

CHEGANÇA, A SÍNCOPE DO DESCOBRIMENTO DO BRASIL*

Márcio Coelho

RESUMO: *Este trabalho é uma análise da canção popular “Chegança”, baseada na teoria desenvolvida pelo professor Luiz Augusto de Moraes Tatit, Semiótica da Canção. Nele, nós investigamos os processos de persuasão temáticos, passionais e figurativos envolvidos nesta canção, que visam em última instância à adesão do ouvinte.*

PALAVRAS-CHAVE: *semiótica; canção, análise semiótica; semiótica da canção; música popular.*

A escolha, para análise, da canção “Chegança”¹, de Antônio Nóbrega e Wilson Freire, deve-se não só ao fato de a professora Diana de Barros ter proposto, em seu curso de 1999, o tema “500 anos de Brasil”, mas, principalmente, à sua particularidade de narrar o descobrimento do Brasil pela ótica do índio que aqui já estava quando da chegada dos portugueses, ou seja, nessa canção, o índio passa da condição de anti-sujeito à condição de sujeito do fazer histórico brasileiro.

E por falar em descobrimento, pensamos que o Brasil já estaria descoberto quando os portugueses aqui chegaram, visto que Colombo, oito anos antes, já aportara na América. Afinal, somos americanos, mesmo que o mundo atual assim denomine somente os americanos do norte. E como seria algo descoberto sem que ao menos fosse inventado ou batizado? Caetano Veloso, na introdução de seu livro “Verdade Tropical”, propõe essa questão nos seguintes termos:

“Aprendemos desde a infância que o Brasil foi descoberto pelo navegador português Pedro Álvares Cabral a 22 de abril de 1500. Todos os outros países da América consideram-se suficientemente descobertos em conjunto por Cristóvão Colombo em 1492. O Brasil, no entanto, teve que ser descoberto depois, separadamente².”

Assim aprendemos e assim a “Chegança” (manifestação popular do nordeste do Brasil) conta e reconta, há muitos anos, as aventuras marítimas dos portugueses nos séculos XVI e XVII, só que desta vez a “chegança canção” nos conta a mesma história, não do ponto de vista do “pseudo-descobridor”, mas do instigante ponto de vista de um “proto-brasileiro”.

¹ CD *Madeira que cupim não rói*, Brincante/Eldorado, 1997.

² Veloso, C., *Verdade Tropical*, São Paulo, Cia. das Letras, 1997, p. 13.

* Artigo publicado na Revista da Anpoll, vol. 1, nº 14, 2003.

A LETRA

SOU PATAXÓ
SOU XAVANTE E CARIRI.
IANOMAMI, SOU TUPI
GUARANI, SOU CARAJÁ.
SOU PANCARURU,
CARIJÓ, TUPINAJÉ,
POTIGUAR, SOU CAETÉ,
FUL-NI-Ô, TUPINAMBÁ.

DEPOIS QUE OS MARES
DIVIDIRAM OS CONTINENTES
QUIS VER TERRAS DIFERENTES
EU PENSEI: “VOU PROCURAR
UM MUNDO NOVO,
LÁ DEPOIS DO HORIZONTE,
LEVO A REDE BALANÇANTE
PRA NO SOL ME ESPREGUIÇAR”.

EU ATRAQUEI
NUM PORTO MUITO SEGURO
CÉU, AZUL, PAZ E AR PURO...
BOTEI AS PERNAS PRO AR.
LOGO SONHEI
QUE ESTAVA NO PARAÍSO
ONDE NEM ERA PRECISO
DORMIR PARA SE SONHAR.

MAS DE REPENTE
ME ACORDEI COM A SURPRESA:
UMA ESQUADRA PORTUQUESA
VEIO NA PRAIA ATRACAR.
DA GRANDE-NAU
UM BRANCO DE BARBA ESCURA,
VESTINDO UMA ARMADURA
ME APONTOU PRA ME PEGAR.

E ASSUSTADO
DEI UM PULO LÁ DA REDE,
PRESSENTI A FOME, A SEDE,
EU PENSEI: “VÃO ME ACABAR”.

ME LEVANTEI
 DE BORDUNA JÁ NA MÃO.
 AI, SENTI NO CORAÇÃO, O BRASIL VAI COMEÇAR.

A MELODIA

1

D							
Db							
C							
B							
Bb							
A	XÓ SOU XA		RI IANO		PI GUARA		
Ab							
G		VAN		MA		NI	
Gb							
F	SOU PATA		TEE RI		MI TU		SOU RAJÁ
E							
Eb							
D		CA		SOU		CA	

2

D							
Db							
C	CARURU						
B							
Bb		CA		TUPINAJÉ			
A	PAN		RI		PO		TÉ FUL-NI
Ab							
G		JÓ		TI		Ó TUPI	
Gb							
F	SOU				GUAR SOU CAE		NAMBÁ
E							
Eb							
D							

3

D							
Db							
C	DE						
B							
Bb	POIS			RAMOS			
A	QUEOS		RES DIVI		CON		
Ab							
G			DI		TI		
Gb							
F		MA			NENTES		
E							
Eb							
D							

