject-object conjunction and disjunction. Based on the theoretical-methodological framework of Discursive Semiotics (GREIMAS; COURTÉS, 2011), more precisely, of Semiotics of the Song (TATIT, 2007; 2002), we argue that the analyzed song, investing in mechanisms of modalization and shifting out, produces a seeming /being/ romantic subtly deconstructed by the configuration of enunciates and by the syntax established between the discursive elements corresponding to the actants of the narrative path.

Keywords: Romantic song. Pop positioning. Tribalization. Semiotics of the song.

RESUMO

Com o objetivo de investigar estratégias da enunciação do par amoroso que configurem uma sensibilidade tribalista no discurso literomusical brasileiro (DLMB), analisamos a canção “Se tudo pode acontecer” (ANTUNES, Arnaldo. Paradeiro. CD. BMG, 2002) observando a relação e a relevância dos seguintes processos discursivos e melódicos: i) a figurativização na mobilização de isotopias; ii) a modalização discursiva na ordenação dos enunciados de estado; iii) a debreagem na objetivação do parceiro amoroso; e iv) o andamento musical na modalização dos estados de conjunção e disjunção sujeito-objeto. Contando com o aporte teórico-metodológico da Semiótica Discursiva (GREIMAS; COURTÉS, 2011), mais precisamente, da Semiótica da Canção (TATIT, 2007; 2002), defendemos que a canção analisada, investindo em mecanismos de modalização e debreagem, produz um parecer /ser/ romântico sutilmente desconstruído pela configuração dos enunciados e pela sintaxe estabelecida entre os elementos discursivos correspondentes aos actantes do percurso narrativo.

Palavras-chave: Canção romântica. Posicionamento pop. Tribalização. Semiótica da canção.

¹ Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal do Ceará, com bolsa CAPES-DS e sob orientação do Prof. Dr. José Américo Bezerra Saraiva. Desenvolve sua investigação com embasamento teórico-metodológico da Semiótica Discursiva e da Análise do Discurso Francesa, dedicando-se especialmente ao discurso literomusical brasileiro. Participa do Semioce - Grupo de Estudos Semióticos da Universidade Federal do Ceará, liderado pelos professores doutores José Américo Bezerra Saraiva e Ricardo Lopes Leite.

² Docente do Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará, participando do quadro efetivo do Programa de Pós-Graduação em Letras. Atua em Literatura Portuguesa, Literatura Comparada, Ensino da Literatura, Semiótica, Literatura e Pintura, Interlinguística. Participa do Semioce - Grupo de Estudos Semióticos da Universidade Federal do Ceará e é líder do grupo de pesquisa Literatura, Linguagens e Códigos.

INTRODUÇÃO

No discurso literomusical brasileiro – doravante DLMB –, reconhecemos um posicionamento que, investindo fortemente na configuração discursiva das relações interpessoais, mais especificamente no âmbito das relações amorosas, passou a constituir uma tradição: o *posicionamento romântico*, um dos que Costa (2011 [2001]), ao nos apresentar o DLMB como discurso constituinte³, agrupa justamente a partir da temática desenvolvida pelas canções. O também marcante investimento⁴ pelo *pop*⁵ na configuração discursiva das relações interpessoais nos trouxe a investigar o campo de presença da *sensibilidade tribalista* com relação à tradição romântica desse discurso.

Nossa percepção de investimentos tribalistas no DLMB, parte da orientação de Maffesoli (2006), para quem, em cada época, há um tipo de sensibilidade que predomina, um tipo de estilo destinado a especificar as relações que estabelecemos com os outros, e, de modo geral, existe uma *Potência* afirmativa que repete ao infinito o “jogo (sempre) recomeçado do solidarismo ou da reciprocidade” (p. 126). De acordo com a sensibilidade que predomina na pós-modernidade, segundo o autor, há uma mudança do *social* à *socialidade* que implica, no espaço urbano, um processo que o autor denomina *tribalização*.

De maneira quase animal, sentimos uma força que transcende as trajetórias individuais, ou antes, que faz com que estas se inscrevam em um grande balé cujas figuras, por mais estocásticas que sejam, no fim das contas, nem por isso deixam de formar uma constelação cujos diversos elementos se ajustam sob forma de sistema sem que a vontade ou a consciência tenham nisso a menor importância. É esse o arabesco da socialidade. (MAFFESOLI, 2006, p. 133).

Diferentemente do tribalismo clássico, que induz à estabilidade, o neotribalismo é caracterizado pela fluidez, pelos ajuntamentos pontuais e pela dispersão. Para Maffesoli (2006), sob as mais diversas formas, o neotribalismo não se reconhece em qualquer projeto político ou se inscreve em alguma finalidade; tem, como única razão de ser, a preocupação com um presente vivido coletivamente.

Seguindo o objetivo geral de investigar estratégias discursivas, vocais, instrumentais e melódicas investidas na enunciação romântica que configurem uma sensibilidade tribalista no

³ Discurso constituinte é uma “noção introduzida por Maingueneau e Cossuta (1995) para delimitar um conjunto de discursos que servem de alguma forma como fiadores de outros discursos e que, tendo eles mesmos discursos que o validem, devem gerir em sua enunciação seu estatuto, de alguma maneira ‘auto-fundado’.”. (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2008, p.126).

⁴ Podemos considerar duas acepções de *investimento*: o *desenvolvimento* em um espaço de discurso e a *localização* destinada a dar valor aos enunciados produzidos. (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2008, p.126). Neste trabalho, é essa primeira acepção que nos interessa.

⁵ Conforme vimos em Rêgo (2011), um posicionamento do DLMB em que se reconhece a tendência tribalista.

DLMB, trazemos a análise da canção “Se tudo pode acontecer” – composta por Arnaldo Antunes, Alice Ruiz, Paulo Tatit e João Bandeira –, a partir da qual viemos observar mecanismos discursivos – no caso, *debreagem*⁶ e *modalização*⁷ – que, instaurados na letra da canção, compõem com a melodia um jogo enunciativo cujos efeitos de sentido interessam ao nosso projeto.

