

## VONTADE CONTRA INEVITABILIDADE: ANÁLISE DA CANÇÃO “PELO TEMPO QUE DURAR”

**Carlos Vinicius Veneziani dos Santos**

Doutor em Letras – Linguística/USP

Professor efetivo do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo/Campus São Paulo

### RESUMO

O artigo propõe a análise da canção “Pelo tempo que durar”, de Marisa Monte e Adriana Calcanhoto, utilizada na cerimônia de encerramento dos Jogos Olímpicos do Rio de Janeiro, em 2016. A análise tem por base os parâmetros da semiótica da canção de Luiz Tatit, de linha greimasiana. A aplicação da metodologia semiótica à canção possibilita o reconhecimento de características comuns a canções passionais, como a desaceleração de andamento e a extensão das notas finais das frases melódicas. A passionalidade revelada na análise de seu formato musical associa-se ao tema de sua letra, em que o sentimento eufórico de conjunção com o objeto desejado tem como obstáculo a percepção da finitude dessa relação. Esses elementos, que orientam e dão unidade aos efeitos de sentido da canção, permitem também compreender a adequação de sua associação ao evento multimidiático no qual foi executada.

**Palavras-chave:** Semiótica. Música. Canção.

### Introdução

Os desenvolvimentos da semiótica de linha francesa, fundada por Algirdas Julien Greimas e desenvolvida por diversos pesquisadores ao longo das décadas de 1970 e posteriores, possibilitaram a conquista de referenciais teóricos e categorias de análise capazes de lidar com a questão do sentido nas mais diversas manifestações da comunicação humana. Os recursos empregados pelo semioticista para descrição e compreensão das estruturas dos textos de comunicação possuem a vantagem de manter sua eficiência quando aplicados em objetos de comunicação distintos, sempre tomados como unidades de sentido. Conforme Barros (2011, p. 8), a semiótica “sabe da necessidade de uma teoria geral do texto e reconhece sua dificuldade”; por essa razão, “propõe, como primeiro passo para a análise, que se faça a abstração das diferentes manifestações (...) e que se examine apenas seu plano do conteúdo” (2011, p. 8). Essa característica permite que as análises semióticas possam se ocupar tanto de textos de linguagens específicas, como romances ou poemas (linguagem verbal), quanto de textos construídos de forma sincrética (como os filmes de cinema ou as canções, que envolvem outras linguagens além da verbal). As pesquisas realizadas no Brasil tiveram êxito em produzir grandes avanços nessa segunda modalidade, especialmente ao tratarem da canção popular brasileira.

A tradição de estudo da canção popular no Brasil teve dificuldades para encontrar um modelo de análise e interpretação que pudesse dar conta da especificidade da linguagem cancional. As análises de canções tinham, geralmente, foco nos aspectos poéticos da letra ou nos aspectos musicais da melodia e do arranjo, desconsiderando o fato de que as letras de canções não são

poemas e as melodias de canções não são peças instrumentais. Esse tipo de análise mostrou-se inadequado ao utilizar os recursos tradicionais da crítica literária e da crítica musicológica, destinados a textos verbais, no primeiro caso, e textos puramente musicais, no segundo. A semiótica da canção, criada por Luiz Tatit e desenvolvida por outros semioticistas, alcançou resultados muito significativos em relação à especificidade da linguagem cancional, e hoje se encontra consolidada enquanto marco teórico dos estudos semióticos no país. Em relação ao modelo que propôs, afirma Tatit:

Pois então, essa é uma das formas de pensar a relação letra/melodia em seus mecanismos de compatibilização. É pensar a canção dentro de seus próprios recursos, dentro daquilo que o compositor realmente (e naturalmente) concebeu. Trata-se, como se pode ver, de um **procedimento diferente daquele que tenta avaliar uma canção pela qualidade dos versos tomados de um ponto de vista literário ou pela qualidade da melodia sob um enfoque musical**. O que o compositor nos apresenta é uma proposta de integração e não uma proposta de justaposição de linguagem paralelas. (TATIT, 2007, p. 104, grifos nossos)

Mas essa perspectiva de análise semiótica também pode servir de instrumental para compreensão de fenômenos mais amplos que a canção, os poemas ou as peças musicais eruditas. Por exemplo, os eventos midiáticos, nos quais várias diferentes expressões de linguagem estão envolvidas, podem ser analisados como complexos e amplos textos culturais, aos quais seria possível aplicar os recursos de análise da semiótica. Uma das possibilidades de aproveitamento desses recursos reside em serem aplicados, dentro de eventos desse tipo, a segmentos textuais específicos, que possuam autonomia de sentido nas linguagens em que foram produzidos. Sabe-se que, mesmo quando a canção é inserida em outro texto cultural, sua autonomia pode ser percebida como evidente para o espectador. A escolha de canções para determinados momentos dos eventos articula-se com os potenciais expressivos de seus textos tomados de forma integral e unitária, tal como percebidos intuitivamente pelo ouvinte. Muitas vezes, o analista limita-se aos aspectos emocionais contidos no plano parcial da letra, o que é insuficiente para avaliar o potencial expressivo da canção. Adiante, procuraremos mostrar como a análise semiótica de uma canção específica, autônoma enquanto texto cultural, pode oferecer subsídios para compreender sua relação com o texto que a engloba e absorve, que é o evento midiático. Centraremos nossos esforços de análise nesse potencial de contribuição estética da canção, deixando o estudo do espetáculo (texto sincrético multimidiático complexo) em que ela foi utilizada para outros investimentos de pesquisa.

