

Letra e música em “Sabiá”, de Chico Buarque e Tom Jobim: um discurso isotópico

Alfredo Werney Lima Torres¹
alfredo.lima@ifpi.edu.br

Resumo: Este artigo pretende realizar uma leitura semiótica da canção “Sabiá”, de Chico Buarque e Tom Jobim, com o intuito de perceber os efeitos de sentido gerados pela articulação entre letra e música. A partir de nossa análise, observamos que “Sabiá” possui uma rigorosa unidade estética, um discurso isotópico. Além disso, a canção dialoga com a moderna literatura brasileira, no que se refere ao uso de uma linguagem prosaica, à busca de uma simplicidade, à utilização de uma linguagem mais concisa e à inserção da ironia.

Palavras-chave: Chico Buarque; Tom Jobim; Semiótica da Canção; Canção Popular.

Abstract: This article intends to conduct a semiotic reading of the song “Sabiá”, by Chico Buarque and Tom Jobim, aiming to realize the effects of meaning engendered by the articulation between music and lyrics. From our analysis, we observed that “Sabiá” has a strict aesthetic unit, an isotopic speech. Furthermore, the song dialogues with the Modern Brazilian Literature, regarding the use of a prosaic language, the search for simplicity, the use of a more concise language and the insertion of irony.

Keywords: Chico Buarque; Tom Jobim; Semiotics of the Song; Popular Song.

1- Introdução

As correspondências entre texto poético e música têm gerado discussões férteis no Brasil, sobretudo após o surgimento de gêneros musicais como a bossa nova, no final da década de 1950, que aproximou escritores acadêmicos e cancionistas populares, possibilitando uma troca mútua de experiências estéticas e abrindo novos campos de estudos literários e musicais. Tom Jobim e Chico Buarque, efetivamente, estão entre os compositores que alargaram as possibilidades de articulação entre letra e música no universo da canção popular brasileira.

O primeiro desses músicos criou em suas composições uma linguagem pouco explorada pela chamada MPB: melodias não-harmônicas, harmonias dissonantes que buscam se desvencilhar das amarras do binômio da música tonal (tensão/repouso),

¹ Mestre em Literatura pela Universidade Estadual do Piauí (UESPI), com a dissertação intitulada “A relação entre música e palavra: uma análise das canções de Chico Buarque e Tom Jobim”. Professor de Educação Musical do Instituto Federal do Piauí (IFPI). Autor do livro “Reencantamento do mundo: notas sobre cinema”, em parceria com Wanderson Lima.

constantes modulações e arranjos de grande expressividade com a utilização reduzida de notas.

O segundo alargou a dimensão poética da relação música/palavra, por meio da composição de melodias e letras ao mesmo tempo complexas e comunicativas, muitas delas com grande capacidade narrativa e teatral, embora sendo canções de curta duração.

O objetivo central deste artigo é realizar um estudo, com base na semiótica da canção, acerca das relações entre palavra e música na canção “Sabiá”, de Chico Buarque e Tom Jobim. Também objetivamos verificar quais efeitos de sentidos são gerados a partir dessa ligação entre os dois sistemas semióticos (melodia e letra). A escolha da canção “Sabiá” se justifica pelo fato de se tratar de uma obra em que a articulação entre palavra e música está mais evidenciada. Isto é, a palavra e a melodia formam uma unidade estilística, um discurso pautado no equilíbrio dos elementos prosódicos e musicais. Ademais, trata-se de uma composição na qual notamos um visível diálogo com a literatura brasileira, por meio da intertextualidade e da sintonia entre o *modus operandi* da letra e da estética modernista.

