

“Cais”: uma análise ancorada na Semiótica da Canção

Kristoff Silva¹
kristoffsilva@gmail.com

Resumo: *A principal intenção do presente artigo é aplicar o modelo de análise proposto por Luiz Tatit em sua Semiótica da Canção a um objeto pouco presente em suas publicações: canções do Clube da Esquina. Reconhecida por sua riqueza musical, a produção do grupo de artistas que integram o “Clube” poucas vezes recebe um tratamento analítico voltado para a compatibilização de seus recursos musicais e linguísticos. Como de fato a teoria de Tatit dá especial ênfase à relação melodia e letra, o presente artigo investiga os aspectos dessa relação no interior da canção “Cais”, de Milton Nascimento e Ronaldo Bastos.*

Palavras-chave: *Análise; Composição de canções; Milton Nascimento; Clube da Esquina.*

Abstract: *The main intention of this paper is to apply the analytical model proposed by Luiz Tatit in his Semiótica da Canção to an object that is not very frequent in his production: the songs written by Clube da Esquina. Known for their musical richness, the songs of this group of artists seldom receive an analytic treatment focused on the compatibility of their musical and linguistic resources. As Tatit’s theory gives special emphasis to the relationship between melody and lyrics, this paper investigates these aspects within the song “Cais”, by Milton Nascimento and Ronaldo Bastos.*

Keywords: *Analysis; Songwriting; Milton Nascimento; Clube da Esquina.*

Introdução

A Semiótica da Canção destina-se à abordagem do sentido que nasce do encontro da letra com a melodia. Sua ideia central é a de que a compatibilidade entre as duas componentes da canção acontece quando, de forma menos ou mais evidente, o gesto entoativo usado na fala cotidiana é preservado, como um perfil que orienta o desenvolvimento da melodia. Assim, as ascendências e descendências que normalmente utilizamos para nos expressar, alimentando o interesse do ouvinte quando sustentamos ou elevamos o registro vocal ou oferecendo indícios de

¹ Professor da Fundação de Educação Artística. Graduado em Violão pela Escola de Música da UFMG, possui Mestrado em Estudos das Práticas Musicais, tendo sido orientando pelos professores/doutores Sérgio Freire e Luiz Tatit. Atua como compositor e cantor, autor de trilhas para teatro e dança. Recentemente estreou “Três canções para voz e quarteto de cordas”, obra encomendada pela Fundação Osesp. Possui dois CDs gravados, Em Pé No Porto e A Outra Cidade (este em parceria com Pablo Castro e Makely Ka) além de um DVD, “Ao vivo na Casa da Ópera”, que conta com a participação de Ná Ozzetti.

que nos aproximamos de algum tipo de conclusão, quando nos dirigimos ao grave, são aspectos reproduzidos no desenvolvimento melódico de uma canção. No equilíbrio entre a conservação dessa voz que fala dentro da voz que canta e seu impulso ou gesto musical investem tanto compositores quanto intérpretes, alguns pendendo mais para a explicitação dessa presença da entoação, outros mais afeitos à elaboração musical, que algumas vezes estende-se à harmonia e ao arranjo.

Criada por Luiz Tatit, a Semiótica da Canção filia-se à de Linha Francesa, que tem na Semiótica Tensiva sua face mais avançada e, o que é particularmente interessante, mais musical². Segundo o próprio Tatit, a Semiótica Tensiva poderia até se chamar Semiótica Musical, dada a proximidade de muitos dos seus conceitos com o modo pelo qual os músicos compreendem ou tratam a linguagem a que estão dedicados. Aspectos como andamento, tonicidade, expansão, concentração, incoatividade (como algo começa), duratividade (como se desenvolve) e terminatividade (como finaliza), tudo isso é assunto comum à Música e à Semiótica Tensiva. Nada mais natural que nasça, dentro dessa teoria, a Semiótica da Canção, embora Tatit sublinhe a diferença entre canção e música. Para validar seu argumento, lembramos que a grande parte do conjunto dos nossos melhores compositores de canção não conhece nada de teoria musical e por vezes nem toca sequer um instrumento. Segundo Tatit a habilidade desses compositores é de outra ordem, ligada à capacidade mencionada acima de desenvolver uma melodia ao mesmo tempo em que dentro dela se conserva o gesto entoativo natural da fala.