4

D	TER
Db	
C	QUIS VER RAS
B	
Bb	DI
A	FE TES EU PEN PRO
Ab	
G	SEI CU
Gb	
F	REN RAR
E	
Eb	
D	

5

D	
Db	
C	UM
B	
Bb	MUN DO
A	DO VO LÁ DE HO
Ab	
G	POIS RI
Gb	
F	NO ZONTE
E	
Eb	
D	

6

D	RE
Db	
C	LEVOA DE
B	
Bb	BA MEES
A	LAN TE PRA NO PRE
Ab	
G	SOL GUI
Gb	
F	ÇAN ÇAR
E	
Db	
D	

7

D	QUEI
Db	
C	GURO
B	
Bb	NUM PORTO MUITO PER
A	SE CÉU PURO BOTEI NAS
Ab	
G	AS PRO
Gb	
F	EU ATRA AZUL PAZ E AR AR
E	
Eb	
D	

8

D	NHEI
Db	
C	ISO
B	
Bb	QUE ESTAVA NO PA RA
A	RA ON CISO DORMIR SE
Ab	
G	PA SON
Gb	
F	LOGO SO DE NEM ERA PRE NHAR
E	
Eb	
D	

9

D	
Db	
C	MAS
B	
Bb	DE COM
A	RE TE MEACOR A
Ab	
G	DEI SUR
Gb	
F	PEN PRESA
E	
Eb	
D	

10

D	QUA
Db	
C	UMAES DRA
B	
Bb	POR PRAI
A	TU AS VEIO AA
Ab	
G	NA TRA
Gb	
F	GUE CAR
E	
Eb	
D	

11

D	
Db	
C	DA
B	
Bb	GRAN DE
A	DE- UM BRAN BAR
Ab	
G	CO BAES
Gb	
F	NAU CURA
E	
Eb	
D	

12

D	TIN
Db	
C	VES DOU
B	
Bb	MAAR PRA
A	MA RA MEAPON ME
Ab	
G	TOU PE
Gb	
F	DU GAR
E	
Eb	
D	

13

D	TA
Db	
C	RE
B	
Bb	DO DEI UM PULO LÁ VÃO
A	DA DE PRES SEDE EU PEN MEA
Ab	
G	SEI CA
Gb	
F	E ASSUS SENTI A FOMEA BAR
E	
Eb	
D	

14

D	TEI
Db	
C	MÃO
B	
Bb	DE BORDUNA JÁ VAI
A	NA AI ÇÃO O BRA CO
Ab	
G	SIL ME
Gb	
F	ME LEVAN SENTI NO CORA ÇAR
E	
Eb	
D	

Por se tratar de uma canção muito interessante do ponto de vista de suas relações intensas e extensas, em vez de analisar todo o seu plano de conteúdo (letra); todo o seu plano de expressão (melodia); para depois estabelecer a compatibilidade entre os planos, optamos por fazê-lo concomitantemente, apenas separando o refrão da segunda parte, o que nos possibilitará explorar detalhadamente suas compatibilidades, sem que nos dispersemos por toda a extensão da canção.

1. PROTENSIVIDADE E POTENCIALIDADE

Concebendo a foria como um fluxo temporal que só poderá ser dissipado depois de uma primeira interrupção, cabe ao sujeito da enunciação imprimir um ritmo de alternâncias entre seus valores, selecionados a partir do nível missivo e estabelecer quantitativamente a utilização de limites e contrações e de progressões e expansões.

“Zilberberg compreende que o sentido fórico só se estabelece a partir da intervenção rítmica do sujeito que, rejeitando um tempo fora de controle, um fluxo indeterminável e imprevisível, propõe, por meio da enunciação, uma redistribuição das descontinuidades e continuidades em forma de paradas e paradas das paradas³.”

Portanto, se tudo começa por uma interrupção, como diz Paul Valéry, ou por uma <parada> como diz Zilberberg, é de se esperar que sempre haverá uma contínua anterioridade à primeira parada. E para ilustrar a análise que se seguirá, convocamos uma passagem do livro *Semiótica da Canção*, na qual Luiz Tatit comenta a relação sujeito/sub-objeto, proposta por Zilberberg em “Raison et Poétique du sens”:

“A identidade entre sujeito e objeto é essencial para compreendermos que há um estrato mais profundo e, conseqüentemente, mais abstrato, responsável pelo vínculo entre sujeito e o valor do objeto. Quer chamemos de apetência do sujeito x apetência do objeto, que torna o primeiro ativo e o segundo passivo mas atraente, quer de protensividade do sujeito x potencialidade do objeto, como faz a semiótica, retomando Husserl, para explicar uma tendência primal do sujeito em direção ao valor do valor, ou quer ainda consideremos a relação sujeito/sub-objeto, proposta por Zilberberg no sentido de realçar a presença do primeiro na instância do segundo, a identidade surge, em nossos dias, como uma força sintagmática que faz do devenir um modo complementar entre os dois termos. Nessa linha atribuímos, com frequência, ao sujeito uma função de origem, ao objeto uma função de finalidade e ao devenir a função de historicidade⁴.”

Enfim, o que no nível tensivo-fórico era um passa a ser dois a partir da primeira cisão, ou da primeira parada e, dessa maneira, passa a significar, ou seja, antes de ter seus valores selecionados por um sujeito da enunciação, a tensividade fórica é um *continuum* absoluto que, como tal, nada significa⁵. Assim,

³ Tatit, L., *Musicando a Semiótica*, São Paulo, Annablume, 1998, p. 15

⁴ Tatit, L., *Semiótica da Canção: melodia e letra*, São Paulo, Escuta, 1994, p. 43.