2- A semiótica e o estudo da canção popular

Diversas são as formas de se compreender uma canção popular. Alguns pesquisadores buscam um viés mais voltado para as questões sociais e políticas, enquanto outros se voltam para o estudo mais imanente do fenômeno da música popular. A análise da canção popular no Brasil tornou-se mais abrangente e coesa após o surgimento dos estudos de semiótica musical. Em geral, observamos que a crítica literária aborda o fenômeno voltando-se apenas para o universo do texto, enquanto os estudos musicológicos detêm-se nas questões que envolvem harmonia, melodia, arranjo, interpretação, forma musical, deixando de lado os elementos que compõem a letra. Lauro Meller (2010, p. 11), ao perceber estas questões, afirma que:

[...] a canção é um gênero híbrido, letra e música, indissociáveis. Sendo recente sua aparição no escopo de interesse das academias, os métodos de análise especificamente voltados para este objeto são ainda esparsos, e estão em processo formativo. Isso faz com que as canções ainda sejam rotineiramente analisadas de modo parcial, como se fossem textos escritos.

A semiótica musical mostra-nos que o sentido da canção é construído a partir da relação entre os dois domínios semióticos (texto e música) e que a análise separada não é suficiente para compreendermos o discurso do cancionista. A leitura da letra de uma canção como um elemento independente, dotado de um sentido próprio, pode provocar impressões distintas da que provocaria se a ouvíssemos junto com a música propriamente dita.

A letra da canção como se sabe, pertence a uma esfera de valores muito particular, altamente comprometida com a melodia e todo o aparato musical circundante, de tal modo que sua avaliação por critérios unicamente poéticos redunde, quase sempre, em julgamento desastroso. (TATIT, 2007, p.237).

A teoria de base dos estudos de semiótica da canção foi erigida por Luiz Tatit, cancionista e professor da Universidade de São Paulo. Essa teoria está centrada em torno de duas categorias do plano da expressão musical: “tessitura” (que está relacionado à altura) e o “andamento” (que está relacionado com a duração). A tessitura pode ser *concentrada* (durações curtas) ou *expandida* (durações longas) e o andamento *acelerado* ou *desacelerado*. Luiz Tatit (2007), tomando por base as categorizações da semiótica de A.J Greimàs (1973) e os estudos semióticos de Claude Zilberberg (2001), elencou e analisou várias canções populares do Brasil e dividiu-as em três modelos de configuração. São eles: A) *Canções tematizadas* – trata-se de canções que possuem andamento acelerado e tessitura concentrada. B) *Canções passionalizadas* – trata-se de canções que são o inverso das tematizadas: possuem andamento desacelerado e tessitura expandida. C) *Canções figurativizadas* – trata-se de canções em que há a predominância dos elementos emergentes da fala. A oralidade ocupa um lugar central nestas canções, em detrimento de elementos como “tessitura” e “andamento”.

A teoria da semiótica da canção propõe uma análise isotópica (em que se compreenda texto e música como elementos de igual valor na produção de sentido) dos elementos do plano do conteúdo e do plano da expressão². Desta forma, compreende-se melodia e letra como elementos de estruturas equivalentes. Luiz Tatit (1997), em seus

² Segundo a teoria de Louis Hjelmslev (2003), “plano da expressão” é o plano da linguagem em que se articulam os procedimentos formais que dão concretude ao conteúdo (no caso do texto verbal, podemos citar a construção rítmica, as figuras retóricas, a aliteração e a assonância, etc.).

estudos, relacionou os aspectos do plano da expressão com os do plano do conteúdo³. Nas canções *tematizadas* o pesquisador observou que o conteúdo das letras está relacionado, na maioria dos casos, a estados de conjunção entre “sujeito” e “objeto”. Geralmente o sentido das letras está ligado a momentos de euforia e de satisfação com a vida. “O quê que a baiana tem?” (de Dorival Caymmi) é um exemplo, já que letra e melodia estão conjugadas de forma a mostrar uma situação de euforia e de homenagem à beleza da mulher baiana. Em relação à obra de Chico Buarque, podemos citar “Meu refrão”, canção na qual o compositor convida todos a participar do seu canto, do seu momento de euforia com seu “melhor amigo”, o violão.

