

“Eu te amo”, de Tom Jobim e Chico Buarque: Uma Análise Semiótica
(Artigo publicado na revista Textos e Pretextos, vol.7, Lisboa)

Peter Dietrich

(Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Universidade de São Paulo)

“Você tem uma idéia incrível? É melhor fazer uma canção. Está provado que só é possível filosofar em alemão” (Veloso, 1984). Extraídos da canção *Língua* de Caetano Veloso, esses versos impregnados de verdade e ironia dão a mostra da importância a que chegou a canção no Brasil. Desde as semi-eruditas modinhas imperiais até o surgimento de um ‘rock nacional’, passando pelo tropicalismo e bossa-nova, a canção foi eleita lugar privilegiado para a manifestação das idéias e ideais da cultura brasileira. Ela foi a um só tempo o objeto e o veículo de discussões sobre questões sociais, culturais, econômicas e raciais. Polêmicas como as de Noel Rosa e Wilson Batista sobre a autenticidade do samba, a crítica a um americanismo infiltrado - e uma traição nacional - no surgimento da bossa-nova, sob a forma da “influência do jazz”, arte engajada *vs* arte alienada, imperialismo cultural na adoção da guitarra elétrica, rural *vs* urbano, axé *vs* rock: a canção é o nervo exposto da cultura brasileira. Não é à toa que ao longo da nossa história ela tem sido o centro de atenção não só de compositores e músicos, mas também de acadêmicos e estudiosos.

A canção vem recebendo atenção tanto de músicos e letristas especializados, dotados de amplo conhecimento técnico, quanto de compositores ‘intuitivos’, que atuam aparentemente sem nenhum estudo formal de língua ou de música. No entanto, existe um elo que une os cancionistas de todos os gêneros musicais, sejam eles intuitivos ou especializados. Este elo provém do duplo desafio implícito ao ato de compor. O cancionista deve cristalizar sua obra em canção, seja ela uma idéia, um acontecimento ou um sentimento. Depois ele deve persuadir seu ouvinte, ou seja, convencê-lo de que aquilo que sua canção diz é verdadeiro. A perícia de um cancionista é justamente a medida da eficácia na solução deste duplo desafio, que independe do seu estudo formal. Eficácia aqui não é um julgamento do que é belo, apropriado ou original, mas sim o resultado de uma estratégia de persuasão.

Caracterizar um determinado compositor não é, portanto, apenas listar sua obra e relacioná-la a sua biografia. O que caracteriza um compositor, o que faz com que ele seja de fato único, é o conjunto de estratégias e procedimentos por ele utilizados no conjunto de sua obra. A presente análise de “Eu te amo” (Buarque e Jobim, 1980) é portanto um pequeno passo na caracterização de dois dos mais importantes compositores brasileiros: Chico Buarque de Hollanda e Antonio Carlos Jobim.

Semiótica da canção

O maior problema enfrentado por pesquisadores que se dedicam ao estudo da canção é a dificuldade de encontrar um procedimento metodológico que dê conta de analisar, de maneira consistente e integrada, seus elementos constituintes: letra e música (que ainda poderia ser fracionada em ritmo, melodia, harmonia e arranjo). A solução mais adotada é a de focalizar o estudo em um dos elementos (letra ou música) e menosprezar (ou simplesmente descartar) o outro. Encontramos, infelizmente com demasiada frequência, estudos (acadêmicos e não acadêmicos) que ora tomam a canção como uma ‘poesia musicada’, ora como ‘tema musical com letra’. Esses estudos emprestam modelos que provêm da análise literária e da análise musical, respectivamente, eficientes para o estudo dos elementos individuais, mas que não dão conta do todo. No entanto, é exatamente na interação entre o texto lingüístico e o texto musical que a canção constrói o seu sentido. Graças ao desenvolvimento das pesquisas iniciadas por Luis Tatit, temos hoje ferramentas para analisar, dentro de um mesmo campo teórico, letra, melodia, e a interação entre ambas. O modelo está descrito em seu *Semiótica da Canção* (Tatit, 1994).

A partir dessa teoria, Luiz Tatit vem propondo um método de análise da canção que identifica a estreita ligação entre ‘fala’ e ‘canção’, evidenciando os diversos níveis de relações existentes entre ‘letra’ e ‘melodia’. Dessa maneira é possível perceber como se dá a construção do sentido numa obra que usa dois sistemas de significação distintos: um texto lingüístico sustentado por um texto melódico.