Embora seja um modelo de análise apropriado a qualquer canção popular (ou à canção popular de consumo, como diz Tatit) a bibliografia da Semiótica da Canção reproduz algo bastante comum no contexto acadêmico: praticamente ignora a obra dos mineiros do Clube da Esquina. Este conjunto de canções raramente recebe algum tipo de tratamento analítico, a despeito de sua importância histórica, influência e reconhecimento, nacional e internacional. Enquanto fartamente (dentro do já restrito campo de investimentos acadêmicos voltados para a canção popular) são encontrados muitos estudos sobre a obra de Chico Buarque, Caetano Veloso, Vinícius de Moraes, Tom Jobim e, mais recentemente Elomar (dentre outros), sobre o Clube da Esquina os artigos e reflexões não passam de exceções. E mesmo assim, há que se considerar que a maior parte desses estudos debruça-se sobre a letra, sendo realmente raros aqueles dedicados à componente musical das canções. Análises da compatibilidade entre as duas

² Conferir em *Musicando a Semiótica* (TATIT, 1997), o primeiro capítulo dedica-se a detalhar essa relação Música e Semiótica Tensiva, chamando atenção também para o caso especial da canção popular. O livro inteiro ilustra essa relação de diversas formas os aspectos musicais das abordagens semióticas dos nossos dias. Naturalmente, referimo-nos a aspectos apreendidos de análises tensivas

componentes, letra e música, foram significativamente impulsionadas a partir do surgimento da Semiótica da Canção que, como toda Semiótica, recebe de cada novo objeto de pesquisa contribuições diretas ao seu desenvolvimento. Se, segundo Tatit a canção é um território privilegiado para os aprimoramentos dessa teoria, consideramos a pouca visita ao universo das canções produzidas pelo Clube da Esquina antes de tudo um estímulo a nossas investidas, às quais nos lançamos por meio de uma das mais belas peças, “Cais”, de Milton Nascimento e Ronaldo Bastos.

Observações sobre a letra

Cais

Milton Nascimento e Ronaldo Bastos

Para quem quer se soltar invento o cais
Invento mais que a solidão me dá
Invento lua nova a clarear
Invento o amor e sei a dor de encontrar
Eu queria ser feliz
Invento o mar
Invento em mim o sonhador
Para quem quer me seguir eu quero mais
Tenho o caminho do que sempre quis
E um saveiro pronto pra partir
Invento o cais
E sei a vez de me lançar

A abordagem de cada uma das componentes, letra e melodia, separadamente, serve apenas para que possamos fazer referências detalhadas a cada uma delas no momento em que avaliarmos sua relação. Quando partimos da forma da letra procuramos reconhecer uma estrutura que receberá a dinamização temporal/musical da melodia. Essa estrutura se articula em partes, e dentro destas cada verso, juntamente com os segmentos melódicos, formarão unidades

de sentido. A própria sonoridade da letra, suas aliterações, rimas, integrando cada um desses segmentos partes maiores, faz parte dos elementos que contribuem para a conservação do significante, dado essencial nas linguagens estéticas. Portanto, muito embora a razão de ser da Semiótica da Canção seja a análise da relação melodia e letra, uma das etapas pertinentes à análise pode ser o tratamento de cada uma das componentes.

Em “Cais”, notam-se duas partes que guardam traços de semelhança ou correspondência entre si:

Parte 1

Parte 2

Para quem quer se soltar invento o cais

Para quem quer me seguir eu quero mais

Invento mais que a solidão me dá

Tenho o caminho do que sempre quis

Invento lua nova a clarear

E um saveiro pronto pra partir

Invento o amor

Invento o cais

E sei a dor de encontrar

E sei a vez de me lançar

Segmento central

Eu queria ser feliz

Invento o mar

Invento em mim o sonhador

A letra apresenta um sujeito enunciador dotado de competência, a de inventar, modalizado pelo querer (“eu quero mais”), pelo saber (o verbo “sei” aparece explicitamente em dois versos, “e sei a dor de encontrar” e “e sei a vez de me lançar”), e pelo poder (o que se pode deduzir de versos como “tenho o caminho do que sempre quis” e “e um saveiro pronto pra partir”). Percebe-se que, se o estado atual do sujeito enunciador é indesejável, o texto mostra sua propensão e competência para a mudança, ainda que saiba “a dor” de encontrar aquilo que procura.