Nas canções *passionalizadas* as melodias verticalizadas⁴ se coadunam com estados de disjunção entre “sujeito” e “objeto”. Dessa maneira, o que se observa nestas canções é o efeito de sentido inverso das canções *tematizadas*: disforia, fechamento e insatisfação. Há uma ênfase na “duração”, fato “que permite o sujeito refletir sobre os seus sentimentos de falta e viver a tensão da circunstância que o coloca em disjunção imediata com seu objeto em conjunção à distância com o valor do objeto” (TATIT, 2007, p. 99). Na obra de Chico Buarque e Tom Jobim encontramos diversas canções passionalizadas, como “Carolina”, “Atrás da porta”, “Sem fantasia”, “Eu sei que vou te amar” – composições em que letra e melodia indicam sentimentos de perda, de desilusão amorosa e distanciamento entre sujeito e objeto.

Nas canções *figurativizadas*, o que se observa é a tentativa do sujeito de chamar atenção para o conteúdo de sua fala, o que faz com que o enunciado musical se adapte às instabilidades sonoras do discurso coloquial e não ocupe um lugar central, como ele ocupa nas canções *tematizadas*. Dessa forma, os elementos prosódicos sobrepõem-se aos elementos melódicos, fazendo com que o enunciador se projete no discurso e simule a presença da enunciação no enunciado (TATIT, 1997, p.121). Como exemplo costuma-se citar a composição de Noel Rosa “Conversa de botequim” e a canção “O mundo é um moinho”, de Cartola, pois são canções em que o sujeito do discurso emula uma situação cotidiana e procura persuadir o ouvinte para que ele acredite no que está sendo dito por meio do canto.

³É importante ressaltar que estas classificações correspondem a situações típicas, mas geralmente estas tipologias se mesclam e todas elas podem estar presentes numa mesma canção. O que há, de fato, é a predominância de um dos aspectos na construção de uma música.

⁴ Melodia verticalizada é aquela que possui grandes saltos intervalares. Em outros termos: a melodia é verticalizada quando há uma distância grande entre as notas agudas e as notas graves.

Adotar uma perspectiva semiótica para analisar a canção “Sabiá”, de Chico Buarque e Tom Jobim, proporcionar-nos-á uma leitura mais orgânica da obra, visto que se trata de cancionistas que realizam uma intensa pesquisa com as possibilidades de articulação entre palavra e música.

3 - Um sabiá desafinado

Sabiá⁵

(Chico Buarque e Tom Jobim)

Vou voltar
Sei que ainda vou voltar
Para o meu lugar
Foi lá e é ainda lá
Que eu hei de ouvir cantar
Uma sabiá

Vou voltar
Sei que ainda vou voltar
Vou deitar à sombra
De uma palmeira
Que já não há
Colher a flor
Que já não dá
E algum amor
Talvez possa espantar
As noites que eu não queria
E anunciar o dia

Vou voltar
Sei que ainda vou voltar
Não vai ser em vão
Que fiz tantos planos
De me enganar
Como fiz enganos
De me encontrar
Como fiz estradas
De me perder
Fiz de tudo e nada
De te esquecer

3.1- Prelúdio

⁵ In: WERNECK, Humberto (org.) *Chico Buarque: tantas palavras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

No mundo da música popular, em geral, as letras musicais possuem mensagens muito diretas e claras, como uma forma de se conseguir uma comunicação mais efetiva com o público. Como nos disse Tatit, “quem ouve uma canção, ouve alguém dizendo alguma coisa de certa maneira” (1987, p.6). Por isso que, embora haja outros elementos musicais envolvidos na feitura de uma canção, a tendência é que a atenção do interlocutor se volte para o fato de que existe “alguém que nos diz alguma coisa” por meio daquela música que está sendo executada.

Há compositores, como é o caso de Tom Jobim e Chico Buarque, que conseguem atingir em suas canções essa clareza da expressão e, além disso, construir obras que dialoguem com a riqueza de nossa tradição literária. Obras que possam ser lidas a partir de diversos planos de sentido e que tenham um valor não só pelo o que é dito, mas também pela forma como foi dito. “Sabiá” é uma dessas canções em que há tanto a clareza na expressão verbal, como também um intenso diálogo com a nossa tradição poética. Não apenas pelo fato de nos remeter à célebre “Canção do Exílio” (de Gonçalves Dias), espécie de hino da poesia romântica brasileira, mas também por se tratar de uma canção que opera com elementos típicos do nosso modernismo: contenção retórica, linguagem concisa, escrita “despoetizada”, olhar crítico em relação à tradição artística.