⁵ *Ibid.*, p. 137.

“é fácil conceber que, no seio da tensividade fórica, feita de tensões do “um” para a “dupla”, graças ao domínio do acaso sobre a necessidade, e de tensões da “dupla” para o um, pela retomada da necessidade sobre o acaso, a massa fórica tende a polarizar-se: ainda não estamos numa verdadeira polarização em euforia-disforia, mas apenas na oscilação entre “atração” e “repulsão”, a dita polarização só ocorrerá, por sua vez, no momento da categorização: tudo se passa como se o sentir minimal confirmasse e invalidasse, ao mesmo tempo, a primeira inflexão da foria, como se ele oscilasse entre a fusão, a cisão e a reunião⁶.”

Portanto, as continuidades e descontinuidades e as paradas e paradas das paradas que ocorrem no nível da manifestação não passam de simulação desse momento aquém do percurso gerativo do sentido, em que um *continuum* instável é quebrado pela primeira cisão e as opções emissivas⁷ e eufóricas funcionam como nostalgia da harmonia do uno, quando sujeito e objeto ainda eram “um”.

2. ICONICIDADE vs NARRATIVIDADE

Analisando a dicção de Caetano Veloso, em seu livro *O Cancionista- composição de canções no Brasil*, Luiz Tatit afirma que iconicidade se opõe, de modo complementar e não exclusivo, à narratividade:

“Tudo ocorre como se a construção de um ícone (plástico ou lingüístico), a partir da matéria de expressão do código, pudesse abstrair a narratividade já fartamente disseminada em quase todos os fenômenos sociais⁸.”

Diferentemente das formações narrativas, onde captamos de maneira sintagmática o conteúdo exposto, as formações icônicas, segundo Tatit, reclamam uma captação em bloco pelos órgãos sensoriais, o que dificultaria sobremaneira a percepção do sentido pelo enunciatário, não fosse os recursos da expressão:

“A formação icônica, tão inerente às linguagens plásticas e a algumas modalidades de poesia, não encontra uma acomodação, digamos, espontânea na superfície do discurso oral e, por extensão, na superfície da canção. Há que se lançar mão de outras medidas musicais para compensar uma eventual ausência de naturalidade. Uma delas, a mais

⁶ Greimas e Fontanille, "Semiótica das Paixões", pag. 31.

⁷ Zilberberg apresentou o nível “missivo” ou “aspectual” como nível intermediário responsável pela conversão dos valores tensivos em valores modais, buscando instituir a instância na qual os valores já aparecem selecionados.

⁸ Tatit, L., *O Cancionista: composição de canções no Brasil*, São Paulo, EDUSP, 1995, pp. 268-269.

óbvia, é a reiteração insistente de motivos e acentos na linha melódica, de tal forma que os temas tratados iconicamente pelo texto sejam alinhavados pela tematização. Afinal, este processo está para o devenir melódico assim como a iconização está para a seqüencialidade narrativa⁹.”

Note-se que a canção em pauta foi composta com um refrão icônico, formado por substantivos acoplados ao verbo ser, em oposição a uma segunda parte narrativa, na qual ação verbal predomina. Vejamos:

3. O REFRÃO

SOU PATAXÓ
SOU XAVANTE E CARIRI.
IANOMAMI, SOU TUPI
GUARANI, SOU CARAJÁ.
SOU PANCARURU,
CARIJÓ, TUPINAJÉ,
POTIGUAR, SOU CAETÉ,
FUL-NI-Ô, TUPINAMBÁ.

Temos o plano do conteúdo do refrão apresentado de maneira icônica, com os indícios de narratividade restringindo-se ao verbo ser, em primeira pessoa, em oposição aos substantivos que ocupam este refrão quase que na sua totalidade e denominam tribos indígenas de todas as regiões do Brasil, a saber¹⁰: Região Norte, Ianomami-AM e Tupi – AM e PA (além do centro-oeste); Região Nordeste, Pataxó – BA, Pancaruru - PE, Potiguar-PB, Cariri (a forma cairiri é mais comum)- PB, PE, AL, SE e BA, Caeté- PE e Ful-ni-ô – PE; Região Central, Carajá- GO e Xavante- MT; Região Sul, Carijó (antigo Guarani) – RS, SC, e PR, Guarani – toda a Região Sul. A Região Sudeste fica representada pelos Tupinambás (designação genérica de várias tribos Tupis) que habitavam o litoral brasileiro. Não encontrei no dicionário Aurélio e na enciclopédia Larousse Cultural, ao menos a ocorrência de Tupinajé.

Dessa maneira, o enunciador constrói, de forma icônica, o sujeito coletivo “índio brasileiro”, e, a julgar pela etimologia de Carijó (Cari’yó – que quer dizer, em Tupi, procedente do branco), “povo brasileiro”, pois, se é índio (Pataxó, Xavante, etc.) e também procedente do branco (Carijó), é miscigenado e nascido no Brasil, portanto, brasileiro. Na verdade, um “proto-brasileiro”, pois o refrão se passa num momento de unicidade, em que o sujeito regozija-se de ser (ou estar, como veremos a seguir) o que é, sem prever a

⁹ Ibid., pp. 268-269.