Partimos de uma percepção do objeto construída sob a perspectiva da Análise do Discurso (MAINGUENEAU, 2015; 2008; COSTA, 2011), em que contamos com a defesa do tribalismo como tendência do posicionamento *pop* brasileiro (RÊGO, 2011), para então nos aprofundarmos na análise de estratégias investidas nessa tendência da canção *pop* brasileira, contando com o aporte teórico-metodológico da Semiótica Discursiva (GREIMAS; COURTÉS, 2011), mais precisamente, da Semiótica da Canção (TATIT, 2007; 2002).

1. O POSICIONAMENTO ROMÂNTICO NO DLMB

Conforme vimos em Costa⁸ (2011 [2001]), a enunciação da canção romântica, apesar das diversas inter-relações com outros posicionamentos dos cancionistas que nela investem, incorpora de fato uma tradição, reiterada por escolhas bastante regulares, tanto no plano musical quanto no plano textual.

No plano musical, Costa (2011 [2001]) destaca que a canção romântica em geral tem andamento lento, investindo assim na *passionalização*⁹ do percurso melódico: continuidade melódica, prolongamento das vogais, emissão alongada dos agudos e amplos intervalos de frequência. Assim, predominam gêneros relativamente lentos – balada, blues, valsa, bolero – e outros resultantes de certa suavização de gêneros ligeiros, como o samba-canção e o rock-canção. Dentre outros aspectos, o investimento vocal é também bastante marcado no posicionamento romântico: “a voz romântica deve ser intensa e expansiva, de modo a parecer convincente ao ouvinte” (COSTA, 2011 [2001], p.205).

⁶ Podemos entender *debreagem* como a operação pela qual, no ato da linguagem e com vistas à manifestação, a instância da enunciação disjunge e projeta para fora de si certos termos ligados à sua estrutura de base, para assim constituir os elementos que servem de fundação ao enunciado-discurso. (GREIMAS; COURTÉS, 2011).

⁷ Partindo da definição tradicional de modalidade como “o que modifica o predicado”, podemos conceber a *modalidade* como a produção de um enunciado dito modal que sobredetermina um enunciado descritivo. (GREIMAS; COURTÉS, 2011).

⁸ A tese de Costa foi publicada em 2001 e editada em livro em 2011. Para referência das citações deste artigo, consideramos o texto de 2011.

⁹ Como veremos na análise, a *passionalização* é um investimento dado no andamento da canção que se caracteriza pela continuidade melódica, pelo prolongamento das vogais, o que modaliza todo o percurso da canção com o /ser/ e com os estados passionais da paixão [segundo Tatit (2002), um pleonasmo inevitável]. Já o investimento na segmentação, nos ataques consonantais, modaliza o percurso da canção com o /fazer/, construindo a *tematização*, processo em que as tensões internas são convertidas em impulsos somáticos fundados na subdivisão dos valores rítmicos, na marcação dos acentos e na recorrência. (TATIT, 2002).

No plano textual, Costa (2011 [2001]) observa que as letras geralmente desenvolvem narrativas¹⁰ investidas de certas variações dos estados de disjunção e conjunção entre sujeito e objeto, em que se dá: ora um desequilíbrio narrativo e uma necessidade de recuperação do equilíbrio (conjunção > disjunção > conjunção); ora um sentimento de euforia pela conquista ou pela permanência da conjunção (disjunção > conjunção); ora a insatisfação com a conjunção (disforia) e o anseio pela disjunção; dentre outros estados possíveis.

Num campo regido pela *interdependência* existencial dos amantes e pela *atemporalidade* da ligação amorosa, a relação sujeito-objeto se constitui a partir da *idealização* do par amoroso, cuja constituição antecede e transcende infinitamente o tempo do (re)encontro atual. Investe-se, assim, num sentimento de *incompletude* do sujeito, cuja pulsão é ser satisfeito pela constituição do par, em que um amante é para o outro aquilo que lhe falta – “desde tempos imemoriais” – para a plenitude do ser: ser um só ser.

Percebemos que, em todas essas estruturas narrativas consideradas para a canção romântica – até mesmo quando se dá o anseio do sujeito pela disjunção do objeto –, se apresenta certa *pulsão de conjunção*: seja como valor eufórico ou disfórico, a conjunção com o objeto parece (pré)determinada ao sujeito romântico.

2. O ESPAÇO DO TRIBALISMO COM RELAÇÃO À TRADIÇÃO ROMÂNTICA DO DLMB

Essa pulsão incessante que pressupõe a eterna interdependência existencial dos amantes, tão marcada no posicionamento romântico, se opõe aos princípios de *transitoriedade*, *liberdade* e *realidade* reiterados no posicionamento *pop*, especialmente em sua tendência tribalista. Embora também creia na plenitude e no compromisso do *estar-junto*, paradoxalmente o sujeito tribalista incorpora a relação amorosa, assim como qualquer outro aspecto da vida, na dimensão do *aqui-e-agora*. Estreitamente associada a essa incorporação da transitoriedade, a canção tribalista investe em uma relação amorosa de “carne e osso”, *não idealizada*, em que o enunciador adere à *independência* e à *equidade* dos parceiros (RÊGO, 2011).

Assim, vemos que, embora ambos os posicionamentos invistam na temática das relações interpessoais, enquanto o sujeito romântico enuncia com relação a um estado de idealização,

¹⁰ Embora a *narratividade* – uma vez que é constitutiva do nível profundo do processo semiótico – seja o princípio organizador de qualquer discurso, neste artigo usamos o termo para tratar das relações semionarrativas que configuram os enunciados de estado e de fazer regidos pelas tensões entre sujeito e objeto.

atemporalidade e incompletude, o sujeito tribalista o faz a partir da realidade, da transitoriedade e da independência.

3. NOSSO PERCURSO DE ANÁLISE

Para observar a relação entre esses dois posicionamentos, propomos a análise de uma canção *pop* tribalista que traz a temática das relações amorosas e, investindo em mecanismos de *debreagem* e *modalização*, parece (des)construir a tradição romântica: a canção “Se tudo pode acontecer”¹¹.