Esta canção, uma das primeiras da parceria entre Chico e Jobim, venceu o “III Festival Internacional da Canção”, organizado pela TV Globo (em 1968, no Maracanãzinho). “Sabiá”, em uma visão geral, é uma canção carregada de tristeza – uma das mais tristes da música popular brasileira, como observa Lorenzo Mammi (2004, p. 23) – em que predominam notas musicais de longa duração e saltos intervalares que evidenciam o contraste entre os registros grave e agudo. Elementos estes que servem para acentuar a melancolia do sujeito, que se encontra distante de sua terra – tema central abordado pelo texto da canção.

Em nossa análise, procuraremos demonstrar que os elementos do conteúdo e da expressão da letra se relacionam estreitamente com os elementos presentes na música. A forma como estão unidos estes dois componentes construtores de sentido da canção (letra e música) é que torna mais eficaz o discurso angustiante e triste que o enunciador nos transmite.

3.2- Plano da letra

No plano da letra, o primeiro aspecto a ser observado é o diálogo empreendido com o texto de Gonçalves Dias⁶:

Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá;
As aves, que aqui gorjeiam,
Não gorjeiam como lá.

Nosso céu tem mais estrelas,
Nossas várzeas têm mais flores,
Nossos bosques têm mais vida,
Nossa vida mais amores.

Em cismar, sozinho, à noite,
Mais prazer encontro eu lá;
Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá;

Minha terra tem primores,
Que tais não encontro eu cá;
Em cismar - sozinho, à noite –
Mais prazer encontro eu lá;
Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá;

Não permita Deus que eu morra,
Sem que eu volte para lá;
Sem que desfrute os primores
Que não encontro por cá;
Sem qu'inda aviste as palmeiras,
Onde canta o Sabiá.

É notório que há em “Sabiá” uma inversão de valores se compararmos este texto com o famoso poema do escritor maranhense. Notamos que na canção a terra natal já não é mais um lugar mítico e idealizado, onde “o céu tem mais estrelas”, “as várzeas têm mais flores” e “os bosques têm mais vida” – como vemos na “Canção do Exílio”. Na letra da canção, estamos situados em um lugar onde a palmeira “já não há” (verso 11) e a flor “já não dá” (verso 13), portanto um lugar despoetizado. Chico Buarque e Tom Jobim desenham um espaço onde impera a carência, a ausência e a escassez. Dessa forma, a oposição semântica *ausência/presença* predomina no percurso gerativo de

⁶ In: DIAS, Gonçalves. *Poesia lírica e indianista*. São Paulo: Ática, 2003.

sentido⁷ do texto poético, visto que há em toda a letra o desejo do enunciador de *querer estar/não querer estar* presente em sua terra. Há nele a vontade de retornar ao lugar de origem, mas esta vontade vem carregada de melancolia e hesitação, pois o sujeito sabe que não encontrará um abrigo tranquilo onde possa encontrar prazer.

Realmente, percebemos um jogo de ideias paradoxais, que pode ser visualizado nos versos “Vou deitar à sombra” (verso 9) / “de uma palmeira” (verso 10) / “que já não há” (verso 11) [como é possível deitar em uma sombra de uma palmeira que não existe?]. Nos versos subsequentes também podemos notar o mesmo recurso: “colher a flor” (verso 12) / “que já não dá” (verso 13) [como é possível colher uma flor que não brota?].