¹⁰ Grande Enciclopédia Larousse Cultural.

inevitável cisão posterior. Enfim, harmonia plena, a partir da qual, de posse do objeto, o sujeito passa a usufruir da duração desse estado de união.

A opção pelos valores emissivos em nível profundo transparece na repetição exaustiva do verbo ser na primeira pessoa do presente do indicativo, o que denota um estado, posto que “estar” é “ser em um dado momento”¹¹ e “ser” pode, eventualmente, ser sinônimo de “estar”, ou, como ocorre em línguas como o inglês e o francês, nem ao menos ser diferenciados. Enfim, o sujeito de estado, eufórico porque em conjunção com objeto, ou por estar novamente em plena harmonia, exalta a delícia de ser o que é, ou de estar como está.

Segundo Tatit, “a iconicidade pode confluir para a construção de um personagem e transbordar para o plano da expressão, aumentando a motivação do conteúdo. Nesse caso, o ícone é formado basicamente por aliterações e ressonâncias¹²”. A anáfora configurada pelas seis incidências de “sou” no refrão e as ressonâncias *xó/ xa/ jé* em Pataxó, Xavante e Tupinajé; *riri/ i/ mi/ pi/ ni* em Cariri, Ianomami, Tupi e Guarani; *ami/ ani/ ina/ ni-ô/ ina* em Ianomami, Guarani, Tupinajé, Ful-ni-ô e Tupinambá colaboram para a formação icônica do refrão. Importante ressaltar que se trata apenas da expressão lingüística, pois as implicações na melodia serão analisadas a seguir.

1

D									
Db									
C									
B									
Bb									
A	XÓ(SOU)XA		RI IANO		PI GUARA				
Ab									
G		VAN		MA		NI			
Gb									
F	(SOU) PATA		TEE RI		MI TU		(SOU)	RAJA	
E									
Eb									
D			CA		(SOU)			CA	

2

D									
Db									
C		CARURU							
B									
Bb		CA	TUPINAJÉ						
A	PAN	RI	PO		TÉ FUL-NI				
Ab									
G		JÓ	TI		Ô TUPI				
Gb									
F	(SOU)			GUAR	(SOU) CAE			NAMBÁ	
E									
Eb									
D									

¹¹ *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*

¹² Tatit, L., *O Cancionista: composição de canções no Brasil*, São Paulo, EDUSP, 1995, p. 266-267.

Como já comentamos acima, para compensar a ausência de naturalidade nas formações icônicas do conteúdo, o enunciador lança mão de recursos melódicos como a reiteração insistente de motivos e acentos, de tal forma que os motivos tratados iconicamente pelo texto sejam alinhavados pela tematização melódica.

Logo no primeiro segmento melódico configura-se uma inquestionável tematização melódica, ou seja, reiterações de motivos, opção pela velocidade e privilégio dos ataques consonantais, envolvendo os segmentos textuais “xó sou Xavante e cari”; “ri Ianomami sou Tu”; “pi Guarani sou Carajá”, em que as sílabas iniciais “sou Pata”, apoiadas sobre a nota fundamental do acorde, servem apenas de impulso inicial para a formação melódica desse primeiro segmento.

A opção pelo regime de concentração, por si só, já indicia o estado eufórico em que se encontra o sujeito de estado¹³, feliz em ser o que é, ou por estar como está. Em seguida, esse estado de conjunção plena é valorizado, já no início do segundo segmento, por uma pequena expansão da tessitura, que passa de cinco semitons (início do primeiro segmento) para oito semitons, no início do segundo segmento, partindo da mesma nota Fá e apenas se apoiando na terça do acorde (Lá) para alçar a sua quinta (Dó), o que também configura confirmação da tonalidade, pois Fá, Lá e Dó formam o acorde perfeito maior de Fá. O que poderia ser considerado um início de desdobramento e, conseqüentemente, devir melódico, não passa, na verdade, de indício de modalização do /ser/, visto que, logo em seguida a essa expansão vertical, temos um tímido, mas real, aumento das durações vocálicas nas últimas sílabas de Pancaruru, Tupinajé, Caeté e Tupinambá. Para compensar essa pequena expansão da tessitura, surge uma gradação que também deixa transparecer, nesse momento, a opção do sujeito pela valorização do percurso e, conseqüentemente, pela duração de seu estado eufórico (apesar de a opção pelo regime de extensão, em que os saltos intervalares e as gradações são mais pertinentes, comumente denotar falta), e tem como pontos culminantes “caruru”, “Tupinajé” e “té Ful-ni”. Enfim, temos configurada uma passionalização eufórica.

2

D									
Db									
C									
B									
Bb			CA						
A	PAN		RI		PO				
Ab									
G			JÓ		TI				Ó TUPI
Gb									
F	SOU				GUAR SOU CAE				
E									
Eb									
D									

¹³ Tatit, L., *Musicando a Semiótica*, São Paulo, Annablume, 1998, p. 25.