Os Jogos Olímpicos do Rio de Janeiro de 2016 foram o maior evento poliesportivo em território brasileiro e sul-americano até então. Sua realização mobilizou disposições e ansiedades e acirrou tensões políticas na sociedade, em parte pela recusa de uma parcela da população de financiá-los com recursos públicos, em parte pelo medo de fracasso no atendimento das demandas

do Comitê Olímpico Internacional (atenuado por impressões positivas da realização da Copa do Mundo, dois anos antes). Esses fatores contribuíram para que o evento adquirisse peso simbólico em questões sociais e históricas, como a autoestima do brasileiro e a imagem do país no exterior. A transcorrência dos Jogos sem incidentes graves e de maneira satisfatória, com aprovação das entidades e delegações internacionais e da população, promoveu, ao final, sentimento geral de aceitação e contentamento.

Considerando esse contexto histórico, a abertura e o fechamento do evento tiveram papel relevante na redução das críticas. Essas cerimônias foram marcadas pela valorização de artistas e manifestações culturais do país e pela celebração da vida e da emotividade, considerada marca de uma suposta identidade do cidadão brasileiro. Em matéria publicada no jornal *Folha de São Paulo*, de agosto de 2016, os redatores avaliaram que o tema central da cerimônia de encerramento dos Jogos Olímpicos foi o sentimento de saudade (NOGUEIRA, 2016), de caráter universal, mas indicado em língua portuguesa por vocábulo com rara correspondência em outros idiomas. Dentro desse escopo temático, várias foram as atrações poéticas, visuais e musicais que colaboraram para a construção do clima de celebração. Entre essas atrações, estava a interpretação da canção “Pelo tempo que durar”, escolhida para o momento de apagamento da pira olímpica, fortemente simbólico e tradicional. A canção, composta por Marisa Monte e Adriana Calcanhoto, foi interpretada pela cantora Mariene de Castro, e sucedida por uma chuva artificial sobre a pira, para extinção da chama. Durante o canto, no gramado do estádio, fora do palco, segundo os jornalistas, “uma árvore representou o renascimento” (NOGUEIRA, 2016), reforçando a ideia de força da continuidade, a despeito da necessidade do fechamento.

A possibilidade de associação da canção “Pelo tempo que durar” com o sentimento da saudade, visto como uma peculiaridade linguística e cultural do Brasil, ocorreu em função do potencial estético contido no material verbal e sonoro da canção. Mas uma análise que isolasse a letra e os recursos melódicos em segmentos distintos e apenas circunstancialmente coincidentes não alcançaria a perspectiva de compreender como essa canção em particular articula recursos historicamente consolidados da linguagem cancional para produzir os efeitos de sentidos percebidos pelos ouvintes. A compreensão da força emocional desse texto em palavras e sons depende da análise do modo como são compatibilizados o plano verbal e o plano musical. Como vimos, as categorias apropriadas para estudar essa compatibilidade são oferecidas pela semiótica da canção desenvolvida por Luiz Tatit, base teórica e metodológica das investigações que empreenderemos e que colaborarão para exemplificar a contribuição dessa linha de análise para o dimensionamento do fenômeno cultural de massa que é a canção radiofônica.

Trata-se, assim, de responder, com os recursos da semiótica da canção, à seguinte pergunta: por que a canção “Pelo tempo que durar” pode ser associada com sucesso à temática da saudade na cerimônia de encerramento dos Jogos Olímpicos do Rio de Janeiro de 2016? Que elementos presentes no texto da canção e que efeitos de sentido produzidos garantiram a viabilidade dessa associação? Essas indagações conduzem à necessidade de aplicar a metodologia analítica da semiótica da canção ao objeto estético enfocado.