Verificamos que o texto da canção possui três estrofes e cada uma delas se inicia com a mesma afirmação “Vou voltar” (verso 1) / Sei que ainda vou voltar” (verso 2), dando-nos a sensação de algo circular, que sempre retorna. Este efeito é sugerido pela própria reaparição do verso no decorrer da letra poética. No poema de Gonçalves Dias, há também versos que sempre se repetem (“Minha terra tem palmeiras onde canta o sabiá”/ “As aves que aqui gorjeiam” / “não gorjeiam como lá”). Vale ainda observar, na letra da canção, que cada vez que o sujeito assevera que “vai voltar”, os versos subsequentes se modificam. Na 1ª estrofe: “para o meu lugar” [...] – verso 3; na 2ª estrofe: “vou deitar à sombra” [...] – verso 9; na 3ª estrofe: “não vai ser em vão” [...] – verso 20. Esse recurso torna mais intenso o desejo de o sujeito querer voltar ao seu país e encontrar um espaço diferente (melhor, poderíamos dizer) daquele que deixou ao ir embora.

José Guilherme Merquior (1996) mostra-nos, em seu ensaio “O poema do lá”, que a “Canção do exílio” não é um poema que busca simplesmente exaltar os valores da pátria e colocá-la em posição superior. As coisas que existem no Brasil também existem em outros países (palmeiras, sabiás, bosques, várzeas), mas é que elas, quando encontradas em solo nativo, impregnam-se de uma nostalgia e encanto. Segundo o crítico literário:

⁷ Segundo José Luiz Fiorin (2011, p. 20), o percurso gerativo de sentido é “uma sucessão de patamares, cada um dos quais suscetível de receber uma descrição adequada, que mostra como se produz e se interpreta o sentido, num processo que vai do mais simples ao mais complexo”.

O Brasil, na “Canção do Exílio”, não é isso nem aquilo; o Brasil é sempre mais. Mas essa expressão, de outro modo fatalmente quantitativa, transforma-se pelo sentimento de saudade em algo irredutivelmente *qualificativo* [grifo nosso], no mais-melhor que o poeta, cativo de uma teimosa nostalgia, vê como aspiração suprema e como valor entre todos primeiro. (MERQUIOR, 1996, p. 48)

O percurso de sentido da letra de “Sabiá” revela-nos um sujeito em disjunção com o seu objeto de valor (a terra natal), da mesma forma que se percebe na “Canção do exílio”. O sujeito desta quer voltar à sua pátria porque nela encontra “primores”, “prazeres”, “amores”, enfim, a felicidade. O sujeito daquela quer também retornar, conquanto esteja consciente de que encontrará um país carente, em destruição. Portanto, verificamos que “Sabiá” pode ser lida por meio da isotopia⁸ da ausência, da escassez, da melancolia provocada pela distância da terra natal. O fato de o discurso do sujeito ser em primeira pessoa (“Vou voltar”, “Vou deitar”, “[...] fiz tantos planos”, “fiz de tudo e nada”) imprime ao texto um efeito de subjetividade, o que amplia o tom de tristeza do discurso do sujeito.

No plano da expressão da letra encontramos alguns recursos fonoestilísticos que reforçam as camadas de sentido do texto. Notemos que as rimas variam pouco, já que a maioria delas é aguda e terminam em AR, e elas nos dão a sensação de algo repetitivo, tedioso (a vida em um lugar distante do de origem – o “lá” do poema de Gonçalves). Há também uma aparição frequente de consoantes labiodentais (Vou voltar, foi, ouvir, flor, talvez, vão, fiz) que tornam o estrato fônico do texto mais repetitivo ainda. Além do que são consoantes que reforçam o tom melancólico do enunciador e quebram a fluidez da linguagem poética.

“Sabiá”, como muitos textos de nossa literatura moderna, é uma nova canção do exílio, reconstruída de forma crítica. Porém, estamos diante de um texto que não possui o humor das paródias de Oswald de Andrade e de José Paulo Paes, autores que, ao recriarem o poema de Gonçalves dias, tiraram-lhe o sentimento de dor e angústia. A canção de Jobim/ Chico é uma obra repleta de amargura, em que o sujeito do discurso

⁸A isotopia – inicialmente um termo utilizado na físico-química – trata-se, em linhas gerais, da “iteratividade, no decorrer de uma cadeia sintagmática, de classemas, que garantem ao discurso-enunciado a homogeneidade” (GREIMAS; COURTÉS, 2011. p. 275 e 276). Para José Luiz Fiorin (2011, p.112), a isotopia se revela através de recursos como reiteração, redundância, repetição e a recorrência de traços semânticos. Trata-se do procedimento que dá coerência semântica ao texto.

revela a tensão entre estarmos em um ambiente, quando, na verdade, almejamos estar em outro – ainda que este outro não corresponda com o que idealizamos.