Sabe-se que o valor da liberdade aumenta na proporção em que cresce o perigo de perdê-la. Criar na tangente do mundo ruidoso, absorvendo as atuações do anti-programa em proveito da evolução do programa, constitui, portanto, um exercício de liberdade, fundado na competência do sujeito enunciativo. (TATIT, 1994, p.262)

Seu estado passional é inequívoco, o que se depreende por isotopias do sofrer (solidão, dor, e a ausência da felicidade), sintetizada no verso “Eu queria ser feliz”. De fato, o conteúdo geral trata do sentimento dessa falta, enunciada literalmente. O referido verso inicia o segmento (central) que funciona melodicamente como um eco da primeira parte mas que ao mesmo tempo constitui uma unidade em separado. Portanto, parece conter um recado³ especial do conteúdo da letra e da canção como todo. Modalizado pelo querer-ser (feliz), encontramos um sujeito em estado de espera simples, em que o desejo de conjunção com o valor felicidade não leva a uma ação propriamente dita. Durante toda a extensão da canção, o sujeito apenas prepara essa transformação, numa dimensão ainda virtual, em que tudo é invenção (inventa “o cais”, ”mais que a solidão” lhe dá, a “lua nova”). Ele poderá ser ou não o sujeito do fazer que transformará o seu estado de espera. Conforme Diana Barros - “a espera é um estado tenso-disfórico de disjunção”, tendo por contrapartida a satisfação (e a confiança) ou a insatisfação (e a decepção). Barros confirma que a insatisfação pode levar ao sentimento de falta, que pode levar ao programa (ou ao percurso) de suprir a falta do objeto (BARROS, D. *Teoria do Discurso, Fundamentos Semióticos*. Ed. Atual, 1988).

Essa falta, detectada como núcleo de sentido da letra, traduz-se em percurso de busca na componente musical, conforme vimos na descrição do modelo passional. A falta da felicidade (valor que pode, nesse texto, estar associado à liberdade, à viagem e outros valores) é, no fundo, a falta de um estado de completude, que o sujeito (teoricamente) conhece ou já experimentou e que por isso projeta no futuro a possibilidade de uma re-integração (consigo mesmo). Esse percurso que evolui na linha melódica do canto (ocupação da tessitura) e se desenvolve também em outras componentes musicais é portanto uma busca de recuperação da continuidade. Isso justifica a parcela de recorrência de motivos melódicos como um encontro “da melodia consigo mesma”, indicando nas instâncias profundas do texto, uma conjunção à distância (ou temporal). É o que passaremos a investigar.

³ O termo aparece aqui em itálico por fazer alusão às reflexões de J.M. Wisnik acerca do sentido nos contos de Guimarães, (em especial “Recado do Morro”), e que aparecem na análise de “O Famigerado”, publicada em Scripta (PUC/MG), vol. 5, nº10 (2002) e republicado no livro “Sem Receita” (WISNIK, J.M. *Sem Receita*. Publifolha, São Paulo. 2004).

Persuasão Passional

Sabe-se que os modelos de integração melodia e letra, elaborados pela Semiótica da Canção, apresentam-se sempre combinados entre si, em proporções diferentes. Um primeiro exame da canção “Cais” leva-nos a detectar a presença dominante do modelo passional. Percebemos nitidamente as principais características do regime de expansão, sobretudo a desaceleração de base, os alongamentos vocálicos (cujos exemplos estão marcados em negrito), saltos (evidenciados pela linha vertical) e a ocupação de uma ampla tessitura (14 semitons, considerando toda a extensão da melodia). Uma ilustração dessa ocupação do espaço na sua dimensão vertical (tessitura) é apresentada na fig.1.

to o a		
ven		
... In		
to	me dá ...	mor
ven		
... In		
	Lidão	
soltar...	mais	
Pa	quer se	que a so
ra quem		

Fig.1

A Semiótica da Canção trata a presença de tais elementos como indicativos da falta sentida pelo sujeito em relação ao objeto. Em razão dessa falta de seu complemento (em última instância, falta de si mesmo em estado de plenitude) o sujeito empreende a busca pelo objeto. Na conversão da falta em percurso melódico, a distância entre sujeito e objeto torna-se a distância entre os elementos constituintes da melodia. Verificamos assim a tendência para a desigualdade, para a variação, ou, noutros termos, um aumento no índice de novidade (como contrário à reiteração). Para isto é convocada toda sorte de recursos de desenvolvimento musical, cabíveis no âmbito da melodia que se destina a veicular uma mensagem linguística (que, em geral, confirma aquele referido sentimento de falta). Tais recursos se manifestam tanto

de maneira pontual (variação motívica, saltos, alongamentos vocálicos) como global (transposições de registro).