### **Procedimentos de análise**

Segundo os parâmetros metodológicos da semiótica, a análise da canção considera, enquanto plano de conteúdo em geral, aquilo que é dito pelo intérprete da canção por meio da letra. Os dados conquistados no estudo do plano verbal são cotejados com os elementos trazidos pela análise do plano de expressão, que envolve, além das características estilísticas da letra, os recursos de transformação das frases verbais em unidades entoativas, sustentado por um projeto melódico que dialoga com a força entoativa daquilo que é dito no texto cantado. Conforme Tatit:

Esse sentido de ordenação obriga o compositor a procurar outras formas de compatibilidade entre texto e melodia. Essa busca atinge a expressão táctica (ordenação da linearidade) e sonora do texto, mas recai, de maneira decisiva, sobre a melodia. Em se tratando de canção, a melodia é o centro de elaboração da sonoridade (do plano de expressão). Por isso, o compositor estabiliza as frequências dentro de um percurso harmônico, regula uma pulsação e distribui os acentos rítmicos, criando zonas de tensão que edificam uma estabilidade e um sentido próprio para a melodia. (TATIT, 2012, p. 12)

Em atenção ao procedimento adotado, iniciaremos a análise pela letra da canção. Aplicaremos as categorias tradicionais da semiótica greimasiana (etapas do percurso gerativo) e realizaremos, num segundo momento, a análise do modo de compatibilidade entre melodia e letra, de acordo com os parâmetros estabelecidos por Luiz Tatit. Para isso, será necessário construir os diagramas melódicos, a partir dos quais se torna possível visualizar a evolução da linha melódica e as tendências gerais da melodia. Com esses diagramas, poderemos localizar as regularidades relevantes e estabelecer, pelos critérios da semiótica da canção, quais são os parâmetros de classificação do texto estudado entre os modelos de compatibilidade e qual é a tendência geral de dominância da figurativização na canção. Os dados sobre a melodia serão comparados com os dados sobre a letra, para que possamos estabelecer, por fim, o sentido geral do texto cancional, e avaliar seu potencial estético dentro do contexto em que foi inserido.

A canção “Pelo tempo que durar” (CALCANHOTO; MONTE, 2006) é a décima-terceira faixa do álbum “Infinito particular”, de Marisa Monte. Esse trabalho é o primeiro da cantora e

compositora dedicado integralmente a canções de sua autoria. As canções desse álbum têm como características principais a leveza nos arranjos e na interpretação e a opção por temas ligados à vida interior, a sentimentos e a emoções. Sobre esse trabalho, o jornalista Luis Fernando Vianna destaca traços comuns com o álbum “Universo ao meu redor”, lançado concomitantemente, observando “uma eloquente subjetividade, uma distância das baladas dançantes e da figura de popstar que Marisa construiu em 16 anos de carreira” (VIANNA, 2006).

O texto verbal integral, conforme audição do fonograma do álbum “Infinito Particular”, segue adiante:

Pelo tempo que durar  
(Marisa Monte/Adriana Calcanhoto)

1 Nada vai permanecer  
2 no estado em que está  
3 e eu só penso em ver você,  
4 eu só quero te encontrar.

5 Geleiras vão derreter,  
6 estrelas vão se apagar,  
7 eu pensando em ter você  
8 pelo tempo que durar.

9 Coisas vão se transformar  
10 para desaparecer,  
11 e eu pensando em ficar  
12 a vida a te transcorrer,  
13 e eu pensando em passar  
14 pela vida com você  
(MONTE; CALCANHOTO, 2006)

Com estilo simples e direto, sem rebuscamentos ou complexidades sintáticas, a letra caracteriza-se pela simetria entre suas partes. Em todas as estrofes, há rimas intercaladas, gerando o esquema ABAB ABAB ABABAB. Em cada uma das partes, há pares de versos iniciais (1 e 2, 5 e 6, 9 e 10) que fazem alusão a fenômenos da transitoriedade e remetem à ideia de fim (“nada vai permanecer”, “geleiras vão derreter”, “estrelas vão se apagar”, “[coisas vão] desaparecer”). A seleção vocabular dos verbos de ação revela um campo semântico associado à ideia de término, de cessação da existência anterior. Como resultado, no plano discursivo, forma-se a isotopia<sup>1</sup> da transitoriedade. Do ponto de vista enunciativo, não há expressão explícita do “eu” nesses versos, que são textualizados como afirmações de saber comum.

---

<sup>1</sup> Isotopia, segundo o *Dicionário de Semiótica* de Greimas e Courtés, refere-se à “iteratividade, no decorrer de uma cadeia sintagmática, de classemas que garantem ao discurso-enunciado a homegeneidade” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 275-276).

Por outro lado, os versos que fecham cada uma das três partes (3 e 4, 7 e 8, 11 a 14) apresentam um sujeito (“eu” explícito) que assevera a vontade de estender o vínculo de amor com seu objeto afetivo. As asserções são hiperbolizadas para indicar a intensidade do sentimento, apresentando o sujeito como concentrado na realização de sua vontade (as expressões de fixação mental “só penso em”, “só quero”) e na projeção de relação de longa duração (“ter você / pelo tempo que durar”, “ficar / a vida a te transcorrer”, “passar / pela vida com você”). A escolha vocabular, marcada por expressões de extensão temporal que remetem à duração do tempo da vida, introduz a isotopia da permanência, à qual o sujeito está vinculado pelo querer.