Quando se trata de canção, embora possamos olhar separadamente alguns elementos da letra e outros da melodia, é a partir da tensão entre essas duas instâncias da canção que lhe atribuímos um sentido. Esse é o posicionamento de Tatit (2007), que defende como categoria comum para a análise linguística e musical a junção primordial entre sujeito e objeto, considerados pela semiótica greimasiana como elementos da narratividade inerente à geração do sentido. Segundo o autor,

A identidade profunda desses dois actantes pode se manifestar tanto na atração que um personagem exerce sobre o outro como na tendência dos temas melódicos a se repetirem: se a repetição é imediata, valoriza-se a conjunção; se a repetição é distante, valoriza-se o percurso. (p.13).

É a partir da tensão entre esses diferentes cursos do andamento melódico e a letra da canção que ocorrem os processos de passionalização e de tematização, que viemos explorar em nossa análise.

Como ainda orienta Tatit (2007),

A gramática pulsa entre elementos intensos e elementos extensos, nos dois planos da linguagem [expressão e conteúdo], criando correspondências de diversas dimensões e produzindo um efeito de coerência cuja origem nem sempre é fácil determinar. (p.52).

Aqui se ancora o procedimento metodológico deste trabalho: a partir da análise dos mecanismos discursivos de *debreagem* e *modalização* e dos processos envolvidos no andamento da melodia – *passionalização* e *tematização* –, observar, *pari passu*, os efeitos de sentidos construídos a partir das tensões internas de cada semiótica e das tensões constituídas entre as duas.

4. PERCORRENDO A LETRA DA CANÇÃO “SE TUDO PODE ACONTECER”

¹¹ ANTUNES, Arnaldo. *Paradeiro*. CD. BMG, 2002.

Lançada em 2001 por um de seus compositores, Arnaldo Antunes, a canção “Se tudo pode acontecer” tem repercutido na voz de outros cantores, dentre os quais, Rogéria Holtz e Zeca Baleiro (2002), Adriana Calcanhoto (2002), Wanderléa (2008) e Maria Luiza (2015). Além dessas e outras gravações, a canção composta com os parceiros Alice Ruiz, Paulo Tatit e João Bandeira, ainda recebeu novo arranjo do próprio Arnaldo Antunes, em 2007. Dos dois álbuns de Arnaldo Antunes que a trazem – *Paradeiro* (2001) e *Ao vivo no estúdio* (2007) –, optamos pelo fonograma de lançamento: faixa 4 do álbum *Paradeiro*.

Se tudo pode acontecer

se tudo pode acontecer
se pode acontecer
qualquer coisa
um deserto florescer
uma nuvem cheia não chover

pode alguém aparecer
e acontecer de ser você
um cometa vir ao chão
um relâmpago na escuridão

e a gente caminhando
de mão dada
de qualquer maneira
eu quero que esse momento
dure a vida inteira
e além da vida
ainda de manhã
no outro dia
se for eu e você
se assim acontecer

Para efeito de uma breve apresentação do percurso discursivo dessa canção a partir do encarte do álbum *Paradeiro*, vemos a letra da canção distribuída em três partes: a primeira se inicia pelo conector condicional “se”, que sinaliza a modalização operada por uma pequena série de eventos que, embora representem variações isotópicas semanticamente ligadas ao mundo natural, mantêm a variante semântica do inusitado, portanto, da ordem do acontecimento¹²; a seguir, a letra traz a decorrência lógica da hipotaxe condicional, o que é lexicalizado pelo verbo “poder”, que indica a

¹²Zilberberg (2011, p.169) apresenta o acontecimento como “figura do inesperado”, portanto “o acontecimento não poderia seriamente ser visado, ou seja, antecipado. [...] O acontecimento não pode ser apreendido senão como algo afetante, perturbador, que surpreende momentaneamente o curso do tempo”. No entanto, o mesmo autor explica que o acontecimento, de natureza intensiva, pode ser absorvido pela legibilidade, de natureza extensiva. Ora, a disposição de acontecimentos em reiteração paralelística indica esse percurso da intensividade do inusitado para a extensividade de sua compreensão. A propósito, não é por acaso a lexicalização já no título da letra em estudo.

modalização – regência – de um enunciado de fazer ou de estado no plano actancial, que, traduzido figurativamente, traz a possibilidade junctiva de formação do par amoroso; logo após, já na terceira parte, a letra inicia com a presentificação do par amoroso, ou seja, a passagem do virtualizado para o realizado, valendo ressaltar a aspectualização construída pelo gerúndio, dando à realização conjuntiva imaginária um valor durativo, mas tudo isso para, já no final dessa mesma parte – num *ritornello*¹³ – reestabelecer-se o estado hipotético da junção do par amoroso, com o recurso do mesmo “se” que abrisse a canção. Nessa construção circular, cabe ainda dizer, não haveria um refrão típico, já que, no desenvolvimento da canção, a terceira parte é repetida sozinha, e uma única vez, entre duas execuções da letra completa.

A seguir, trazemos algumas observações acerca da configuração musical dessa canção, para, adiante, detalharmos a análise e apresentarmos algumas relações que pudemos construir pela articulação desses dois planos de expressão: letra e melodia.

5. INSTRUMENTAÇÃO E TRATAMENTO MELÓDICO DA CANÇÃO EM *PARADEIRO*

A execução da canção conta, junto à voz de Arnaldo Antunes, com baixo semiacústico, chimbaus e caixa clara, executados por Carlinhos Brown; guitarra reverse, por Edgard Scandurra; vibrafone, por Guga Stroeter; guitarra base, por Juninho Costa; violão, por Paulo Tatit; saxofone tenor, por Roninho Scott; bateria, por Vandinho Carvalho; e teclado, por Zaba Moreau, que também participa da voz.

Uma marcha inicia e leva, até o final da canção, um mesmo e bem marcado ritmo, que parece simular as batidas do coração. Embora outros elementos se juntem à interpretação, como os sons do violão e do teclado que acompanham a voz, ou mesmo o destaque dado à entrada mais melodiosa do saxofone, são os sons da caixa clara e dos chimbaus que conduzem, em um só e repetido ritmo, o desenvolvimento de toda a canção.

A canção investe, assim, na regularidade melódica, desenvolvendo um andamento lento e, apenas no trecho que acompanha a terceira parte da letra, levemente acelerado.

