

ALOTIMBRE: PROCESSOS DE COVARIÇÃO NO ARRANJO DA CANÇÃO
POPULAR BRASILEIRA
(COVARIATION PROCESS ON THE ARRANGEMENT OF THE BRAZILIAN
SONG)

Márcio Luiz Gusmão COELHO (Universidade de São Paulo/CNPq)

ABSTRACT: *This work has for objective to prove that the test of commutation can be adapted and be applied to the arrangement of the brazilian song, or either, that the exchange of instruments of same category does not modify the revealed melodie signification.*

KEYWORDS: semiotic; linguistic song; popular music; arrangement.

Louis Hjelmslev, em seu “Prolegômenos a uma Teoria da Linguagem”, preconiza que suas idéias instituídas neste livro podem e devem se estender a todas as linguagens, não obstante terem sido construídas com base na linguagem natural; e afirma:

“De fato, está claro que não apenas as considerações inteiramente gerais que fomos levados a apresentar como também os termos aparentemente mais específicos que introduzimos aplicam-se não apenas à linguagem “natural” como também à linguagem num sentido muito mais amplo¹.”

Ao comentar a possibilidade de narratividade da música desde seus primórdios, ou seja, desde o período quando somente havia música modal, José Miguel Wisnik defende que o discurso musical começa a ser estabelecido pela prática da forma sonata, num período de consolidação do sistema tonal.

“(...) com isso a música instrumental oferecia pela primeira vez a impressão de estar “falando”, mesmo sem palavras, e de estar “contando uma história” cujos personagens não seriam senão células sonoras em transformação².”

Fica deste modo, então, consolidado que a música é um discurso, uma narrativa, uma linguagem cuja forma é análoga à linguagem natural, portanto, passível de ser analisada, em amplos aspectos, a partir do aparato teórico estabelecido pelo lingüista dinamarquês.

Na esteira do resultado dos estudos estabelecidos pela escola de fonologia oriunda do Círculo de Praga, Edward Lopes escreveu o seguinte, em seu livro “Fundamentos da Lingüística Contemporânea”, acerca da oposição distintiva entre fônemas, a que Hjelmslev chamou de variantes da expressão sonora:

¹ Hjelmslev, L. *Prolegômenos a uma Teoria da Linguagem*, São Paulo, Perspectiva, 1975, p. 109

² Wisnik J. M. *O Som e o Sentido*, São Paulo, Cia das Letras, 1989, p. 152.

“Pela palavra “função” entender-se-á covariação (Dinneen, 1970:36) ou dependência (grifos nossos) (ljelmslev, 1971b) entre duas entidades lingüísticas, tal que, se se introduz uma mudança em uma delas, provoca-se uma mudança correspondente na outra unidade.

*As operações de **comutação** e de **substituição** basáam-se na covariação. Temos **comutação** quando o resultado da covariação implica numa mudança do significado existente na forma lingüística anteriormente à covariação. Há comutação sempre que trocamos o primeiro elemento [d] do plano de expressão de (port.) **dia** pelo elemento [l], ou pelo elemento [f], etc., construindo *lia, fia, etc.*: alterado o plano fônico da forma original, alterou-se, ao mesmo tempo, o seu sentido.*

*Temos **substituição** quando a covariação não produz nenhuma diferença perceptível de significado entre a forma de que se partiu e a nova forma produzida pela covariação. Há substituição quando trocamos, na forma *dia*, o primeiro elemento [d] por um outro elemento como [j], construindo [jja]. Houve aqui, uma alteração no plano da expressão – [d] e [j] são foneticamente diferentes -, mas tal alteração não reperatiu no plano do conteúdo, pois pronuncia-se na maior parte do Brasil, indiferentemente como [dja] ou como [jja]. (...) Se, como acabamos ver acima, /d/ é um fonema do português e se [j] não se opõe a /d/ em nossa língua, mas o substitui, concluímos que [j] é uma variante ou um alofone do fonema /d/, em português³.*

Transportando tais conceitos ao seio da canção popular, é fácil verificar que podemos utilizá-los *ipsis litteris*, dado que o núcleo de identidade da canção (a função melodia e letra) nada mais é do que um elemento invariável, ou seja, aquilo que garante que uma canção seja a mesma canção, mesmo quando manifestada de forma diferente da originalmente apresentada. No entanto, existem outros elementos que concorrem para a manifestação da canção, que não apenas seu núcleo de identidade, como, por exemplo, o intérprete, o suporte no qual ela será manifestada, os instrumentos que a acompanham (seja na condição de acompanhamento, arranjo de base ou arranjo final, e, na maioria dos casos, esses elementos todos se reúnem sob a insígnia do arranjo), que podem e devem ser abordados com base nos conceitos acima descritos, porém, com algumas pequenas adequações.