As isotopias do plano discursivo indicam uma tensão narrativa evidente, em que o sujeito enunciador declara sua intenção de conjunção de longo prazo com o objeto, mas dentro do contexto em que se antecipa o inevitável momento de separação. O sujeito se encontra em um processo de afirmação de *querer-fazer* essa conjunção duradoura, embora encontre como obstáculo a tendência natural de fenecimento de todas as coisas, criando dificuldades para o *poder-fazer*. O fenecimento apresentado como lei natural tem, coerentemente, sua referência figurativa no texto construída por elementos da paisagem que não precisam da interferência humana para completarem seu ciclo de existência, como a geleira e as estrelas. As partes da canção, estruturadas em pares de versos, adquirem, assim, características do pensamento concessivo, podendo se pensar que os dois primeiros versos estabelecem um cenário em que os versos posteriores se tornam adversativos. Sinteticamente, poder-se-ia pensar em uma estrutura frasal unitária equivalente a “tudo é perece, embora eu queira a maior duração possível da relação com o que amo” para concentrar o sentido da canção.

Do ponto de vista da temporalidade, a ideia de cessação altera o ritmo da percepção da conjunção, atrapalhando a experiência afetiva. Há um conflito entre o tempo do “já” e o do “ainda não”: a manutenção relação afetiva é antagonizada pela consciência de sua duração limitada. Considerando essa tensão como subjacente a toda a estrutura do texto, podemos afirmar que, no nível fundamental, existe uma oposição entre transitoriedade e permanência. A antecipação da condição finita de todas as coisas para o momento atual, por meio das afirmações sobre fenômenos naturais, desestabiliza o sujeito, que necessita da extensão de seu momento de conjunção para se reequilibrar, e, por isso, investe na permanência da conjunção desejada no decorrer do tempo, por meio da reiteração discursiva da vontade de manter-se unido ao objeto-valor.

As marcas de presença do sujeito no discurso indicam que ele aparece como sujeito de estado, e não como sujeito de ação. Por essa razão, importa para a compreensão do texto delimitar os estados passionais do narrador em relação ao objeto afetivo. Na primeira estrofe da canção (versos 1 a 4), o sujeito coloca-se em posição de busca de acesso ao objeto. A intensidade dessa

afeição aparece em oposição à impermanência de todas as coisas, pressupondo um vínculo temporal, ainda não explicitado. Na segunda estrofe (versos 5 a 8), o encontro do objeto toma o lugar da busca, e o sujeito, em estado de satisfação, expressa a vontade de duração da conjunção, agora em oposição explícita à transitoriedade. Na terceira estrofe (versos 9 a 14), o sujeito intensifica ainda mais o sentimento positivo da conjunção, e a noção de “ter você”, da estrofe anterior, é sucedida pela imagem mais contundente de “transcorrer-te” e “passar pela vida com você”. Nesse momento, há o ponto de maior explicitação do querer do sujeito, que é direcionado ao objeto amoroso e antagonizado pela ação deletéria e inevitável do tempo, à qual ele opõe a ideia de duração do amor por toda sua vida. Percebe-se que o sujeito aposta na continuidade da paixão, na extensão temporal da conjunção física por tempo indeterminado.

Tecidas essas considerações sobre o plano verbal, podemos examinar o plano melódico da canção, também marcado pela regularidade e pela simetria. Do ponto de vista musical, a canção se desenvolve em um arranjo sem percussão, sustentado por teclados e por instrumentos de cordas. Na elaboração do arranjo, há referências orientalizantes, como o uso do instrumento musical de cordas *koto* (VIANNA, 2006). Essas referências são reforçadas pela escala utilizada na melodia de voz, muito próxima da escala pentatônica (apenas uma nota em toda a canção não se enquadra nessa escala), característica dos modos musicais modais<sup>2</sup>. O andamento é desacelerado, valorizando as durações das emissões vocais de Marisa Monte. O tom da canção é Ré Maior, e a evolução da melodia está associada à divisão em partes da letra. Cada uma das estrofes abriga linhas melódicas que se desenvolvem e finalizam em notas da escala de Ré Maior cantadas de forma mais prolongada, com a primeira frase finalizando em Fá#, a segunda em Mi, a terceira também em Mi e a última em Ré, que é a nota tônica. Todas as sequências de canto são estabilizadas por essa uniformidade, e as frases verbais tendem a adequar sua prosódia em relação às notas da melodia. Há, assim, uma regularidade melódica que atenua a força entoativa das unidades de fala.