Em concomitância com a gradação, com as tímidas durações vocálicas e com a pequena expansão da tessitura, no regime intenso, a tematização melódica e seus recortes consonantais continuam presentes nos segmentos textuais “caruru carijó”; “Tupinajé Potiguar sou Cae”; “té Ful-ni-ô Tupinambá”, confirmando a opção do sujeito da enunciação pelo regime de concentração e, não fosse isso, o próprio refrão se opondo à segunda parte, em dimensão extensa, encarregar-se-ia da expansão por involução. A configuração temática desse segundo segmento será disseminada por toda a melodia da canção, como veremos no momento do exame da segunda parte.

2

D						
Db						
C		CARURU				
B						
Bb		CA	TUPINAJÉ			
A	PAN	RI	PO	TÉ FUL-NI		
Ab						
G		JÓ	TI	Ó TUPI		
Gb						
F	SOU		GUAR SOU CAE		NAMBÁ	
E						
Eb						
D						

Como afirma Luiz Tatit, em *O Cancionista*¹⁴, tematização sem matizes figurativas e passionais pode se tornar um processo opaco, mais depreciativo que enaltecendor. Não é o caso do refrão de “Chegança”, que tematiza melodicamente o seu conteúdo icônico “como se o interesse estivesse exclusivamente na tradução melódica do texto, na transformação do conteúdo em expressão”¹⁵, roça a passionalização, utilizando-se da gradação, das ampliações da tessitura e das durações vocálicas, e, num impulso de figurativização, apresenta no primeiro segmento um tonema suspenso, indicando continuidade, para em seguida, no segundo segmento, concluir de forma asseverativa e ampliar o número de sílabas dentro de um mesmo segmento melódico (“guar sou Cae”), além de a repetição do motivo melódico, ao acompanhar o relato lingüístico que relaciona objetos de uma mesma natureza, configurar entoação enumerativa¹⁶. Portanto, a análise melódica do refrão de chegança demonstra a compatibilidade entre seus componentes lingüísticos e melódicos, passando longe de uma eventual opacidade depreciativa.

Como já mostramos acima, o processo de tematização está para o devir melódico assim como a iconização está para a seqüencialidade narrativa. Com a canção em questão não foi diferente. Depois de um refrão temático e icônico só poderia vir uma segunda parte narrativa e com desdobramentos.

¹⁴ Tatit, L., *O Cancionista: composição de canções no Brasil*, São Paulo, EDUSP, 1995, p.104.

¹⁵ *Ibid.*, p. 98

¹⁶ *Ibid.*, p. 90.

4. A SEGUNDA-PARTE

DEPOIS QUE OS MARES
DIVIDIRAM OS CONTINENTES
QUIS VER TERRAS DIFERENTES
EU PENSEI: “VOU PROCURAR
UM MUNDO NOVO,
LÁ DEPOIS DO HORIZONTE,
LEVO A REDE BALANÇANTE
PRA NO SOL ME ESPREGUIÇAR”.

EU ATRAQUEI
NUM PORTO MUITO SEGURO
CÉU, AZUL, PAZ E AR PURO...
BOTEI AS PERNAS PRO AR.
LOGO SONHEI
QUE ESTAVA NO PARAÍSO
ONDE NEM ERA PRECISO
DORMIR PARA SE SONHAR.

Como não poderia deixar de ser, o sujeito que então regozijava-se em seu estado de conjunção plena com o objeto, também sofria a ameaça de uma inevitável cisão dessa duração eufórica, pois quanto maior é a duração mais iminente é a <parada>. Este sujeito em total identidade com o objeto, e ratificamos tal afirmação tanto no plano do conteúdo como no da expressão, só poderia ter por consequência deste estado uma < parada da continuação>, pois

“admitir a identidade é admitir, ao mesmo tempo, a alteridade que produz o desdobramento do sentido e se traduz, sintagmaticamente, em orientação para um outro objeto que represente o mesmo valor. Assim o anti-sujeito é uma função que desconecta o sujeito de seu objeto provisório, provocando a reatualização de seu vínculo com o valor”¹⁷.

Assim, temos o anti-sujeito, figurativizado por “mares”, desconectando o sujeito de seu objeto provisório e orientando-o para um outro objeto que represente o mesmo valor, ou seja, “terras diferentes”.

¹⁷ Tatit, L., *Semiótica da Canção: melodia e letra*, São Paulo, Escuta, 1994, p.44.

DEPOIS QUE OS MARES
DIVIDIRAM OS CONTINENTES
QUIS VER TERRAS DIFERENTES

Mares dividindo os continentes também constitui uma bela metáfora da cisão primordial, pela qual o sujeito é desconectado de seu objeto e ganha direcionalidade, ou seja, sentido.

Novamente modalizado pelo /querer/, portanto, sujeito virtual,

QUIS VER TERRAS DIFERENTES

o sujeito se reatualiza

EU PENSEI: “VOU PROCURAR
UM MUNDO NOVO,
LÁ DEPOIS DO HORIZONTE

pois, se “vai procurar” é porque está atualizado e, portanto, modalizado pelo /poder/. De posse de um /querer/ e de um /poder/, parte para ação¹⁸,

LEVO A REDE BALANÇANTE
PRA NO SOL ME ESPREGUIÇAR”.

e, em seguida, encontra-se realizado por finalizar o seu percurso.

EU ATRAQUEI
NUM PORTO MUITO SEGURO
CÉU, AZUL, PAZ E AR PURO...