Indo direto ao que interessa: Queremos propor que a mudança do “sotaque do instrumento” não implica uma mudança no sentido melódico por ele desencadeado. Isso equivale a dizer que a diversidade tímbrica dos instrumentos pouco ou nada influencia no sentido desencadeado por instrumentos inseridos em uma mesma categoria. As transformações engendradas por essa mudança ficam no nível do gosto estético, da adequação ao estilo ou da consagração pelo uso.

Por exemplo, se o arranjador utiliza um conjunto de instrumentos de cordas (violoncelos, violinos, violas e contrabaixos) buscando colaborar com a conjunção com percurso decorrente das escolhas feitas em nível profundo pelo compositor, acreditamos que esse conjunto poderia, sem danos aos desígnios do arranjador, ser trocado por um conjunto de flautas, ou de metais, entre outros. Claro que é preciso observar se a tessitura da melodia original é compatível com a tessitura dos instrumentos que irão substituir os instrumentos que a manifestaram anteriormente. Do mesmo modo, podemos ter, em um arranjo, um pandeiro que esteja colaborando com os estímulos somáticos de um samba temático, e ao substituí-lo por um ganzá, por exemplo, não

³ Lopes, E., *Fundamentos da Lingüística Contemporânea*, São Paulo, Cultrix, 1976, pp. 56 e 135.

estaremos imprimindo mudanças que afetem o sentido sonoro expresso pelo instrumento original⁴.

Enfim, quando trocamos, em um arranjo, instrumentos da mesma categoria (melódicos por melódicos, percussivos por percussivos etc.), estamos estabelecendo uma mudança de ordem substancial e não de ordem formal. Assim como um falante de Ribeirão Preto pronuncia o erre retroflexo (caipira) de maneira diferente de seus compatriotas cariocas que o pronunciam aspirado e paulistanos que pronunciam o erre vibrante alveolar, sem que haja com isso modificações na categoria “forma da expressão”, que é o que garante o sentido e nos faz compreender tanto a palavra “porta” pronunciada pelo ribeirãopretano como a pronunciada pelo carioca e pelos demais falantes da língua portuguesa.

A execução da sonoridade do instrumento é uma coisa diferente do valor que esse instrumento representa para o arranjo. E, caso o arranjador opte por valorizar os estímulos sómáticos de uma canção temática, utilizando vários instrumentos de declínio veloz, portanto, de duratividade restrita como o tamborim, o pandeiro, o surdo, o ganzá etc., ficaria muito difícil substituí-los por instrumentos de declínio lento, que podem criar um melhor efeito de duratividade. Ou seria possível imaginar tais instrumentos respectivamente substituídos por flauta, piano, violino e saxofone? E se resolvêssemos imaginar ou executar tal esdrúxula “covariação”, estaríamos diante de uma “comutação” e não de uma simples “substituição”. Portanto, de uma mudança de ordem formal, na qual a categoria que assegurava a compreensão do destinatário-ouvinte sofreria um choque, já que, na verdade, teríamos um perda de sentido, pois utilizando de maneira convencional os instrumentos melódicos não conseguimos criar efeitos percussivos convincentes; e, se queremos lançar mão dos efeitos de sentido criados por instrumento de percussão, é melhor que os utilizemos a tentar conseguir os mesmos efeitos a partir de instrumentos cuja utilização responde a outros interesses. Dessa maneira, o arranjador não correrá o risco de instaurar na rapaziada a falta de um cavaço, de um pandeiro ou de um tamborim⁵.

No caso anteriormente citado, em que um arranjador hipotético trocava um conjunto de cordas por um conjunto de flautas, teríamos apenas uma substituição de timbres, de “sotaque dos instrumentos”; uma mudança apenas de ordem substancial, no nível da execução, um outro timbre e, por que não dizer, um “alotimbre”, uma variante da expressão musical.