3.3- Plano da melodia

Na música popular brasileira há uma predominância de melodias claras e de fácil assimilação, uma vez que a maior parte dos compositores almeja conquistar o grande público por meio de seu trabalho musical. E eles desenvolvem estratégias de persuadir o ouvinte através da construção de melodias comunicativas, que impregnam facilmente na memória. “Sabiá”, embora, como vimos, tenha uma letra composta com expressões perfeitamente compreensíveis, no que diz respeito aos seus aspectos melódico-harmônicos, não está inclusa nessa categoria do nosso cancionário de música popular. Sua melodia é composta com saltos intervalares distantes e com figuras de longa duração (repleta de síncopes), em que se privilegiam os alongamentos vocálicos, deixando para segundo plano os ataques consonantais típicos da tematização. As notas repousam sobre acordes de tensão e não possuem um desenho melódico previsível, até mesmo porque a harmonia sofre constantes modulações – recurso musical que modifica também a estruturação melódica.

Ao verificarmos a construção das frases melódicas de “Sabiá”, notamos que existe uma distância grande entre notas agudas e graves – a extensão melódica vai de um lá # (3) a um dó (4) – o que reforça a disjunção entre o sujeito e o objeto presente no plano da letra, pois os saltos distantes entre notas musicais acentuam a ideia de perda, tristeza (conforme os estudos da semiótica da canção), porque desviam a atenção do ouvinte para as questões psíquicas formuladas pela letra poética.

Os alongamentos nos finais das frases (em algumas passagens encontramos semibreves que se ligam a semibreves) tornam a melodia mais lenta e contínua, fatores que evidenciam a dor e a tristeza que o enunciador sente por estar distante de sua terra natal.

Fig. 1

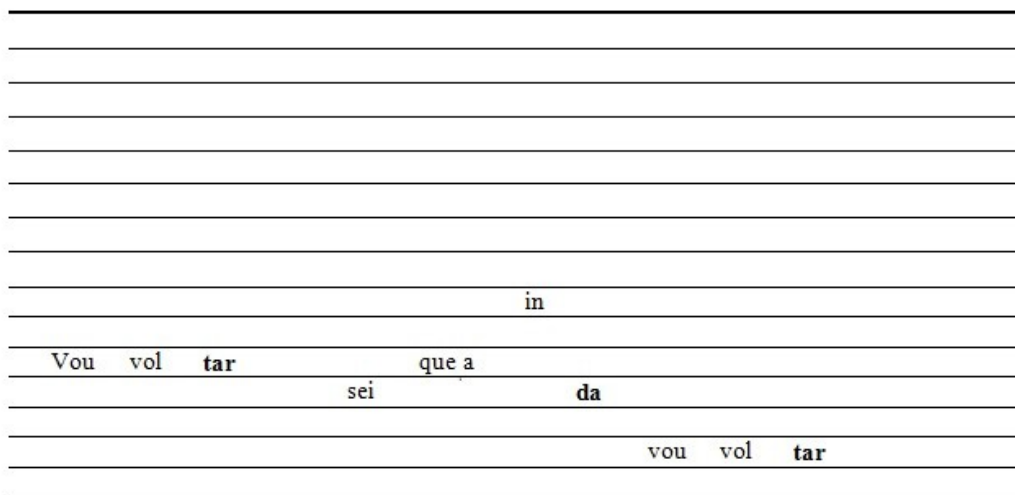
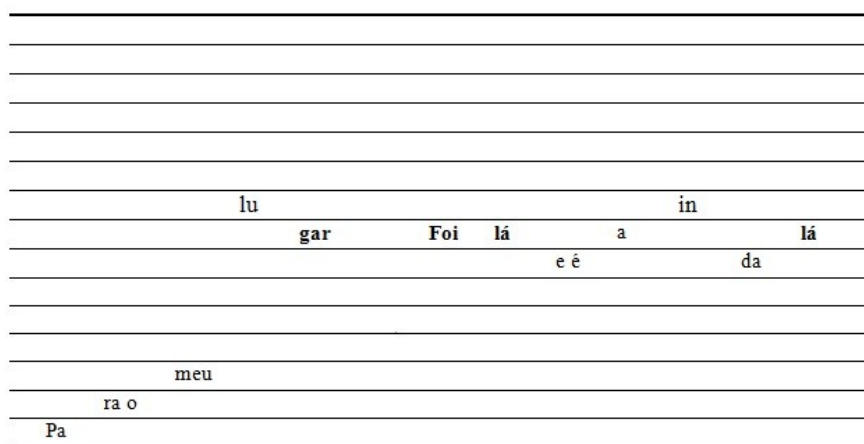