A regularidade apontada, somada à desaceleração de base e às maiores durações das notas finais de cada frase melódica são suficientes para afirmarmos que as soluções estéticas da canção estão mais associadas à musicalização que à figurativização, e que essa musicalização indica dominância um projeto de passionalização, que, segundo Tatit, possuiria como características, na melodia,

(...) direções que exploram amplamente o campo de tessitura (de praxe, mais dilatado), servindo-se mais uma vez de decisões musicalmente complementares: desaceleração do andamento, valorização das durações vocálicas, sobretudo para

---

<sup>2</sup> Em “O som e o sentido”, José Miguel Wisnik apresenta a escala pentatônica como aquela em que se reconhece um “nítido sotaque oriental”, e como “a mais universal entre todas, se pensarmos na sua antiguidade e na primazia de que desfruta nas músicas dos mais diferentes pontos do planeta” (WISNIK, 1989, p. 68).

definir os pontos de chegada – portanto, a direção – dos segmentos melódicos, e, por fim, a prevalência da desigualdade temática. (TATIT; LOPES, 2008, p. 21)

A afirmação de que o modo de compatibilidade letra/melodia dessa canção é a passionalidade não ignora que uma das características desse tipo de canção, que é a amplitude maior da tessitura vocal empregada, não está presente, visto que toda a melodia se desenvolve no espaço relativamente estreito de treze semitons. Essa peculiaridade será recuperada adiante. Por ora, a definição do modo de compatibilidade dominante como o da passionalização nos oferece elementos para compreensão dos efeitos de sentido que os autores buscaram conquistar dentro da linguagem cancional. As pesquisas indicam que canções cuja linha melódica tende à passionalização geralmente são compostas para expressar situações de distanciamento entre sujeito e objeto, com frequência relacionadas a questões de sentimentos, emoções e paixões, conforme afirma Tatit: “Na letra [de canções passionais], temos em geral a descrição dos estados passionais que acusam a ausência do outro, o sentimento (presente, passado ou futuro) de distância ou de perda, e a necessidade de reconquista” (TATIT; LOPES, 2008, p. 21).

O apoio dos diagramas colabora para corroborar essa interpretação. Os diagramas apresentados para representação da evolução da melodia da voz são construídos com linhas horizontais, sendo cada espaço entre duas linhas representativo de meio-tom. As linhas superior e inferior representam os pontos limites da gama de alturas utilizadas pelo intérprete no fonograma estudado. Cada unidade entoativa está recortada, no diagrama, por uma linha azul vertical. Aparecem circuladas em vermelho as notas finais de cada uma dessas unidades. A cada uma delas correspondem frases melódicas, no caso específico dessa canção.

A observação da figura 1, adiante, auxilia na compreensão da solução melódica da canção. Considerando-se a predominância do raciocínio musical no texto estudado, deve-se observar as regularidades da evolução da linha melódica como indicadores do projeto de efeito de sentido global. O diagrama mostra que há uma sequência descendente formada pelas notas finais de cada frase melódica (Fá#-Mi-Mi-Ré), indicando progressão gradativa da melodia até a nota de descanso. Para facilitar a identificação dessa tendência, o diagrama traz uma seta em vermelho que perpassa as unidades entoativas, indo da primeira nota final de frase até a última.

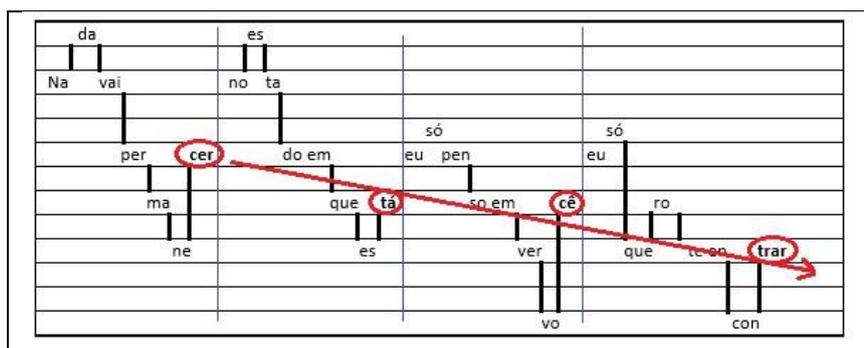
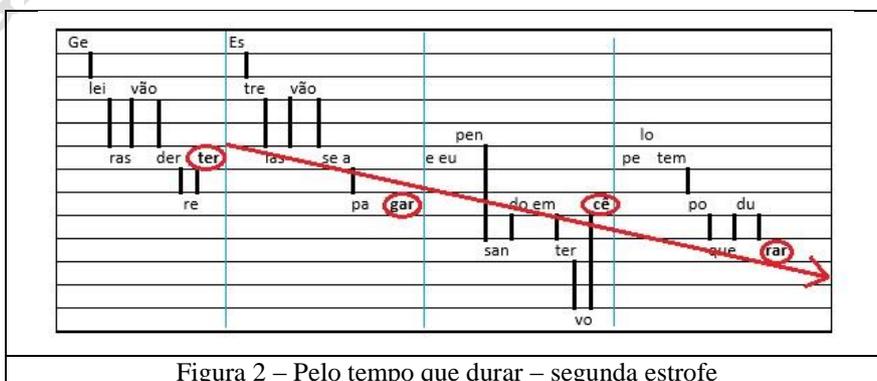