Análise da letra

Para a análise de uma canção, poderíamos partir indiferentemente do componente verbal ou musical. Isso porque o sentido de uma canção, como vimos, é construído justamente na interação

entre letra e melodia. A escolha de iniciar a análise pela letra é meramente didática: se fosse adotado o procedimento inverso, o resultado seria o mesmo.

Ah, se já perdemos a noção da hora / Se juntos já jogamos tudo fora
Me conta agora como hei de partir

Ah, se ao te conhecer / Dei pra sonhar fiz tantos desvarios
Rompi com o mundo queimei meus navios
Me diz pra onde é que ainda posso ir

Se nós, nas travessuras das noites eternas / Já confundimos tanto as nossas pernas
Diz com que pernas eu devo seguir

Se entornaste a nossa sorte pelo chão / Se na bagunça do teu coração
Meu sangue errou de veia e se perdeu

Como, se na desordem do armário embutido / Meu paletó enlaça teu vestido
E o meu sapato ainda pisa no teu

Como, se nos amamos feito dois pagãos / Teus seios ainda estão nas minhas mãos
Me explica com que cara eu vou sair

Não, acho que estás te fazendo de tonta / Te dei meus olhos pra tomares conta
Agora conta como hei de partir

O primeiro aspecto que podemos observar nesta letra é a exposição de um sentimento único, em tudo especial. O amor relatado pelo narrador não é apenas intenso. Ele é, literalmente, visceral. Podemos verificar esse fato principalmente nos versos: “Já confundimos tanto as nossas pernas/ Diz com que pernas eu devo seguir”, “Se na bagunça do teu coração/ Meu sangue errou de veia e se perdeu”, “Te dei meus olhos pra tomares conta”. Sujeito que ama e objeto amado se entrelaçam e se confundem: “Meu paletó enlaça teu vestido/ E o meu sapato ainda pisa no teu”. Nestes versos podemos perceber que a proximidade entre os amantes é tanta que chega mesmo a superar o conceito de proximidade: estamos diante de um amor que chamaremos de ‘fusional’. No regime deste amor fusional a continuidade é absoluta: não se pode perceber os contornos do sujeito e do objeto. Essa continuidade plena repercute diretamente na percepção dos limites espaço-temporais. O mundo em que este amor acontece não faz fronteira com o mundo externo (“Rompi com o mundo queimei meus navios”), nem tampouco é limitado temporalmente (“perdemos a noção da hora”, “noites eternas”). A

consequência inevitável desta configuração é a diluição da individualidade do narrador – fato que intensifica o teor passional do que está por vir.

No início da canção, esta relação de amor fusional está relatada em tempo passado: “perdemos”, “jogamos”, “Rompi”, “queimei”, “confundimos”, etc... No presente, temos um sujeito atônito, surpreendido por um acontecimento inesperado. Na composição deste efeito de sentido, a noção de andamento é crucial. Em seu “Musicando a Semiótica” (1998: 54), Luiz Tatit elabora um pequeno modelo para descrever esse fenômeno, a partir de uma passagem escrita pelo poeta Paul Valéry nos seus famosos *Cahiers*:

	Função objetal	função subjetal
surpresa	<i>o que já é</i>	<i>não é ainda</i>
espera	<i>o que não é ainda</i>	<i>já é</i>

O foco da nossa leitura recai sobre o que o semioticista chamou de “função subjetal” (1998: 54). A função subjetal pode ser entendida como a medida do andamento do sujeito. A função objetal, por sua vez, reflete o andamento do objeto. É o descompasso entre esses andamentos que gera os efeitos de sentido descritos: surpresa ou espera. A surpresa acontece quando o objeto acelera demais, e se antecipa ao sujeito. Em outras palavras: o sujeito não consegue acompanhar o andamento das coisas. O que “já é”, pois de fato já aconteceu, para o sujeito “não é ainda”. O objeto surpreende o sujeito.

A surpresa para o narrador de “Eu te amo” se manifesta como uma ruptura. Ainda imerso naquele ‘amor fusional’, este sujeito não consegue acompanhar o andamento do objeto que acelera e “escapa”. Para ele, esta ruptura de fato não existe (não é ainda): “Teus seios ainda estão nas minhas mãos”. Ela nos é apresentada sempre como fato absurdo, impossível. O sujeito que restaria de uma cisão é um sujeito incompleto, incapaz, sem pernas para andar e sem sangue nas veias (“Diz com que pernas eu devo seguir”, “Meu sangue errou de veia e se perdeu”).