6. FIGURATIVIZAÇÃO EM ISOTOPIAS CONTRADITÓRIAS

¹³ *Ritornello* (retornelo, na forma aportuguesada) é uma expressão de origem italiana que representa, nos concertos clássicos, o retorno da orquestra completa, depois do trecho de solista ou da parte de um concertino.

Enquanto a melodia investe na regularidade, a letra menciona a possibilidade de eventos pouco prováveis, como o de “um deserto florescer” e “uma nuvem cheia não chover”. Ao lado desses eventos que quebram a previsibilidade do mundo natural, o enunciador traz a possibilidade de acontecer alguém que o acompanhe, unida e descontraidamente, durante a “vida inteira” e até mesmo “além da vida”.

No Quadro 1, listamos os elementos discursivos da letra que figurativizam¹⁴ alguns fenômenos postos como possíveis e os espaços supostos para suas realizações.

Quadro 1 – Mobilização de figuras em isotopias contraditórias

ESPAÇO DA POSSIBILIDADE	FENÔMENO POSSÍVEL
deserto	flor
nuvem cheia	chuva
alguém	você
chão	cometa
escuridão	relâmpago

Fonte: Autoria própria.

Como vemos, todas essas correspondências estão na ordem da possibilidade suposta – ou seja, da incerteza – e assim se mantêm ao longo da canção. Há uma quase exceção desse estado na terceira parte da canção, em que, num breve trecho de aceleração do andamento melódico, “a gente” subsume anaforicamente “você”, ao passo que ocorre uma presentificação de “você”, por uma antecipação onírica, que apresentaremos com mais detalhes ao comentarmos as modalizações e debreagens discursivas.

Por ora, queremos refletir acerca do par que consideramos central nesse rol de correspondências: alguém-você. No enunciado das duas primeiras partes da letra, há uma sequência de pronomes que se abre para a possibilidade de presentificação do parceiro amoroso idealizado pelo enunciador: “tudo” > “alguém” > “você”. Nessa sequência, um elemento parece subsumir o seguinte, de forma que a possibilidade de “você” depende da possibilidade de “alguém” que depende da possibilidade de “tudo”. Vemos assim que “você”, longe de se presentificar como pessoa do discurso,

¹⁴Figurativização é, para o semioticista, um subcomponente da semântica discursiva cujos procedimentos são mobilizados pelo enunciador para figuratizar seu enunciado. Segundo Greimas e Courtés (2011), é necessário distinguir ao menos dois patamares nos procedimentos de figurativização: “o primeiro é o da *figuração*, ou seja, instalação das figuras semióticas (uma espécie de nível fonológico); o segundo seria o da *iconização*, que visa revestir exaustivamente as figuras, de forma a produzir a ilusão referencial que as transformaria em imagens do mundo”. (p. 212).

ainda está, com efeito, no mesmo patamar dos fenômenos postos como possíveis, cujo espaço suposto para sua realização é “alguém”.

Na terceira e derradeira parte da letra, “você” é inicialmente retomado por um sintagma plural simples – “a gente” – e depois, finalizando esse trecho da canção, é inserido em um sintagma plural associativo – “eu e você”. A retomada por “a gente” é feita no enunciado “e a gente caminhando de mãos dadas” que, como adiantamos há pouco, antecipando um futuro idealizado, instaura a presença virtual do parceiro amoroso. Já em “eu e você”, vemos “você” como fator determinante do par, ou seja, apenas esse “eu” e esse “você” que aí se enunciam correspondem aos sujeitos que participam da instância fundadora do par.

“Acontecer você” depende simultaneamente de dois vetores manifestos respectivamente nas duas primeiras partes e na terceira: tudo /poder/ acontecer e /ser/ eu e você. Nessa perspectiva, defendemos que “você” é objeto da idealização do enunciador, ou seja, é apenas na condição de compor o par “eu e você” que “você” preencheria o espaço de realização modalizado por “alguém”.

7. A DEBREAGEM NA ENUNCIAÇÃO DO PAR AMOROSO

Destacamos três trechos que percebemos como base da estrutura sintática da primeira parte da letra: (1) “se tudo pode acontecer”; (2) “pode alguém aparecer”; e (3) “e acontecer de ser você”.

Em (1), temos um enunciado modal iniciado pela expressão “se”, conector *condicional*, que modaliza a possibilidade; no trecho (2), como modalização preparatória do enunciado descritivo, virtualiza a *possibilidade* condicionada por (1); e em (3), o enunciado descritivo, modalizado secundariamente por (2), sugere um efeito de *realização* pressuposta¹⁵.

A sequência modalizadora pode ser expressa da seguinte forma: *se pode X, pode X'*; e *[podendo X'] pode X''*. Assim, vemos que (1) modaliza (2) e (3), mas o faz em duas instâncias¹⁶: (2) em primeiro grau e (3) em segundo grau, uma vez que a modalização de (3) depende da modalização de (2). Vemos então que essa sequência de interdependência entre os três enunciados – que tomamos como estruturantes da primeira parte da letra – é regida pela probabilidade, conforme detalharemos

¹⁵Dizemos pressuposta porque o estado conjuntivo (realizado) ocorre no plano imaginário, típico da paixão, ao passo que, no plano existencial, está implícita uma modalização pelo querer, que, sendo atualizante, precede os enunciados descritivos do sujeito do fazer, quando busca o objeto, e do ser, momento em que alcança o objeto.

¹⁶Na sintaxe frasal, há uma relação de coordenação entre duas orações principais. Ora, como uma só oração subordinada (adverbial condicional) não pode “servir” a duas regências distintas, é fácil deduzir que houve elipse da adverbial condicional. Assim, reconstituída a integridade sintática da frase, o período em análise ficaria assim: *Se tudo pode acontecer, pode alguém aparecer; e [se alguém pode aparecer] [pode] acontecer de [alguém] ser você.*

adiante, ao tratarmos de sua estrutura profunda. Por ora, queremos observar o desdobramento dessa modalização no mecanismo de debreagem que encontramos nesse mesmo trecho.

Achamos particularmente relevante observar que os elementos que promovem a debreagem actancial estão justamente ancorados na mesma sequência em que encontramos a modalização sintática há pouco comentada.