E mais que realizado pelo seu /fazer/, acha-se satisfeito e novamente usufruindo de seu estado de conjunção com o objeto. Afinal, o paraíso, segundo a Bíblia, não é um jardim aprazível, onde Deus colocou Adão e Eva, depois da sua criação, portanto, onde tudo começou e durou até a primeira ação descontínua do pecado?

¹⁸ Fontanille, J., *Le Desespoir* In: *Actes Sémiotiques – Documents*. Paris, Groupe de Recherches sémiolinguistiques, EHESS, Vol. II, n° 16, p.7.

BOTEI AS PERNAS PRO AR
LOGO SONHEI
QUE ESTAVA NO PARAÍSO
ONDE NEM ERA PRECISO
DORMIR PARA SE SONHAR.

Os valores emissivos estão disseminados por toda parte, nesse segmento da letra, tendo apenas por oposição os valores remissivos apresentados em “depois que os mares dividiram os continentes”. Assim, as passagens “botei as pernas pro ar” e “logo sonhei” indicam um sujeito tranqüilo, satisfeito e despreocupado, ou seja, novamente em total conjunção com seu objeto e o retorno da canção ao refrão parece querer ilustrar essa reunião, pois,

“analisamos o processo de involução como um simulacro, construído no plano da expressão, do retorno ao proto-actante indiferenciado, à fusão original, na medida em que seu curso prima por evitar a orientação¹⁹.”

Por isso, depois da segunda parte só poderia vir o refrão, como que a confirmar, novamente, a total satisfação do sujeito com o seu estado de conjunção.

Contudo,

“de acordo com o primado das funções subjetais e objetais na instauração do sentido, a involução descreve os movimentos melódicos que tendem a sincretizar as duas funções ao passo que a evolução resulta das forças antagonistas que acabam por cindir o núcleo e promover a busca²⁰.”

A pequena expansão da tessitura no segundo segmento pode, agora, também ser analisada como tensão favorável à cisão. E, assim, estamos de volta à <parada da parada>, ou seja, à continuidade, ou melhor ainda, à segunda parte novamente, só que a uma segunda parte com novo conteúdo.

MAS DE REPENTE
ME ACORDEI COM A SURPRESA:
UMA ESQUADRA PORTUQUESA
VEIO NA PRAIA ATRACAR.
DA GRANDE-NAU

¹⁹ Tatit, L., *Semiótica da Canção: melodia e letra*, São Paulo, Escuta, 1994, p. 76.

²⁰ *Ibid.*, p. 75

UM BRANCO DE BARBA ESCURA,
VESTINDO UMA ARMADURA
ME APONTOU PRA ME PEGAR.

E ASSUSTADO
DEI UM PULO LÁ DA REDE,
PRESSENTI A FOME, A SEDE,
EU PENSEI: “VÃO ME ACABAR”.
ME LEVANTEI
DE BORDUNA JÁ NA MÃO.
AI, SENTI NO CORAÇÃO, O BRASIL VAI COMEÇAR.

Diferentemente da primeira letra apresentada pela segunda parte da canção, nessa, os valores remissivos espalham-se por toda sua extensão. A começar pela velocidade imprimida pelos termos “de repente” e “surpresa”, passando por “me apontou pra me pegar”, em que o sujeito momentaneamente ocupa a função de objeto, até “vão me acabar”, o que denota a iminência de um estado terminativo, ou seja de uma <parada>, em oposição à incoatividade expressa em “vou procurar”.

Toda surpresa pressupõe a omissão de etapas em um percurso. Esta deve ser reparada com a reconstituição do percurso como forma de compreensão desse processo e se configura como uma síncope. Assim, a passagem “e assustado dei um pulo lá da rede” mostra um sujeito atônito, ainda não recuperado da surpresa, que se prepara para uma relação polêmica com um anti-sujeito, figurativizado por “um branco de barba escura”.

Enfim, na primeira letra da segunda parte, o sujeito, em seu “porto muito seguro”, em total harmonia, modalizado pelo /crer/, pensava ser eterna sua condição de felicidade.

LOGO SONHEI
QUE ESTAVA NO PARAÍSO
ONDE NEM ERA PRECISO
DORMIR PARA SE SONHAR.

O que não se confirma na segunda letra da segunda parte, na qual, em estado tenso, de sujeito que percebe,

PRESSENTI A FOME, A SEDE

e disfórico, de sujeito que sente,

AI, SENTI NO CORAÇÃO

vive a iminência do desespero e suas decorrências patêmicas. Mas, além de sujeito onipresente, pois desde antes de “os mares dividirem os continentes” ele já estaria sobre a terra, demonstra sua onisciência ao afirmar o que a humanidade só viria a saber décadas depois:

O BRASIL VAI COMEÇAR

E, então, modalizado pelo /saber/, esboça um gesto de revolta representado na passagem “me levantei de borduna já na mão” para, em seguida, atenuar a insatisfação em resignação²¹, prolongando, dessa maneira, o seu estado passional, como que a demonstrar um “acordo polêmico” com o anti-sujeito para a posse conjunta do objeto, diante da irreversibilidade do processo.

AI, SENTI NO CORAÇÃO, O BRASIL VAI COMEÇAR.

Em oposição ao refrão, no regime extenso e à tematização, no intenso, temos agora, respectivamente, a segunda parte e seus desdobramentos, o que demonstra compatibilidade entre conteúdo e expressão, visto que, como afirmamos acima, o refrão e a tematização estão para o devir melódico assim como a iconização está para a seqüencialidade narrativa²².