A teoria semiótica prevê que um sujeito só pode realizar uma ação se for dotado de determinadas competências. Essas competências são traduzidas pelos chamados verbos modais: /querer-fazer/, /dever-fazer/, /poder-fazer/ e /saber-fazer/. Um sujeito que possui estas competências está apto para a ação que é, invariavelmente, a conquista do objeto almejado. No entanto, a ausência (ou o conflito) de competências coloca um entrave à realização desta ação. A partir deste econômico

modelo, a semiótica é capaz de descrever um número considerável de situações passionais. Temos então sujeitos que querem mas não devem, devem mas não podem, podem mas não sabem, etc... Estas configurações compõem o nível narrativo da análise.

Para obter as competências, o sujeito precisa de um doador, que é denominado destinador. O destinador instaura o sujeito ao fornecer o /querer/ e o /dever/. Posteriormente, qualifica-o para a ação doando o /poder/ e o /saber/. A figura do destinador é imprescindível: sem ele não há sujeito nem narrativa.

Com isso podemos entender melhor a situação em que se encontra nosso narrador. Logo no início ele afirma: “Se ao te conhecer/ Dei pra sonhar fiz tantos desvarios/ Rompi com o mundo queimei meus navios”. Podemos ver que a relação estabelecida entre o narrador e sua amada, aqui apenas designada como ‘tu’, vai muito além de uma relação sujeito-objeto. É a partir dela que o sujeito passa a sonhar - uma das muitas manifestações da modalidade do /querer/. Ela se configura não só como objeto de desejo, mas também destinador deste sujeito que deseja. O terceiro verso desta estrofe estabelece um outro parâmetro para esta relação. Ao “romper com o mundo” e ao “queimar os navios”, o sujeito afirma que não aceita mais outros possíveis destinadores. Essa configuração explica a inviabilidade do narrador enquanto sujeito fora desta relação. Sem seu destinador, e sem a possibilidade de eleger outros destinadores, sua condição de sujeito ficaria simplesmente insustentável.

Contrapondo-se então à ruptura e descontinuidade, temos um sujeito que nega os limites, que quer durar. Freante ao projeto de concentração apresentado pelo objeto (que impõe limites, que concentra a individualidade, que marca o tempo) o sujeito reafirma um projeto de expansão (que nega os limites, que promove a difusão, que dilui). Este é o mecanismo central desta letra, que posteriormente será retomando na análise melódica.

De um modo geral, as análises de letras de canções se voltam exclusivamente para o plano de conteúdo. No entanto, existe em “Eu te amo” um aspecto importante que pode ser observado no plano de expressão desta letra.

Ah, se já perdemos a noção da hora
Se juntos já jogamos tudo fora
Me conta agora como hei de partir

Se nós, nas travessuras das noites eternas
Já confundimos tanto as nossas pernas

Diz com que pernas eu devo seguir

Não, acho que estás te fazendo de tonta
 Te dei meus olhos pra tomares conta
 Agora conta como hei de partir

Uma das principais características da semiótica greimasiana é a possibilidade de descrever fenômenos observáveis no plano do conteúdo e no plano de expressão utilizando os mesmos procedimentos metodológicos. Esta capacidade permite a descrição de efeitos poéticos sem a necessidade de abandonar o campo teórico, o que confere à análise o rigor desejado.

No plano de expressão, a rima pode ser considerada como um mecanismo de desaceleração. A recorrência de uma mesma sonoridade a intervalos regulares provoca a percepção de um ritmo. Ao fluxo instável e irregular (acelerado) da fala se sobrepõe a regularidade da rima (desaceleração). No trecho ressaltado, este procedimento é utilizado de uma maneira peculiar. A repetição regular da sonoridade em “hora” e “fora” (estabilidade) aparece antecipada no terceiro verso (“agora”). A rima “acelera”, e aparece antes do esperado (surpresa). O mesmo acontece nas duas outras estrofes. Assim como no plano de conteúdo o sujeito é surpreendido por um objeto que se antecipa, temos no plano de expressão uma rima que se antecipa – e surpreende.

Análise da canção

Com a intenção de facilitar o estudo da canção, Tatit propõe um método de transcrição que ‘espacializa’ a melodia, fazendo com que ela seja facilmente visualizada junto com a sua letra. Esse diagrama serve como campo para a transcrição das alturas melódicas: cada linha corresponde ao intervalo¹ de um semitom². O número de linhas da tabela corresponde à tessitura³ da canção analisada. Cada sílaba da letra da canção é anotada na linha correspondente à nota em que ela é entoada, permitindo a rápida visualização do perfil melódico associado à frase cantada. Realizamos aqui a transcrição completa do material melódico de “Eu te amo”.