Vemos que a debreagem reforça o efeito da modalização investida nesse trecho (ou – também diríamos – o inverso disso). Com efeito, “tudo” subsume “alguém” e “alguém” subsume “você”, numa interdependência que nos parece simultaneamente ser potencializada por e potencializar a modalização. Assim como a estrutura sintática do enunciado promove uma modalização elevada a potência pelo *período subordinativo condicional*, em seu interior, um pronome indefinido – “alguém” – modaliza a instância de outro – “você” –, potencializando assim seu valor de *incerteza*.

Nessa sintaxe discursiva, “você”: *i*) é apresentado no enunciado que recebe a maior carga de modalização (3); *ii*) no interior desse enunciado, é ainda modalizado por “de ser”, que, por sua vez, é antes modalizado por “acontecer”; *iii*) atualiza um elemento indefinido do enunciado (2) – “alguém” – que já se apresenta subsumido por “tudo”, do enunciado (1).

Ainda observando a relação entre esses elementos discursivos das duas primeiras partes da letra – “tudo”, “alguém” e “você” –, merece atenção o fato de que cada um deles vai se afastando um pouco mais da função de agente verbal e, até topologicamente, caminham gradativamente para o final do enunciado.

Adentrando agora a terceira parte da letra, encontramos outros elementos discursivos que também podem recuperar “você”: inicialmente, um sintagma plural simples – “a gente” – e depois, finalizando esse trecho da canção, em um sintagma plural associativo – “eu e você”. O enunciado que traz “a gente” parece atualizar um estado idealizado – que veremos mais detalhadamente ao analisarmos a estrutura narrativa –. Já o enunciado em que temos “eu e você” retoma a modalização a partir do conector condicional “se”, com a qual se inicia a canção.

Apesar de entendermos que o pronome “você” possa vir a ocupar o valor de pessoa do discurso – equivalendo a “tu” –, o sentido que, pelo efeito da modalização e dos mecanismos de debreagem enunciativa apresentados acima, temos construído neste trabalho vem nos mostrar a correspondência desse elemento discursivo com uma instância idealizada do objeto-valor que se instaura na narrativa e que, justamente pela força dos investimentos discursivos e melódicos – como prosseguiremos pouco mais adiante – estabelece a objetivação¹⁷ e não apenas um simulacro da interlocução entre

¹⁷ O objeto – ou objeto-valor – define-se como o lugar de investimento dos valores com os quais o sujeito está em conjunção ou em disjunção. (GREIMAS; COURTÉS, 2011).

enunciadores. Tal interlocução só ganha sentido no plano passional, quando o sujeito, manipulado pelo próprio objeto de seu querer, é capaz de projetar no plano imaginário sua idealização conjunta, transformando o objeto almejado em interlocutário, num curioso sincretismo actancial.

A propósito dessa disjunção de estados do sujeito, em que o /fazer/ e o /ser/ parecem divorciados – ficando de um lado o estado existencial marcado como atividade e de outro o estado de alma –, Greimas e Fontanille (1993) assim se posicionam:

O exame dos simulacros existenciais modais conduz-nos, pois, a conceder um papel fundamental às cargas modais na constituição dos imaginários passionais: imiscuindo-se entre o enunciado narrativo e sua efetuação no discurso, a carga modal abre um espaço semiótico imaginário em que o discurso passional pode desfraldar-se. (p.55).

Prosseguindo com a análise da letra, é em sua terceira parte que encontramos a *idealização* do par amoroso, enunciada por uma forma de presentificação do futuro almejado – “a gente caminhando de mãos dadas”, “eu quero que esse momento dure a vida inteira” etc. – mas que volta a ser afastado pela modalização que encerra a canção – “se for eu e você” – e imprime novamente o sentido condicional da realização.

No primeiro trecho dessa última parte da letra, encontramos o valor romântico de *atemporalidade* – “eu quero que esse momento *dure a vida inteira*”; “e *além da vida*” [grifos nossos] – e, no trecho final, o valor de *incompletude*, construído pela condição de que o par seja formado, não por quaisquer sujeitos, mas por um par único, que corresponda justamente à conjunção do “eu” que enuncia ao “você” que esse enunciador idealiza e que parece lhe ser biunivocamente determinado.

Vejamos como esses elementos discursivos se articulam com o plano narrativo. A partir de um estado inicial de disjunção entre sujeito e objeto, há uma manipulação movida pelo /querer/ para um /fazer/ que coloque sujeito-de-estado e objeto-valor em conjunção. Embora supostas, as instâncias de desempenho e sanção não se manifestam no texto, que joga apenas com a manipulação e a competência, à espera do /fazer/ que venha promover a desejada conjunção – probabilisticamente pressuposta – do sujeito com seu objeto-valor.

É interessante notar que, no jogo de probabilidades lançado pela canção, não há lugar para que os actantes envolvidos no par amoroso assumam a função de sujeito do /fazer/. Estão ambos – “eu” na instância da enunciação e “você” na instância da virtualização – no plano da espera pela conjunção idealizada por “eu”. A manipulação, como vemos, é destinada à uma instância exterior aos pares – algo que rege a probabilidade –, que, como mostram as figuras articuladas pelo texto – deserto/flor; nuvem cheia/não chover; cometa/chão; relâmpago/escurecimento –, é capaz de realizar

eventos extraordinários em que essa instância põe em conjunção elementos dificilmente articulados no mundo natural.

Embora até o fim mantenha o mesmo estado de disjunção sujeito-objeto – “eu” sem “você” –, a canção investe na espera da realização de uma conjunção já virtualizada – “eu e você” –, que configura o desejo e a possibilidade de formação do par amoroso¹⁸. Há, então, um estado inicial virtualizado, em que sujeito e objeto estão disjuntos; um estado imaginado e temporário de atualização, em que o sujeito apenas projeta – antecipando um suposto momento futuro – sua visualização do estado final almejado; ao final a relação volta ao estado virtualizado.