Podemos observar, também, que todos os tonemas da segunda parte, além de serem descendentes e, portanto, asseverativos, o que delineia um figurativo efeito de veridicção, repetem o último motivo temático do segundo segmento do refrão e alcançam, invariavelmente a nota Fá, que, como já comentamos acima, é a nota fundamental da tonalidade, o que também denota contenção da direcionalidade melódica. Portanto, todo esse processo de involução que funciona como um simulacro construído no plano da expressão, do retorno ao proto-actante indiferenciado, à fusão original, na medida em que seu curso prima por evitar a orientação²³, está em plena compatibilidade com a primeira letra da segunda parte, na qual o sujeito em seu “porto muito seguro” se encontra novamente em conjunção plena com o objeto.

²¹ Greimas, A. J., *De la Colère, Actes Sémiotiques – Documents*, 27, 1981.

²² Tatit, L., *O Cancionista: composição de canções no Brasil*, São Paulo, EDUSP, 1995, p. 268-269.

²³ Tatit, L., *Semiótica da Canção: melodia e letra*, São Paulo, Escuta, 1994, p.76.

D					
Db					
C	CARURU				
B					
Bb		CA	TUPINAJÉ		
A	PAN	RI	PO	TÉ FUL-NI	
Ab					
G		JÓ	TI		Ó TUPI
Gb					
F	SOU		GUAR SOU CAE		NAMBÁ
E					
Eb					
D					

D					
Db					
C					
B					
Bb					
A	CON	PRO	HO	PRE	NAS
Ab					
G	TI	CU	RI	GUI	PRO
Gb					
F	NENTES	RAR	ZONTE	ÇAR	AR
E					
Eb					
D					

D					
Db					
C					
B					
Bb					
A	SE	A	AA	BAR	ME
Ab					
G	SO	SUR	TRA	BAES	PE
Gb					
F	NHAR	PRESA	CAR	CURA	GAR
E					
Eb					
D					

D					
Db					
C					
B					
Bb					
A	ME	CO			
Ab					
G	A	ME			
Gb					
F	CABAR	ÇAR			
E					
Eb					
D					

Completando esse processo de involução dentro da evolução, podemos observar nos segmentos 3, 4, 5, 6, 9, 10, 11 e 12 focos de repetição dos contornos melódicos surgidos do encontro dos motivos temáticos da primeira parte do refrão que incidem sobre as sílabas “te/ ca/ ri”, “mi/ sou/ tu” e “sou/ ca/ rajá”, porém, ocorrendo uma terça acima, ou seja, no primeiro segmento as notas envolvidas nessa configuração são Ré e Fá, já nos segmentos citados da segunda parte, essa configuração é transportada uma terça acima e envolve as notas Fá e Lá. Talvez tal configuração não fosse importante a não ser pelo fato de ocorrer na primeira vez sobre o que seria a tonalidade relativa e depois sobre a fundamental, o que de certa forma indica, também, contenção de direcionalidade.

D			
Db			
C			
B			
Bb			
A	XÓ SOU XA	RI IANO	PI GUARA
Ab			
G	VAN	MA	NI
Gb			
F	SOU PATA	TEE RI	MI TU
E			SOU RAJÁ
Eb			
D	CA	SOU	CA

D				
Db				
C				
B				
Bb				
A	QUEOS RES	FE TES	DO VO	LAN TE
Ab				
G				
Gb				
F	MA	REN	NO	ÇAN
E				
Eb				
D				

D				
Db				
C				
B				
Bb				
A	RE TE	TU SA	DE UM	MA RA
Ab				
G				
Gb				
F	PEN	GUE	NAU	DU
E				
Eb				
D				

Importante ressaltar que quase todos os saltos intervalares que ocorrem na melodia dessa canção envolvem notas do principal acorde de tônica, ou seja, Fá, Lá e Dó, o que indica confirmação da tonalidade e o interesse do enunciador de não se

afastar harmonicamente, ou seja, num regime extenso, a harmonia confirma a opção pela concentração.

No segundo segmento, a nota dó é alcançada (intervalo de quinta), mas com o apoio da nota Lá. Já na passagem do refrão para a segunda parte, o salto é de quinta (porém sem apoio), envolvendo oito semitons e em seguida é compensado por graus conjuntos descendentes. A expansão da tessitura e os desdobramentos melódicos da segunda parte firmam a compatibilidade da melodia com a segunda letra da segunda parte, em que os valores remissivos, diferentemente da primeira letra da segunda parte, são disseminados. Além disso, essas graduais ampliações da tessitura atuam como que a preparar o grande salto de dez semitons que primeiramente ocorre no sétimo segmento, e, na verdade, está em compatibilidade com a surpresa expressa na segunda letra da segunda parte, e aí acontecem os dois únicos saltos envolvendo outras notas além de Fá, Lá e Dó.