Fig. 2



As sílabas em negrito indicam as notas mais longas, sendo que apenas uma delas se encontra no impulso (tempo fraco), a - in – **da** (fig. 1). Como podemos ver, as notas de duração maior estão, geralmente, na conclusão das frases, o que permite ao intérprete a criação de um clima de dor e angústia por meio do seu canto.

Na última estrofe encontramos, além do mesmo verso que se repete em todas as outras estrofes, uma frase que sobe até uma região muito aguda da tessitura da canção. Este modo de construção da melodia, que, gradativamente, vai progredindo para as

frases mais agudas é muito significativo. É como se o sujeito estivesse, pouco a pouco, distanciando-se mais ainda de sua terra (seu objeto de desejo) e a dor que ele sente se tornasse mais cada vez mais acentuada.

Fig. 3

The figure shows a musical staff with lyrics written below it. The lyrics are: Vou vol tar Sei da Vou vol tar in Vou vol tar que a Sei da Vou vol tar vão ser vai Não em. The words 'tar', 'da', 'vão', and 'em' are bolded in the original image.

Para finalizar a estrofe, há três frases parecidas que encerram o percurso melódico (fig. 5, 6 e 7). São frases que possuem um trecho melódico em comum. A primeira delas atinge a nota mais alta da composição.

Fig. 4

fiz
que tan pla
tos
nos me en ga nar
de

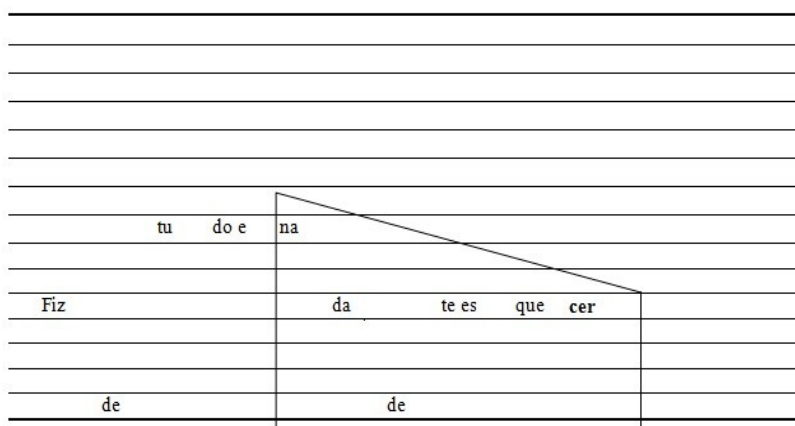
Fig. 5

mo
co fiz ga
en nos me en con trar
de

Fig. 6

fiz es tra
co das me per der
mo de

Fig. 7



É importante percebermos que essas três frases (fig. 5, 6 e 7) não nos transmitem uma sensação direta de repouso (dominante/tônica). Isto é, não há nelas a resolução de uma tensão harmônica, característica essencial do sistema harmônico tonal. Esse recurso musical é fundamental para gerar o efeito de angústia presente no plano da letra. O texto nos mostra a existência de um sujeito que afirma ter feito de tudo para esquecer seu lugar de origem, porém não conseguiu. Essa ideia também está presente nessa parte da melodia, pois os trechos repetidos sem um repouso harmônico sugerem a tensão da busca do sujeito, que almeja encontrar um espaço em que possa sentir-se seguro.