Figura 1 – Pelo tempo que durar – primeira estrofe

Vemos, pela figura 1, que a canção se utiliza fundamentalmente de gradação melódica, caracterizada pela progressiva diminuição da altura das notas finalizantes para cada unidade entoativa. O desenho descendente evidencia a gradação dos motivos, que é um dos recursos complementares das canções passionais:

(...) as discontinuidades (salto e transposição) características da expansão melódica das canções passionais também são constantemente atenuadas por evoluções graduais da melodia no espaço das alturas, seja por graus conjuntos na condução de escalas (portanto, de nota a nota), seja pela gradação, para o agudo ou para o grave, de segmentos maiores, como, por exemplo, a progressão ascendente dos motivos de *Terra*, de Caetano Veloso, ou de *Eu sei que vou te amar*, de Jobim e Vinicius. A gradação vertical segue leis melódicas que suavizam as rupturas bruscas impostas nas transposições. Os contornos vão se repetindo em faixas progressivamente mais agudas, de modo que possamos antever o que vem pela frente. Ou, nos casos mais corriqueiros, as elevações e os descensos dos tons obedecem à ordem escalar, o que, mais uma vez, contribui para a continuidade, sem percalços, da melodia. Ora, a semelhança entre os temas que ocupam gradativamente o campo vertical de tessitura, mais a progressão melódica sem salto intervalar são identidades e regras que reforçam os elos contínuos entre elementos melódicos, assim como ocorre com as recorrências horizontais, no domínio da melodia temática. Portanto, são recursos que atenuam e até minimizam os efeitos passionais das melodias “românticas”. (TATIT, 2016, p. 59-60)

Ao observarmos as figuras 2, 3 e 4, referentes a outras partes da canção, percebemos que, quaisquer que sejam as alterações na melodia, a regularidade dessa gradação é constante, constituindo-se como parâmetro auditivo. Em relação à figura 4, importa dizer que ela funciona como extensão da figura 3 e corresponde à extensão de letra e melodia que servem para diferenciar a parte final da canção e caracterizá-la de forma mais clara como fechamento. Sendo assim, a subida de um tom da nota final da frase melódica correspondente ao verso 13 serve como ganho de tensão necessário para configuração da nota final do verso 14 como encerramento de toda a evolução musical.



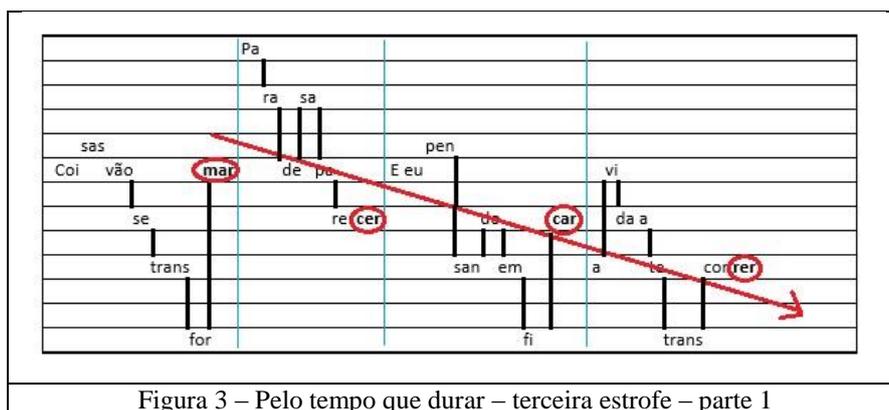


Figura 3 – Pelo tempo que durar – terceira estrofe – parte 1

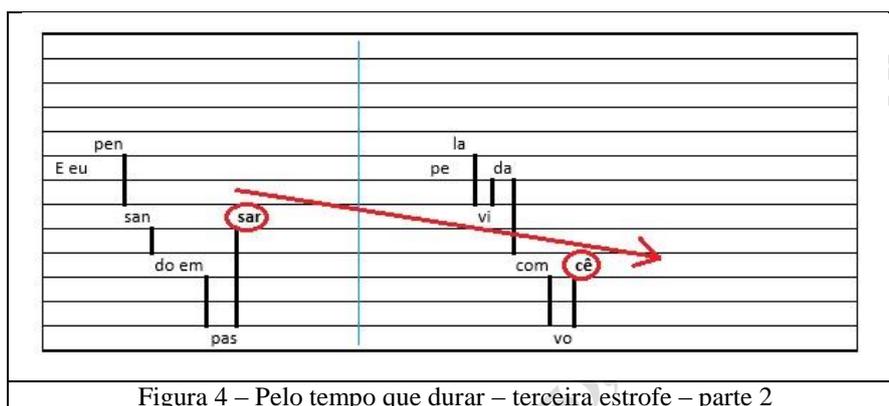


Figura 4 – Pelo tempo que durar – terceira estrofe – parte 2

A regularidade estrutural da canção em torno do procedimento da gradação conduz à reflexão sobre a intencionalidade estética relacionada a essa escolha. Vimos que a passionalização está ligada a conteúdos que indicam rompimentos emocionais, mormente amorosos. A flutuação da linha melódica no campo das alturas associa-se ao percurso que o sujeito deve fazer para recuperar o objeto perdido. Nesse contexto, procedimentos de gradação estão associados a aproximações e rompimentos do sujeito com o objeto que se solucionam no tempo pela espera, nos casos em que o conteúdo da letra aponta para uma aproximação que exige desenvolvimento temporal (em etapas, frequentemente). Para Tatit, quando a “verticalidade” da canção é preenchida paulatinamente, na gradação:

Há um controle maior sobre o restabelecimento do percurso melódico, uma vez que se configuram verdadeiras leis de evolução dos tons ou dos motivos em direção aos pontos extremos da tessitura. Os intervalos que regulam as elevações e os descensos do canto são constantes e isso fornece um bom parâmetro de previsibilidade para o encaminhamento da linha melódica. (...) O gênero de letra mais compatível com esse tratamento melódico é o que se enquadra num domínio intermediário de não-disjunção, ou seja, de distanciamento espacial entre actantes combinado com intenso vínculo temporal. A esperança de atingir a conjunção plena já vem expressa na evolução planejada do percurso melódico: só depende do tempo, e o tempo está sob controle. (TATIT; LOPES, 2008, p. 23)

A descrição de canções passionais que fazem uso do recurso da gradação, conforme trecho citado, indica compatibilidade com elementos de conteúdo que podem ser associados à expectativa de conjunção associada ao tempo. Quando alude ao “domínio intermediário de não-disjunção”, Tatit faz referência à não concomitância entre a conjunção espacial e a conjunção temporal, que é associada à espera. Entretanto, na canção analisada, a espera está relacionada ao adiamento da separação, tanto quanto possível, e não à “esperança de atingir a conjunção plena”. Em consequência, a gradação melódica associa-se a outra esperança, que é a de manutenção, pelo controle do tempo (vontade de adiamento do fim), da conjunção plena já atingida. A tendência da melodia é o encaminhamento da busca do sujeito à conjunção, tendo como fator disjuntivo a inevitabilidade da separação.

### Considerações a partir dos dados da análise

Retomando os aspectos observados na análise da letra, verificamos que a situação apassivada (e apaixonada) do sujeito revela a tensão entre a vontade de permanência e a consciência do limite temporal, remetida a uma situação futura inevitável. Levando-se em conta o aproveitamento da canção no encerramento da Olimpíada, essa posição passional pode gerar efeitos de sentido de identificação do sujeito enunciador com o espectador dos Jogos, que vivencia, naquela cerimônia, ao mesmo tempo, a conjunção espacial com o objeto afetivo (o próprio evento no momento de sua realização) e a disjunção temporal iminente (o evento tem de terminar, por sua natureza finita). Não se trata, nesse caso, do sentimento específico da saudade, pois para o sujeito saudoso há conjunção temporal (no decorrer do tempo, apesar da ausência) e disjunção espacial (a própria ausência física)<sup>3</sup>. Trata-se, contudo, de estados subjetivos afetivos em que o sentimento e a ação não ocupam o mesmo tempo, em que o querer e o poder não se sintonizam, em que o espaço separa e o tempo mantém presente, dentro da lembrança. Há, nos dois casos, situação de não-disjunção: ou conjunção temporal e disjunção espacial, ou conjunção espacial e disjunção temporal. E, para ambas as possibilidades, existe em comum o desejo de controle do tempo: para apressá-lo, no primeiro caso, ou para retardá-lo, no segundo, que é o da canção.

Dentro da linguagem cancional, as melodias tendem a explicitar mais claramente os sentimentos e emoções que a letra sugere. A ausência de saltos amplos no parâmetro da altura e a orientação da melodia toda pelo processo da gradação indicam atenuação das explosões emocionais. O ouvinte da canção não percebe a voz do intérprete como expressão de tensões impactantes ou

---

<sup>3</sup> O *Dicionário Eletrônico Houaiss* define a saudade como “sentimento melancólico devido ao afastamento de uma pessoa, uma coisa ou um lugar, ou à ausência de experiências prazerosas já vividas” (HOUAISS, 2009). Essa definição reforça a ideia de disjunção espacial atribuída ao vocábulo.

sustos, e sim como condutora de uma mensagem resignada, mas assertiva. Essa menor tensão emocional ajuda a compreender pequena amplitude de tessitura de “Pelo tempo que durar”, a despeito de sua tendência à passionalidade. Não há espaço para sobressaltos, porque há convicção (não da desejada conjunção, mas da incontornável disjunção). Nesse contexto, pode-se dizer que a afirmação do sentimento possui mais relevância, na solução musical, que a percepção de sua finitude, justificando os traços de ordem (a necessidade subjetiva de controle do tempo) estabelecidos pela gradação descendente.