É o que pode ser observado em “Cais”: além das características ilustradas na Fig.1, (ampla ocupação da tessitura, alongamentos vocálicos e saltos), verifica-se que o desenvolvimento melódico passa por uma segmentação assimétrica da melodia, ao sabor dos versos, conjugando intensidade (vogais enfatizadas) e extensidade (âmbito melódico e duração das notas). Assim o perfil melódico pode ser compreendido como a própria expressão da tensividade. Basta observarmos três segmentos para compararmos o número de sílabas (e notas) e notarmos as diferenças dos perfis.

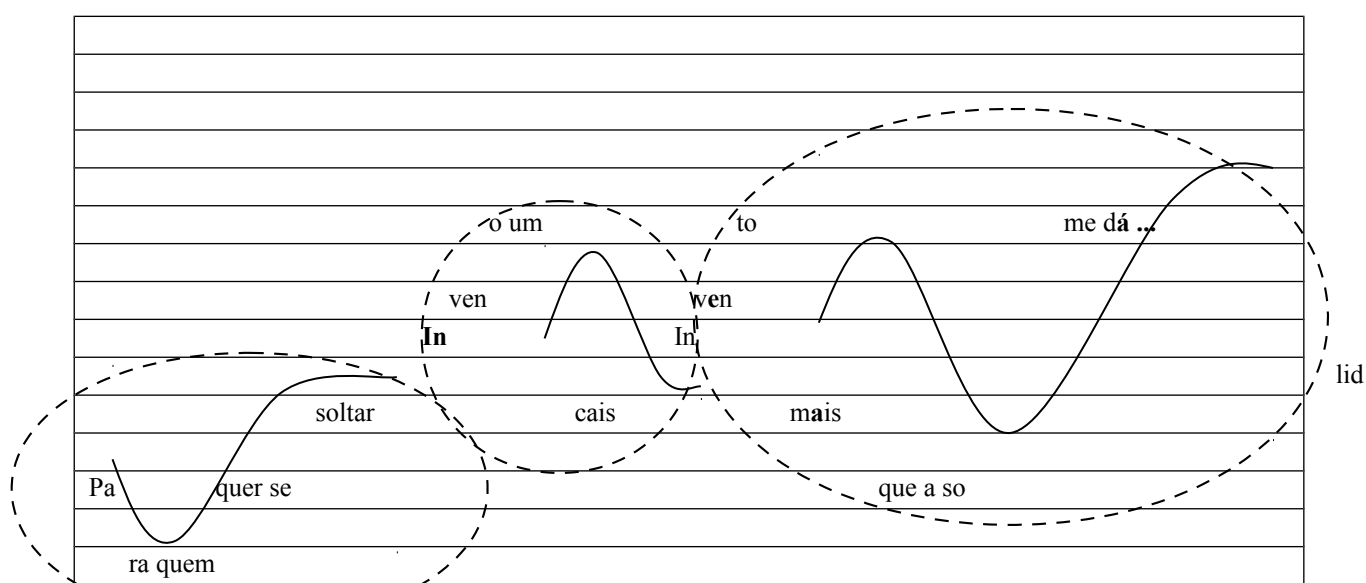


Fig.2

Essa tendência para a desigualdade, na superfície do texto cancional indica, no nível fundamental, a descontinuidade que resulta daquela cisão primordial que origina a busca. Recordando o que já foi exposto a respeito dos modelos da Semiótica da Canção, essa tendência para a desigualdade (ou alteridade) é recurso central do modelo passional. Com efeito, um jogo de compensações se instaura internamente em cada composição, a fim de recuperar aspectos contínuos negados pelos saltos, transposições e pela desigualdade entre os segmentos. Esse jogo de compensações se processa por meio dos recursos complementares, como, por exemplo, as gradações (em que o mesmo desenho vai sendo reapresentado, subindo ou descendo gradualmente no plano das alturas).