A

PER
AH-> IÁ -DE
-MOS -TOS
SE A HORA JUN IÁ
NO IO -TAA
-CÃO SE -GA FORA CON -GO
DA -MOS -RA
TU ME CO
DO -MO HEI
DE

	-TE A	-TE	
SE EN	-NAS	SOR	PER
	-TOR	-SA	SE
	NOS		

A partir deste ponto, a melodia começa a se repetir. Temos então, seguindo as estrofes da canção, o seguinte padrão melódico: AB CD CD C. É importante notar, desde já, que esta é uma estrutura musical inusitada. A maioria das canções é composta por duas ou três partes, e geralmente termina com a repetição da primeira parte. O esquema AABA é o mais freqüente, seguido pelo ABACA. A reiteração é um dos mecanismos musicais mais utilizados pelos compositores para dar estabilidade às canções – é parte de um mecanismo de desaceleração, cuja finalidade principal é a fixação do tema melódico. No entanto, temos em “Eu te amo” uma estrutura assimétrica. Um primeiro esquema (AB) é apresentado apenas uma vez, sem retorno. A forma da canção sofre uma ruptura - um eco da ruptura sofrida pelo sujeito no plano de conteúdo. Esta ruptura é atenuada apenas pelo fato de que as partes A e C (assim como B e D), apesar de diferentes, são construídas a partir de procedimentos semelhantes.

Uma rápida olhada na transcrição permite ver a diferença estrutural entre os temas A,C e B,D. Em A e C temos um pequeno tema contraído, que se repete igualmente três vezes, cada qual em um patamar um pouco mais grave. É um tema que concentra, que retém a passagem do tempo, que desacelera. Já em B e D temos o oposto: uma melodia que expande, preenche os espaços, percorrendo toda a tessitura da canção desorganizadamente, do mais grave ao mais agudo. Esse “conflito melódico” é o mesmo conflito vivido pelo narrador, que percebe a limitação imposta, mas se contrapõe a ela. Assim como o sujeito, a melodia da canção tenta resgatar – aqui sem sucesso – sua configuração original.

Vimos que a letra apresenta um sentimento único, identificado como um amor fusional. A melodia da canção também apresenta um fato notável, que guarda estreita relação com esse amor fusional. O tema melódico das partes A e C é construído a partir de uma escala cromática, ou seja, uma escala que ‘anda’ de meio em meio tom. Vimos que o semitom é o menor intervalo possível na música ocidental. Nesta canção, as notas estão portanto absolutamente coladas: não há espaço possível entre uma nota e outra. Assim como no plano de conteúdo, a continuidade é plena, a união é

total. Já nas partes B e D, podemos observar a presença de diversos saltos intervalares: é a manifestação da disjunção, da descontinuidade.

Conclusão

A análise da canção evidenciou a forte relação entre melodia e letra na construção de “Eu te amo”. Esta é uma das mais belas construções poéticas de todo o cancionário brasileiro: em muitos aspectos, a melodia mimetiza perfeitamente o procedimento verbal. Em outras palavras: a melodia ‘conta a mesma história’ que a letra. Essa forte união entre plano de conteúdo e expressão garante a eficácia da canção, e agrega um violento efeito de sentido de ‘verdade’ e naturalidade ao que está sendo dito.

Este estudo mostra também o rendimento de uma valiosa ferramenta de análise. A partir dos dados obtidos poderíamos realizar uma investigação mais completa da obra dos compositores, e determinar procedimentos e estratégias recorrentes. Desta maneira seria possível delinear o perfil destes cancionistas, ou como prefere Luiz Tatit, sua dicção (1996: 11).

Referências bibliográficas e discográficas:

HOLLANDA, Chico Buarque e JOBIM, Antonio Carlos, “Eu te amo” in *Vida* (Phillips, 1980).

TATIT, Luiz Augusto de Moraes, *Semiótica da Canção – Melodia e Letra* (São Paulo: Escuta, 1994).

_____, *O Ccancionista – Composição de Canções no Brasil* (São Paulo: Edusp, 1996).

_____, *Musicando a Ssemiótica* (São Paulo: Annablume, 1998).

VELOSO, Caetano, “Língua” in *Velô* (Polygram, 1984).

¹ Intervalo é a distância entre duas notas musicais, medido em Tons.

² O semitom é o menor intervalo possível entre duas notas na música ocidental.

³ Tessitura é a distância entre a nota mais grave e a mais aguda de uma música.