Se pensarmos no contexto de aproveitamento de “Pelo tempo que durar” na cerimônia de encerramento dos Jogos Olímpicos do Rio de Janeiro, percebemos que os efeitos de sentido que a canção está apta a produzir podem adequadamente colaborar para a intenção estética desejada pelos organizadores do evento. A letra, conforme a análise empreendida, destaca a vontade de perdurar, mesmo reconhecendo a inevitabilidade do fim. Há, assim, um projeto de manutenção dos vínculos entre os actantes. As soluções de linguagem cancional, amparadas no projeto melódico, remetem à valorização da emoção e da conjunção eufórica do sujeito com o objeto afetivo, a despeito do antagonismo disfórico do tempo deletério. Nesse contexto, a canção de Marisa Monte funciona como um lamento emocionado, resistência psicológica ao fato consumado e programado que é a finalização de um evento mobilizador da autoestima nacional e responsável pela aproximação afetiva da população brasileira com representantes da grande maioria dos outros povos do mundo. Considerando a isotopia temática do evento englobante, tal como descrito pelos jornalistas que o cobriram, pode-se pensar que a intensidade afetiva da canção funciona como uma antecipação do sentimento de saudade que um acontecimento historicamente marcante como esse pode (ou deve) provocar. O sujeito se projeta na posição de disjunção espacial futura e traz para o momento presente o sentimento de distância e separação que caracterizaria a experiência da saudade. Como o tempo futuro não pode ser controlado ou previsto, resta distender o tempo presente e conformar-se com a satisfação atual, antes que ela se transforme em sentimento de perda.

Dessa forma, podemos observar que os elementos que estruturam a canção de Marisa Monte e Adriana Calcanhoto oferecem sugestões emocionais que se mostram adequadas para a proposta do espetáculo midiático em que foi utilizada. A delimitação e apresentação desses elementos e de suas articulações dentro da canção atesta a eficácia dos recursos de análise da semiótica da canção, desenvolvida a partir da semiótica greimasiana e ampliada pela contribuição de aspectos estudados posteriormente, como a tensividade. Estudos mais avançados, aplicados sobre outros textos autônomos inseridos em espetáculos desse porte, poderiam trazer substratos para uma apreciação crítica mais abrangente do significado cultural desses eventos, e para a melhor compreensão de seu funcionamento enquanto unidade de sentido.

## Referências bibliográficas e fonográficas

BARROS, D. L. P. *Teoria Semiótica do Texto*. 5. ed. São Paulo: Ática, 2011.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de Semiótica*. Vários tradutores. São Paulo: Contexto, 2008.

HOUAISS. *Dicionário Eletrônico da Língua Portuguesa*. Versão CDROM. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2009.

MONTE, M.; CALCANHOTO, A. Pelo tempo que durar. Intérprete: Marisa Monte. *Infinito Particular*. São Paulo: EMI Music Brasil, 2006. 1 CD. Faixa 13.

NOGUEIRA, I. *et al.* “Presidente do COI destaca 'Jogos Olímpicos maravilhosos’”. *Folha de São Paulo*, Caderno Esportes, 22 ago 2016, p. B2. Disponível em <<http://acervo.folha.uol.com.br/fsp/2016/08/22/20//6032162>>. Acesso em 25 jan 2017.

TATIT, L. *Todos entoam: ensaios, conversas e canções*. São Paulo: Publifolha, 2007.

TATIT, L. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

TATIT, L. *Estimar canções: estimativas íntimas na formação do sentido*. Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2016.

TATIT, L.; LOPES, I. C. *Elos de melodia e letra: análise semiótica de seis canções*. Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2008.

VIANNA, L. F. Sob o signo materno. *Folha de São Paulo*, Caderno Ilustrada, 11 mar 2006, p. E1. Disponível em <<http://acervo.folha.uol.com.br/fsp/2006/03/11/21>>. Acesso em 3 fev 2017.

WISNIK, J. M. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras: Círculo do Livro, 1989.

## **WILL AGAINST INEVITABILITY: ANALYSIS OF THE SONG “PELO TEMPO QUE DURAR”**

### **ABSTRACT**

*The article proposes an analysis of the song “Pelo Tempo que Durar”, by Marisa Monte and Adriana Calcanhoto, used at the closing ceremony of the Olympic Games at Rio de Janeiro, in 2016. The analysis is based on the parameters of the semiotics of the song of Luiz Tatit, of the greimasian line. The usage of the semiotic methodology to the song enables the recognition of common characteristics in passionate songs, as the tempo deceleration and the extension of final notes on melodic phrases. The passions revealed on the analysis of its musical format conjoins to the theme of its lyrics, in which the euphoric sentiment of conjunction with the desired object has as obstacle the perception of the finitude of this relation. These elements, that guide and give unit to the effects of meaning of the song, also allow to understand the adequacy of its association to the media event in which it was performed.*

**Key words:** Semiotics. Music. Song.