No caso de “Cais”, verificamos essa recuperação da continuidade no modo como a melodia “encontra a si mesma”, na semelhança de seus segmentos. A rigor, estes não são

nho o	ro pron
Te	
que sem	
Mi	
nho do	

Fig.4

Outro exemplo: o segmento melódico apresentado no início, com a letra “Invento o cais”, reaparece adiante, num registro mais agudo, contendo o ponto culminante da melodia, com a letra “invento o mar, invento em mim, o sonhador” (Fig.5):

to um	to em	nha
ven	ven	so do
In	In	O
cais	mim	(o)r

Fig.5

De resto, cumpre notar que os segmentos ainda guardam outras correspondências entre si. O trecho “Invento um cais” se desenvolve em “Invento mais que a solidão me dá”; (em que “Invento mais” é cantado exatamente com a mesma melodia de “Invento um cais” seguida do restante da frase). Por sua vez, o verso “Invento lua nova a clarear”, reproduz, no registro mais agudo, o mesmo segmento melódico do verso anterior. Esta mesma estruturação melódica

acontece na segunda parte da canção, com “Eu quero mais” e “Tenho o caminho do que sempre quis” (e, naturalmente, com “E um saveiro pronto pra partir”). Tal desenvolvimento integra em uma só frase as duas proposições melódicas iniciais (em posição espelhada), que cantam os versos “Para quem quer se soltar, invento o cais”.

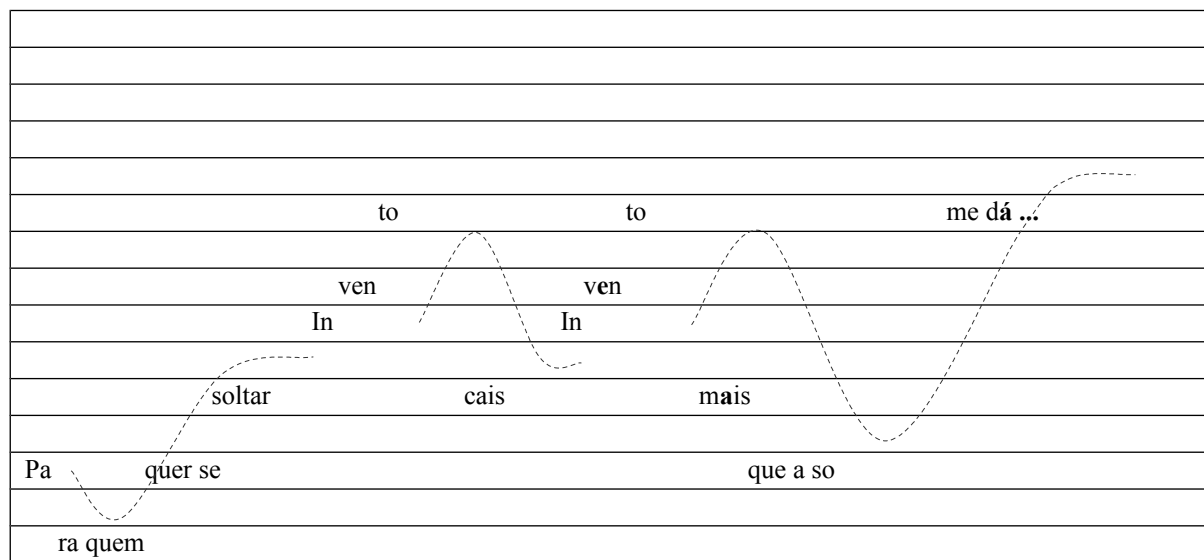
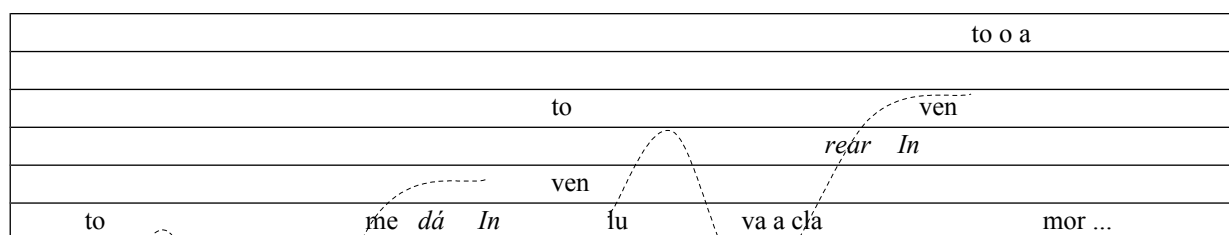


Fig.6

Em resumo, “Cais” é uma canção passional, o que se evidencia por sua desaceleração de base e pela exploração da tessitura (que se estenderá, como veremos, à expansão harmônica). O andamento desacelerado distancia de tal modo os segmentos que não se pode pensar em proximidade temática, em conjunção espacial, mas sim temporal. Tais motivos também operam dentro de um grau de previsibilidade assegurado pelo uso de operações gradativas. São construídos basicamente por desenhos em graus conjuntos, que progridem no eixo vertical sempre com um elo dado pela altura em que termina um motivo e começa outro (ver figura 7).