Esporadicamente, existe também uma certa dificuldade de se estabelecer substituições entre instrumentos de uma mesma categoria. Este trabalho trata da construção de elementos para que se possa abordar o arranjo aplicado à canção popular brasileira, a partir de uma perspectiva semiótica. Por conseguinte, tratamos de um modelo de previsibilidade (e não de um molde), como há muito preconiza a semiótica padrão. Portanto, cada caso deverá ser analisado segundo suas particularidades. Mas, em princípio, acreditamos não ser muito convincente a substituição de um surdo por

⁴ As canções passionais são as canções de andamento mais lento que, por isso, valorizam o percurso, privilegiando os alongamentos vocálicos e, mais frequentemente, tratam de disjunção. As canções temáticas são as canções mais velozes, cujos temas melódicos se aproximam em decorrência da velocidade. Essas canções privilegiam os ataques consonânticos e, mais frequentemente, tratam de conjunção.

⁵ Trecho da canção “Argumento”, de Paulinho da Viola.

um triângulo, ou de um piano por um cavaquinho, ou, mais drasticamente ainda, de um sousafone (baixo tuba) por um flautim, por mais que essas substituições sejam teoricamente justificáveis, pois estaríamos diante de mudanças feitas entre instrumentos de uma mesma categoria. Também, é quase impossível deslocar dessa discussão o contexto histórico em que um estilo é criado. O choro pode ser executado até por uma orquestra sinfônica e ter suas raízes instrumentais, como afirma Henriquez⁶, fincadas nas mais longínquas colônias portuguesas, porém, para nós brasileiros, choro se executa mais precisamente com flauta, cavaquinho, violão, violão de 7 cordas, bandolim e pandeiro, isto é, por um regional, não obstante as transformações inprimidas por grupos como “Nó em Pingo d’água”, por exemplo.

Acreditamos que, dessa maneira, fica claro que uma mudança de timbre dentro de uma mesma “proposição” melódica se dá da mesma maneira como numa mudança no âmbito da fonética, em relação à linguagem “natural”, portanto, uma mudança de ordem substancial, no nível da substância da expressão sonora. No entanto, as “covariações” podem ocorrer no âmbito da forma da expressão e, nesse caso, teríamos “comutações”, mudanças no sentido da expressão

Já demonstramos que as mudanças de instrumentos de uma mesma categoria, que ocorrem no âmbito de uma mesma proposição musical (seja melódica ou somente rítmica), mantêm-se no nível da substância, no entanto, como dito imediatamente acima, tais mudanças podem ocorrer no âmbito da forma e, caso sejam levadas a cabo, acontecerão pelo menos de duas maneiras distintas:

1) Segundo o professor Luiz Tatit,

*“as variações de velocidade, no universo da canção, sempre foram consideradas marcas de virtuosismo ou de originalidade dos executores (arranjadores, intérpretes ou instrumentistas), pois que jamais afetam a estrutura básica da obra concebida pelo compositor. Em parte isso é correto pois uma canção não deixa de ser o que é por ter sido executada de forma mais rápida ou mais lenta. Entretanto, com a radicalização dos estilos de execução de uma obra – que reproduz concretamente a projeção extensa do tempo desacelerado sobre um ritmo que, a princípio, tenderia à aceleração, ou vice-versa-, sobretudo a partir da década de 1960, algo de novo começou a transparecer por trás das relações matemáticas entre durações e tons”*⁷.

Conseqüentemente, uma modificação radical na execução de uma obra demanda uma mudança de ordem formal, no que diz respeito aos instrumentos utilizados em seu arranjo. Pois, caso o arranjador dê preferência por manifestar uma canção, anteriormente executada de acordo com os valores da aceleração, sob os ditames da extensão (ou desaceleração), deverá fazer modificações também na grade instrumental, ou, ao menos, privilegiar a audição de instrumentos que possam obter um melhor rendimento na busca da colaboração com a compatibilidade entre a letra e a melodia, de acordo com os valores que pretende exacerbar. E essa modificação deverá se dar no âmbito da forma das expressões, isto é, ele deverá executar a substituição de

⁶ Cazes, H. *Choro, do Quintal ao Municipal*, Rio de Janeiro, São Paulo, Ed. 34, 1998, p. 17.