2

D
Db
C CARURU
B
Bb CA TUPINAJÉ
A PAN RI PO TÉ FUL-NI
Ab
G JÓ TI Ó TUPI
Gb
F SOU GUAR SOU CAE NAMBÁ
E
Eb
D

3

D
Db
C DE
B
Bb POIS RAMOS
A QUEOS RES DIVI CON
Ab
G DI TI
Gb
F MA NENTES
E
Eb
D

7

D
Db
C
B
Bb NUM PORTO MUITO
A SE CÉU PURO BOTEI PER NAS
Ab
G AS PRO
Gb
F EU ATRA AZUL PAZ E AR AR
E
Eb
D

A síncope instaurada por esse salto é imediatamente compensada por uma clara gradação, expressa pela melodia descendente, sobre as sílabas “quei”, “guro” e “per”, no segmento 7 (e, assim, ocorre também nos segmentos 8, 13 e 14), assim como o sujeito, ao recontar sua performance, tenta refazer o percurso anterior à velocidade imprimida pela surpreendente chegada da esquadra portuguesa.

Acreditamos ter demonstrado a compatibilidade entre os componentes melódico e lingüístico da canção “Chegança”. Temos certeza de que essa compatibilidade se estende ao arranjo, contudo, por falta de espaço, não investigaremos sua contribuição. Devemos, no entanto, comentar o título da canção, por considerá-lo de grande importância para a construção de seu sentido.

Chegança, segundo as definições do dicionário Aurélio e da enciclopédia Larousse Cultural, é

“dança erótica praticada em Portugal no séc. XVIII”, “no Brasil transformou-se em auto, baseado nas tradições exclusivamente ibéricas, com as denominações: chegança de marujos (marujos, marujada, barca, fandango, os fandangos, nau catarineta e chegança dos mouros, ou apenas chegança). Coreograficamente, todas essas modalidades apresentam o mesmo elemento de luta (lembração das aventuras marítimas de Portugal, ou dos combates entre cristãos e mouros).(...) Um dos elementos constantes e característicos das cheganças no Brasil, e também sua parte mais bela, é a velha xácara da Nau Catarineta, nau símbolo das aventuras marítimas dos portugueses, cuja origem remonta aos séculos XVI ou XVII.”

Então, o sujeito “proto-brasileiro”, atônito com a surpresa, reconta o momento da chegada da esquadra portuguesa como que a desejar compreender a síncope, dessa maneira, instaurada. Assim como o povo brasileiro, até hoje, canta e dança na “Chegança”, talvez pelo mesmo motivo. O restante dessa narrativa todos nós conhecemos, afinal são 502 anos de Brasil, de surpresas, de dores e de delícias de sermos o que somos ou estarmos como estamos.

RESUMÉ: On propose dans ce travail une analyse de la chanson « Chegança » (Antônio Nóbrega/ Wilson Freire) à l'aide de la Sémiotique de la Chanson dont les bases ont été avancées par Luiz Tatit. Trois types de processus de persuasion, thématique, passionnel et figuratif y sont passés en revue.

MOTS-CLÉ: sémiotique; chanson, analyse sémiotique; sémiotique de la chanson; musique populaire.

BIBLIOGRAFIA

- BARROS, D. L. P. (1988) *Teoria do Discurso: fundamentos semióticos*, São Paulo: Atual.
- (1990) *Teoria Semiótica do texto*, São Paulo: Ática.
- FIORIN, J. L. (1996) *Elementos de Análise do Discurso*, São Paulo: Contexto/EDUSP.
- (1999) *As Astúcias da Enunciação*, São Paulo: Ática.
 - *A Noção de Texto na Semiótica*, cópia xerog.
- GREIMAS, A. J. *De la Colère Actes Sémiotiques: Documents_v. 3, n. 27'*
- GREIMAS, A. J.; FONTANILLE, J. (1993) *Semiótica das Paixões –Dos estados de coisas aos estados de alma* São Paulo: Ática.
- TATIT, L. (1986) *A canção : eficácia e encanto*, São Paulo: Atual.
- (1994) *Semiótica da Canção : melodia e letra*, São Paulo: Escuta.
 - (1996) *O cancionista : composições de canções no Brasil*, São Paulo: EDUSP.
 - (1997) *Musicando a semiótica : ensaios*, São Paulo: Annablume.
 - (1989) *Elementos para a análise da canção popular* In: *Análise musical 1*, São Paulo: Atravez.
 - (1990) *Tempo e tensividade na análise da canção* In : *Análise musical 3*, São Paulo: Atravez.
 - (1999) *Da Tensividade Musical À Tensividade Entoativa* In: *Revista da Anpoll 6/7*, São Paulo: Humanitas.
 - (2000) *Marchinha e samba-enredo* In: *Folha de São Paulo*.
 - *Figurativização: Um Processo Pragmático e Cognitivo*, cópia xerog.
- VELOSO, C. (1997) *Verdade Tropical* São Paulo: Cia. das Letras.
- ZILBERBERG, C. (1988) *Para Introduzir o Fazer Missivo* In: *Raison et Poétique du sens*, Paris: Puf.
- (2000) *Esquisse d'une Grammaire du Sublime Chez Longin I*: *Langages* n. 137, mars 2000 (Sémiotique du Discours et tensions rhétoriques).
 - *Modalités e Pensée Modale* In: *Nouveaux Actes Sémiotiques*, Limoges, Trames, vol. 3.

- *Présence de Wölfflin* In: Nouveaux Actes Sémiotiques, Limoges, Pulim, vol. 23-24.
- *Reconhecimento do Universo fiduciário*, Groupe de Recherches Sémiolinguistiques, cópia xerog.