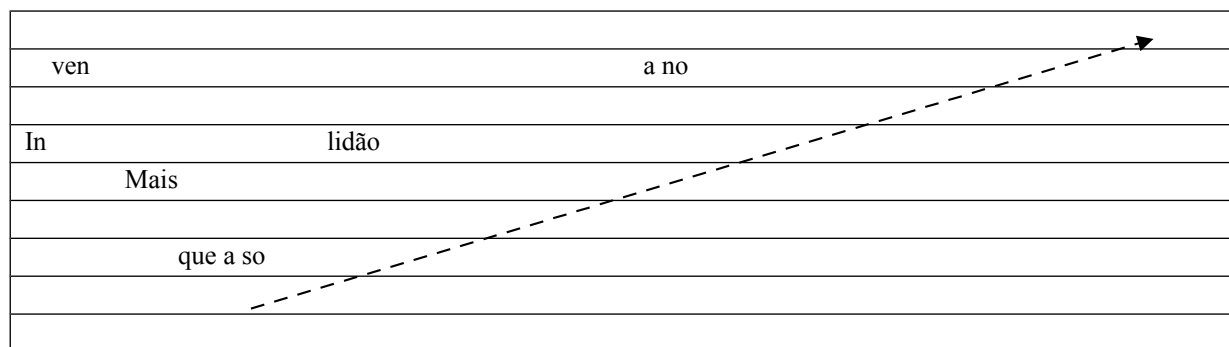


Fig.7

Ao recurso da gradação se associa, na componente verbal, a noção de elo à distância. Este é outro ponto de confluência das canções tratadas no presente trabalho e, pela reincidência dessa mesma noção em diversas outras canções do Clube da Esquina, parece compor a rede de recados de parte significativa de suas letras.

Assim como essa semelhança entre segmentos têm o sentido de um encontro (da melodia consigo mesma), a retomada da melodia numa canção passional tem o sentido de encontro do objeto. Com efeito, quando, na segunda parte, o enunciador retoma a melodia da primeira, aquilo que antes trazia um teor etéreo, pouco palpável (“invento o cais” “Invento lua nova a clarear”), agora cede lugar a figuras mais concretas, como as que aparecem nos versos “tenho o caminho do que sempre quis e um saveiro pronto pra partir”. De certo modo, o sujeito enunciador apresenta, mais do que apenas o desejo (de “ser feliz”) ou aquilo que ele “inventa”, as condições materiais para empreender a desejada viagem, por meio da qual entrará em conjunção com o valor felicidade (ou valores que a este possam corresponder, como, por exemplo, a liberdade). Mas, se for possível falar em mudança de estado, de não disjunção para conjunção, somente a seção instrumental oferecerá elementos para isso, como veremos mais adiante.

A previsibilidade mencionada como um dos atributos da gradação melódica é também um fator de desaceleração. Nos termos de Tatit, “a gradação estabelece uma lei para a evolução e ocupação da tessitura”. Ela funciona como um agente de concentração, dentro de um regime de expansão. São as “doses de identidade melódica” (Lopes e Tatit, 2008, p. 25), sempre encontradas nas canções passionais, que no caso de “Cais” apresentam-se em alto grau, ainda

que não se configurem uma tematização propriamente dita, pelo grau de desaceleração dessa canção e como participa da nossa relação da mesma.⁴

Ao observarmos essa determinação do andamento sobre as demais impressões confirmamos o pensamento de Fontanille a respeito da regência do sensível sobre o intelectual. Lembramos que a valência da intensidade (associada por Fontanille à interoceptividade, ao sensível) se articula em andamento e tonicidade. Antes de apreendermos a reiteração dos motivos e sua evolução no plano das alturas, tal como descrevemos nos diagramas acima, o andamento desacelerado de base (associado a outras características do modelo passional, como os alongamentos vocálicos e a ocupação da tessitura), imprimem uma marca profunda em nossa percepção sensível, contaminando a impressão global do texto cancional. O andamento (ou regime) desacelerado, por determinar as durações (ênfaticadas nos alongamentos vocálicos) e a extensão espacial (ocupação da tessitura) leva-nos a deduzir o modelo passional como dominante na presente canção. Mesmo detectando a reiteração de motivos melódicos, estes evoluem no plano vertical, não sendo rigorosamente os mesmos. Esse grau de reiteração melódica apenas atenua em alguma medida a alteridade (ou diferença) entre os elementos que participam do desenvolvimento melódico passional.