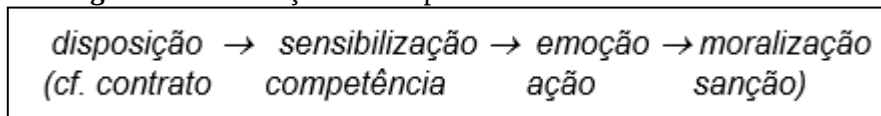
A virtualização do correspondente amoroso de “eu” – construída a partir de nossa análise do plano discursivo, acima – nos mostra que “você” só existe enquanto elemento do par “eu e você”, que é o verdadeiro objeto-valor da narrativa. Como percebemos no nível discursivo pelos processos de modalização e debreagem, a formação do par amoroso idealizado pelo sujeito constitui um objeto de valor eufórico para o qual a conjunção é posta numa distância quase irrealizável.

Conforme Greimas e Courtés (2011),

Os sujeitos debreados e instalados no discurso são posições vazias que só recebem suas determinações (ou seus investimentos semânticos) após o fazer, seja do próprio sujeito da enunciação (pela predicação), seja do sujeito delegado inscrito no discurso: esses sujeitos são, portanto, tratados como objetos à espera de suas determinações, que podem ser tanto positivas quanto negativas (se definidos como desprovidos de atributos enunciados). (p.347).

Retomando o esquema passional canônico propostos por Greimas e Fontanille, Bertrand (2003) apresenta uma esclarecedora correlação entre os momentos do percurso do fazer e os respectivos estados de alma:

Figura 1 – Correlação entre o percurso do fazer e estados de alma



Fonte: autoria própria (elaborada a partir de BERTRAND, 2003, p. 374).

Percebe-se na letra a *disposição*, que corresponde ao *contrato*, momento em que o sujeito destinador leva o sujeito do fazer¹⁹ à *virtualização* do estado conjuntivo, o que é feito pela

¹⁸No que refere à junção do sujeito com o objeto-valor, o contrato *virtualiza* a junção pelas modalizações do dever/querer; a competência *atualiza* a junção pelas modalizações do poder/saber; e a performance a *realiza*, com a almejada conjunção entre sujeito e objeto-valor.

¹⁹ Vale ressaltar que ambos os sujeitos estão em sincretismo actancial na letra em exame.

modalização do querer estar em conjunção com o objeto-valor (“a gente”, “eu e você”). Da letra também inferimos a *sensibilização* – correspondente à *competência* – quando o sujeito do fazer, contando com o adjuvante actancial investido tematicamente pelo inusitado e figurativamente por improváveis fenômenos da natureza, depara com a *atualização* da ansiada conjunção, mediante o saber de que o improvável pode acontecer e, assim, apresentar-se providencialmente o poder necessário para a consumação do desejo conjuntivo. A *emoção*, que corresponde à ação (*performance*), marca figurativamente o estado passional, projetando para o plano imaginário a realização textualizada – e aspectualizada durativamente – por “a gente caminhando / de mão dada”. E é nesse mesmo estado de devaneio passional que se percebe até a *moralização*²⁰, que corresponde à *sanção*, já que o “final feliz” está no imaginário social como um estado conjuntivo exitoso, enfim, que “dure a vida inteira”, como se diz na letra.

Embora tenhamos deixado para o final a análise do componente melódico da canção, desde o início nossa interpretação considera a tensão letra-melodia. Assim como necessitamos separar a análise dos diferentes níveis de construção do sentido, a metodologia nos orienta a falar das duas semióticas cada uma a seu tempo. Esse é o exercício do dizer; o do perceber é plural. Contudo, consideramos que, mesmo produzidas simultaneamente, a melodia vem em função da letra. O que não significa que a melodia seja um adorno. Com efeito, em suas tensões internas, a melodia perpassa o plano discursivo e nele delinea valores de intensidade e de extensidade geradores de sentido.

Em uma descrição panorâmica, a canção se inicia e se mantém por um andamento regular, lento e bem marcado; tem uma breve e contundente incisão instrumental, que antecede o início da letra; acelera o andamento junto à entrada da terceira parte da letra; desacelera ao final; repete toda a sequência em que está a letra; dá um intervalo para a letra enquanto desenvolve um andamento alongado; novamente acelera ao repetir a terceira parte da letra; repete toda a letra; desacelera novamente ao final; faz uma leve incisão instrumental; perde aos poucos os instrumentos; desacelera; e fim. Em síntese, temos: andamento lento > incisão > andamento lento > aceleração > andamento lento (desaceleração) > incisão > apagamento²¹.

Apesar de a Semiótica da Canção tratar especificamente da tensão letra-melodia, essa breve descrição do andamento da canção contempla, além dos trechos em que de fato encontramos letra, outros exclusivamente musicais. Apesar dessa restrição e de este espaço não nos permitir um detalhamento maior, traçamos assim esse panorama por sentir efeitos que podem merecer alguns

²⁰ Chamamos atenção para a conotação de moral associada ao costume.

²¹ No lugar de apagamento, talvez pudéssemos dizer desaceleração, mas apagamento nos pareceu mais apropriado, uma vez que o andamento, ao desacelerar, vai perdendo seus elementos constitutivos.

comentários e com os quais esperamos realmente melhor explorar a tessitura que nos parece central na articulação de sentidos que construímos com essa canção.

Vemos que a canção investe na regularidade melódica, com predominância de um andamento lento, o qual, além de algumas incisões exclusivamente instrumentais, apenas no trecho que acompanha a terceira parte da letra, é levemente acelerado.

Segundo Tatit (2007),

A ordenação típica da desaceleração é a orientação imprimida pelo curso tonal que, em virtude dos alongamentos vocálicos, põe em evidência os contornos indispensáveis à realização da trajetória melódica em direção aos motivos idênticos ou, simplesmente, à tonalidade harmônica. (p.46).

A desaceleração valoriza o percurso, em cuja base está a disjunção temporária entre sujeito e objeto. Como nos esclarece Tatit (2007) – e podemos ver na extensa desaceleração da canção “Se tudo pode acontecer” –, os obstáculos desse percurso não representam a perda do valor nem do desejo de reaver o objeto.

O enunciador, sendo actante que virtualiza seu estado conjuntivo, quer e acredita poder vir a estar em conjunção com seu objeto de desejo. As forças antagonistas dessa narrativa parecem se constituir a partir do mesmo actante que assume a função de sujeito do /fazer/: essa entidade superior que rege a probabilidade. O sujeito se encontra assim à deriva, mas carregado de expectativa.