⁷ Tatit, L. *Musitando a Semiótica: Ensaio*, São Paulo, Annablume, 1998, p. 23. Cf., capítulo Duratividade, p. 37.

instrumentos de categorias diferentes, nesse caso, uma “comutação”. Deverá, pois, optar por instrumentos de dedínio mais lento, com os quais poderá valorizar o percurso, imprimindo durações melódicas mais compatíveis com os sinais do desejo, da espera e do próprio itinerário narrativo. Aqui teríamos a mais óbvia mudança de cunho formal, ou seja, troca de instrumentos de categorias diferentes, no entanto, a troca pode acontecer, também, no âmbito da contraditoriedade, destituindo dessa maneira o privilégio do eixo dos contrários para tal fazer.

- 2) As mudanças podem ocorrer, também, no âmbito das proposições sonoras (melódicas ou, apenas, rítmicas), ou seja, o arranjador pode modificar o padrão melódico instituído na primeira versão do arranjo de uma determinada canção, mantendo o timbre que o manifestara. Por exemplo: uma determinada canção terrática pode ter sido gravada e manifestada pela primeira vez com um determinado ostinato executado por uma guitarra, que buscava a confirmação dessa tal tematização. No entanto, ao ser regravada, um outro arranjador pode optar por não manter o padrão melódico anteriormente instaurado, mas manter o instrumento, mais precisamente, o timbre que o tenha manifestado. Nesse caso, teremos uma substituição do “conteúdo” sonoro da melodia, mas seus valores melódicos que buscavam colaborar com a compatibilidade entre a letra e a melodia da canção se mantêm, ou seja, o compositor selecionou no nível profundo os valores da aceleração, o primeiro arranjador reforçou tal escolha selecionando motivos temáticos também para o arranjo, e ao reorganizar os elementos melódico-instrumentais desta canção, visando à manifestá-la, o segundo arranjador mantém, em parte, a escolha anterior (o timbre que irá manifestar o “conteúdo melódico”), porém, propõe um novo motivo melódico para alcançar tais objetivos. Em fim, a mudança se deu no âmbito da proposição melódica, portanto, uma mudança formal, pois o sentido melódico fôra alterado, não obstante ter havido a manutenção dos valores anteriormente selecionados, quais sejam, os da concentração. Este exemplo poder ser facilmente transportado para os domínios da percussão, isto é, dos instrumentos que freqüentemente apenas manifestam padrões rítmicos e não melódicos. Um arranjador pode tranqüilamente manter um instrumento de percussão utilizado em uma determinada canção e modificar, apenas, o padrão rítmico já manifestado por esse instrumento.

Comentamos acima que os elementos que se reúnem sob a insígnia do arranjo poderiam e deveriam ser analisados com base nos conceitos inicialmente descritos, porém, feitas algumas adequações. Quando Hjelmslev introduziu o termo “variante da expressão sonora” para explicar que podemos ter fonemas com função distintiva e variações na emissão desses fonemas, ele estava pensando em indivíduos diferentes, com timbres de voz também diferentes, executando substâncias de expressão diversas, assim como podemos ter instrumentos diferentes, com timbres diferentes, executando substâncias de expressão sonoras diversas. Também nos deparamos freqüentemente com falantes diferentes expressando o mesmo conteúdo, o que não implica modificações no conteúdo proposto. Da mesma maneira, se o núcleo de identidade de uma canção fôr manifestado por timbre de vozes diferentes, isso não acarretará - sem que haja alguma mudança extrema no componente linguístico, no componente

melódico, nem no andamento - mudanças de ordem formal; pois quando Caetano canta, por exemplo, “A luz de Tietê” e, logo em seguida, Gal Costa canta exatamente a mesma melodia e letra que Caetano já havia cantado, nessa troca, não há variação alguma no âmbito da forma, trata-se apenas da instauração de um ambiente contextual.

RESUMO: Este trabalho tem por objetivo comprovar que a prova da comutação pode ser adaptada e aplicada ao arranjo da canção popular brasileira, ou seja, que a troca de instrumentos de uma mesma categoria não altera o sentido melódico manifestado.

PALAVRAS-CHAVE: semiótica; lingüística; canção; música popular; arranjo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CAZES, H. (1998) *Choro: do quintal ao municipal*, São Paulo, Editora 34.
- HJELMSLEV, L. (1975) *Prolegômenos a uma Teoria da Linguagem*, São Paulo, Perspectiva.
- LOPES, E. (1976) *Fundamentos da Lingüística Contemporânea*, São Paulo, Cultrix
- 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) *Musitando a semiótica: ensaios*, São Paulo: Annablume.
- WISNIK, J. M. (1989) *O Som e o Sentido*, São Paulo, Cia das Letras, 1989.