Entoação e Persuasão figurativa

A porção figurativa (relativa à compatibilização melodia e letra baseada nas entoações da fala), embora menos evidente, não poderia deixar de estar presente, uma vez que a prática do cancionista, conscientemente ou não, está em dizer algo (componente linguística) através de uma melodia (componente musical). Enquanto esta última contribui para a estabilização do modo de dizer, aquela traz a força persuasiva da comunicação cotidiana. Por meio desta verifica-se que, antes de tudo, algo está a ser dito, de modo especial, com mais força expressiva do que nas situações de comunicação do dia a dia. Cada modelo de compatibilização entre melodia e letra propõe uma economia interna dessas forças expressivas e essa economia se sofisticada nas diversas combinações de dominância entre os modelos. O modelo da figurativização leva para a elaboração melódica algo que praticamos na entoação coloquial

⁴ Aos interessados no aprofundamento dessas considerações sobre o papel do andamento na construção de sentido, um dos autores indispensáveis é Claude Zilberberg. “Ninguém pode, nos dias de hoje, ter a pretensão de resolver completamente um afeto, mas parece razoável reconhecer que o andamento e a tonicidade são como que as cordas de nosso ser, as quais, ao serem tocadas, afetam-nos na exata medida das valências envolvidas”. (ZILBERBERG, C. Observações sobre a base tensiva do ritmo. Tradução de Lúcia Teixeira e Ivã Carlos Lopes. *Estudos Semióticos*. [On line]. Disponível em //http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es). Editores responsáveis: Francisco E. S. Merçon e Mariana Luz P. de Barros. Volume 6, número 2, São Paulo, novembro de 2010, p.12. Acesso em 12/09/2011.

presente em nossas conversações: elevações, suspensões e descensos, que são interpretadas de diversas formas, considerando também sua componente lingüística. Isso nos leva a tratar um pouco de questões relativas à enunciação. Se toda enunciação pressupõe um acordo tácito, imediato e até inconsciente, simultâneo ao ato de comunicação (Tatit, 1997, p.77), o elo que o enunciador (no caso, o cancionista) procura com seu enunciatário (o ouvinte) é de fíducia. É o primeiro contrato que, como dissemos, está pressuposto em toda enunciação. No terreno das canções, essa adesão inicial é assegurada pela presença, ainda que residual, de alguma porção de entoação natural nos contornos da melodia, nos pontos de ênfase da curva melódica, nas acentuações (em fase ou não com acentuações lingüísticas) e, especialmente, nas terminações de frase (tonemas), que conferem sentido de asseveração ou de suspensão ao que se diz. Em detalhes: uma descendência melódica no final de uma frase compatibiliza-se com uma afirmação (asseveração), ao passo que, se encontramos um final de frase que não descenda, ou ainda, dirija-se ao agudo, podemos pressupor alguma continuidade no assunto tratado, tal como praticamos no ato de falar. A curva melódica, por vezes, pode expressar uma frase interrogativa ainda que no final tenhamos um tonema descendente. Claro que as considerações aqui apresentadas acerca da entoação aplicam-se à nossa língua, uma vez que a nossa proposta é a de analisar canções brasileiras. Considerações sobre a variedade de entoações em todo o mundo fogem aos objetivos do presente trabalho, muito embora possamos levar em conta que a direção dos tonemas descendentes indicando conclusão ou ascendentes ou “estacionários” indicando suspensão é fartamente encontrada nas mais diferentes línguas.

A presença de figuras entoativas é considerada uma *debreagem* enunciativa⁵, específica do plano melódico (Lopes e Tatit, 2008, p.101). Apesar do discurso em primeira pessoa, não encontramos nessa canção - Cais - nenhuma figura que desvela de maneira inequívoca a presença da fala no interior da melodia. Entretanto, em uma análise mais detida, que leve em conta tanto os arcos descritos pela melodia quanto as terminações das frases (tonemas), logo verificamos a presença da entoação como um dos elos responsáveis pela integração melodia e letra. Em cada terminação ascendente (ou suspensiva) tal como na fala cotidiana, o enunciador gera a noção de continuidade do discurso. É o que se verifica, por exemplo, no segmento inicial da melodia (“Para quem quer se soltar”), terminando em suspensão, o que é compatível com a letra, na medida em que esta também exige alguma