Já na aceleração, como nos orienta Tatit (2007), o investimento está na periodicidade do pulso, na coincidência dos acentos, numa ordenação que tem como resolução ideal a identidade das células e dos motivos melódicos.

Daí decorre o papel proeminente das reiterações nas canções aceleradas: na base da conjunção imediata entre os temas musicais está a identidade entre sujeito e objeto que prevê uma relação fluente, sem obstáculos, com forte tendência à simultaneidade. (TATIT, 2007, p.46).

Acompanhando a tensão letra-melodia, reconhecemos que é justamente no trecho em que se dá a aceleração da melodia que encontramos na letra a presentificação do objeto-valor virtualizado pelo sujeito. Durante o curso da aceleração, dois elementos discursivos ocupam o lugar mais alto do motivo melódico²²: “a gente” e “eu quero”, com destaque para suas sílabas tônicas, que igualmente fazem o corte da curva melódica. Assim, marcando o ápice do desenho melódico que se repete nesse

²² Para que uma célula melódica – ou um pequeno agrupamento delas – seja considerada um motivo, é necessário que essa célula seja, de maneira variada ou idêntica, reiterada no discurso. (BITONDI, 2006).

curto curso de aceleração, vemos, com acentuada brevidade, se conjungirem os actantes correspondentes às figuras do par e do desejo.

O breve espaço em que se dá a aceleração abre-se, então, para a conjunção entre sujeito e objeto, que na letra é figurativizada pelo par amoroso aí idealizado. Logo a seguir, a melodia volta paulatinamente ao seu andamento lento, enquanto a letra ainda enuncia o desejo de continuidade da conjunção – “e além da vida [...] no outro dia” – para então desacelerar, retomando o andamento lento predominante – junto ao qual está a modalização condicional “se for eu e você” – e então se desfaz.

A desaceleração promove o processo de *passionalização*, que é recorrente na canção romântica. Esse processo modaliza todo o percurso da canção com o /ser/ e, como diz Tatit (2002), com os estados passionais. Já a aceleração, que investe na segmentação, nos ataques consonantais, modaliza o percurso da canção com o /fazer/, construindo a *tematização*, processo em que as tensões internas são convertidas em impulsos somáticos fundados na subdivisão dos valores rítmicos, na marcação dos acentos e na recorrência.

Essa disjunção manifesta pela modalização e pela passionalização da canção parece mesmo permear a natureza das relações subjetivas. Conforme Tatit (2007):

Um sujeito em conjunção plena com o objeto, ou em identidade total, seria um ser inexistente neste mundo: um ser sem desejo e sem paixão. Justamente para conservar o seu vínculo extenso com o valor, o sujeito sacrifica, a todo instante, o seu contato intenso com o objeto. Seu contrato final é com o *devenir*, com a busca constante, com a fusão plena e utópica com um objeto correspondente ao próprio valor, fusão esta inatingível por definição. (p.43).

Cooperando com a percepção dessa força disjuntiva, embora fugindo um pouco da tensão letra-melodia – e ao mesmo passo influenciados por ela – observamos o investimento passional do saxofone, que, ao modo do instrumento vocal, faz um longo percurso de prolongamentos sonoros no intervalo entre as duas execuções completas da letra. Não obstante a ausência de letra, é possível sentir uma forte modalização do /ser/ nesse percurso instrumental.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para o percurso desta análise, observamos a relevância dos processos discursivos e melódicos investidos na construção de sentido, em que destacamos as seguintes relações: i) a *figurativização* na mobilização de isotopias; ii) a *modalização discursiva* na ordenação dos enunciados de estado; iii) a *debreagem* na objetivação/ idealização do parceiro amoroso; e iv) o *andamento* na modalização dos estados de conjunção/ disjunção sujeito-objeto.

Fundamentado em uma estrutura modal epistêmica, o sentido que viemos construindo na canção “Se tudo pode acontecer” opõe *probabilidade* e *incerteza* na enunciação do par amoroso. Vemos o enunciador apostar na crença do vir a /ser/, que proporcionaria a conjunção desejada, e se render à alteridade das supostas competências do /fazer-ser/, por uma instância superior (a própria probabilidade), e a do /poder-ser/, por uma instância virtualizada (a possibilidade do parceiro idealizado). Assim, a canção afirma o /querer/ do destinador-manipulador, mas não afirma – apenas condiciona – a competência e, por conseguinte, o desempenho cujo /fazer/ venha resolver a conjunção almejada.

Ressaltamos que o *sujeito destinador* está em sincretismo com o *sujeito do fazer*, até porque há uma virtualização revelada pelo /querer/ – explicitada no trecho “eu quero que esse momento dure a vida inteira” –, que, conforme Greimas e Courtés (2011), é *modalidade endotática*, em oposição ao /dever/, que pressupõe uma participação externa ao sujeito, ou seja, uma modalização exotática.

Em síntese, a probabilidade, no plano discursivo, é um tema sobre o qual ganham sentido as figuras da natureza associadas semanticamente ao improvável – porém possível –, ao passo que, se observada no plano narrativo, a probabilidade corresponde a um actante que traz ao sujeito do fazer um *saber/poder ser possível* a conjunção com o objeto-valor, portanto, estabelece a passagem da virtualização para a atualização de uma expectativa conjuntiva suscitada pelo contrato engendrado no amálgama de um sujeito, a um tempo: destinador, destinatário e sujeito de um fazer somente realizável no imaginário autorizado pela paixão. A mesma probabilidade, que, segundo Greimas e Courtés (2011), é estruturalmente entendida como a modalização *não crer não ser*, se examinada no nível fundamental, identifica-se com a natureza (imprevisibilidade), em oposição à cultura (previsibilidade), já que vem indicada pela dêixis positiva do quadrado semiótico, qual seja, aquela que parte da negação da cultura (previsibilidade) em favor da natureza (imprevisibilidade).

Enfim, desde a categorização do quadrado semiótico, a euforia da natureza (imprevisibilidade) anuncia o percurso de todo o sentido do texto, em que o “se”, tão instrumentalizado nos discursos lógico-dedutivos, é cooptado e subvertido em favor de um estado de alma apaixonado e apaixonante – não nos esqueçamos do enunciatário –. Colocado a serviço dos acontecimentos mais imprevisíveis, vemos o silogismo ser reinventado pelo direito “natural” manifestado em letra e música na canção analisada.