4- Considerações finais

As canções escritas em parceria por Chico Buarque e Tom Jobim pautam-se por um discurso isotópico e dialogam com a moderna literatura brasileira, no que se refere à tendência ao prosaico, à simplicidade da linguagem, à concisão e ao uso da ironia. Em geral, há nelas um “estilo nervoso” (MACHADO, 2008, p. 69), pois eles acrescentam em suas obras “algo que a bossa nova não expressara até então: o ressentimento, a raiva, a angústia” (MAMMÌ, 2004, p.19-21).

“Sabiá” é uma dessas composições que não repousa harmonicamente, dando-nos a sensação, da introdução ao final, de um clima constante de tensão e instabilidade – embora saibamos que, em geral, a bossa nova procura eliminar os contrastes e criar uma sensação no ouvinte de equilíbrio e suavidade. Porém, como já foi dito, as composições de Chico Buarque/Tom Jobim, em sua maioria, possuem um discurso tenso, marcado por conflitos amorosos nas letras e dissonâncias na construção harmônica. Basta

ouvirmos canções como “Pois é”, “Eu te amo” e “Retrato em branco e preto”, para que confirmemos tais afirmações.

“Sabiá” é uma obra que possui um resultado estilístico homogêneo, em que letra e música se interrelacionam e se equilibram de forma tensa. O discurso musical entra em acordo com o discurso poético da letra, formando, dessa maneira, uma mensagem coesa, uniforme – marcas das composições jobinianas e buarqueanas. Ao analisarmos os aspectos musicais e poéticos dessa obra, verificamos a presença de elementos que a tornam uma canção tipicamente passionalizada, já que predominam a desaceleração e os alongamentos vocálicos (no plano da expressão musical) e a tristeza provocada pela disjunção entre sujeito e objeto (no plano da letra).

Referências

- DIAS, Gonçalves. *Poesia lírica e indianista*. São Paulo: Ática, 2003.
- FIORIN, José Luiz. *Elementos de análise do discurso*. 15 ed. São Paulo: Contexto, 2011.
- FONTANILLE, Jacques; Zilberberg, Claude. *Tensão e significação*. Tradução de I. C. Lopes; L. Tatit e W. Bevidas. São Paulo: Humanitas, 2001.
- GREIMAS, A. J. ; COURTÉS, Joseph. *Dicionário de semiótica*. Trad. Alceu D. Lima, Diana L. P. De Barros, Eduardo P. Cañizal, Edward Lopes, Ignacio A. da Silva, Maria José C. Sembra, Tiekko Y. Miyazaki. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2011.
- GREIMAS, A. J. *Semântica estrutural*. Tradução de Haquira Osakabe e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix: Edusp, 1973.
- MACHADO, Cacá. *Tom Jobim*. São Paulo: Publifolha, 2008.
- MAMMÌ, Lorenzo, NESTROVSKI, Arthur, TATIT, Luiz. *Três canções de Tom Jobim*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- MELLER, Lauro Wanderley. *Poetas ou Cancionistas? Uma discussão sobre a canção popular brasileira em sua interface com a poesia da série literária*. 2010. 258 f. Tese (Doutorado em Letras). PUC-Minas, Belo Horizonte, 2010.
- MERQUIOR, José Guilherme. *Razão do poema*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.
- TATIT, Luiz. *A semiótica da canção: melodia e letra*. 3 ed. São Paulo: Editora Escuta, 2007.

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

_____ *Musicando a semiótica*. 2 ed. São Paulo: Annablume, 1997.

WERNECK, Humberto (org.) *Chico Buarque: tantas palavras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.