⁵ *Debreagem enunciativa* acontece “quando o enunciador projeta no texto um narrador que fala em primeira pessoa (virtualizando, portanto, um enunciatário em segunda pessoa)”. (TATIT, L. *Musicando a Semiótica*. Annablume, 1997).

consecução para o primeiro verso. Esta consecução se dá quando ele, enunciador, apresenta atribuições e fazeres que lhe são próprios, tais como “invento o cais, invento mais que a solidão me dá” etc. Note-se que além da suspensão local, ao final de cada verso, toda a estrofe descreve um arco para uma culminância (nota mais aguda, repetida três vezes) e no verso conclusivo dessa mesma estrofe há um descenso (nos versos “de encontrar” e “de me lançar”). É nesse sentido que observamos uma participação das orientações comuns da fala cotidiana, no desenvolvimento melódico em sua ocupação da dimensão vertical, ou seja, no processo de expansão que rege a canção como um todo. Além disso, a questão rítmica (duração das notas e acentuações deslocadas, em relação ao pulso básico) contribui para detectarmos a instabilidade típica da fala cotidiana na estruturação da melodia de “Cais”.

A instabilidade das entoações lingüísticas – adequada, como já vimos, à rapidez das transformações intelectivas – é um desafio ao tratamento musical. Suas evoluções melódicas são arrítmicas e microtonais, ostentando o descompromisso com o plano da expressão, mas demonstrando, ao mesmo tempo, uma natural compatibilidade com as evoluções lingüísticas. Mais que isso, as entoações dependem da coesão assegurada no nível da forma do conteúdo da linguagem para cumprir seu papel adjuvante nas formulações enunciativas e, sobretudo, nas modulações dos afetos investidos nos textos. (TATIT, 1994, p. 257)

Levando em conta os modelos de integração melodia e letra, podemos dizer que a canção “Cais” apresenta como dominante o modelo passional, e, além disso, confirmamos o modo como a entoação participa do desenvolvimento melódico dessa canção. Ao atestarmos a presença de elementos típicos da oralidade, manifestos nos perfil melódicos e flutuações rítmicas detectados em “Cais”, confirmamos o pressuposto de que a canção guarda íntima relação com a fala, e que esta oferece aos cancionistas modelos de compatibilização entre conteúdo e expressão. O pendor natural em cada um para a maior ou menor ênfase na elaboração musical, quer melódica, harmônica ou qualquer outra (e Milton Nascimento é reconhecidamente um dos músicos mais originais no contexto da canção brasileira) não diminui a importância da fala como referência que valida (ou não) se aquilo que está sendo cantado está ao mesmo tempo sendo dito. As variantes no equilíbrio entre essas componentes enriquecem o nosso cancionário e estimulam as mais diversas abordagens de nossa produção.

Referências

TATIT, Luiz; LOPES, Ivã Carlos. **Elos de melodia e letra**: análise semiótica de seis canções. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

TATIT, Luiz. **Semiótica da canção**: melodia e letra. São Paulo: Escuta, 1994.

_____. **O cancionista**. São Paulo: Edusp, 1996.

_____. **Musicando a semiótica**. São Paulo: AnnaBlume, 1997.

_____. **Análise semiótica através das letras**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. 200p.

_____. **O século da canção**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

_____. **Todos entoam**: ensaios, conversas e canções. São Paulo: Publifolha, 2004.

_____. **Semiótica à luz de Guimarães Rosa**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.

_____. **A canção e as oscilações tensivas**. Estudos Semióticos. [on line] Disponível em: ([HTTP://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es](http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es)). Editores Responsáveis: Francisco E.S. Merçon e Mariana Luz P. de Barros. Volume seis, Número 2. São Paulo, novembro de 2010, p. 14 – 21. Acesso em 05/02/2011). p. 14 – 21).

WISNIK, J.M. **Sem Receita**. São Paulo: Publifolha, 2004.

ZILBERBERG, Claude. Observações sobre a base tensiva do ritmo. Tradução de Lucia Teixeira e Ivã Carlos Lopes. *Estudos Semióticos*. [on-line] Disponível em: (<http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es>) . Editores Responsáveis: Francisco E. S. Merçon e Mariana Luz P. de Barros. Volume 6, Número 2, São Paulo, novembro de 2010, p. 1–13. Acesso em “12/07/2011”.

Data de recebimento do artigo: 22/04/2010 Data de sua aprovação: 26/05/2010

CD : Nascimento, Milton; Borges, Lô. Clube da Esquina: EMI, 1972.