Retomando algumas considerações acerca das figuras construídas na canção, vemos que foram apresentados fenômenos cuja realização se ancora na conjunção de isotopias antagônicas e se mantém na ordem da possibilidade suposta, ou seja, da incerteza. Apenas por uma antecipação onírica, em que “a gente” retoma anaforicamente “você” –, ocorre um simulacro de presença e conjunção do enunciador com o parceiro amoroso idealizado.

De modo geral, a suposição de tais conjunções contraria a regularidade e a previsibilidade das manifestações. E, de acordo com nossa análise, a canção parece mesmo admitir que a ordenação do mundo natural não seja favorável às possibilidades de conjunção supostas na letra.

Esse investimento na possibilidade do vir a ser passa por modalizações discursivas que se iniciam já na sintaxe dos termos que constroem a figura do parceiro amoroso – “alguém”, “você”, “a gente”, “eu e você” – e se desenvolvem na organização das predicções verbais que ordenam os enunciados de estado.

Como vimos, a interdependência entre os enunciados que estruturam a letra é regida pela probabilidade, e o desdobramento dessa modalização é reforçado pelo mecanismo de debreagem, que também entendemos como uma forma de modalização. Nesse movimento discursivo, encontramos os valores românticos de atemporalidade, incompletude e idealização do par amoroso, ora atualizados, ora virtualizados mas nunca realizados. Esses valores, que são reiteradamente investidos pelo posicionamento romântico na enunciação do par amoroso, permanecem nessa canção na esfera do parecer possível. A canção não enuncia que “tudo é possível” ou que “eu e você é possível” e tampouco que “ser você é possível”. Ela apenas coloca todas essas coisas numa rede de modalizações pela qual parece jogar com a crença na probabilidade do vir a /ser/. Isso se dá também no modo como a canção desenvolve o andamento melódico: lento durante os estados de atualização – em que sujeito e objeto estão disjuntos –; leve e brevemente acelerado quando se dá a virtualização – em que a conjunção é imaginada pelo enunciador – mas em nenhum trecho temos um andamento de efetiva aceleração, que aproximaria os motivos melódicos e, com isso, favoreceria a conjunção sujeito-objeto.

Em particular, entendemos que colocar no eixo da incerteza não a realização do par, mas a do próprio sujeito que preencheria esse espaço constitutivo parece mesmo desafiar o posicionamento romântico, em que, pelos princípios de incompletude e atemporalidade, os dois componentes do par amoroso estão originalmente destinados um ao outro.

Defendemos que a canção analisada, investindo em mecanismos de modalização e debreagem, constrói um parecer /ser/, ou seja, seu discurso permite a construção de figuras de uma isotopia tradicionalmente romântica – essencialmente o par amoroso idealizado – enquanto a factibilidade dessas mesmas figuras é sutilmente desconstruída pela configuração dos enunciados e pela sintaxe estabelecida entre os elementos discursivos correspondentes aos actantes da narrativa.

Uma vez que o enunciador, mesmo crendo no vir a /ser/ da conjunção desejada, também crer na alteridade das supostas competências do /fazer-ser/, e do /poder-ser/, podemos concluir que ele admite sua impotência para com esse /fazer/ assim como admite a ausência de factibilidade da conjunção do par romântico. Como a ausência implica presença, podemos supor que, em alternativa

a esse percurso do irrealizável, a canção “Se tudo pode acontecer” sugere indiretamente a formação de um par real, fundado no aqui-e-agora, regido pela regularidade e pela previsibilidade, que são os valores incorporados pelo posicionamento tribalista. Contudo, não queremos nos precipitar nessa defesa. Este é apenas um criterioso e prazeroso exercício que fazemos na busca de desenvolver nossa investigação acerca de estratégias discursivas, vocais, instrumentais e melódicas da enunciação romântica pelo posicionamento tribalista do DLMB.

Recebido em: agosto de 2017
Aprovado em: setembro de 2017
carmemscrego@yahoo.com.br

REFERÊNCIAS

- BERTRAND, Denis. *Caminhos da semiótica literária*. Tradução de Grupo CASA. Bauru: EDUSC, 2003.
- BITONDI, Matheus Gentile. *A estruturação melódica em quatro peças contemporâneas*. 2006. 99 f. Dissertação (Mestrado em música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP, 2006.
- CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de análise do discurso*. 2.ed. São Paulo: Contexto, 2008.
- COSTA, Nelson Barros da. *Música popular, linguagem e sociedade: analisando o discurso literomusical brasileiro*. Curitiba: Appris, 2011.
- _____. *A produção do discurso lítero-musical brasileiro*. 2001. 486 f. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem) – Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2001.
- FONTANILLE, Jacques; ZILBERBERG, Claude. *Tensão e significação*. São Paulo: Discurso/Humanitas/FFLCH/USP, 2001.
- GREIMAS, A. J. *Semântica estrutural*. São Paulo: Edusp: Cultrix, 1976.
- GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de Semiótica*. São Paulo: Contexto, 2011.
- GREIMAS, A. J.; FONTANILLE, J. *Semiótica das paixões: dos estados de coisas aos estados de alma*. São Paulo: Ática, 1993.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HJEMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. 4.ed. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso e análise do discurso*. São Paulo: Parábola, 2015.

_____. *Gênese dos discursos*. São Paulo: Parábola, 2008.

RÊGO, Carmem Silvia de Carvalho. *Tendências do pop nacional: o discurso tribalista na canção de Arnaldo Antunes*. 2011. 113 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) –Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-Graduação em Linguística, Fortaleza, 2011.

TATIT, Luiz. *Semiótica da canção: melodia e letra*. 3.ed. São Paulo: Escuta, 2007.

_____. *O cancionista*. 2.ed. São Paulo: EDUSP, 2002.

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

ZILBERBERG, Claude. Relativité du rythme. *Protée: Théories et pratiques sémiotiques*, Québec à Chicoutimi, v.18, n.1, p.37-46, abr., 1990.

_____. *Elementos de semiótica tensiva*. Tradução de Ivã Lopes, Luiz Tatit e Waldir Beividas. São Paulo: Ateliê, 2011.